GRUNDZÜGE DER STILENTWICKLUNG

VON

KARL ERNST OSTHAUS

FOLKWANG-VERLAG
HAGEN 1919

ΚΗ
ΡΥΜΑΤΟΣ
Π.Θ.

Σ.ΑΑ
N
5300
.08
1919

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 14782



Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγά

Δωρεά
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγά

0640004734

GRUNDZÜGE DER STILENTWICKLUNG

VON

KARL ERNST OSTHAUS

- 1B/7

ZWEITES UND DRITTES TAUSEND

FOLKWANG-VERLAG
HAGEN 1919

THEODOR RITTLER

ZU EIGEN

Einleitung.

Die nachfolgenden Ausführungen bringen keine neuen Tatsachen und kaum eine neue Ansicht. Manche werden es sogar unzeitgemäß finden, Stilepochen so scharf nebeneinander zu setzen, wie es hier geschehen ist. Die Kunstgeschichte ist heute auf das Motto gestimmt: „Alles ist Übergang". Dies mag sich verhalten, wie es wolle. Schließlich ist es Sache der Persönlichkeit, ob man das Gemeinsame, ob das Trennende höher werten will. Es ist ebenso möglich, Botticelli einzig zu nehmen, als ihn aufzulösen in ein Gespinst von zu- und ablaufenden Fäden. Schlimmstenfalls bleibt er der Knoten, der sie alle zusammenhält. Dasselbe gilt auch vom Gegenstand dieser Schrift. Sie will nicht Fäden bloßlegen, sondern Zusammenhänge erfassen. Denn wir huldigen der Auffassung, daß eine Zeit nicht nur aus der Vergangenheit folgert und eine Zukunft gebiert, sondern auch in sich selbst zusammenhängt. Ja wir glauben, daß dieser Zusammenhang wichtiger ist. Um soviel etwa, als die Persönlichkeit des Menschen seine Eigenschaft als Kind oder Vater überragt.

Richtig ist, daß in der Seele des Menschen die Seelen der Vorwelt streiten. Aber richtig ist auch, daß dieser Streit um der Harmonie willen geführt wird. Jede Persönlichkeit stellt einen Ausgleich dar, und dieser Ausgleich ist das Glück, um das die Seele ringt. Sollte es vermessen sein anzunehmen, daß auch im Werden der Kunst der Ausgleich alles ist? Ja mehr noch, daß der Stil, als das Ferment dieses Ausgleichs, der wesentliche Inhalt des Kunstwerks und alles andere nur Spreu im Weizen ist? Man mag tiefer schürfen zu Kräften, die in des Künstlers Seele zum Werk den Anstoß geben, auf jeden Fall offenbaren sie sich im Schaffen, und wer den Weg der Erkenntnis von außen nach innen geht, wird dieses Problem nicht übergehen dürfen.

Den Anstoß zu diesen Ausführungen gab ein Erlebnis, das dem Verfasser im Sommer 1912 vor der Reimser Kathedrale begegnete. Das Bauwerk war in der Freilegung begriffen. Man plante vor der Turmfassade einen viereckigen Platz, an dessen linker Seite ein Justizpalast schon im Gerüste stand. Eine Avenue mit dem Dome als Blickziel war zur Hälfte fertig. Und zwar standen die Häuser zur Linken, lauter Pariser Boulevardkasernen. Sie waren so hoch, daß die Türme Mühe hatten, sie zu überragen. Man sah von ihnen nur einen Teil des obersten Geschosses. Auf der rechten Seite aber war die mittelalterliche Anlage noch erhalten. Auch damals ist ein Vorplatz angelegt worden, der die Übersicht über die Fassade gestattete. Aber er überschritt die Maße der Kirche nicht. Und eine Gasse, welche den Platz der heutigen Avenue einnahm, hatte die Breite des Mittelportals der Kirche. Man erkannte noch, wie dieses sie abschloß als eine Art von Schlußnische. Die Türme aber überragten die alten Häuschen um das Vier- oder Fünffache. Keine Frage: Sah man nur die rechte Seite des Bildes, so erschien die Kathedrale in ihrer vollen Majestät. Sah man allein die linke, so wehrte sie sich mühsam gegen die Dimensionen der Neuzeit, die sie, trotz der Freilegung, zu ersticken drohten. Und doch hatte man die neuesten Einsichten des Städtebaus zur Anwendung gebracht. Was folgte? Diese Einsichten konnten nicht allgültig sein. Sie waren aus der Barockzeit abgeleitet und

versagten, indem man sie auf das Mittelalter übertrug. Also hatte auch der Städtebau seine Stile, von denen der eine den andern ausschloß?

Ein Rückblick auf die Beziehungen, die in verschiedenen Epochen zwischen Baukunst und Stadtplänen bestanden hatten, ergab die Richtigkeit dieses Gedankens. Es ergab sich, analog den Stilen der Baugeschichte, eine Folge von Stilen des Städtebaus, zu deren erstmaliger Darlegung mir der Internationale Städtebaukongreß in Gent 1913 die Gelegenheit bot. Der Gedanke aber führte weiter. Standen nicht Malerei und Plastik, ja jegliche Kunstübung in einem ähnlichen Verhältnis zur Architektur? Waren nicht sämtliche Kunstäußerungen einer Epoche untereinander bedingt? Und schlossen sich die Äußerungen verschiedener Epochen nicht ebenso untereinander aus? Wie oft hatte ich als Museumsleiter die Unvereinbarkeit von Kunstwerken verschiedenen Alters erfahren? Wie oft nicht die Einbuße an Wirkung ermessen, die eine Platzveränderung mit sich brachte! Dazu traten Probleme, die das heutige Kunstleben bewegen. Maler schufen für Wände, die der Architekt ihnen nicht bot. Architekten rechneten mit einer Plastik, die der Bildhauer Kunstgewerbe schalt. Kunstgewerbler aber lehnten ab, was in ihre Raumrechnung nicht einging.

Es war nicht schwer zu erkennen, daß sie alle unter widersprechenden Einflüssen schufen. Der eine schwärmte für Ravenna, den andern lockte Japan, den Dritten der Orient oder Mexiko. Schließlich trat die Negerkunst als expressionistischer Lehrmeister auf. War dies unecht? Gewiß nicht. Aber es konnte ebensowenig von Dauer sein. Es waren Wurzeln, die der moderne Schaffenstrieb in den breiten Boden des modernen Wissens senkte, um Nährstoffe heranzuholen, die alles enthielten, was zum Aufbau eines neuen Kunstorganismus nötig war.

Wir glauben an die Einheit dieser neuen, erkennen die Einheit jeder früheren Kunst. Auch die Renaissance ist nicht fertig vom Himmel gefallen. Erst in Rom verflochten sich die provinziellen Triebe zu jener schattenden Krone, die Europa unter sich nahm. Aber als sie da war, schien alles Frühere auf sie hinzudeuten. Der Geist, der zweihundert Jahre am Werke gewesen, erlebte einen Triumph.

Solcher Triumphe gibt es nicht viele in der Weltgeschichte. Ihr Kennzeichen ist nicht nur die Zulänglichkeit der Mittel, um alle der Zeit nur wünschbaren Ziele durchzuführen, sondern mehr noch die Verträglichkeit aller Künste untereinander, die Einstimmung von Malerei und Plastik in die Absichten der Architektur und, mehr noch, der vollste Einklang des Geschaffenen mit dem Gewordenen, der Kultur mit der Natur.

Nur im Sinne einseitigster Anschauung verhalten sich gotische Malereien zu denen der Renaissance als Primitive. Im Einklang der Kathedralen bedeuten sie eine Vollendung. Die historische Anschauung irrt, wenn sie den Ablauf des Lebens anders faßt als eine Folge von Zusammenhängen, die in sich im Gleichgewicht stehen oder ein Gleichgewicht wenigstens anstreben. Daß aber Erstrebtes nicht immer zum reinen Ausdruck gelangt, ist leider Menschenlos und zwingt uns, den Geist sowohl aus dem Gewollten wie aus dem Vollbrachten zu begreifen.

Die Geschichte der Menschheit ist eine Geschichte des Geistes, der sich in wechselnden Formen manifestieren will. Seine Einheit erweist er durch den

Gleichschritt des Werdens in vielen Individuen. Tausende arbeiten an den Fäden, die ein Großer nachher zum Gespinst vereinigt. Was sie bedeuten, sagt erst das vollendete Werk. So nähern sich auch die Künste auf getrennten Wegen jenen Harmonien, von denen in diesem Buche die Rede sein soll.

Die Beispiele, die wir wählen, sind vom geraden Stamme dessen abgelesen, was wir heute Menschheitsentwicklung nennen. Es wäre nicht schwer, sie um eine beträchtliche Anzahl zu vermehren; denn jeder Schoß, der tief unten oder weiter aufwärts dem Stamme entwuchs, hat reichlich Blüten getragen. Eine jede hat ihren Duft, ihre Vollendung.

Der Zweck des Verfassers geht aber nicht auf Vollständigkeit. Der Wissenschaft hat er kaum etwas Neues zu sagen. Vielleicht aber dient es der lebendigen Kunst, wenn sie im Spiegel dieser Zeilen den Geist des Werdens an der Arbeit sieht. Keine Zeit hatte es schwerer, zur Einheit zu gelangen, als die unsere; denn keine hatte so viele Fäden zu verwirken wie die unsere. Wir sind hinausgeschritten über Stadt-, Land- und europäische Kultur, die kommende wird eine Weltkultur sein. Daß sie längere Zeit braucht, um zu reifen und sich rassenweise zu differenzieren, wie jede frühere, kann nicht zweifelhaft sein. Eines aber ist sicher: sie kann nur reifen durch Konvergenz der schaffenden Triebe. Wer die Einheit sucht, wirkt am Teppich des Lebens.



Ägyptisches Relief aus dem Alten Reich. Hagen, Museum Folkwang. Phot. Deetjen.

Ägypten.

Scharf in die felsige Wüste geschnitten, erstreckt sich das Land Ägypten zu beiden Ufern des Nil. Senkrechte Wände begrenzen das Sehfeld. Vor ihnen gleiten Palmen und Sykomoren, wandern Menschen und Tiere wie auf einer flachen Bühne dahin. Die Menschen schreiten einzeln, abgesondert, denn die Wege sind schmal. Der Reisende, den die Dahabiye schaukelt, glaubt staunend in ihnen das Vorbild des Reliefs von Sakkarah zu sehen.

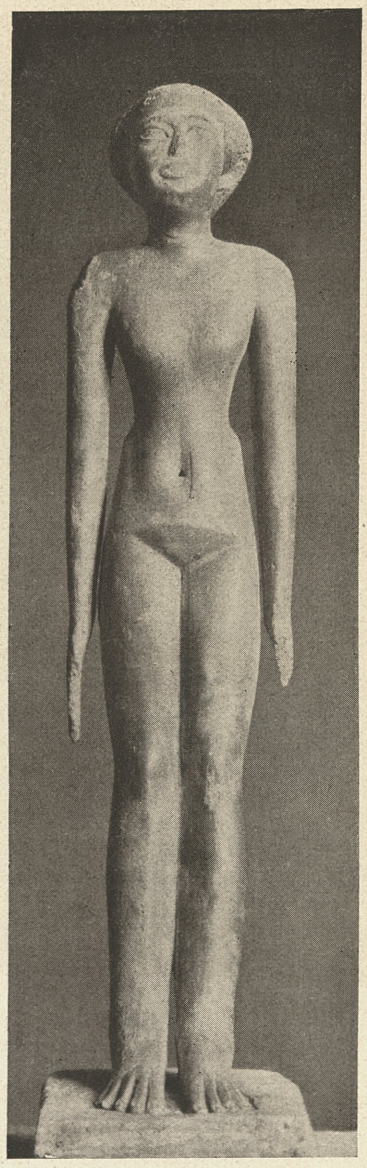
Denn die Fläche ist das Gesetz ägyptischer Kunst. Flach sind die Ornamente, in denen Lotos und Fittiche heiliger Vögel ihre Formen körperlos hinbreiten. Flach sind die Menschen, Tiere und Barken, auf Papyrusrollen und Mumienkästen Bild für Bild hingezählt. Beine schreiten seitwärts, die Brust ist nach vorn gekehrt, desgleichen das Auge im seitlich gestellten Profil. Lebendigster Umriß verrät die Meisterhand der schaffenden Künstler, nie aber kam ihnen bei, den Umriß zu körperhafter Form zu runden. Keine Verkürzung, keine Modellierung; die Farbe nur Ausfüllung ohne formende Kraft. So bleibt die Darstellung Flachornament, sie haftet an der Fläche und schmückt die Fläche; kein Rahmen braucht ihren Wirkungskreis zu umgrenzen.

Nicht anders das Relief. Flach gehoben oder in die Fläche versenkt, immer hält es die Fläche. Perspektiven sind in Bildstreifen aufgelöst. Nie führt eine Geste, lockt ein Gegenstand in die Tiefe. Beziehungen gleiten, von Gliedern zu Gliedern geworfen, ausschließlich in der Fläche dahin. Auch hier spricht die Farbe; in starker Gegensätzlichkeit übertönt sie den zarten Hauch der Schatten, und wie ein buntes Federkleid überhängt der Reliefschmuck Mauern und Wände.

Die Freifigur unterliegt dem gleichen Gesetz. Zwar runden sich ihre Glieder, doch nichts verlockt den Betrachter, der Rundung zu folgen. Ihr Aufbau erschöpft sich im zweidimensionalen Aufriß; unbeweglich in der Achse, sind Beugung und Wendung ihr fremd. Ihr Platz ist prall vor der Mauer oder, flächehaltend, zwischen den Säulen der Tempel. Oft treten sie, ohne Wandlung des Stils, in Reihe und Glied, um Tempeldächer zu tragen. Keine andere Plastik hätte diese Reihung des völlig Gleichen vertragen; daß sie möglich war, erweist den ornamentalen Charakter der ägyptischen Kunst.

Der Tempel, dem diese Künste dienen, erläutert ihren Sinn. Oft am Rande der Wüste gelegen, wo Leben und Tod auf schmalster Grenze sich treffen, kehrt er dem Leben die einzige Schauwand zu. Sie ist, wie der Sphinx von Gizeh, das Antlitz des Unerforschlichen, Jenseitigen, der Blick der Wüste ins Niltal, der Ewigkeit in die Zeitlichkeit.

So breitet sich denn die Fassade als gigantische Fläche vor den Augen des Betrachters aus. Zwei mächtige Pylonen, undurchbrochen wie die Felsenwände, ragen zu Seiten des hohen Portals. Eine Hohlkehle schließt sie ab; Teilung und Schmuck der Flächen sind ausschließlich Reliefs von Göttern und Königen. Obelisken und Statuen lehnen sich an, Fahnen an hohen Masten vergrößern das weitgespannte Bild.



Ägyptische Holzstatuette aus dem Alten Reich. Hagen, Museum Folkwang. Phot. Deetjen.

Dieses Bauwerk hat keinen Körper. Ein Schritt zur Seite belehrt uns, daß hinter dem Schaugepräge der Fassade das Mauergefüge verhältnislos zusammensinkt. Die breiten Pylonen erscheinen nun ohne Tiefe; sie gleichen Staffeleien, und das Bild, das sie tragen, verschwindet dem Blick. Über ungegliederte Mauern ragen ausdruckslos



Die Fassade des Tempels zu Edfu.

ein paar Dächer, flach und ohne Beziehung. Ein Blick hinter die Kulissen einer Bühne kann nicht enttäuschender sein.

Nur dem Eintretenden offenbart sich der Organismus. Im Grunde des Vorhofs erhebt sich eine neue Schauwand, einladender als die äußere, aber nicht weniger auf die einseitige Betrachtung gestimmt. Zu Seiten des Hofes begleiten Säulengänge den Rhythmus des Schreitenden. Es ist beachtenswert, daß sie nur selten den Hof umschließen; ihr Wesen ist nicht Raumbildung, sondern Leitung von Tor zu Tor. Hallen schließen sich an, gefüllt mit Säulen, deren sphärische Flächen Träger farbigen Bildwerks sind. Im hintersten Grunde öffnet sich das Gelaß des Gottes, das Herz der Anlage, Endziel der Wanderung. Er selbst, der Gott, ist das letzte, innerste Gesicht der gesichterreichen Anlage. Vor ihm gibt es kein Ausbiegen, kein Zurseitetreten mehr. Wer vor ihn treten darf, erfaßt mit einem Blick sein ganzes Wesen; denn alles an ihm ist in den einen Anblick gedrängt.

Fläche steht hinter Fläche. Der einzige Weg, sie nacheinander zu erleben, geht mitten durch sie hindurch. So ist denn auch das Prinzip der Straßenführung gegeben. Kein Zugang darf den Tempel in der Schräge oder seitlich treffen. Nur die lotrecht auf sie hinzielende Straße tut der Fassade Genüge, keine Schwenkung, keine Knickung ist ihr verstattet. Breitgelagert beginnt sie in Karnak am Ufer des Nil, weitherrschend taucht der Tempel vor dem Pilger auf,



Opferhandlung aus dem Isisdienst. Vom Isistempel in Pompeji. Neapel, Museum.

sobald er die Barke verläßt. Sphingen und Widder, die Köpfe einwärts gewandt, bewachen den Weg. Sie dulden keinen Schritt vom Wege. So nähert er sich dem Heiligtum, das wächst und wächst, so durchschreitet er Tor um Tor, erlebt Schauwand um Schauwand, bis schließlich im Innersten das Bild des Gottes vor ihm steht.

Man hat der Versuchung nicht widerstanden, den Flächenstil der Ägypter für das Ergebnis bewußter Reflexion zu halten. Man pries ihn als das Werk einer Einsicht, die über aller Einsicht war. Das aber hieße der Menschheit ihre Entwicklung bestreiten. Hätte es im Belieben ägyptischer Künstler gelegen, den Körperstil zu schaffen, so wäre nicht ersichtlich, warum die Griechen an die Überwindung des Flächenstils ihre höchste Kraft hätten setzen sollen. Richtiger scheint es, die Fähigkeit, in Flächen, Körpern und Räumen zu denken, als eine Errungenschaft zu betrachten, die sich gradweise vollendet hat. Die Ägypter haben auf dieser Leiter die erste Stufe genommen. Sie geben ihr Bestes im

Rahmen der zweidimensionalen Anschauung; in ihr verstanden sie das Erhabenste auszudrücken. Sie taten es mit Meisterschaft, doch keines Meisters Kunst vermochte die Grenze zu überspringen, die ihnen gesetzt war. Das Höchste und Geringste ihres Schaffens lag auf demselben Querschnitt, und daraus folgert die Gewißheit unserer Bestimmung eines jeden ihrer Werke. Denn jedes von ihnen trägt ganz und ungeteilt das entscheidende Merkmal seiner Epoche. Hätten wir weder Tempel noch Statuen, so würde der Brustschmuck einer Tochter der Pharaonen das Stilgesetz entsiegeln, aus dem die ganze ägyptische Kunst wie aus einem Samenkorn erwuchs.

Griechenland.



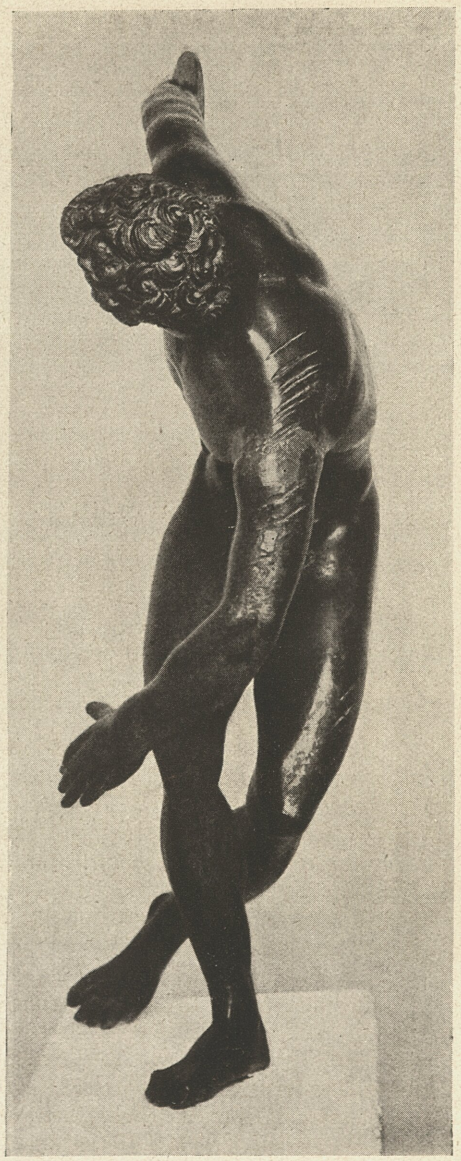
Der Parthenon zu Athen.

Land oder See? Ein inniges Umschlungensein beider! Küsten und Inseln, in die schönsten aller Wogen unzählig hingestreut. Die Inseln steigen aufs Land, ragen gebietend aus dem Schoß der Städte empor und türmen sich in Wolkennähe zu Göttersitzen. Von höchsten Gipfeln fällt der Blick des Hirten auf schaumumbrandete Vorgebirge, während draußen auf weiten Spiegeln der Schiffer in gleitender Triere Insel um Insel umschifft. Riffe stellen sich ihm entgegen, er umschifft sie mit kundig gewendetem Segel. Schiffer haften nicht am Bilde, sie denken um die Formen der Dinge herum. Ebenso der Hirte, dessen Herde oft nur der Grat eines Felsens vom kalten Sausen dee Nordwindes scheidet.

Griechenlands Kunst vollendete sich, als Myron seinem Diskuswerfer die linke Hand übers rechte Knie legte. Noch Phidias Göttergestalten erschöpften

sich im zweidimensionalen Aufriß. Myrons Bilder aber lockten zur Umwandlung; erst dem Auge, das dem Umschwung der Flächen folgte, erschloß sich ihre Schönheit ganz. Der Grieche sah seine Plastik mit den Augen des Schiffers und des Hirten, er sah sie vorn und hinten zugleich. So ergab sich das Gesetz ihrer Aufstellung. Von den Wänden der Tempel, an die auch sie ursprünglich geheftet waren, rückten die Statuen vor in den freien Raum. Wo der Platz nicht reichte, sie völlig zu lösen, standen sie vor den Säulen der Tempel, nur ausnahmsweise zwischen ihnen. So blieb dem unmittelbaren Aufblick nur eine schmale Rückenansicht entzogen. Auch die Reliefs verwandelten sich. Zwar scheute man sich, den Parallelismus der Hauptbewegung mit der Wandfläche aufzuheben, doch fürchtete man die freie Wendung der Körper im Raume nicht. Man wagte Überschneidungen von Gliedern, ein Hintereinander von Menschen und Pferden und deutete durch Verflachung den räumlichen Abstand an. Die abweichende Färbung des Grundes schaffte die Raumtiefe, in der sie sich runden und agieren konnten.

Es verdient Beachtung, daß die Malerei dieser Entwicklung folgte. Was Myron für die Plastik, bedeutet Polygnot für sie. Er führte die Verkürzung durch; aus späten Werken ergibt sich, daß die Modellierung in Licht und Schatten dem Handwerk geläufig war. Pompeji lehrt uns, in der hellenischen Malerei gemalte Plastik zu sehen, ausgestattet zwar mit allem Reiz der Farbe — die der Plastik nicht fehlte —, aber angelegt auf volle Rundheit der Erscheinung.



Der Diskobol des Myron. Römische Bronzenachbildung in der Glyptothek zu München.

Die neue Auffassung ergab im Gegensatz zur ägyptischen Kunst eine Zerlegung der Architektur in funktionelle und füllende Teile. Raum kann nicht tragen, also mußte das Bauwerk ohne Mitwirkung der Füllungen logisch geschlossen sein.



Der gute Hirte.
Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna. (5. Jahrh.)

Sehr augenfällig klingt in der Entwicklung des Vasenstils die große Bewegung mit. Noch im 7. Jahrhundert Musterung in Bändern mit Tieren und Rosetten, im sechsten und frühen fünften e i n e Bildzone in strengem Flächenstil, um die Mitte des Jahrhunderts Auflockerung der Fläche durch Einführung der Verkürzung, etwas später ihre Auflösung durch freigruppierte Gestalten und schließlich, als das Dilemma zwischen Gefäßform und Bildplastik unverkennbar wurde, Verbannung des Figürlichen aus dem Vasenschmuck. Die Rundform der Vase stellte ihre Einheitlichkeit wieder her. Die unbemalten Vasen der hellenistischen Zeit sind der Form nach die schönsten.

Wie aber verhält sich die Architektur? Sie ist Plastik wie jedes Gebilde griechischer Hand. Die gewulstete Basis, der gerillte Schaft, das ausquellende Kapitäl der Säule, jede Form des Gebälks bis hinauf zu den frei in den Himmel schwingenden Akroterien sind Gebilde der plastisch formenden Hand. Sie breiten sich nicht hin, wie die Tempelflächen Ägyptens, sondern wollen umklammert sein von allen Ranken der Empfindung. So auch das Ganze. Wer würde einen Tempel nur von vorn betrachten? Er gibt sich uns erst, wenn wir ihn umwandelnd in Höhe, Breite und Tiefe messen; denn seine Tiefe ist nicht gleichgültig, sondern steht zur Breite in einem wohlerwogenen Verhältnis. Auch bietet er sich den Melodien des Lichtes zur Leier dar. Die Säulenrillen erklingen um jede Stunde und auf jeder Seite in anderem Ton. Der Städtebauer weiß

dies. Nie leitet er eine Straßenzeile in gerader Achse auf die Fassade hin, die meisten Feststraßen umziehen drei Seiten des Tempels, ehe sie den Eingang erreichen. In den Städten, auch den angelegten wie Selinus und Priene, stehen die Tempel seitlich der Straßen auf Plätzen, so daß wir sie zuerst in einer Eckansicht erblicken. Das unterscheidet sie, wie wir sehen werden, grundsätzlich von den Tempelanlagen einer späteren Zeit.

Soll man die Menschen noch schildern? Ihr Schmuck ist die frei den Körper umfließende Falte, nicht mehr der weitgebreitete Kopfputz ägyptischer Zeit. Eine Begegnung würde uns lehren, daß dem Blicke, der hinter die Dinge sieht, auch die Überwindung der ornamentalen Geste gelang. Verlangten Ägypten und der Orient ein streng frontales Gegenüber von Mensch zu Mensch, so entfaltete in Hellas das befreite Körpergefühl den vollen Reichtum dreidimensionaler Bewegung. Die Dreizahl der Chariten mutet uns an wie ein Symbol dieses neugeschaffenen Verhältnisses von Mensch zu Mensch.



Drei attische Vasen aus dem 5.–3. Jahrhundert v. Chr.
Hagen, Museum Folkwang.

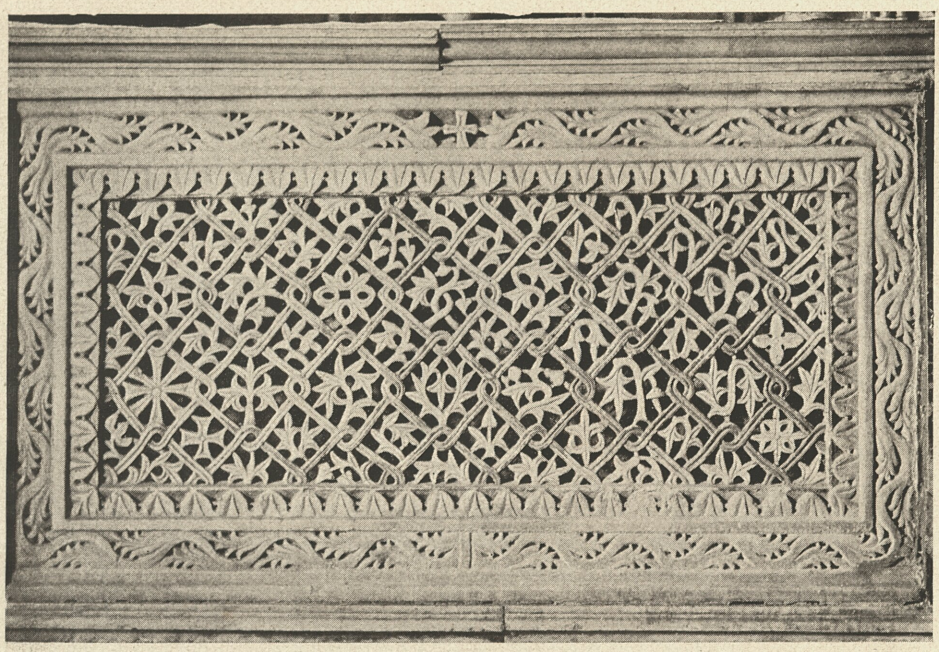
Alexandrien, Rom, Byzanz.

Die Kunstgelehrsamkeit ist den Weg vom Parthenon zur Sophienkirche bisher nicht mit Lust gewandert. Es lagen zu viele Verschüttungen am Wege. In Alexandrien haben die Ausgrabungen kaum begonnen, und Antiochien und Seleukia liegen noch unter der Erde. Die beiden Bauwerke aber, die wir nannten, lassen Anfang und Ziel der Entwicklung deutlich erkennen. In ihnen stehen sich die Programmwerke zweier Epochen gegenüber. Die Wandlung ist Aufbau und Verfall zugleich. Man hat, wie es uns scheinen will, die Symptome des letzteren bisher zu einseitig betont.



Das Innere der Sophienkirche zu Konstantinopel (Mitte 6. Jahrh.) Phot. Meßbildanstalt, Berlin.

Der Gegensatz ist der des Körpers zum Raume, des Außenbaus zum Innenbau, des Positiven zum Metaphysischen. Darauf deutet schon die Schmuckverteilung. Am Parthenon das herrliche Meißelwerk an Säulen und Gebälk; in der außen schmucklosen Sophia gleißende Teppiche von Marmor und Mosaik über Wände und Decken gespannt. Deutlicher noch redet das Baugefüge. Das kostbare Tempeldach wird gleich einem Weihgeschenk an die Götter mit überschüssiger Kraft umständlich getragen, während das Strebewerk des Kuppelbaus mit einziger Rücksicht auf Höhe und Weite des Raumes kunstreich errechnet ist. Auch die Rolle im Kult war eine verschiedene. Der Tempel erhob



Marmorschranke aus San Vitale in Ravenna.

sich inmitten der Feier, indes die Kirche Priester und Gemeinde in ihrem Raume umschloß. Der Gegensatz ist also vollkommen.

Für uns aber entscheidet die künstlerische Auffassung. Sie folgert aus der formalen Gestaltung der Bauglieder und ihres Schmuckes. Und hier ergibt sich aus der Sophienkirche ein neues Stilgesetz. Die byzantinische Baukunst gestaltet alle Glieder, Massen und Ornamente nach den Erfordernissen des Raumes, den sie umschließen. Die Wand als Masse verliert an Interesse, sie besteht nur noch als Begrenzung, und ihre Teilungen sind Niederschlag eines Rhythmus, der den Raum durchwogt. Daraus folgern die Gesetze der Symmetrie und der Kontinuität aller Teilungen, die den Raum nach Lot und Wage durchschichten. Die Säule tritt ihr Leben an den Zwischenraum ab, in dem sich zwei Räume berühren. Der Schwung der Öffnung, nicht der Bildungstrieb der Säule weist den Kapitälen ihren Umriß an. Entfaltung inneren Lebens der Materie ist verpönt, die Plastik vergißt ihre Fähigkeit, in Licht und Schatten zu modellieren. Was übrig bleibt, ist Arabeskenspiel mit Ranken und Tieren in ausgehobener Fläche. Schließlich verschwindet sie aus der Kunstübung so gut wie ganz. An ihre Stelle tritt die Malerei. Aber nicht die plastische, Illusion erweckende der griechischen Blütezeit. Auch sie muß die Kunst, zu modellieren, verlernen. Im Grabmal der Galla Placidia noch fallen letzte Schatten auf die Standfläche der Figuren. Dann stößt sie jede Tiefenandeutung aus. Leib und Gewandung erstarren zum Flachorna-



Bogenmosaik aus der Markuskirche in Venedig.
Das Abendmahl und die Fußwaschung.

ment, das golddurchwirkt in goldenem Grunde ruht. Sein Leben verdankt es nur zum Teil noch der inneren Bedeutung, weit wesentlicher ist der Schmuck, den es dem Raume gewährt. Fußwaschungen und Abendmähler werden zu Bordüren, Engelreigen zu schwebender Rosette. Flügel, Arme und Köpfe nehmen die Funktion rhythmisch wiederkehrender Muster an.

Dies alles aber ist Gewinn wie Verlust. Es wäre recht oberflächlich, mit modernen Malern in der Wandlung eine Verkunstgewerblichung zu sehen. Sie bedeutet Zucht, Vereinheitlichung im erhabensten Sinne, und gerade Byzanz lehrt uns, daß architektonische Bindung höchste Ausdrucksmöglichkeiten nicht ausschließt. Vor allem aber wäre jeder Schritt vom Wege Zusammenbruch des Stils, der wie jeder andere auf vollen Einklang der Künste gestellt ist. Wer dächte nicht mit Widerstreben an jene Ergänzungen, mit denen die Barockzeit den Mosaikenschmuck der Markuskirche bedacht hat! Niemand fällt es ein, ihren Wert zu vergleichen; man fühlt nur, daß sie an falscher Stelle sind.

An kunstgewerblichen Erzeugnissen der Byzantiner sind unsere Sammlungen arm. Das wenige aber läßt erkennen, daß man Gefäßformen durch Ausbauchung zu gewinnen liebte, daß Miniaturen, Schmelze und Gewebe mit den Mosaiken im engsten Stilzusammenhange stehn. Der wiederkehrende Rapport von Flachmustern ist nicht nur aus der Webetechnik, sondern mehr noch aus dem Kunstwillen der Zeit hervorgegangen.

Von größter Wichtigkeit für den Raumstil ist das von ihm befolgte Prinzip der Raumverbindung. Es beruht auf der achsialen Verknüpfung. Der Sophienkirche war ein Atrium vorgelegt, dessen Achse mit der des Innenraums zusammenfiel. In allen Grundrissen jener Zeit findet sich das Achsialsystem aufs reichste ausgebildet.

Das Achsialsystem des Raumstils ist dem des Flächenstils verwandt, jedoch nicht gleich. Denn während dieser nur eine Folge von Flachprospekten auf einer Achse kennt, erlaubt der Raumstil die Verknüpfung mehrerer Achsen zu einem an Perspektiven reichen System. Brechungen und Durchschneidungen erfolgen in halber und in Vierteldrehung; für den Wert, den man auf reine Lösungen legte, bietet die Angliederung der Vorhalle von San Vitale ein lehrreiches Beispiel.



Das Forum civile in Pompeji.

Die Entstehung des byzantinischen Stils war insofern ungewöhnlich, als er sich nicht aus primitiven Anfängen, sondern durch Mutation aller Glieder aus dem höchst gespannten des Altertums entwickelte. Zu einer lückenlosen Nachzeichnung des Weges, den die Entwicklung gegangen, reichen die erhaltenen Monumente nicht aus; unsere Diagnose wird aber eine Stütze finden, wenn die vorhandenen sich als Grade auf der Skala erweisen, die vom Parthenon zur Sophienkirche führt.

Wir sehen in dieser letzteren die höchste Darstellung eines Geistes, der seine Zeugung der Berührung von Ägypten und Hellas verdankt. Es liegt nahe, Alexandrien als die Stätte dieser Hochzeit anzunehmen. Sie stellt sich dar als die Anwendung der ägyptischen Achsialsyntax auf die Sprache der griechischen Bauformen. Das früheste erhaltene Beispiel bietet uns das hellenistische Pompeji in seinem Forum. Hier nimmt der Tempel des Zeus die Schmalseite eines Platzes ein, den die Umgrenzung mit Kolonnaden auf regelmäßigem Grundriß als räumliche Schöpfung erweist. Der Tempel ist stark gehoben, eine breite Freitreppe führt zu ihm hinauf. Zu ihren Füßen steht der Altar. Die gesamte Anlage ist im Sinne eines Festplatzes achsial geordnet. Alles Störende verschwindet hinter der abschließenden Wucht des Kolonnadengebälks. Auf einem Gemälde, das in Pompeji freigelegt wurde, sehen wir die Darstellung einer Opferhandlung vor

dem ähnlichen Isistempel. Der Oberpriester steht vor der mittleren Interkolumne, die Priester in zwei Reihen die Treppe hinab, doch so, daß sie zwischen dem Zelebranten und dem Altar eine Gasse freilassen. Das Bild beweist, wie sehr in jener Zeit das Zeremoniell mit der neuen Bauordnung in Einklang stand.

Der Gegensatz zu Festplätzen des hellenischen Hochblüte ist nicht zu verkennen. Man nehme die Akropolis, Delphi, Olympia oder Delos. In keinem Falle ist eine planmäßige Zusammenstellung der Heiligtümer auch nur angestrebt. Für die Lage und Orientierung der Tempel waren, wie Phigalia zeigt, kultlich-mythologische Gesichtspunkte viel wesentlicher. Der Zeusaltar in Olympia ist, wie beiläufig, zur Seite der Tempelfront aufgestellt, ganz ähnlich der Athenaaltar auf der Akropolis. Sie beweisen, daß auch die Festhandlungen der Symmetrie nicht unterworfen sein konnten. Es kam wohl mehr auf die Handlung an, als auf das Bild, das sie dem Auge bot.

Die neue Lage, in die die griechischen Formen durch das Achsensystem gebracht waren, verneinte ihr ursprüngliches Wesen. Die Tiefe des Tempels wurde gleichgültig. Die zur Fassade gewordene Giebelwand zog aus der Körperlichkeit ihrer gerillten Säulen keinen Vorteil mehr. Weit besser hätte deren Flächenprojektion, der Pilaster, dem Zwecke der Raumabgrenzung entsprochen. So hätte das neue System zur Umwandlung aller Glieder führen müssen, auch wenn nicht ein neues Konstruktionsprinzip hinzugetreten wäre.

Hier aber lag die zweite Wurzel des neuen Stils. Im Grunde entsprach sie demselben Bedürfnis nach metaphysischen Wegen in der Baukunst. Doch brachte sie auch neue unschmiegsame Formen mit, die einen eigenen Ausdruck erheischten. Das war der Gewölbebau.

Die Kuppel, um die es sich zunächst handelte, verlangt als Auflager einen Mauerkranz von gleichmäßiger Stärke. Ihn trägt am besten ein ebenso gleichmäßiger Rundbau; will man ihn durchbrechen, was Bogenkonstruktionen gestatten, so kann es nur durch Fortnahme geschehen. Der Architekt denkt also in die Masse hinein, er höhlt sie aus, statt an sie anzutragen. Aus diesen Grundbedingungen entsteht der Massenbau. Sein Kennzeichen ist es, daß Pfeiler und Mauer als homogene Masse ineinander übergehen, ohne Kapitäl, ohne Deckplatte. Das System erscheint wie der Negativausdruck einer Form, wobei wir uns erinnern dürfen, daß für die Fähigkeit, Negatives zu sehen, im Gemmenschnitt eine alte Übung bestand.

Die neue Konstruktion empfahl sich durch ihre praktische Verwendbarkeit. Sie eröffnete dem Innenbau Möglichkeiten, die keine Zeit vordem besessen hatte. Unversöhnbar aber schien die Verquickung mit den griechischen Ordnungen, die eine stolze Tradition doch geheiligt hatte. Was war menschlicher, als der Versuch einer äußerlichen Verknüpfung? Das Pantheon stellt sie dar: eine korinthische Tempelfront vor den Backsteinzylinder des gewaltigen Kuppelbaus gelegt. Die Fassade regelt das Verhältnis zum Vorplatz und kann insofern als eine Fortentwicklung des pompejanischen Zeustempels gelten. Aber die Verbindung ist unorganisch und willkürlich. Sie stempelt das Pantheon zu einem Übergangsbau, zu einer Schöpfung zwischen den Stilen. Es wäre kaum ein Werk zu ersinnen, das so viel noch von der Erscheinung des Parthenon rettete und andererseits so dicht vor der Sophienkirche stünde. Zu ihr führt jetzt der Weg



Das Pantheon zu Rom.

in gerader Richtung über die Sergius- und Bacchuskirche in Konstantinopel. Die Tendenz der Entwicklung liegt klar vor Augen: sie zielt auf möglichst weitgehende Durchbrechung des Mauerzylinders zum Zweck der Angliederung von Nebenräumen ab. Die Zentralidee ist dabei notwendige Folge.

Hat man diese Grundzüge der spätantiken Entwicklung einmal erkannt, so finden alle sekundären Wandlungen eine schnelle Deutung. Wir verstehen, warum die Säule aus einem struktiven Baugliede mehr und mehr zu einem bloßen Ausdruckselement wurde, bis die Mauer sich von ihrer Herrschaft ganz befreite. Wir verstehen, daß die zur Eigenwirkung gelangten Flächen eine Haut aus sich hervortrieben, die ihrer Funktion als Raumabgrenzung vollkommen entsprach. Inkrustation und Mosaik erwiesen sich als die geeigneten Verfahren, da sie, funktionell unabhängig, dem Rhythmus der Raumschichtung willig zu folgen vermochten. Schließlich mußte die Plastik ihrer Neigung zu körperhafter Rundheit entsagen und nach hoffnungsloser Konkurrenz mit den malerischen Künsten diesen das Feld überlassen. Das Maß, in dem ihre Entrechtung zum Ausdruck gelangt, wird zum Kriterium für ihre zeitliche Stellung.



Hof der Großen Moschee des Sidi Okba zu Keruan. Phot. Gertrud Osthaus.

Frühislamische Kunst.

Für die Bildung der islamischen Baukunst war es wesentlich, daß die unterworfenen Völker den Eroberern an Kultur überlegen waren. So erklärt sich insbesondere die Abhängigkeit vom hellenistischen und byzantinischen Stil. Aus der Hallenagora ist die frühe Moschee hervorgegangen. Sie gruppiert sich mit durchlaufenden Säulengängen um einen mehr oder weniger quadratischen Hof, dessen Mitte ein Brunnen einnimmt. Irgendwo, zumeist an einer Ecke des Hofes, erhebt sich das Minaret. Auf der Seite gen Mekka ist die Kolonnade vermehrfacht. In ihrem Mittelgrunde bilden Gebetsnische und Kanzel die Wahrzeichen des heiligen Orts.

Das Gebäude entspricht dem Kulte. Die Gläubigen treten nach einer Waschung in Reihen an, um gen Mekka gewandt zu beten. Da sie niederfallen, ist der Boden mit Matten oder Teppichen bedeckt.

Niemals ist der Haupttypus einer Bauepoche ausschließlicher Raum gewesen. Die Moschee entbehrt der Fassade, sie ist nach innen gekehrt und ohne eine Andeutung der Richtung. Von den beiden körperhaften Gebilden, Minaret und Brunnen, hat nur dieser zur Anlage ein organisches Verhältnis. Er steht im Durchschnittspunkt der Hofdiagonalen und zentralisiert dadurch den Raum. Das Sanktuarium ist in den meisten Fällen weder äußerlich gekennzeichnet, noch innerlich gegliedert. Seine Säulen laufen wie ein ewig wiederkehrendes Muster hin. Sie gleichen den Dattelwäldern der Oasen und entsprechen einer



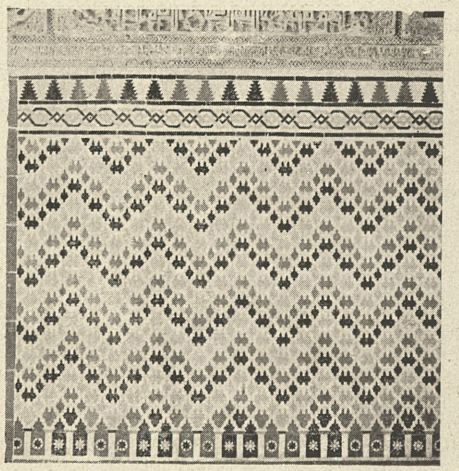
Sanktuarium der Moschee zu Cordoba.

Kirche, deren Glieder auf Auszeichnung keinen Anspruch erheben. Abweichungen von dem geschilderten Typus, die im Maghreb vorkommen, sind nicht als Ansätze zu neuer Entwicklung, sondern als Nachklänge der Antike aufzufassen.

Vielberufen ist die Bilderfeindlichkeit der sunnitischen Religionshälfte. Im Grunde aber ist sie der schiitischen auch nicht fremd. Nur sollte man die Gründe nicht ausschließlich im Religiösen suchen. Auch Byzanz hatte seinen Bildersturm. Er war eine Zeiterscheinung und lag im Verhältnis der bildenden Künste begründet.

Wir sahen, daß die metaphysische Richtung der Spätantike sowohl der Plastik wie der Malerei das Flächengesetz auferlegte. Die Plastik fand sich damit ab, indem sie das Flachornament in zwei Schichten pflegte. Der Malerei wurde der Verzicht auf das Figürliche schwerer. Sie mutete dem Beschauer die Abstraktion von jeder Tiefe zu und schuf in der reinen Fläche Werke, die zu ihren höchsten Leistungen überhaupt gehören. Immerhin blieb es ein Widerspruch, daß sie der Architektur, die nur Ornament verlangte, Werke von höchstem Gehalte schuf.

Aus dieser Sachlage erwuchs, genährt von den Prinzipien semitischer Religionsanschauung, der Bilderstreit. Es war ein Sieg der geistig differenzierteren Reaktion, wenn er mit dem Siege der Bilderfreunde endete. Von nun ab war



Maurisches Doppelmuster aus dem Alkazar zu Sevilla (15. Jahrh.). Phot. Gertrud Osthaus.

jeder Aufschwung der Malerei an den humanistischer Interessen gebunden.

Dem Islam aber lag die Entwicklung der abstrakten Künste mehr am Herzen, und in ihnen liegt seine Größe. Seine Motive entstammen der hellenistischen und zentralasiatischen Kultur; es sind die Ranke und das geometrische Flachornament. Von beiden hat er nach Gutdünken Gebrauch gemacht, beide im Sinne des reinen Flächenschmucks zur Vollkommenheit entwickelt. Eine Synthese ist nie versucht worden, es sei denn, daß man die im 14. Jahrhundert erfundene maurische Laceria so auffassen wollte. Doch möchten wir dieser Genese nicht das Wort reden.

Die Übersetzung des Ornamentalen ins Handwerkliche vollzog sich auf dem Wege der Diminution technischer Verfahren. Aus Rahmen wurden Rähmchen, aus Platten Plättchen, und aus Gittern wurde das Stäbchenwerk der Muscharabie. Die Aufteilung der Türen in zahllose Füllungen, das Zerschneiden von Marmor und Fliesen, die Auflösung der Trompen in Stalaktiten — alles erklärt sich aus demselben Prinzip. Denn der Aufteilung entspricht die Vervielfachung, und das Rätsel der Stalaktiten verschwindet, wenn man sie (mit Uhde) als Häufung des Schreinerklotzes begreift.

Das Wesen dieser Muster ist Reihung ohne Ende. Es entspricht der Unorganisiertheit der Säulenwälder in den Moscheen. Am meisten kam ihrem Geiste die Technik des Webens entgegen. Durch seine Stoffe hat der Islam am stärksten auf die Welt gewirkt. In den Webmustern vollzog sich auch am erkennbarsten die Abkehr von der antiken Tradition. Das fatimidische Ägypten kannte noch gegenständige, also symmetrische Tiermuster. Im sarazenischen Sizilien wurden sie aufgegeben, und die endlose Wiederkehr einseitig gerichteter Muster wurde zum herrschenden Prinzip.

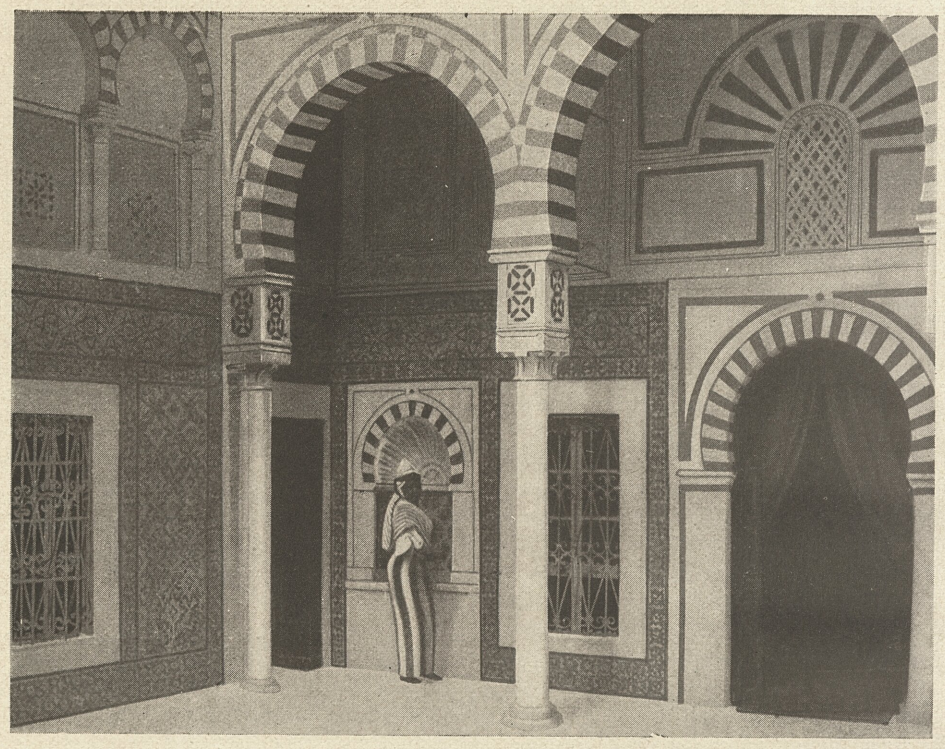
Daneben entwickelte der Islam das Prinzip der Durchdringung sich widersprechender Muster. Tierzeichnungen wurden von Farbstreifen durchschnitten, die ihre Zeichnung aufzuheben scheinen. Oder in ein helldunkles Schachbrettmuster traten blaue und grüne Fliesen dergestalt ein, daß schräge Farbstreifen als zweites Muster entstanden. An Erfindung also fehlte es den Künstlern des Islam nicht, nur war ihr Geist auf das Vielfache in der Wiederkehr gerichtet und widerstrebte organischer Bindung. Sollten wir nicht den Geist des Nomadentums in diesem Wesen erkennen?

Ein Stadtbild ist von Natur endlose Musterung, denn es beruht auf der ewigen Wiederkehr desselben Haustypus. Alle Stadtbaukunst des Abendlandes war darauf gerichtet, dieses rein Quantitative durch Hervorhebung betonter Baumassen zu überwinden, aus der Masse einen Organismus zu gestalten.



Aus dem Bazar zu Tunis.

Daher die gesteigerten Silhouetten der Gotik, das Achsialsystem der Renaissance und des Barocks. Der Orient verzichtet auf diese Mittel. Er kennt zwar Silhouetten und Achsen, aber er wendet sie im Städtebau nicht an. Seine Minarets treten hin und wieder ins Straßenbild ein, aber ein stadtbauliches Prinzip ihrer Anwendung ist nicht zu erkennen. Man ist zufrieden, daß sie gesehen werden. Eine Steigerung der architektonischen Wirkung nach der Stadtmitte zu ist schon deshalb ausgeschlossen, weil diese vom Bazar eingenommen wird. Die Hauptstraßen, die von den Toren kommen, verlieren sich allmählich in gedeckten Gängen, von denen steinerne Gewölbe die Glut der Sonnenstrahlen fernhalten. Hier spielt sich das öffentliche Leben ab. In endloser Wiederkehr reihen sich die offenen Butiken der Schwertfeger, der Seidenweber, der Schuhmacher und der Schneider, alle nach Berufen gesondert; in diesem Labyrinth hat jeder Gang seine Farben, seine Geräusche, seine Gerüche; Hämmern und Klopfen kündigen die Damaszierer, Wolken von Wohlgerüchen die Verkäufer indischer Gewürze und persischen Rosenöls an. Ununterbrochen flutet die Menge: lautlosen Wandels auf nackten Sohlen, weißer Gewänder Falten von reglosen Schultern fließend. Nur die Ausrufer erfüllen die Luft mit dem Lärm ihrer Stimmen. Über alles aber rieselt aus schmalen Lichtlöchern der Gewölbe ein unsagbar verschönendes Licht. Es gibt keinen Ort, der für des Malers



Ein Hof zu Tunis.

Auge berauschender wäre. Der Städtebauer aber muß sich hoffnungslos aus diesen Räumen verabschiedet fühlen. Und damit aus der orientalischen Stadt überhaupt. Denn der Bazar ist so ausschließlich Schauplatz des öffentlichen Lebens, daß an anderer Stelle sein Schaffen verschwendet wäre. Nur die Moscheen, als Ort der Erhebung, bieten architektonischer Entfaltung Raum, aber gerade sie liegen versteckt hinter Zugängen, die kaum des Wissenden Auge entdeckt. Was ist es, das uns dennoch jede orientalische Stadt als Märchen erscheinen läßt? Es ist die hohe Keuschheit des Empfindens, die jedes Kleinod der Künste mit Geheimnis umfriedet. Wie die Moscheen, so sind die Häuser, die Höfe mit unübersteigbaren Mauern, mit dicht vergitterten Fenstern verschlossen. Man schleicht vorbei an weißen Mauern und malachitfarbenen Pforten, die sich nie zu öffnen scheinen, und träumt sich hinter ihnen Gärten mit saphirnen und rubinroten Früchten. Tatsächlich ist die Innenschönheit dieser Häuser unbeschreiblich. Man tritt durch einen hakenförmigen Zugang, der auch bei geöffneter Pforte den Einblick ins Innere verwehrt, in einen Hof voll blühender Ranken und Bäume, aus denen Marmorsäulen schimmern und Brunnen melodisch plätschern. Alle Räume öffnen sich nach diesem Hof, der des häuslichen Lebens Mittelpunkt ist und durch farbige Fliesen, durch Marmor-

intarsien und feine Meißelarbeit seine Bedeutung verrät. Hier spielt sich in Wahrheit, unter köstlichem Schatten, der verschönt wie erquickt, das Leben der Frauen und Kinder ab. Es ist herausgeschnitten aus der Allheit des Daseins und sorglich umhegt wie eine köstliche Frucht. Nur hier versteht man die keusche, verschlossene Blüte orientalischer Kunst. Wir nordischen Straßenanwohner müssen von Grund aus umlernen, um ihren Duft, ihre Schönheit zu verstehen. Die Schmucklosigkeit der orientalischen Straße ist nur die Kehrseite zum verschwiegenen Glanze des orientalischen Heims. Sie ist nur Zugang, nur Gasse des Verkehrs. Und diesen Verkehr auf die einzig Befugten zu beschränken, war von jeher ein Hauptprinzip des orientalischen Städtebaus. Nur jene Hauptstraßen, die von den Toren zum Bazare leiten, sind breite Kanäle für den durchgehenden Verkehr; hier drängen sich die Männer im weißen Burnus und verschleierte Frauen an hochschwankenden Kamelen und fürstlich prunkenden Zügen einziehender Scheichs vorüber, hier wogt es ab und zu, vom Bazare, zum Bazare; hier reihen sich die Kaffeehäuser mit strohernen Matten und blühenden Oleanderbüschen; hier liegen, den Toren zunächst, die fließenden Brunnen, an denen der Ankömmling den Staub der Landstraße von den Füßen spült. Biegt man seitwärts, so verhallt der Lärm nach wenigen Schritten, die Gasse wird eng, schattig, kühl; sie windet sich an hohen Mauern vorbei und oft unter Häusern hindurch; oft weicht sie einer Pforte aus, die einladend und doch verschlossen in den Weg tritt; dann verzweigt sie sich — welchen Weg soll man gehen? — und hat man gewählt, so führt uns schließlich, nach zahlreichen Verästelungen, der immer schmaler, immer stiller werdende Gang vor ein einsames Tor. So endet schließlich jede Verzweigung des Weges. Nirgends ein Durchgang, lauter Sackgassen. Wer sollte hier wandern außer dem lautlos schreitenden Bewohner, der ein-, zweimal des Tages den Weg zum Bazare nimmt? Ihm folgt nur, wem Ahnen mehr ist wie Schauen, mit leisen Schritten in die heimliche Enge: der Dichter, der Träumer, dem Märchen dort aufblühen wie aus Tausend und Einer Nacht.



Eine Wohnstraße zu Tunis.



Die Liebfrauenkirche in Halberstadt. Phot. Kgl. Meßbildanstalt, Berlin.

Romanische Kunst.

Die Basilika, gleich dem Kuppelbau eine Schöpfung des Altertums, hat vor diesem die Streckung und die einseitige Richtung voraus. Sie begreift daher Möglichkeiten, die der Zentralanlage versagt sind. Unter diesen wählt der romanische Stil kaum mehr als die Streckung. Er ist blind gegen die Wirkung einer Folge achsial gebundener Räume. Die größten romanischen Kirchen sind zweiseitig orientiert, die Eingänge finden sich bescheiden auf den Langseiten. Man könnte also von dem Idealtyp eines gestreckten Zentralbaus sprechen. Die Auffassung der Bauglieder des Innenraums ist dieselbe wie im alten Byzanz. Wände und Pfeiler sind des Raumes wegen da, der metaphysisch begriffen wird. Alle Gliederungen sind aus der Mauermasse gehöhlt, es gibt kein Ornament im Geiste der plastischen Ausladung. Auch die figürliche Plastik ist diesem Gesetz unterworfen. Sie lebt nur als organisch gewordene Architektur. Auf ihre Schöpfungen paßt das Wort Bildsäule, denn ihre Bilder sind zur Säule geworden. Ihr Gesetz ist, daß sie den Umfang der Säule nicht überschreiten, ihre Freiheit, daß sie menschliche Proportionen verlassen, um den architektonischen besser Genüge zu tun. So erscheinen als die höchsten Gebilde dieser Kunst die starren überschlanken Figuren an den Westportalen zu Chartres. Auch die Gesamtanlage des Portals ist eine Aushöhlung, indem die Bögen sich mit den Steinschichten nach rückwärts verkleinern und ihre Kanten ausgemeißelt sind.

Das Kreuzgewölbe lag dem romanischen Stil nicht am Herzen. Man ergab

sich schließlich in seine Zweckmäßigkeit. Aber die Formen und Kuppelfolgen südfranzösischer Kirchen zeigen, daß man seine Form nicht für wesentlich hielt. In der Hohnekirche zu Soest wird es von der Malerei ausdrücklich verneint, und es ist kaum anzunehmen, daß dieser Fall einzig dastand. Überhaupt verfolgt die Malerei byzantinische Grundsätze. Was sie von San Vitale scheidet, sind Züge mehr materieller und völkischer als künstlerischer Art. Sie blieb in ihrem Wesen Flächenschmuck, verzichtete auf Tiefe sowohl wie auf selbständiges Leben. Ihre Kompositionen sind Ornamente, ihre Umgrenzung Wandteilung, nicht aber Proszenium für eine gedachte, für eine illusionistische Welt.

Neuartig dagegen ist die Außenerscheinung der Kirche. Sie stellt sich dar als ein Kompositum verschieden gerichteter Massen. Die horizontalen Mauern und Dächer überragen vertikale Türme, die Harmonie wird im Ausgleich dieser Massengegensätze gesucht. Zum ersten Male in der Kunstgeschichte wird dem Umriß ein so reiches Leben gewährt. Das mag mit der nördlichen Entstehung zusammenhängen. Der Süden gewährt dem Spiele des Schattens reichere Kraft.



Portalfiguren am Dom zu Chartres.
Phot. Dr. F. Stroedtner, Berlin.

Der gegliederte Aufbau setzt eine freie, zum mindesten aber eine beherrschende Lage voraus. Diese war den Kirchen des frühen Mittelalters gewährt. Oft lagen sie, an Klöster gebunden, in freier Landschaft; das um den Kreuzgang gruppierte Kloster hielt sich in der bescheidenen Höhe des Seitenschiffs. Auch die Städte waren damals geräumig, und ihre Häuser überschritten selten die Höhe zweier Geschosse. Auf der Nord-, West- und Ostseite lagen die Kirchen in der Regel frei. Hier dehnten sich die „Kirchhöfe". So konnte sich das Bild wechselnder Überschneidungen in aller Ausführlichkeit entfalten. Die Umkreisung des Bauwerks war der gegebene stadtbauliche Zustand, und es bedarf keiner Erklärung, daß achsiale Bindung nicht im Gesichtsfelde romanischer Meister lag.



Die Fürstenpforte am Dom zu Bamberg. Phot. Deetjen.

Dies alles jedoch gilt vornehmlich für den germanischen Norden. Der romanische Süden machte die Entwicklung nur in gewissem Abstande mit. In der Umrißbildung weniger kühn, verharrte er mit vererbter Neigung bei den malerischen Reizen altrömischer Bogenarchitektur. Das Richtungsmoment in

der Anlage wurde grundsätzlich festgehalten, das Achsialsystem nicht vergessen. Doch mag es für die nachlassende Energie dieser Tendenzen symptomatisch sein, daß das Baptisterium von Pisa dem Dome zwar in der Achse gegenüber lag, die räumliche Verbindung durch ein Atrium, die sie ausgenutzt hätte, aber niemals erfolgte. So blieb das Kunstmittel ohne Wirkung, und es stehen auch hier wie im Norden die einzelnen Baukörper auf dem ebenen Plan.



Aus dem Isaias-Manuskript der Bamberger Hofbibliothek. Phot. Deetjen.

Gotik.

Den romanischen Stil als einen Weg zur Gotik aufzufassen, hindert nur die selbstsichere Art seiner vornehmsten Schöpfungen. Aus ihnen spricht nicht Suchen, sondern glückhaftes Sein. Eine Epoche hatte ihre Erfüllung darin gefunden.

Die Gotik sah sich auf neue Grundlagen gestellt. Hier Laientum, dort Geistlichkeit, hier Stadtbewußtsein, dort Klösterherrlichkeit, hier mystischer Drang, dort klares erziehendes Schalten. Gotik ist ein geistig-sinnlicher Jünglingsrausch, romanischer Geist ein heiteres Lehren und kindliches Empfangen.

Das verändert die künstlerischen Absichten in hohem Maße. Im Urkeim der Basilika wird das Richtungsmoment erst jetzt begriffen. Es wird begriffen und zugleich aufs höchste gesteigert. Die Doppelchöre fallen fort, das Westportal



Der Dom zu Antwerpen. Phot. Deetjen.

wird zur Regel. Von hier aus entwickelt sich das Erlebnis der Kathedrale nach der Chortiefe hin. Über dem Portale droht das jüngste Gericht. Die Apostel lehren von den Gewänden, und törichte wie kluge Jungfrauen predigen die Lehre vom eitlen und ergebenen Tun. So wird der Ungläubige bedräut, der Zweifelnde ermuntert einzutreten. Das Innere gehört dem Heilsuchenden. Gleich am Eingang erhebt sich der Taufstein. Niemand gelangt zum Heile denn durch die Taufe. An den Pfeilern begleiten Kirchenväter und Heilige den Weg zum Altare. Hier winkt die Erlösung. Doch der Weg führt unter dem Kreuze her. Es mahnt von der Höhe des Triumphbogens herab; unter ihm, inmitten des Lettners, hat der Kreuzaltar seinen Platz. Erst wer durchs Leid hindurchgeschritten, schaut den Triumph der göttlichen Liebe. Vom Hochaltare erstrahlt sie als thronende Dreifaltigkeit, als Krönung Mariä, ihre Himmelfahrt oder die des Sohnes, nicht selten vom Passionswerk umgeben. Bisweilen entwickelt sich die Mittelkapelle des Chorumgangs zur Marienkapelle, die seitlichen, also nicht in der Hauptrichtung liegenden Altäre, sind anderen Heiligen geweiht. So die Grundidee, deren symbolische Schönheit durch Abweichungen nicht berührt wird.

Diese Anordnung ist der romanischen nicht entgegen, aber sie ist klarer geworden. Die romanische Richtungslosigkeit entsprach dem Übergewicht geistlicher Übungen, die Betonung der Richtung im Gotischen folgt dem Zudrang der heilsuchenden Laienwelt.

So erklärt es sich, daß Richtung und Bewegung alles beherrschen. Die Gotik entsproß einer Seele, die sich ewig im Werden befand. Sie empfing den Raum als Erbe; ihr Interesse aber gehörte der plastischen Form, durch die sie den Organismus in Bewegung setzen konnte. So war ihr Erstes, die Form zu klären. Es entsprach ihr nicht, die raumbegrenzende Fläche einer Mauer empfinden zu lassen. Die Fläche wurde aufgelöst bis zur Grenze der konstruktiven Möglichkeit. Es gibt im gotischen Organismus keine Form, deren kubische Masse wir nicht empfänden. Das Zweite aber war, diese Formen in Bewegung zu setzen. Pfeiler wurden aus belasteten zu strebenden, wachsenden; baumgleich verästeln sie sich zu kreuzweis verschränkten Rippen. Alles Interesse klammert sich an die steigenden Dienste der Stützen, an die Pfosten der Fenster, deren Maßwerk sich im Nachklang der Rippen verschränkt. Wir fühlen wieder materialpositiv;



Der Dom zu Halberstadt. Phot. Kgl. Meßbildanstalt, Berlin.



Gotische Marmorfigur einer fürstlichen Stifterin.
Slg. Stoclet, Brüssel. Phot. Deetjen.

will man, wie es beliebt wird, die Gotik metaphysisch nennen, so kann sich die Überwindung der Materie nur auf ihre Dynamik beziehen. Warum nennt man die Gotik nicht kurzerhand den dynamischen Stil? Kraft ist alles an ihm, das Emporschießen der Pfeiler, die Spannung der Bögen, das Laufen der Rippen, das Schnellen der Türme. Ihr zu Liebe opferte man alles, den Sinn der Gesimse, die emporgebrochen in den Aufschwung des Ganzen einstimmten, die Kapitäle, die als Stein im Strome den Fluß des Strebens hätten hemmen können, ja den Raum selbst, sofern er dem höchsten Ausdruck der Bewegung hindernd im Wege stand. Ägypten regelte des Menschen Bewegung, der am ruhigen Sein der Formen vorbeischritt, die Gotik gibt uns die Bewegung als Schauspiel; der Mensch umwandert ihre Formen, um die Ekstatik ihres Hochdranges als heiliges Erlebnis in sich aufzunehmen. Die Plastik verharrt im dienenden Verhältnis zur Architektur. Doch heischt die Gebieterin andere Dienste. Sie muß der Bewegung folgen. Gedrehten Säulen gleich, wie sie das Nordschiff des Braunschweiger Domes birgt, müssen auch ihre Gebilde sich drehen und winden. So entsteht die gotische Biegung, der man Naturstreben und Gemütsinnigkeit unterschieben mag, die aber ihrem künstlerischen Wesen nach nichts anderes ist als Ausdruck des dynamischen Grundstromes, der alle Glieder der gotischen Schöpfung durchzückt.

Nichts anderes gilt von der Malerei. Auch sie folgt in jeder Linie der allgemeinen Ekstatik. Spitzige, strebende Formen sind ihr eigentümlich; sie entnimmt sie dem Kleiderschnitt, den Schnabelschuhen und dem Kopfputz der Zeit, alle Falten überschneiden sich in Winkeln spitz wie Schwerter. Neuartig aber ist ihr Verhältnis zum Raume. Die Wandflächen sind durch Fenster ersetzt, in deren gebreiteter Lücke die Pfosten des Maßwerks stehn. Hier fand der gotische Maler seine erste Aufgabe. Er umhing das strebende Steingerüst mit einem mystischen Kleide von farbig gefügten Gläsern. Die byzantinische Goldmosaik



Altarschrein im Dom zu Bamberg. Phot. Deetjen.

war damit übersteigert. Sie strahlte nur wider, hier strahlt das Malwerk selbst. Es geht ein unerhörter Eindruck von diesen Glasgefügen aus, in denen sich das gotische Erlebnis wie unter mystischem Schleier vollzieht. Darstellung ist Nebensache. Der Eindruck beruht im höchsten Maße auf dem Rhythmus wechselnder Muster, deren Farben wie Edelsteine blinken und mehr noch fast durch die Atmosphäre, die sie verbreiten, als durch sich selber wirken. Der Bewegtheit des Steines tritt hier die Entmaterialisierung der Farbe zur Seite.

Eine zweite Verwendung fand der Maler am Altar, wenn auch erst in vorgeschrittener Zeit. Auch ist sein Schaffen hier Surrogat, und es verlohnt wohl der Mühe, zum Verständnis dessen einen Rückblick auf die Geschichte des Altars im ganzen zu werfen.

Der Altar ist seiner Uridee nach Märtyrergrab. Immer finden sich Reliquien in ihn eingebettet. Über dem Grabe wurde das Opfer vollzogen. In romanischer Zeit gesellten sich zu den eingemauerten Reliquien solche in kostbaren Hüllen, die auf der Mensa Platz fanden. Es gab neben reich gezierten Kästen Kopfreliquiare



Aus dem Missale von Cambrai.
Phot. Deetjen.

und ganze aus Silber getriebene Figuren, die Reliquien des Dargestellten in der Brust verschlossen trugen. Höchste Kostbarkeit war Ausdruck innigster Verehrung. Bald aber gewann der Wunsch, auf die Masse zu wirken, die Oberhand. Für den Aufbau wurden optische Rücksichten auf die Laienschaft maßgebend. Ein Schaugerüst erhob sich hinter dem Altare. Särge mit heiligen Gebeinen, Reliquiare jeder Gattung, aber auch reine Schaufiguren wurden ihm eingefügt. Damit begann das Opfer selbst zum Schauspiel zu werden. Rücksicht auf seinen Ausbau überwiegt in gotischer Zeit. Der Altar türmt sich zu immer größerer Höhe. Seine Schaufläche ist mit Reliefs bedeckt. Sie mimen die Kostbarkeit der einstigen Reliquiare und strahlen von Vergoldung und leuchtenden Farben. Schließlich, als der Aufbau die Schwere der Holzskulpturen nicht mehr tragen will, ergreift die Malerei von den Schauflächen Besitz, zuerst von den Flügeln, dann auch von der Mitte. Sie steht an der Schwelle ihrer Befreiung aus dem architektonischen Bann.

Auf der Höhe der Gotik aber liegen ihr solche Ziele noch fern. Sie strebt nur in die Harmonie der Kathedrale einzustimmen. Sie tut es, indem sie Gold und leuchtende Farben zu schimmernden Tafeln fügt. Diese Tafeln wollen, was nie beachtet wurde, den Eindruck der verdrängten Reliefs erzeugen, sie stellen also bemalte Holzfiguren auf goldenem Grunde dar, nicht im Freiraume bewegte Gestalten. Der Raum, der ihnen Bewegung gönnt, ist das Fach des Altargerüstes, nicht die vorgestellte Landschaft oder das Haus, in dem das Leben der Dargestellten sich abspielte. Jeder Schritt von dieser Grundlage würde den Altar, ja die Kathedrale vernichtet haben. Es ist also ohne Sinn, die gotischen Meister Primitive zu nennen, wie es in unsern Galeriekatalogen geschieht; sie zeigen uns eine Vollendung in ihrer Art, und was Entwicklung zu neuen Zielen scheint, ist nicht Aufstieg nur sondern ebenso Verfall. Die Gotik stirbt, als diese Ziele zur Herrschaft gelangen.

Das gotische Stadtbild darf nicht im Süden, wo die Antike mit ihren Traditionen nachwirkte, es muß im Norden gesucht werden. Die Steilheit des nordischen Daches wurde zu einem Motiv selbst für die Kathedrale; in der Straßenzeile ist der Giebel die Einheitsform, auf welcher die Bewegung beruht. An seinen Zacken klimmt das Auge auf und ab, hingeleitet zu einem Endziele, das in mächtigem Aufschwung die Empfindung nach oben reißt. Seien es Tor- oder Kirchtürme, die Zeitweiser des Mittelalters, immer brechen die Straßenzeilen aufwärts, immer übersteigt die gereihte Zeile der Häuser am Ende ein ragender Schattenriß Die Richtung der Straße spielt keine Rolle; zumeist verläuft sie im Bogen, der



Der Mont St. Michel in der Normandie. Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.

Krümmung eines Flusses folgend oder einem Bauwerk ausweichend, das früher da war als sie. Doch wo man Städte neu anlegte, gab man ihr geraden Zug. Ihr Wesen änderte man damit nicht. Ungemein lag ihr das Auf und Ab der Gebirgsstädte. Da sie die Höhe suchte, kam jede Steigung ihr als Steigerung ihrer Tendenz zugute. Kein Platz schien den Kirchen angemessener als der Rücken eines Hügels. Oft auch lag dort die Burg, um die sich die Stadt gruppiert hatte. In jedem Falle nutzte man Höhen zu letzten Gipfelungen. Bei ansteigenden Straßen stieg Haus über Haus, in folgerechtem Wuchse entfaltete sich das Stadtbild bis zur höchsten Turmkrone, mit der die Sehnsucht einer Lebensgemeinschaft ihren letzten Griff in den Himmel tat. Denn Lichtdrang war die Seele dieser Menschen, die mit der Freiheit des ländlichen Daseins das Element aufgegeben hatten, in dem ihr Wesen zu Hause war. Aus der Enge der Gassen rang es sich mit tausend Erkern und Türmchen in die Freiheit empor. So recht im Gegensatz zur südlichen Stadt, die, sozialen Instinkten genügend, jeden Ausgleich in sich selber fand.

Der Platz im gotischen Stadtbilde ist kein Raum, er ist nur Leere zwischen den Massen der Gebäude. An ihnen hängt das Interesse. So sucht denn auch hier, was klein ist, zum Großen zu leiten. Giebel und Firste erstreben den



Gent. Nicolaskirche, Belfried und St. Bavo. Phot. Deetjen.

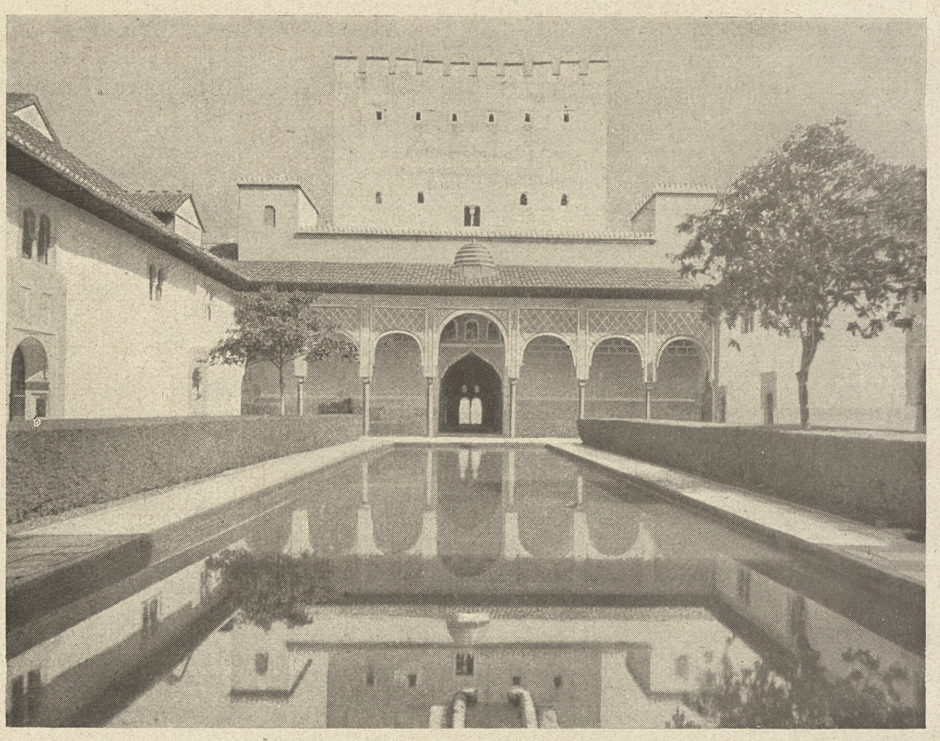
Anschluß an Türme. Und da sich die Bewegungen in den Ecken treffen, wird die Ecke zum Platz für den Turm. Der Markt nimmt gern die Lage an, die früher dem Kreuzgang zukam. So behalten die Westtürme die Funktion, die ihnen im Klosterganzen, als Vermittlern ungleicher Dachhöhen, zugewiesen war. Wie ehedem Klosterflügel, so treten jetzt die Westhäuser des Marktes gegen sie an. Die Viereckform ist aber für den Platz so wenig Bedingung wie der rechte Winkel für die Architektur. Dreiecksplätze sind vielleicht die am meisten gotischen. Sie ergaben sich zwanglos aus den häufigen Stadtplänen, die Landstraßen zentrisch zusammenfaßten. Herrlich und bewußt steht der Belfried von Doornik in der stadtwärtigen Ecke eines solchen Platzes. Zahllose Kirchtürme schließen sich ihm an.

Wir sahen aber, daß die gotische Phantasie in plastischen Körpern dachte. So lag dem Stadtbauer daran, die Tiefe der Baukörper empfinden zu lassen. Diese Funktion erfüllen zunächst die Firstlinien, die hinter den Giebeln für die Straße sichtbar bleiben. Knicke und Brüche in der Straßenflucht wurden so wenig vermieden, daß man sie fast als beabsichtigt hinnehmen möchte. Wo es anging, legte man Ecken frei. Für übergeordnete Bauwerke, für Kirchen und Rathäuser war die Lage in der Flucht eine seltene Ausnahme. Fast immer suchte man sie irgendwie zu lösen. Gelang es nicht im Lageplan, so gewißlich

in der Plastik des Aufbaus. Ihre hochragende Masse befreite sich über den Dächern zu vollempfundener Form. So vor allem bei Kirchen. Übersteigen und Überklettern war der eigentliche Ausdruck ihres Ranges. Was am höchsten galt, mußte am höchsten steigen. Und in nichts war die Gotik erfinderischer als in der Durchklärung kubischer Massen. Schon auf kurze Entfernung ordnen sich Strebepfeiler und Bögen zur Bestimmtheit stereometrischer Körper, und die Türme bewahren in zackiger Hülle der Fialen der Kristalle spiegelnden Schliff. Die äußerste Aufgelöstheit des Freiburger Münsterturms widerspricht diesem Eindruck nicht. Im Beieinander kontrastierender Turmformen stellte man das Charakteristische eines Stadtbildes fest. Im Innern traten die Türme, wie wir sahen, in jedes Straßenbild hinein. Das volle Ausmaß ihrer Höhe dabei fühlbar zu machen, war der Baumeister angelegentliche Sorge. Je jäher der Aufstieg, um so mehr schien das Postulat erfüllt. Gern rückte man ihre Ecke, in schräger Lage zur Bauflucht, ins Straßenbild hinein. Dasselbe geschah mit ganzen Baumassen. Dem Rathause von Danzig treten die Signorien von Perugia und Florenz zur Seite. Um sie alle legt sich der Freiraum im Winkel, zwei Seiten des Baukörpers freilassend, und es entsteht der für die Gotik so charakteristische hakenförmige Platz. Die Abwesenheit jeglicher Raumachsialität muß dabei festgestellt werden. Zwar beginnen dem wachsenden Sinne für Fassadenbildung achsiale Zugänge zu entsprechen. Gassen führen auf Portalnischen zu. Nie aber entwickeln sich daraus Ansätze zu räumlicher Bildung; der Umbruch der Straßentiefenlinie in die Vertikal-Tendenz der Fassade bleibt in jedem Falle das künstlerische Ereignis. Aufstieg immer und allerorten. Es überragt eines das andre. Dächer wachsen über Dächer, Kirchen über Häuser, Türme über Kirchen und Städte. Gotische Form verliert ihren Sinn, sobald sie nicht überragt. Nichts widerspricht ihr mehr als die Freilegung, mit der man in neueren Tagen die Schönheit so manches Stadtbildes vernichtet hat. Zum Hochdrang der Türme gehört die Enge der Gasse, das Wirrsal der Dächer. Je dichter das Gedränge, um so glaubhafter der Auftrieb, der ihm strebend und steigend zu entrinnen sucht.



Gotischer Straßenzug aus Landshut. Phot. Deetjen.



Der Myrtenhof der Alhambra mit dem Comaresturm (Gesandtensaal). Phot. Gertrud Osthaus.

Die Alhambra.

Das maurische Königsschloß nimmt in der Kunstgeschichte eine einzigartige Stellung ein. Seine Analyse läßt uns die höchsten Errungenschaften der Renaissance als islamisches Erbgut begreifen. Es lehrt uns, daß mit der Fayence auch Lehren tiefer architektonischer Weisheit von Spanien nach Italien gedrungen sind.

Die Entstehung der Alhambra fällt ins 13. und 14. Jahrhundert. Die Berührung mit der abendländischen Gotik mag auf die Wandlung in ihrem Stile nicht ohne Einfluß gewesen sein. Wir glauben in ihr das Moment zu erkennen, das den Stilwandel von den älteren zu den neueren Teilen hauptsächlich bedingt.

Der Myrtenhof mit dem Gesandtensaal entspricht der Anlage nach einem hellenistischen Tempelplatze. Er ist eine Raumschöpfung, aber mit entschiedener Betonung des Richtungsmomentes. Diese Auffassung entspricht dem auf die Entfaltung großer Staatsaktionen gerichteten Zweck der Anlage. Der Comaresturm wirkt nur als Fläche, aber er betont die Achsialsymmetrie in majestätischer Weise. Unvergleichlich ist das Verhältnis der durch sie gebundenen Räume

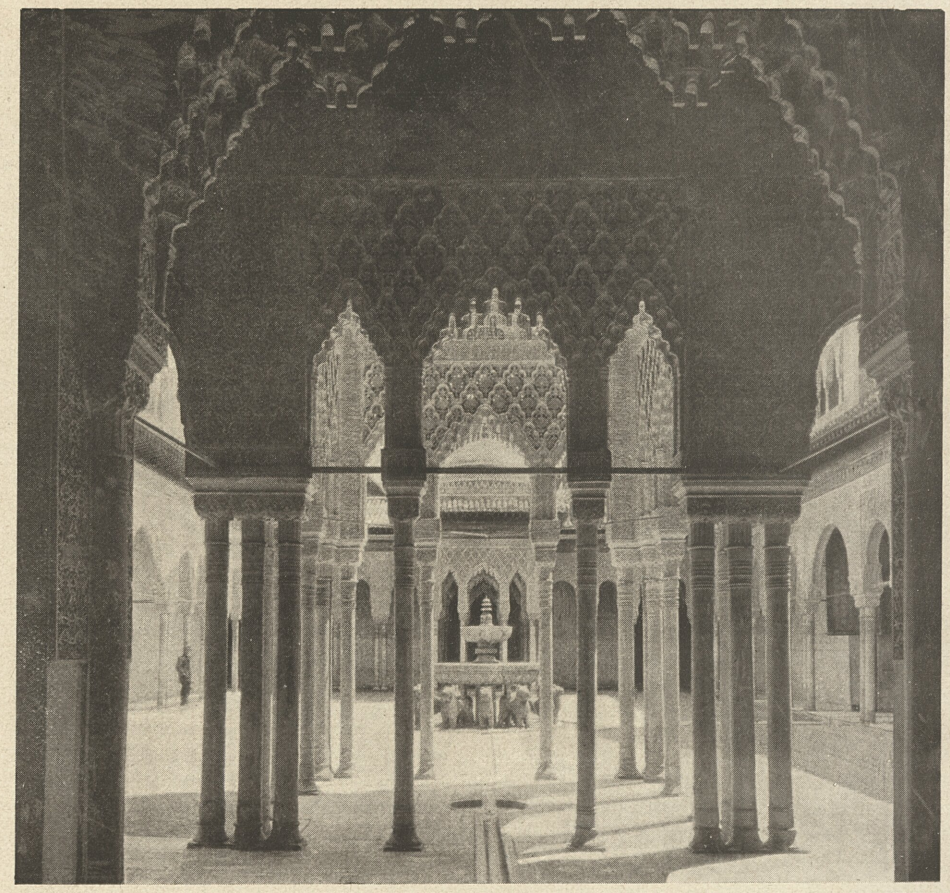


Der Löwenhof der Alhambra.

abgestimmt. Man glaubt beim Eintritt aus dem Freien ins Gedeckte erst Höhe zu empfinden. Dieses Wunder wird durch die Lage der Hofgesimse und durch vorgelagerte Querhallen hervorgebracht. Die Führung von Raum zu Raum ist also das Ergebnis bewußter künstlerischer Erwägung. Die Achse als raumverbindendes Motiv ist in allen Konsequenzen verstanden, der Rhythmus tiefer und quergelegter Räume mit Meisterschaft gehandhabt. Die Rechnung der Höhen und Weiten wird unterstützt durch die Behandlung der Flächen. Glatte und reichgemusterte wechseln in weisester Abstufung ab. Es ist nicht möglich, aus Gegensätzen unbewegter Raumelemente eine größere Wirkung aufzubauen.

Ein Umstand verdient besondere Beachtung. Zum ersten Male tritt uns an einem kontrollierbaren Bauwerk das Wasser als Baumaterial entgegen. Es geschieht im Sinne der Loslösung von der Erde. Das Schloß thront in den Wolken, Himmel über sich und Himmel unter sich. Die Menschen, die dort wandeln, schreiten wie Entrückte. Der Barock hat Ähnliches nur einmal — in Versailles —, Größeres nie hervorgebracht.

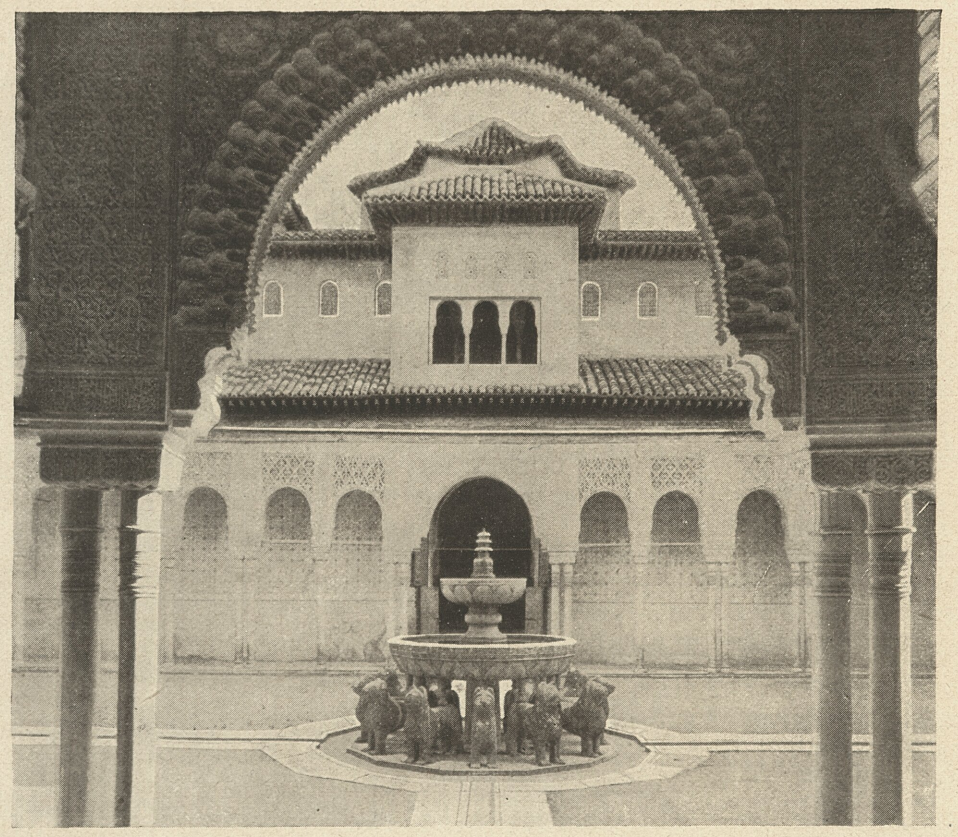
Der Eindruck des Hofes ist Ruhe. Vor dem erhabenen Gleichmaß seiner Formen schweigt alles Begehren, und Glück füllt die Seele. Man konnte keinen überraschenderen Gegensatz zu seiner Größe ersinnen, als seinen Nachbar, den Löwenhof.



Der Löwenhof der Alhambra, Durchblick durch die Pavillons. Phot. Gertrud Osthaus.

Ihm schrieb schon seine Bestimmung eine andere Haltung vor. Er war der Harem des Schlosses; er sollte sonnige Freiheit mit lauschiger Dämmerung, Säle für Spiel und Tanz mit verschwiegenen Erkern verbinden. Ein vielgegliederter Organismus also, in dem das Leben der Liebe, der Frauen und der Kinder sich abspielte. Er ist ein Märchenschloß geworden, voll springender Brunnen und üppiger Gemächer, umlagert von Gärten, deren Orangen und Zypressen in alle Fenster duften.

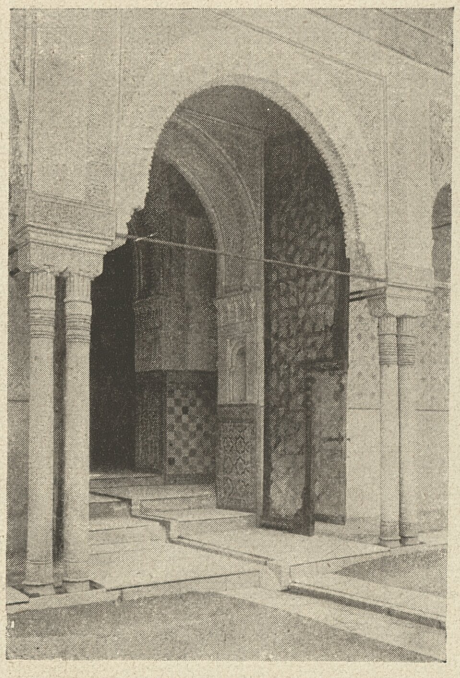
Der Hof, dem der Löwenbrunnen den Namen gab, liegt inmitten der Anlage. Unsagbar grazile Arkaden fassen ihn ein. Er ist gestreckt, doch wirken zwei Pavillons, die in der Mitte der Schmalseiten vortreten, der Streckung wieder entgegen. Der runde Brunnen in der Mitte entscheidet über den zentralen Charakter der Anlage.



Der Löwenhof der Alhambra, Durchblick zum Abencerragensaal. Phot. Gertrud Osthaus.

Dieser Brunnen ist der Schnittpunkt zweier Achsen. Sämtliche Räume sind auf ihnen aufgereiht. Die längere verliert sich nach Durchschreitung der Pavillons alsbald in den Arkaden, die kürzere, im Hofe scheinbar die Nebenachse, beherrscht auf der einen Seite den Abencerragensaal, auf der andern den Schwesternsaal und den Mirador der Daraxa. Der Reichtum der Durchblicke, die diese Achsen nach innen und außen erschließen, übertrifft alle Vorstellung.

Die Wirkung beruht auf der harmonischen Bindung überraschend vielgestaltiger Räume Doch spielen Material und Farbe bei der Differenzierung keine Rolle. Die gleichen, rosaroten Terrakottaplatten, mit türkisfarbenen Fliesen untermischt, decken überall den Boden. Fliesensockel, in denen dieselben fünf Farben immer wiederkehren, umziehen alle Wände. Die Stucktäfelungen darüber leuchten wenigstens heute sämtlich rosaweiß, und es ist anzunehmen, daß sie auch früher wenig voneinander abgestochen haben. Soviel wir wissen, prangten sie in satter rot-blau-goldener Färbung.



Eingang zum Abencerragensaal im Löwenhof der Alhambra. Phot. Gertrud Osthaus.

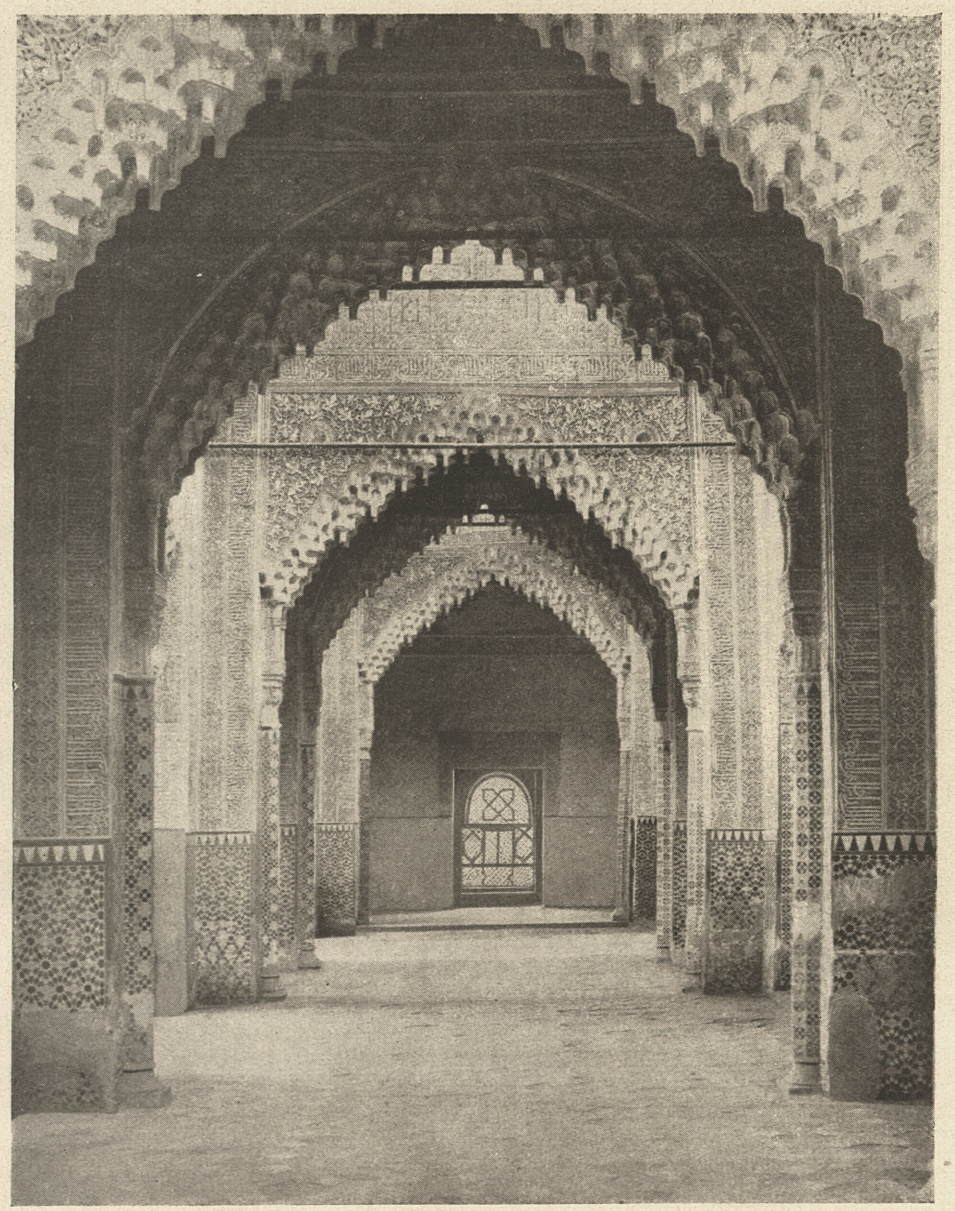
Es erweckt ein günstiges Vorurteil, wenn Architekten auf malerische Mittel verzichten. Warum sollte Anleihen machen, wer im eigenen Fache Meister ist? Architektur aber ist die Kunst der Körper und Räume. Dies war Aben Cencid, dem begnadeten Architekten des Löwenhofes, zur tiefsten Erkenntnis geworden.

Sein wichtigstes Mittel waren die Verhältnisse. Jeder Raum ist von vollendetem Wohllaut. Daß konventionelle Einheiten hierbei eine Rolle spielen, ergibt sich aus der durchgehenden Verwendung von Normalformen in Aufbau und Bekleidung sowohl, wie aus der mathematischen Grundrichtung des maurischen Schaffens im allgemeinen.

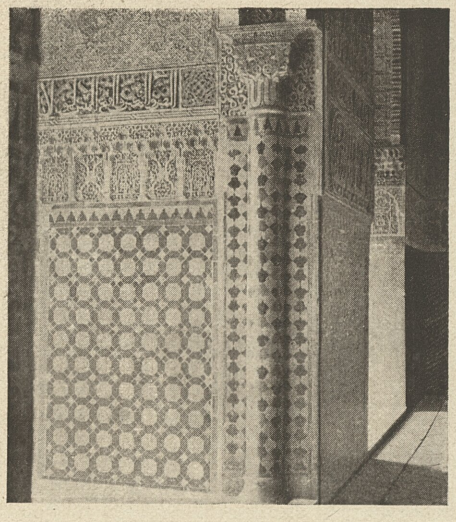
Wesentlich für den Eindruck ist die Differenzierung der Höhenausmaße. Bei jedem Raum ist das Verhältnis der Höhe zur Tiefe und Breite besonders gestimmt. Der Aufstieg aus dem Niederen ins Hohe ist dabei Gesetz. Die höchsten Räume sind zugleich Mittelpunkte zentraler Entfaltung. Diese klare Scheidung von Raum zu Raum setzt eine weitgehende Individualisierung voraus. Sie findet ihren Ausdruck in der Wahl und Behandlung des Ornamentes. Stärker aber in dem der Alhambra eigentümlichen Verfahren, die Fußbodenhöhen gegeneinander abzusetzen. Man steigt vom Hofe aus, und dann von Raum zu Raum, um je eine Stufe empor. Jeder Korridor, den man überschreitet, jede Türlaibung, durch die man tritt, wird uns so fühlbar zu einem neuen Raumgebilde gemacht.

Doch zugleich sichtbar. Denn das Gefälle dient zugleich der Wasserleitung, die inmitten aller Räume dem Boden in Springquellen entsteigt und durch offene Rinnen, von Stufe zu Stufe plätschernd, dem Hofe zueilt. Hier empfängt der Löwenbrunnen die Gewässer in vier Bächen; aus zwölf Mäulern speit er sie exzentrisch wieder aus. Nichts konnte die zentrale Funktion des Brunnens anschaulicher machen als dieses Sammeln und Wiedervonsichgeben. Gleich den vier Strömen des Paradieses tragen die stürzenden Wässer ihm Grüße der vier Weltgegenden zu. Dabei ist es für die Einheit des Raumsystems von Bedeutung, daß der Brunnen an der tiefsten Stelle der Anlage steht. Der achsiale Durchblick glitt ehedem — vor einer entstellenden Veränderung — frei über seine Schale hinweg.

Die Kunst der räumlichen Gegensätze, die wir im Myrtenhof wahrnahmen, zeigt sich auch hier mit größter Meisterschaft gehandhabt. Die fortschreitende Höhensteigerung nach den Kuppeln der beiden Hauptsäle wurde schon erwähnt.



Der Königssaal in der Alhambra.
Phot. Gertrud Osthaus.



Säule mit Fliesen in reziproker Fügung, Alhambra.
Phot. Gertrud Osthaus.

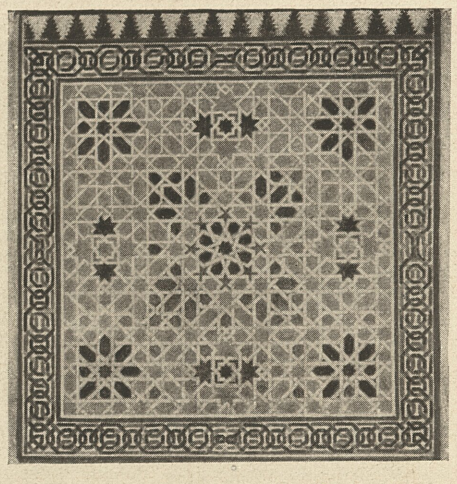
Nicht minder sicher griff die Hand des Architekten, als er schmale Korridore vor die Haupträume legte. Sie schaffen den Maßstab, der die Größe der Säle empfinden läßt. Doch wirken sie nicht allein durch ihre Maße, sondern ebenso durch ihre Richtung. Denn sie liegen quer und richten ihre Symmetrie nach einer Achse, die zur Hauptachse im rechten Winkel steht. Solcher Querachsen erleben wir beim Durchgang zum Mirador der Daraxa nicht weniger als vier. Sie bereichern und klären unser Raumgefühl, sie bereiten dem Auge das Fest dauernd wechselnder Perspektiven.

Bei diesen Raumerlebnissen überrascht zugleich die Sicherheit, mit der zu jeder Raumgattung die passende Decke gefunden wurde. Gänge sind flach gedeckt, Räume, die zum Verweilen bestimmt waren, jedoch mit Kuppeln. Ein herrlicher, gestreckter Saal, der die Arkaden einer Schmalseite begleitet — der Königssaal — besteht aus einer Folge von sieben Kuppelquadraten. Von diesen sind vier lichtlos, drei aber durch Oberlichter erleuchtet. Die dunklen und lichten Kompartimente wechseln rhythmisch ab.

Sofern nicht Asiens frühe Wunderbauten uns nachträglich diesen Meistergriff erklären sollten, stehn wir hier vor einer der größten und einsamsten Taten der Kunstgeschichte. Aben Cencid hat hier bewußte Lichtmetrik getrieben zu einer Zeit, in der im übrigen Europa noch nicht einmal die zentrale Beleuchtung zum Problem erhoben war. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt auch das Rätsel der Gesamtanlage eine neue Deutung. Denn jede Raumachse ist auf Beleuchtungswechsel eingestellt. Die schmalen Korridore erscheinen als Dämmerungen zwischen dem strahlenden Hof und den lichten Kuppelsälen. Der Blick über den Hof vom Abencerragensaal zum Mirador der Daraxa ist um so wirksamer, als die Akzente des Lichtes mit denen der Geräumigkeit und des Wassersystems zusammenfallen. Zauberhaft ist der Blick im Zuge der Langachse unter den Pavillons hindurch. Hier singen 24 überschlanke Säulen, die jäh vor der blendenden Helle des Hofes stehn, das berückendste Lied, das je in Licht und Schatten erdacht wurde.

Der Beleuchtungskunst dienen auch jene ungemein graziösen, durchbrochenen Wände, die man mit hängenden Spitzenschleiern verglichen hat. Ihre Entstehung ist kaum rätselhaft. Durchbrochenes Backsteinmauerwerk war den maurischen Ländern geläufig. Die Verstuckung hat es sinngemäß ausgeziert und ihm zugleich eine steigende Tendenz gegeben. Sein Reiz aber liegt in dem köstlichen Halblicht, das es in die von ihm umschlossenen Räume eindringen läßt. Dieses Halblicht bereichert die Instrumentation der Lichtsymphonie in glücklichster Weise.

Doch weist uns der silhouettierende Charakter dieser Durchbrucharbeit zugleich auf einen Einfluß hin, der bei der Zeitlage des Bauwerkes und bei der abendländischen Nachbarschaft nicht wundernimmt. Wir denken an den gotischen Stil. Das Maßwerk hatte in Kastilien eine reiche Pflege gefunden, und seine Einwirkung auf die Phantasie Aben Cencids ist um so wahrscheinlicher, als auch andere gotische Momente an seinem Werke hervortreten.

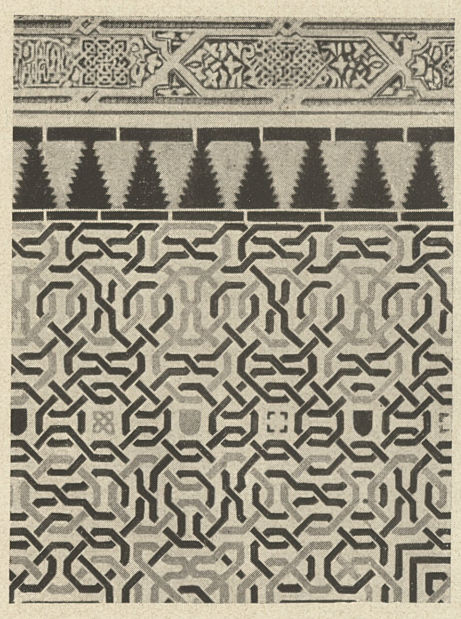


Maurisches Sternmuster mit weißem Bandwerk, vom Fliesensockel der Alhambra. Phot. Gertrud Osthaus.

Die Gotik widerstrebt aus ihrer körperhaften Grundanschauung heraus der Flächenbildung. Sie verlangt und gibt Aufklärung über die Stärke und Profilierung jeglicher Form. Wir sehen ihre Pfeiler und Mauern sozusagen von vorn und hinten zugleich. Ein verwandtes Streben hat Aben Cencid geleitet. Er bereichert sein Raumsystem mit zahlreichen Körperformen, geneigten Dächern, sich wölbenden Kuppeln, aufstrebenden Giebeln und, besonders eindringlich, durch die beiden in den Hof vorspringenden Pavillons. Das Bestreben, die Stärke der Mauern zu zeigen, wird an den Zugängen der Kuppelsäle deutlich. Die Häufung von Pfeilern und Säulen entspricht derselben Empfindung. Auch sind die Stalaktiten, die alle Säle mit rauschenden Kaskaden erfüllen, Gebilde, die das Körpergefühl in hohem Maße anregen.

Am stärksten aber berührt uns, im Vergleich mit dem Myrtenhof, die veränderte Natur der Linie. Dort diente sie mit ungebrochenen Horizontalen der Raumschichtung. Hier greift sie in einer ganz neuartigen Weise frei durch den Raum. Ihr Gesetz ist es, die Figuren des Grundrisses zugleich an die Wände zu zeichnen, und zwar im ununterbrochenen Zusammenhang des Flusses. So korrespondieren im Abencerragensaal die Nischengrundrisse mit einer Bordüre, die auf der Eingangswand, vom Sockel aufsteigend, die Tür umfaßt. Im Hofe aber begibt sich dasselbe, indem der einwärts gewandte Grundriß des Pavillons an den Langseiten über Rechteckgiebel klettert, die die Mittelportale überhöhen. Es entsteht also eine Leitlinie, die das Auge an den Schmalseiten in der Horizontalebene führt und weiterlaufend an den Langseiten nötigt, dieselbe Figur in der vertikalen Ebene zu beschreiben. Es kann kaum ein Mittel erdacht werden, das den Körpereindruck einer Baumasse stärker ins Bewußtsein riefe.

Das Seltsamste ist bei dieser Doppeldeutigkeit der Anlage, daß weder die Raumbildung noch die Körperformung den geringsten Mangel an Logik empfinden läßt. Der Löwenhof ragt damit als ein Werk des höchsten Wissens weit über die Jahrhunderte hinaus. Erst im Barock werden ähnliche Probleme wieder angeschnitten.

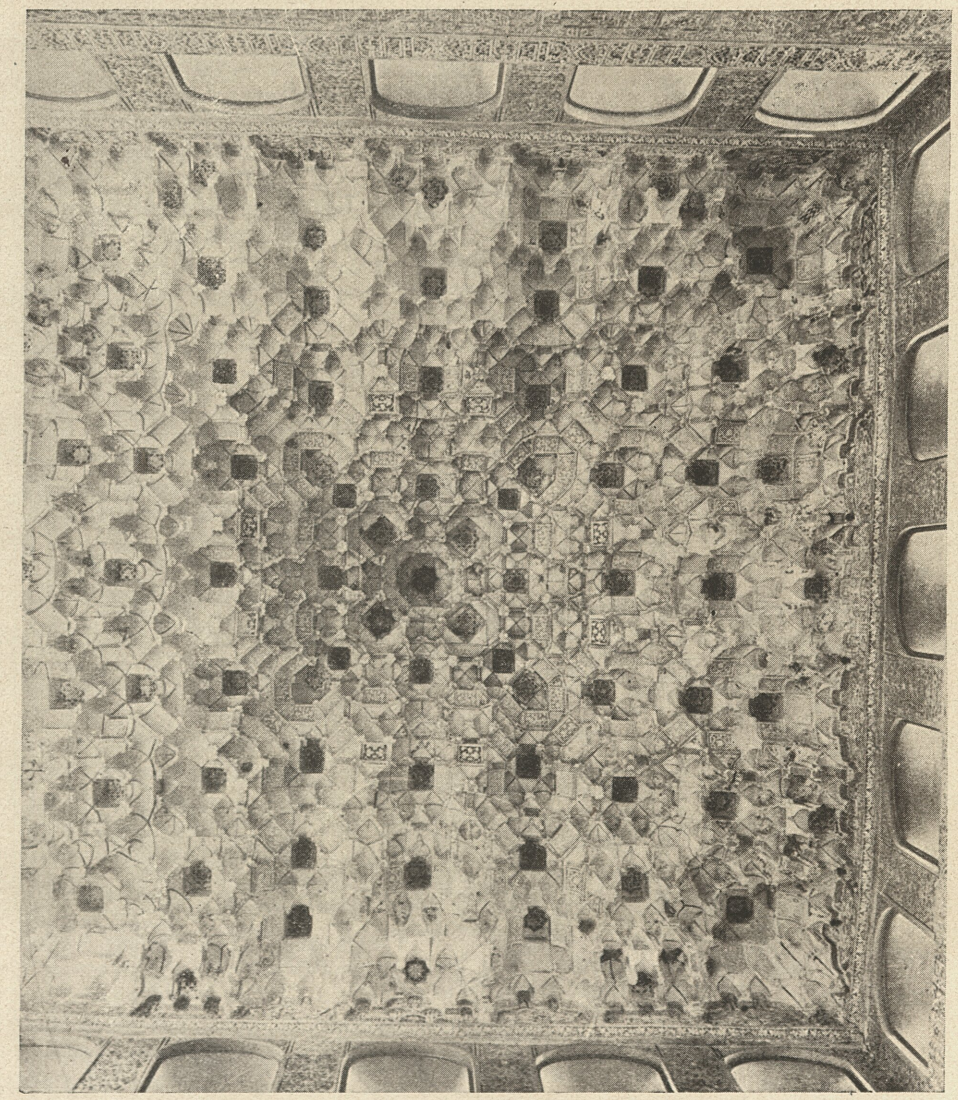


Farbiges Bandwerk auf weißem Grunde, vom Fliesensockel der Alhambra. Phot. Gertrud Osthaus.

Eine merkwürdige Begleiterscheinung zu dieser architektonischen Evolution vollzieht sich in der Fliesenkeramik, die an der Ausstattung der Alhambra so großen Anteil hat. Sie gibt sich ursprünglich als eine nach Tonwerten und Farben oft doppelt rhythmisierte Flächenmusterung. Die Muster teilen die Fläche geometrisch und kennen keinen Grund. Im 14. Jahrhundert vollzieht sich eine seltsame Wandlung. Die einzelnen Farbpolygone des Musters nehmen weiße Rahmen an, die sich, dem Rahmenwerk von Holzfüllungen ähnlich, zu einem zusammenhängenden Netzwerk verschränken. Ein Grund ist auch jetzt noch nicht vorhanden, doch fesselt das Rahmennetz die Augen weit mehr als das farbige Muster. Mit andern Worten: die Ruhe der aufgeteilten Fläche weicht der zuckenden Bewegung der Umrißlinie. Es ist nur noch ein Schritt, bis die Farben umkippen, das Muster weiß, das Lineament farbig wird und das Bewegungsspiel farbig verflochtener Bänder auf weißem Grunde entsteht. Mit dieser Umstellung hat die Ornamentik den Schritt vom Myrtenhof zum Löwenhof vollzogen.

Es besagt nichts gegen die innere Logik dieses Zusammenhangs, wenn wir im Fliesenschmuck des Löwenhofes nur den Beginn der geschilderten Entwicklung wahrnehmen. Die Konzeption des Baumeisters griff dem Stande der Industrie weit voraus, und er mußte sich in das Material schicken, das die Industrie der Zeit ihm bot. Die unbekümmerte Anwendung industrieller Verfahren zum Schmuck der Wände und Decken kennzeichnet den damaligen Baubetrieb. Er gleicht auch darin der Barockzeit, deren Meister die Stuckverkleidung sehr weitgehend dem Handwerker überließen. Die Herstellung der Stuckornamente war sehr einfach: man preßte sie an Ort und Stelle mit Formen in den nassen Bewurf. Die tausendfältige Wiederholung desselben Musters entspricht dieser Technik, die ihrem Wesen nach doch eine Reproduktionstechnik war. Was ihr an Mannigfaltigkeit gebrach, ersetzte sie durch Fülle der Erscheinung. Ein sinnverwirrender Reichtum von Formen scheint über die Flächen hingebreitet. Dem Sinn für Linie entsprach diese bildsame Technik früher als die Keramik.

Ein Wort noch über die Stalaktitengewölbe sei angefügt. Sie sind nach Uhde aus der Vervielfachung des Schreinerklotzes entstanden. Wenn nicht, so sind sie jedenfalls mit Glück in diese Technik übersetzt worden. Denn ihr Wesen ist ein Spiel mit auf- und abgeschobenen Prismen. Sie ergeben in der Flächenprojektion Musternetze, die den Sternmustern der keramischen



Stalaktitengewölbe aus dem Schwesternsaal der Alhambra in der Untersicht. Phot. Gertrud Osthaus.

Wandsockel zum Verwechseln ähnlich sind. Die innere Folgerichtigkeit des maurischen Stils ergibt sich aus dieser Beobachtung in hohem Maße.

Das Baugerüst der Alhambra ist im Sinne des Holzfachwerks erdacht. Man glaubt die Tradition der Prachtzelte Irans zu spüren. Die Konstruktion erhebt jedoch niemals Anspruch auf Beachtung. Wie feinsinnig ihr aber Rechnung



Brunnentrog mit gegenständigem Tierrelief in der Alhambra. Phot. Gertrud Osthaus.

getragen wurde, erhellt aus einem Vergleiche mit dem Alkazar zu Sevilla, den oberflächliche Beurteiler ein Zwillingswerk des maurischen Königssitzes zu nennen pflegen. Man beachte etwa die Bogenzwickel dort und hier; in der Alhambra decken zusammenhängende Ornamentfelder die Bretterverschalung; im Alkazar hat man sich an den Steinschnitt der Bögen von Cordoba erinnert und diesen der Stuckhülle aufgepreßt. Eine Verwechslung des Tektonischen mit dem Dekorativen, die man dem 19. Jahrhundert allenfalls zugetraut hätte! Überhaupt erweist der Fürstensitz von Andalusien die monumentale Verständnislosigkeit, mit der das christliche Spanien der maurischen Kultur gegenüberstand. Vergleich wäre Blasphemie. Der Alkazar steht mit seiner anspruchsvollen Unbedeutenheit jedem maurischen Café einer Weltausstellung näher als dem Märchenschloß, mit dem er an Glanz und Schönheit wetteifern sollte.

Die Renaissance in Italien.

Renaissance ist eine Kunst des Südens. Romanik und Gotik waren dort verkleidete Antike, so wie später in Deutschland die Renaissance verkleidete Gotik war. So versteht man das Gefühl der Erlösung, das Italien bei Überwindung der deutschen „barbarischen" Weise beseelte.

Im Süden war der Raum geboren, die Renaissance bringt ihn zurück. Sie deutet wieder alle Formen um zu Raumwerten, doch will beachtet sein, daß ihre Sprache die der römischen, nicht die der byzantinischen Antike ist. Es sind

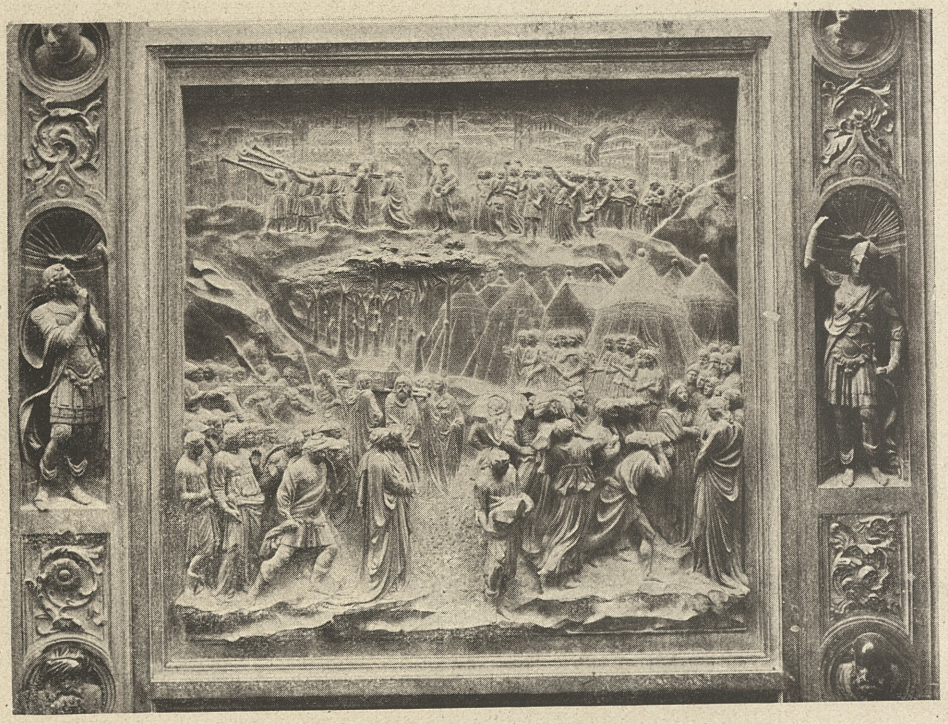


Beweinung des hl. Franz von Giotto, Florenz, S. Croce.

die Formen, die am Wege, nicht die am Ziele antiker Raumkunst standen. So konnten sie der Ausgang einer neuen Kunstentwicklung sein.

Entscheidend wurde der Umstand, daß Malerei und Plastik auf den neuen Wegen vorausgingen. Giotto blühte um 1300, Ghibertis Auftreten fällt in das Jahr 1403, und erst zwanzig Jahre später wuchs Brunelleschis erster zweifelloser Renaissancebau aus den Fundamenten. So hatten beide Künste einen Vorsprung, der sie zu einer Einflußnahme auf die Architektur berechtigte. Die Malerei hatte das Gesetz der Gotik durchbrochen, indem sie begann, Tiefe zu malen. Die Tiefe durchbrach das Gesetz der Fläche, sie vernichtete die Architektur. Jeder Fortschritt vergrößerte die Kluft. Linear- und Luftperspektive, Modellierung in Licht und Schatten, Einführung einer imaginären Lichtquelle — das alles förderte die Zwecke der Malerei so sehr, als es ihre Divergenz mit der Architektur vergrößerte.

Zum Unglück folgte die Plastik ihrem Beispiel. Dies ist sehr merkwürdig, da sie nicht nur mit der Tradition brach, sondern ebenso mit den gefeierten Vorbildern aus der Antike. Noch Andrea Pisanos Reliefs waren plastischer Zierat im architektonischen Gehäuse. Aber Ghiberti vollzog die Wendung. Sein Grund ist nicht mehr Bronze, sondern Luft, durch Bronze dargestellt. Wiesen- und Wassergründe dehnen sich in die Tiefe, aus deren verdämmernder Atmosphäre Gebirge und Städte auftauchen. Sein Kunstgriff ist die Abflachung der



Der Übergang über den Jordan und die Einnahme von Jericho.
Bronzerelief von der Osttür des Baptisteriums zu Florens von Lorenzo Ghiberti.

Körper nach der Tiefe zu. Ein Mittel, das auch den Alten geläufig war und das er ihnen absehen konnte. Aber völlig neu ist seine Anwendung, denn niemals haben die Alten den Raum selbst darzustellen sich bemüht. Mit Ghibertis epochemachender Tat begab sich die Reliefkunst in das Fahrwasser der von Giotto orientierten Malerei.

Man mag in ihrer Weiterbildung die Stetigkeit vermissen, durch die sich diese in gemessenen Fristen von Stufe zu Stufe hob. Auf keinen Fall wurde das Gesetz Ghibertis wieder umgestoßen, es blieb das Gesetz der Renaissance. Von Bedeutung ist aber, daß auch die Rundplastik den Stil des Reliefs annahm. Denn jede Figur der frühen Renaissance ist eine Figur hinter der Fläche. Ihr Verhältnis zum Beschauer ist einseitig und ihre Aufstellung erfordert die Nische. Sie verhält sich zu ihr wie die gemalte Figur zum gemalten Raum, man könnte sie mit einiger Ungereimtheit als „Lebendes Bild" bezeichnen. Auch diese Entwicklung vollzog sich, bevor ein Renaissancebau darauf Einfluß nehmen konnte. Die Auseinandersetzung mit der Architektur vollzog sich — an Or San Michele — noch in den Formen des gotischen Stils.

Doch war das neue Verhältnis zu sehr wider den Geist der Gotik, um von Dauer zu sein. Malerei und Plastik, diese Kinder der neuen Zeit, riefen nach der

schlafenden Mutter, damit sie das Gesetz unter ihnen aufrichte.

Man war der Gotik müde geworden, weil sie das Raumgefühl unbefriedigt ließ. Vor dem Pantheon und der Konstantinsbasilika mußten ihre Vorzüge verbleichen. Aus demselben Grunde aber konnten die Formen des neuen Stiles nur die römischen sein. An ihnen hatte sich die neue Sehnsucht genährt. Der römische Stil aber, wie er der Zeit vor Augen stand, war ein Massenstil, den griechische Ordnungen wie mit einer Maske drapierten. Die Umbildung der Säulen zur Flachprojektion, zum Pilaster war bereits erfolgt, ihr Sinn des Tragens in den der Teilung umgedeutet. Hier knüpften Brunelleschi und Alberti an. Sie dachten von Höfen und Straßen aus und ergriffen den Pilaster als Motiv der Teilung und der Rahmung. Mit ihm in Wechselbeziehung steht das Gebälk. Auch sein Sinn ist zu teilen und zu rahmen. Die Wirkung beider geht auf den Raum. Ununterbrochenheit der Linien, die Lot und Wage halten, ist oberstes Gesetz. In ihrem Rhythmus liegt die Musik der Planung. Es kennzeichnet den Kunstwillen, daß die Tiefen der Gebäude bedeutungslos werden. In der Fassade erschöpft sich das Interesse. Nicht aber gilt das gleiche von den Tiefen der Räume. Die vier Seiten eines Hofes, eines Platzes stehn in innigster Verknüpfung. Mit ihnen die Fassaden, die in Wechselwirkung dieselbe Einheit zeigen, die in griechischer und gotischer Zeit den vier Seiten eines Bauwerks zukam; dort Körper, hier Raum.



Der hl. Georg von Donatello.
An Or San Michele zu Florenz.

Die Gotik liebte das Maßlose, weil ihre Seele zur Ekstatik neigte. Jetzt wird der Mensch zum Maße aller Dinge. Die Höhen und Weiten aller Raumelemente beziehen sich auf ihn. Türen, Fenster, Brüstungen, Balkone und Stufen — alle tragen das Maß des Menschen in die Komposition hinein. Sie alle sind so



Die Loggia dei Signori in Verona von Fra Giocondo.

gegriffen, daß reinster Wohllaut unsern Wandel, unsern Aufenthalt umtönt. Prinzip des Ausgleichs ist der Goldene Schnitt. Nach ihm, den die Renaissance als Maßgesetz des menschlichen Körpers erkannte, sind auch die Formen der Türen, der Fenster, der Grundrisse und Wandfelder gestimmt. Eine Folge dieser Verhältniseinheit ist die Ähnlichkeit aller Teile. Das Ganze scheint aus einer Reihung geometrischer Urzellen zusammengefügt. Dem Menschen entspricht auch das wichtigste aller Baugesetze: die Symmetrie. Sie erweitert und spiegelt sein Wesen, gibt ihm das Grundgefühl seines Daseins, das Gleichgewicht seiner Kräfte, im Bilde zurück. Es waren nicht physische Rücksichten allein sondern in hohem Grade geistige Bedürfnisse, die den Bildungstrieb der Renaissance-Architektur bestimmten.

Der Symmetrie immanent ist die Achse. Von ihr aus ist das Gleichgewicht wie die Last auf dem Rücken eines Tieres verteilt. Alle Teilungen im Raume sind auf sie bezogen, ihre Stützpunkte sind die Pole des räumlichen Systems.

Doch sie steht nicht allein. Wie einen Herrscher umgeben sie dienende Trabanten. Es gibt Nebenachsen, die sie begleiten, und Gegenachsen, die auf ihr senkrecht stehn. Allen gebührt derselbe Anspruch. Sie legen Stützpunkte fest und zwingen, was ihrer Herrschaft angehört, zur Symmetrie. Mit dem einzigen



Ein Hof in Avila.

Vorbehalte, den ihre dienende Stellung ihnen auferlegt. Die Einheiten, die sie schaffen, faßt die herrschende Achse zu größerer Einheit zusammen. Der Reihung gleicher Teile gesellt sich so die Überordnung als zusammenfassendes Prinzip.

Das Raumbild wird durch die Flächen des Mauerwerks gehalten. Tore, Fenster und Nischen wirken als Durchbrechungen. Sie verlangen einen Abschluß, eine Betonung, die das Zusammentreffen zweier Räume zum Ereignis macht. Jeder Torweg, jedes Fenstergewände umfaßt einen eigenen Raum.

Der Verknüpfung dieser Räume dient das Achsensystem. Es schafft, daß jeder Durchblick zu einem Bilde symmetrischer Ordnung werde. Mag es sich um Nischen oder Nachbarräume, um Höfe, Straßen oder Gärten handeln, immer fühlt sich der Gleichgewichtssinn befriedigt.

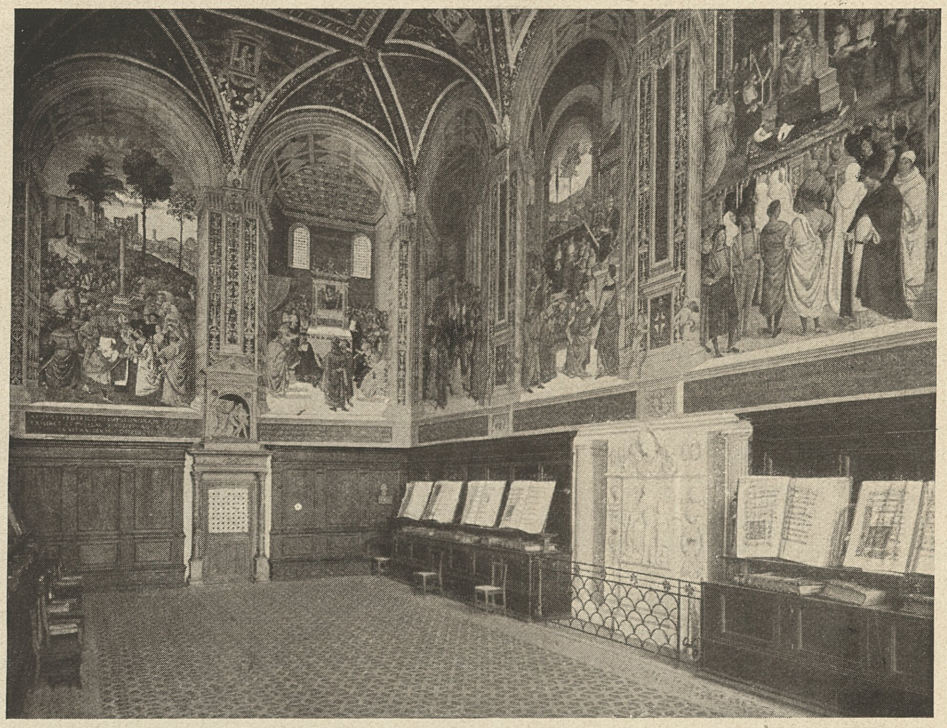
Hier zeigt sich der Gegensatz zur Gotik aufs deutlichste. Im gotischen Stadtbild klomm das Auge von Giebel zu Giebel, von Turm zu Turm. In der Renaissancestadt begrenzen überkragende Simse die Empfindung nach oben. Dem Wandelnden aber erschließt sich mit jedem Portale, jeder Straßenkreuzung ein in die Tiefe dringendes, von Symmetrie und Wohllaut erklingendes Bild. Jeder Durchblick bietet eine Überraschung, hier einen Brunnen, dort eine Säulenperspektive oder ein plastisches Motiv. So wird die Straße, ja das Stadtbild mit allen Straßen, Höfen und Gärten zu einem einzigen, durch Achsen gebundenen, bis in das Innerste der Häuser verzweigten System.



Die Piazza Annunziata in Florenz von Brunelleschi und Michelozzo.

Unausgesetzt arbeitet die Phantasie an der Belebung dieses Systems. Dem Gegensatz der Farbe gesellt sie den des Materials. Stein, Marmor, Holz, Fresken und Stofftapeten bestimmen in wohlerwogenem Wechsel den Eindruck einer Folge von Räumen. Mit weiser Berechnung folgen sich Enge und Weite, Gedrücktheit und Höhe. Das stärkste Mittel des Gegensatzes aber ist das Licht. Dunkle Tonnengewölbe zwischen lichtdurchfluteten Säulenhöfen sind ein Lieblingsmotiv der Architekten. Auch Stadt- und Gartenbau schulden der bewußten Handhabung dieses Mittels viele Effekte, besonders, wenn an die lichtvollsten Punkte ein bedeutendes Bauwerk, ein Denkmal oder eine Brunnenanlage tritt.

Daß die Raumkunst des Malers auf die des Architekten Einfluß nahm, darf angenommen werden. Bauperspektiven gehören seit Giotto zu den beliebtesten Hintergründen. Um so näher lag es, die Malerei zur illusionistischen Bereicherung der Architektur heranzuziehen. Das Verhältnis der beiden Künste verlangte ohnehin nach einem Ausgleich. Er wurde im Rahmen gefunden. Schon waren Portale und Fenster zu Rahmen geworden, hinter denen das Draußen seine Bilder ausspannte. Warum nicht das gemalte Bild dem lebendigen substituieren? War so nicht das Bündnis aufs beste wiederhergestellt, das Giotto treulos gebrochen? Die Wand konnte man der Tiefe täuschenden Malerei nicht opfern, um so leichter den Ausblick. Der Rahmen also wurde zum Vermittler, und während sich ehedem die flachen Gestalten frei über die Wand

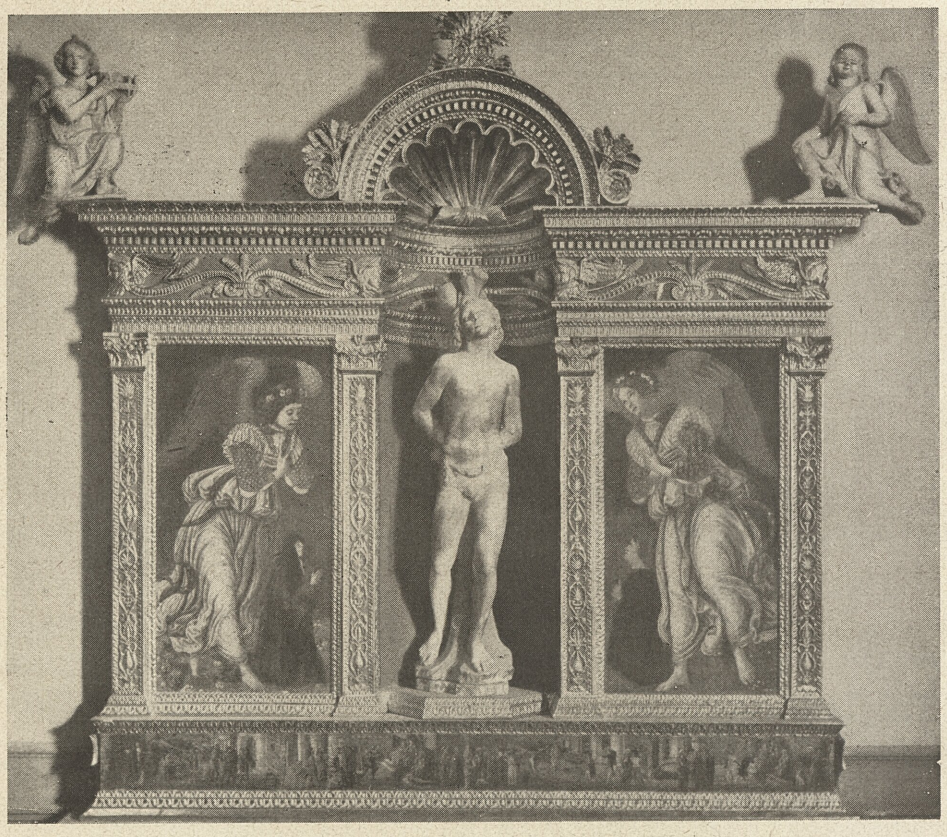


Die Dombibliothek in Siena mit Fresken von Pinturicchio.

bewegten, erbaute ihnen die Architektur nunmehr ein Proszenium, hinter dem sie ihr Spiel in voller Räumlichkeit entfalten konnten.

Daß die Plastik sich diesem neuen Prinzipe fügte, entspricht dem Verhältnis der Abhängigkeit, in das sie zur Malerei geraten war. Auch ihre Schöpfungen, Relief und Nischenfigur, verlangen den Rahmen. Am Sebastiansaltar zu Empoli erscheinen plastische und malerische Bestandteile derselben Szene völlig koordiniert. Die Judithgruppe des alten Donatello blieb als Freifigur lange ein einsames Werk. Erst Michelangelo knüpfte an sie an und führte damit den Barock herauf. Doch hörte auch dann die Plastik nicht auf, Reliefkunst zu sein. Nur wandelte sich das einseitige Relief in ein allseitiges. Die Forderung, hinter der Fläche zu verharren, übertrug sich auf die Rundsicht der ganzen Figur. Wie sehr das Gesetz des Rahmens, auch wenn er unsichtbar geworden, die Komposition beherrschte, lehrt die Aufstellung von Brunnen im Zielpunkt von Torwegen, Straßen oder Laubengängen. Hier wirkten der abschließende Bogen oder das letzte Häuserpaar als Rahmen vor dem Bilde, in dem das Kunstwerk, von Raum und Licht umspült, sich entfalten konnte.

Es beruht aber auf inneren Zusammenhängen, daß dieselbe Zeit das moderne Theater gebar. Denn das Verhältnis der Bühne zum Schauraum gleicht



Altar mit dem hl. Sebastian von Rosselino zu Empoli.

aufs Haar dem des Bildes zum Saale. Zwischen beiden erhebt sich, sowohl trennend als verbindend, das Proszenium, durch das der Blick aus der Welt des Seins in die Welt des Bedeutens eindringt. Theater und Malerei befruchten sich von nun an fortwährend, das eine ist ohne die andere nicht zu denken. Und ebenso sichtbar ist der Einfluß von beiden auf die Baukunst. Stadt- und Gartenbau beginnen sich auf die optische Wirkung ihrer Planung einzustellen, und Kulissen wie Prospekte gehören bald zu ihrem eisernen Bestand. Die Renaissance vollendet sich erst, als die Bühne zur Welt und die Welt zur Bühne geworden. Ihre Führerin aber bleibt auf allen Gebieten die Malerei. Wer den Unterschied zwischen Renaissance und Antike ganz ermessen will, vergleiche neben den anderen Künsten auch das Theater. Die Antike kennt weder Bühnenrahmen noch Soffitten. Die Handlung vollzieht sich plastisch auf offener Szene und ergießt sich über die Rampe ins Orchester hinab. Für den Mimen der Renaissance ist das Proszenion, was die Scheibe des Aquariums für den Fisch ist. Für den Griechen vollzog sich das Spiel in der Luft, die er atmete, der

Renaissancemensch dagegen schaut das Spiel im Raume, mit dem Raume zusammen, und die Luft, die der Spieler atmet, ist die seinige nicht. Dies ist sein neues optisches Verhältnis zur Welt: er schaut Gestalten und Dinge umflossen von Licht und Atmosphäre, das Dasein löst sich auf zu einem alldurchdringenden, pantheistischen Weltgefühl.



Die Madonna in der Felsgrotte
von Lionardo da Vinci.

Die byzantinische Renaissance.

Man hat die Renaissance bisher für eine ausschließlich abendländische Erscheinung gehalten. Warum, ist schwer einzusehen. Denn die Werke der morgenländischen Parallelbewegung sind lange genug bekannt, um die Welt von ihrem Dasein und von ihrer Geistesart zu überzeugen.

Die byzantinische Renaissance knüpft an die Eroberung von Konstantinopel durch die Türken an. Man hat dieses Ereignis lange als ein Unglück für Europa angesehen. In Wahrheit erlöste es in der alten Kaiserstadt die durch ein dekadentes System gebundenen Kräfte.

Was dort im 15. und 16. Jahrhundert an Bauten entstand, ist in keinem Falle das ausschließliche Werk der türkischen Eroberer. Der große Sinan, den wir als den Bramante des Ostens verehren dürfen, war Kappadozier von Geburt. Sein Schicksal war das der Kaiserstadt. Er blieb Byzantiner im Namen des Islams. Die türkische Frage rückt erst dann ins rechte Licht, wenn wir uns erinnern, daß Byzanz zwar zum Islam übertrat aber niemals unterging.

So ist es auch verständlich, daß der Islam am Bosporus seine Tradition vergaß. Er beugte sich vor der Größe einer Kultur, die in der Sophienkirche ihr überlegenes Meisterwerk geschaffen hatte. Sein Verdienst war es, den byzantinischen Meistern Aufgaben zu stellen, mit denen sie an das stolze Werk ihrer Väter anknüpfen konnten. Vor dem, was nun geschah, verblassen zwei Evolutionen, um deren Aufhellung die Kunstgeschichte sich augenblicklich bemüht: die nachjustinianische in Byzanz und die türkische vor ihrem Eintritt in den europäischen Kulturkreis.

Die Kunst des byzantinischen Mittelalters gibt uns das Recht, die Haghia Sophia als das Schlußwerk der Antike anzusehn. Sie löste das Problem, den Kuppelraum durch Auflösung der tragenden Mauern zu einem entwickelten Raumsystem zu erweitern. Ein halbes Jahrtausend hatte Geist und Erfindung an diesen Gedanken gesetzt. Ein Jahrtausend aber hat ihn nicht überholen können. Alle byzantinischen Leistungen des Mittelalters blieben hinter ihm zurück. Am kläglichsten scheiterte Rußland, das die Welt so gern auf seine Erbansprüche an die heilige Mutter seiner Kirche verpflichten möchte.

Die Vorgeschichte der Türken führt uns in das Innere Asiens. Ihre Anfänge liegen in ungelichteter Dämmerung. Seitdem die Geschichte ihr Licht über sie verbreitet, spüren wir mehr organisatorische wie schöpferische Kraft. Das war auch ihre Rolle in Byzanz. Sie haben das Größte geleistet, indem sie verstopfte Quellen uralten Schöpfertriebs vom Schutte der Jahrhunderte befreiten. Durch die Türken erfuhr Byzanz seine Renaissance.

Die Schöpfungen dieser bedeutenden Epoche stehn uns in den zahlreichen Moscheen Stambuls vor Augen. Aber sie blieben nicht auf die Metropole des Islams beschränkt. Wie die römische Peterskirche bis nach London und Petersburg wirkte, so riefen die Bauten Sinans verwandte Bauten in Tunis, Kairo und Indien hervor.

Die Anknüpfung an die Sophienkirche fällt in die Augen. Der Wettkampf mit ihr um die Kuppelspannung wurde in der Selimsmoschee zu Adrianopel, Sinans letztem Werke, gewonnen. Von größter Mannigfaltigkeit aber sind die Versuche, das Problem der Sophia auf eine andere, dem Islam gemäßere Art zu lösen. Diese Versuche sind eminent tektonisch; will man, wie es früher Sitte war, die Kunst des Islams als eine nur dekorative begreifen, so findet diese Auffassung hier ihre Grenze. Nicht Bramante, nicht Michelangelo haben als Architekten größer und geistvoller gedacht.

Dazu berühren uns diese Moscheen des 16. Jahrhunderts überraschend modern. Wir fühlen uns von Sinans Werken an Bahnhöfe und Festhallen unserer Zeit erinnert. Die Erklärung liegt nahe, wenn wir uns erinnern, daß in der Sophienkirche die antike Kunst um 500 Jahre reifer war als im Pantheon, das den Renaissancemeistern Italiens als Vorbild diente. Dem Morgenlande ist



Die Selims-Moschee in Adrianopol.

es erspart geblieben, sich Jahrhunderte hindurch mit den Halbheiten des römischen Stils, der auf dem Abendlande so schwer gelastet hat, herumzuschlagen. Künstler der Gegenwart finden in den Werken des Ostens zu ihrer Überraschung ihr eigenes Streben wieder.

Doch sind die Türken Asiens, so sehr man ihr Verdienst determinieren muß, nicht ohne Anteil an der Gestaltung der neubyzantinischen Kunst. Sie haben aus Persien die Kenntnis und die Pflege einer hochentwickelten Keramik mitgebracht. Der Heimat entfremdet, schlug diese bald neue Wege ein, indem sie ein harmonisches Verhältnis zum weißen Marmor, dem Baumaterial der neuen Moscheen, begründete. So entstand die weiße, mit blau-grün-roten Ranken übersponnene Fliese, ein höchster Punkt auf der Kurve dieser geistigsten handwerklichen Kunst. Die Gerätewelt folgte dem Beispiele, und Europa erlebte zum ersten Male den Kult eines weißen Geschirrs, der sich bald in die Fayenceindustrie des ganzen Abendlandes verbreitete. Es raubt dem Verdienste nichts, daß eine zweite Anregung zu dieser Entwicklung über Sevilla und Delft von Ostasien kam.

Ein Vergleich mit der italienischen erweist die byzantinische Renaissance als eine rein architektonische Kunst, während in Italien Malerei und Plastik nur selten die Führung aus der Hand gaben. Die darstellende Kunst der Türken blieb auf die Buchminiatur beschränkt. Im Verhältnis zur Architektur verharrte sie in der Stellung, die das Stilgesetz des frühen Islams ihr auferlegt hatte. Sie blieb der Idee des reinen Flächenschmucks unterworfen und griff in den Motiven selten über die Blumen und Früchte des türkischen Gartens hinaus.

So ist das Flachornament der Türken dem der Italiener überlegen, und es fehlte jeder Anlaß zur Ausbildung eines Rahmensystems, wie es der italienischen Architektur zugrunde lag. Die Eignung der türkischen Formen zur Raumkunst ist größer als die der italienischen, das eigentliche Renaissanceproblem ist restloser in ihnen gelöst. Trotzdem entbehren die Moscheen Stambuls nicht einer großen plastischen Schönheit. Sie gibt sich im Aufbau der Kuppeln und Minarets hauptsächlich nach außen hin kund. Die Harmonisierung dieser schwebenden und aufschnellenden Körper zur Gruppenwirkung ist ein unvergängliches Verdienst jener Tage. Es ist nie und nirgends überboten worden.

Im Stadtbau der Türken setzt sich die Doppelnatur ihrer Baukunst fort. Der Raumbildung entspricht die achsiale Angliederung von Höfen an die Moschee. Sie folgt wie die Hofbildung inmitten der Häuser sowohl antiken wie asiatischen Vorbildern. Die letzten Konsequenzen des Achsialsystems werden aber nicht in Stambul, sondern hundert Jahre später in Isfahan und in Indien gezogen. Die dortigen Anlagen wetteifern mit den großzügigsten Barockanlagen der europäischen Kunst.

In Konstantinopel regte die gewölbte Lage der Stadt zur Herausarbeitung plastischer Momente an. Die Moscheen reihen sich auf dem Rücken der Landzunge, die Stambul bedeckt. Ihr Verhältnis zu den Stadtteilen, die vom Meere aus die Höhen hinansteigen, ist das des Überragens und Zusammenfassens. Der Weltruf, den die Schönheit der Stadt genießt, ist durch die meisterhafte Lösung dieses Problems ehrlich erworben. Venedig, das mit seinen späteren Kuppelkirchen den Eindruck nachzuahmen suchte, konnte ihn nicht erreichen. Ihm fehlte das steigende Gelände und das wertvolle Motiv der Minarets.

Eine Kunstgeschichte, die kosmopolitischer denkt als die unsere, wird den Türken den Ruhm nicht versagen können, die Tradition der Antike auf griechischem Boden aufgegriffen und in höherem Sinne fortgebildet zu haben, als es irgendeinem bauenden Hellenismus im Abendlande gelang.



Das Kapitol in Rom von Michelangelo.

Der Barock.

Renaissance und Barock verhalten sich wie Kindheit und Jugend einer Menschenseele. Zwischen beiden liegt die Pubertät. Streben und Richtung sind dieselben; doch schäumt, was sich im Kinde spielend regte, im Jüngling zu dithyrambischem Schwunge empor.

Auch lassen die beiden sich einem Antlitz vergleichen, dessen sinnende Schönheit wir in der Renaissance bewundern, während im Barock dieselben Züge Künder höchster Verzückung sind. Den Formen, die der Renaissance gelangen, haucht der Barockkünstler die Leidenschaft seiner stürmenden Seele ein.

Steigerung überall. Die Renaissance erfand die Tiefe im Bilde. Sie modellierte in Licht und Schatten und ging den Effekten des Lichtes nach. Die Natur zu erfassen war ihr Streben. Der Barock übersteigert die Natur. Er weitet und erhöht die Formen, wählt nie erlebte Perspektiven und Stellungen, wirft Lichter wie mit Scheinwerfern ins Bild und holt aus der dämmernden Finsternis den Glanz einer Rüstung, den Schimmer eines jäh entdeckten Leibes hervor. Die Renaissance bezog die Plastik aufs Auge und erfand Relief und



Die Steinigung des Stephanus in Lille
von P. P. Rubens.

Nischenfigur. Der Barock will Bildmäßigkeit von allen Seiten; er gönnt, damit sie sichtbar werde, der Plastik einen freien, raumumspülten Platz. Doch nicht wie der Grieche, der Beziehungen zwischen Figur und Platzraum nicht kannte. Die Barockskulptur bleibt Teil eines Ganzen, unlösbar dem Platzraum verbunden. Ihre Bewegungen sind größer, ausgreifender als je. Ihre Wendungen überheben sich fast menschlicher Gesetze. In jeder aber offenbart sich der Geist des Ganzen. Sie gleichen der Flamme, die über den Gluten des mütterlichen Feuers spielt.



Treppengeländer im Schloß Mirabell zu Salzburg von Lucas v. Hildebrandt. Phot. Deetjen.

Nicht anders die Baukunst. Auch sie ist Leben, majestätisches, dröhnendes, jauchzendes Leben. Man hat die Gotik in ihr erstanden gesehn. Man hat Indien, Siam, China aus ihren Formen herausgefühlt. Von allen hat sie genommen. Im Dekorativen bis zur Selbstaufgabe, wenn sie japanische Lacke als Täfelungen der Wände kopiert. Im Monumentalen voll unbeherrschter Willkür, wenn sie chinesische Vasen als Helmzier auf ragende Türme setzt. Im Ganzen aber vollzieht sich ihr Wachstum nach inneren Gesetzen. Ihre Schöpfungen sind einzig und unvergleichlich. Und es ist kein Bruch zwischen ihnen und denen der Renaissance. Die Entwicklung rollt aus sich selbst und in breitem Strome dahin.

Der Renaissance auch eignete die Auffassung der Bauglieder. Pilaster und Säulen waren ihr mehr Dichtung als Wahrheit. Sie symbolisierten das Tragen, statt Träger zu sein. Dem Barock ist Bauen immer Dichtung. Er schafft weit über das Bedürfnis hinaus. Er knechtet die Zwecke um der Wirkung willen. Und seine Wirkungen gehen durchaus auf die Sinne. Er übertönt jede Frage nach dem Wesen durch die unerhörte Logik seines Temperaments.

So verwischt er auch die Grenze zwischen den Künsten. Gemauert oder gemalt, wenn die Säule nur steigt. Über Kranzgesims und Friese hängen Wolken und Quasten aus stuckgeformten Gruppen herab. Gemalte Figuren beugen sich über Balustraden, die Aufsätze steinerner Gurtbögen sind. Die Decke wird zum Ausblick in gemalte Himmel; in ungemessener Höhe sieht man himmlische Scharen durch lichtgesprengte Wolken ziehn. Von S. Ignazio an ist die Architektur nur noch Stütze einer gemalten Welt, ihre Glieder sind ins Bildnerische einbezogen; es ist taktlos geworden, nach einer anderen Funktion zu fragen, als die das Bild ihnen zuweist. Nie war in solchem Maße der Schein das Wesen der Kunst. Ist es verwunderlich, daß sie dem Jahrhundert der Technik als



Die Kollegiatskirche zu Salzburg von Fischer v. Erlach. Phot. Deetjen.

Theater galt? Natürlich ist sie Theater, nichts als das. Nur muß man verstehn, daß es ihre Größe war, Theater zu sein.

Im Außenbau entwickelt der Barock das Achsialsystem der Renaissance ins Grandiose. Berge werden zu Sockeln, Seen zu Spiegeln seiner Schöpfungen gemacht. Die Phantasie des Architekten schweift bis an die Grenzen der Horizonte. Sie bezieht Himmel, Sonne und Sterne in ihre Rechnungen ein. So werden Garten und Landschaft zu Architektur. Terrassen, Alleen und geschnittene Büsche sind ihre Versatzstücke. Vasen und Figuren wachsen aus den Hecken wie Agaven und Pelargonien aus den Vasen hervor. Selbst Käfige mit wilden Tieren werden zu Baumaterial.

Eine Lösung von der Renaissance vollzieht der Barock in der Gruppierung. Die Renaissance erstrebte Freiräume, die von Fassaden umschlossen waren. Die Tiefe ihrer Baukörper kümmerte sie nicht. Der Barock aber schaltet mit freisichtigen Massen. Er durchsetzt die Fassaden mit Risaliten und mit Pavillons, die spitze Dächer tragen. Oder er lockert die Zusammenhänge durch niedrige Kolonnaden, durch Torbauten, an denen die Tiefe der Baumassen sichtbar wird. Zentralmotive von meßbarem Umfang, wie Kuppeln oder Ovale, dienen ihm als Stützpunkte mittlerer Achsen. Immer kehren sich dem Nahenden Eckansichten



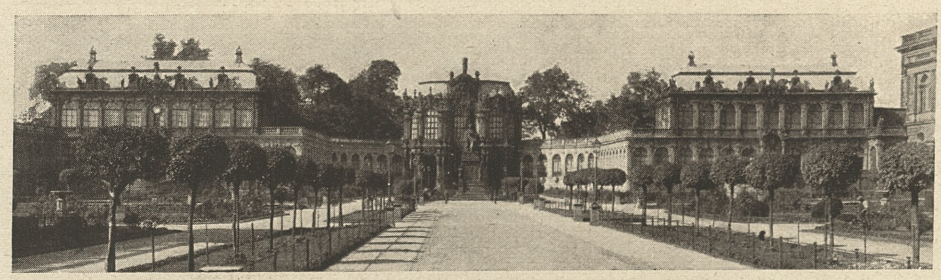
Die Jesuitenkirche in Wien von Andrea Pozzo. Phot. Reiffenstein.

entgegen, an denen das Verhältnis der Tiefe zur Höhe und Breite meßbar wird. Auch dies erinnert an Hellas. Doch ist auch derselbe Unterschied: in Hellas erschöpfte sich das Erlebnis im Körperlichen, Barock ist Körper und Raum zugleich, ist das Verhältnis von beiden. Raum und Körper stehn in einem Verhältnis gegenseitiger Bildung, keiner ist nur um des andern willen da; erst die Vereinigung beider schafft das Erlebnis. Man vergleiche einen Renaissancehof mit dem Dresdener Zwinger, den Platz vor der Annunziata mit der Amalienborg,



Das Belvedere in Wien von Lucas v. Hildebrandt.

den Corso mit dem Newski Prospekt: immer formt die Renaissance den Einzelraum, der Barock die Unendlichkeit durch ineinandergreifende Körper und Räume. Und wie er zwischen Raum und Körper die Synthese vollzieht, so verknüpft er den Süden mit dem Norden. Der Barock ist der erste universelle Stil. Man übte ihn von Sevilla bis Petersburg; seine Werke stehn in Mexiko, Konstantinopel und Peking. Den katholischen Ursprung übertrumpfte die Dresdener Frauenkirche. Paläste entquollen so mühelos wie Tempel seiner formenden Hand. Mit dem Rausche der Verzückung befiel er die Völker. Wo er zündete, schlugen Flammen der Leidenschaft in Monumenten zum Himmel hinan. Und immer waren sie souverän, voll Geist und großer Geste. Ihre Klippe war das Phrasenhafte, nie das Subalterne. Wie denn große Herren manchmal Schwätzer, niemals aber Schreiberseelen sind. Der Barock ist ein Herrenstil, nur darum universell, weil Souveränsein die große Sehnsucht der Epoche war.



Der Zwinger in Dresden von Matthäus Daniel Pöppelmann. Phot. Deetjen.

Schlußbetrachtung.

Der Barockstil ist der letzte große Stil der Weltgeschichte. Was ihm folgte, Rokoko, Zopf und Empire, war mehr Mundart als Sprache. Im neunzehnten Jahrhundert ging die Kunst mehr und mehr ihrer Auflösung entgegen. Als Zeichen für sie erscheint uns das Auseinanderfallen der Kunst in Künste, des Stiles in Stile. Versuche der Zusammenstimmung blieben im Äußerlichen stecken. Erst mit der Jahrhundertwende nahm das Schaffen wieder eine auf Stil, d. h. auf Harmonie gerichtete Wendung.. Elemente, die der Zeit nicht eigneten, wurden entfernt, Gesetze aufgestellt, die dem modernen Leben zu entsprechen schienen. Das Schaffen begabter Künstler hat uns Werke beschert, die in sich geschlossen erscheinen. Aber zur Allgemeingültigkeit ist noch keiner durchgedrungen. Stecken wir noch zu sehr in den Anfängen, oder deutet diese Erscheinung auf ein neues Weltgesetz? Werden wir keinen allgemeinen Stil mehr besitzen? Soviel läßt sich sagen: Jeder Stil der Weltgeschichte entsprach einem einheitlichen Weltgefühl. Die Gotik konnte allgemein sein, weil jeder gotisch empfand. Heute ist die Welt differenzierter geworden, ein allgemeiner Stil scheint unmöglich zu sein. Dem individuellen Können aber ist ein großer Triumph gelungen. Es hat sich in demselben Maße, als der Mensch sich der Bindung durch die Menge entwand, von der Herrschaft konventioneller Stimmungen befreit, es stellt, wie Mozart einst in seinen Opern, zum ersten Male Räume von verschiedener Stimmung zusammen und bindet sie durch das Mittel innerer Musik zu einer höheren Einheit. So hat der moderne Künstler sich eine Tonleiter geschaffen, mit der er alle menschlichen Empfindungen in Räumen und Körpern auszudrücken vermag. In dieser Modulationsfähigkeit liegt seine Stärke und sie entspricht der geistigen Struktur unserer Zeit. Erst wenn diese selbst zu einheitlichem Denken zurückkehren sollte, steht zu erwarten, daß auch die Sichtbarkeit unseres Daseins wieder einheitliche Formen annehme.

Satzanordnung und Titel von
Professor Bernhard Pankok
in Stuttgart / Gedruckt bei
Fr. Wilh. Ruhfus
in Dortmund

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & Ι.Ω. ΣΠΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

ΒΙΒΛ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙ
ΤΕΧΝ