



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Die architektonischen Bestrebungen unserer Zeit. 4.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

ebenso nothwendig als wünschenswerth. Daß der Adel eine geschlossene Gemeinschaft bildet, beweist allein schon die Reception, welche sonst gar keinen Sinn hätte. Er beansprucht zwar heute nicht die Erwerbung neuer, aber die gemeinschaftliche Wahrung alter Standesrechte, und wenn auch die Vereinsacte bei der Reception nicht mehr zur Grundlage genommen wird, wenn auch deren Unterschreibung nicht mehr erforderlich ist, so ist doch klar, daß er sich damit nur eines äußern Zeichens, niemals aber der Sache selbst ausdrücklich begeben hat. Er will keine von der Gesamtheit der Ritterschaft getrennte Corporation sein, nimmt aber doch ausschließliche Vorrechte in Anspruch, deren Recht (z. B. in Betreff der Klosterfrage) nicht unbestritten ist, deren Ausübung also eventuell die Rechte anderer beeinträchtigen kann. So ist die Reception thatsächlich zugleich eine Aufnahme in die Gemeinschaft ausschließlicher Berechtigungen — oder in eine Corporation, als deren bindendes Kennzeichen doch wol nur ausschließliche Berechtigungen betrachtet werden können. Es ist nicht unsre Absicht, diesen Gegenstand weiter zu untersuchen; das müssen wir aber nochmals hervorheben, daß trotz dem Gesagten der Adel selbst behauptet (Dictamen vom 5. December 1845) „eine besondere von der Ritterschaft getrennte\*) Corporation nicht zu sein.“

## Die architektonischen Bestrebungen unserer Zeit.

### 4.

Das italienische Volk war jenem innern Zwiespalt, der die Völker germanischen Stammes verzehrte, fremd geblieben. Die Richtung auf eine schöne Sinnlichkeit, die den Grundzug des italienischen Volkes ausmachte, und das geistige Leben des Volkes auf das Gebiet der Künste lenkte, erwies sich auch innerhalb der Sphäre der Religion siegreich; kam doch der Katholicismus selbst solchem Streben durch einen auf die Sinne berechneten Cultus entgegen. Hatte sich aber im italienischen Volk die Verschmelzung des germanischen Volksgeistes mit dem Römerthum factisch vollzogen, so darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn auch in den Kunstleistungen der Italiener die Ver-

\*) Den Worten nach hat er darin zwar Recht, aber eine Corporation in und neben der Ritterschaft — das ist die Frage.

Schmelzung beider Gegensätze bis zu einem gewissen Grade wenigstens vollbracht erscheint. — Die italienische Bauart basirt auf dem Rundbogen und dem romanischen Gewölbsprincip in der Raumüberdeckung, auf dem Festhalten der Horizontallinie im Aufbau und auf der entsprechenden Wiederaufnahme der formalen Eigenschaften der antik-römischen Kunst. Das romanische Wölbsprincip ist germanischen Ursprungs, germanischen Einwirkungen wird auch die Uebersiedelung nach Italien, die Verdrängung der frühitalienischen holzbedeckten Basilika zuzuschreiben sein. Indem nun aber der italienische Stil das romanische Wölbsprincip aufnimmt, steigert er dasselbe zu statischem Fortschritt. Verlangte nämlich die südliche Gefühlweise eine freie weite Raumbildung und entfaltete sich demgemäß der Grundplan zu mächtiger Breite, so ergaben sich auch für die Ueberwölbung gewaltige Spannweiten. Beträgt doch die mittlere Pfeilerweite am florentiner Dom 60 Fuß, am Dom zu Speier dagegen nur 46 Fuß. Wurden nun aber die Pfeiler nach romanischem Schema so angeordnet, daß je vier ein Quadrat bildeten, mithin das Gewölbe in gleichem Maße sich nach der Breite und Länge ausdehnte, die Gewölbestützen dagegen als vier- oder achteckige Pfeiler oder runde Säulen in möglichst geringer Stärke errichtet, und außerdem die romanische Kuppel zu außerordentlichen Dimensionen vergrößert wurde, so muß dem italienischen Stil eine Kühnheit und Großartigkeit in der Construction zuerkannt werden, die insbesondere das gothische Gewölbsystem weit hinter sich zurückläßt. Die Gothik vermochte nur durch Aufhäufung immenser Mauermassen den Gewölbeschub zu paralyfieren und dem durch übermäßige Höhenstreckung geschwächten Organismus Halt zu verschaffen; der italienische Stil, der mit dem romanischen Gewölbsystem auch das in ihm gegebene mäßige Höhenverhältniß aufnimmt und darum innerhalb statisch natürlicher Grenzen bleibt, bildet den Strebpfeiler, seiner Bedeutung als Widerlager entsprechend, als vorspringende Mauerverstärkung nach Analogie der romanischen Biffene und weis im Anschluß an den romanischen Stil einem etwaigen Gewölbeschub durch Mauern von hinreichender Stärke zu begegnen. Ebenso wurden an Stelle der gothischen Monstrosenfenster nach romanischer Art Fenster von mäßiger Größe angeordnet, die Mauerflächen aber, die nun wieder den organischen Raumabschluß bilden, mit großartigen Wandmalereien geschmückt, wie denn auch der ganze innere Organismus durch Decorationsmalerei auf bedeutsame Weise charakterisirt erscheint. Neben der angemessenen Berücksichtigung des im Gewölbeband gegebenen vertikalen Elements hält der italienische Stil die Bedeutung der Horizontallinie als den gesetzmäßigen Ausdruck des statischen Aufbaues fest und sucht in der entsprechenden äußeren Gruppierung und Gliederung den inneren Organismus zur berechtigten Erscheinung zu bringen. Ein völliges, kräftiges Hauptgestirn schließt die aufsteigende Höhenbewegung organisch und

natürlich ab. Die Zwischengliederung erscheint als der organische Ausdruck der structiven Momente (des Kämpfers der Höhenabtheilungen zc.) und zeugt von feinem, durch das Studium der Antike geläutertem Sinn. An Stelle des nordischen Maß- und Leistenwerks auf Pfeiler- und Mauerflächen tritt eine meist sehr harmonische, die Gliederung des Baues glücklich hervorhebende Decoration, aus Füllungen und Friesen nach verschiedenen Dessins, mit buntem Marmor ausgefüllt, bestehend; eine praktische Lösung der polychromen Streitfrage. Bogenzwickel u. dergl. sucht man den nordischen Zirkelexercitien gegenüber durch plastischen Schmuck auf bedeutsame Weise auszufüllen, wie sich denn überhaupt ein richtiges Gefühl für Ornamentik zu erkennen gibt. Gleichwie aber Italien in politischer Beziehung die Oberhoheit der deutschen Kaiserkrone anerkannte, so nahm es auch in seine Architektur gewisse nordische Formen auf, die aber in ihrer principiellen Verschiedenheit eine nur sehr äußerliche Verbindung mit der heimischen Bauweise eingehen konnten. Wir meinen den Spitzbogen, der, wenn schon vom Rundbogen verdrängt, hier und da noch immer zur Erscheinung kommt, das Spitzhürmchen mit seiner steilen Pyramide, den Giebel, der blind, ohne ein parallel mit ihm aufsteigendes Dach in die Lüfte schneidet und andere derartige gothische Decorativformen. Ueberall da aber, wo jener nordische Einfluß zu überwiegender Geltung gelangt, sehen wir, wie am Dom zu Mailand, eine Architektur entstehen, die mit dem Namen einer gothischen im italienischen Sinn, d. i. einer barbarischen, wol am besten zu bezeichnen ist. Erweist sich sonach der directe deutsche Einfluß als wenig heilsam, so erkannten wir doch in jener frühgermanischen Einwirkung eine für die italienische Kunst bedeutsame und folgenreiche. Die italienische Kunst steigerte die technische Fähigkeit des romanischen Gewölbes, wie sie, im Rückblick auf die Antike, die formale Seite der romanischen Kunst reinigte. Hierin ist die italienische Kunst als eine höhere Potenz der romanischen Bauart zu betrachten. Ging aber Deutschland zuerst an die Ausbildung des romanischen Stiles und überragen die deutschen Monumente dieses Stiles die gleichzeitigen Bauten aller anderen Völker weit an Bedeutung, so scheint uns, daß neben der dem germanischen Volk überhaupt zuzuweisenden Vaterschaft der deutschen Nation insbesondere eine Priorität zuerkannt werden müsse, die jenem Rundbogenprincip auch die Weihe eines echt nationalen leiht. Die Thatsache aber, daß der romanische Stil, von germanischen Völkern auf Grund der Antike begonnen, die Verschmelzung antiker Tradition mit germanischem Geist und zwar so lange erstrebte, als die Geistlichkeit, die in Rom fußte, die vornehmste Trägerin der Cultur war, mag hiermit zum wenigsten angedeutet sein.

Hatte nun aber der mittelalterlich-italienische Stil nicht vermocht, die

fremdartigen nordischen Geschmacksformen sich zu assimiliren, ebenso wenig aber sie als principwidrig zurückzuweisen, so vollzog Italien diese formale Läuterung im funfzehnten Jahrhundert in der Renaissance. Die Renaissance bezeichnen wir oben als den architektonischen Ausdruck der im funfzehnten Jahrhundert begonnenen Sinneswandelung. Das Mittelalter stützte sich auf den Individualismus, der Individualismus aber war ein unfreier, durch die Autorität gebundener. Die Negation der Natur und ihrer Rechte, die Alleinherrschaft des Geistes war das mit selbstvernichtender Begeisterung erstrebte Ziel der mittelalterlichen Welt. Kehrete sich aber ein solches Streben gegen die natürliche Basis der menschlichen Existenz und konnte es darum nur in der Extase seinen Haltpunkt finden, so mußte es naturnothwendig mit dem Verfliegen der Extase seinen Haltpunkt verlieren. Der Geist erkannte sich in seiner Einseitigkeit, erkannte die Unmöglichkeit, aus sich heraus durch Negation alles außer ihm Gegebenen zur Befriedigung zu gelangen. Diese Erkenntniß war eine unerlässliche. Der Geist mußte sich seiner Schranken bewußt werden, um in der Natur ein ihm gleichberechtigtes Moment anzuerkennen, das nicht durch Negation zu überwinden, nur durch Annahme zu versöhnen sei. Diese Versöhnung von Geist und Natur ist aber das Princip des modernen Ideals. Im Mittelalter war die Individualität eine unfreie, die neue Zeit ist von dem Streben nach individueller Freiheit erfüllt. Deutschland ward zum Bannerträger dieses Freiheitsstrebens auf religiösem Gebiet (in der Reformation), Italien auf dem Gebiet der Kunst.

Das moderne Ideal ist die Versöhnung von Geist und Natur; der architektonische Ausdruck dieses Ideals aber konnte nur in der Verschmelzung des mittelalterlichen und antiken Bauprincips gefunden werden. Diese Verschmelzung hatte Italien im Mittelalter begonnen, im funfzehnten Jahrhundert mit gesteigertem Bewußtsein fortgesetzt. Die Frucht dieser Bestrebungen ist die Renaissance. — Im gothischen Stil, in welchem der mittelalterliche Gedanke seine großartigste Verkörperung gefunden, hatte sich die Schöpferkraft der germanischen Völker erschöpft. Wie dem mittelalterlichen Ideal mit der Extase seine innerste Lebenskraft schwand, so mußte der gothischen Kunst, die ja der architektonische Ausdruck jenes Ideals gewesen, mit dem Ideal der nährende Boden verloren gehen. Die gothische Architektur baut sich, dem mittelalterlichen Gedanken parallel, in strengster rücksichtslosester Consequenz auf. Die Consequenz wurzelt eben im Gedanken. Wankte aber der Grund, auf dem das stolze Gebäude sich erhob, so mußte der ganze Bau unabänderlich in sich zusammenbrechen, denn auf diesem Grund und darauf in einseitiger Consequenz war er eben errichtet. Je strenger aber die Consequenz des gothischen Systems gewesen war, um so unwiderstehlicher mußte sich die Auflösung an ihm vollziehen. Der italienischen Kunst aber erwuchs aus jener Auflösung

die Befreiung von der übergreifenden Macht des nordischen Gedankens und damit eine höhere Vollendung.

Die italienische Kunst des funfzehnten Jahrhunderts, die Renaissance entledigt sich des heterogenen Spuks nordischer Decorativformen und weiß im engern Anschluß an die Antike die formale Seite des altitalienischen Stiles zu classischer Correctheit und harmonischer Schönheit zu steigern. Ebenso legt sie, in Rücksicht auf die charakteristische Seite, die Resultate des altitalienischen Stiles ihren Schöpfungen zu Grunde. Ihm analog spricht sie in der äußern Gliederung den innern Organismus wahr und lebensvoll aus; sie verbindet aber hiermit ein so hohes Gefühl für Maß und Harmonie, daß sie im „Rhythmus der Massen“ eine neue Schönheit der Verhältnisse gewinnt. Die Schwesterkünste, Sculptur und Malerei, werden nach Vorgang des altitalienischen Stiles zu folgenreichster Mitwirkung herangezogen und es entwickelt sich besonders in der Decoration der Innenräume ein ungeahnter, nie erreichter, edler, großartiger, phantastischer Geschmack. Dabei ist die Technik eine durchaus wahre, solide, dem Stoff angemessene. In dem Material und seiner Eigenthümlichkeit findet sie das Gesetz für die Darstellung gegeben. Der Backsteinbau entwickelt sich zu einer dem Marmorbau ebenbürtigen Schönheit. Im Wölbprincip folgt die Renaissance dem altitalienischen Stil. Das Gefühl für Weiträumigkeit, das die kühnen technischen Leistungen desselben bedingt, wirkt fort, steigert sich sogar zu statischem Fortschritt. Im Profanbau bildet es den Grundplan zu hoher Poesie und Großartigkeit aus. Der italienische Grundplan ist gradezu mustergiltig.

In solcher Weise gestaltet sich die Renaissance des funfzehnten Jahrhunderts. Sie erscheint, um es kurz zusammenzufassen, als eine höhere Entwicklung und Vollendung des altitalienischen Baugedankens, insofern sie im engern Anschluß an das römische Alterthum die formale Seite der altitalienischen Kunst reinigt und veredelt, die kühnen technischen Leistungen derselben aber aufrecht erhält, ja steigert; mit dem tiefen lebensvollen Organismus, der räumlichen Charakteristik des altitalienischen Stiles verbindet sie eine hohe harmonische Schönheit in der äußern Erscheinung, im Ganzen wie im Einzelnen. Die in der altitalienischen Kunst erstrebte Verschmelzung des mittelalterlichen und antiken Stilprincips hat in der Kunst des funfzehnten Jahrhunderts einen bedeutsamen Schritt nach vorwärts gethan. Und hiermit hat die Renaissance ihren Höhepunkt erreicht, ihre weitere Bahn ist eine abwärts führende. Mag auch die formale Seite der Kunst in den nächsten Decennien erst zu höchster Blüte gedeihen, mag jenes rhythmische Gefühl bis zum Ende der Epoche mächtig und frisch sich erhalten, mag jene Großartigkeit der Auffassung noch die Anlagen der spätesten Zeit durchwehen, die innerste Kraft mußte erlöschen, weil man aufgehört hatte, in einem lebendigen Organismus die Seele der

Kunst zu erblicken. An Stelle der auf einer freien Würdigung der formalen Eigenschaften der Antike beruhenden selbstständigen Reproduktion der classischen Formenwelt tritt eine unfreie pedantische Nachahmung der römischen Monumente in ihrer Totalität. Hatte man bisher in der äußern Erscheinung eines Bauwerks dessen inneres Wesen, seine geistige Tendenz auszusprechen gesucht, in dem glücklichen Erreichen dieses Zieles aber die architektonische Schönheit gefunden, so gab es jetzt nur ein Heil für die Kunst: die strenge Befolgung des aus den Büchern des Vitruv und den antiken Bauresten abstrahirten und berechneten Kanon. War man bisher bemüht gewesen, den Innenraum dem räumlichen Bedürfniß und dem statischen Vermögen entsprechend organisch durchzubilden, so schlug man jetzt alle technischen Resultate der Vergangenheit kühn in die Schanze, um zu dem embryonischen Zustand des Römergewölbes zurückzukehren. Die äußere Architektur entwickelt sich nicht nothwendig und organisch von Innen heraus, sie ist eine reine Decoration nach dem Schema römischer Kunstformen geworden, die dem Baukörper äußerlich aufgeheftet wird. Der organische Zusammenhang des innern Seins und des äußern Scheins ist gelöst, an die Stelle der Nothwendigkeit tritt freies Belieben, Willkür. Dazu kommt noch, daß mit dem Copiren des römischen Formalismus die lose unorganische Verbindung des Säulen- und Gewölbebaues, die der römischen Kunst charakteristisch, der modernen Baukunst übertragen wurde. Hatte aber schon die römische Kunst das tiefere Verständniß der griechischen Formen verloren, so mußte das todte Copiren des römischen Details eine um so größere Leere und Trockenheit erzeugen, je äußerlicher und unselbstständiger man bei der Nachahmung verfuhr. Die Fassade hatte aufgehört das „Angesicht“ zu sein „worin der Bau seine Seele nach außen ausspricht,“ sie war sich selbst Zweck geworden. Was Wunder wenn da auch der letzte Schein architektonischer Gesetzmäßigkeit über Bord geworfen, die schrankenlose Subjectivität mit all ihren Launen, ihrer Willkür auf den Thron erhoben ward? So erscheinen denn jene lügenhaften Kolossalssäulen und Pilaster mit ihren Riesengebälken (nach dem Vorbild der römischen Tempel), die den mehrstöckigen Bau in eine einstöckige Blendfassade zwingen, jene gebrochenen, zerschnittenen Giebel über Thür und Fenster, jene gerollten und gekräuselten Schnörkel und Schnecken, jene geschwungenen und geschweiften Linien in Grund- und Aufsicht. Die Architektur löst sich in ein tolles, leidenschaftliches Formenspiel, in eine üppige, kokette, aller Vernunft und allem Gesetz Hohn sprechende Manier auf. Der Rococo feiert seine Orgien. L'état c'est moi, das war der Grundgedanke in Kirche und Staat, und darum auch in der Architektur. Auf der einen Seite der restaurirte Katholicismus mit seiner künstlichen Wiederbelebung abgestorbener Zustände, seinem gespreizten und gemachten Wesen, seinem leeren äußeren Prunk, seiner Hohlheit und Lüge, seinem innern Widerspruch und darum

seiner Unsitlichkeit, auf der andern Seite die absolute Monarchie mit ihrer souveränen Verhöhnung von Recht und Gesetz, ihrer grenzenlosen Gleichgiltigkeit gegen Wahrheit und Sittlichkeit, ihrer Eitelkeit und Selbstgefälligkeit, ihrer Unfähigkeit und ihrem Uebermuth, ihrer zügellosen Leppigkeit, ihrer schamlosen Sinnenlust, ihrer ganzen inneren Fäulniß und Verwesung, das sind die treibenden Mächte der Zeit, ihr treues Spiegelbild aber ist der Rococo. Die Architektur der neuen Zeit hat für Kirche und Palast nur eine Form gefunden, denn sie hatte nur einen Vorwurf, die heidnische Römerkunst. Daß aber die Zeit in jener Römerkunst den entsprechenden Vorwurf, daß Katholicismus und Despotismus in derselben Kunst ihren Ausdruck, in dem daraus entwickelten Rococo aber die höchste Verkörperung ihrer entwickelten kirchlichen und staatlichen Gedanken finden konnten und zwar beide in ein und derselben Form gleich charakteristisch und gleich giltig, das spricht am schlagendsten der Inhalt der ganzen Zeit aus.

Freie Individualität war das Princip der im funfzehnten Jahrhundert begonnenen neuen Zeit. Mächtig und bedeutsam entfaltete sich dieses Princip seit dem funfzehnten Jahrhundert auf kirchlichem und staatlichem Gebiet, auf dem Gebiet der Kunst. Aber der freien Bewegung tritt eine feindliche Reaction entgegen. Wie im Mittelalter baut sich eine Autorität auf, die aber nicht wie jene als eine innerlich gewordene, als der nothwendige Culminationspunkt der ganzen bisherigen Entwicklung erscheint, die nur eine äußerlich gemachte oder restaurirte, willkürlich gesetzte ist. Während sich so im Mittelalter unter der Hegide der Autorität der Gedanke zu höchster Blüte entfaltet, konnte umgekehrt die moderne Autorität, und wäre sie, wie die restaurirte katholische auch äußerlich scheinbar dieselbe gewesen, alle schöpferische Kraft nur ersticken. Eine jede Entwicklung folgt ihren innern Gesetzen; die äußere Form ist der organische Ausdruck des innern Wesens. Eine willkürliche Autorität schreibt willkürlich die Form vor, die der Entwicklung Gesetz sein soll. Diese Form ist todt, weil nicht lebendig gezeugt. Der Geist aber kann eine Form nicht beleben, die nicht die seine ist; innerhalb ihrer Schranken kann er sich nur durch Willkür bethätigen. Die Willkür wird um so größer sein, da die Reproduction der, um des äußern Schemas willen gegebenen Form nur eine äußerliche sein kann. Die innere organische Gliederung fehlt; das Ganze erscheint nur als ein durch äußeren Machtpruch subjectiven Beliebens zusammengehaltenes Aggregat innerlich fremdartiger, widersprechender Bestandtheile. Die Reproduction wird im Einzelnen wol den äußern Schein der Gesetzmäßigkeit wahren, im Ganzen und Großen wird sie nur Spiel, nur Willkür sein. — Die Bewegung des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts mündet aus in äußere Autorität, das achtzehnte Jahrhundert beginnt mit schrankenloser Willkür.