

Zeitschrift: Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur
Herausgeber: Genossenschaft zur Herausgabe der Schweizerischen Monatshefte
Band: 10 (1930-1931)
Heft: 2

Artikel: Vom Tierhaften zur Architektur
Autor: Senger, Alexander v.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-157200>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

heiten auf. Einmal die Tatsache, daß der Löwenanteil der Reparationen in Form interallierter Tilgungsarten in die Taschen der Vereinigten Staaten wandert, die es also in der Hand haben, mit einem Schlag das Reparationsproblem zu lösen, wenn sie sich bereit erklären, die interalliierten Schulden zu streichen, die es erleichtern können, wenn sie sich bereit finden, die interalliierten Schulden und damit die deutschen Reparationszahlungen zu ermäßigen. Die zweite Tatsache, die aus dem Vergleich der beiden Kurven erhellt, ist die, daß der zweite Mann am Hebel Frankreich ist. Denn die Differenz der Summe der Reparationszahlungen und der interalliierten Schulden geht außer an Belgien zum größten Teil an Frankreich, als eigentliche Wiederherstellungsschuld.

Wird nun nach der starken Bewegung des deutschen Schuldenproblems in den letzten Jahren auch wieder Fluß in die Regelung der interalliierten Verschuldung kommen? Wird sie sich wie Friedensvertragsregelung und Dawesplan als vorläufig erweisen oder mit dem Youngplan für längere Zeit weiter gelten und erstarren? Das ist die Frage. Es ist möglich, daß auch in diese Gruppe wieder Bewegung kommen wird, daß sich nach der vollzogenen Revision des Dawesplans politische Energien auf die Revision der interalliierten Schulden umschalten werden. England hält noch immer seine Balfour-Erklärung aufrecht. Eins steht jedenfalls fest: Reparationen und interalliierte Schulden sind zu einem Parallelogramm der Kräfte geworden und werden es in Zukunft noch mehr, noch dichter werden. Dies Parallelogramm droht zu erstarren, wenn nicht ein neuer deutscher Revisionsvorstoß oder eine Aufrollung des Schuldenproblems durch England und Frankreich diese gewaltige Finanzzwangsjacke, die Amerika den Kriegsteilnehmern und damit dem alten Europa angelegt hat, lockert. Der Machthaber des ganzen Kriegsschulden Systems ist, finanzpolitisch gesehen, durchaus Amerika. Sowohl das System seiner Kriegsdarlehen wie die Sicherung seiner Kriegsguthaben und die Verhüllung seiner Schlüsselstellung in diesem System sind Meisterstücke von imperialistischer Handels- und Vereicherungs politik, aber ein diabolisches, lebenshemmendes, kein schöpferisches, lebensschaffendes Werk.

Vom Tierhaften zur Architektur.*)

Von Alexander v. Senger.

Letzten Sommer besuchte ich die Kunstausstellung beim „Ablon“ in Berlin. Es überraschte mich, in der Masse kubistischer, puristischer und surrealistischer Arbeiten einige Werke zu entdecken, welche in ihrer niederstimmenden Umgebung desto befreiender wirkten. Ein weib-

*) 1. Teil eines am 18. Februar 1930 vor dem Gewerbeverband der Stadt Zürich gehaltenen Vortrages.

licher Art von hervorragender Schönheit, und besonders ein lebensgroßes Familienbild, würdig eines Velasquez, hatten mich lange in ihrem beseelenden Banne gehalten. Das Familienbild war das Werk eines ebenso bedeutenden wie berühmten Meisters und verdankte wohl nur letzterem Grund seine Ausstellung. Ich war eben im Begriff, die Räumlichkeiten auf diesen versöhnenden Eindruck hin zu verlassen, als eine Schar junger Damen, geführt von einem spitzbärtigen hageren Herrn, meine Aufmerksamkeit erregte und mich zum Bleiben veranlaßte. Was bei diesen interessanten Besucherinnen auffiel, war, daß sie kaum die Bilder, sondern immerfort den lebenden Herrn betrachteten, der seinen Vortrag mit „Funktion“ oder „Bürismus“ und anderen „Ismen“ auffällig stark spielte. Es wurde „erklärt“ und immer wieder „erklärt“ und die Geführten reckten die Hälse und runzelten die Stirn, wie wenn sie die Quadratur des Kreises lösen wollten, während um den Mund des bebrillten Spitzbärtigen jenes spöttische Lächeln huschte, welches dem scharfen Beobachter bei dem seine Waren anpreisenden Jahrmarkthändler auffällt.

Amüsiert schlenderte ich der mühselig arbeitenden Gruppe nach, als ich in einem Nebensaal zwei gestikulierende Gestalten entdeckte, welche mir interessanter erschienen. Diese neuen Besucher waren ausgesprochene Vertreter des großstädtischen Intellektuellentypus. Kleinwüchsig, schmalbrüstig, schiefhüftig, hopste das Paar von einem Malprodukt zum andern. Auch sie schauten nie lange eine Arbeit an, ihr Verfahren bestand in einem flüchtigen Blick auf das Bild, worauf sie sich in eine gegenseitig äußerst lebhafteste Aussprache vertieften, die ihnen den eigentlichen Genuß zu bringen schien. Als die Beiden sich dem großen Familienbildnis näherten, wurde ich gespannt: Wie würden sie wohl auf dieses Meisterwerk reagieren? Ich erwartete den Ausbruch eines ganz besonders üppigen Redeschwall. Aber es kam anders. Sie waren plötzlich wie erstarrt, sprachlos und unbeweglich. Dann drehten sie sich mit einem Ruck gegeneinander, schauten sich eine Weile schmerz erfüllt in die Augen und sprangen eilig davon, indem sie wörtlich ausriefen: „Schrecklich, entsetzlich!“

Die Qual der beiden Flüchtigen war echt, war ehrlich, denn sie hatten mich nicht wahrgenommen und wähnten sich allein. Ich stand vor dem rätselhaften Ergebnis, daß ein Kunstwerk zwei ganz entgegengesetzte Wirkungen ausgelöst hatte: Auf mich eine befreiende, beseelende, auf die Unbekannten eine lähmende, qualvolle.

Wer hatte nun recht, ich oder die Andern? Daß ich die Beiden als degeneriert empfand, entsprang meiner subjektiven Einstellung. Eben-
sogut konnten sie mein Urteil ablehnen, indem sie mich als engstirnigen, vierschrötigen Provinzler empfanden. Achselzuckend den Fall erledigen mit dem üblichen „de gustibus non disputandum est“, würde meinen Vortrag gegenstandslos machen. Wie aber finde ich nun den festen Standpunkt, von welchem aus ich eine menschliche Leistung als Kunstwerk erkennen kann oder nicht?

Die allgemein zugegebene Ansicht, daß der Mensch über dem Tier steht, soll der Ausgangspunkt der folgenden Argumentation sein. Tier und Mensch haben viel Gemeinsames; um das Unterschiedliche herauszuschälen, muß das Gemeinsame abstrahiert werden, bis daß ein Rest übrig bleibt, der als ausschließlich und typisch menschlich betrachtet werden muß.

Der Biber bringt geschickt und sachgemäß konstruierte Deiche zustande, die Biene geometrische Waben, die Spinne ihre Netze. Es gibt Tiere, die sich durch so komplizierte Laute oder mannigfaltige Berührungen verständigen, daß man von Sprache reden kann. Viele Tiere bringen es zu erstaunlichen, staatlichen Organisationen, wie die Blattschneide- oder Gärtnerameisen Südamerikas. Es gibt Schimpansen, die ohne Schwierigkeit bis zu 7 zählen können. Wenn die Paviane Krieg führen, haben sie eine eigene Taktik mit Vordertreffen und Hintertreffen, gebrauchen auch einfache Werkzeuge: Hunde und Elephanten zeigen untrügliche Beweise von Urteil und Überlegung, kurz, man kann nicht bezweifeln, daß im Tierreich intellektuelle Fähigkeiten vorhanden sind.

Was zunächst das Tier vom Menschen unterscheidet, ist nicht grundsätzlicher, sondern potentieller Natur. Die Fähigkeiten, die sich beim Tier embryonär vorhanden finden, wie Verständigung durch Laute, Staatsbildung, taktische Kriegsführung u., sind auf einfache Denkvorgänge zurückzuführen, die beim Menschen, potenziert, die glänzendsten Resultate der Zivilisation hervorbringen. Das modernste Luftschiff oder der neueste Radioapparat unterscheiden sich nicht grundsätzlich von dem Dammbau des Bibers. Auch die Fähigkeit, Entdeckungen zu machen, Vorhandenes aufzufinden und zu benutzen, ist nicht typisch menschlich, da gewisse Affenarten sich zusammentun, um Steine auf ihren Feind hinabzurollen, oder da Bienen, in eine fremde Umgebung versetzt, die ungewohnten Lebensverhältnisse solange ausprobieren, bis sie das Zweckdienliche gefunden haben. Diese dem Tiere und Menschen gemeinsamen Züge sind auf gemeinsame, aber in ihrer Stärke sehr verschieden entwickelte Faktoren zurückzuführen. Es sind intellektuelle Fähigkeiten, die sich im Dienst des Lebenstriebes mit der Umwelt auseinandersetzen, und die, bloß durch verschiedene Potenzierung, nicht durch Wesentliches voneinander unterschieden sind.

Welches ist nun das Verhältnis des Tieres zur Kunst? Es gibt Tiere, die auf Musik, auf Worte, auch auf Farben reagieren. Doch erwiesen die Experimente Rudolf Loepffers, daß selbst hochorganisierte Tiere nicht auf Form reagieren. Ein Hund wird sehr bald eine bequeme von einer unbequemen Hundehütte unterscheiden, doch deren Form läßt ihn gleichgültig. Nie hat man ein Tier in Betrachtung eines Gemäldes oder einer Architektur beobachtet. Doch erkennt ein Hund sehr gut die Einteilungen von Räumen, und er weiß die Annehmlichkeiten eines sonnigen Zimmers herauszufinden. Das Tier ist rein und ausschließlich auf Nutzen eingestellt. Die Wabe der Biene, das Nest der Schwalbe, der Dammbau des Bibers sind reine Sachlichkeit, Nutzgebilde, dem Klima, dem Material und den Lebensbedürfnissen ihrer Erbauer.

angepaßt. Aber diese Gebilde zeigen nicht die geringste Spur ornamental-schöpferischen Sinnes.

Hier sind wir an der Stelle angelangt, wo etwas Grundsätzliches und Entscheidendes das Tierische vom Menschlichen trennt:

Es ist die vollständige Abwesenheit des ornamental-schöpferischen Sinnes beim Tier.

Die ganze Bedeutung des Ornamental-Schöpferischen kann durch folgenden Vorgang veranschaulicht werden:

Denken wir uns in die Steinzeit zurück. Die Menschen haben, von der Not getrieben, ihre Horde zu einem Gemeinwesen organisiert; sie haben Hütten, Wagen, Waffen hergestellt und gehen ganz im Kampfe um das Dasein auf. Aber unter diesen Vielen wächst Einer heran, der anders als die übrigen ist. Seine Kraft erschöpft sich nicht in der Auseinandersetzung mit der Umwelt. Er besitzt ein Mehr. Er beginnt seine Umgebung nicht nur allein vom Standpunkt des Vor- oder Nachteils zu betrachten, sondern er sucht sie zu begreifen. Sein Blick lauert nicht mehr; er fängt an zu schauen, es entsteht ein Distanzgefühl zwischen ihm und den Dingen. Er wird besinnlich, versonnen; unter dem Tumult der Erscheinungen sucht er ihr Wesen zu erkennen, sucht er das ewige Sein hinter dem ewig fließenden Schein. Sein Intellekt löst sich langsam von den Fesseln des Triebes, die Tier und Mensch umklammert halten. Dann wird er ganz Erkennen, ganz Anschauung, und so schaut er das Wesentliche der Dinge und der Erscheinungen, er beginnt auf die Klänge des ewigen Grundbasses der Natur zu horchen, welcher durch den Lärm und durch das Gedränge der treibenden Erscheinungen leise tönt. Und dann, in königlicher Freiheit, greift er zum steinernen Dolch und schnitzt im Schaft seiner Art sinnend und ohne Zeitgefühl verschlungene Linien und Drachengestalten, das Gleichnis seiner Erkenntnis der Dinge.

Hier geschah etwas Unerhörtes, denn ein Mensch war zum ersten Mal aus dem all umfassenden Kerker der Not getreten. Unnütz und zwecklos war sein aus Freiheit und Fülle geborenes Tun: Zum ersten Mal hatte ein Mensch gedichtet. Und wenn er später, nüchtern und müde, die verschlungenen Drachen und Linien wieder betrachtete, so erwachte wieder in ihm und in manchem seiner Genossen etwas von diesem zeitlosen Hochgefühl der Freiheit, Fülle und Besonnenheit, welche ihn beim Gestalten jener beseelten.

Der ornamental-schöpferische Sinn ist eine Form des Dichterischen und das Dichterische ist der Lebensodem jeder wahren Wissenschaft, Kunst und Religion. Wer den ornamental-schöpferischen Sinn weglegt, lehnt auch Kunst und Religion ab, er verneint die Menschenwürde und bekennt sich zum Tierhaften.

* * *

Was hier zu veranschaulichen versucht wurde, hilft auch den grundsätzlichen Unterschied zwischen Zivilisation und Kultur erkennen.

Die ganze Technik, die Beschaffung von Nahrung und Kleidungs-mitteln, sowie das Nutz-Bauen u. s. w. gehören der Zivilisation an. Diese

Sachen sind der Ausdruck höher potenziierter Eigenschaften, welche auch in geringerem Maßstab beim Tiere vorkommen und auf gemeinsame Anlagen, beim Tier wie beim Menschen, zurückzuführen sind. Aber die Kultur als Sammelbegriff für Anschauung, Kunst und Religion, ist eine Funktion des Dichterischen und ist aus diesem Grunde eine Domäne des rein Menschlichen.

Da das Tierhafte die ganze Menschheit vom Affaneger bis zum größten Genie durchbringt, so ist auch die Zivilisation als Funktion des Tierhaften allmenschlich. Die Zivilisation kennt keine Grenzen, keine Völkerunterschiede, die Zivilisation ist international. Die Zahnbürste, das Auto, das WC werden von jedermann, vom dümmsten Buschneger bis zum gescheitesten Professor, vielleicht nicht angewandt, aber ohne die geringste Problematik verstanden.

Der Japaner empfindet aber die Aphrodite des Praxiteles als grobschlächtig, der Türke machte aus dem Parthenon eine Pulverkammer und die Tibetaner stehen vor einer Raffaelschen Madonna vollkommen ratlos. Die Kultur ist nie international. Dies läßt sich aus der Tatsache erklären, daß alles Dichterische aus der Anschauung wächst, und daß die Anschauung einerseits konkreter Bilder bedarf, andererseits durch die Rasse des Anschauenden individualisiert ist. Die konkreten Bilder sind regional bedingt, durch Landschaft, Menschenart, Vegetation etc. Mit der Rasse ist die Sache nicht so einfach, da sie zugleich trennend und verneinend wirken kann. Daher die eigentümlich verwandte Kunstgesinnung, welche man z. B. zwischen der nordischen und altspanischen Kunst beobachtet, während die sogenannte deutsche Kunst in feindliche Lager zerfällt.

Die Kunst ist somit national. Nicht weil sie es sein will, sondern weil sie eben nicht anders sein kann. Deshalb wirkt auch die Kunst staatenbildend. Nicht Griechenland machte Homer, sondern Homer machte Griechenland, welches ihn als den zweiten Sonnenaufgang des hellenischen Wesens bezeichnet hat. Die staatsbildenden Kräfte, welche die Tschechen, Serben und Polen neuerdings zu der Bildung autonomer Staaten führten, sind in letzter Linie zurückzuführen auf die nationale Begeisterung, welche die alten verschütteten Volksdichtungen bei ihrer Wiederentdeckung erzeugt hatten. Bei den Polen spielte das Studium der alten nationalen Architektur noch eine besondere Rolle. Das Ergebnis dieser Untersuchung läßt sich nun folgendermaßen kurz zusammenfassen:

Die Werke der Zivilisation beruhen auf Ergebnissen von Relationen und intellektuellen Vorgängen. Da diese Vorgänge auch bei Tieren vorkommen, kann die Zivilisation angesehen werden als ein Erzeugnis des Menschen, als potenziertes Tier.

Die Werke der Kultur, insbesondere diejenigen der Kunst, beruhen wesentlich auf dichterischer Anschauung. Da solch ein Zustand bei den Tieren nicht vorkommt, sind die Kultur und ihre Erzeugnisse als ausschließlich menschlich zu betrachten.

Jetzt sind wir endlich in der Lage, ein Kunstwerk von einem Machwerk zu unterscheiden, ein Denkmal der Menschenwürde von einem Erzeugnis des Tiermenschlichen.

Bannt uns ein Werk in einen Zustand der Anschauung, erregt es unsere Phantasie, beseelt und befreit es uns, so ist es ein Kunstwerk, ein Denkmal der Menschenwürde.

Erzeugt aber ein Werk, das als Kunstwerk angesprochen sein will, in uns intellektualistische Vorgänge, ähnlich wie die Wirkung eines Bilderrätsels oder Kreuzwortspiels, wird nicht unsere Phantasie in Bewegung gesetzt, sondern unser Kausalitätsvermögen, das Fragen nach den Gründen, nach dem Wie und Warum, nach den Beziehungen und Relationen, so stehen wir nicht vor einem Kunstwerk, sondern vor einem Machwerk. Es ist die Karikatur eines Zivilisationsproduktes, es ist ein Erzeugnis des Tiermenschlichen.

* * *

Die Werke der Kunst und Zivilisation erregen bei denen, die sich damit befassen, den ähnlichen Geisteszustand, wie derjenige, welcher ihnen zu Grunde lag. Die Betrachtung einer Maschine regt den Intellekt an, man verfolgt mit Interesse die sinnreiche Konstruktion der Kolben, Zylinder und Räder; und hat man die Maschine zerlegt und wieder zusammengesetzt, so ist der Intellekt vollkommen befriedigt, die Neugier ist erloschen, es bleibt höchstens ein Gefühl der Anerkennung für die Leistung des Konstrukteurs zurück. Das Verstehen einer Maschine ist bei genügender Intelligenz auch ohne Sensibilität immer möglich.

Ganz anders ist die Wirkung eines Kunstwerkes. Allerdings muß der Beschauer genügend Gefühl und Anschauung mitbringen, welches oft gerade bei Hyperintellektuellen fehlt. Sind jene Voraussetzungen vorhanden, so ruft das Kunstwerk die seelischen Zustände zurück, woraus es entstand. Ein Trauermarsch, das Werk düsterer Stunde, erzeugt Trauer, der alte Bernermarsch kriegerische Begeisterung u. s. w.

Das echte Kunstwerk schenkt zurück, woraus es besteht, es weckt zur Versonnenheit, es rüttelt auf zur Objektivität. Selber Form, fordert es zum Formen auf: Aus Freiheit geboren, ruft es zur Freiheit. Kurz gefaßt: Ein echtes Kunstwerk befreit und beseelt.

* * *

Hier sind wir am Punkt angelangt, wo wir das Verhalten der beiden Besucher der Berliner Kunstausstellung bewerten können.

Die beiden Unbekannten genossen das Gros der Bilder als Anreiz zu geistreichen Auseinandersetzungen, zu einem immer neuen Spiel mit hohlen Schalen.

Als die Beiden vor dem großen Familienbildnis anlangten, fand plötzlich ihr Intellekt keine Nahrung mehr, sie benahmen sich, wie wenn weidende Rühe verduht auf ein steinernes Denkmal stoßen. Sie stierten eine Weile erstaunt und erschrocken das Kunstwerk an, vergebens suchte der Anregung verlangende Intellekt hier seine Nahrung. Das Gemälde

war wie ein König, der Schweigen gebietet, den man anschauen, aber nicht anreden darf. Die Unglücklichen wollten schauen, sie konnten aber nicht, die Blicke lauerten bloß. Daher die lähmende Starre, die Rufe des Entsetzens, sie konnten ihre Demütigung nicht ertragen und sie flohen das Werk, welches in ihnen das nur Tierische zum schreckhaften Unterbewußtsein brachte.

* * *

Ich kann den Sinn der Architektur nicht besser veranschaulichen, als wenn ich noch einmal ein Erlebnis aus meiner Knabenzeit erzähle.

Als 15jähriger Gymnasiast hatte ich soeben eine griechische Privatstunde absolviert und erwartete mit Ungeduld meine Entlassung, als der alte Lehrer, ein Freund unseres Hauses, mich unverhofft aufforderte, ihn noch in die Bibliothek zu begleiten. Ich hatte aber ein Spiel mit Kameraden verabredet, ich kochte vor Wut und zähneknirschend folgte ich dem Greise in seiner langsamen Wanderung durch die in dunkle Schatten verhüllte Genfer Altstadt. Als ich schicksalverwünschend in der Grand'Rue angelangt war, betraten wir unvermutet den sonnigen Hof der Bibliothek. Mit einem Schlag war meine ganze Pein wie weggewischt. Ein seliges Glücksgefühl, noch heute unvergessen, umfaßte meine Kinderseele, und die unaussprechliche innere Sonnigkeit erlosch erst, nachdem wir die hohen, eleganten Räume, wo stille Gelehrte saßen, verlassen hatten.

Der Zweck der Architektur, zu befreien und zu beseelen, wurde hier erreicht. Der grollende Knabe wußte nichts von Stilarten, Kunstperioden, nichts von Fortschritt oder Rückschritt, von praemaschinischen oder maschinischen Zeitaltern, er scherte sich nicht darum, ob das Gebäude vor Jahrhunderten oder erst gestern erbaut war, oder ob der Architekt mit einer Perücke geschmückt oder Zylinderhut tragend die Arbeiten beaufsichtigt hatte. Das Interessante war, daß dieser Eindruck so mächtig war, daß ich von da an kleine Architekturentwürfe machte; es waren Ruben und immer wieder Ruben, auf welche ich Sonnen mit vergoldeten Strahlen malte. Ich wollte offenbar damit den sonnigen Eindruck der erlebten Architektur wiedergeben und wußte mir nicht zu helfen. Die Lust, selber auch solch wirkende Sachen zu machen, wurde mit der Zeit so lebendig, daß sie für mein weiteres Leben bestimmend wurde und ich im Widerspruch zu meinem bisherigen Studiengang Architektur studierte.

Dieses einfache Erlebnis klärt vieles auf, was heute durch einen ganzen Wust von Literatur verdunkelt wird.

Das Gebäude, das Objekt meines Entzückens, wurde 1743 erbaut und zeigt, kritisch betrachtet, keine hervorragenden künstlerischen Qualitäten. Es ist eine durchschnittliche Leistung, aus Tradition und Erfahrung entstanden. Sein Erbauer war kein Genie, sondern ein tüchtiger Fachmann, der seine Sache verstand. Er hatte eine möglichst gute Wirkung des Hauses gesucht, indem er alles, was er gelernt, beobachtet und erfahren hatte, der Aufgabe entsprechend zur Anwendung brachte.

Und ich, der Beschauer, war durch keine Theorie voreingenommen, ich mußte nichts von Architektur, von Gesimsen, Strebepfeilern, Pilastern oder Karyatiden. Als reiner Tor war ich vor das Werk getreten, und es wirkte unmittelbar frisch und lebendig, wie wenn es keine Zeit geben würde. Hier wurde der Wechselprozeß zwischen Architektur und seiner Wirkung erkannt. Diese Wirkung ist keine literarische oder kunsthistorische, sie ist nicht intellektueller, sondern seelischer Natur. Was ist nun die Natur dieser seelischen Wirkung und durch welche Mittel wird sie erreicht? Es ist von größter Wichtigkeit, sich über diese Fragen im Klaren zu sein.

Warum wurde ich durch den Anblick guter Architektur aus meinem Unlustzustand in sein Gegenteil versetzt?

Mein Unlustzustand war weiter nichts, als der gesteigerte Alltagszustand eines jeden Menschen, dessen Brust stets mit Hoffnungen, Furcht, Wünschen, Begierden, Berechnungen, Suchen nach Gründen u. erfüllt ist.

Philosophisch ausgedrückt ist der Normalzustand des Menschen durch den Lebenstrieb beherrscht, welcher den Intellekt zu seiner Befriedigung benützt, sodaß der Intellekt im Zustand ständiger Unfreiheit die Dinge nur in Bezug auf ihre Relationen zum Lebenstrieb prüft, stets in Verwicklungen hängen bleibt und unfähig zur reinen Erkenntnis ist.

Die beseelende Wirkung eines Kunstwerkes besteht darin, daß vermittelst bestimmter Wirkungen auf die Sinne, der Normalzustand der Unfreiheit, in welchem sich der Intellekt stets befindet, in einen Zustand der Freiheit verwandelt wird, und daß eine Verbindung mit dem Urgefühl des Alls entsteht.

Die Architektur muß also in erster Linie alle intellektuellen Prozesse, wie das Fragen nach dem Warum oder Wie, zum Schweigen bringen. Dies wird erreicht entweder durch ein Bild von zwingender Klarheit wie beim Parthenon, oder durch unerhörte Steigerung des Rhythmischen, wie beim Straßburger Münster. Im ersten Falle gerät der Intellekt in einen Zustand losgelöster, freier Anschauung, weil die vollendete klare Harmonie alles Fragen zum Schweigen bringt, im zweiten Fall wird der Intellekt, der sonst durch die Strudel des Lebenstriebes hin- und hergeworfen ist, wie durch einen mächtigen, in rhythmischem Gleichmaß nur in einer Richtung fließenden Strom erfaßt und stabilisiert. Hier entsteht nicht mehr der reine kontemplative Anschauungszustand wie beim Parthenon, sondern ein relatives Glücksgefühl, wie beim Schiffer, der endlich die breite, mächtige und sichere Strömung erreicht hat, nachdem sein Kahn durch Schnellen und Strudel lange hin- und hergerüttelt wurde.

Wie aus diesen beiden extremen Beispielen ersichtlich ist, besteht die beseelende Wirkung des Kunstwerkes im Aufheben des gemeinen Lebensgefühls und im Schaffen einer höheren Lebenspotenz in der Unterbrechung des Zustandes der Gebundenheit seiner Verwandlung, in einen Zustand der Freiheit.

Dieses Aufheben des gemeinen Lebensgefühls wird durch sinnliche Eindrücke besonderer Art erzeugt, welche in der Architektur durch körperliche, durch Licht und Schatten ausgedrückte Gebilde geweckt werden.

Welcher Art sind diese Gebilde?

Nach allem Vorangegangenen können diese Gebilde nur dichterischer Natur, aus ornamental-schöpferischer Gesinnung entsprungen sein. Eine knappe Untersuchung des Parthenon soll uns weitere Aufklärung bringen.

Von außen gesehen erscheint der Parthenon als ein einfacher Hallenbau mit Peristyl; nichts läßt vermuten, daß dieser einheitliche Hallenbau einen aus vier verschiedenen Räumen bestehenden Kern umschließt, wovon der Hauptraum eine zweigeschössige, innere Säulenstellung aufweist. Das Äußere ist somit eine Umdichtung des Innern. Die Säulen sind ebensowenig sachliche Gebilde, da sie rein konstruktiv gesprochen eine dreißigfach stärkere Last tragen könnten. Die Kannelierungen, Verjüngungen, Triglyphen, Frieße u. s. w. sind ebenfalls jenseits des Nutzens stehende Gebilde, aus ornamental-schöpferischer Gesinnung entstanden.

Der Parthenon ist somit in seiner Gesamterscheinung wie in seinen einzelnen Gliedern und Details die dichterische Gestaltung eines sachlichen Bauprozesses, seine Architektur ist die stumme Musik, welche den nützlichen Kern verklärend umrauscht.

Denken wir uns den ganzen Bau restlos zerstört, nur eine Säule mit entsprechendem Gebälkstück bleibt einsam stehen: so erleben wir bei diesem Anblick das ähnlich freudig-tragische Gefühl wie beim Beschauen des Tempels als Ganzes. Warum? Weil diese einsame Säule aus einer ganzen Welt dichterischen Empfindens entstand; sie ist das steinerne Testament, das Zeugnis sieghaften Ringens toter Geschlechter im ewig wogenden Kampf zwischen Tierischem und Menschlichem, zwischen Not und Freiheit.

Die Säule ist wie der neapolitanische Dreiklang in der Musik, eine unverrückbare, endgültige, dichterische Schöpfung des menschlichen Geistes. Sie bildet mit ihrem Schaft, Kapitäl und Gebälk das Grundthema der ganzen Architektur, wie die kontrapunktierten Stimmen den Grundbaß für die gesamte Musik.

Untersuchen wir den ganzen Bau in den Details, so entdecken wir überall das gleiche, jenseits des Nützlichen stehende, dichterische Walten in der Gestaltung. Die ähnlichen Beobachtungen machen wir beim figürlichen Schmuck. Die Gesamterscheinung, wie dessen Bestandteile sind alle beseelt, aber diese Beseelung ist durch Zweck, Material und Klima bedingt. Der Zweck ist ein Nationalkultus, das Material ist bodenständig, der figürliche und pflanzliche Schmuck ist aus der Anschauung der einheimischen Flora und den Volkstypen abgeleitet. Die Gesamtanordnung, wie Säulenhalle, Triglyphen, Gebälk, mäanderartige Ornamente u. w. wachsen aus einer Jahrtausende alten, bis auf die Steinzeit zurückliegenden Überlieferung heraus. Der Parthenon ist eine griechische Nationaldichtung wie die Odyssee. Die beiden Werke gehören aber zu unserm Kulturkreis und halfen ihn schaffen, weil Griechen sowohl wie die Lateiner mit uns blutsverwandte Völker sind, welche vom nördlichen Mittel-

europa herziehend südliche, der Kultur günstigere Gegenden kolonisierten und besiedelten.

Der Parthenon ist eine steinerne Symphonie, dessen Grundbaß den Triumphgesang toter Geschlechter über tierhafte Gebundenheit verkündet. Aus Freiheit geboren, ruft er zur Freiheit; aus Bindungen des Blutes und Bodens gewachsen, weckt er das Nationale. Er ist der in Marmor gemeißelte Mahnruf zur Besinnung, er verkündet den Völkern, daß hinter dem Tumult der Erscheinungen und dem Gedränge der uns verflavenden Relationen die ewigen Ideen thronen.

* * *

Unsere Musik, auf die polyphonen Euren der Bronzezeit zurückgehend, ist auf die Tonleiter und den Contrapunkt aufgebaut. Die verschiedenen Instrumente sind Jahrhunderte, selbst Jahrtausende alt. Derjenige, welcher aus Modernitätsgründen Instrumente und Contrapunkt als veraltete, sentimental-romantische Sachen verwirft, verunmöglicht die Musik überhaupt. Das größte musikalische Genie ohne Noten, Contrapunkt und Instrumente ist ein Taubstummer.

Genau so ist es mit der Architektur. Sie wird mit der Verneinung ihrer Elemente vernichtet.

Die ganze Architektur besteht aus einem Kombinieren und Umformen von Grundelementen. Das Treibende und Umbildende sind die neuen, wechselnden Bedürfnisse, neue Technik und Material. Die Barockfassade z. B. mit der Pilasterordnung und dem durch Fenster unterbrochenen Architrav ist das durch neue Verhältnisse umdichtete Wunschbild der Parthenonkolonnade. Die Säulenordnung ist mit dem Grundthema einer Sonate zu vergleichen, welche in unzähligen Variationen weitergesponnen wird. Diese Variationen sind pathetisch im Barock, Allegro im Rokoko, Adagio in der Antike. Auch die Gotik kann die Säulenbündel nicht vermissen, wenn auch diese Bauart durch das Betonen des Rhythmischen und der Bewegung zunächst als Außenseiter erscheint.

Die Säulenordnung ist nicht das einzige Grundelement der Architektur. Man denke an die Mauer, Kuppel, Rundbogen u. u. Alle diese Elemente sind wie die Töne in der Musik; ein jedes davon hat seinen eigenen Klang. Es ist die Sache des schöpferischen Architekten, diese Klänge zu einer Musik abzustimmen und dabei endgültige Regeln, wie gewisse harmonische Verhältnisse zu berücksichtigen. Wie sehr man sich hier in einer irrationalen Welt bewegt, zeigt der Rundbogen, der nur befriedigend wirkt, wenn er überhöht ist. Die rein sachlich mathematisch rationale Drucklinie weckt, plastisch ausgedrückt, Mißbehagen.

Aus diesem Beispiel ist wiederum ersichtlich, daß architektonische Gebilde in erster Linie leicht faßlich sein sollen und keine intellektuellen Prozesse aufkommen lassen dürfen. Der konstruktiv ungünstigere Kreisbogen wirkt, weil leicht faßlich, angenehm, währenddem ein Gewölbe, das nach der mathematisch richtigen Drucklinie konstruiert ist, intellektuelle Vorgänge erregt, wie viele armierte Betonkonstruktionen, deren kompli-

zierter innerer Organismus nicht in die Sinne fällt, und im Geiste sofort Ausrufungsprozesse weckt.

Die Architektur muß alles Fragen nach Gründen, nach dem Warum oder Wie, kurz alle intellektuellen Vorgänge aufheben oder durch Rhythmus übertönen. Der Zuschauer muß in einen potenzierten Lebensrhythmus gebannt, das Gemeine vergessend, in höhere Sphären gehoben werden. Dazu sind eine Menge Kenntnisse und Erfahrungen notwendig. Man muß z. B. wissen, daß durchgehende Gurtgesimse das räumliche Erfassen von Gebäudeteilen erleichtern, daß auf gleicher Höhe angebrachte Profile oder Gesimsteile das Verständnis innerer Raumwirkungen erleichtern, daß ein Ornament, richtig angebracht, vereinfachend wirkt, daß ein Standbild oder Baluster seiner Umgebung Maßstab gibt u. u. Dann muß man wissen, daß Bossen oder rauh behandeltes Material durch seine Vertiefungen den Staub und Schmutz auffangen, während glatt geschliffene Flächen davon verschont sind, sodaß das gleiche Material durch verschiedene Behandlung verschiedenfarbig wirkt, eine Tatsache, welche für Erlangung guter Verhältnisse durch dunkler wirkende Teile von großer Wichtigkeit ist.

Daß Material und Bedürfnisse, welche beständigem Wechsel unterworfen sind, die dichterische Gestaltung der Architektur bestimmen, liegt auf der Hand. Hier ist die Ursache des beständigen Wechselns und Variierens der Architektur zu suchen, und hier liegt der einzige gesunde Antrieb zum modernen Neugestalten, nicht in Theorien oder politisch-theologischen Dogmen.

Mansard schuf das Mansardendach nicht um neu oder sensationell zu wirken, auch nicht um späteren Historikern ein Literaturthema zu liefern oder um die Einteilung in Kunstperioden zu erleichtern. Die Zeit Ludwig XIV. verlangte den Bau von dreigeschössigen Häusern: Mansard zog die Dachfläche, indem er sie brach, über das dritte Geschöß herunter. Somit lag das Hauptgesims über dem zweiten Geschöß, und der Zweck, einem dreigeschössigen Gebäude die wohlthuenderen Verhältnisse eines zweigeschössigen Hauses zu geben, war somit erreicht.

Hier sieht man das Ergebnis des dichterischen Ringens mit der Not. Die Not trieb zur neuen Form, weil Mansard sich nicht der Not feig unterwarf, sondern mit ihr kämpfte, bis daß er sie mit schöpferischer Kraft umformte. Dieser Prozeß ist charakteristisch für das Werden der Architektur.

* * *

Die Tätigkeit des Ingenieurs ist derjenigen des Architekten analog, aber von ihr doch grundverschieden. Der Ingenieur strebt nach möglichst großer Rendite und möglichst geringen Kosten. Beim Architekten ist das eigentlich auch der Fall, doch kommt noch das künstlerische Moment hinzu. Der Ingenieur hat stets Gleichungen mit zwei Unbekannten, der Architekt mit drei Unbekannten zu lösen; diese dritte Unbekannte, das künstlerische Moment, ist wiederum eine Funktion historischer, persönlicher, volklicher und landschaftlicher Komponenten. Eine gute Architektur=

leistung zeugt somit von mannigfaltigerem Können, Kraft und Begabung, als eine gute Ingenieurleistung. Die Architektur auf das bloße Bauen reduzieren, heißt, die größten Schwierigkeiten des Problems umgehen. Solch eine Leistung erfordert ein Minimum an Kraft und Geist und steht weit unter dem große Kenntnisse erfordernden Bau einer Maschine.

Der Architekt muß nicht nur die modernen technischen Mittel beherrschen, sondern alle künstlerischen Ausdrucksmittel der Tradition. Sein Schaffen soll ganz prinzipienlos, undogmatisch sein, in dem Sinn, daß er, nach größter Bewegungsfreiheit strebend, alle Möglichkeiten beherrscht, alle Kombinationen spielen lassen kann, um das künstlerische Ziel, welches ihm vorschwebt, auch verwirklichen zu können. Der Architekt ist Ingenieur, Historiker und Dichter zugleich. Sein Gestalten ist von eminenter seelen- und staatsformender Bedeutung. Reduziert er sein Schaffen auf das bloß tierhaften Bedürfnissen entsprechende Sachlich-Konstruktive, so wirkt er seelen- und staatsauflösend. Der Geist, durch nichts mehr an das Gewordene, Bleibende und Stabile erinnert, pendelt dann haltlos in einer durch immediaten Nutzen vergangenheitslosen Gegenwart ohne Zukunft; ein tierhafter Zustand.

Die heutige, allzu kurze und zu spät einsetzende Erziehung des Architekten stellt unerhörte Anforderungen an den Geist und die Seelenkraft. Es sind geradezu heroische Anstrengungen notwendig, um ein Können zu erringen, welches einigermaßen der hohen Verantwortung dieses Berufes entspricht.

Die vielen unglücklichen Erzeugnisse der Baukunst sind auf die unverstandene Verwendung der Elemente der Architektur zurückzuführen. Nicht die Elemente und die Tradition sind die Schuldigen, sondern ihre talentlose und auf kein richtiges Können zurückführende Verwendung. Ein Musikstück ist schlecht, nicht weil Noten und Kontrapunkt schlecht sind, sondern weil diese Ausdrucksmittel schlecht verwendet werden. Nicht die Violine, sondern der Violinspieler ist der Schuldige, wenn aus dem Instrument Mißtöne erklingen.

Die Mißtöne in der Architektur sind somit auf Unvermögen und Schwächezustände zurückzuführen; die Kraft langte nicht, um das ungeheure, vielgestaltige Gebiet zu beherrschen. Solche Verfallzustände hat es offenbar schon einmal in der uns bekannten Geschichte der Menschheit gegeben. Was aber heute neu erscheint, ist, daß dieser Schwächezustand sich organisiert hat. Er machte aus seiner Blöße eine Tugend und schuf sich einerseits eine Doktrin im „neuen Bauen“, andererseits infamierte er die Werke des Könnens, weil sie, wie bei den beiden Besuchern der Berliner Ausstellung, das nur Tierhafte des eigenen Schaffens fühlbar machen.*)

*) Anmerkung der Schriftleitung: Wie voreingenommen die Auseinandersetzung über das Wesen der Baukunst heute vielfach geführt wird, zeigt die Berichterstattung der „Neuen Zürcher Zeitung“ (vom 28. März) über den oben wiedergegebenen Vortrag v. Sengers, der wir zu Vergleichszwecken den kennzeichnenden Satz entnehmen: „Der Referent umging die sachliche, d. h. Ver-