Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 11 (1912-1913)

Artikel: Kunst und Gemeinschaft
Autor: Berlage, H.P.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-750557

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

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

KUNST UND GEMEINSCHAFT

Unser Gottesdienst ist ein irdischer.
Schoemaeckers: Der Glaube des neuen Menschen.

Wie kommt es, dass sich in neuester Zeit nach allen Seiten hin eine große Unzufriedenheit mit den gesellschaftlichen Verhältnissen offenbart; dass man nach Verbesserung aller bestehenden Einrichtungen strebt; dass sich aber vor allem ein starker Drang nach dem fühlbar macht, was dem Leben Glanz verleiht — nach Kunst? Wie kommt es, dass man Dinge ändern will, die noch nicht lange bestehen; daneben mit scharfer Kritik alles Altmodische geißelt, aber vor allem aufs schärfste verurteilt, was uns das letzte Jahrhundert an künstlerischen Leistungen geschenkt hat?

Ist wirklich ein begeistertes Reformbedürfnis aufgewacht, so muss dafür ein tiefliegender Grund vorhanden und das Gleichgewicht zwischen idealen Lebenszielen und der Wirklichkeit gründlich zerstört sein.

Kunst ist keine Pflanze ohne Boden; wird das Verlangen nach einer andern Kunstform empfunden, so ist das ein sicherer Beweis, dass sich das Erdreich erneuert, in dem die Kunst entsteht. Ist die Kunst ein Erzeugnis der Kultur, ein Bild des Geisteslebens, so muss eine große gesellschaftliche Umwandlung im Werke sein, wenn die Kunst Wege einschlägt, die vor einem halben Jahrhundert niemand ahnte, und wenn die Künstler nach neuen Formen suchen oder alte der neuen Zeit anpassen wollen.

Gehen wir vielleicht von einem Zustand der Schwäche und Verwirrung zu größerer Einfachheit und Sicherheit über?

* * *

Überblickt man unbefangen die Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts, so fällt sofort die Schwierigkeit auf, eine feste zweckbewusste Linie, ein deutliches Handlungsprinzip darin zu entdecken, es müsste denn das einer stetigen Handels- und Gewerbeentwicklung sein. Das Geistes- und Gemeinschaftsleben lässt uns ein Bild der Verworrenheit und Unordnung zurück, das in der Geschichte kaum seines Gleichen findet.

Gorter sagt in seiner Kritik der literarischen Bewegung der achtziger Jahre in Holland: „Sind die Verhältnisse der Menschen

unter sich in der antiken und feudalen Gesellschaft klar und durchsichtig, in der bürgerlichen sind sie das keineswegs, und nur die sorgfältigste Methode vermag sie zu erfassen. Die Verhältnisse werden immer verwickelter und damit undeutlicher, so dass es schwieriger ist, das siebzehnte als das sechzehnte, das achtzehnte als das siebzehnte und das neunzehnte als das achtzehnte Jahrhundert zu verstehen."

Auch in der Kunst des vergangenen Jahrhunderts spüren wir eine Unschlüssigkeit nach allen Seiten hin, einen vollständigen Mangel an irgend einer Richtung, abgesehen vom Realismus, der in seinen äußersten Konsequenzen zur Stillosigkeit führt.

Wenn wir eine Reise in der Absicht antreten, Schönes zu sehen und uns an vollendeter Kunst zu erfreuen, lenken wir unsere Schritte am liebsten dorthin, wo die Reste der antiken Welt zu finden sind. Oder wir besuchen die Stätten, wo das Mittelalter seine Denkmäler errichtet hat, oder Länder, die eine hervorragende Renaissance-Kunst wie Italien aufweisen. Aber niemals gehen wir dann den bedeutenden Kunstwerken des neunzehnten Jahrhunderts nach; wir vermeiden die Städte, die sich im neunzehnten Jahrhundert beängstigend rasch entwickelt haben. Wir ziehen die alten Städte mit ihren engen, krummen Gassen und ihrer unregelmäßigen Anlage den neueren vor, die doch den Forderungen der Zeit gewiss besser genügen.

Das tun wir, weil kein Kunstwerk des neunzehnten Jahrhunderts uns dergestalt zu ergreifen vermag wie antike Kunstwerke, weil die Trümmer alter Städte ein Gefühl mächtiger Größe und harmonischer Majestät in uns erwecken, wie kein Monument des neunzehnten Jahrhunderts, weil wir beim Eintreten in eine gotische Kathedrale von jenem heiligen Ernst erfasst werden, welchen das Innere einer modernen Kirche nicht wiederzustrahlen vermag, weil wir beim Anblick eines Kunstwerkes der Renaissance instinktiv fühlen, dass alle nacheifernden Bestrebungen den Stempel einer unbedingten Minderwertigkeit in sich tragen. Kurz, weil die Kunstwerke der alten Zeiten jenen Kern besitzen, den eine bloß persönliche Auffassung niemals zu geben vermag. Denn damals war eine allgemein geltende Basis noch vorhanden, auf welche der Künstler sich stützte und durch welche er seine persönliche Auffassung um so besser zur Geltung brachte.

Oder müssen wir uns das dadurch erklären, dass es damals größere Künstler gab als heutzutage? Die Antwort ist nicht leicht, weil ein Talent nur nach seinen Leistungen beurteilt werden kann. Aber warum hat denn nicht jede Zeit große Künstler, wohl aber eine jede hervorragende Gelehrte, Staatsmänner und Feldherren hervorgebracht? Und warum hat in einer Blütezeit der Kunst mit einem Male eine bedeutende Anzahl Künstler das Licht erblickt? Ist denn ein Künstler ein so außergewöhnliches Geschöpf, dass er nur ausnahmsweise vorkommen kann und das Leben eines einzelnen oder einiger weniger genügt, um einem Zeitalter das Gepräge einer Kunstepoche aufzudrücken? Ein tieferes Gefühlsleben ist aber in Tausenden von Menschen vorhanden, der Unterschied besteht bloß in der Fähigkeit, es zu sichtbarem Ausdruck zu bringen, — das Schöne gleichsam zu verkörpern.

Die Künstler selber — und ihre Umgebung ermuntert sie nicht selten dazu — sind begreiflicherweise nicht abgeneigt, sich geistig über die Gesellschaft zu stellen, um sich so einen ewig grünen Lorbeerkranz um die Schläfe zu winden; es schmeichelt ihrer Eigenliebe, sich als etwas besseres als ihre Mitbürger zu fühlen und mit einer gewissen Geringschätzung auf sie hinabzublicken. In ihrem Wirken und ihrer Lebensführung, ihrem Gefühlsleben und ihren materiellen Neigungen ist der Unterschied aber kaum so groß, wie sie sich gern einbilden; ihre Wichtigtuerei ist nicht selten ein Deckmantel für ein hohles Seelenleben. Und so war es vielleicht von jeher.

Es trifft also durchaus nicht zu, dass es nur in besonderen Epochen große Künstler gegeben hat. Goethe war nicht weniger groß als Homer, Dante oder Shakespeare. Und dennoch hatte seine Zeit kaum eine bedeutende Kultur; wäre sie eine große Kulturperiode gewesen, so hätte Goethes Kunst sich vielleicht zu einer noch höheren Stufe formaler Vollkommenheit emporzuschwingen vermocht. Nicht anderes gilt für Beethoven. Er blieb ein Sonderling und Unverstandener, weil ihm in jener Zeit unentwickelter Kultur die begeisterte Resonanz der Zeitgenossen fehlte, mit der er sich freier entfalten, allgemeiner und unabhängiger hätte bewegen können. Semper war in der Kühnheit seiner Raumschöpfungen nicht weniger bedeutend als Iktimos, Erwin von Steinbach oder Bramante. Und dennoch fehlt seinen Werken ein

gewisses Etwas: die Seele, welche das Geheimnis aller großen Kunstwerke ist.

Scheffler sagt in seinem Aufsatz *Konventionen der Kunst:* „Alle Kunst ist auf Konventionen angewiesen, insofern sie Sprache der Seele sein will, und etwas Anderes kann sie nicht sein. Sie braucht Verträge sowohl für den Inhalt wie für die Form, für das was sie sagen, und für die Mittel, womit sie einen Sinn ausdrücken will". Und weiter: „Auf den Schlachtfeldern unserer Kunst kämpfen schöne Begabungen, die innerhalb von Epochen, wie die Renaissance oder die Gotik, Unsterbliches leisten würden, die dem Maße der Energie-Entwicklung nach hinter keinem Meister der Vergangenheit zurückstehen, und deren Wirken doch nur Episode bleiben kann."

Damit kommt er zum Schluss, dass, um Kunst hervorzubringen, die Zeiten dazu günstig sein sollen, — sonst ist alle Energie, sogar die der Allerbegabtesten nicht im Stande, Großes zu schaffen. Zu jeder Zeit hat es Künstler gegeben; die Verhältnisse bestimmen jedoch, ob ihre Leistungen sich zu wahrer Größe entfalten können. Das ist die furchtbare Tragik der Übergangsstadien. Und darüber hilft uns Nietzsches Übermensch nicht hinweg.

Was sind aber Kulturepochen? Kultur gibt es jederzeit, wenn man darunter bloß Bildung als Ausdruck der herrschenden Sitten und Gewohnheiten — der Mode also — versteht. Fasst man den Begriff jedoch höher, so ist Kultur die Harmonie zwischen geistigen und materiellen Bedürfnissen, und daher besteht — einer Äußerung von Chamberlain, glaube ich, nach — ein großer Unterschied zwischen Kultur und Bildung. Eben weil es Bildung ohne Kultur und selbst umgekehrt geben kann, hat jedes Zeitalter große Künstler gebildet, aber in einer kulturlosen Epoche, wo die geistigen Bedürfnisse hinter den materiellen zurückstehen, können sie doch keine große Kunst schaffen. „Eine künstlerische Kultur ist nur auf dem Boden einer allgemeinen Kultur denkbar," sagt Muthesius und drückt damit den gleichen Gedanken aus. In einer Periode, wo die allgemeine Kultur fehlt, entstehen die „Sonderlinge", entsteht individualistische, oder besser gesagt subjektivistische Kunst, weil es da keine Konvention, keine geistige Übereinstimmung gibt und es ihr demzufolge auch an der formalen fehlt.

Ohne Zweifel kann es in einer solchen Epoche das Individuum ungeheuer weit bringen. Da können sich geniale Begabungen wie Beethoven, Goethe, Semper entfalten und bleiben in ihren Leistungen dennoch hinter den mittleren Talenten einer wirklichen Kulturepoche zurück.

Nur zwei große Kulturepochen haben weit über die übrigen hinausgeragt. Selbstverständlich hat es eine Anzahl bedeutender Kulturströmungen gegeben: doch von festen Prinzipien aus können eigentlich nur die antike und feudale Epoche groß genannt werden, wenn man das morgenländische hohe Altertum ausschließt.

Nun ist es in jenen Epochen gerade die Architektur, welche die edelsten Leistungen hervorbringt und in gewisser Hinsicht die gesamte bildende Kunst in sich vereinigt, und in solchen Zeiten ist das Bauwerk die höchste künstlerische Leistung. Umgekehrt gibt es keine hohe Kultur, die nicht eine große Baukunst entwickelt hätte. So gibt also die Architektur in gewissem Sinne die Wertskala der Kulturgeschichte an; nur wo sie ihren Höhepunkt erreicht, kann von einer hohen Kultur die Rede sein. Die bedeutende Entwicklung der Musik und Literatur im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert steht damit nicht im Widerspruch, denn in den Zwischenstufen können sich die Einzelkünste sehr gut entwickeln. Aber nur wo sämtliche Künstler von einem großen Band umschlungen sind, wie im Altertum und im Mittelalter, vermögen sie jenes einheitliche Ideal zu erreichen, das in höherem Sinne Stil genannt wird.

Wo einzelne Künste blühen, kann nur ein individueller Stil vorhanden sein; nur wo Kultur herrscht, wird ein Stil für sämtliche Künste erreicht. Die Dichtungen Homers, die Formen eines griechischen Tempels und der strenge Rhythmus der griechischen Musik folgen alle den nämlichen Gesetzen, der selben Linie. „Könnten wir sämtliche späteren Dramen durch mehrere Linien veranschaulichen, die sich kreuzen oder verflechten", sagt Scheltema in seinem Buche über die Grundlagen einer neuen Dichtkunst, „Linien, die einer Entwicklung, einem Höhepunkt und einer Lösung entsprechen, auf- und wiederum abwärts gehen, so ließe sich die Handlung im griechischen Drama nicht anders darstellen als durch eine einzelne gerade Linie, ohne Abweichen von ihrer Richtung, ohne Neben- oder Seitenlinie, ohne irgend einen Aufputz.

Das gerade lässt uns ein solches Drama großartig und auch wiederum kindlich einfach zugleich erscheinen."

Am klarsten ist diese Einheit im Altertum zwischen den bildenden Künsten unter sich zu spüren; Architektur, Bildhauerei, Malerei und Gebrauchskunst marschieren zusammen unter der Leitung der Architektur; wenn auch oft neue Kunstformen zunächst an kleinen Gegenständen erprobt werden, ist doch kein Zweifel, dass die Architektur die ganze bildende Kunst zusammenhält.

Und nicht anders war es im Mittelalter, mit dem einzigen Unterschied, dass da die leitende Stellung der Achitektur noch weit stärker war, eine Folge der mächtigen Kraftentfaltung der Kirche. Und wiederum liegen die Verse Dantes auf der selben Linie, wiederum besteht eine Einheit zwischen Architektur und Musik wie sie Jorris Karl Huysmans in seinem Roman „A rebours" trefflich schilderte. Selbst die Staatseinrichtung zeigt einen gewissen Zusammenhang mit der Kunst der Zeit, und Feuerherd sagt mit Recht in seinem Aufsatz über die Entstehung der Stile aus der politischen Ökonomie, dass in der Konstruktion des dorischen Baustils die große Einfachheit und strenge Gesetzmäßigkeit des alten Staates ausgedrückt sei.

Zwei gewaltige Geistesströmungen suchen heute auf verschiedenen Wegen die Ursachen dieser Übereinstimmung. Die ältere sucht sie rein im Übersinnlichen; die Anhänger der Marxschen Philosophie führen alle Kulturerscheinungen auf die Produktionsverhältnisse zurück. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, dass gerade zur Zeit der Antike und der Gotik das Übersinnliche, das Religiöse den Ausschlag gab. Das Kunstwerk in höchster Potenz beider Zeiten ist das Gotteshaus, sei es nun der Tempel, die Wohnung der irdischen, oder die Kathedrale, die Wohnung der überirdischen Gottheit. In der horizontalen Linie des Tempels spricht sich das Streben nach irdischer Glückseligkeit aus, in der vertikalen Linie der Gotik ein Streben nach himmlischen Sphären. Und man wird kaum den Ursprung einer Kunstform aus rein materiellen Gründen erklären können, wie es Feuerherd in gewiss zu nüchternen Gedanken tut: „Wie der Reichtum eines Landes nicht auf dem Gelde beruht, sondern auf den Naturerzeugnissen und der damit verbundenen Arbeit mannigfachster Art der mensch-

lichen Gesellschaft, so hat auch der Stil nicht seine Grundlage in den Grundformen. Diese leiten ihn zwar auf die Nachwelt weiter, aber seine Lebensbedingungen sind wirtschaftiche Verhältnisse, welche den Schönheitsbegriff bestimmen und den Stil gebildet haben, ehe er in den Kunstformen seinen Ausdruck fand. Der Stil ist niemals aus einer rein künstlerischen Bewegung entstanden; ein Blick in die Geschichte lehrt uns, dass sein Ursprung stets unter Bedingungen vor sich geht, welche aus dem Materiellen geschöpft, dann ins Ideale umgesetzt werden, und so den Schönheitsbegriff gebären, den die Künstler durch ihren Geist und ihre Hand in einem neuen Stil erblühen lassen."

Diese Anschauungen, welche sogar den Ursprung des ionischen Säulenfußes aus materieller Grundlage erklären, würden einen Marxisten in Entzücken versetzen. Man kann aber nicht sagen, dass sie sehr einleuchtend sind. Um so eher stimmt Karl Scheffler mit uns überein, wenn er sagt: „Religion und Baukunst zusammen ergeben eine Kultur". Ohne Kultur keine Baukunst, aber auch ohne Baukunst keine Kultur; da nun aber die Kunst das Spiegelbild des Geisteslebens ist, dürfte man wohl daraus folgern, dass ohne Religion keine Kultur denkbar sei.

Wie zeigt sich nun aber im Einzelnen diese Wechselwirkung zwischen Kunst und Religion?

Wie gesagt hatte zur Zeit einer großen Baukunst — also eines großen Stils — immer sie die Leitung unter den bildenden Künsten; Bildhauerei und Malerei konnten sich zwar wohl selbständig entwickeln, waren aber doch nur der Architektur wegen da. Auf das Bauwerk verwendeten beide ihre besten Kräfte; die Skulptur suchte und fand stets die Harmonie mit der Architektur, die Malerei unterordnete stets die zu schmückende Wand dem gesamten Kunstwerke. Und da diese Arbeit für die Wohnung der Gottheit ausgeführt wurde, ergab es sich von selbst, dass die Kunstformen dieses Tempels der Symbolisierung der religiösen Ideen dienen mussten, und was nicht am Tempel erprobt war, mochte man auch nicht für Gegenstände nicht religiöser Art verwenden. So wurde der Tempel zur Quelle, die das ganze Kunstleben eines Volkes nährte.

Gewiss bedurfte es eines langen Wachstums, ehe solch großes Kunstwerk zu Stande kam; jede Kunstentwicklung kennt eine

Periode des Werdens, Blühens und Vergehens oder, wie Hegel sagt, des Suchens, Erreichens und Überschreitens. Die erste Stufe kennzeichnet sich durch eine gewisse Unbeholfenheit der Formen, aber auch durch strenges Stilgefühl, durch den Sinn für jene Einheit sämtlicher Glieder, auf der das Geheimnis aller wahrhaftigen Kunst beruht; — die zweite durch die vollständige Beherrschung aller Schwierigkeiten, eine Vollkommenheit in der Formensprache, eine Einheit in der Vielheit, welche der Endzweck alles Suchens ist; — die dritte durch eine Vernachlässigung der Form, durch Platzgreifen von Willkür in der Anwendung der Stilgrundsätze und durch jene Verwilderung in der Dekoration, welche wie ein Naturgesetz das Verhängnis jeder absteigenden Kunstepoche ist.

Allerdings bedarf es eines langwierigen und liebevollen Studiums einer Grundform, bis sie zur Konvention einer Zeit und Gesellschaft herangereift ist. Das Wort Konvention darf uns nicht schrecken, weil es auch schlechte Konventionen gibt; eine Konvention ist nichts als das Resultat gemeinschaftlichen Wirkens, also einer geistigen Solidarität, und so aufgefasst, ermöglicht sie allein das Allerhöchste. Von geistiger Solidarität kann aber in der heutigen Zeit eines anarchistischen Subjektivismus kaum die Rede sein; und doch ist sie allein kulturschaffend.

So beruhen auch die höchsten religiösen Empfindungen auf Konvention. Alle Dogmen, alle philosophischen Systeme sind Konventionen, die die Gellschaft dem ewig Unerforschlichen gegenüber schließt. „Denn alle Offenbarung Gottes ist an Menschen und durch Menschen geschehen.“

Scheffler sagt in dem selben Aufsatz, nach dem er darauf hingewiesen hat, wie alle Kunst, sogar die eines Tizian, Velasquez, Rembrandt, Donatello, eines Michelangelo, aber zumal die Baukunst auf Konvention beruhe, darüber folgendes:

> Die Baukunst ist so recht das Gebiet der Konventionen. In ihr gilt die auf dem Boden der Empfindungen für Gravitations-Erscheinungen sich bewegende Phantasie; die besonderen Wirklichkeiten einer darstellbaren Natur sind ausgeschlossen. Das Talent muss hier seine veranschaulichende Fähigkeit, durch reine, unnaturalistische Formen zu sprechen, voll erweisen. Darum herrscht in der Baukunst nie die Beweglichkeit und Vielseitigkeit, wie in den malenden und poetischen Künsten. Die Entwicklungen schreiten nur langsam fort, jede Bauform ist, weil sie Resultat komprimierter Kräfteempfindungen, die Materiali-

sation eines Abstrakten und eine Quintessenz ganzer Vorstellungsreihen ist, eine Formel, in der die statisch-konstruktive Phantasie vieler enthalten ist. Eigensinniger Subjektivismus ist hier unmöglich, weil sich der Einzelne nie von dem befreien kann, was er vorfindet, weil seine Willkür von allen Seiten eingeengt ist und die Erfindungsgabe eines Einzigen für diese abstrakte Formenwelt nicht ausreicht. Bauformen entstehen nur aus dem einmütigen Bestreben ganzer Geschlechter.

Darum sind diese Phantasiegebilde aber auch dauernder als alle der Natur entlehnten Kunstzeichen. Die Bauformen, worauf ein Volk sich einigt, sind ein Extrakt, worauf die ganze bildende Kunst sich bezieht; sie überdauern den Wechsel der Zeiten am längsten, und stellen etwas wie „ewige Schönheiten" dar. Man denke an die Gesimsformen und Säulenbildungen der Griechen, die durch die Kunstgeschichte zweier Jahrtausende gehen, ohne dass sie an innerer Kraft und Logik Besonderes eingebüßt haben. Es sind selten reine Kristalisationen des menschlichen Begriffes von Gesetzmäßigkeit. Welche Übereinstimmung des Weltgefühls muss geherrscht haben; wieviel warmes Leben müssen die antiken Konventionen umschlossen haben, dass wir vor diesen Kunstwerken noch so lebhaft mitzufühlen imstande sind! Welche expansive Idee hat sich in dieser Kunst bescheiden, — und man wagt kaum zu sagen: weise, weil es wahrscheinlich kein Willensakt war, — selbst beschränkt!

Schöpfungsakte, die solche Gebilde hervorbringen, können nur auf dem Urgrund religiöser Weltbegriffe vor sich gehen, weil sie selbst, im freiesten Sinne, religiöser Natur sind. Der Architekt sucht Gesetze bildend zu begreifen, Naturkräfte und deren ewig wirkende Logik zu verstehen. Und sein Verstehen äußert sich als Schönheitsform.

So erklärt sich der langsame Wechsel der Baustile. Die Erneuerung der Grundformen der Architektur wird nur als Bedürfnis empfunden, wenn sich die Weltanschauungen ändern. Die Glaubensgeschichte ist zugleich eine Geschichte der Baukunst; jede Religion hat ihren Stil. Was zwischen den religiösen Epochen entsteht, ist nur dürftige Nachahmung der überlieferten Werte, ein Hinfristen zwischen entscheidenden Zuständen.

Es bedarf also eines bedeutenden Zeitraumes um architektonische Formen zur Entwicklung zu bringen, denn alle Kunst, zumal die Baukunst, beruht auf Konvention; Konventionen und somit auch Kunst und Kultur können sich aber, da sie Gemeingut sein müssen, nur langsam entwickeln.

Aus dem Gesagten ergibt sich überdies, dass Religion und Architektur die nämliche Grundlage haben; Religion ist also der Urgrund von Stil, ja selbst eines jeden Stils, weil jede Religion eine besondere architektonische Formensprache besitzt. „Und wie in der klassischen, so in der sogenannten christlichen Kunst tritt zunächst durch die Baukunst das absolute und allumfassende Kunstwerk zu Tage und ordnen sich alle übrigen Künste um

Tempel und Kirche wie um Moschee und Pagode herum," sagt Kuyper in einem seiner *Stone*-Vorträge über Calvinismus und Kunst.

Zwar behauptet Kuyper weiter, dass bei einer reicheren Entwicklung der Religion, namentlich des Calvinismus, Kunst und Religion jede ihre eigene Lebenssphäre haben, welche nur anfangs kaum unterschieden und deshalb vermischt sind. Und zur weiteren Bestätigung seiner Anschauung zitiert er die Worte Hartmanns: „Ursprünglich tritt die Gottesverehrung in untrennbarer Vereinigung mit der Kunst auf, weil die Religion auf dieser niederen Stufe noch die Neigung besitzt, sich in den ästhetischen Schein zu verlieren." Daraus zieht er den Schluss, dass, weil die Geschichte der Kunst bis jetzt noch niemals einen allumfassenden Kunststil ohne Zusammenhang mit einer Religion aufblühen sah, eben deswegen kein neuer Kunststil mehr zu erwarten sei.

Was geschieht nun aber im fünfzehnten Jahrhundert beim Entstehen der Renaissance, jener geistigen Bewegung, welche die Grundlage der modernen Lebensanschauung bildet? Obschon die Renaissance eine revolutionäre Bewegung war, und ziemlich plötzlich auftrat, machte sie keine Ausnahme in der Art, wie Bewegungen zu entstehen und sich zu äußern pflegen. Denn bevor der ganze Umschwung sich vollzogen hatte, waren die Symptome seit längerer Zeit sichtbar gewesen; „Die Renaissance hatte schon lange vor der Tür gestanden," sagt Burckhardt in seinem *Cicerone*. Und so verwendete denn auch die bildende Kunst Renaissanceideen, bevor eigentlich die Renaissance da war. Diese bedeutete in ihrem tiefsten Wesen ein Sichlosreißen von der Suprematie der Kirche, eine Reaktion gegen das Geistesleben des Mittelalters; sie bedeutete jene freie Äußerung geistigen Lebens, welcher auch der Protestantismus sein Entstehen verdankte. Und diese Umwandlung ruft für die Kunst einen genau entsprechenden Umsturz hervor.

Es dürfte kein Zufall sein, dass diese Bewegung in Italien entstand und sich von da aus über Europa verbreitete, und dass sie auf eine Rückkehr zu der klassischen Lebensanschauung in moderner Form abzielte. Das bedeutete zunächst einen geistigen Konflikt, eine Unvereinbarkeit in den Grundsätzen, welche sich zunächst am kräftigsten in der Literatur zeigte, die dadurch eine

Synthese aller Künste ist, dass sie sowohl Zeit wie Raum umfasst. In der deutlichsten und begreiflichsten Art macht sich aber dieser Einfluss in jener Kunst geltend, welche mit der Religion zusammen die Kultur darstellt, nämlich in der Baukunst. So genau entspricht der Geist der Baukunst immer dem religiösen, dass sich die Zwiespältigkeit in der Weltanschauung der Renaissancemenschen nach den Worten Schefflers genau in ihrer architektonischen Kunst abspiegelt. Zwar hatten auch die übrigen Künste das Band der Einheit eingebüßt, aber auf keiner drückte dieser Verlust im gleichen Maße, weil keine im gleichen Maße auf Konvention beruht. Keine ist so sehr symbolische Kunst; weil keine weder durch Zweck noch durch Schwere des Materials so behindert ist, die Ideen direkt auszusprechen.

Werden nun sämtliche Stile daraufhin kritisch untersucht, inwiefern sie den Anforderungen von Klarheit in der Konstruktion genügen und wie sehr ihre Dekoration logisch aus der Konstruktion hervorgeht, so wird man zur Einsicht gelangen, dass die Baukunst der Griechen und die Gotik diesem Ideal am besten entsprechen, und es dürfte kein Zufall sein, dass beide Epochen einer hohen Kultur teilhaftig waren.

Spricht man aber von den Klassikern, so meint man damit auch die Römer; ihre Architektur weist jedoch nicht mehr eine solche Prinzipienklarheit auf wie die der Griechen. Es würde zu weit führen, den Unterschied zwischen griechischer und römischer Architektur in allen Einzelheiten auseinanderzusetzen; ein paar Worte darüber dürften immerhin angebracht sein. Der griechische Tempel ist das Hauptwerk der griechischen Baukunst; er besteht aus einer Cella mit einer Reihe von Säulen, welche zugleich das Dach tragen und entweder vor der Cella oder als Galerie ringsherum aufgestellt sind. Diese Säulen entsprechen völlig ihrem Zweck als tragende oder stützende Elemente. Bei den Römern hingegen war nicht mehr der Tempel das architektonische Meisterwerk; denn der Gottesdienst diente bei ihnen nicht wie bei den Griechen dem ganzen Gesellschaftsleben zur Grundlage, sondern war schon zu einer rituellen Form herabgesunken. Das zeigt sich denn auch gleich in ihrer Kultur, welche gegenüber der griechischen bedeutend zurücksteht. Die Römer waren vorwiegend Staatsleute und Ingenieure, ihre größten und bedeutendsten Bauwerke waren

Brücken und Wasserleitungen, Festungen und Hafenwerke. „Es ist eine Fabel“, sagt Feuerherd, „dass die Römer eine angeborne Feindseligkeit gegen die bildende Kunst hatten, aber die wirtschaftlichen Verhältnisse wirkten in Rom eben so ungünstig auf die Künste wie in Sparta.“ Und es ist, wie wenn er die heutige Zeit schilderte, wenn er fortfährt: „Der Architekt musste der Konkurrenz der Baufirmen fast erliegen. Vitruv schreibt mit Erbitterung darüber, dass zu seiner Zeit die Leute, welche sich fälschlich Baukünstler nennen, in der Baukunst ungestraft ihr Unwesen trieben.“ Dieser Utilitätstrieb beherrschte auch ihre monumentale Architektur, welche sich als eine Zusammensetzung vom Gewölbebau, also vom Bogen, den zwar die Römern nicht erfunden aber doch am häufigsten gebraucht haben, mit dem Säulenschema erweist, das sie den Griechen entlehnten. Dieses Säulenschema wurde von ihnen in seinen Einzelheiten dekorativ auf geniale Weise verändert, aber sie wendeten es nicht wie die Griechen rein nach konstruktiven und somit stilgerechten Grundsätzen an. Es wird nämlich entweder vor die Mauer gestellt, oder in der Form von Halbsäulen mit ihr verbunden, und die Säule erfüllt nicht mehr ihre Funktion als tragendes Konstruktionsglied, sondern als bloße Dekoration. Das erwies sich als äußerst zweckmäßig, weil es die Anwendung der Säulen bei mehrstöckigen Gebäuden erlaubte. Die Prinzipienklarheit war aber beeinträchtigt, sodass schon dadurch allein die römische Architektur der griechischen gegenüber als minderwertig erscheint. Immerhin sind mit dem römischen Schema, das sich am reinsten im Triumphbogen zeigt, zahlreiche und bedeutende architektonische Prachtwerke aufgeführt worden, und es hat sich dank seiner guten Verwendbarkeit die Welt erobert.

In der Renaissance wenden sich nun die Baumeister wie alle schöpferischen Kräfte der Zeit den Klassikern zu, und zwar nicht den Griechen, sondern den Römern, deren Bauten in ihrer unmittelbaren Umgebung zu finden waren. Weil aber von allen Künsten die Baukunst am meisten auf Konvention beruht, war gerade für sie diese Rückkehr bedauernswert; denn der formale Ausdruck dieser Konvention war selbstverständlich das römische Schema mit Arkade und angelehnten Säulen. Man täte jedoch den Baumeistern der Renaissance Unrecht, würde man sie alle

als Nachahmer betrachten. Denn ähnlich wie die Römer das Säulenschema der Griechen individualisierten, wandelten die Renaissancemeister das System der Römer um. Diese Veränderungen waren aber wiederum bloß dekorativer Art, freilich von jungem, frisch revolutionärem Leben erfüllt; neue Grundsätze wurden aber keine geschaffen, das Schema, der Kern, das Konstruktive, alles was den Stil erst zum Stil macht, blieb unverändert. An die alten römischen Baumeister, die zwar meistens Griechen waren, haben denn auch die Renaissancearchitekten niemals ganz herangereicht. Und die Folgen blieben nicht aus; gerade durch diese prinzipielle Schwäche sollte die Baukunst ihre Stellung als Führerin der bildenden Künste einbüßen.

Ist es die Folge freierer religiöser Ansichten, also weniger starker Formkonventionen, dass es so kommen musste? Einmal auf diesen Weg geraten sehen wir die Baukunst immer tiefer und tiefer herabsinken, bis sie im neunzehnten Jahrhundert zu einer vollständig bedeutungslosen Kunst wurde.

Es kam aber noch ein wichtiger Faktor hinzu, unzweifelhaft auch infolge der neueren Anschauungen. Die beiden Schwesterkünste, die Bildhauerei und Malerei, die es als ihre höchste Aufgabe betrachtet hatten, der Ausschmückung des Bauwerkes zu dienen, gingen allmählich ihren eigenen Weg. Allerdings stellten sie sich weiter zur Verfügung der Architektur und der Aufschwung der Verzierungskünste, den die Renaissance mit sich brachte, eröffnete sogar der Bildhauerei und Malerei ungeahnte Arbeitsfelder; aber sonst entwickelten sich diese Künste selbständig zum Tafelbild und zum Bildwerk „an und für sich"; und gerade weil sich diese selbständige Entwicklung zu einer bedeutenden Höhe emporschwang, beeinflusste sie die Architektur, statt dass sie unter dem Einfluss der Architektur geblieben wäre.

Die strenge Zucht, der Stil, die architektonische Konvention, welche ursprünglich die Bildhauerei und Malerei beengten, ging allen Künsten verloren; die architektonische Dekoration erschien als zufällig auf der Wand ausgeführtes Bildwerk oder Tafelbild. Schließlich wurde die Wand selber fast ganz schmucklos und wartete nur auf die Gemälde, die daran gehängt werden sollten. Am weitesten ging man dabei in Holland, wo die vollständig glatte, weißgetünchte Wand das Ideal wurde. Geschah dies, weil in Hol-

land die Baukunst nie eine Bedeutung erhielt wie in andern Ländern, oder weil die holländische Malerschule, die solche Wände brauchte, vielleicht die erste von allen geworden ist?

Das Einheitsband war also verloren gegangen, und obschon der letzte Baustil, der des Empire, auf kurze Zeit das alte Prinzip neu belebte, war keine dauernde Verbesserung möglich. Denn die geistige Grundlage, die bindenden Konventionen, waren zerstört.

Mit der Renaissance ist der eigentliche Kirchenbau in geistiger und formaler Hinsicht in den Hintergrund getreten. Der Tempel war nicht mehr das Symbol des höchsten Geisteslebens, weil das Geistesleben nicht mehr wie im Altertum und Mittelalter auf religiöser Grundlage beruhte. Allerdings wurden Kirchen gebaut und in nicht geringerer Anzahl als vorher; und der Bau des Petersdoms beweist, dass man an Kühnheit des Vorsatzes und Riesenmaß des Umfanges hinter den mittelalterlichen Kathedralen nicht zurückstehen wollte. Und doch war damit nicht erreicht, was man früher erreicht hatte. Gewiss, der Eindruck des gewaltigen von der Kuppel umschlossenen Raums ist unvergleichlich; aber das religiöse Empfinden, das Sich-über-die-Erde-erhoben-fühlen, bemächtigt sich unser nicht wie in einer gotischen Kathedrale.

Nein, mit der Renaissance sank der Kirchenbau zu geringerer architektonischer Bedeutung; das zeigt sich schon am Mangel einer reichen schöpferischen Phantasie bei den sonst überaus begabten Baumeistern. Denn alle Phantasie muss erblassen, wenn die Ideen, welche den Plan eines Bauwerks beherrschen, veraltet sind. Durch diesen Rückgang des Tempelbaus wurde die gesamte Baukunst geschädigt, da er allein Maß und Vorbild einer geistig hochstrebenden Architektur sein kann. Und daran trägt die Schuld, dass die Renaissance auf die römische Architektur zurückgriff, die den Tempel vernachlässigte, statt zur griechischen, der er ein und alles war. „Was man als Renaissancebaukunst erreichte," sagt Muthesius in seinem Aufsatz über Stilarchitektur und Baukunst, „konnte doch nur blasses Abbild einer besseren Originalkunst sein, worüber jeder Italienreisende klar sein wird, wenn er bemerkt, wie ein einziges antikes Bauwerk — etwa das Kolosseum oder das Pantheon in Rom — die ganze Renaissancebaukunst in den Schatten stellt."

Trotzdem wäre es einseitig, der Renaissancearchitektur jedes Verdienst abzusprechen, schon der Frische des jungen Kunstlebens wegen, das in ihr blüht. Auch brachte die Zeit der freien Geistesäußerung die Aussonderung nationaler Art mit sich, so dass sich in Europa vielseitige Kunsterscheinungen entwickelten, deren großen Reiz wir in den Baudenkmälern jener Zeit bewundern. Blühte schon im Mittelalter eine besondere Profanarchitektur, so erhielt sie nun in der Renaissance eine weit größere Bedeutung. Dazu kommt, dass die mittelalterliche Tradition so kräftig und eingreifend gewesen war, dass nicht mit einemmal mit ihr gebrochen werden konnte, und schließlich blieben in der Renaissance der nordischen Länder einzelne mittelalterliche Elemente erhalten, die hier eigentlich bodenständig waren.

Später erst macht sich der direkte Einfluss der italienischen Renaissance geltend; was für die nordische — der genannten Prinzipien wegen — doppelt verhängnisvoll wurde. Hatte die mittelalterliche Architektur in Italien nie die klassische Tradition vollends zu verdrängen vermocht und in der Dekoration eine gewisse einheitliche Tradition weitergeführt, so entstand im Norden eine Zwiespältigkeit zwischen südlicher und nördlicher, klassischer und gotischer Kunst, die durchaus nicht vom Guten war. Immerhin wahrte sich die Technik eine vorzügliche Tradition guter Arbeit durch das Mittel der Zünfte, so dass die Werke der Renaissance an Gewandtheit der Ausführung hinter denen der andern großen Kunstepochen nicht zurückstehen.

Die Renaissance bedeutete für die Gesellschaft den Verlust einer festen Linie in den Verhältnissen von Mensch zu Mensch; das machte sich in der Kunst fühlbar, die nun individuell statt sozial wurde und vom Allgemeinen zum Besonderen schritt. Wenn nun auch die Kunst erst durch persönlichen Ausdruck ihren Wert erhält, so ist doch die Geltung ihrer Schönheit von der allgemeinen Anerkennung ihrer Konventionen abhängig; je allgemeiner die Schönheit, destoweniger lässt sich über den Geschmack streiten. Das einzige Maß der Schönheit ist der Mensch, je mehr sich aber der Mensch vom Menschen sondert, umsomehr individualisiert sich der Schönheitsbegriff. „Schön," sagt Spinoza, „ist ein Begriff, der bloß im Menschen besteht, und nicht eine Eigenschaft bestimmter Körper." Ein Scholastiker des Mittelalters hätte kaum

so geurteilt. Die Ursache dieser Individualisierung war unzweifelhaft die veränderte Stellung des Künstlers, der vor der Renaissance nicht höher als alle andern bedeutsamen Menschen geschätzt wurde, weshalb wir wir wohl Namen von Künstlern des Altertums und des Mittelalters, aber sonst recht wenig von ihnen wissen. Nun wird er plötzlich ein besonderes Wesen, das fast außerhalb der Gesellschaft steht. Der Individualismus artet schließlich in einen Subjektivismus aus, der nur sich selbst kennt und statt der Sache immer das Ich vorschiebt. Weil nun aber der wahre *Individualismus* auf die Sache abzielt und sein Werk aus Selbstverleugnung hervorgeht, vermag er die Natur des Künstlers zu genialer Höhe zu entwickeln und sie so reif, so kräftig und so befriedigt zu machen, dass erst durch ihn die große Persönlichkeit sich offenbart. Anders steht es mit dem *Subjektivismus,* der sich zum Individualismus verhält wie der Eigensinn zum Willen. So haben wir ihn zum Beispiel im Jugendstil kennen gelernt.

AMSTERDAM H. P. BERLAGE

(Fortsetzung folgt.)

□□□

NATIONALE AUSSTEELUNG IN NEUENBURG

II.

Noch sind drei große monumentale Kompositionen zu nennen: die Kartons von Albert Welti für den Ständeratsaal in Bern, die Obsternte von Cuno Amiet, der Ziehbrunnen von Otto Vautier.

Des großen Landsgemeindebilds von *Albert Welti* kann man nicht recht froh werden. Alles, was die Monumentalmalerei sich errang, als sie sich vom Genrehaften und vom akademischen Rezept befreite, das einleuchtend Einfache, das rhythmisch Geordnete, das koloristisch Eindringliche, hat Welti als Theoriesimpelei verachtet, und was er an seine Stelle setzte, vermag die Lücke Lücke nicht recht zu füllen. Die Hauptsache ist ihm nicht die Landsgemeinde, sondern die kleinen Buben und Mädel, die sich außer dem Ring herumbalgen, die Schildwachen bewundern, mit Hunden spielen, sind die Frauen, die plaudernd das Ende erwarten. Diese