

Von der Beziehung zwischen Architektur und Malerei um 1920

Autor(en): **Schmidt, Georg**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **33 (1946)**

Heft 7

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-26338>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Von der Beziehung zwischen Architektur und Malerei um 1920

Von Georg Schmidt

Zwischen der Architektur und der Malerei bestehen im Lauf der Geschichte die mannigfaltigsten Wechselbeziehungen. Dies gilt vor allem für jene Zeiten, in denen die Architektur, genauer: eine bestimmte Aufgabe der Architektur, der Kultbau, der wichtigste Träger der Malerei und auch der Plastik war. In diesen Zeiten – der ägyptischen, frühchristlichen, romanischen Architektur z. B. – mußte einerseits die Architektur Innenwände für Bilddarstellungen und Außenwände für Reliefs bereitstellen und mußten anderseits Malerei und Plastik ihre darstellerischen Mittel diesen Wänden anpassen (weite Sichtbarkeit, Flächigkeit und Frontalität). Eine Wechselwirkung zwischen Erfordernissen der Architektur und Erfordernissen der Malerei ist auch die Auflösung der Kirchenwände in der Gotik und die gleichzeitig sich vollziehende Entstehung des Tafelbildes: die Architektur verlangte größere Fenster, die Malerei verlangte einen Bildträger (die Holztafel), der besser als die rauhe Wand eine naturalistisch detailierende und eine stofflich illusionistische Malerei ermöglichte. Und wenn auch seit der Loslösung der Malerei aus dem engen Verbands mit der Architektur in der Entwicklung der Architektur und der Malerei die Eigengesetzlichkeit dieser beiden Kunstgattungen überwiegt, so bleiben dennoch, neben der zu allen Zeiten geltenden Stileinheit beider Kunstgattungen, bestimmte Wechselbeziehungen wirksam. Wölfflins Begriffspaare für die Erfassung des stilistischen Gegensatzes zwischen Renaissance und Barock z. B. gelten zwar in gleicher Weise für die Architektur wie für die Malerei, erst die Malerei aber erfüllt den Willen des barocken Kirchenbaus nach Aufhebung der Raumbegrenzung, und anderseits stellt der barocke Schloßbau die Malerei vor die Aufgabe der Monumentalkomposition, während die kleineren Räume der bürgerlichen Wohnung im kleinsten Format einen Ausschnitt aus dem unbegrenzten Landschaftsraum verlangen.

Als eine Folge dieser (wie wir soeben sahen, nur sehr relativen) Loslösung der Malerei aus der Bindung an die Architektur wird die Entstehung des Faktums und des Begriffes der «freien Kunst» für Malerei und Plastik und der «angewandten Kunst» für Architektur und (Kunst-) Gewerbe bezeichnet. Um 1920 wurde jedoch, von Malern wie von Architekten (die Kunsthistoriker

kamen, wie üblich, hinterher), die Problematik dieser Begriffsbildung erkannt. Die Maler sehnten sich danach, endlich wieder einmal gebraucht, «angewandt» zu werden. Sie hatten die Fragwürdigkeit der absoluten Freiheit erkannt (und erlitten), die ihnen das 19. Jahrhundert geschenkt hatte. Und die Architekten mußten erkennen, daß auch sie zu «freien» Künstlern geworden waren, deren Aufgabe es war, den praktischen Erfordernissen ein pseudo-künstlerisches Gewand überzuwerfen. Und dann kamen die Kunsthistoriker und stellten fest, daß es auch früher schon keine absolut «freie» Kunst gegeben habe, daß z. B. der Hofmaler des 17. Jahrhunderts im Geistigen nicht gerade «frei» war (von den Malern und Bildhauern der Romanik gar nicht zu reden), und daß umgekehrt der Architekt des Barock eine ziemlich große Sphäre hatte, in der er sich frei aussprechen (austoben) konnte: die Sphäre des Dekorativen.

Aus der Kritik an der bisherigen Antithese «freie» und «angewandte» Kunst entstand eine neue Definition dessen, was Malerei und was Architektur sei, die sowohl für das gegenwärtige Schaffen der Maler und Architekten wie für die kunstgeschichtliche Erkenntnis eine wichtige Klärung brachte.

Fest stand, daß sowohl Malerei wie Architektur «angewandte» Künste seien, und sei es auch nur in Beziehung auf die persönlichen (geistigen und materiellen) Bedürfnisse des Künstlers selber. Allein schon diese individualpsychologische Bedingtheit alles Kunstschaffens verbot den Begriff der «Freiheit». Anderseits wurde die «Angewandtheit» in Beziehung auf bestimmte Bedürfnisse des Konsumenten von Bildwerk und Bauwerk für die Vergangenheit als ein historisches Faktum, für die Gegenwart als ein dringendstes geistiges Postulat erkannt.

Worin aber besteht dann der unbestreitbare Gegensatz zwischen Architektur und Malerei? Nicht in der Tatsache des Gebrauchs durch einen Abnehmer (Auftraggeber oder Käufer), sondern in der Art des Gebrauchs. Nicht in der Tatsache der Bedürfnisbefriedigung auf Seiten des Konsumenten, sondern in der Art der Bedürfnisse.



Jos. Gnauth Villa Siegle in Stuttgart 1872
renaissance



Thomas Couture Le décadence des Romains 1847

Bild und Plastik werden ausschließlich vom Auge aufgenommen und haben, durch die Vermittlung des Auges, ausschließlich psychische Funktion. Architektur und (Kunst-) Gewerbe (Möbel, Teller, Teppich) werden in erster Linie mit dem Körper aufgenommen und haben in erster Linie körperliche Funktion. Entgegen einer allerdings verbreiteten Auffassung heißt körperlich durchaus nicht «ungeistig», nur materiell (wobei dann der übliche Kurzschluß «materiell = materialistisch» naheliegt). Mit dem Körperlichen sind geistige (psychische) Reaktionen ebenso unmittelbar verbunden wie mit dem Optischen. Ein Bauwerk (ein Möbel oder ein Gerät), das ausschließlich körperlichen Funktionen dient, ist seitens des Herstellers wie seitens des Gebrauchers ein ebenso geistiges Gebilde (oft sogar ein geistigeres!) wie eines, das neben der körperlichen auch noch eine optische Funktion hat.

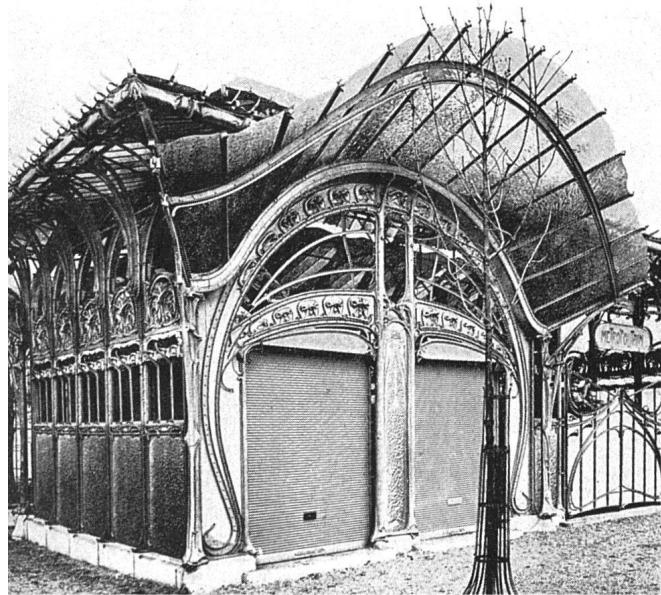
Nun ist es aber ein unbestreitbares historisches Faktum, daß ein großer Teil der Bauwerke und «Gewerbe-

Werke» (Möbel und Geräte) der Vergangenheit nicht nur körperlichen Funktionen dient, sondern auch zum Anschauen da ist, zum Angeschautwerden. Ein großer Teil der Bauwerke und Gewerbestücke zerfällt in zwei Elemente: in eines, das körperlichen, und in eines, das optischen Funktionen dient. Ja, es gibt Bauwerke, in denen die optische Funktion absolut vorherrschend und die körperliche nur sekundär ist (der Kultbau z. B.).

Unsere üblichen Architekturgeschichten und Gewerbe-geschichten enthalten sozusagen ausschließlich diese janusgesichtigen Werke. Wenn wir jedoch eine ehrliche Bestandsaufnahme sämtlicher Bauwerke und sämtlicher Gewerbestücke sämtlicher Zeiten durchführen, so sehen wir, daß die größere Zahl von Bauwerken und Gewerbestücken den elementar körperlichen Funktionen dient, daß also die üblichen Architektur- und Gewerbe-geschichten größtenteils Fälschungen der geschichtlichen Wirklichkeit sind.

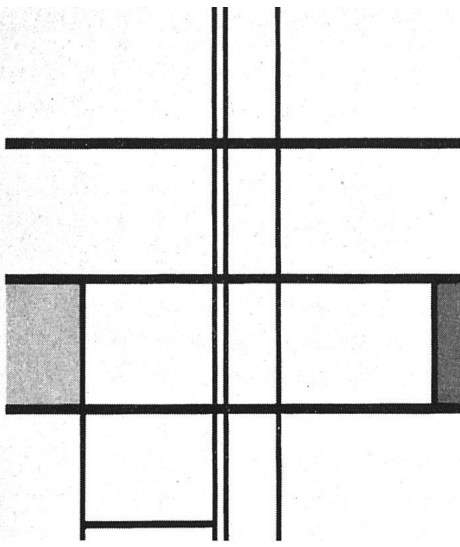
endstil

Jos. Guimard Métrostation Place de l'Etoile in Paris 1900



Edvard Munch Das Sterbezimmer 1894





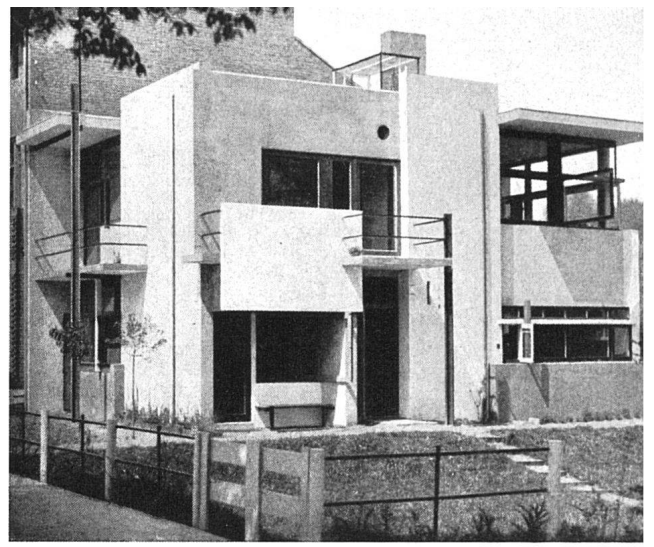
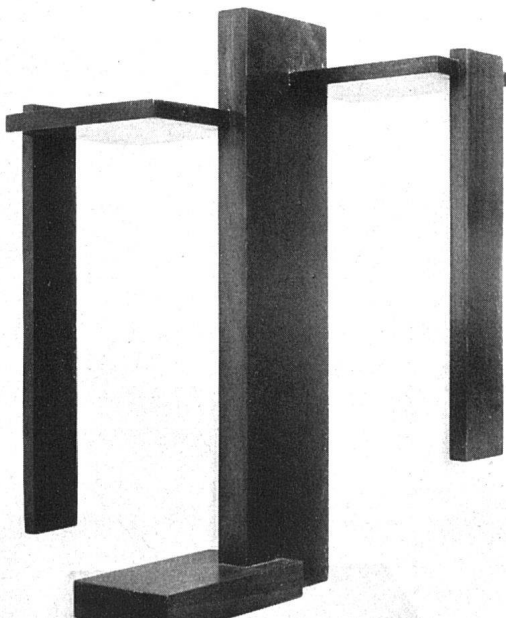
Piet Mondrian Composition en blanc, rouge et bleu 1936

Konstruktivismus

Auch die Frage, was den Menschen dazu geführt hat, seinen Bauwerken und seinen Gewerbeten ein Element hinzuzufügen, das für den primär körperlichen Gebrauch mindestens irrelevant (oft genug jedoch sogar hinderlich) ist und das sich ausschließlich an das Auge wendet, ist in den letzten 25 Jahren historisch durch unzählige Belege beantwortet worden. Ich schreibe diesen Aufsatz in einem kleinen Bündnerdorf, in dem allein die Kirche, die zwei Häuser der beiden vornehmsten Familien und die drei Hotels in der genannten Weise janusgesichtig sind. Kult und gesellschaftliche Rang- oder Machtbeziehung sind die beiden Quellen für die Hinzufügung eines nur optisch aufnehmbaren Elementes an unseren Bauwerken und Gewerbeten. In letzter Zurückführung geht auch die kultische Funktion

Konstruktivismus

Georges Vantongerloo Raumplastik 1935



G. Rietveld und Schröder Villa in Utrecht 1924

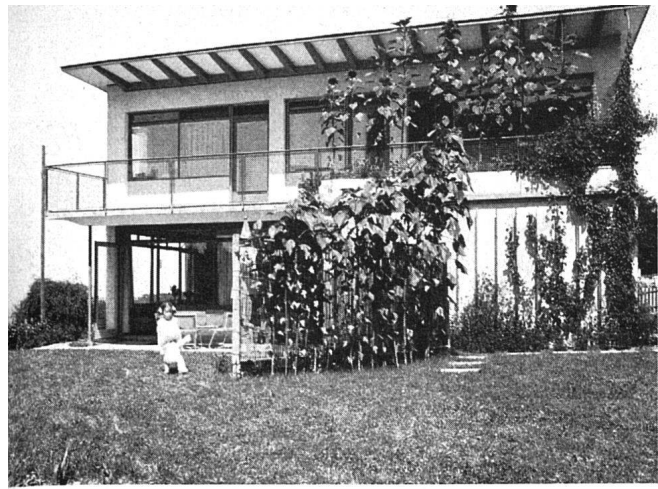
auf gesellschaftliche Rangstufungen zurück, was sich darin ausspricht, daß das optisch-formale Element an Kultbauten in dem Maße zunimmt, als der Träger des Kultischen zugleich auch Träger weltlicher Macht ist.

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert hat sich nun in zwei Schüben auf dem Gebiete der Architektur und auf dem Gebiete der Malerei der radikale Bruch mit einer jahrhundertealten Tradition vollzogen: zwischen 1890 und 1900 durch den Jugendstil und zwischen 1910 und 1920 durch den Konstruktivismus.

Der Jugendstil bedeutete auf dem Gebiete der Architektur die radikale Abwendung vom sogenannten Historismus, d. h. von der Nachahmung der historischen,

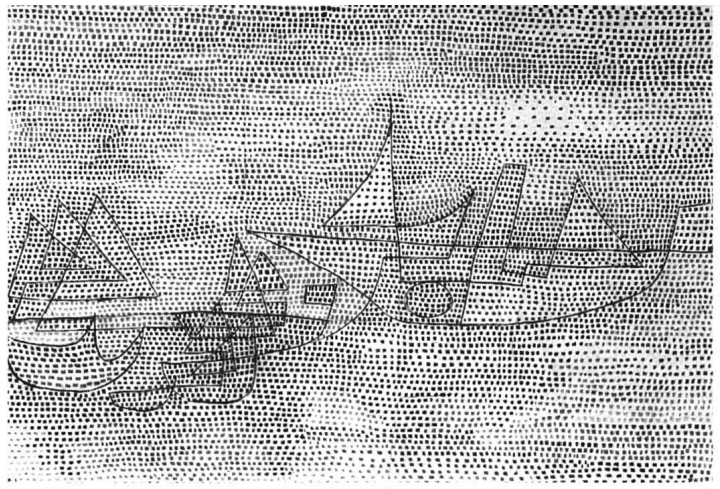
Marcel Breuer Bauhausstühle





Lechner und Steiger BSA Haus Vogel in Witikon 1933

ktionalismus



Paul Klee Dampfer und Segelboote am frühen Morgen 1931

vor allem der klassischen Stile und die vorurteilslose Bejahung der modernen Materialien (Eisen, Glas und Beton) und der durch sie bedingten Konstruktionen. Auch im Kunstgewerbe (Möbel, Buch, Gerät) brachte der Jugendstil die Betonung des Materialgemäßen und Konstruktionsgemäßen. Noch nicht erkannt hat der Jugendstil die Unterscheidung zwischen körperlicher und optischer Funktion. Er glaubte noch, das Wesen eines Stils beruhe in den formalen Elementen, die zum Konstruktiven hinzutreten, d. h. im Ornament. Er wußte noch nicht, daß Material und Konstruktion an sich schon ein optisch faßbares Gebilde ergäben. Er sah noch nicht die Möglichkeit einer «Form ohne Ornament».

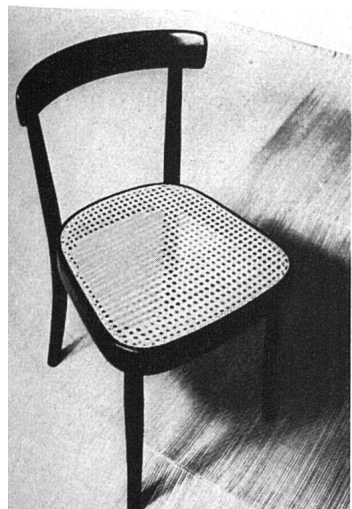
Auf dem Gebiet der Malerei bedeutete der Jugendstil (gewöhnlich nennen wir diese Zeit den «Expressionismus»: Van Gogh, Gauguin, Munch, Hodler) die ebenso radikale Abwendung von einer Kunst als Abbild der äußeren, gegenständlichen Wirklichkeit und die Be-

gründung einer Kunst als Ausdruck innerer Empfindungen und Vorstellungen. Der Bruch mit dem von den Griechen begründeten Naturalismus war das parallele Phänomen wie der Bruch mit der klassischen Architektur (und ihren Derivaten). Wie die klassische Architektur nicht mehr fähig war, die Materialien des Industriezeitalters in ehrlicher Unverhülltheit zu verwenden, so war der Naturalismus nicht mehr fähig, die menschlichen Probleme dieses Zeitalters unverhüllt auszusprechen.

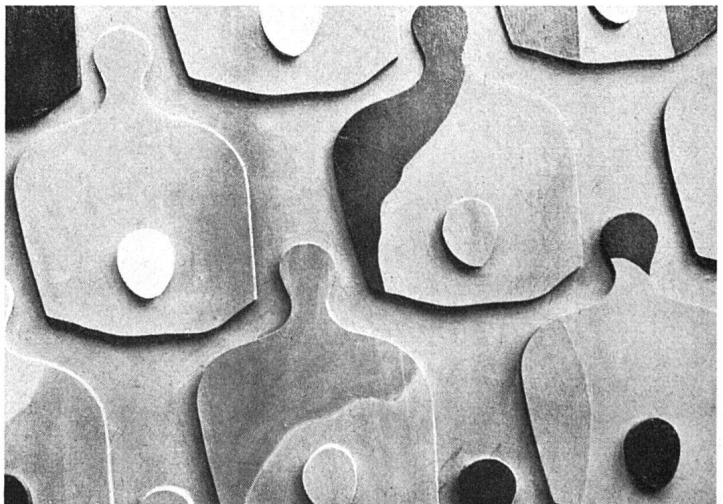
Die gegenüber den Krisen des fin de siècle ungleich realeren und brutaleren Erschütterungen des ersten Weltkriegs haben den zweiten Schub in der Entwicklung der modernen Architektur und der modernen Malerei befördert. *Und hier nun scheint es sich nicht nur um eine parallele Entwicklung auf diesen beiden Gebieten zu handeln, sondern um ein Vorangehen der materiell unbeschwerteren Malerei und eine Rückwirkung auf die Architektur.*

ktionalismus

Lechner M. Moser BSA Typenstuhl 1934



Hans Arp Bemaltes Holzrelief



In leidenschaftlichem Kampfe gegen den Expressionismus seiner eigenen Frühzeit hatte Cézanne schon neben, ja vor den frühen Expressionisten van Gogh und Gauguin eine Kunst begründet, die weder Abbild der äußeren, gegenständlichen Wirklichkeit, noch Ausdruck innerer Vorstellungen sei, die vielmehr aus der gegenständlichen Erscheinung den Formgehalt extrahiere. Um 1909 haben Picasso und Braque aus diesem Impuls Cézannes weitere Konsequenzen gezogen. Während jedoch der Kubismus die Herkunft seiner Formen aus der Welt der gegenständlichen Wirklichkeit nie verleugnete, hat, nur wenige Jahre später, Mondrian den Gegenstand als Material der optischen Formensprache überwunden und das Bild auf die elementarsten Formen: Linie und Fläche, die elementarsten Richtungen: Vertikale und Horizontale, die elementarsten Tonwerte: Schwarz, Grau und Weiß, und die elementarsten Farben: Rot, Blau und Gelb begründet. In gleicher Weise hat Vantongerloo die Plastik auf die elementarsten stereometrischen Körper und ihre räumlichen Beziehungen zurückgeführt.

Diese Zurückführung der Malerei und der Plastik auf das ausschließlich Optische, unter strengstem Ausschluß sowohl alles Gegenständlichen wie alles Expressiven, hat nun eine außerordentliche Wirkung über die Malerei hinaus auf die Architektur und auf das Kunstgewerbe gehabt. Der holländische Konstruktivismus drang wie ein Katalysator in die Architektur und in das Kunstgewerbe ein und führte Hausbau, Möbelbau und Gerätebau auf die elementarsten Flächen-, Körper-, Raum- und Material-Spannungen zurück. Die Folge war ein ungleich direkteres Verhältnis zu Material und Konstruktion auf dem Gebiet des Hausbaus, des Möbelbaus und des Gerätebaus. Die Folge war die vollständige Verabschiedung des Ornaments. Die Folge war die Entdeckung der Schönheit der «Form ohne Ornament».

Und überwunden schien der Dualismus zwischen Form und Konstruktion. Die Konstruktion selber wurde als Form erkannt. Überwunden wurde die Meinung, Schönheit entstehe erst dann, wenn zur Konstruktion ein weiteres formales Element hinzutrete. Der Ingenieur wurde als Schöpfer von neuen Formen und als Schöpfer von neuen Schönheiten gepriesen. Und Architekt und Kunstgewerbler wurden der Verfälschung dieser elementaren Schönheit geziehen.

Seltsamerweise aber wollten die unter der Flagge des Konstruktivismus entstehenden Häuser, Möbel und Ge-

räte den ehrlichen Erzeugnissen der Ingenieure und der Handwerker früherer Zeiten sehr wenig gleichen. Sehr bald mußte man erkennen, daß man nur in einen neuen Formalismus geraten war. Diese Häuser und diese Möbel bemühten sich, interessante konstruktivistische Plastiken zu sein, kümmerten sich jedoch sehr wenig um den körperlichen Gebrauch.

Wie jeder historische Irrtum, so war auch dieser Irrtum sehr heilsam. Aus ihm entsprang die weitere Erkenntnis, daß Haus, Möbel und Gerät nicht nur durch Material und Konstruktion bedingt seien, wie ein konstruktivistisches Bild oder eine konstruktivistische Plastik, sondern sogar vorher noch durch die Gebrauchsfunktion. Für das Bild erschöpft sich die Funktion im rein Optischen. Für Haus, Möbel und Gerät aber liegt die wichtigste Funktion im körperlichen Gebrauch. Erst die organische Einheit dieser Dreierheit – der Gebrauchsfunktion, des Materials und der Konstruktion – erklärt die Schönheit z. B. eines alten Bauernhauses, einer Ingenieurbrücke, eines Handwerkszeugs. Erst der «Funktionalismus» bedeutet die Überwindung des Dualismus zwischen optischer und körperlicher Funktion eines Bauwerks, da sie in ihm sich decken. Von der funktionalistischen Architektur wird auch der Malerei und der Plastik freier überlassen, was ihres Wesens ist.

Warum aber, so müssen wir fragen, ist der Funktionalismus, obschon er auf seiner Seite offenbar einen so hohen Grad der theoretischen und der historischen Richtigkeit hat, ebenfalls nur eine kurze «Mode» gewesen? Einmal, weil er, wider seine tiefste eigene Überzeugung und Absicht, von einer auf dem Konkurrenzkampfmittel des Modewechsels beruhenden Wirtschaft zur Mode degradiert wurde. Und dann, weil er gesellschaftliche Verhältnisse voraussetzt, die von unseren Häusern, Möbeln und Geräten nicht ein optisch-psychisches Plus über die körperliche Gebrauchsfunktion hinaus verlangen. Nach dem ersten Weltkrieg hatte man glauben dürfen, die Verwirklichung einer konkurrenz-kampfflosen Wirtschaft und einer ihr entsprechenden demokratischen Gesellschaft stünde unmittelbar bevor. Es ist aber ganz anders gekommen, und heute stehen wir vor genau den gleichen Problemen wie damals. Die beiden Jahrzehnte zwischen den beiden Weltkriegen haben jedoch die Richtigkeit und die Dringlichkeit weder der wirtschaftlichen Demokratie noch des Funktionalismus in der Architektur zu widerlegen vermocht.