

Die Theorie der Baukunst im 19. Jahrhundert

Autor(en): **Stockmeyer, Ernst**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **35 (1948)**

Heft 6

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-27675>

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.

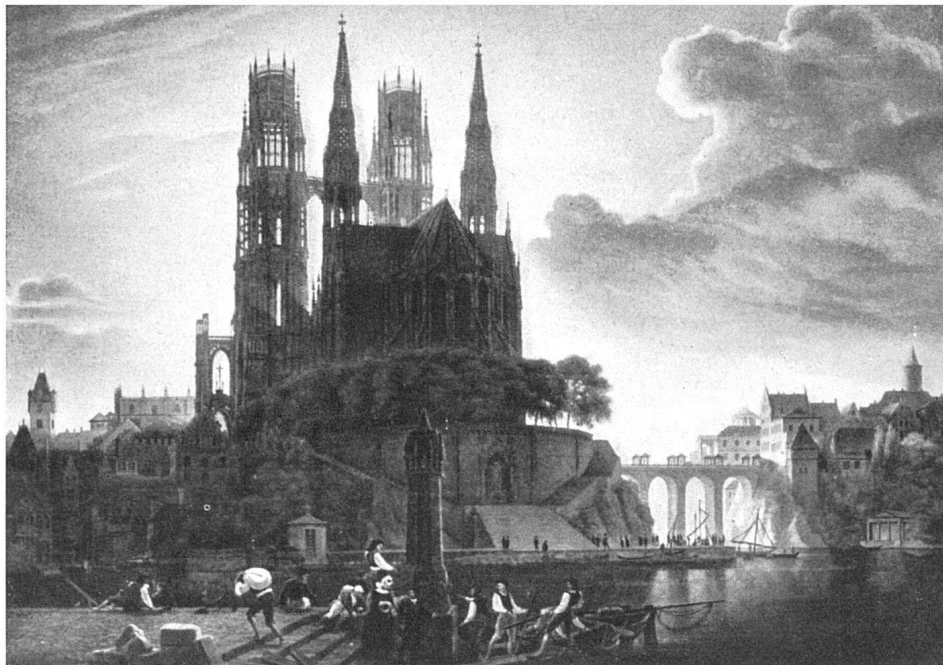


Abb. 1 Mittelalterliche Stadt am Wasser, Phantasie von C. F. Schinkel, 1813 / *Vision d'une ville médiévale* / *Vision of a mediaeval town*

Fünfter Beitrag zur Theorie der Baukunst

Die Theorie der Baukunst im 19. Jahrhundert

Von Ernst Stockmeyer

Wer sich nur am *Bild* ergetzet,
Sinnlich ist er, soll sich schämen.
Wer den *Wert* ins Zentrum setzt,
Fragt, was läßt sich draus entnehmen!

Fr. Th. Vischer

Der seit der Renaissance überhandnehmende Intellektualismus hatte zu einer Einstellung geführt, die sich über alles «vernünftige Gedanken» machte, was menschlicher Sinn und Geist ersonnen. Das Urteil war an die Stelle der Empfindung, Kritik und zersetzende Analyse an die Stelle des Erlebens getreten. Die Subjektivismen des Barocks empfand man als geschmackswidrig, ja geradezu als ausgesprochene Unnatürlichkeit und Lüge. Und es wird schwer zu sagen sein, ob die Schriften eines Winckelmann und eines Grafen Caylus (um 1750) die Folge dieser Abkehr waren oder diese erst inaugurierten. Indes entsprach auf alle Fälle die geistige Struktur des nun mächtig anhebenden Klassizismus, der im Grunde genommen eigentlich mehr Wissenschaft als Kunst war, dem Rationalismus jener Zeit, die das verlorene Paradies unbewußten Schaffens durch Programme und Forderungen zu ersetzen suchte.

Mit mehr Eifer als je zuvor und auch mit größeren Hilfsmitteln hatte man sich der Antike und deren Erforschung zugewandt. «Alles Antike ist genialisch», war eines der Schlagworte ganz zu Anfang des neuen Jahrhunderts. Das griechische Vorbild wollte man in Schönheitstheorien festlegen, die auf das Formale tendierten. Das verhinderte zunächst ein zu schnelles Ab-

gleiten in materialistische Bahnen, die zu beschreiten man eigentlich schon im 18. Jh. keinen Anstoß genommen hätte, denn es erschallten schon vor der französischen Revolution, angeregt z. T. durch Rousseau, Rufe nach Wahrheit und Natürlichkeit, die hauptsächlich in einer zweckgerechten Gestaltung gesehen wurden. Immer wieder bricht dann im 19. Jh. diese Tendenz der Überlagerung des Materiellen durch Ideelles durch, die sich zu einem eigentlichen Ringen um die Vorherrschaft gestaltete. Bei Schinkel heißt es noch das Historische und Poetische schlechthin, das bei der Konzeption nicht fehlen dürfe. Später wollte man die ausschließliche Abhängigkeit vom Zweckgedanken und den strukturellen Belangen durch Symbolisierung der Form überwinden. Im Symbol glaubte man – besonders in Deutschland – die Panazee für das Wesen des Künstlerischen gefunden zu haben. Der Akt des Symbolismus ist dem menschlichen Geiste notwendig. Alles und jedes ist Symbol, insofern es beseelt ist und formal bestimmt zugleich (Vischer). Es ist die hohe Würde und ahnungsreiche Fülle des Symbols, das verschiedene Stufen der Auffassung zuläßt und selbst anregt und von den Wahrheiten des physischen Lebens zu denen einer höheren geistigen Ordnung weiterführt (Bachofen). Aber es blieb selten bei Symbolen, wie wir sie als Hüter altergebrachter Gedanken- und Ideenentwicklung von früher kennen. Alles ward nun willensmäßig, wie es der Gepflogenheit der Zeit entsprach, auf das Inhaltliche, das Thema abgestellt. Der Glaube, daß jedes Kunstwerk ein Geheimnis in sich berge, auf ein Höheres hinweise,

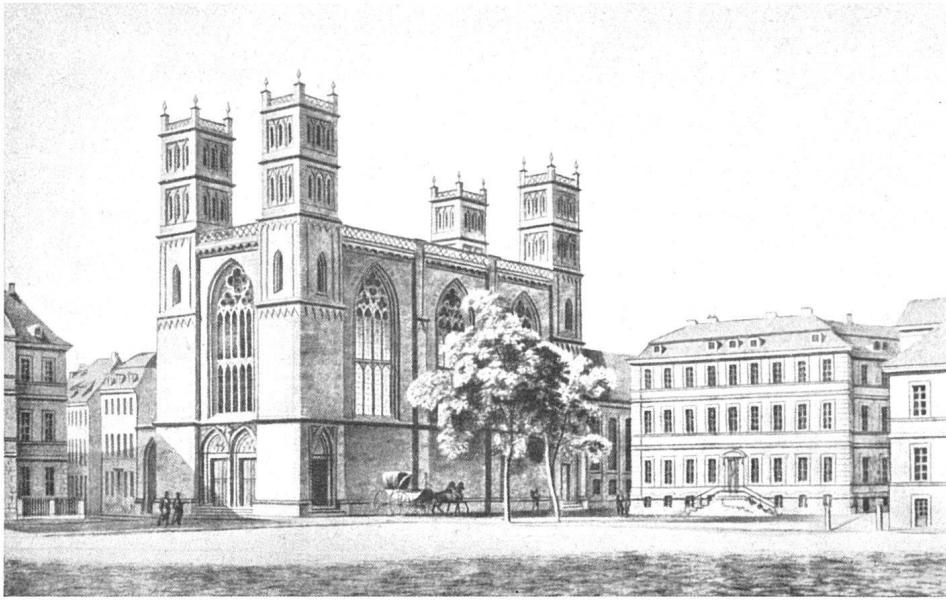


Abb. 2 Entwurf zur Friedrich Werderschen Kirche in Berlin von C. F. Schinkel, erbaut 1825–28 | *Projet de la Werderkirche* | *Project for the Werder church*

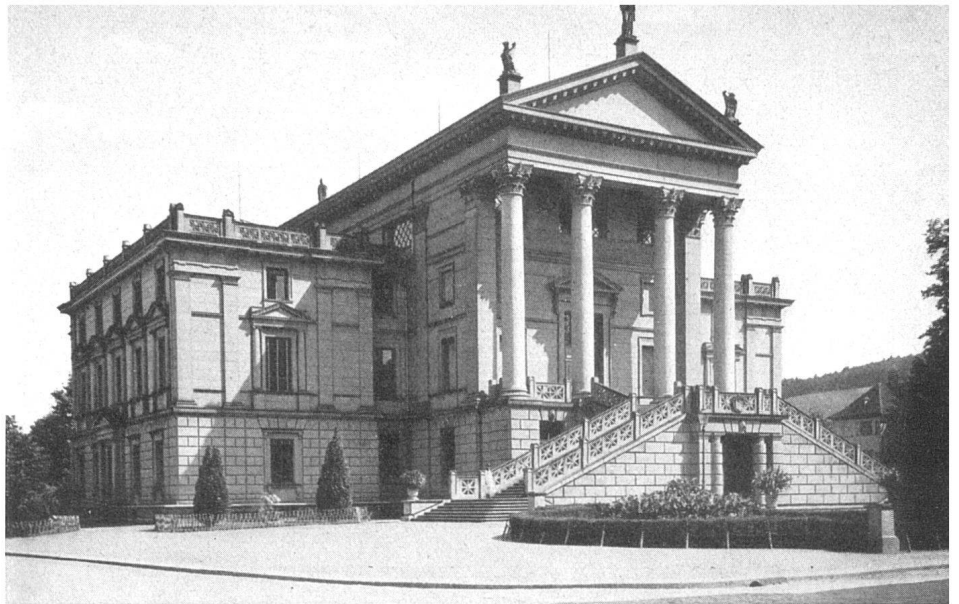
Abb. 1 und 2 aus: August Grisebach, C. F. Schinkel, Insel-Verlag, Leipzig 1924

symbolisch zu fassen sei, führte zu phantastischer Überschwenglichkeit, zu einem Zerfließen aller Gedanken und einem Verschwimmen und Verflachen aller Formen oder auch zu anmaßendem Dilettantismus, der die fehlende künstlerische Ausbildung hinter angeblich tiefen Ideen verbarg. Stets in Sorge, es möchte die Betonung der äußern Wahrheit die poetische Empfindung, die Unmittelbarkeit des Ausdrucks zurückdrängen, begnügte man sich schließlich mit einer allgemeinen Formensprache (Springer-Osborn). Formen wurden ganz allgemein mit einem mystischen Index versehen. Sämtliche Kunststile der Vergangenheit wurden so nach Inhalt und Wert getrennt und verschiedenen Bauaufgaben zugeteilt. Das Romanische und Gotische für die Kirchen, das Orientalische für Synagogen, das Römische für Theater, die Renaissance für öffentliche Gebäude (Hartmann). Das Symbol war dem 19. Jh. recht eigentlich in die Knochen gefahren. In dieses Kapitel gehört auch das wenig rühmliche Eisenacher «Regulativ» von 1856, das die mittelalterlichen Bauformen direkt befahl, sowie das Preisausschreiben eines Maximilian II. von Bayern zur Gewinnung eines neuen Stils, dessen Resultat dann die gotisierende Maximilianstraße in München war. Auf andern Gebieten der Kunst und Wissenschaft war es womöglich noch schlimmer bestellt. Der anfänglich hohe Flug, den die schöne Literatur der Romantik genommen, artete in Goldschneidelyrik und Butzenscheibenpoesie aus. Nie vorher sind so viele Märchen erdichtet und erzählt worden, nie sind so viele Genre- und Historienbilder entstanden. Für die Tonkunst genügt die Nennung Richard Wagners. Nietzsches Wort vom «Unvergänglichen, das nur ein Gleichnis» zum voraus in die Tat umsetzend, ersann Ludwig Feuerbach, noch vor der Jahrhundertmitte, seine Wunschtraumreligion, betrachtete Dav. Friedr. Strauß das Leben Jesu und das Neue Testament als frommen Mythos. Und wie sich Fr. Th. Vischer in seinem 3. Teil des Faust über die Goethekommentatoren, z. T. in unbewußter Selbstpersiflage, lustig machte, so hätte man auch über die «allegorische Begattung» (Dolf Sternberger) in der damaligen Architektur witzeln können. An

solcher «Romantik», die selbst die deutsche Ritterburg der Mittelalters, das realste aller Baugeschöpfe, das es je gegeben, in ihr Gegenteil verkehrte, hatte noch – zum Teil wenigstens – ein Camillo Sitte mit seinen «malerischen» Städtebauaspekten teil. Und der sich in mancher Hinsicht schon wieder von all dem Formenkram befreiende Jugendstil am Ende des Jahrhunderts bedeutet streng genommen eigentlich mehr Krönung als Überwindung des Symbolismus.

Nicht fehlte es auch an kritischen Stimmen, und diese waren meist getragen vom erwachenden Verständnis für das Entwicklungshafte in allem Geschehen, wie es bei Herder und Goethe schon zum Ausdruck gekommen war. Als in diesem Sinne außerordentlich einsichtsvoll darf hier ein Ausspruch *Philipp Otto Runge* (1803) nicht unerwähnt bleiben: «Wir sehen in den Kunstwerken aller Zeiten am deutlichsten, wie das Menschengeschlecht sich verändert hat, wie niemals dieselbe Zeit wiedergekommen ist, die einmal da war. Wie können wir denn auf den unseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen?». Auf ungefähr ähnlichen Einsichten und Zweifeln fußte *Gottfried Semper* (1803–1879), als er ein halbes Jahrhundert später an die Abfassung seines «Stil» ging. Schon als Lehrer an der Technischen Hochschule in Dresden hatten sich ihm Fragen und Forderungen zunächst allgemein kunstpädagogischer Natur aufgedrängt. Er erstrebte beim Entwurf ein möglichst enges Ineinandergreifen der konstruktiv technischen und der künstlerischen Seite. Die Zweiteilung von Konstruktion und Form, Ingenieur und Architekt, Technik und Idee war ihm zuwider, eine Erkenntnis, die sich etwas später beim Franzosen *Dauidou* in den Worten Luft machte: «Die Lösung wird erst dann wirklich, vollständig und fruchtbar sein, wenn Architekt und Ingenieur, Künstler und Wissenschaftler in einer Person vereinigt sind» (*Encyclopédie d'architecture*, 1878). Der Ausgangspunkt war allerdings bei beiden verschieden. Semper ging von der Idee aus. Er sah deshalb auf eine gute humanistische Bildung. Ob schon selber von der Mathematik herkommend, stellte

Stadthaus Winterthur, 1865–69, von
G. Semper. Zustand vor dem Umbau /
Hôtel de Ville / Town Hall



er das Studium der Kunstgeschichte und der Alten Sprachen in den Vordergrund. Er hat zeitlebens von den Proportionsfanatikern nicht viel gehalten, die die Schönheit zahlenmäßig errechnen zu können meinen. Auch darin zeigte er sich als unabhängig, daß er ein begeisterter Verfechter der sogen. Meisterlehren war. Das konzentrierte Reifenlassen einer jungen Begabung unter sicherer Führung an bestimmten realen Aufgaben, die nicht bloß Projekt bleiben, schien ihm so am besten gewährleistet. Die Engländer haben später diese Seite noch etwas weiter ausgebaut. Es spielte hier vor allem ein ethisches Moment mit hinein, das sie im Naturhaften und Sozialen zu fundieren wußten. Carlyles Forderung der Pflichterfüllung läßt auch das Gebiet der Kunst nicht unberührt. Ein Bahnbrecher war dann *John Ruskin* (1819–1900), der den Sinn für die Schönheit des soliden Materials, der gediegenen Arbeit, der reinen Zweckform auf möglichst breiter Basis in Arbeiterhochschulen wecken wollte. So nur konnte man wieder auf Gesundheit und Erneuerung des Handwerks hoffen, die auch dem Kunstgewerbler *William Morris* (1834–1896) am Herzen lagen.

Auch Semper wollte Volkskunst, aber mehr im Sinne von allgemein verständlicher, volksverwurzelter Kunst. Er glaubte bei den formalen Nöten anpacken zu müssen, die er in vielfachen Erfahrungen und Enttäuschungen kennengelernt hatte. Um sich in dem Wirrwarr von Meinungen und Forderungen erst selber einmal Klarheit zu verschaffen, dann aber auch zur Handhabung für jedermann, drängte es ihn zur Schaffung eines wissenschaftlichen Instruments, einer Kunsttheorie, von der zwei Bände während seiner Zürcher Zeit erschienen (1861–63). Seine archäologischen Studien und besonders seine naturwissenschaftlichen Untersuchungen, zu denen er durch die Typenlehre Cuviers angeregt worden war, bildeten dabei ein wertvolles Fundament. Allein mit der Erkenntnis, daß das Kunstwerk ein Organismus und der Organismus ein Kunstwerk der Natur sei (Kant), war es nicht getan. Für Semper bestand die Aufgabe, den Symbolismus, der in der Luft subjektiven

Empfindens sich immer wieder verflüchtigte, objektiv zu verankern in historisch gewordenen Ideen. In seinem «Stil» möchte er die Entstehung des Symbols, was für ihn gleichbedeutend war mit künstlerischer Form, darstellen. Also nichts Geringeres als eine Begründung der Objektivität der Kunstform als organische Gewachsenheit begriffen, Wesen und Grundlage von Kunst und Kultur.

Anfänglich rein praktische Stadien entwickeln sich nach Semper allmählich zu bestimmten Formprinzipien, denen durch Wechsel des Materials ihre ursprüngliche Realität abhanden kommt und dadurch Symbolcharakter verliehen wird. Als solche Grundtypen der Gestaltung kennt Semper «die vier Elemente der Baukunst». Sie finden sich schon in der Urhütte um das Herdfeuer beisammen, als Unterlage, Wandung, Abdeckung und Ausstattung. Aus untergeordneten Substruktionen, dem ursprünglichen Erdaufwurf der Hütte, entstehen Mauern und Gewölbe. Aus dem Hüttendach entwickeln sich Giebeldreieck, Zahnschnitt und Konsolfries des Marmortempels. Aus den keramischen Formen der Töpfe und Schalen beim Herd gehen Säulenschaft, Kapitell und Basis, das Kymation und die Sima usw. hervor. Der Wandbehang der Matten und Teppiche ist der Vorläufer einer vielgestalteten Flächenkunst, die die Produkte sämtlicher Schwestertechniken mit Verkleidung und Schmuck versieht. Diese vier Elemente oder Grundtypen vertreten nun die Formprinzipien des Plastischen, des Stabförmigen, des Massiven und des Flächigen. Sie werden durch alle Verwandlungen von Material und Gebrauch beibehalten. Dabei steht das Prinzip des flächig Bekleidenden, dem die Textilkunst huldigt, als Symbollieferant an erster Stelle, weil seine ausgedehnte Verwandlungsmöglichkeit das innerste Wesen von Kunst und Architektur am besten ausdrückt. «Alle Symbole sind eigentlich Kleider, sei es daß sie der Gedanke, sei es daß sie die Hand wob», steht im Sartor Resardus *Carlyles* zu lesen, der fast 30 Jahre vor dem «Stil» erschienen ist. Und bei Semper selbst: «Ich meine, das Bekleiden und Maskieren sei so alt wie die

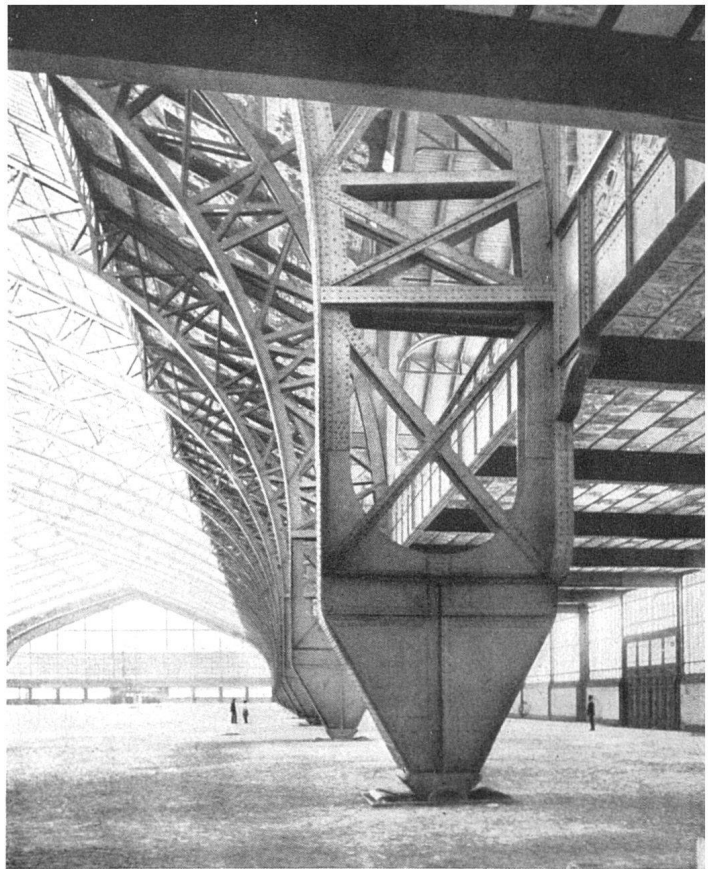
menschliche Zivilisation, und die Freude an beidem sei mit der Freude an demjenigen Tun identisch, was die Menschen zu Bildnern, Malern, Architekten, Dichtern, Musikern, Dramatikern, kurz zu Künstlern macht.» Vielleicht daß wir vorsehnell heute mit Dolf Sternberger das ganze 19. Jh. mit seinem Historismus und seiner Kostümarchitektur als eine Verkleidung empfinden. Aber Semper beschränkt sich nicht auf das Faktum der Verkleidung schlechthin. Diese muß vielmehr fundiert und motiviert sein, soll sie Gültigkeit haben. Die Abwandlungstypen – um ein der modernen Naturwissenschaft geläufiges Wort zu brauchen –, zu denen sich die Grundtypen im historischen Ablauf entwickeln, sind nicht zufällig «erraten», sondern notwendig «bedungen». Die Abwandlungstypen füllen erst die für sich allein schemenhaften Grundtypen mit «Form». Bei dieser Formwerdung sind nun in erster Linie «innere» Einflüsse von ausschlaggebender Bedeutung, nämlich die Bestimmung durch Material, Konstruktion und Gebrauch, dann aber auch noch die verschiedensten Faktoren, die, obschon außerhalb des eigentlich Künstlerischen gelegen, das Zustandekommen der *wirklichen* Kunstform erst ermöglichen. Es gibt da persönliche und unpersönliche Faktoren der Zeiten, Völker und Länder, Einzeler oder Vieler, des Klimas und des Bodens. Stil ist für Semper das zu künstlerischer Bedeutung erhobene Hervortreten des Grundthemas sowie aller innern und äußern Koeffizienten, die bei der Verkörperung im Kunstwerk modifizierend einwirken. Wenn diese «äußern» Einflüsse über längere Zeitstrecken ein Verharren in der Struktur gestatten oder bedingen, sei es durch religiöse, soziale oder politische Ordnungen oder Herrschaftsansprüche, entsteht Monumentalität (Ricke). Semper kennt drei solcher Typenlinien von Monumentalarchitektur: 1) den hieratisch konservativen Typ, aus dem alten Prozessionstempel Ägyptens hervorgegangen und in der christlichen Basilika sich fortsetzend, 2) den monarchisch despotischen Typ, aus dem assyrischen Heerlager mit dem Erobererzelt als Zentrum entstanden. Seine Kulminationsformen sind der Baaltempel und in der Nachfolge byzantinischer Raumkunst der christliche Zentralbau mit krönender Kuppel, 3) den aus dem demokratisch organisatorischen Geist entstandenen griechischen Peripteros mit seinen spätern Abwandlungen in Rom und in der italienischen Renaissance. Semper ist sich bewußt, daß diese historischen Formtypen für uns Epigonen ihre Vor- und Nachteile haben. Die Traditionsverbundenheit ist je nachdem ihre Stärke oder ihre Schwäche. Gleichwie Begriffe zu festen Gebilden erstarren, so historische Formen der Kunst. Sie werden dann zur Schranke, über die man hinweggehen muß. Er lehnt deshalb ein Zurückgehen auf den griechischen Peripteros ab, der ihm zwar in mancher Hinsicht das Höchste an Architektur bedeutet, und möchte lieber an die Renaissance anknüpfen, deren Formenvokabularium jene Formprinzipien in einer freieren und den heutigen Bedürfnissen entsprechenden Weise auszudrücken versteht. Semper erkannte richtig, daß für feste Formgebilde, wie es jene alten «Ideen» waren, die Zeit vorbei war. Seine Idee ist des-

halb die tausendfach sich variierende Formgestalt eines einfachen Grundprinzips, das seinen Ursprung im Handwerk hatte. Demgegenüber sah er im Resultat rein materieller Forderungen, das sich für ihn in der Gotik verwirklicht hatte, ein Nacktes, Ideenloses und deshalb auch Ungeformtes, das mangels jeglicher Weiter- und Umbildung der Entmaterialisation im Symbol verlustig gegangen. Hier hört für Semper die Geschichte auf, aber auch – die Kunst. Wir lassen dahingestellt, ob er damit recht hatte. Jedenfalls geht daraus klar hervor, daß er alles andere eher als ein Materialist war, als den ihn seine Schüler oft haben wollten. Wie aber zwischen Darwinisten und Darwin, so ist auch zwischen Semperianern und Semper scharf und streng zu unterscheiden. Wenn Semper sagte: beim Werden einer Kunstform kämen *auch* Stoff und Technik in Betracht, so meinten die Semperianer schlechtweg: die Kunstform wäre Produkt aus Stoff und Technik (Riegl). Für Semper war das Material die Grundlage, die *Conditio sine qua non* jeder Formwerdung, jeder Idee, zugleich aber das sich Ablösende und sich Verändernde im ewig Bleibenden. Ohne materielle Inkonzanz keine geistige Formkonzanz, keine Idee.

Schon sein Vorgänger auf diesem Wege, der Engländer Th. Hope, kannte die Formübertragung in anderes Material bei der Stilentwicklung. Aber bei Hope geschieht es aus Gewohnheit und Mode und höchstens durch politische oder religiöse Sanktionierung bedingt. Die im Symbol entwirklichte Formwerdung sah er noch nicht. Auch spätere Theorien der deutschen Kunstwissenschaft fußen auf Symbolerklärung, aber gegenüber Semper bleiben sie beim Subjekt haften. So die Einfühlungstheorie von Th. Lipps, die Körperempfindungslehre von Aug. Schmarsow, das Kunstwollen bei A. Riegl, um nur die wichtigsten zu nennen. Bei Semper aber handelt es sich um eine Wesensschau im objektiv gesehenen geschichtlichen Aufbau, ganz ähnlich der «denkenden Betrachtung der Gegenstände überhaupt» eines Hegel, der sich schließlich der Weltbegriff in lückenloser Entwicklung erschließt. In Klammern: Semper würde sich zwar selber nie als Hegelianer bekannt haben. – Doch auch bei Semper, so sehr seine gedankliche Tat zu bewundern ist, konnte die Lehre sich nicht über die Stufe einer allerdings respektablen Methode, eines heuristischen Prinzips im Dienste kunstgeschichtlicher Rekonstruktion erheben. Es liegt das daran, daß selbst die wahrste Geschichtsdarstellung nicht imstande ist, Neues zu schaffen. Der Historiker bleibt eben «ein rückwärts gekehrter Prophet» (Fr. Schlegel). Und nachdem man einmal durch den Genuß vom Baume der Erkenntnis die lebendige Idee verscherzt hatte, hätte es zudem eines gestaltenden Genies ersten Ranges bedurft, um das sinkende Schiff im Sinne Sempers wieder flott zu kriegen. Und selbst dann hätte man auf Schlacken statt auf gewachsenen Fels gebaut. Man wäre bei reflektierter Architektur stehen geblieben. Das hat noch ein *Fr. Ostendorf* zu Anfang des 20. Jh.s erfahren mit Reformbestrebungen, die auf eine klassizistische Bildidee hinielten.

Das Ringen zwischen Idee und Wirklichkeit mußte schließlich doch mit einem Siege des Materialismus enden, der in England und Frankreich schon immer seine Anhänger hatte. Warum so oft die Bevorzugung der Ingenieure vor den Architekten? fragt Anatole Baudot 1864. «Weil die Architekten allzuoft zugunsten dessen, was sie ‚schön‘ nennen, die berechtigten Forderungen und Bedürfnisse der Auftraggeber vergewaltigen.» Die überall neugegründeten Baugewerkschulen, die ein sicheres Wissen und Können in allen praktischen Fragen vermittelten, halfen bei dieser materialistischen Einstellung treulich mit. Aber im Hintergrunde standen die philosophischen Theorien eines C. Henri de St. Simon (1760–1825), eines Pierre Jos. Proudhon (1809–1865) und eines Auguste Comte (1798–1857), deren Einfluß im Fahrwasser der französischen Revolution besonders wirksam sich gestaltete. Von der Mitte des Jahrhunderts an beherrschte der Positivismus voll und ganz die geistige Situation, zumal in Frankreich. Nur die Wirklichkeit galt, und die Notwendigkeit in Material und Konstruktion gab den Ausschlag. Allerdings waren es zunächst meist Gelegenheitsbauten, die in diesem Sinne und Geiste erstanden, Hallen und Galerien bei Ausstellungen, die eine gewisse Unabhängigkeit vom Althergebrachten mehr als der gewöhnliche Häuserbau gestatteten und zu neuen Erfindungen in Material und Konstruktion ohne weiteres anregten (vgl. S. Giedion, *Bauen in Frankreich*). Die innere Einstellung kommt selbst da zu Worte, wo man, in einer gewissen Schüchternheit befangen, die neuen «Formen» nicht ohne Bemäntelung des allzu Nackten geben zu müssen glaubte, die oft naiv genug aussieht. Indes waren der Doppel-T-Träger, der seitenschublose Binder eines Polonceau, der Dreigelenkbogen eines Eiffel Marksteine der Technik des 19. Jh.s, die bis in unsere Tage das Feld behaupteten. In den 90er Jahren kamen die Eisenbetonkonstruktionen von Hennebique dazu. Die Akzentverlegung von der Form auf die Konstruktion hatte naturgemäß eine Verallgemeinerung und Kosmopolitisierung der Baukunst zur Folge und mit ihr eine Zeitlosigkeit in formaler Hinsicht, wie sie Semper richtig vorausgesehen.

In andern Ländern blieb man zurückhaltender gegenüber dem Materialismus. Der künstlerische Aspekt durfte nicht vernachlässigt werden. Es handelte sich zunächst mehr um einen Abbau formaler Überlastung als um einen Wechsel des Standpunktes, worauf eine Briefstelle Fr. v. Thierschs, eines der ersten Vertreter deutscher Baukunst des späten 19. Jh.s, hinweist. Immerhin wurde der Standpunktwechsel schon vor der Jahrhundertwende vorbereitet durch Leute wie den Belgier Van de Velde, den Holländer Berlage, den Engländer Unwin – durch den letzteren besonders auf städtebaulichem Gebiet –, sodann in Deutschland durch Th. Fischer und R. Riemerschmid, in Wien durch Loos, Otto Wagner u. a. Sie lehnten jede Stilarchitektur entschieden ab. Indes lohnte sich die Untersuchung, inwiefern diese Pioniere moderner Kunst- und Architekturauffassung nicht doch noch vielfach in ihren Konzeptionen den formalen «Ideen» im alten Sinne ver-



Galerie des machines, Paris 1889. Cotencin, ing., et Duret, architect
Aus S. Giedion, *Bauen in Frankreich*, Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

haftet blieben. Sie mögen richtig erkannt haben, daß es eine reine Zweckform nicht gibt. Wie der Positivismus sich kaum ohne metaphysische Grundlage denken läßt, so scheint auch im großen und ganzen der Konstruktivismus nicht ohne ästhetische Rücksichten, als Kunst wenigstens, existieren zu können. «Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten» (Goethe).

Was aber das theoretische Vermächtnis Sempers betrifft, so hat es uns noch etwas anderes geschenkt als den großartigen, wenn auch schließlich problematischen Versuch, vom Ideellen wieder zu lebendiger Kunst zu gelangen. Es ist das nicht minder charakteristisch für den Geist des 19. Jh.s. Nämlich die Ehrfurcht und Liebe zu allem Gewachsenen und Organischen, in Sonderheit zu den im allseitig bedingten geistigen Prozeß entstandenen Formen *alter Baukunst*, deren Werte sich nun für uns nicht bloß in aus- und eindrucksvoller Gestaltung und edler Proportion erschöpfen, sondern lebendige Symbole sind von Kultur und Geschichte ihrer Zeit.

Anmerkung der Redaktion. Nachdem in fünf Aufsätzen versucht wurde, die Theorie der Baukunst des Altertums, des Mittelalters, der Renaissance, des Barocks und des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn der großen Wende zu erfassen, werden von nun ab Werk und Theorie der Pioniere der Architektur der Neuzeit einzeln behandelt werden. (Berlage, Van de Velde, Wagner, Loos, Sullivan, Wright, Le Corbusier u. a. m.).