

# Nutzen und Nachteil der Kunstgeschichte für den Architekten : eine Rundfrage

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **23 (1936)**

Heft 9

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-19930>

## **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.

## Nutzen und Nachteil der Kunstgeschichte für den Architekten Eine Rundfrage

*Alfred Roth, Architekt BSA, Zürich:*

Jener Kunsthistoriker, der seine Aufgabe darin sieht, die Wandlung der ästhetischen Momente und formalen Kompositionsdogmen in der Architektur darzutun, interessiert uns nicht. Diese Brücke, die ehemals Gestern mit Heute verband, ist abgebrochen. Damit hat der Kunsthistoriker an Einfluss auf die Baukunst und Bedeutung im allgemeinen verloren. Die Architektur der Gegenwart wächst unmittelbar aus den geistigen und materiellen Forderungen des Lebens heraus und geht neue Wege, deren Ursprung nicht in einer überlieferten Tradition zu finden ist.

Jener Kunsthistoriker aber, der seine Aufgabe darin sieht, die Wandlung der Architektur in der Wandlung der praktischen Erfordernisse, der technischen Voraussetzungen und sozialen Verhältnisse aufzusuchen und darzutun, ist unseres ganzen Interesses gewiss. Auf einmal ist eine neue Brücke zwischen Gestern und Heute möglich. Auf das jeweilige Leben in seinem weitesten

Ausdrucksbezirk bezogen, erscheint die Architektur in ihrem wahren, lebendigen und daher auch für heute anregenden Aspekt.

Jener Kunsthistoriker, der im Glauben an eine produktive, kulturelle Gegenwart und Zukunft versucht, die Grösse einer historischen Zeitepoche an der Grösse ihrer Architektur zu beweisen, ist für unsere neue Baukunst ein Wegbereiter. Nichts kann in diesem Zusammenhange uns Architekten mehr ergreifen und anspornen, als durch den Kunsthistoriker jenen freien Mut und Willen zu erfahren, welche die unvergänglichen Bauwerke aller grossen Zeiten hervorgebracht haben. Diesen Mut müssen wir auch aufbringen können und zwar sowohl im Bereich der architektonischen Vision, als auch der technischen Durchbildung sowie der sozialen Verantwortung. Auf diese Weise reichen sich Kunsthistoriker und Architekt die Hand zur Gemeinschaftsarbeit an einer geordneten und beschwingten Entfaltung der produktiven Kräfte unserer Zeit.

*Otto Rudolf Salvisberg, Architekt BSA, Professor an der Eidg. Techn. Hochschule, Zürich:*

Historische Bauten befolgen Gesetze vergangener Epochen. Der Gegenwartsmensch und im besonderen der schaffende Architekt mit seinem Tatendrang kann diese Schöpfungen nicht unter Ausschaltung seines eigenen Empfindens betrachten. Im Gegenteil, er stellt ihnen von vornherein seinen eigenen Gestaltungswillen entgegen. Seine Kritik am historischen Bauwerk ist eine andere als die des Historikers.

Für den heute gestaltenden Architekten bedeutet Kunstgeschichte somit ein wesensverschiedenes Gebiet von demjenigen der Wissenschaftler. Was die Kunstgeschichte uns im allgemeinen von historischen Bauten übermittelt, ist deren wissenschaftliche Einordnung, sind die mathematischen oder statischen Grundgesetze und deren Formausdruck, ist die phantasievolle Gestaltung oder primitive Symbolik; es ist jene Kunst, die wir «Architektur» nennen. «Bauen» war von jeher das Können, nach den jeweilig geltenden Bauregeln einzelne Elemente zu einem Bauwerk zusammenzufügen. Würden sich Bauherr und Architekt einem hemmungslosen Rationalismus hingeben, so wäre über das reine Bauen hinausgehend für architektonische Steigerung kein Raum, und Kunstgeschichte wäre für den Architekten sinnlos.

Nun strebt aber der Mensch zu allen Zeiten im Bauen wie in allen bildenden Künsten nach einer Auseinandersetzung mit höheren Problemen.

Kunstwerke werden immer zugleich aus Verstand und Gefühl geschaffen. Bereits die griechische Antike ist rational-konstruktiv und symbolisierend. Konstruktion und Rhythmus, klare Zahlenverhältnisse schufen zeitlos

Gültiges, wie den Parthenon! Der gotische Dom! Stärkster Wille zu maßstäblicher Uebersteigerung. Seine gewaltige Silhouette, die Mystik seines Raumes, die strukturelle Fortsetzung des Innenraumes nach aussen sind heute noch stärkstes Erlebnis für den, aber nur für den, der seinen geistigen und technischen Gehalt zugleich erfasst. Vermag nicht die sinnfällige, klare Konstruktion einer einfachen gotischen Scheune Jahrhunderte später wertvollste Anregungen zu geben einer Generation, die mit anders eingestelltem Baugefühl, mit andern Baustoffen keine Neugotik schaffen will?

In unserem Zeitalter der Technik werden wir «Architektur» vergangener Jahrhunderte nur verstehen in engstem Zusammenhang mit dem fundamentalen Bauen jener Epochen, ja wir werden rein äusseren Dekor mehr als verwirrend empfinden. Das blinde Fenster später Dekorationslust liegt uns ferner als die primitive frühe Balkendecke. Die Vergeistigung des Baugedankens wird uns eindringlich durch sinnfällige Materialverwendung, nicht selten durch den deutlich sichtbaren Kampf mit der Materie vermittelt. Die Kenntnis historischer Bauten ist für den Architekten daher nicht in erster Linie ihrer Einordnung in die Stilentwicklung nach von Bedeutung; sie muss vielmehr den Sinn der jeweiligen Baukunst, ihrer Baumethoden, der gewählten Baustoffe umfassen. Vergessen wir nicht die Zauberkraft der Patina, welche sogar ursprünglich gewollte Gliederungen und Schattenwirkungen durch Witterungseinflüsse gänzlich umzuformen vermag, wie am Markusplatz, am Louvre.

Der Kunsthistoriker stellt Werden, Blühen und Ver-

gehen vergangener Stilepochen fest. Das Werden hinterlässt für uns den stärksten Eindruck. Ein Ueberblick über alle Phasen der Entwicklung, auch jener, deren Werke ihrer Gesinnung nach im Gegensatz zu unserem Empfinden stehen, gehört gewiss zum Grundstock wissenschaftlicher Historie, den sich ein jeder Architekt beschaffen muss. Für den Architekten sind aber jene Schöpfungen von besonderer Bedeutung, die in Einfachheit, Natürlichkeit, Klarheit, Mass und Vollkommenheit Analogien mit unserem heutigen Streben aufweisen. Der Kunsthistori-

*Rudolf Steiger, Architekt BSA, Zürich:*

Historische Kenntnisse an sich können für den Architekten auf allen Gebieten nur von Nutzen sein, denn sie bedeuten für ihn zweifellos eine Bereicherung.

Von Nachteil jedoch kann die Art sein, wie diese Historie betrieben wird. Hier liegt vielleicht der Grund, weshalb so viele, an sich lebendige Kräfte unter den Architekten aus dem Gebiet der Geschichte verscheucht worden sind.

Wenn man auch im allgemeinen dem jungen Architekten seit einiger Zeit nicht mehr (im System der Ecole des Beaux-Arts) die Kunstformen vergangener Zeiten als Rüstzeug mitgibt, glaubt man doch noch häufig, ihn an Hand formalistisch-historischer Detailkunde «künstlerisch» erziehen zu müssen und zwar – und hier liegt der Hauptfehler – unter einer absoluten Wertung des Vergangenen als Vorbild.

So wie man die Entwicklung eines Kindes lähmt, wenn man ihm bei jeder Gelegenheit die viel besseren Qualitäten des verstorbenen Vaters als Beispiel rühmt, ebenso lähmend wirkt diese, im Grunde sentimentale Art der Darbietung der Kunstgeschichte, die zum Ueberfluss aus rein formalen Gründen als Detailgebiet von der übrigen Geschichte abgespalten wurde.

Diese Form der Historie musste für den produktiven Architekten aus Selbstschutz zu einer radikalen Abkehr von ihr führen. Und dies um so eher, als für ihn historische Form-Kenntnisse immer mehr an praktischer Bedeutung verloren. Doch diese Entwicklung – hier vielleicht etwas zu scharf charakterisiert – muss als sehr bedauerlich bezeichnet werden.

Wohl ist in dieser Zeit ungemein viel Gescheites und Empfundenes geschrieben worden, und ohne Zweifel werden diese Werke einmal dazu beitragen, den Charakter des Verfassers zu würdigen – aber für die aktuelle Entwicklung wäre eine sachliche und nüchterne Registrierung zusammengehöriger Lebensäusserungen der entsprechenden Epoche wertvoller gewesen.

Sehr auffallend ist, dass über eines der aktuellsten Gebiete der Architektur – den Städtebau – ausser einer natürlich grossen Menge rein formal ästhetischer Unter-

ker darf deshalb seine Wissenschaft nicht mit 1800 abschliessen. Voraussetzung für eine verlebendigte Kunstgeschichte ist die tiefe Verbundenheit mit dem heutigen Bauschaffen, ist der Blick für die scharfe Trennung zwischen modischer Gebärde und guter Baugesinnung. Für eine Vertiefung in dieser Richtung durch die Betrachtung historischer Baudenkmäler, die der Gegenwart in ihrer Baugesinnung «nahestehen», wäre der Architekt dem Kunsthistoriker besonders dankbar.

suchungen (die das Schicksal haben, dauernd überholt zu werden) verhältnismässig wenig verarbeitetes Material existiert, das das Problem «Stadt» aus allen seinen Gegebenheiten aufzurollen vermag.

Hier liegt für den Historiker und auch für den Morphologen, den Kunsthistoriker, ein grosses, wenig beackertes Feld, das für den Architekten von grossem Interesse ist.

Die Untersuchungen dürften sich nicht zu sehr in die Einzelheiten verlieren, sondern das Hauptziel im Auge behalten: das Zerlegen der einzelnen übereinandergelagerten Schalen, aus der eine Stadt besteht, die vergleichende Gegenüberstellung der Bildungsgesetze alter und neuer Städte von der geographischen Lage bis zum Detail des Toreinganges.

Diese Untersuchungen sollten nicht halt machen nach der Französischen Revolution, weil die nun folgende Epoche infolge ihrer Nähe sich nicht mehr so zu träumerischer Versenkung eignet, sondern sie sollten fortschreiten bis zur Gegenwart.

Es darf nicht vergessen werden, dass Städtebau in Zentraleuropa stets Umbau bleiben wird, und somit eine Auseinandersetzung mit dem bisher Gewordenen unerlässlich ist. Hier kann nur die Historie die Gesetze des Wachstums und des Vergehens entdecken. Aus diesen können in vielen konkreten Fällen die vorliegenden Bedingungen festgestellt und ermittelt werden, welche Kräfte noch aktiv, welche schon erloschen sind.

Ich habe mich in den letzten Jahren bemüht, von dieser Seite an die geschichtlichen Grundlagen des Städtebaus heranzukommen und bin zur festen Ueberzeugung gelangt, dass hier die Historie oder Kunstgeschichte im weitesten Sinne ein ganz wichtiges Glied in der Kette der Entwicklung des Städtebaus bildet, soll ein gewisser toter Punkt überwunden werden.

Dieser tote Punkt muss zugegeben werden und ist dadurch entstanden, dass für die vielen, an sich gut entwickelten Bebauungsprinzipien die Kriterien fehlen, um sie in einen gegenwärtigen, konkreten Fall einzuordnen.

Will man sich nun im Städtebau nicht nur mit Lösun-

gen von Verkehrs- und bestenfalls Grünflächenfragen bescheiden, so kann hier nur eine vertiefte historische Kenntnis über das Werden des Organismus «Stadt» weiterhelfen.

*Fréd Gilliard, architecte FAS, Lausanne:*

Quelles doivent être les relations entre l'histoire de l'art et l'architecture vivante? Mais elles sont inséparables! Je ne saurais admettre la possibilité d'une scission, dans l'histoire, entre celle qui est écrite et celle qui s'écrit tous les jours que nous vivons; pas plus que je ne pourrais concevoir une plante dont les racines seraient séparées des branches et à laquelle nous demanderions de continuer à pousser des feuilles et à fleurir.

Autrement dit, les créations de l'art humain, de tous les temps, sont un bien qui est commun à l'humanité, dans tous les temps; c'est un tout dont il est vain de vouloir disjoindre la moindre partie à l'avantage du passé, comme le font certains historiens et une élite intellectuelle, pour laquelle la culture académique est une fin, en soi, ou à l'avantage exclusif du présent, comme cherchent à nous l'imposer beaucoup de jeunes artistes, et de très remuants esthètes, auxquels il manque, avant tout, la culture artistique réelle et profonde; ... qui est le seul moyen de pénétrer vraiment dans l'art.

L'histoire de l'art que l'on se borne à apprendre, pour faire montre d'un savoir superficiel et pédantesque, est tout ce qu'il y a de plus nuisible pour les architectes. L'histoire de l'art que l'on étudie; dont on se sert pour pénétrer jusqu'aux principes qui ont régi constamment l'art, dans toutes les formes transitoires qu'il donne à ses créations, et pour saisir la signification profonde et

*Ad. Guyonnet, architecte FAS, Genève:*

Si je regarde autour de moi, je n'aperçois point d'historiens ou d'archéologues dont je puisse dire qu'il sont également des architectes pratiquant leur art de façon réellement vivante et, réciproquement, je ne connais pas d'architectes œuvrant selon les nécessités vitales de notre temps et férus d'archéologie au point d'apporter des matériaux substantiels à l'histoire de l'art.

Il est juste de reconnaître que cette rapide investigation, faite dans un cadre très limité, est relative. S'il me faut m'exprimer de façon plus absolue, c'est-à-dire beaucoup plus selon mon sentiment, je dirai ceci:

L'incompatibilité entre l'architecture vivante et l'histoire de l'art n'est réellement apparente que dans le plan où se meut l'architecte dont l'activité est entièrement absorbée par une technique qui, chaque jour, se développe davantage. Dans le plan supérieur, celui où se meut l'architecte de génie (dont je suppose l'existence), il est possible de concevoir que le cerveau de celui-ci soit

Aus diesen können in vielen konkreten Fällen die vorliegenden Bedingungen festgestellt und die heute noch lebendigen Kräfte von denen unterschieden werden, die der Vergangenheit angehören.

simplement humaine de l'expression contenue dans ces formes, est une connaissance qui est indispensable à l'architecte qui veut posséder son art et en être vraiment maître.

On peut cueillir de fort jolies fleurs; en former de gracieux bouquets; et les conserver longtemps, en pleine fraîcheur, dans l'eau pure que l'on renouvelle en des vases appropriés. Mais s'avise-t-on d'aller replanter directement ces fleurs coupées dans la terre? Que de jeunes artistes vont ainsi, cueillant à mains pleines, dans le jardin de l'art, tout ce qui y fleurit, sur le moment, et composant de séduisants bouquets... Qu'en restera-t-il, bien souvent? Des fleurs sèches que classeront peut-être et étiquetteront, un jour, de très consciencieux historiens de l'art!

Mais il faudrait, tout d'abord, comme le Candide de Voltaire, «cultiver son jardin»; en tâter bien la terre, qui en alimente, à chaque renouveau, la végétation; la sonder de ses propres mains, et toucher les racines des fleurs épanouies... Alors nous saurons nous faire une petite place, dans le fouillis qu'est la production artistique moderne, une toute petite place bien à nous, pour enfoncer, dans le sol nourricier de l'humaine nature, la graine prête à germer que nous portons en nous, hommes d'un jour.

*Fréd Gilliard*

apte à tirer tous les enseignements que nous fournit l'histoire, pour le plus grand bien d'une œuvre entièrement adaptée aux nécessités de notre temps et à l'esthétique qui en découle.

Si j'imagine cela, c'est que la beauté, la grandeur et l'audace de nombre d'œuvres du passé sont telles qu'il me paraît impossible de ne pas croire à l'avènement progressif, dû à une élite, d'une synthèse qui, réunissant la sagesse émanant de l'histoire à l'esprit de jeunesse qui caractérise cette génération, serait la parfaite expression architecturale de ce potentiel à tension élevée que l'on devine maintenant chez tous les humains.

Et si cette remarque peut conduire à un souhait, il me semble que celui-ci pourrait être ainsi formulé: Sans vouloir faire de l'architecte un amateur d'art, essayons, par les voyages et par l'image plus que par la littérature, d'en faire un homme qui soit bon juge et bon créateur.

*H. Robert Von der Mühl, architecte, Lausanne:*

... A savoir si la connaissance de l'histoire et l'art est un avantage ou plutôt un danger pour l'architecte, et quels sont les enseignements que l'architecte peut recevoir de l'étude de l'histoire de l'art.

Cela fait l'objet d'une thèse digne d'être proposée au jugement général par une université. Vous me permettez, puisque vous ne songez certes pas à un article très étendu, de répondre d'une manière très succincte, résumant aussi sommairement que possible ce que j'ai été amené à penser au cours de mon travail.

«La connaissance de l'histoire de l'art, comme d'ailleurs toute connaissance, contribue à dégager les valeurs

communes auxquelles chacun (l'architecte aussi) peut se rallier. Ce consentement est garant de l'unité de la culture, du «style» d'une époque. Il empreint les œuvres de qualités durables.

L'indifférence ou l'ignorance de l'histoire de l'art donne aux œuvres un caractère personnel d'autant plus marqué que l'artiste (l'architecte) tient à manifester son génie à son temps, soulevant un enthousiasme très prompt du côté des gens de mentalité semblable et une réaction très vive du côté opposé.

Ces remous qu'on appelle des mouvements d'art ne sont que des modes passagères.»

*Dr. Gotthard Jedlicka, Zürich: Was hält der Kunsthistoriker von der modernen Architektur?*

Die Frage rührt an einen komplexen Tatbestand, der mit ein paar Sätzen nur gerade angedeutet, aber nicht geklärt werden kann. In der modernen Architektur, die diesen Namen gleichsam als Programm und als Schulnamen für sich in Anspruch nimmt, steht der Kunsthistoriker einer Äusserung gegenüber, die sich, wie ihre Theoretiker bei jeder Gelegenheit wiederholen, von allen historischen Bindungen frei erklärt – und die es vorerst auch wirklich zu sein scheint; man findet darin, wenn man nicht näher zusieht, kaum ein einziges äusserliches Stilmerkmal der historischen architektonischen Stile. So hat der Kunsthistoriker die schwierige Aufgabe, eine Bewegung, die kaum einen historischen Anknüpfungspunkt bietet, historisch zu betrachten und also auch einzuordnen: zu einer Zeit, da sie noch immer eine Bewegung der Gegenwart ist, die sogar sehr kämpferisch auftritt. Das eine scheint klar zu sein: die moderne Architektur ist (und das unterscheidet sie von allen andern Äusserungen der zeitgenössischen bildenden Kunst) eine ausgesprochen einheitliche Bewegung. Aber sie ist selbstverständlich auch von einer Fülle verschiedener historischer Faktoren bedingt, über die sich die Architekten selber keine Rechenschaft abzulegen brauchen, von denen einige schon in der Gegenwart sichtbar werden – wie die moderne Architektur überhaupt an einem gewissen Sättigungspunkt angekommen zu sein scheint. Das ganze zwanzigste Jahrhundert bis zu dieser Stunde hat seine Voraussetzung und seine Vorbereitung im neunzehnten. Die moderne Architektur ist zu einem Teil eine sehr entschiedene Reaktion auf eine Ueberstättigung mit historischen Stilen; sie ist äusserlich oft von einem fanatischen Puritanismus; sie ist in einem weiten Umfang ein Ergebnis des Zwangs und der Not; sie hat ihr äusseres Gesicht in einem grossen Ausmass durch den modernen Siedlungsbau bekommen (der als

Aufgabe allerdings schon in früheren Perioden der Geschichte vorgekommen und für diese Zeiten ebenso vorbildlich gelöst worden ist: die Fuggerei); die Entwicklung der Technik hat ihr viele Probleme gestellt; sie hat mit einer grossartigen Entschiedenheit aus dem Material heraus zu bauen begonnen; sie hat wieder eine saubere Relation zwischen Bedürfnis und Form geschaffen. Ihre charakteristische Schönheit ergibt sich aus der klaren Sichtbarkeit der Funktion und der Struktur. Der Architekt hat dabei seine Rechte in einem aussergewöhnlichen Ausmass an den Ingenieur und an den Techniker abgetreten. Innere Struktur und äussere Form eines Baus sind vielfach nicht mehr das Ergebnis einer schöpferischen Konzeption, sondern einer technischen Rechnung. Die Vorbereitung zu diesem Zustand kann man durch das neunzehnte Jahrhundert hindurch verfolgen. So betrachtet, zeigt dieser neue Stil der modernen Architektur ein Janusgesicht. Die Frage, vor die der Kunsthistoriker bei seiner Betrachtung gestellt wird, lautet: Wie weit ist die moderne Architektur als ein schöpferischer Ausdruck des Geistes, wie weit ist sie als eine Manifestation der Technik zu werten, in welchem Ausmass gehört sie in eine Geschichte der Kunst, in welchem Ausmass hingegen in eine Geschichte der Technik? Wie weit ergibt sich, um es anders zu sagen, ihre sichtbare Einheitlichkeit aus einer Standardisierung und Normalisierung; wie weit ist sie der Ausdruck eines künstlerischen Willens zur organisch einheitlichen Form? Was ist darin Ausdruck der Kultur, was Ausdruck der Zivilisation? Das sind nur einige Probleme, die sich dem Kunsthistoriker aus der Betrachtung der modernen Architektur ergeben. Sie zwingen ihn auch dazu, sich über Grundprinzipien Klarheit zu verschaffen, die für die ganze Geschichte der Kunst Geltung haben.

*Dr. Joseph Gantner, Zürich:*

Die Einladung, zur Frage des Verhältnisses von Kunstgeschichte und moderner Architektur Stellung zu nehmen, möchte ich durch den Hinweis auf eine interessante Diskussion in unserer Wissenschaft beantworten.

Vor fünf Jahren erschien in Paris als Thèse der Sorbonne eine Arbeit des jetzigen Rigaer Professors Jurgis Baltrusaitis, «La stylistique ornementale dans la sculpture romane», die ihre Herkunft aus der unmittelbaren Schule von Henry Focillon, insbesondere ihre Abhängigkeit von dessen bewundernswürdigem Werk «L'Art des sculpteurs romans» (1931) vor allem durch ihre Problemstellung erwies. In der romanischen Plastik, so meint Baltrusaitis, werde die künstlerische Form in erster Linie bestimmt durch eine vor aller thematischen Integration feststehende, geometrische Formel, durch ein apriorisches Schema, dem zuliebe nachher alle organische Form bis zu den bekannten «Verzerrungen» umgebildet werde. Das Buch, welches diese These mit einer überaus reichen Dokumentierung zu beweisen sucht, ist von der französischen Kritik sehr gut aufgenommen worden. Man hat es «als die erste französische Arbeit, die systematisch Formprobleme behandelt», gepriesen, und das hängt zusammen mit einer sehr interessanten Wendung zur Formengeschichte hin, welche in der französischen Forschung der letzten Jahre gerade durch Henry Focillon angebahnt wurde.

Der These Baltrusaitis' ist dann von deutscher Seite widersprochen worden. In den «Kritischen Berichten zur kunstgeschichtlichen Literatur» erschien im Heft 1 des Jahrganges 1932/33 (das allerdings erst im vorletzten Winter herauskam), eine ausführliche Besprechung aus der Feder des in New York lebenden deutschen Gelehrten Meyer Schapiro. Darin wird Baltrusaitis vorgeworfen, er habe sein Material allzu schematisch behandelt und sich dabei leiten lassen von einer «platonischen Schulästhetik, die verwandt ist populären Rechtfertigungen des Kubismus». Die Meinung des Kritikers wird mehrfach dahin präzisiert, dass es dem Vorstellungskreis des mo-

dernen kubischen, abstrakten Gestaltens entspreche, in der romanischen Plastik derartige geometrische Urformen anzunehmen, wie sie eben der moderne Künstler, der moderne Architekt hervorbringt, und dass es eine Verkenning des wahren Sachverhaltes bedeute, daneben den Inhalt der romanischen Plastik als bedeutungslos zu bezeichnen. Die Schemata, die Baltrusaitis besonders an den Kapitellen sieht, seien a posteriori gefundene, herausgelesene Diagramme, und nichts weiter.

Es ist hier begreiflicherweise nicht der Ort, zu dem Gegenstand dieser Diskussion Stellung zu nehmen. Sie ist aber, so scheint mir, symptomatisch für den gegenwärtigen Stand der Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunsthistoriker und Künstler. Ohne Zweifel haben Baltrusaitis und vor ihm Focillon in der romanischen Plastik auf Dinge aufmerksam gemacht, für deren Erkenntnis in ihnen beiden, bewusst oder unbewusst, wirklich durch die französische Kunst unserer Tage der Boden bereitet worden ist. Man kennt das berühmte gewordene Wort von Maurice Denis: «Un tableau, avant d'être une femme nue ou un cheval de bataille, est une surface plane recouverte de couleurs.» Im Grunde hat Baltrusaitis an den romanischen Kapitellen nichts anderes festgestellt. Aber – man muss für den künstlerischen Ausdruckswert geometrischer Formen erst geschult sein, bevor man sie an den alten Kunstwerken erkennen kann, und derjenige, dessen Herz an der Gegenwart hängt, wird immer geneigt sein, solche an ihr gewonnene Maßstäbe in ihrem Wert für die Vergangenheit zu überschätzen. Dass die kunsthistorische Forschung in der Regel gerade in ihren besten Repräsentanten stets unter dem Eindruck der Kunst ihrer eigenen Tage steht, ist eine alte Weisheit, zuletzt meines Wissens von Max Dvořák bündig ausgesprochen. Wir stehen eben alle, Künstler und Historiker, unter dem gleichen Stern, und es ist für jeden von uns nicht eine Pflicht, sondern eine Freude, zu sehen und zu fragen, was der andere tut und so die eigene Arbeit in der Arbeit des andern sich spiegeln zu lassen.

*Professor Dr. H. Schmidt, Basel, über «die wichtigste Aufgabe der Kunstgeschichte»*

(Aus seiner jüngst erschienenen Schrift «Kunstsammlungen, Kunstwissenschaft und Kunstunterricht».)

«Die wichtigste Aufgabe ist auch im kunstgeschichtlichen Unterricht keineswegs die Vermittlung von Wissensstoff, sondern die Ausbildung von Fähigkeiten. Es gilt die visuellen Anlagen auszubilden, Interesse und Begeisterung für Werke bildender Kunst zu wecken, die Fähigkeiten zu schulen, sich über Beobachtungen visueller Natur auszusprechen und natürlich den Willen zu stärken, die Wahrheit auch dann zu sagen, wenn es gefährlich ist... Der Gymnasialunterricht dürfte auch

heute noch, wenigstens oft, wenn auch nicht immer, dazu angetan sein, den Gesichtssinn mehr verkümmern zu lassen als ihn auszubilden. — ... Ist es unerlässlich, die Studierenden auf die Eigenarten der Zeiten und Völker hinzuweisen und sie anzuleiten, auch jene feineren Unterschiede, die sich nicht ohne weiteres erkennen lassen, überhaupt erst einmal zu sehen, so ist es noch viel wichtiger, sie darin zu schulen, den Unterschied von Gut und Schlecht zu empfinden.»

Wenn sich gerade die begabtesten jüngeren Architekten nicht ohne Schrofheit von der Kunstgeschichte losgesagt haben, so geschah es, weil sie von ihr Steine statt Brot bekommen haben und noch bekommen. Unsere Hochschulen haben bis heute nicht begriffen, dass es eine fundamental andere Aufgabe ist, Kunstgeschichte für Kunsthistoriker zu dozieren, die sich selbst der kunsthistorischen Forschung widmen wollen, und Kunstgeschichte für Architekten zu lehren, für die sie bewusstermassen Hilfswissenschaft und Bildungsfach bleibt. Bei dieser zweiten, bis heute vernachlässigten Aufgabe handelt es sich nicht etwa um eine verdünnende «Popularisierung» dessen, was für die erste Aufgabe in strenger Wissenschaftlichkeit zu bieten wäre, sondern um eine nicht minder präzise durchgearbeitete Auswahl und Darstellung des Stoffes aus einer anderen Grundeinstellung. Innerhalb des Faches ist es nötig, jedes Detail gleich wichtig zu nehmen und Wertungen zurückzustellen, aber es ist falsch, von einer weiteren Öffentlichkeit diese gleiche Einstellung gegenüber den Fachinterna zu fördern, denn hier kommt es gar nicht auf die umfassende Kenntnis des Details an, sondern auf Gesichtspunkte, auf Teilnahme; auf die ästhetische Seite viel mehr als auf die historische, nicht auf Anhäufung von Wissen, sondern auf die Schärfung des Qualitätsgefühls. Was den Architekten immer wieder an Kunsthistorikern selbst mit grossen Namen verblüfft, ja erschreckt, ist die Erfahrung, dass einer ein Abgrund an Spezialwissen sein und zugleich ein ganz verkümmertes Qualitätsgefühl besitzen kann. Wenn einer vergisst, dass beispielsweise der Barock bei aller Genialität im einzelnen im grossen gesehen eben doch eine glanzvolle Verfallsepoche war, oder wenn einer ausgerechnet für den Wormser Westchor schwärmt, so fällt es einem künstlerisch verantwortungsbewussten Architekten schwer, dergleichen Wissenschaft ernst zu nehmen, denn künstlerisches Qualitätsgefühl ist die einzige Ebene, von der aus es sich für den Architekten lohnt, sich mit den Kunstwerken der Vergangenheit zu beschäftigen. Womit nicht gesagt ist, dass nicht auch negative Epochen und Werke wichtige Aufschlüsse geben können, sofern sie als solche dargestellt werden. Gerade dieser Pflicht zur Wertung pflegt sich die Kunstgeschichte aber im Namen ihrer internen Wissenschaftlichkeit zu entziehen, und so erscheint ihr Stoff dem Architekten als blinde Masse, als ein Ballast von Wissen, das für seine eigentliche Tätigkeit unnötig und eher verwirrend als förderlich ist.

Und doch wäre es für den Architekten heute nötiger als je, sich über seinen Platz im historischen Raum klar zu werden. Denn der Satz, der Architekt müsse unmittel-



Basel: Kleiner Leuchterengel aus der Archivolte des Westportals am Münster. Sandstein, um 1270

Basel, Ausstellung der Münsterplastik (Originale, Abgüsse, Fotografien) in der Kunsthalle

Ausstellungen anlässlich des XIV. kunstgeschichtlichen Kongresses

Diebold Schilling. Auszug der für den Venedigerzug Kaiser Maximilian des I. gedungenen Schweizer Kriegsknechte aus Luzern 1508, dahinter die Stadt Luzern, Musegg und Hofbrücke nach der Bilderchronik des Luzerner Priesters Diebold Schilling, 1513 dem Rat von Luzern geschenkt. •Die Schillingschen Chronikillustrationen, die schönste zusammenhängende Schilderung eidgenössischen Lebens auf dem Höhepunkt seiner älteren Entwicklung. Ausserdem aber enthalten sie für die gesamte spätmittelalterliche Kulturgeschichte ein geradezu unschätzbbares Material. (Gagliardi)



bar aus dem Leben der Gegenwart heraus arbeiten, ohne jede Rücksicht auf historische Traditionen, hat nur so weit Sinn, als man unter «Tradition» historisierende Sentimentalitäten verstehen will und die Bequemlichkeit, vorhandene Lösungen wiederholen zu können. Sonst ist mit diesem Kernsatz nicht eben viel gesagt, denn die wirkliche Tradition lässt sich aus dem Leben der Gegenwart nicht wegdenken noch wegwünschen, denn sie ist eine die Realität konstituierende Komponente der Gegenwart.

Die Bauten der Vergangenheit stehen nicht nur als Zeugen des Geschmackes längst verstorbener Bauherren und Architekten, sondern als Äusserungen einer bestimmten Lebenshaltung, die nicht mit dem Tod des einzelnen Trägers erlischt, die vielmehr heute noch da ist, vielleicht verändert, von späteren überlagert, aber dadurch so wenig beseitigt und vernichtet, wie die Wurzel durch Blatt und Blüte vernichtet wird. Hier liegt die durch kein Schlagwort auszuredende, durch keinen noch so unverstandenen Traditionalismus zu bagatellisierende Aktualität der Vergangenheit, die für den Architekten erst dann den Charakter des Bedrückenden und Bedrohenden annimmt, wenn er sie als eine feindliche Macht auffasst, statt als das gegebene Rohmaterial, aus dem heraus auch er schaffen muss – nicht aus einer besonderen Pietätsverpflichtung, sondern weil er gar nicht anders kann. Keine Gegenwart hat die Wahl, sich der Auseinandersetzung mit den früheren historischen Phasen zu entziehen; diese sind vielmehr die Fixpunkte, die von vornherein den geometrischen Ort jeder Modernität festlegen, ohne dass diese die Markierungspfähle nach ihrem Belieben umstellen könnte.

Aus dieser Situation gibt es keine Ausflucht in eine künstliche Naivität – so verlockend sie erscheinen mag. Die Nachkriegsgeneration der Architekten hat eine Zeitlang den Versuch unternommen, sich durch umfassende Ignoranz gegen die Gefahren des Historismus zu immunisieren mit dem Ergebnis, dass sie damit gerade ihre praktischen Wirkungsmöglichkeiten innerhalb der Realität, die stets auch eine historische Realität ist, gefährdet hat. Denn wer die Orientierungsmöglichkeiten am Historischen preisgibt, der steht im Leeren und verfällt der panischen Angst, am Ende nicht zeitgemäss zu sein, er kippt aus einem der jeweils marktgängigen Schlagwörter hemmungslos ins nächste, weil alle für sich allein betrachtet sehr überzeugend und richtig zu sein pflegen, und trotzdem falsch, weil man sie eben nicht für sich allein betrachten darf. Der Blick fürs Ganze, auf den es ankommt, ist aber nur aus der historischen Tiefendimension zu gewinnen, und nicht in der Ebene der Gegenwart.

Nicht der Historie zu liebe, sondern um sicher in der Gegenwart zu stehen, ist es für den Architekten nötig, die Vergangenheit zu kennen.



Berner «Nelkenmeister»: Altartafel. Leihgabe aus dem Museum Dijon

Bern, Kunstmuseum: Ausstellung «Schweizer Malerei vom XVI. bis XVIII. Jahrhundert»

Ausstellungen anlässlich des XIV. kunstgeschichtlichen Kongresses

Basel, Konrad-Witz-Ausstellung im neu eröffneten Kunstmuseum

Konrad Witz: Augustus und die Sibylle von Tibur. Leihgabe aus dem Museum von Dijon, zum Heilspiegelaltar gehörig, dessen andere Teile sich im Museum von Basel befinden

