

Vom Tierhaften zur Architektur

Autor(en): **Senger, Alexander v.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Bauzeitung**

Band (Jahr): **95/96 (1930)**

Heft 26

PDF erstellt am: **17.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-44020>

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.

ihrer Qualität durch grössere Gleichmässigkeit. Abb. 37 zeigt eine mit diesen Neuerungen ausgerüstete halbbautomatische Jacquardmaschine mit Motorantrieb. Es werden aber von der Schaffhauser Firma auch Maschinen für Handantrieb mit Doppelschlössern ausgerüstet.

Schliesslich sei die *Dreischloss-Hochleistungs-Jacquard-Maschine* erwähnt (Abb. 38), die gleichzeitig drei verschieden gefärbte Fäden zu verarbeiten vermag. Die mit Motor angetriebene Maschine ist mit sechs Fadenführern ausgestattet, kann also sechsfarbige Muster herstellen, und arbeitet vollkommen automatisch. Da mit jedem Arbeitshub eine dreifarbige Maschenreihe fertiggestellt wird, leistet diese Maschine nahezu dreimal soviel, wie eine entsprechende Einschluss-Maschine; die Leistungssteigerung ist nicht ganz dreifach, weil der Schlitten und somit auch dessen Weg etwas länger als bei der gewöhnlichen Maschine ist, und weil nicht notwendigerweise jede Maschenreihe dreifarbig sein muss. Als weiterer Vorteil ist anzuführen, dass die Anzahl der Jacquard-Karten hier auf einen Drittel herabgesetzt wird. Wie auch bei den beiden vorher angeführten Maschinen, kann das Jacquard-Prisma automatisch auf Vor- oder Rückwärtsgang geschaltet werden.

Zur Vervollständigung des Berichtes ist noch anzuführen, dass die automatischen Maschinen mit den verschiedensten Sicherheits-Vorrichtungen ausgerüstet sind; so tritt die Abstellvorrichtung bei Garnverwicklung, bei Garnbruch oder bei leeren Spulen in Tätigkeit. Besondere Erwähnung verdient sodann die Einzelabbremmung der Jacquard-Bolzen durch kleine, federbelastete Bremshebel, wodurch eine genaue Einstellung der Bremskraft ermöglicht wird.

Die vorerwähnten Maschinen werden in den üblichen Teilungen gebaut, in 8, 10, 12 und 14 Nadeln auf 1" e.

Bilder aus Stadt und Kanton Freiburg.

Zeichnungen von Arch. AUG. GENOUD, Freiburg.

Mit Tafeln 22 und 23.

Unter dem Titel „Vues de Fribourg, ville et canton“ veröffentlicht unser Freiburger Kollege Genoud ein Album mit 25 Doppeltondruck-Reproduktionen grosser Handzeichnungen der malerischen Baudenkmäler und Städte des schönen Uechtlandes. Prof. Dr. Alb. Näf, der Präsident der eidgen. Kommission für historische Kunstdenkmäler, widmet der hübschen Publikation ein sympathisches Geleitwort. Der Text ist im übrigen sehr kurz, ein paar über die Baudaten orientierende Anmerkungen; die Hauptsache sind die Bilder, von denen wir zwei als Proben wiedergeben, allerdings ohne den Doppelton des Originals. Genoud zeigt seine Objekte von der malerischen Seite, auch in seiner Hell-Dunkel-Manier, bei der ihm da und dort offensichtlich die Radierungen Brangwyns als Leitstern vorgeschwebt haben dürften. Das liebenswürdige Erzeugnis beschaulicher Mussestunden sei der Aufmerksamkeit aller Freunde altschweizerischer Baukunst bestens empfohlen.¹⁾

Vom Tierhaften zur Architektur.

Von ALEXANDER v. SENGER.

[Vorbemerkung der Redaktion. Aus dem unter diesem Titel am 18. Februar 1930 im „Zürcher Gewerbeverband“ gehaltenen Vortrag veröffentlichen wir nachstehend einen mit Erlaubnis des Autors gekürzten²⁾ Auszug, der das Wesentliche seiner grundsätzlichen Einstellung zu „Architektur“, im Wortlaut des Manuskripts, enthält. Wir lassen damit die der neuen entgegengesetzte Auffassung durch einen ihrer extremsten Vertreter zum Worte kommen, in der Meinung, damit, bzw. durch Rede und Gegenrede am besten zur Abklärung dieses wichtigen Kulturproblems beizutragen. Dass wir die Meinung unseres Kollegen

v. Senger im Wesentlichen nicht teilen, ist ihm wie unsern Lesern bekannt; in welchen Teilen und warum wir von ihm abweichen, behalten wir uns vor, in einem spätern Aufsatz auseinanderzusetzen.]

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

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

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

Welches ist nun das Verhältnis des Tieres zur Kunst? Es gibt Tiere, die auf Musik, auf Worte, auch auf Farben reagieren. Doch erwiesen die Experimente Rudolf Toepfers, dass selbst hochorganisierte Tiere nicht auf die Form reagieren. Ein Hund wird sehr bald eine bequeme von einer unbequemen Hundehütte unterscheiden, doch deren Form lässt ihn gleichgültig. Nie hat man ein Tier in Betrachtung eines Gemäldes oder einer Architektur beobachtet. Das Tier ist rein und ausschliesslich auf Nutzen eingestellt. Die Wabe der Biene, das Nest der Schwalbe, der Dammbau des Bibers sind reine Sachlichkeit, Nutzgebilde, dem Klima, dem Material und den Lebensbedürfnissen ihrer Erbauer angepasst. Aber diese Gebilde zeigen nicht die geringste Spur ornamental-schöpferischen Sinnes.

Hier sind wir an der Stelle angelangt, wo etwas Grundsätzliches und Entscheidendes das Tierische vom Menschlichen trennt: *Es ist die vollständige Abwesenheit des ornamental-schöpferischen Sinnes beim Tier.*

Denken wir uns in die Steinzeit zurück. Die Menschen haben, von der Not getrieben, ihre Horde zu einem Gemeinwesen organisiert; sie haben Hütten, Wagen, Waffen hergestellt und gehen ganz im Kampfe ums Dasein auf. Aber unter diesen Vielen wächst Einer heran, der anders ist als die übrigen. Seine Kraft erschöpft sich nicht in der Auseinandersetzung mit der Umwelt. Er besitzt ein Mehr, er beginnt seine Umgebung nicht nur allein vom Standpunkt des Vor- oder Nachteils zu betrachten, sondern er sucht sie zu begreifen. Sein Blick lauert nicht mehr; er fängt an zu schauen, es entsteht ein Distanzgefühl

¹⁾ Vergl. unter Literatur am Schluss dieser Nummer.

²⁾ Der vollständige Text erschien in den Schweizerischen Monatsheften für Politik und Kultur, Heft 2, Mai 1930.

zwischen ihm und den Dingen. Er wird besinnlich, versonnen; unter dem Tumult der Erscheinungen sucht er ihr Wesen zu erkennen, sucht er das ewige Sein hinter dem ewig fließenden Schein. Sein Intellekt löst sich langsam von den Fesseln des Triebes, die Tier und Mensch umklammert halten. Dann wird er ganz Erkennen, ganz Anschauung, und so schaut er das Wesentliche der Dinge und der Erscheinungen, er beginnt auf die Klänge des ewigen Grundbasses der Natur zu horchen, der leise durch den Lärm und das Gedränge der treibenden Erscheinungen tönt. Und dann, in königlicher Freiheit, greift er zum steinernen Dolch und schnitzt im Schaft seiner Axt sinnend und ohne Zeitgefühl verschlungene Linien und Drachengestalten, das Gleichnis seiner Erkenntnis der Dinge.

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

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

*

Nun erkennen wir auch den grundsätzlichen Unterschied zwischen Zivilisation und Kultur. Die ganze Technik, die Beschaffung von Nahrung und Kleidung, sowie das Nutz-Bauen gehören der Zivilisation an. Sie sind der Ausdruck höher potenzierten Eigenschaften, die in geringerem Masstab auch beim Tiere vorkommen. Aber die Kultur als Sammelbegriff für Anschauung, Kunst und Religion ist eine Funktion des Dichterischen und darum eine Domäne des rein Menschlichen.

Da das Tierhafte die ganze Menschheit vom Akkaneger bis zum grössten Genie durchdringt, so ist auch die Zivilisation als Funktion des Tierhaften allmenschlich. Die Zivilisation kennt keine Grenzen, keine Völkerunterschiede, die Zivilisation ist international. Die Zahnbürste, das Auto, das W.C. werden von jedermann, vom dümmsten Busch neger bis zum gescheitesten Professor, vielleicht nicht angewandt, aber ohne die geringste Problematik verstanden.

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

Die Kunst ist somit national. Nicht weil sie es sein will, sondern weil sie eben nicht anders sein kann. Deshalb wirkt auch die Kunst staatenbildend. Nicht Griechenland machte Homer, sondern Homer machte Griechenland. Die staatsbildenden Kräfte, die die Tschechen, Serben und Polen neuerdings zu der Bildung autonomer Staaten führten, sind in letzter Linie zurückzuführen auf die nationale Begeisterung, die die alten verschütteten Volksdichtungen bei ihrer Wiederentdeckung erzeugt hatten. Bei den Polen spielte das Studium der alten nationalen Architektur noch eine besondere Rolle.

Das Ergebnis dieser Untersuchung lässt sich nun folgendermassen kurz zusammenfassen: Die Werke der Zivilisation beruhen auf Ergebnissen von Relationen und intellektuellen Vorgängen. Da diese Vorgänge auch bei Tieren vorkommen, kann die Zivilisation angesehen werden als ein Erzeugnis des Menschen als potenziertes Tier. Die Werke der Kultur, insbesondere die der Kunst, beruhen wesentlich auf dichterischer Anschauung. Da solch ein Zustand bei den Tieren nicht vorkommt, sind die Kultur und ihre Erzeugnisse als ausschliesslich menschlich zu betrachten.

*

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

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

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

*

Die Werke der Kunst und Zivilisation erregen beim Betrachter einen ähnlichen Geisteszustand, wie jener, der ihnen zu Grunde lag. Die Betrachtung einer Maschine regt den Intellekt an, man verfolgt mit Interesse die sinnreiche Konstruktion; hat man aber die Maschine zerlegt und wieder zusammengestellt, so ist die intellektuelle Neugier erloschen, es bleibt höchstens ein Gefühl der Anerkennung für die Leistung des Konstrukteurs zurück. Das Verstehen einer Maschine ist bei genügender Intelligenz auch ohne Sensibilität möglich.

Ganz anders ist die Wirkung eines Kunstwerkes. Allerdings muss der Beschauer genügend Gefühl und Anschauung mitbringen, was oft gerade bei Hyperintellektuellen fehlt. Sind jene Voraussetzungen vorhanden, so ruft das Kunstwerk die seelischen Zustände zurück, woraus es entstand. Ein Trauermarsch, das Werk düsterer Stunden, erzeugt Trauer, der alte Bernermarsch kriegerische Begeisterung usw. Das echte Kunststück schenkt zurück, woraus es besteht, es weckt zur Versonnenheit, es rüttelt auf zur Objektivität. Selber Form, fordert es zum Formen auf: Aus Freiheit geboren, ruft es zur Freiheit. Kurz gefasst: Ein echtes Kunstwerk befreit und beseelt.

*

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

Die beseelende Wirkung eines Kunstwerkes besteht darin, dass vermittelt bestimmter Wirkungen auf die Sinne, der Normalzustand der Unfreiheit in einen Zustand der Freiheit verwandelt wird. Auch die Architektur muss also in erster Linie alle intellektuellen Prozesse, wie das Fragen nach dem Warum oder Wie, zum Schweigen bringen. Dies wird erreicht, entweder durch ein Bild von zwingender Klarheit wie beim Parthenon, oder durch Steigerung des Rythmischen, wie beim Strassburger Münster. Im ersten Falle gerät der Intellekt in einen Zustand losgelöster freier Anschauung, weil die vollendete klare Harmonie alles Fragen zum Schweigen bringt, im zweiten Fall wird der Intellekt, der sonst durch die Strudel des Lebenstriebes hin- und bergeworfen ist, wie durch einen mächtigen Strom erfasst und in einer bestimmten Richtung stabilisiert. Hier entsteht nicht mehr die rein kontemplative Anschauung wie beim

Parthenon, sondern ein relatives Glücksgefühl, wie beim Schiffer, der endlich die breite, mächtige und sichere Strömung erreicht hat, nachdem sein Kahn durch Schnellen und Strudel lange hin und her gerüttelt wurde.

Dieses Aufheben des gemeinen Lebensgefühls, in dem die beseelende Wirkung des Kunstwerkes liegt, wird durch sinnliche Eindrücke besonderer Art erzeugt, die in der Architektur durch körperliche Gebilde geweckt werden.

Nach allem Vorangegangenen können diese Gebilde nur dichterischer Natur, aus ornamental-schöpferischer Gesinnung entsprungen sein. Eine knappe Betrachtung des Parthenons möge uns weitere Aufklärung bringen. Von aussen gesehen erscheint der Tempel als einfacher Hallenbau mit Peristyl; nichts lässt vermuten, dass dieser einheitliche Hallenbau einen aus vier verschiedenen Räumen bestehenden Kern umschliesst. Die Säulen sind keine sachlichen Gebilde, da sie rein konstruktiv eine dreissigfach grössere Last tragen könnten. Die Kannelierungen, Verjüngungen, Triglyphen, Frieze u. s. w. sind ebenfalls jenseits des Nutzens stehende Gebilde, aus ornamental-schöpferischer Gesinnung entstanden. Der Parthenon ist somit in seiner Gesamterscheinung wie in seinen einzelnen Gliedern und Details die dichterische Gestaltung eines sachlichen Bauprozesses, seine Architektur ist die stumme Musik, die den nützlichen Kern verklärend umrauscht.

Denken wir uns den ganzen Bau restlos zerstört, nur eine Säule mit entsprechendem Gebälkstück bleibt einsam stehen: so erleben wir bei diesem Anblick das ähnlich freudig-tragische Gefühl wie beim Beschauen des Tempels als Ganzes. Warum? Weil diese einsame Säule aus einer ganzen Welt dichterischen Empfindens entstand; sie ist das steinerne Testament, das Zeugnis sieghaften Ringens toter Geschlechter im ewig wogenden Kampf zwischen Tierischem und Menschlichem, zwischen Not und Freiheit. Die Säule ist wie der Dreiklang in der Musik, eine unverrückbare, endgültige, dichterische Schöpfung des menschlichen Geistes. Sie bildet mit ihrem Schaft, Kapitäl und Gebälk das Grundthema der ganzen Architektur, wie die kontrapunktierten Stimmen den Grundbass für die gesamte Musik.

Aehnliche Beobachtungen machen wir beim figürlichen Schmuck. Auch hier ist alles beseelt, aber diese Beseelung ist durch Zweck, Material und Klima bedingt. Der Zweck ist ein Nationalkultus, das Material ist bodenständig, der figürliche und pflanzliche Schmuck ist aus der Anschauung der einheimischen Flora und der Volkstypen abgeleitet. Die Gesamtanordnung, wie Säulenhalle, Triglyphen, Gebälk, mäanderartige Ornamente usw. wachsen aus einer Jahrtausende alten, bis auf die Steinzeit zurückliegenden Ueberlieferung heraus. Der Parthenon ist eine griechische Nationaldichtung, wie die Odyssee. Die beiden Werke gehören aber zu unserm Kulturkreis und halfen ihn schaffen, weil Griechen wie Lateiner mit uns blutsverwandte Völker sind, die vom Norden herziehend südliche, der Kultur günstigere Gegenden besiedelten. Der Parthenon ist eine steinerne Symphonie, dessen Grundbass den Triumphgesang toter Geschlechter über tierhafte Gebundenheit verkündet. Aus Freiheit geboren, ruft er zur Freiheit; aus Bindungen des Blutes und Bodens gewachsen, weckt er das Nationale. Er ist der in Marmor gemeisselte Mahnruf zur Besinnung, er verkündet den Völkern, dass hinter dem Tumult der Erscheinungen und dem Gedränge der uns versklavenden Relationen die ewigen Ideen thronen.

*

Unsere Musik, auf die polyphonen Luren der Bronzezeit zurückgehend, ist auf die Tonleiter und den Kontrapunkt aufgebaut. Die verschiedenen Instrumente sind Jahrhunderte, selbst Jahrtausende alt. Derjenige, welcher aus Modernitätsgründen Instrumente und Kontrapunkt als veraltete, sentimental-romantische Sachen verwirft, verunmöglicht die Musik überhaupt. Wie bei einem Rennpferd, dem man die Beine abhaut, so ist das grösste musikalische Genie ohne Noten, Kontrapunkt und Instrumente ein Taubstummer.

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

Die ganze Architektur besteht aus einem Kombinieren und Umformen von Grundelementen. Das Treibende und Umbildende sind die neuen, wechselnden Bedürfnisse, neue Technik und Material. Die Barockfassade z. B. mit der Pilasterordnung und dem durch Fenster unterbrochenen Architrav ist das durch neue Verhältnisse umdichtete Wunschbild der Parthenonkolonnade. Die Säulenordnung ist mit dem Grundthema einer Sonate zu vergleichen, das in unzähligen Variationen weitergesponnen wird.

Die Säulenordnung ist nicht das einzige Grundelement der Architektur. Man denke an die Mauer, Kuppel, Rundbogen u. a. m. Alle diese Elemente sind wie die Töne in der Musik; ein jedes davon hat seinen eigenen Klang. Es ist die Sache des schöpferischen Architekten, diese Klänge zu einer Musik abzustimmen und dabei endgültige Regeln wie gewisse harmonische Verhältnisse zu berücksichtigen. Wie sehr man sich hier in einer irrationalen Welt bewegt, zeigt der Rundbogen, der nur befriedigend wirkt, wenn er überhöht ist. Die rein sachlich mathematisch rationelle Drucklinie weckt, plastisch ausgedrückt, Missbehagen. Aus diesem Beispiel ist wiederum ersichtlich, dass architektonische Gebilde in erster Linie leicht fasslich sein sollen und keine intellektuellen Prozesse aufkommen lassen dürfen.

Die Architektur muss alles Fragen nach Gründen, nach dem Warum oder Wie, kurz alle intellektuellen Vorgänge aufheben oder durch Rhythmus übertönen. Man muss durch sie in einen potenzierten Lebensrhythmus gebannt, das Gemeine vergessend, in höhere Sphären gehoben werden. Dazu sind eine Menge Kenntnisse und Erfahrungen notwendig. Man muss z. B. wissen, dass durchgehende Gürtgesimse das räumliche Erfassen von Gebäudeteilen erleichtern, dass auf gleicher Höhe angebrachte Profile oder Gesimsteile das Verständnis innerer Raumwirkungen erleichtern, dass ein Ornament, richtig angebracht, vereinfachend wirkt, dass ein Standbild oder Baluster seiner Umgebung Masstab gibt usw.

*

Die Tätigkeit des Ingenieurs ist derjenigen des Architekten analog, aber von ihr doch grundverschieden. Der Ingenieur strebt nach möglichst grossem Nutzeffekt; beim Architekten ist das eigentlich auch der Fall, doch kommt noch das künstlerische Moment hinzu. Der Ingenieur hat stets Gleichungen mit zwei, der Architekt mit drei Unbekannten zu lösen; diese dritte Unbekannte, das künstlerische Moment, ist wiederum eine Funktion historischer, persönlicher, volklicher und landschaftlicher Komponenten. Eine gute Architekturleistung zeugt somit von mannigfaltigerem Können, als eine gute Ingenieurleistung. Die Architektur auf das bloss Bauen reduzieren, heisst, die grössten Schwierigkeiten des Problems umgehen. Solch eine Leistung erfordert ein Minimum an Kraft und Geist und steht weit unter dem grosse Kenntnisse erfordernden Bau einer Maschine.

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