

DEUTSCHE BAUZEITUNG

MIT DEN BEILAGEN: STADT UND SIEDLUNG / WETTBEWERBE
KONSTRUKTION UND AUSFÜHRUNG / BAUWIRTSCHAFT UND BAURECHT

HERAUSGEBER: PROFESSOR ERICH BLUNCK
SCHRIFTFLEITER: REG.-BAUMSTR. FRITZ EISELEN

Alle Rechte vorbehalten. — Für nicht verlangte Beiträge keine Gewähr.

61. JAHRGANG

BERLIN, DEN 3. DEZEMBER 1927

Nr. 97

Die Bebauung der Böttcherstraße in Bremen.

Architekten: Runge & Scotland, Bremen.

Von Architekt C. Zetzsche, Radebeul. (Hierzu i. G. 32 Abbildungen. — Schluß aus Nr. 96.)

Das die Häuserreihe vom Schütting her einleitende Eckhaus (Abb. 17 Nr. 96, vgl. die Grundrisse Abb. 3 u. 4, Nr. 96) enthält im Erdgeschoß den Laden- und Propagandaraum der Kaffee-Handels-A.-G. und jenseits des von ausluchtartigen Schaufenstern flankierten Eingangs (Abb. 13, S. 789) eine kleine, mit Delfter Kachelbelag reizvoll ausgestattete Kaffee-Probierstube (Abb. 19 Nr. 96). Der Ausstellungsraum im Obergeschoß ist nachträglich mit den Ausstellungsräumen des an der östlichen Straßenhälfte von Hötger erbauten Paula-Becker-Moderson-Hauses in Verbindung gebracht worden, und zwar durch eine wuchtige, rücksichtslos an den Giebel des Kaffee-Haghauses angeflickte Überbrückung, die statt des früheren freien Durchblicks nur einen gedrückt niedrigen Eingang zur Böttcherstraße freiläßt. Ihre Schau-
seite nach dem Schütting zu — nach der treffenden Bezeichnung eines Kritikers „ein gebautes Plakat mit Vorspiegelung einer über Laienbegriffe hinausgehenden Vorstellungswelt“ — neben dem schlicht-vornehmen Giebel des Haghauses, läßt schon von weitem die hier

begangene Vergewaltigung des städtebaukünstlerischen Gedankens erkennen.

Der geringe Raum, der im Erdgeschoß des an die Probierstube sich anschließenden Traktes hinter dem Laubengange verfügbar blieb, ist zu Verkaufsläden des Werkbundes für bremische Heimatkunst und bremisches Kunsthandwerk ausgenutzt. Im Obergeschoß konnte ein im Mittel 6^m breiter, 23^m langer und hoch in den in den steilen, offenen Dachstuhl niedersächsischen Gepräges hinaufreichender Raum (Abb. 31, S. 797) geschaffen werden. Die in ihm aufgestellte, nicht allzu umfangreiche, aber wertvolle volkscundliche und kunstgeschichtliche Sammlung soll das Werden und Wesen niederdeutscher Eigenart veranschaulichen.

Das nächste, bis zum Ende des Laubengangs reichende Gebäude enthält die Klub- und Festräume der „Bremer Gesellschaft von 1914“. Hier sollten behagliche Wohnlichkeit und repräsentative Wirkung harmonisch vereinigt werden. Durchweg ist auch hier mit wenig Mitteln gearbeitet, der Erfolg beruht



Abb. 21. Großer Fest- und Vortragssaal der „Bremer Gesellschaft von 1914“.

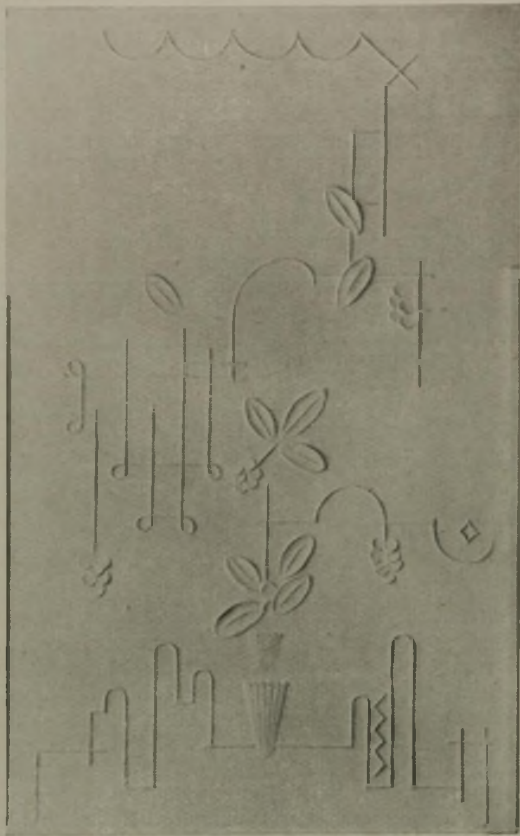


Abb. 22 und 23 Stuckverzierungen im Erdgeschoßflur der Klubräume der „Bremer Gesellschaft von 1914“.

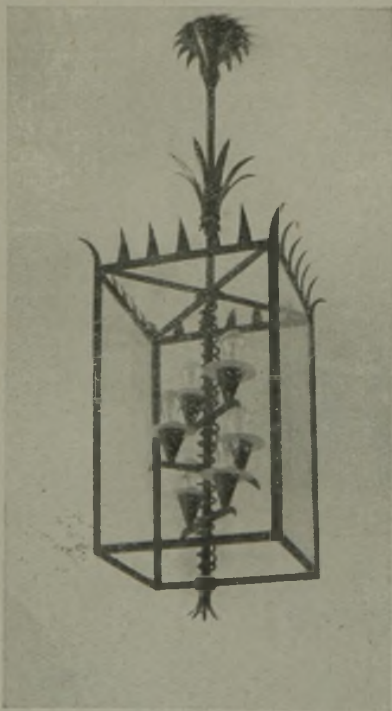


Abb. 24. Laterne im Treppenhaus des Kaffee-Hag-Hauses.

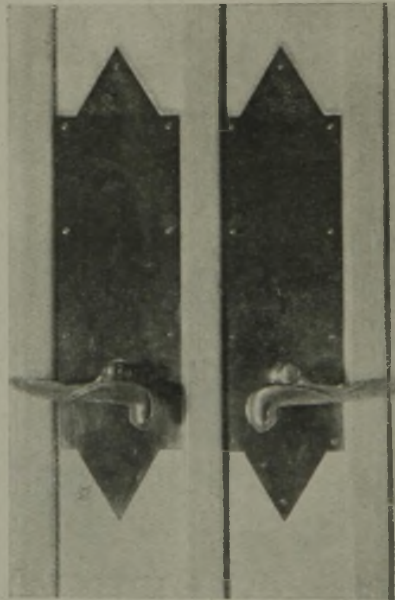


Abb. 25 (hierüber). Türbeschläge in der Grünen Stube.

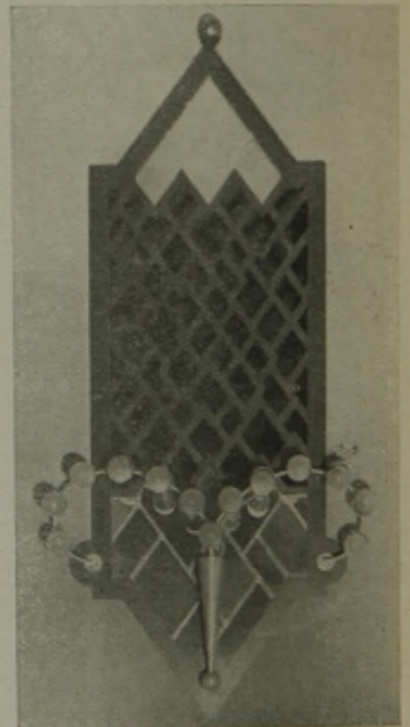


Abb. 26. Wandbeleuchtungskörper im Fest- und Vortragssaal.

Abb. 22—26. Einzelheiten im Baublock in der Böttcherstraße in Bremen.

auf der sorgsamsten Wahl und Zusammenstimmung aller Formen und Farben und der Gediegenheit der Ausführung.

Sehr vornehm in ihrer Einfachheit wirkt die Eingangshalle, ein quadratischer Raum von 10 m Seitenlänge mit breitem Treppenaufgang. Schachbrettartiger Plattenbelag auf dem Fußboden, helle Wände mit dünn aufgetragenem Linienornament, rotes Treppengeländer mit schwarzem Holm; auf dem hohen roten Treppengeländer eine blinkende Messinggruppe

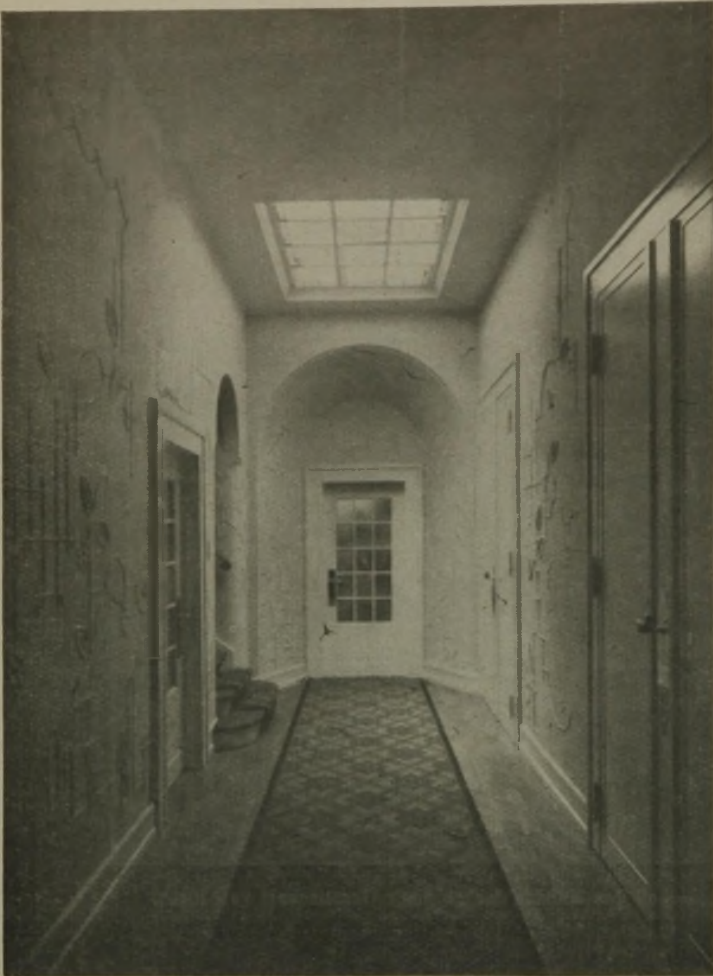
„die Bremer Stadtmusikanten“ von Bildhauer Tölken (Abb. 30, S. 796). Ein Dekorationsspiegel mit Wandbeleuchtung, ein zierliches Fenstergitter vervollständigen den Eindruck.

Die Art der Wandbehandlung wiederholt sich im anschließenden Flur (Abb. 22, 23 u. 29, oben u. 796), an dem rechts die eigentlichen Klubräume liegen: nach der Böttcherstraße zu das große Klubzimmer mit 11×11 m Grundfläche, das durch hohe und breite Fensterflächen vom Laubengange wie von dem seitlich



Abb. 27 u. 28. Die „Grüne Stube“ im Obergeschoß des Hauses der „Bremer Gesellschaft von 1914“.





angrenzenden Hofe (Abb. 2, Nr. 96) ausreichendes Licht erhält, hinter diesem ein geräumiges Lesezimmer (35 qm) und ein gleichgroßer Erfrischungsraum. Letzterer erhält Licht und Luft durch den Erker ausbau nach dem rückwärts gelegenen Garten der Staatshauptkasse und ist durch eine große Bogenöffnung mit der hinter dem Flur liegenden und von diesem aus zugänglichen Bar verbunden. Deren Ausstattung, in mattgrünem Schleiflack mit etwas Gold ausgeführt, wirkt hell und freundlich gegenüber dem ruhig-ernsten Zusammenklang von dunkler Eiche, schwarzem Leder und dunkelgestreiften Stoffen in den übrigen Räumen.

Der links vom Flur gelegene Garderobenraum ist durch Einziehen eines Zwischengeschosses, zu dem eine besondere Treppe führt, verdoppelt.

Das Obergeschoß enthält im Mittelteil des Gebäudes die um den Treppenaufgang gruppierten reichlich bemessenen Vorräume, Garderoben und Toiletten, davor — an der Straßenseite — zwei Gesellschaftsräume: die an den oben erwähnten Sammlungsraum angrenzende „Grüne Stube“ und das „Zelt“. Im hinteren Teile des Obergeschosses befindet sich die aus Treppenflur, 3 Zimmern, Küche und Speisekammer bestehende Wohnung des Geschäftsführers, deren Fenster teils auf den seitlich gelegenen Hof, teils auf den rückwärts angrenzenden Garten hinausgehen.

Die „Grüne Stube“ (Abb. 27 u. 28, S. 795), die als Einzel- und Nebenraum dient, ist einfacher behandelt. Ihre reizvolle Raumwirkung verdankt sie in der Hauptsache der eigenartigen Fensteranordnung. Der hochliegende Fensterfries in der, gegen die Bauflucht um gut 2 m zurückgesetzten Längswand ergab sich daraus, daß der Raum hoch in den Dachraum hineinragt. Der Fensterfries liegt also, wie aus Abb. 5 zu ersehen ist, im Dach oberhalb des Hauptgesimses. Unterhalb des letzteren ist der Raum zwischen der Frontmauer und der Stubenwand zur Anlage des zierlichen Bogenganges ausgenutzt, von dem Abb. 14 in Nr. 96 eine Einzelheit zeigt. Das „Zelt“ hat seinen Namen von der Form seiner in den Dachraum hinaufgezogenen Decke erhalten (Abb. 32, S. 797). Es dient als Empfangsraum bei festlichen Veranstaltungen, die in dem angrenzenden großen Saale abgehalten werden. Daher ist auch seine Ausstattung auf festliche Wirkung eingestellt: Parkettfußboden mit farbenprächtigem Teppich, duftige Wand- und Deckenbemalung, zwischen den hohen Fenstern schlanke Spiegel, die das Licht des in eigenartiger Form sich von der Decke herunterrankenden Lichtbandes vervielfacht widerspiegeln, Lehnstühle mit starkfarbigen Bezügen, ein vergoldetes Wandtischchen mit farbiger Marmorplatte und kostbaren Vasen usw.

Von da aus betritt man den Hauptraum, den großen Fest- und Vortragssaal (Abb. 21), dessen Weite (10×19 m Fläche einschl. Bühnenraum) und sorglichst abgewogene Verhältnisse noch stärker zur Geltung gebracht sind durch die zurückhaltende Wandbemalung in fein abgestimmten gelben Tönen über hellem, mit der Decke in Einklang stehendem Sockel, sowie durch die kräftige Betonung der Längsachse: in der einen Stirnwand die große, nach dem

Abb. 29 (oben). Erdgeschoßflur der Klubräume.

Abb. 30 (links). Eingangshalle und Treppenaufgang im Haus der „Bremer Gesellschaft von 1914“.

(Die „Bremer Stadtmusikanten“ auf dem Treppenhofen von Bildhauer Tölkern.)

Garten hinausgehende Fenstergruppe, an der anderen die Bühne mit dem reichbemalten Vorhang, flankiert vor großen, unbedeckten, dekorativ behandelten Heizkörpern und eigenartigen Wandbeleuchtungen darüber. An der völlig glatten Decke, ebenfalls in der Längsachse angeordnet, große Beleuchtungskörper, bestehend aus konzentrisch übereinandergelegten, von den dazwischenliegenden Glühkörpern mit weichem Lichte durchfluteten Mattglasscheiben, über denen ein silberner Blattkranz als blitzender Reflektor aufsteigt. Dazu auf den einheitlichen Flächen der Längswände nur ein paar Wandleuchten, deren Glühbirnen perlenartig auf Ranken aufgereiht sind, die aus an Sekteläser gemahnenden Kelchen aufsteigen (Abb. 26, S. 794). Der Saal faßt 250 Personen; er liegt bereits in der letzten Baugruppe, welche die West- und Südfront des Platzes am Knick bildet und ein großes Restaurant umfaßt. Da er nicht zur ausschließlichen Benutzung durch die „Bremer Gesellschaft von 1914“ bestimmt ist, ist er auch von dieser Seite her zugänglich.

Das Restaurant, dem auch die Bewirtschaftung der Klubräume übertragen ist, besteht aus einer im „Flett“, unter dem großen Saale, untergebrachten Fischkosthalle — daher der Name St.-Petri-Fischhaus — und einem Weinrestaurant im Obergeschoß. Das „Flett“ ist vom Maler Müller-Scheeßel museumsartig ausgestattet, in der Hauptsache mit den Bestandteilen einer schönen Sammlung niedersächsischer Bauernkunst, die der 1914 verstorbene Bauer Hoyns in Burgsittensen zusammengebracht hatte und die durch Stücke aus dem Besitze von Roselius und Müller-Scheeßel ergänzt wurde. Im Erdgeschoß des quergestellten, platzabschließenden Giebelbaus liegt hinter der Laube die große Küche, über ihr im Obergeschoß der Hauptraum des von Runge & Scotland ausgestatteten Weinrestaurants (Abb. 18 u. 20 in Nr. 96). Auch dieser 14 m lange und an der Rückwand 7 m breite Saal reicht hoch in den Dachstuhl hinein, dessen dunkles Gebälk die Decke teilt. Von ihm hängen Kopien alter Bremer Schiffsmodelle und Lichtträger mit Lampen und Laternen herab. Die Fenster sind mit prachtvollen Glasmalereien von Georg K. Rohde in Bremen geschmückt. Die Wände sind bis zur Oberkante der Fenster und der Türen mit Delfter Kacheln verkleidet. Deren Bemalung, blau und violett auf weißem Grunde, ist wie die Verzierungen der Ledertapeten in dem hinter dem Saale gelegenen kleinen Zimmer in allen Einzelheiten von Scotland entworfen. Sie läßt trotz der Schlichtheit der Motive dessen sichere Meisterhand, Gedankenreichtum und sprudelnde Künstlerlaune ebenso deutlich erkennen, wie die unendlich mannigfaltige, immer eigenartige Gestaltung der Beleuchtungskörper, die köstlichen Anspielungen im bildnerischen Schmuck der Portale, die prickelnde Linienführung der Gitter und Stuckverzierungen und die ausgezeichnete, oft kecke, aber immer harmonische und verständnisvoll beherrschte Farbgebung.

Alle diese liebenswürdigen und überraschenden Einzelheiten erscheinen so ungesucht, so fröhlich und sorglos hingestreut und sind immer mit feinem Takt an die



Abb. 31 (oben).

Sammlungsraum im Obergeschoß der Ladenhäuser.

Abb. 32 (rechts). Das „Zelt“ im Hause der „Bremer Gesellschaft von 1914“.

richtige Stelle gesetzt, nicht als aufdringliche Glanzlichter, sondern als selbstverständliches Zubehör eines bis aufs letzte mit vollster Hingabe organisch durchgebildeten Ganzen.

Dieser Organismus aber ist hier unter schwierigsten Verhältnissen auf engstem, arg verwinkeltem Raume geschaffen. Die Räume sind ebenso zweckmäßig wie kunstvoll ineinander geschachtelt; nur dadurch konnte den vielfältigen Bedürfnissen in jeder Hinsicht genügt und die bestrickende Wirkung der einzelnen Räume und Raumfolgen erreicht werden. Und ein Vergleich dieser neuen Schöpfung mit den berühmten Stätten alter Kunst in der nächsten Nachbarschaft, dem Essighaus und dem Ratskeller, läßt deutlich erkennen, wie sicher und erfolgreich in ihr die gute alte Überlieferung in neue zeitgemäße Formen

übergeleitet und mit frischem, den Wünschen unserer Zeit entsprechendem Geiste erfüllt ist.

Leider ist in dem zuletzt besprochenen Raume, wie in einigen anderen, die ursprünglich gewollte und erreichte einheitliche Wirkung durch spätere Änderungen, die nicht dem Einflusse der Architekten unterstanden, stark beeinträchtigt und damit auch die bezeichnende persönliche Note z. T. verwischt worden.

Von den an der Ausführung des Baus durch Lieferungen beteiligten Firmen seien schließlich noch genannt: G. H. Bruhns jr., Bremen (Heizung); Rud. Otto Meyer, Bremen (Heizung und Lüftung); Walb & Co., Mainz (Kühlanlage); H. Lünzmann und L. Saemann, beide in Bremen (elektr. Anlagen); Ernst Rockhausen Söhne, Waldheim i. Sachsen (Glasaufsätze) und Georg Hulbe, Hamburg (Ledertapeten). —

Über Barockarchitektur.

III. Positive Wesenseigentümlichkeiten des Stils*).

Von Dr. Franz Arens, München.

Wenden wir uns nunmehr dazu, die positiven Hauptwesenszüge der Barockbaukunst oder doch die am meisten kontroversen dieser Wesenszüge etwas näher zu beleuchten, so stoßen wir zunächst auf eine geradezu erdrückende Fülle von Versuchen, das Bestimmende dieser Kunst in Analogiebeziehungen und Wesensverwandtschaften mit anderen Kunstgattungen oder doch in einem charakteristischen Gewichtsverhältnis zwischen den drei Hauptkünsten aufzusuchen. Wir können diesen Versuchen nicht ohne eine gewisse grundsätzliche Skepsis ins Auge schauen: denn es ist doch von vornherein nicht eben wahrscheinlich, daß das Bestimmende einer baukünstlerischen Schaffenstätigkeit in dem Vorwalten von Besonderheiten dieser oder jener nicht-architektonischen Kunstbetätigung liegen sollte. Dazu kommt noch, daß auch die Eigenart der anderen Künste nicht so leicht auf eine Einheitsformel gebracht werden kann.

Gegen Schmarsow's Versuch, die Höhendimension für die Plastik, die Breitendimension für die Malerei als charakteristisch zu erweisen, ist denn schon von Anfang an Widerspruch erhoben worden. Noch weniger glücklich war Geymüller, der auf Grund einer Besonderheit plastischer Technik (des Vor-sich-hin-arbeitens) ein Vorwalten der Tiefendimension als charakteristisch für die Bildhauerkunst ansehen wollte. Ja, selbst wenn man eine dieser Definitionen annähme, wäre es unseres Bedünkens immer noch nicht richtig, wie das zuweilen geschehen ist, in der Tatsache eines hochragenden Kuppelbaues, ja, oft schon in der bloßen Übereinanderschichtung architektonischer Gliederungen, „plastischen Hochdrang“, aus deren wagerechter Nebeneinanderlagerung „malerische Gesinnung“ zu erschließen. Richtig ist ja, daß die Architektur mit der Malerei eine Betonung des Raumhaften mit der Plastik eine Betonung des Körperhaften gemeinsam haben kann (weshalb mir z. B. in Schmarsow's Barockanalysen eine Hervorhebung „plastischer“ Züge bei „Gewoge“ und „Verunklärten“ schwer verständlich ist), aber auch in jenen Gemeinsamkeiten bleibt sie Herrin ihrer selbst, wird mitnichten durch Entfaltung von Raumsinn der Malerei, durch Interesse für körperhafte Raumbegrenzung der Plastik tributpflichtig. Vollends abzulehnen sind so gekünstelte Konstruktionen wie die, daß die Betonung des „Wachstums“ (also ein z. B. für die Gotik oder für Borromini kennzeichnendes Aufbauprinzip) als „malerisch“ gelten müsse, weil das Wachsen . . . Raum voraussetze, also insofern malerischer Raumhaftigkeit gemäß sei (Escher). Vor allem ist es aber unbedingt notwendig, stets den Unterschied zwischen der Hervorhebung eines (zu Recht oder Unrecht) als „plastisch“ bzw. „malerisch“ bezeichneten Zuges innerhalb der Baukunst selbst und der Feststellung einer kunsthierarchischen Führerrolle für die eine oder andere Schwesterkunst im Auge zu behalten. Gerade in Zeiten einer „malerischen“ Architektur ist ja oft der Malerei als Kunstgattung wenig Spielraum gelassen!

Wenn man nun lange Zeit in der Architektur des Barock vor allem das „Malerische“ als kennzeichnend empfunden hat, so ist das wohl nicht zuletzt darin begründet, daß man alles von der klassischen Schönheits-

regel irgendwie Abweichende, an dem man dennoch irgendeinen gefühlsmäßigen Reiz entdeckte, schon seit der Romantik gern als „pittoresk“ zu bezeichnen liebte. Wahrscheinlich war ein Analytiker vom Range Wölfflin's, als er in den 80er Jahren seine Aufmerksamkeit auf das Vorwalten „malerischer“ Züge in der Barockarchitektur richtete, sich dieser nicht unbedenklichen Gefühlsnachbarschaften selbst bewußt: sagt er doch selbst, „wir“ sähen die Dinge oft malerischer als sie im Grunde gemeint seien. Immerhin behielt er diese gefährliche Bezeichnung durchweg bei, und gerade dem sonst eher radikaleren Schmarsow war es vorbehalten, durch seinen Hinweis auf „malerische“ Züge gerade in der Renaissancebaukunst, das Trotzverschlossene, Finster-Massige in der Architektur der Gegenreformation, das Unbefriedigend-Einseitige jener „malerischen“ These zu erweisen. Für die Höhenzeiten des Barock ließ Schmarsow zwar den „malerischen“ Zug gelten, entkräftete dieses Zugeständnis aber vollkommen durch die Beifügung, daß in jenen Höhenzeiten die Malerei und Architektur — „plastisches“ Gepräge getragen hätten. Insofern ist die Barockvorstellung Schmarsow's also nicht allzu grundmäßig verschieden von derjenigen Riegl's, trotzdem der Wiener Kunsthistoriker gerade von dem hochbarocken Bernini ab erst ein Vorherrschen der Plastik (allerdings nicht auch: der Plastizität!) feststellt. Neuerdings hat dann Hauttmann, ohne allerdings überhaupt den Ausdruck „Barock“ zu gebrauchen, für die deutsche Baukunst des 17. und 18. Jahrh. einen „plastischen“ Grundzug herauszuarbeitengesucht. Sonst betonte noch Philippin an der Barockbauweise die „plastische“ Seite, während Ebe, Escher, Hausenstein und Rose den „malerischen“ Zug heraus hoben. Im Ganzen wird man sagen dürfen, daß zwar Schmarsow's Einwände gegen Wölfflin's rein „malerische“ Konstruktion der Barockarchitektur ihre Schlagkraft durchaus bewahrt haben, dagegen seine positive — „plastische“ Barockthese (ganz abgesehen davon, daß doch bei Bernini's Plastik selbst eine Grenzverschiebung gegen die Malerei hin ebensogut vorliegt wie etwa umgekehrt bei der „plastisch“ gesinnten Hochrenaissancemalerei!) ebenfalls unbefriedigend bleibt. Gerade Forschungen der neuesten Zeit — Brinckmann's Hinweis darauf, daß „organische Durchführung der Glieder“ noch keineswegs spezifisch barock ist, und Hempel's Bemerkung, Borromini falle aus dem eigentlichen Barockbautyp gerade dadurch heraus, weil er nicht bereit ist, zugunsten des Raumbildes auf jenen „organisch funktionellen Charakter der Glieder“ zu verzichten — machen es deutlich, daß das Wesen der Barockarchitektur im „Plastischen“ erst recht nicht zu suchen sein kann.

Brinckmann gehört überhaupt zu Denjenigen, die geneigt sind, die Beziehung der Architektur zu den eigentlich „bildenden“ Künsten als eine lediglich grenznachbarliche aufzufassen. So sagt er einmal: die Baukunst des Hochbarock sei keineswegs „malerisch“ gesonnen gewesen, sondern habe — ebenso wie eben auch die Malerei ihrerseits — der Raumentwicklung nachgestrebt. Und Hamann spricht sogar geradezu von einem „architektonischen“ Prinzip als einem selbständigen Dritten, das nun allerdings, wenn man nicht den Gedanken des „Räumlichen“ zu Tode hetzen will, noch schwerer befriedigend zu umreißen sein dürfte als das der Malerei und Plastik.

* Vgl. Teil I Das Barock im Wandel des Zeitgeschmacks in Nr. 62 und Teil II Zeit- u. Wesensabgrenzung der barocken Bauweise in Nr. 66. —

Die hier zum Durchbruch gelangte Erkenntnis, daß das Wesen einer Architektur überhaupt nicht in deren „plastischen“ oder „malerischen“ Zügen zu suchen sein kann, kommt auch zum Ausdruck in einigen neueren Formeln, die zwischen der „malerischen“ und der „plastischen“ These mit Glück zu vermitteln suchen. Da ist Weisbach's: „plastische Glieder fungieren als Fernbilder von malerischem Charakter“, Hamann's „plastische Werte, aber Steigerung durch malerische Effekte“, Wackernagel's „Versöhnung des Raumgefühls mit dem Plastischen in der Sphäre malerischer Beweglichkeit“, endlich Thomae's offener Erinnerung an die simple Tatsache, daß an verwickelten Formen ein plastischer Stil ohne weiteres auch malerisch wirken müsse.

Im Übrigen ist ja gerade Wölfflin, der seinerzeit durch seine grundsätzliche Heraushebung des „Malerischen“ die ganze Erörterung eröffnet hat, heute zu stilanalytischen Grundbegriffen von weit umfassenderer Art gelangt, die keineswegs mehr irgendwie grundsätzlich an die besondere Eigenart der einen oder anderen Einzelkunst gebunden sind. Und wenn sein Schüler Frankl, auf seinen Analysen fußend, spezifisch architektonische Kategorien herausgearbeitet hat, die sowohl für die Raumform als für die Körperform und Bildform der architektonischen Schöpfung befriedigende Betrachtungsmaßstäbe an die Hand geben, so ist damit hoffentlich ein entscheidender Ansatz dazu gemacht, der Aufteilung des Architekturgebiets an die Grenznachbarn ein für allemal ein Ende zu bereiten.

Von Wölfflin's Opponenten, Schmarsow, läßt sich zwar eine so grundsätzliche Abkehr von den alten Lehrmeinungen nicht behaupten, doch wendet er heute seine Aufmerksamkeit weniger den Verwandtschaftsbeziehungen unter den Künsten als deren gegenseitigem Gewichtsverhältnis zu, das überhaupt in unserer dem Gedanken gesetzhafter Rhythmik geneigten Epoche viel beachtet, ja mit gelinder Übertreibung gar als das eigentliche Grundproblem der Kunstgeschichte hingestellt wird. Über Ligeti's von diesem Gedanken beherrschte Entwicklungsschemen bin ich nur oberflächlich durch die Tagespresse unterrichtet, kann also über sie und ihr Abhängigkeitsverhältnis gegenüber Schmarsow zunächst nichts sagen; dagegen möchte ich glauben, daß die Lebhaftigkeit, mit der Hans Rose die Gewichtsbeziehung zwischen der Baukunst und den imitativen bildenden Künsten zur Grundlage von Werturteilen macht, seinen geistvollen und eigenartigen Gedankengängen nicht eben zum Vorteil gereicht. Mag er immerhin gegenüber Schermerber und vor allem Cohn-Wiener, der geradezu von einer Bevorzugung der Malerei gegenüber der Architektur und Dekoration spricht (ein anderes mag es ja mit der erhöhten Selbständigkeit des einzelnen Plastik-Virtuosen, etwa eines Cellini, sein) mit Recht auf der Überzeugung beharren, daß im entwickelten Barock die Architektur die unbestrittene Führerin unter den bildenden Künsten gewesen ist (sehr entschieden bejaht dies — für Deutschland — auch Wackernagel): darf man in solcher Vorherrschaft wirklich einen „Ruin der Kunst“ betrauern? Ist die Baukunst am Ende für Rose nicht im selben Grade Kunst wie die beiden Schwestern? Solchen Klagen gegenüber muß man doch gerechterweise schon einem Grautoff gleiches Recht einräumen, wenn er seinerseits den Satz wagt, großen Zeiten sei eine Unterordnung der Malerei unter die Architektur gemäß. Und Brinckmann, der Architekt, der mit feinem Humor die Rolle der barocken Malerei als die einer „verschlagenen Dienerin“ der Architektur kennzeichnet, hat jedenfalls vor solch' polaren Wertantithesen die sichere Gleichgewichtslage voraus! Auch daran darf nicht vergessen werden, daß die barocke Architektur, ob sie nun der Malerei über- oder gleichgeordnet war, dieser jedenfalls ein unerhört weites und glänzendes Betätigungsfeld erschlossen hat. Überhaupt scheint mir aber das ganze Thema der Gewichtsverhältnisse zwischen den Einzelkünsten bei allem historischen Interesse keineswegs die Ur- und Grundfrage der gesamten Kunstentwicklung zu sein! Während andererseits das Thema der Grenznäherungen unter den Künsten, statt immer vom Standpunkt der Unterschiede und Beeinflussungen betrachtet zu werden, wohl mit Nutzen einmal unter dem Gesichtspunkt des „Gesamtkunstwerkes“ behandelt werden könnte!

Als ein Gesamtkunstwerk darf vor allem das barocke Theater gelten; die starke Teilnahme der bildenden Künste, die noch zu Anfang des 18. Jahrh. gerade einen Theaterarchitekten, Bibbiena, die Führerrolle der Architektur allgemein betonen ließ, tritt allerdings seit Mitte des 18. Jahrhunderts zurück; von nun an treten Dichtung und Musik in den Vordergrund, und auch die Architekturästhetik gerät allmählich so sehr in literarisches Fahrwasser,

daß Sackur schon vor mehreren Jahren gerade in dieser Unterordnung des baukünstlerischen Schaffens unter das literarische Programm eine Hauptursache für dessen Stagnation erblickte. Und geben in diesem Sinne die jüngsten „Reform“kundgebungen mit ihrer deutlichen Bemühung um betonte „Zeitgemäßheit“ nicht erst recht zu denken? Natürlich ist im Einzelfalle der Nachweis wirklich bestehender Analogien zwischen den Künsten höchst erwünscht, und dabei kann ruhig auch das Gebiet des eigentlichen Schaffens verlassen werden, wie das der glückliche Hinweis Wölfflin's auf die Gemeinsamkeiten der Barockarchitektur mit dem „allgemeinen Körpergefühl“ der Epoche vollauf beweist.

Wir möchten überhaupt keine Gelegenheit versäumen, der außerordentlichen Fortschritte Erwähnung zu tun, die die Analyse von Bauwerken durch die Wölfflin'schen Formulierungen in den „Grundbegriffen“ und durch diejenigen Frankl's zu verzeichnen hat. Allerdings rückt gerade der Besitz solcher scharfgeschliffenen und eindeutigen Formeln die Gefahr nahe, aufeinanderfolgende Epochen von vornherein unter dem Bilde schroffer Gegensätzlichkeit zu betrachten. In der Tat — seit man davon abgekommen ist, als das wesentlich Kennzeichnende der Barockbaukunst das „Malerische“ herauszuheben, macht sich die Neigung geltend, an ihr als etwas der unmittelbar vorausgegangenen Renaissance unbedingt Gegensätzliches die unlösbare Verschmolzenheit aller Teile zu betonen. Dabei spielt auch die allgemeine kulturgeschichtliche Antithese zwischen Renaissance-„Individualismus“ und Barock-„Absolutismus“ ihre Rolle. Auch wir unsererseits können weder Schermerber, der die Vereinheitlichung des Barockkunstwerkes unter Vorherrschaft des Architektonischen bestritt, noch Escher beipflichten, der bei Werken des Frühbarock „Auflösung in Einzelbestandteile“, ja sogar in der hochbarocken Kirche S. Maria in Campitelli den „additiven“ Zug herauszuarbeiten versuchte, sind vielmehr der Meinung, daß das Einheitsstreben im Barockkunstwerk nicht leicht überschätzt werden kann. Dagegen möchten wir glauben, daß die Gegensätzlichkeit zwischen Barock und Renaissance oft in viel zu schroffer Form gehandhabt wird. Diese schroffe Antithetik wird auch bereits durch zahlreiche Feststellungen im Bereich der Einzelforschung ad absurdum geführt.

Schon bei Burckhardt, der allerdings das „wie aus einem Ton Gebildete“ an Michelangelo's Mediceäerkapelle hervorgehoben hat, ist des öfteren die Rede davon, daß auch die Hochrenaissance nicht die Einzelbildung als solche zu Worte kommen lasse; auch die Tendenz zur Vereinfachung des Straßensystems ist schon innerhalb der Renaissance selbst aufgewiesen worden. Und, wenn man bei Wölfflin selbst das Kapitel „Einheit und Vielheit“ aufmerksam durchliest, wird man ebenfalls zu dem Eindruck gelangen, daß die Hochrenaissance durchaus schon auf dem Wege zu jener Vereinheitlichungstendenz war, die im Barock ihre volle Verwirklichung gefunden hat. Es kann also nicht von einem Umschlag ins Gegensätzliche, sondern nur von einer Steigerung einer bereits angehobenen Richtung die Rede sein. Ebenso spricht Riegl unmißverständlich nur von einer „Steigerung der Renaissance-subordination“ gegen das Barock hin. Ist aber der Gedanke der Subordination selbst überhaupt schon das letzte Wort auf dem Wege zur Vereinheitlichung? Steht nicht doch das Übergeordnete selber (eine Analogie der halbvergotteten Herrscher des Absolutismus), indem es über der Masse des in seiner Subordination „Vereinheitlichten“ thront, eben doch außerhalb dieser vereinheitlichten Masse? Man wird auch sehr vorsichtig sein müssen in der Betonung des Zentralprinzips als eines gerade für die Renaissancebaukunst spezifischen Elements. Eine zentripetale Auffassung wird ja auch im Barock häufig nachzuweisen sein (Gruppierung um den Hauptsaal, den Gnadenaltar u. dgl.): nur ist allerdings im Barock wohl immer ein Richtungsprinzip gegeben, im Gegensatz zu jenem „richtungslosen In-sich-beruhen“, das Escher sehr schön als das Besondere des Renaissance-zentralbaues herausgehoben hat. Freilich drängt sich auch sogleich wieder die Frage auf, ob ein solcher „richtungsloser“ Zentralbau auch wirklich „additiv“ (im Sinne Frankl's) komponiert sein kann, ähnlich, wie man das bei den von Hamann als „Denkmälern Gottes“ bezeichneten romanischen Vierungstürmen füglich bezweifeln möchte. Und andererseits — kann etwas unbedingt Vereinheitlichtes in solchem Grade einer Mitwirkung der Außenwelt bedürftig sein, wie das Frankl selbst für barocke Kirchenräume so überzeugend nachgewiesen hat und wie es für die großstilige Landschafts- und Avenuenkomposition barocker Schloßanlagen zur Genüge bekannt ist? Es darf jedenfalls nicht vergessen werden, daß für den barocken

Garten erst zu Ende der Barockzeit (also tatsächlich erst in jener Spätepoch, in die Frankl den Sieg des „Infinetismalen“ setzt) das Aufgehen in die Außenwelt charakteristisch wird. Andererseits ist die Unendlichkeitsvorstellung manchmal auch überhaupt auf Gebiete angewandt worden, mit denen sie recht wenig zu tun hat, wie etwa die gravitatische Breitanlage der Versailles nachempfundenen Residenzschlösser! Wenn man es denn zur Kenntnis nimmt, daß Brinckmann überhaupt nicht das Unendlichkeitsstreben, sondern nur die „Freude am Komplizieren“ als Merkmal des Barock gelten lassen will, so bleibt wohl die Frage offen, ob nicht am Ende doch neben der Vorliebe für das Gerichtete, zügig (= „dynamisch“) Fortschießende nur noch eine Neigung zum Fließenden, weich Verschmolzenen der Konturführung, eine Vorliebe für das „Biegsame“ anerkannt werden darf, von der Rose seinen Begriff des „Transitorischen“ abgeleitet haben dürfte und die jedenfalls durch zwei so charakteristische Urteile von Zeitgenossen bekräftigt wird wie die Äußerung Martinelli's, daß die Ecken „Feinde der guten Architektur“ seien, und die von Hempel berichtete Lobeserhebung eines geistlichen Bauherrn von Borromini über dessen S. Carlino alle Quattro Fontane: wie „eines nach dem anderen verlange“, „der Blick von einem zum anderen weitergleite“ usw. In diesen beiden Kategorien: der des „Gerichteten“ und des „Fließenden“, mit anderen Worten: des „Dynamischen“ und des „Transitorischen“, findet sich ja am Ende auch jene Doppelneigung für Kraft und für Grazie widerspiegelt, die den Deutern des Barock in der Malerei (vor allem Schmeißer) so sehr in die Augen gefallen ist.

Alle beide drücken zugleich auch jene Temposteigerung aus, die in der Tat für jegliches Barock charakteristisch ist und wohl „Schuld“ trägt an jener „Lieblosigkeit“, jener „Unterdrückung des Detail“ einer „Gesamtwirkung“ zu Ehren, kurz an alledem, was zur Blütezeit der klassizistischen Geschmackseinstellung das Urteil über barocke Baukunst fast ausschließlich zu bestimmen pflegte. Daß ein solcher mit Werturteilen geladener Gesichtspunkt, der noch für Geymüller die Einordnung eines Kunstwerkes in Renaissance oder Barock bestimmte, sich für die objektive Auseinanderhaltung von Kunstepochen keineswegs eignet, bedarf wohl keiner näheren Begründung. Das gleiche gilt von der „Willkür“, mit der die Barockisten notischermaßen antike Bauglieder „ohne Rücksicht auf deren frühere konstruktive Bedeutung“ verwandten (noch Kraus-Sauer nennen dieserhalb die Petersfassade Madernas ein „konstruktives Nonsens!“) . . . und das natürlich mit gutem Recht, wenn es einer völlig anders gelagerten Aufgabe entsprach und wenn sie dabei ein reifes Verständnis für das Wesentliche entfalten! Darauf allerdings kommt es an — aber wahrlich nicht nur im Barock: dafür legen gerade die äußerlich vorgeklebten Tempelfronten der orthodoxen Klassizisten das beste Zeugnis ab!

Über die weltanschaulichen Beimischungen der Barockarchitektur, überhaupt über deren allgemeinen Gefühlstyp kann und soll für heute nicht Ausführlicheres gesagt werden. Es ist da die Frage des „Naturalismus“ und „Supranaturalismus“ aufgeworfen worden, die wahrscheinlich im Sinne eines Spannungszustandes zwischen beiden Gegensätzen am befriedigendsten beantwortet werden kann; es ist das „Heitererwerden“ des Barockbaues nach Überwindung der Gegenreformationskrise, das allmähliche „Ruhigerwerden“ der Gesamtbewegung hervorgehoben worden; es ist der Grad der Religiosität in den Kirchenbauten des Barock zur Erörterung gestellt worden — alles Dinge, die ohne weiterausgreifende kulturgeschichtliche Überlegungen nicht mit Nutzen behandelt werden können.

Die aus solchen Betrachtungen abgeleiteten, schon etwas gefählich abstrakten Definitionsversuche führen uns jedoch weiter zu einem doch vielfach auch vom rein ästhetischen Standpunkt aus häufig bemerkten Charakteristikon der Barockarchitektur: ihrer Freude am Ausdruck eines Kampfes. Der Ausdruck ist wohl von der ringenden Titanenpersönlichkeit des Michelangelo her geprägt worden: nicht „Hochdrang“ — las man in diesem Zusammenhange —, sondern „Gegendrang“ (ein „Ringens“, sagt Escher geradehin) sei das Grundwesen der Barockbaukunst; für die Gartenarchitektur ist (von Grisebach) sogar eine Tendenz zu einseitiger Betonung der Last hervorgehoben worden, während allerdings von anderer Seite (Patzak) die Anlage der Barockgärten in genau umgekehrtem Sinne gedeutet wird. Das Kampfmotiv als solches wird übrigens auch von Rose in seinen Untersuchungen entschieden betont. Man wird in der Tat solchen Gegendrang zwischen Last und Stütze, zwischen erdenfester Breitentfaltung und schwärmerischem Him-

melsstreben wenigstens für das Früh- und Hochbarock allgemein charakteristisch finden können; für das Spätbarock müßte wohl jedenfalls ein scharfer Unterschied zwischen Deutschland und Frankreich gemacht werden; und, wo es, wie in dem letzteren Lande, zur Ausbildung eines charakteristischen Rokoko überhaupt gekommen ist, da wäre es wohl nicht möglich, den „leichten Ausgleich“ dieses Stils als Steigerung des barocken Kampfmotivs zu fassen; schon Brinckmann's „Ruhigerwerden“ steht dieser Konstruktion entgegen. Natürlich darf dabei nicht gleich die Vorstellung des „Mattwerdens“, „Versiegens“, u. dgl. mit unterlaufen. Für die früheren Phasen des Stils wird man dagegen die Tendenz zur „Bereicherung“ unbedingt anerkennen dürfen, wie denn auch Dehios Formel „Vereinigung von Kontrasten“ mehr die Motivenfülle als das Kampfmotiv an sich betont.

Mit dem Kampfpapier verwandt ist die gleichfalls schon häufig hervorgehobene Neigung des Barock zur Zerreißen der Linien, zur Sprengung der Raumbegrenzungen (nicht etwa des „Raums“, wie es Cohn-Wiener ausdrückt), zur Durchbrechung der Wände (Posse). Von den „Ordnungen“ sagt Frankl sehr geistreich, daß sie im Barock bloße „Spannungszustände der Ränder“ seien; das Organische des Stils zeige sich gerade in den Zerreißen, denen nun allerdings die grundverschiedene Einstellung des Engländers Briggs eine bewußte Absicht zur Erreichung von Licht- und Schattenwirkungen zugrunde legt. Neuerdings hat Thomas innerhalb des Barock einen „Trümmerstil“ und einen „Kurvenstil“ zu unterscheiden versucht: für ihn, dessen Darstellung allerdings viel zu sehr vom Ornamentalen ausgeht, um für das letzte Wesen des Stils verbindlich sein zu können, ist die gebrochene Linie überhaupt das Grundwesen des Barock; er leitet sie von der Beobachtung der Bewegungen in der Natur ab, tritt also im Grunde denjenigen bei, die das „Naturalistische“ an der Epoche betonen.

Zweifelloso liegt eine gewisse Bewußtheit vor bei der Neigung des Barock zum Illusionären hin. Man findet darüber viel scharf durchdachte Einzelheiten in Panofsky's Abhandlung über Berninis Scala regia. Wichtig scheint mir jedenfalls Philippis Hinweis darauf, daß es sich um eine ernst gemeinte Illusion des Raums handle; den Bedenken gegen die „Unehrlichkeit“ und „Technik“ solcher „Täuschungsabsichten“ sei aber die ausgezeichnete Bemerkung Riegel's über die „fortwährende Grenzverschiebung zwischen Phantasie- und Wirklichkeitswelt entgegengehalten, wie denn auch die von Corrado Ricci an Barockbauten bemerkte „Herausforderung zur Bewunderung“ nicht einer rein verstandesmäßigen Berechnung, sondern einer der Epoche eigentümlichen und selbstverständlichen Lebensform entspringt.

In diesem Sinne ist denn schließlich auch die überströmende Neigung der Barockarchitekten zu Theorem und Regelwesen zu verstehen. Früher sah man (namentlich die Romantik neigte zu solcher Auffassung) in diesem Regelwesen — das zudem ja auch die Reaktion der „Willkür“ geradezu auf den Plan rufen mußte, ebenso wie umgekehrt nach einem weisen Worte Riegels jeder Subjektivismus die Regel geradezu sucht! — den eigentlichen Grund für den „Verfall der Architektur“ in dem so wechselvoll beurteilten Zeitalter, dem diese Betrachtungen gelten. Wir unsererseits möchten viel eher Frey und Brinckmann beipflichten, die in der architektonischen Theorie mehr ein Analogon als eine Verursachung der gleichzeitigen Praxis sehen, und im übrigen dem alten Marchese Amico Ricci Recht geben, der schon um Mitte des 19. Jahrh. darauf hinwies, daß im Lauf der Entwicklung die Fortschritte der Mechanik und Statistik für die baukünstlerische Praxis jedenfalls wichtiger gewesen seien als die ganze Vitruvschwärmerei. Das heißt gewiß nicht die geistesgeschichtlichen Grundlagen der Entwicklung unterschätzen: wir möchten vielmehr mit Brinckmann glauben, daß die Vorliebe für die Antike mit rationalistischen Zeittendenzen zusammengehangen habe, was nun freilich insbesondere für die Hochrenaissance und den von Giedion so tiefgründig analysierten Übergangsklassizismus der Spätzeitigen Geltung haben dürfte. Wenig glücklich erscheint mir dagegen Feichters Wendung von einer „Rationalisierung“ der Baukunst durch Michelangelo — da mag denn doch der Florentiner noch lieber nach altem Brauch als der „Vater aller Willkür“ angesprochen werden! — (Schluß folgt.)

Inhalt: Bebauung der Böttcherstraße in Bremen. (Schluß). — Über Barockarchitektur. III. Positive Wesenseigentümlichkeiten des Stils. —

Verlag der Deutschen Bauzeitung, G. m. b. H. in Berlin.
Für die Redaktion verantwortlich: Fritz Eiselen in Berlin.
Druck: W. Buxenstein, Berlin SW 48.