

Sachverhalte urzeitlicher Religion den rassentheoretischen Gesichtspunkt verbindet, läßt sich nicht ohne Nutzen gerade an dem durchgeführten Beispiel erkennen. Der frühere Versuch, die protolithische Knochenkultur mit der ethnologischen paläoarktischen Schicht zu verbinden, konnte nicht daran vorbeikommen, zu fragen, welcher Rasse man ursprünglich diese Kultur wohl am ehesten zuschreiben könne²⁸. In Asien wären trotz ihrer vom Eis schon abgerückten Lage die Sinanthropusreste die nächste Anknüpfung, sowohl wegen ihres Anteiles auch an Knochengesetz als insbesondere, weil nach Weinert²⁹ der Sinanthropus nicht dem australoiden, sondern dem ainuiden Typ am nächsten steht. Die Ainus kann man ja tatsächlich auch sonst erfolgreich mit Europa verbinden. Natürlich, von einer wirklichen Schlüssigkeit bei so dünnen und brüchigen Verbindungsfäden ist keine Rede. Aber der Versuch, die Sache nach dieser Seite zu sehen, ist doch anregend. Denn es stellt sich, gar nicht recht zu der zunächst wahrscheinlichsten obigen Annahme stimmend, heraus, daß der Sinanthropus einen religiösen Brauch geübt haben muß, der heute in Nordostasien unbekannt scheint, dafür um so stärker in Australien und bei Pygmäen der Südsee hervortritt, nämlich das fromme Beisichtragen menschlicher Unterkiefer³⁰. Von der Rassentheorie her erhebt sich sogleich die bedeutende Frage, wie weit solche Abweichungen Angriffspunkte für tiefergehende Einschürfe sein können. Die Frage, die sich in so primitiver Form

²⁸ Die fossilen Reste der Menschen, die als Urheber jener rituellen Knochendepots anzusprechen wären, fehlen leider. Walk machte den Heidelbergensis oder den Piltdown-Menschen (Christl.-Päd. Blätter 1935, S. 20) als den vermutlichen protolithischen europäischen Höhlenjäger namhaft, weil für jenen bisher nur (S. 7) und für diesen vorzüglich (S. 11) Knochenwerkzeuge nachzuweisen sind. Da diese Protolithik offenbar im diluvialen Ereignis wurzelt, konnte sie auch ganz gut in Europa aufgekommen sein. Auf weiter östliche Entstehung hätte man aber trotzdem schließen dürfen, vielleicht weniger aus dem Hinüberreichen der Menghinschen protolithischen Knochenkultur über den Ural (bis zum Schigirsee), als aus dem jedenfalls auffallenden Vorkommen der ethnologischen Vergleichspunkte gerade bei (wenigstens heute) im äußersten Sibirien wohnenden Naturvölkern.

²⁹ H. Weinert, Entstehung der Menschenrassen (Stuttgart 1938) S. 55 ff.

³⁰ W. Schmidt, UdG VI S. 226 ff.

hier stellt, kann anderswo, wo die Tatsachen reichlicher fließen, vielleicht mit größerem Erfolg erörtert werden.

Der Nachweis religiöser Sitten überhaupt für den Sinanthropus ist auch seinerseits wieder von Belang für die Frage nach der ganz alten (natürlich noch nicht der ältesten) Religion der Menschheit. Denn nicht nur reicht das Fossil sehr weit zurück; auch der Brauch selber begegnet heute nur bei zweifellos äußerst primitiven Stämmen. Ist der Fund als solcher schon wertvoll, weil wir in ihm den ältesten prähistorischen Beleg für Religion in der Menschheitsgeschichte vor uns haben, so scheint auch hier ohne alle Kulturkreisverbindung die Ähnlichkeit als solche schon eine besondere und daher kulturhistorisch wohl beachtenswerte zu sein.

Ein Rückblick auf den abgewickelten Streifen urgeschichtlicher Fragenkreise läßt die Begegnung eines prähistorischen und eines ethnologischen Tatbestandes in einem bestimmten Einzelfall als besonders bedeutsam erscheinen, wenn mehrfache Ähnlichkeiten auf beiden Vergleichsseiten sich entsprechen. An einem solchen Beispiel kann die Beweiskraft der Abhängigkeitskriterien unter verhältnismäßig durchsichtigen Bedingungen erprobt werden. Liegt der Fall günstig, weil der urgeschichtliche Befund mit einem ihm zuzuordnenden fossilen Menschenrest verbunden ist, dann trifft auch schon die rassenkundliche Visierlinie auf einen so einfachen Gegenstand. Weit durchschlagender ist die Wirkung natürlich dann, wenn nicht bloß im Ethnologischen, sondern auch im Prähistorischen die Gemeinschaft als Träger entsprechender gebündelter Gemeinsamkeiten hervortritt³¹. In diesem Belang wird aber wohl immer mehr das Völkerkundliche im Vordergrund stehen, denn nur dort ist das Volk in seiner allseitigen Lebendigkeit faßbar. Daß aber die Kultur immer Ausdruck eines Volkes und nicht bloß des Einzelwesens ist, damit muß sich die Kulturhistorie in Zukunft ernster vertraut machen als bisher, besonders dann, wenn sie sich mit ihren Mitteln an ein Gebiet heranwagt, das hochwertigen Volkstümern zugehört.

³¹ Über den möglichen Nachweis von Stammesgruppen als Trägern prähistorischer Kulturprovinzen siehe O. Menghin in der Festschrift für H. Hirt I S. 41 ff. (Zum ganzen Werk meine Besprechung im „Anthropos“ 1938, S. 297 ff. Es ist ein Korrekturzettel zu dieser Kritik mitzubeachten.)

BAUKUNST UND VOLK

Von Engelbert Kirschbaum S. J.

Das menschliche Dasein steht von Anfang bis zu Ende in einer ständigen Beziehung zum Raum. So kommt es wohl, daß wir ihn gar nicht mehr spüren und beachten, weil er zu den Selbstverständlich-

keiten unseres Lebens gehört. Ähnlich geht es uns auch mit dem Raum, den der Mensch von dem Allraum abgrenzt, um ihn seinen Zwecken dienstbar zu machen. Der so entstandene Raum beschäf-

tigt den Menschen in mancherlei Hinsicht. Am wenigsten bemerkt er gewöhnlich daran, was eigentlich dem Ursinn nach die Bezeichnung Raum bedeutet. Wir können hier schon, im Bereich des schlichten Nutzraumes, feststellen, was sich in ähnlicher Weise auch vom künstlerisch geformten Groß-Raum sagen läßt: daß er nämlich leichter und mehr in dem betrachtet und nach dem beurteilt wird, was eigentlich nur seine Abgrenzung, seine Schale ist. Der Raum selber, den die Wände abgrenzen und gestalten, entgleitet uns, als wenn uns die Organe fehlten, ihn zu fassen. Was das schweifende Auge gleichsam abtasten kann, die Säulen oder Pfeiler, die Bogen und Gewölbe, die Wände mit ihren Durchbrechungen, die Maße und Verhältnisse all dieser Teile zueinander, den plastischen und malerischen Schmuck usw., das vermag es zusammenzufügen und in eins zu sehen. Der Raum selber aber, dessen Sichtbarmachung all dies nur dient, bleibt vielen unsichtbar. Sein geheimnisvolles Wesen mit seinem Spiel von Lichtbahnen und Schattenhöhlen, seiner schwebenden Ruhe oder auch drängenden Bewegung enthüllt sich dem Durchschreitenden eher als dem, der mit einem Blick alles zu fassen sucht, ist dem schwingenden Klang und seinen Rhythmen näher als der abtastbaren Klarheit plastischer Gebilde.

Man könnte aus der Schwierigkeit, den künstlerischen Raum zu erfassen, den Schluß ziehen, daß die Architektur ihrem Wesen nach eine sehr subjektive Kunst sei. In Wirklichkeit ist sie die objektivste unter allen Künsten, die ihren Gegenstand nicht abbildet oder darstellt, sondern ihm eigene, objektive Existenz verleiht. Eine Kathedrale ist nicht etwa Darstellung eines heiligen Raumes, sondern ist eben selber ein solcher Raum. Die Plastik gibt nur ein dreidimensionales Abbild ihres Gegenstandes und die Malerei ein solches in der Fläche, während die Architektur ihre Räume selber schafft und ihnen Dasein schenkt. Dieses Aufgehen der Baukunst im Daseinshaften bedeutet, von einer andern Seite betrachtet, auch die Teilhabe an der Zweckgebundenheit aller realen Dinge. Selbst in der vollendetsten künstlerischen Entfaltung eines Raumes bleibt seine Zweckhaftigkeit wesentlich eingeschlossen. Und zwar verlangt das vollkommene Werk die vollkommene Verwirklichung des Zweckgedankens. Es gibt also Bauwerke, die nur Zweckbauten sind, aber es gibt keine Bauten, die nur Kunstwerke sind. Diese Zweckverhaftung der Architektur ist nicht als eine primäre und selbständige Eigenschaft der Baukunst zu werten, sondern eher als Begleiterscheinung der vorhin erwähnten Eigenart, ihre Gegenstände nicht dar-, sondern hinzustellen. Mit Recht warnt Fritz Schumacher in seinem Buch über den Geist der Baukunst¹ vor einer

Überbetonung des Zweckes in der Architektur, „denn wenn man vom Zweck des Bauwerks spricht, so ist das oft gar nicht so sehr verschieden davon, wie wenn man vom ‚Inhalt‘ des Gemäldes oder der Plastik spricht. Das porträtartige Festhalten einer Menschenerscheinung, eines Stadtbildes, oder das Vergegenwärtigen einer bestimmten Handlung steht zum eigentlichen Kunstwerk in nicht unähnlichem Verhältnis wie der Zweck zur künstlerischen baulichen Schöpfung. In beiden liegt nicht das eigentliche künstlerische Interesse, und doch kann es nicht davon losgelöst werden“ (S. 232).

Nach diesen mehr allgemeinen Bemerkungen über den Raum wollen wir uns die Frage stellen nach der besonderen Beziehung des Menschen zum Raum. Und zwar wollen wir dabei erstens der Beziehung der verschiedenen Völker und zweitens der Beziehung von Volk als Gemeinschaft zum Raum nachgehen.

Das rein philosophische Problem des Verhältnisses von Mensch und Raum, bei dem es vor allem um die Überprüfung und Erklärung unserer Raumanschauung überhaupt und um die Aufstellung eines gültigen Raumbegriffes geht, möchten wir hier nicht aufgreifen. Für unsere weiteren Ausführungen genügt es, folgende Tatsachen festzuhalten. Das menschliche Raumerfassen leitet sich her von dem Erlebnis der Ausgedehntheit des eigenen Körpers. In der Erkenntnis des Abstandes der ausgedehnten Dinge von unserem Körper und voneinander vervollständigt sich unsere Erfahrung. Diese von unserer Anschauung unabhängigen Gegebenheiten werden von uns benützt zum Ausbau unserer Raumvorstellung, die also Objektives und Subjektives zusammenschließt. In diesem eingeschränkten Sinn kann man also sagen, daß der Mensch den Raum mitschafft.

Dem möchten wir nun die andere Tatsache gegenüberstellen, daß auch der Raum den Menschen mitschafft. Zur Erklärung dieser Behauptung müssen wir von dem Raum ausgehen, der vom Menschen künstlerisch gestaltet wurde. Da läßt sich nämlich feststellen, daß verschiedene Völker eine verschiedene Anschauung offenbaren, die letztlich wiederum von einer verschiedenen allgemeinen Raumanschauung abzuleiten ist. Wir meinen jetzt nicht die Abfolge wechselnder Raumstile, wie sie die Kunstgeschichte uns lehrt, sondern eine durch

Anstalt. Geb. M 7.50. — In diesem Buch gibt der durch seine künstlerische und schriftstellerische Tätigkeit weit bekannte Verfasser einen sehr reichhaltigen und anregenden Durchblick durch die philosophisch-theoretische Spekulation über die Baukunst von den Griechen bis heute. In einem zweiten Teil folgen seine eigenen, an langjähriger praktischer und theoretischer Erfahrung gereiften Ansichten über das Erfassen und das Schaffen des baulichen Kunstwerks.

¹ Der Geist der Baukunst. Von Fritz Schumacher. 80 (329 S.) Stuttgart-Berlin 1938, Deutsche Verlags-

den Wechsel aller Zeitstile sich hindurchziehende Konstante in der Raumvorstellung und Raumgestaltung eines bestimmten Volkes.

Fragen wir nach dem Grunderlebnis des Raumes, das hinter diesem künstlerischen Gestaltungswillen steht, dann ist hier Raumerlebnis gleich Welterlebnis. Noch mehr. Gerade der kirchliche Innenraum, den wir als Beispiel nehmen wollen, ist zwar tatsächlich natürlich nur ein abgesondertes Stück Weltenraum, gemeint ist aber dunkel der ganze Allraum. Und so kommt hier selbst in der Baukunst so etwas wie ein symbolisches Nachbild vor. Es ist kein Zufall, daß so oft die Gewölbe mit Sternen geziert sind, und daß der Barock seine Kuppeln und Tonnen mit phantastischen Himmelsvisionen überzieht.

Gehen wir einmal von dem aus, was uns am nächsten liegt, der deutschen Raumvorstellung, wie sie sich in unserer Kunst offenbart. Der deutsche Innenraum ist immer bewegt. Das romanische Strömen und Zurückfluten von Ostchor zu Westchor kann noch als einfache Bewegung gelten. Welchen Reichtum und welche Kraft entfaltet erst die Gotik in ihren Räumen, vor allem in dem, was wir als deutsche Sondergotik kennen! Die Vorliebe für die Form der Hallenkirche ist da sehr bezeichnend. Hier ist wirklich etwas von dem verwirrenden Raumleben des Waldes eingefangen. Mit jedem Schritt eröffnen sich neue Sichten, und die Zahl der Blickmöglichkeiten wächst ins Unendliche. Bewegung ohne Ende und Grenze, ständige Wandlung, ewiges Fließen und Gleiten. Und was soll man erst vom Spätbarock sagen mit seinen so urdeutschen Raumschöpfungen wie etwa Vierzeheiligen und der Wieskirche? Hier zersprüht der Raum in einer gewaltigen Lichtwoge und wird fast mehr Klang und Melodie als gebauter Raum.

Das Weltbild, das hinter diesen künstlerischen Formen liegt, ist uns vertraut. Es ist die ewig werdende, ewig gebärende Welt, deren Räume kein Fuß durchmessen kann. Ihr immerwährendes Aufsteigen und Versinken, Blühen und Welken ist der nie sich vollendende Lauf vom Leben zum Tod und vom Tod zum Leben. Hier ist die Welt nicht in statischer Ruhe begriffen, sondern in ewigem Werden.

Woher stammt diese Sicht der Dinge? Sie ist nicht die einzig mögliche, denn andere Völker sehen sie anders. Es ist unsere Sicht. War sie immer in uns oder nicht? Wer vermag das zu sagen? Gewiß ist es berechtigt und durchaus kein sturer Materialismus, unsere Landschaft mit dafür verantwortlich zu machen. Mag sein, daß der deutsche Mensch eine besondere Bereitschaft, die Dinge gerade so zu erleben, mit sich brachte, aber dann hat sie sich entfaltet und entwickelt an seinem Boden und seinen Lebensbedingungen. Wo stehen Sommer und Winter so hart gegeneinander wie bei

uns? Wo gibt es den herrlichen Wald, wo das die Phantasie so befruchtende Dämmern mehr als bei den Völkern nördlich der Alpen? Das Verschwimmen und Verdämmern der Einzelform, wie wir es tausendfältig immer wieder sehen und erleben, hat uns den Reiz des Wechsels, des Hinübergleitens von Form zu Form, die Schönheit der fließenden Verbindung der Dinge in Raum und Licht gelehrt, hat uns die wechselnde Fülle des Möglichen der strengen Einmaligkeit klarumrissener Gestalt vorziehen lassen. So wird aus dieser Landschaft auch unser Raumgefühl immer wieder in gleicher Weise gebildet, daß wir den Raum nehmen wie den Wind oder das Wasser, das die Dinge umspült und in dem sie versinken und wieder auftauchen, aber immer im gleitenden Strom, nie ruhend und still.

Wie wir den Raum erleben, wird uns klarer, wenn wir unser Empfinden an fremder Auffassung messen. Der südliche Mensch mit dem harten Sonnenlicht seiner Heimat, das alle Dämmerung vertreibt und Ding von Ding wie mit scharfem Messer trennt, muß hieraus ein uns fast entgegengesetztes Raumgefühl bekommen. Die klare Herbheit seiner Landschaft und vielleicht auch ein angeborenes Gespür für die Wirklichkeit der Dinge hat ihm den Sinn für das Werdende, das Dynamische in der Natur getrübt. Dafür hat er den schärferen Blick für das, was ist. Er begnügt sich damit und hält es fest. Ihm ist der Raum nicht das, was alle Dinge verbindet, sondern eher das, was alle voneinander scheidet und sie begrenzt und einsam macht. So stehen schließlich Raum und Ding wie selbständige Teile eines sich so zusammenfügenden Ganzen. Das überträgt sich auf künstlerischem Gebiet auf den Drang, alles ins Plastische, tastbar Klare und endgültig Umgrenzte zu verwandeln. Daher die wundervolle Sicherheit für edles Maß und harmonische Form. Der Raum wird zum plastischen Kubus, und die architektonische Außenschale ist irgendwie charakteristischer und aufschlußreicher als der Innenraum. Die überwältigende Schönheit von Michelangelos Peterskuppel liegt in ihrem äußeren Aufbau und ihrem herrlichen Umriß, weit weniger in ihrem inneren Raum. Bei den Griechen spielt der Raum der Götterzelle im Vergleich zur Säulenpracht der Außenseite eine noch weit geringere Rolle.

Vergleichen wir einmal die berühmteste Kuppel des Abendlandes mit der berühmtesten des Ostens, die das stolze Bauwerk Justinians, die Hagia Sophia, überspannt, dann ist damit sogleich auch die dritte große Möglichkeit gegeben. Hier ist das Innere alles und das Äußere fast nichts. Schon von den Zeitgenossen der Erbauer wurde die Kuppel als ein Himmelsgewölbe empfunden, eine goldene Schale, die in unbeweglicher Ruhe über dem Raum schwebt. Nicht umsonst gehört zum byzantinischen Innenraum die Auflösung der Wände durch Mo-

saiken. Denn das ist hinter dem dargestellten Inhalt die architektonische Funktion dieses Schmuckes. Sein gleißendes Schimmern nimmt der Wand ihre plastische Festigkeit und löst sie auf zu optischem Geflimmer. Höhen- und Längenmaße heben sich fast auf. So entsteht ein Raumgebilde ohne jede innere Bewegung, aber auch ohne klare Plastizität der Raumteile. Es ist ein Raum, in dem die drängende Dynamik dieser Welt ausgelöscht und die stoffliche Festigkeit der Dinge aufgesogen ist zu einem erdfernen Zustand schwebender Ruhe, wie aus dem Licht des ganzen Weltalls gewoben. Hier ist ganz eindeutig der Allraum als Ganzes begriffen und gewollt. Mag sein, daß vor dem gewaltigen Gluthorizont des Ostens mit der erdrückenden Feierlichkeit seiner sternhellen Nächte dem Orientalen die Dinge dieser Welt mit ihrem Dasein und Werden in Nichts entschwinden. Alles Einzelne erlischt vor der Majestät des Alls.

Will man diese drei Raumweisen zusammenstellen, dann könnte man bildhaft die nordische dem strömenden Wind, die südliche dem ruhenden Leib und die östliche dem strahlenden Licht vergleichen, entsprechend dem dreifachen Erlebnis der Welt: als wirkende Kraft, als geformte Leiblichkeit, als verklärter Kosmos. Gemäß innerer Anlage drängt nordische Raumkunst zur Musik, südliche zur Plastik und nur östliche zum Raum selbst. Begriffsmäßig vereinfacht, wäre das die Zusammen- und Gegenüberstellung von Bewegung, Ruhe, Schweben.

Damit wird deutlich, daß hier Formen nebeneinanderstehen, in denen sich die wesentlichen Möglichkeiten erschöpfen, und die darin ihre innere Zusammengehörigkeit verraten. Diese wird noch deutlicher, wenn wir die entsprechenden letzten Seinsbegriffe einsetzen, die auch die reelle letzte Begründung dieser verschiedenen Möglichkeiten darstellen. Der Schweberaum des Ostens entspricht dem schlechthin und absolut Seienden, die beiden Raumformen des Westens hingegen dem werdenden relativen Sein, so wie es sich innerlich zusammensetzt aus einem statischen und einem dynamischen Bestandteil.

Die so umschriebenen Möglichkeiten des Raumgefühles, die sich als geschichtliche Verwirklichung in der Baukunst des Abendlandes widerspiegeln, sind vor ihrer Übertragung in die Kunst Weltraumgefühl. Man muß also annehmen, daß der Allraum, der sich durch die Verschiedenheiten von Klima und Landschaft hindurch den Menschen in jeweils anderer Weise einprägt, auf die Dauer das Raumgefühl der Menschen bestimmt und damit weitgehend auch ihr Weltbild und ihre Lebenshaltung beeinflusst.

Umgekehrt wirkt sich dieses ganz in den Menschen hineingenommene Weltraumempfinden in durchaus charakteristischer Weise aus in den

künstlerischen Raumschöpfungen, wie oben kurz dargelegt wurde. So wie der Weltraum den Menschen gebildet hat, so bildet nun der Mensch den Raum. Aber auch dieser Raum ist wiederum bildend und wirkt sich aus auf den Menschen, der sich ihm hingibt. Es gibt keine Kunst, die in gleich intensiver Weise am Menschen arbeitet. Kein Wunder: der Mensch ist ja ganz eingetaucht in den Raum, in dem er lebt. Mit allen Sinnen macht er sich immer wieder dessen Formen zu eigen, ob er will oder nicht. Man kann sich nur wundern, wie sehr die erzieherische Bedeutung dieser Tatsache noch immer übersehen wird. Ein Mensch in einem freien, hellen, weiten Raum, von edler, einprägsamer Form, wird ein anderer als der in enger, dumpfer, verbauter Raumatmosphäre hausende. Vor allem da, wo junge, bildsame Menschen jahrelang in denselben Räumen heranwachsen, muß die Beschaffenheit dieser Räume dauernde Eindrücke hinterlassen. Es wäre der Beachtung wert, wie weit sich diese Tatsache beim religiösen Raum in seiner seelsorglichen Bedeutung geltend macht. Eine Pfarrgemeinde muß auf die Dauer in ihrer subjektiven religiösen Erlebnisform von dem Raum der Pfarrkirche mitgezeichnet werden.

Der Begegnung der Völker mit dem Raum sind wir soeben ein wenig nachgegangen. Stellen wir nun die Frage nach der Beziehung von Raumkunst zum Volk als solchem. Ein Gemälde oder eine Plastik rechnet auf gewissen Frühstufen der Kunstentwicklung überhaupt nicht mit dem Beschauer. Entsprechende Spätstufen wenden sich hingegen an die einführende Kraft des einzelnen, dessen subjektiver Bereitschaft sie sich langsam erschließen. Im ganzen gesehen hingegen scheinen sowohl Malerei wie Plastik ihre Gemeinschaftsbeziehung von der Architektur bzw. von dem Raum her zu empfangen, dem sie eingefügt sind. Ein großes Kirchenfresko wendet sich an die Menge, weil es eben in einem Raum der „Menge“ ist. Ein Ölgemälde entspricht einem kleinen Menschenkreis, weil es für einen Saal oder einen Salon bestimmt ist usw.

Dagegen haftet der Architektur an sich und auf jeder Stufe der Entwicklung die Beziehung zur Gemeinschaft an. Sie wendet sich eigentlich nie an den einzelnen, sondern zielt auf ihn im Zusammenschluß der Gruppe. Das Bürgerhaus und der Palast, die Burg und das Schloß, sie alle wollen die Familiengemeinschaft, im engeren Sinn die Familie selber oder im weiteren die Großfamilie oder gar die Hofhaltung. Rathaus und entsprechende Gebäude öffentlicher Verwaltung dienen der weiteren Gemeinschaft der Stadt. Dem entsprechen wieder andere Räume und Bauten, die auf die übergeordneten und zusammenschließenden Einheiten ganzer Landschaften oder gar des ganzen Reiches gehen. Genau so spiegeln die religiösen

Räume den Aufbau der kirchlichen Hierarchie wider. Kloster- und Pfarrkirche werden zusammengeschlossen in der Kathedrale, dem Dom, dem Münster, das der ganzen Stadtgemeinde gilt. Es gibt auch die Metropolitankirche und schließlich den die ganze heilige Kirche meinenden Bau von Sankt Peter in Rom. Irgendwie ist also die Baukunst immer gemeinschaftsbezogen, sowohl im weltlichen wie im kirchlichen Bereich. Ihre Beziehung ist nicht allgemein und mehrdeutig, sondern steht in klarer Wechselwirkung mit dem inneren gesellschaftlichen Aufbau der profanen oder religiösen Gemeinschaft.

In innigem Zusammenhang mit dieser Gemeinschaftsverhaftung der Raumkunst steht ihr öffentlicher Charakter. Auch das Privathaus vermag dem nicht zu entgehen. Denn auch dieses muß als Bauwerk eingehen in die öffentliche Rechtssphäre der Verwaltung und auch der Repräsentation der übergeordneten Gemeinschaft. Es liegt an der Straße, in der Häuserzeile, verpflichtend und verpflichtet, allen sichtbar im Gesamtbild der Stadt, bleibt bei allem „Privaten“ doch zugleich immer eine „öffentliche“ Angelegenheit. Immer eindeutiger und enger wird die Öffentlichkeitsverbindung bei Schloß, Burg oder Kloster, um ganz beherrschend zu werden in den eigentlich „öffentlichen Bauwerken“, wie etwa im Rathaus, der Pfarrkirche und dem Dom.

Diesen beiden durchgehenden Linien entspricht eine dritte, die aber nur die im engeren Sinn „öffentlichen“ Bauten umfaßt. Sie entspricht dem gesellschaftlichen Raum, der sich über der untersten Stufe, der Familiengemeinschaft, erhebt. In dieser Spanne muß man die Architektur auch politisch nennen, wenn wir das Wort in seiner Ableitung von der griechischen Polis verstehen. Es wird hier schon deutlich, daß damit nur eine neue Seite dessen aufgezeigt wird, was im Grund mit Gemeinschaft und Öffentlichkeit schon gegeben ist. Politisch ist in diesem Zusammenhang die Architektur, die zur Polis als solcher in Bezug steht, nicht so, wie das einzelne Bürgerhaus ein Teil der Öffentlichkeit und Gemeinschaft ausmacht, sondern so, wie das Rathaus oder die Kathedrale die ganze Stadtgemeinschaft darstellt. Die mittelalterliche Kathedrale ist nämlich nicht nur Gotteshaus der ganzen Stadt, sondern auch ihr eigentliches repräsentatives Wahrzeichen. Damit rückt sie aus der rein kirchlichen Sphäre auch in die weltliche und ist lebendiger Ausdruck für den Aufbau der mittelalterlichen Gesellschaft in ihrer innigen Beziehung von Staat und Kirche.

Natürlich kann die Baukunst noch enger und eindeutiger mit dem „politischen“ Dasein der Gemeinschaft verbunden werden. Das ergibt sich aus ihrer inneren Eigenart, so wie die andern Künste sich dem aus gleicher innerer Bedingtheit entziehen.

Als Wehr- und Festungsbau, als Zwingburg oder turmgegliederte Stadtumwallung tritt sie dann wohl auf. Auch eine Kathedrale kann sich so noch enger „politisch“ geben, wie es z. B. für Bamberg und Magdeburg von Hans Fiedler in seinem Buch „Dome und Politik“ aufgezeigt wurde². In einem lockeren, aber noch immer deutlichen politischen Sinn bauten auch etwa die Staufer ihre Schlösser und Burgen in Süditalien.

Man kann sogar behaupten, daß die Baukunst den Lebensrhythmus eines Volkes, der sich in besonderer Weise im politischen Bereich, sei es als Machtentfaltung oder als Machtabnahme, auswirkt, auf ihre Weise begleitet und kundtut. Politische Kraftzeiten brauchen das Bauen nicht nur, um Räume für neue und weitere Zwecke zu schaffen, sondern auch als den einzigen umfassenden künstlerischen Ausdruck des eigenen Macht- und Dauerbewußtseins. Träger dieses Bewußtseins ist die politische Gemeinschaft, auch wenn sie nur von wenigen oder einer Person dargestellt wird. Als solche aber muß sie natürlicherweise zu einer Kunst greifen, die zu politischer Gemeinschaft spricht und in der sie selber sich darstellen kann. Es muß ferner eine Kunst sein, die aus innerer Eigenart der überindividuellen Lebensdauer der Gemeinschaft, die immer auf Verewigung hindrängt, entspricht. All diesen Forderungen kann nur eine Kunst gerecht werden, die Architektur, die ihre Räume für die Gemeinschaft als Darstellung der Gemeinschaft in die Jahrhunderte überdauernder Wucht und Kraft aufrichtet.

Ähnlich gibt die Architektur auch das Leben anderer Gemeinschaften wieder. Zeiten kirchlicher Blüte und Kraft sind immer auch Zeiten baulicher Entfaltung und Fruchtbarkeit. Selbst kleinere Gemeinschaften, wie etwa religiöse Orden, spiegeln

² Dome und Politik. Der stauische Reichsgedanke in Bamberg und Magdeburg. Von Hans Fiedler. 80 (277 S. u. 24 Abb.) Bremen 1937, Angelsachsen-Verlag. Lwd. M 6.— Die verdienstvolle Studie vermag in dem Teil über die Bamberger Plastik und ihre politischzeitgeschichtlichen Hintergründe nicht ganz zu überzeugen. Der Erklärung des Bamberger Reiters hat neuerdings Otto Hartig (Der Bamberger Reiter und sein Geheimnis. Ein Beitrag zur Ideologie der hochmittelalterlichen Reiterdarstellungen nebst einem Anhang: Der Magdeburger Reiter. 80 [176 S. mit 22 Abb. u. 1 Karte] Bamberg 1939, Buchner. Geb. M 3.80) eine neue und sehr originelle gegenübergestellt. Aus einer Zusammenschau der verwandten Reiterdarstellungen kommt er zu dem Schluß, daß hier Konstantin der Große als Schutzherr der Kirche gemeint sei. So interessant und gründlich die Arbeit auch ist, läßt sie dennoch einige Fragen offen. Man wird mit Nutzen zu beiden Werken die Besprechung von Georg Schreiber (Konstantin d. Gr. im Mittelalter. Wege der Dombauforschung) in der Theologischen Revue Nr. 5—6 (1940) Sp. 97—101 nachlesen.

in der Baukunst ihren eigenen Lebensrhythmus. Die Zisterzienserkunst ist nicht das einzige Beispiel dafür.

Unsere Frage nach der Beziehung von Baukunst zum Volk als solchem muß also dahin beantwortet werden, daß der Baukunst eine wesentliche Beziehung zur Gemeinschaft und damit zum Volk zukommt. Sie ist die Kunst, die sich immer an die „Menge“ wendet, die Gemeinschaft und damit Öffentlichkeit, ja Politik bedeutet. Diese Eigenart der Raumkunst steht in innigster Beziehung mit ihrer Zweckgebundenheit, die wir schon früher betrachtet haben. Wir erkannten sie als unmittelbar gegeben mit der besonderen „Daseinshaltung“ der Architektur, die ihre Werke nicht Inhalte darstellen, sondern hinstellen läßt. So wird nun deutlich, wie in dieser Daseinsverwurzelung die ganze Sonderstellung der Architektur unter den übrigen bildenden Künsten grundgelegt ist.

Von dieser Tatsache ausgehend, sei zum Schluß noch die Beziehung der Baukunst zu den übrigen Künsten kurz umrissen. Sie muß naturgemäß den „Raum“ hergeben, in den die Werke der andern Künste hineingeschaffen werden. Dieser Raum fordert seinerseits zu seiner Belebung und Ergänzung den Schmuck der übrigen Künste und bestimmt von seiner Gestalt aus ihre besondere Form. Darin erweist sich die Raumkunst als der tragende und formende Mutterboden für die andern Künste. Auch wenn sie sich vom Bauwerk selber losgelöst haben, behalten Malerei und Plastik noch immer den inneren Lebensrhythmus mit der Mutterkunst bei, in deren Schoß sie gleichsam ausreifen mußten. Unsere Kunstgeschichte hat also ganz recht, wenn sie dieses Abhängigkeitsverhältnis in ihrer Darstellung immer durchschimmern läßt. Die Stilbezeichnungen der Baukunst gelten für die übrigen Künste mit. Noch mehr, sie gelten für die ganze Zeit in ihrer Sonderausprägung und damit selbst für den Menschen dieser Zeit. Wir sprechen also eine innere Beziehung zur Raumkunst aus, wenn wir vom gotischen oder vom barocken Menschen reden. Das Wort ist als Zeitcharakterisierung von der Kunst auf den Menschen übergegangen, wenn auch die Sache selber natürlich vom Menschen ihren Ausgang nahm, der sein Wesen und seine Eigenart in der Kunst seiner Zeit zur Darstellung brachte³.

³ Also auch von dieser Seite kommt etwas „Darstellendes“ in die Baukunst. Aber es ist nicht das Darstellen eines Inhaltes, wie bei den andern Künsten, sondern die allen Künsten gemeinsame Möglichkeit, denselben Inhalt in verschiedenem „Stil“ wiederzugeben.

Dieses „mütterliche“ Verhältnis zu den andern Künsten entspricht übrigens auch der logischen wie der seismäßigen Ordnung. Hegel hat diese Beziehungen sehr gut in seiner Ästhetik folgendermaßen beschrieben: „Die Kunst, indem sie ihren Gehalt in das wirkliche Daseyn zu bestimmter Existenz herantreten läßt, wird zu einer besonderen Kunst, und wir können deshalb jetzt erst von einer realen Kunst sprechen. Mit der Besonderheit aber, insofern sie die Objektivität der Idee des Schönen und der Kunst zu Wege bringen soll, ist sogleich dem Begriffe nach eine Totalität des Besondern vorhanden. Wenn daher hier in dem Kreise der besonderen Künste zuerst von der Baukunst gehandelt wird, so muß dieß nicht nur den Sinn haben, daß sich die Architektur als diejenige Kunst hinstelle, welche sich durch die Begriffsbestimmung als die zuerst zu betrachtende ergebe, sondern es muß sich ebenso sehr zeigen, daß sie auch als die der Existenz nach erste Kunst abzuhandeln sey.“⁴ Ausschlaggebend ist für Hegel dabei die Spannung vom objektiven Außen zum subjektiven Innen, die eine Abwandlung von Architektur über Plastik, Malerei und Musik zur Poesie bedingt. Entsprechend ist auch die geschichtliche Abfolge der Künste, die Oswald Spengler in seiner Kulturphilosophie zu Grunde legt. Es ergibt sich also vor allem das eine: Baukunst steht am Anfang, ist Ausgangspunkt der Entwicklung im begrifflich-logischen wie im realhistorischen Verlauf. Auch im zeitlichen Nacheinander wird ihre Stellung von ihrer Bindung an das Erdhaft-Vitale, das Ursprünglich-Daseiende bestimmt. Ihre Zeit ist nicht die Abendstunde der gedanklichen Reflexion oder des subjektiven Einzelerlebnisses. Wenn all das zu Ende geht, zu Ende gedacht, zu Ende gefühlt ist und zu einem neuen Anfang, einem unverbrauchten Morgen drängt, dann schlägt ihre Stunde. Sie ist eine Kunst der Tat, des schlicht gelebten Lebens, die etwas von bauerlicher Einfachheit und auch von Großartigkeit an sich hat.

So kann die Raumkunst in ihrer geschichtlichen Erscheinung wie ein Zeiger sein, an dem sich die großen Zeiten, die Zeitenwenden, ablesen lassen. Wenn sie wieder aufsteht, nach vielleicht langem Verfall, dann kündigt sie einen neuen Anfang, Beginn einer neuen, gewaltigen Kulturspanne. Mögen ihre Züge auch noch unklar und ungeformt erscheinen, wie das Angesicht eines Kindes, so hat sich in ihr doch die Zeit zu einer neuen Gestalt verdichtet, die in kommenden Jahrhunderten Zug um Zug ihres Antlitzes ausformen will.

⁴ Hegel, Sämtliche Werke (Glockner). Vorlesungen über die Ästhetik, 2. Bd., S. 265.