

„SCHAFFENSFROHE MEISTER“ UND „RÜHRIGE HÄNDE“

ZU DEN MODERNEN WURZELN EINIGER UNSERER *barocken* VORSTELLUNGEN

WERNER OECHSLIN

„Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der *Bau*.“ Das ist der wortmächtige Beginn des von Gropius 1919 verfaßten Bauhaus-Manifestes, in dem die Aussöhnung von Kunst und Handwerk, genauer: die Wiederherstellung der sich aus der „Werkstatt“ heranzubildenden „*neuen Zunft der Handwerker*“ gefordert wird. „Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück!“ Die „nur“ zeichnende und malende Welt müsse „endlich wieder eine *bauende* werden“.

Auf den ersten Blick scheint hier tatsächlich die Aufforderung ‚zurück zur Praxis der Bautätigkeit‘, zur Wirklichkeit des Bauens, zu stehen. Doch der *Sprachduktus* verrät schnell, daß die Architektur eher umgekehrt – mit einer idealistischen Geste und insofern in bester Tradition des im *Deutschen Werkbund* dargelegten Bekenntnisses zu Idealismus und „*Durchgeistigung*“ – vom Boden konkreter Aufgaben und deren mühsamen Bewältigung weg in den Himmel gehoben werden soll: ganz wörtlich im Sinne der im Bild beigegebenen, in den Himmel ragenden Kathedrale.

Das Manifest von 1919 ist zweifelsohne viel zeitgeistiger, als die spät sich einstellende Erfolgsgeschichte des – auf die *modernen* Ausprägungen der Architektur festgelegten und

reduzierten – Bauhauses glauben macht. Die Kritik an der „*klassentrennenden Anmaßung*“, die Gropius 1919 als „hochmütige Mauer zwischen Handwerken und Künstlern“ erstellt sieht, läßt eher an das kurze Leben der Novembergruppe als an die ‚moderne Architektur‘ denken, und die emphatische Versprechung eines „als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens“ „*gen Himmel*“ steigenden neuen „*Baus der Zukunft*“ ist doch schon mehr Erinnerung an die Ekstase der ‚*Gläsernen Kette*‘ als Antizipation der Eisen-Glas-Konstruktionen der Moderne.

Es ist eben der Zeitgeist, der dies alles möglich machte, dem das begriffliche Hochstilisieren und sprachmächtige Noch-höher-Klimmen ein Anliegen ist. „*Die Architektur ist die Achse der bildenden Kunst, wie die Philosophie die Achse alles wissenschaftlichen Denkens ist*“¹: das war die Forderung und die Versprechung des im Umfeld des Deutschen Werkbundes durchaus beachteten Julius Langbehn, des ‚Rembrandtdeutschen‘. In seiner Rede vor der Versammlung des Werkbunds in Dresden 1911, „Wo stehen wir?“, hatte Hermann Muthesius festgestellt: „Was der Rembrandtdeutsche seinen Zeitgenossen predigte, fing wenige Jahre darauf an, sich einzustellen.“² Und mit dieser Ansicht stand er keineswegs allein³.

1 [J. LANGBEHN] Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen, Leipzig 1890, S. 1.

2 Vgl. H. MUTHESIUS, Wo stehen wir?, in: Durchgeistigung der deutschen Arbeit, in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1912, S. 11–26, insbes. S. 15.

3 Vgl. W. OECHSLIN, Politisches, allzu Politisches...: „Nietzschelinge“, der „Wille zur Kunst“ und der deutsche Werkbund vor 1914, in: H. HIPPEL/E. SEIDL (Hg.), Architektur als politische Kultur. Philosophia Practica, Berlin 1996, S. 151–190 (erneut abgedruckt in: W. OECHSLIN, Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte, Köln 1999, S. 116–171).



1. [Julius Langbehn] *Rembrandt als Erzieher, Von einem Deutschen*, Leipzig, 1890, Umschlag der ersten Ausgabe

Langbehn zitiert 1890 – ganz zu Beginn seines „Rembrandt als Erzieher“ (Abb. 1) – Paul de Lagarde: „Humanität, Nationalität, Stammeseigenthümlichkeit, Familiencharakter, Individualität sind *eine Pyramide, deren Spitze näher an den Himmel reicht*, als ihre Basis“⁴. Die Bilder und Vorstellungen ähneln sich. Pyramide und Kathedrale

stürmen gleichermaßen den Himmel. Und ‚dort oben‘ soll nun die neue Praxis angesiedelt werden? Wie schnell und unvermittelt hier der Ruf nach ‚Handwerk‘ mit den monumentalsten, himmelstürmenden Bauideen zusammengeführt wird, ist zumindest erstaunlich.

Die Bilder sind der Wirklichkeit und diese den Bildern nachgeformt! Walter Müller-Wulkow stellt seiner – ebenfalls 1919 erschienenen – „Aufbau-Architektur!“ (Abb. 2) das Zarathustra-Zitat voran:

„Wenig ist es, daß der Geist Berge versetzt,
– wußtet ihr das schon?

Und mit Bergen soll der Erkennende *bauen* lernen.“⁵

Weltwunderarchitektur allein konnte zu dieser Vorstellung adäquate architektonische Vorstellungen liefern. „So haben die Ägypter dem Unsterblichkeitsgedanken das Symbol der Pyramide gebaut, Babylon turmgesäumte Städte errichtet und selbst die Tempel, diesen gleich, wie mit Palisaden umgeben.“⁶ Die Neuzeit hätte im Vergleich dazu kein „Fundamentalbedürfnis“ einer Weiterentwicklung entdeckt⁷. Die Peterskuppel wäre ein letztes „völkerverbindendes Werk“, ein „dionysisch-titanischer Vorstoß“ gewesen⁸. Aber selbst jener Zentralbaugedanke wäre doch nur „abgeleitet“. Die klassische Antike sei – ganz im Sinne des Themas von Richard Benz, „Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur“⁹ – den Germanen ohnehin fremd. „Sie hatten unmittelbar zuvor mit ihrer soviel jüngeren Bildsamkeit *den originelleren*

4 LANGBEHN, *Rembrandt als Erzieher* (zit. Anm. 1), S. 4. Langbehn qualifiziert diese Aussage als „dieser große und weittragende, dieser echt- und urdeutsche Grundsatz“.

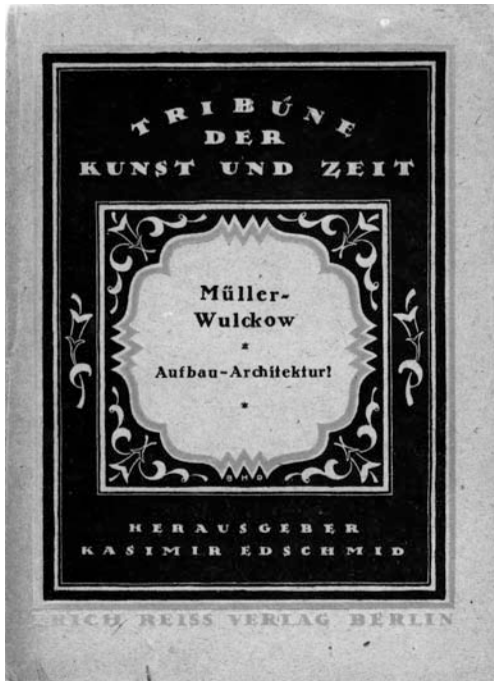
5 W. MÜLLER-WULCKOW, *Aufbau-Architektur!*, Berlin 1919, S. 9. – Das Büchlein ist als Band IV der von Kasimir Edschmid herausgegebenen Reihe „Tribüne der Kunst und Zeit“ erschienen und trägt den Vermerk: „Geschrieben im Sommer 1918“.

6 Ebenda, S. 9. – Vgl. für ein weiteres ‚expressionistisch‘ überhöhtes Beispiel von Weltwunderarchitektur: W. OECHSLIN, Zu Rudolf G. Bindings Hymnus auf das Chile-Haus in Hamburg, in: Für Ulrich Conrads von Freunden – und einen bewegten Inhalt so zu umfassen, daß er sich bewegend stehe, Braunschweig 1988, S. 128–133.

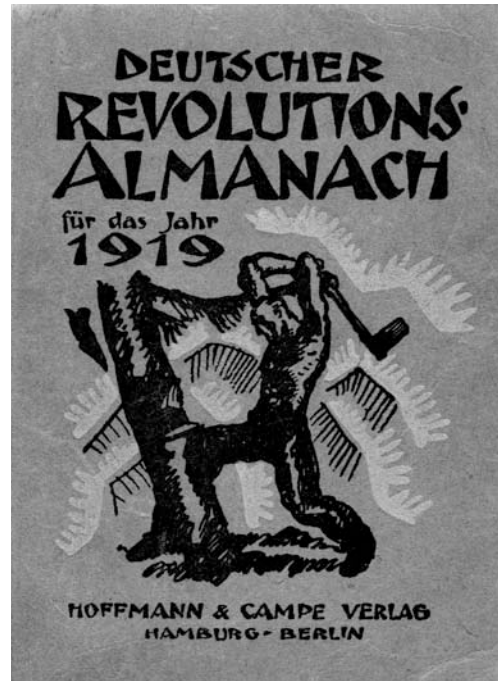
7 Ebenda, S. 11.

8 Ebenda, S. 14.

9 So der Titel des ersten Heftes der bei Eugen Diederichs erscheinenden „Blätter für deutsche Art und Kunst“, hg. von R. BENZ, Jena 1915.



2. Walter Müller-Wulckow, *Aufbau-Architektur!*, Berlin, 1919, Umschlag.



3. [Ernst Drahm/Ernst Friedegg (Hg.)] *Deutscher Revolutions-Almanach für das Jahr 1919* (mit W. Gropius' Beitrag „Baukunst im freien Volksstaat“)

*Babelgedanken in den gotischen Domen konzipiert.*¹⁰

Natürlich ist 1919 Krisenzeit angesagt. Und da entfaltet sich der ‚deutsche Geist‘ – Fichtes „Reden an die deutsche Nation“ von 1808 in Erinnerung – bekanntlich besonders gut. „Durchgeistigung“ ist ein Schlagwort des Deutschen Werkbundes, und weit darüber hinaus als deutsches Wesensmerkmal verbindlich und wirksam. Walter Gropius formuliert 1919 im „Deutschen Revolutions-Almanach für das Jahr 1919“ (Abb. 3/Tafel 25): „Wir brauchen eine neue gemeinsame *Geistigkeit des ganzen Volkes*.“¹¹ Über „die innigste Verbindung mit der Umwelt, mit dem lebendigen Menschen“ sei dies zu erreichen. „Erst muß der Mensch wohlgestal-

tet sein, dann erst kann ihm der Künstler das schöne Kleid gestalten. Das heutige Geschlecht muß von Grund auf neu beginnen, sich selbst verjüngen, erst eine neue Menschlichkeit, eine allgemeine Lebensform des Volkes erschaffen. Dann wird *die Kunst* kommen. Dann wird der Künstler das einheitliche Sprachmittel finden, mit dem er sich dem Volke verständlich machen kann. *Dann wird das Volk wieder mitbauen an den großen Kunstwerken seiner Zeit*. Die ‚Künste‘ werden aus ihrer vereinsamten Abgeschiedenheit in den Schoß der allumfassenden Baukunst zurückfinden.“¹² Das liest sich gleichermaßen als Kommentar zum Bauhausmanifest wie als Fortschreibung der Ermahnungen des Rembrandt-deutschen. „Baukunst im freien Volksstaat“ hieß

¹⁰ Ebenda, S. 15.

¹¹ Walter Gropius, *Baukunst im freien Volksstaat*, in: E. DRAHN/E. FRIEDEGG (Hg.), *Deutscher Revolutions-Almanach für das Jahr 1919 über die Ereignisse des Jahres 1918*, Hamburg/Berlin 1919, S. 134.

¹² Ebenda, S. 135.

die Losung. Es ging um ein „Mit- und Ineinanderwirken“ nicht nur der Künste, sondern eben aller Kräfte, um eine Verbindung von Kunst, Volk und Individuum und die „Gemeinsamkeit im Geistigen“ herzustellen, wobei der „berufene Dirigent“ – auf jener von Langbehn bezeichneten „Achse“ – „von Alters her der Architekt“ sei: *„Architekt das heißt: Führer der Kunst.“*¹³

„Nur er selbst kann sich wieder zu diesem *Führer* der Kunst erheben, zu ihrem ersten Diener, dem übermenschlichen Wächter und Ordner ihres ungetrennten Gesamtlebens. Der Architekt von gestern war nicht mehr der universale Schöpfermensch und mächtige Meister aller künstlerischen Disziplinen. Darum besaß er *nicht mehr das hohe Ansehen im Volke wie sein mittelalterlicher Vorgänger*. Er hatte den Halt in der Gegenwart verloren. Das Bauen war aus allumfassender Gestaltungskunst zu einem Studium herabgesunken.“¹⁴

Hunger nach Wesen! Sehnsucht nach Bauen und mittelalterlichen Zuständen, genauer: nach einer idealen und idealisierten Zeit von Kathedralbaumeistern! „Was sollen die *Schöpfermensen* in dieser Zeit der Zerstörung und Vorbereitung auf das Neue tun?“, so eine andere Stimme von 1919. „In sich hineingehen, immer tiefer in sich hinein. – Hinabsteigen bis auf den Urgrund ihres Wesens, wo sie nicht mehr Einzelmenschen, sondern Volk und Menschheit sind! Aus ihrem tiefsten Innern sollen sie emporholen, was groß – ewig – unendlich ist! Das noch ungeformte Geistige sollen sie zutage för-

dern und in Ideen kleiden und aus den Ideen die großen Formen erwachsen lassen, nach deren Vorbild die Menschen ihr inneres und äußeres Leben – ihren Geist und ihren Körper – ihr Tun und Lassen gestalten können.“¹⁵

Ebenfalls 1919 veröffentlicht Paul Westheim unter dem – durchaus explizit auf Schopenhauer bezogenen – Titel „Die Welt als Vorstellung“ seinen „Weg zur Kunstanschauung“¹⁶. Dem Kapitel „Das Erlebnis des Monumentalen“ ist eine Vignette mit Edvard Munchs Entwurf zu einem Fresko für die Universitätsaula in Kristiana vorangestellt¹⁷. „Die Sonne“ lautet der Titel und erinnert an die ähnlich an einem Urbild der Welt interessierten Visionen aus Bruno Tauts – ebenfalls 1919 publiziertem – Werk „Alpine Architektur“. Von der „Wucht des Ausdrucks“ und der „Sieghaftigkeit“ spricht Westheim und definiert mit solchen Kennzeichnungen „Monumentalität“. Umgekehrt gilt, es sei das „Monumentalkunstwerk“ „eine Angelegenheit des Massenerlebens“¹⁸.

Monumentalität und Masse! Einer, den es nach eigener Feststellung aus seiner angestammten handwerklichen Umgebung – als Sohn eines Bauschreiners – zur „stürmischen Höhensehnsucht“ und „hinauf auf die Türme der meisten Dome zwischen Rhein, Seine und Meer“ getrieben habe, ist Josef Ponten¹⁹. Er faßt jenes überbordend Maßlose, wie es in der Menschheitsvorstellung des – biblischen – „*einen Turm bauen der bis an den Himmel reicht*“, in den Begriff des „*Babylonischen*“²⁰. Das – schon 1918

13 Ebenda, S. 135.

14 Ebenda, S. 135.

15 C. E. UPHOFF, Bernhard Hoetger, Leipzig 1919, S. 10.

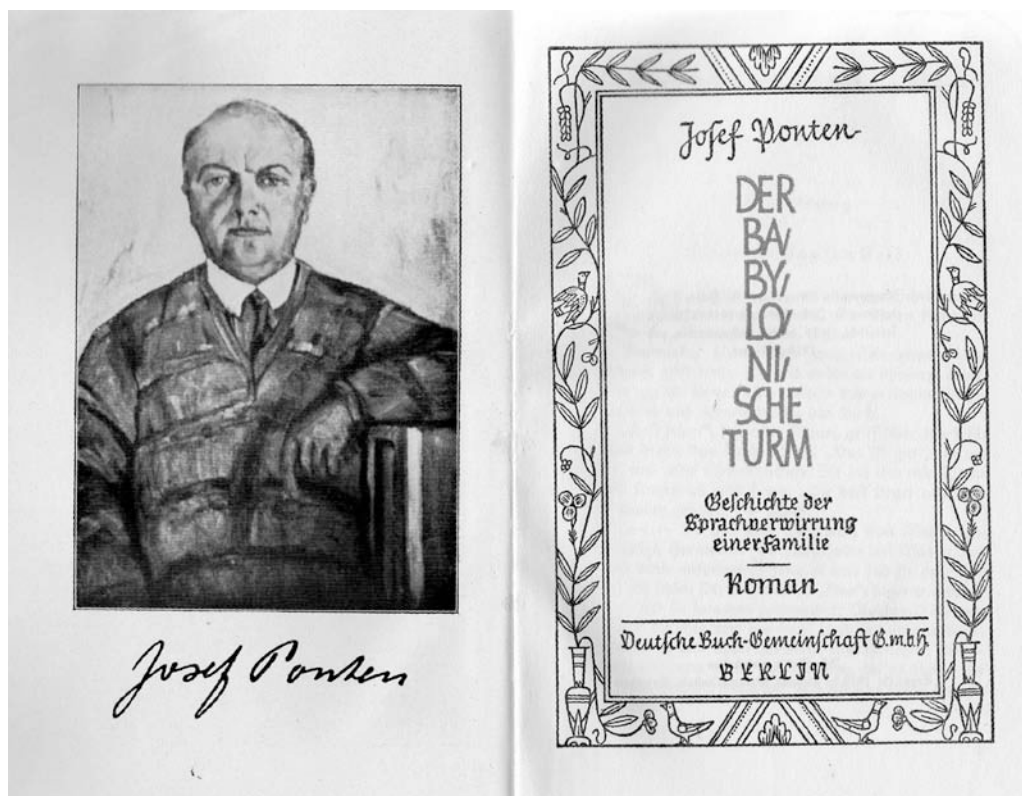
16 P. WESTHEIM, Die Welt als Vorstellung. Ein Weg zur Kunstanschauung, Potsdam/Berlin, 1919, S.7 („Statt einer Vorrede“; Schopenhauer ausdrücklich – zusammen mit Laotse und Eckehart – zitiert). – Zu Westheims Berührung und Abgrenzung zum Arbeitsrat für Kunst (und deren Vorsitzenden Bruno Taut und Walter Gropius) vgl. L. WINDHÖFEL, Paul Westheim und Das Kunstblatt, Köln/Weimar/Wien 1995, S. 142ff.

17 Ebenda, S. 84.

18 Ebenda, S. 85.

19 Vgl. N. ADLER, Die Architektur im Werke Josef Pontens, Bonn 1939, S. 5.

20 J. PONTEN, Architektur die nicht gebaut wurde, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1925, S. 15.



4. Josef Ponten, *Der Babylonische Turm. Geschichte der Sprachverwirrung einer Familie. Roman, Berlin, 1928*

in Aussicht genommene – Werk „Architektur die nicht gebaut wurde“ widmet er den „Bau-leuten“, seinen Eltern²¹. Und das erste Kapitel, das die Babelturm-Idee als „eine Art Rache am Allzumenschlichen“ einführt, ist – passend – der Legende des Dinokrates und dessen Vorstellung des verwandelten Berg Athos gewidmet. „In der Darstellung des großen Fischer von Erlach“ ist diese Idee vorgeführt, ohne daß hier irgendwelche ‚barocke‘ Begründungen zur Untermauerung dieser Vorstellung beigebracht würden²². Wölfflin meint zwar, „der Barock giebt nur das

Große“, und er spricht von „Unfaßbarkeit“²³. Aber für Ponten bedeuten selbst solche Versuche begrifflicher Klärung in erster Linie Einschränkung und Begrenzung. Seine Mitarbeiter, die ihm Heinrich Wölfflin „aus seinen Schülern zuwies“, haben sich dementsprechend „am Karren des Stoffes“ zu schaffen gemacht, während er selbst sich der „Formidee“ zuwandte und so letztlich – gemäß eigener Aussage – weniger ein wissenschaftliches als „eher ein künstlerisches Werk“ schuf²⁴. Die Kunst übertrifft die Wirklichkeit. Pontens Werk „geht aus von einem lei-

21 Ebenda, S. 5 und 13.

22 Ebenda, S. 15 und Bild 1.

23 H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock*, München 1888, S. 30 und S. 20.

24 PONTEN, *Architektur* (zit. Anm. 20), S. 161.

denschaftlichen *Erlebnis* und ist gebildet von der *Kraft* einer formenden Idee.“²⁵

Andererseits ist es keineswegs so, daß Ponten nur großen Bauideen nachspüren würde. Er, der mit seinen Eltern „*die strenge Lust des Bauens*“ erlebte, kennt den Alltag und verquickt ihn – und die zugehörigen notorischen Zahlungsnöte – mit der *großen Vorstellung vom Bau* Seite für Seite in seinem 1918 erschienenen Roman „Der Babylonische Turm“²⁶ (Abb. 4/Tafel 26). Von der ‚*erhabenen*‘ Idee des ‚*Babylonischen*‘ zum Kitschroman rund um Hermann Großjohann, der trotz äußerer Nöte sein Werk zu Ende führen möchte und dabei zugrunde geht, ist es nur ein kurzer Weg²⁷. „Ein jüngerer Geschlecht von Bauleuten hatte sie [gemeint: die modischen Landhäuser] erzeugt, das nach Großjohann nichts mehr frug.“²⁸ Pathos und Wirklichkeit und deren Projektionen vermischen sich. Man muß einsehen, daß der Blickwinkel auf Bauen und Architektur ohnehin überlagert und – wohl auch zugedeckt – ist. Das ist dann die Quittung dafür, daß der „schaffenden Hand“ stets der

Geist beigesellt wird, „der das Letzte und Beste leistet zum Wohle und Vorteile des Ganzen“.

Ponten hat sein Werk gegenüber „wissenschaftlicher“ Tätigkeit – und auch gegen die „verdünnte und verwässerte“ „populäre Wissenschaft“ – abgegrenzt²⁹. Gegen „die schwache Seite unserer modernen Zeitbildung“, die als „wissenschaftlich“ identifiziert wird, geht 1890 der Rembrandtdeutsche, auch diesbezüglich ‚*vorbildhaft*‘, vor³⁰. „Wissenschaftlich“ setzt er mit „*unschöpferisch*“ gleich, und führt von hier zum Postulat einer „*Wendung zur Kunst*“, wodurch allein die Welt genesen könne³¹. Das macht er als „geistige Witterungsänderung“ im „heutigen Deutschland“ aus. Der „Typus des ‚Professors‘“ soll durch denjenigen des „Künstlers“ ersetzt werden. Erziehung muß hier ansetzen. Und wenn sich Langbehn fragt, durch wen dies bewirkt werden soll, antwortet er: „Durch sich selbst.“ Und fragt er nach dem ‚*wie*‘, antwortet er: „Indem es auf seine eigenen Urkräfte zurückgreift.“³²

Der Aufruf ergeht also an die Kunst. Wis-

25 Ebenda, S. 161.

26 J. PONTEN, Der Babylonische Turm. Geschichte der Sprachverwirrung einer Familie. Roman, Berlin 1918. Als Kostprobe: „Einleitung. Der erste Haufen Geld. Der Maurer ging mit langen Schritten die Stube auf und ab. Die Dielen knarrten. ‚Nimm die Bibel Ziska.‘ [...]“.

27 Der ‚Weg‘ verlief genau umgekehrt. Im „Babylonischen Turm“ von 1918 liest man „Begonnen in Griechenland im Jahre 1912, während der Jahre 1913 und 1914 in Italien fortgesetzt, 1916 wieder aufgenommen und 1918 vollendet“ (S. 4); in der „Architektur die nicht gebaut wurde“ schreibt Ponten 1925 (S. 13): „Die Absicht ist alt bei mir, 1918 – ich muß von mir reden und mich selbst zitieren dürfen – ließ ich sie aussprechen durch den Mund des alten Großjohann in dem Romane ‚Der Babylonische Turm‘ [...]“

28 PONTEN, Der Babylonische Turm (zit. Anm. 26), S. 400.

29 PONTEN, Architektur die nicht gebaut wurde (zit. Anm. 20), S. 161 („Ausleitung“).

30 LANGBEHN, Rembrandt als Erzieher (zit. Anm. 1), S. 1: „Und damit ist überhaupt die schwache Seite unserer modernen Zeitbildung getroffen; sie ist wissenschaftlich und will wissenschaftlich sein; aber je wissenschaftlicher sie wird, desto unschöpferischer wird sie.“

31 Ebenda, S. 2. – ‚Genesen‘ reimt sich bekanntlich auf ‚deutsches Wesen‘. Dazu hat – ebenfalls 1919 publiziert – Karl Kraus in seinem „Weltgericht“ von „anfang Oktober 1918“ geschrieben: „Der bis zum letzten Hauch von Mann und Roß beschworene Glaube, daß die Welt Gott behüte am deutschen Wesen genesen werde, ist begraben. Die Hoffnung, daß sie vom deutschen Wesen genesen werde, lebt auf. Und gottlob auch die Hoffnung, daß es von sich selbst genesen werde, zurückfinden von dem seinem Wert und seiner Sprache ungemäßen Wahn zu sich selbst und seinen guten Geistern, vom Export zu dem Platz an der Sonne seiner Naturgaben. Ehre einem verunglückten Volk, das sich bis zur Erkenntnis aufgeopfert hat – Schande seinen Verleitern [...]“ (K. KRAUS, Weltgericht, II. Band, Leipzig 1919, S. 179).

32 LANGBEHN, Rembrandt als Erzieher (zit. Anm. 1), S. 3.

senschaft wird als „unschöpferisch“ mit dem zu überwindenden „historischen, alexandrinischen, rückwärtsgewandten“ Zeitgeist zusammengelegt. Und Langbehn erkennt 1890 die Symptome bevorstehender Änderung: „Man ist einigermaßen übersättigt von Induktion; man durstet nach Synthese; die Tage der Objektivität neigen sich wieder einmal zu Ende und die Subjektivität klopft dafür an die Thüre.“³³ Es ist unverkennbar, daß sich die Diskussion an den Grenzen und Übergängen von ‚Wissenschaft‘ und ‚Kunst‘ entwickelt. Das Thema ist nicht das Eine *oder* das Andere, dafür um so mehr der ganzheitliche Blick über den engeren Rahmen hinaus: ‚Bildung‘, ‚Erziehung‘ und das ‚deutsche Volk‘, das sind die eigentlichen Themen. Insofern gibt es kaum Grenzen, aber deutliche Abgrenzungen gegen alles, was diesem Weitblick im Wege stünde.

Der Werdegang von Julius Langbehn belegt gerade dies auf exemplarische Weise. Auch Langbehn war ein „Fachgelehrter“³⁴. Er gehörte zur Schar derer, die sich in München um Heinrich Brunn versammelten, dem ja später auch Wölfflin sein „Renaissance und Barock“ zueignete. „Als einer seiner Besten geschätzt“, schloß er das Archäologiestudium 1880 mit einer Dissertation „Über griechische Flügelgestalten“ ab³⁵. Er hatte mit seiner Promotion den Bedürfnissen nach einem Fachstudium Genüge getan, in den Worten seines Biographen Momme Nissen:

„Seine Absicht, den Leuten von der Zunft darzutun, daß er die Innungsgebräuche innehabe, war erreicht.“³⁶ Was danach folgte, war eine stufenweise und systematische Distanzierung bis zum Eklat.

Der, der dies alles berichtet, ist Cornelius Gurlitt. Als er die früher gemachten und veröffentlichten einschlägigen Äußerungen 1926 zusammenfaßte und 1927 in den „Protestantischen Studien“ publizierte, um die allzu katholische Sichtweise und „stürmische und kritiklose Begeisterung“ Momme Nissens „auf ein ruhigeres Maß klarer und nüchterner Betrachtung zurückzuführen“, tat er dies nicht ohne auf den „sehr peinlichen“ Vorgang hinzuweisen, der nun einmal mit der „reinen Wahrheit“ verbunden war³⁷. Dies betraf nicht nur den Rembrandtdeutschen, sondern eben auch Gurlitt selbst. Gurlitt war es, der Langbehn in Dresden in den Jahren der Vorarbeit für sein Buch „Rembrandt als Erzieher“ finanziell unterstützte, und der für ihn nach Arbeitsmöglichkeiten Ausschau hielt³⁸. Und es war ja auch Gurlitt, der 1909 – im Werkbund-Umfeld – schrieb: „Die Dreiheit Lagarde, Nietzsche, Langbehn wird in der Geistesgeschichte unseres Volkes stets eine Bedeutung behalten.“³⁹ Gurlitt berichtet von jenen Begegnungen nach 1885/86: „Wöchentlich kam Langbehn etwa zweimal zu mir, Disputation zu halten über den Inhalt seines geheimnisvollen Buches“, über das Gurlitt insgesamt doch

33 Ebenda, S. 2.

34 B. MOMME NISSEN, Der Rembrandtdeutsche Julius Langbehn, Freiburg i. Br. 1926, S. 43ff.

35 Ebenda, S. 44.

36 Ebenda, S. 44.

37 C. GURLITT, Langbehn, der Rembrandtdeutsche (Protestantische Studien, 9), Berlin 1927, Vorbemerkung (vom März 1927) und S. 4. – Momme Nissen hatte 1926 in seiner Darstellung des Rembrandtdeutschen die Verbindung zu Gurlitt auf Grund von dessen eigenen Zeugnissen dargestellt, was nun Gurlitt offensichtlich selbst und mit seinem Kommentar versehen nachholen wollte. Dabei spielte die Beurteilung von Langbehns Konversion zum Katholizismus eine Rolle. MOMME NISSEN, Der Rembrandtdeutsche (zit. Anm. 34), S. 83ff.

38 GURLITT, Langbehn (zit. Anm. 37) und NISSEN, Der Rembrandtdeutsche (zit. Anm. 34), S. 83.

39 GURLITT, Langbehn (zit. Anm. 37) S. 18 (erstmalig publiziert in: Die Zukunft, 18. Dezember 1909). Zu Muthesius' Äußerung zu Langbehn vor dem Deutschen Werkbund in Dresden 1911 vgl. oben. Die Vermittlung Langbehns an Gurlitt erfolgte über den Direktor der Kunstgewerbebibliothek Berlin, Peter Jessen, seinerseits ein aktives Werkbundmitglied, worüber Gurlitt am 1. Februar in ‚Die Zukunft‘ berichtete.

nichts wußte. Der Kontakt brach ab. Und dann erschien, anonym „Rembrandt als Erzieher“, dessen Autor Gurlitt sofort erkannte.

Für Langbehn hatte dies noch andere Wirkungen. Er brach endgültig mit der Fachwissenschaft. Er nahm zu diesem Zwecke Kontakt mit der Münchener Universität auf. Von dort wurde ihm in einer auf professoralen Berichten – u. a. von Wölfflin – basierenden Mitteilung eröffnet, er solle selber entscheiden, ob er seinen Dokortitel führen wolle oder nicht⁴⁰. Am 1. Juli 1891 sandte Langbehn die zerrissene Urkunde an die Universität zurück.

Gurlitt war nun seinerseits auch nicht gerade der Inbegriff eines orthodoxen Akademikers und Fachmanns. Von seinen Jugendjahren schreibt er selbst: „Ich habe nie recht lesen gelernt, gewöhnte es mir erst in späterer Zeit an.“⁴¹ Und als er dann im Lateinunterricht den Caesar zu lesen hatte, bemängelte er, daß kein Wort darüber gesprochen wurde, „daß hier Germanen in den Kampf traten“: „nur Grammatik, Syntax!“ Gurlitt erinnert sich: „Ich verharnte in der Ablehnung dieser Wissenschaften.“⁴² Also wandte er sich der Architektur zu, begann als Lehrjunge bei Zimmermeister Polle, durchlief Baugewerbeschule und Bauakademie, gelangte über den Umweg von Wien nach Stuttgart ans Polytechnikum, wo er sich insbesondere vom „glänzend geistreichen und so wenig schulfuchserischen Vischer“ anregen ließ⁴³. Als er sich 1889 – also nach dem Intermezzo mit Langbehn – in Leipzig im Hinblick auf eine akademische Laufbahn

um ein Doktorat zu bemühen begann, war sein „*Barockstil*“ bereits erschienen. Zur Vorgeschichte dieses Werkes erinnert sich Gurlitt, sein Stuttgarter Lehrer Lübke hätte ihm „lachend“ gesagt, er solle sich „nur in acht nehmen, daß ich vom Betrachten von so viel verrücktem Zeug nicht selber verrückt werde“. Und Ilg soll ihm geschrieben haben: „Zu früh!“⁴⁴

So jedenfalls war Gurlitt zum „Barockmann“ geworden⁴⁵. Dann gab es Zuspruch; denn „Barock war Mode geworden“. Und später mit der Frage konfrontiert, weshalb er nicht eine Neuauflage seines „Barockstils“ verlegen ließe, meinte er, er sei „ein dilettante“, einer der sich ergötzen will“. „Und daß ich das Barock früh verstehen lernte, ist ja gerade die Folge meiner Abneigung gegen ästhetische Grundsätze, nämlich gegen die damaligen.“⁴⁶

Gurlitts dreibändige Barockdarstellung entsteht also nicht nur zeitgleich zum „Rembrandt als Erzieher“, die beiden Autoren verbindet auch – bei allen Unterschieden des Stoffes wie der Diktion – eine betont „unakademische Ausrichtung“ genauso wie das Bemühen, *wesentlichere, inhaltliche Einsichten* – gegen das Motto „das Gehirn will heutzutage die Seele tyrannisieren“⁴⁷ – beizubringen. Das belegt der Text selbst.

„*Das erwachende Nationalgefühl, die Erkenntnis eigener Kraft führte der deutschen Kunst Aufgaben zu, welche ihr mit dem langsam sich hebenden Wohlstande und namentlich durch das Zusammenfassen der Mittel des Landes in seinen Herrschern gestellt wurden. So ist es*

40 GURLITT, Langbehn (zit. Anm. 37), S. 25.

41 C. GURLITT, Cornelius Gurlitt, in: [J. JAHN (Hg.),] Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Leipzig 1924, S. 1.

42 Ebenda, S. 2.

43 Ebenda, S. 5.

44 Ebenda, S. 10. – Gurlitt kommentiert die ‚zu frühen‘ Bemerkungen Langbehns zum Kunstgewerbe! GURLITT, Langbehn (zit. Anm. 37), S. 13–14

45 Ebenda, S. 10: „Ich galt als der ‚Barockmann‘“.

46 Ebenda, S. 11.

47 Mit diesem Zitat eröffnete Momme Nissen seinen ganz im Sinne Langbehns verfaßten Aufsatz „Dürer als Führer“ (Kunstwart, 17. Jg. Erstes Maiheft, 1903/04, S. 93).

denn bezeichnend, daß auch hier die Bewegung nicht von einem Mittelpunkt ausgehend, durch die Länder zog, sondern daß sie hier und da sich erhebend, namentlich in jenen zahlreichen kleinen Staaten Boden fand, welche Schwabens Landkarte zur buntesten in ganz Deutschland machten.⁴⁸ Das sind die einleitenden Sätze zur Betrachtung der Bautätigkeit der Vorarlberger⁴⁹. Es folgt die Darlegung des Bildes einer geschützten, begünstigten Kunsttätigkeit. „Sie duckten unter, wenn die Stürme der Weltgeschichte über sie hinbrausten, um sich mit größtem Geschrei alsbald zu erheben, sowie der Feind des Reiches fern war.“ Es sind „*schaffensfrohe Meister*“, „*rührige Hände*“, die hier – im Umfeld von Kirche und Klöstern – tätig sind⁵⁰. Um letzteres zu belegen, führt er aus, wie in Einsiedeln Handwerker von benachbarten und befreundeten Klöstern zu Hilfe eilten. „Die Klöster halfen sich unter einander mit ihren Kräften aus.“ Gurlitt schließt aus der schwäbisch kleinteiligen Welt auf die Kleinteiligkeit handwerklicher Betriebe und Betriebsamkeit. Schnell ist der Schritt von solcher „*Schaffenslust*“ zum Urteil gemacht, es handle „sich hierbei nicht eben um eine große Kunstleistung“⁵¹. Gemeint ist die nach Plänen Moosbruggers erstellte Einsiedler Klosteranlage. Die Kirche sieht Gurlitt nach einem anderen Plan, „etwa dem des Bruders Thomas Mayer“, erstellt, der allerdings ‚bloß‘ als „tüchtiger Steinmetz“ eingeführt wird. So sucht Gurlitt ‚anderweitig‘ nach dem Erfinder einer so „merkwürdigen“ Idee und findet in Franz Beer den Autor

und „einen zu jener Zeit glänzenden Namen“⁵². So trennt das moderne Verständnis einmal mehr (tüchtiges) Handwerk und künstlerische Genialität. Und bezogen auf das Einsiedler Oktogon und die zugehörige Fassade spricht er von „*Meistern, welche an geistvollen Grundrißgestaltungen, als dem Anfang jedes künstlerischen Fortschreitens, mehr Gefallen fanden als an der Meisterlichkeit der Formgebung, der barocken Geistreichigkeit*“⁵³.

Die Ausführungen zu Einsiedeln und zu dem besonders hervorgehobenen Franz Beer finden sich im Kapitel „Der katholische Barockstil“. Dieser umfangreichste Teil der Gurlittschen Darstellung beginnt mit einem Gedanken, der an die ersten, dem „Jesuitenstil“ gewidmeten Zeilen zu Beginn des Buches anschließt. Dort schrieb Gurlitt: „In ganz Mittel- und Norddeutschland wüthete der große Krieg, nur die innerösterreichischen Lande blieben vom Feinde unberührt.“⁵⁴ Wie in Gurlitts eigener Zeit gilt Krieg und Frieden als geradezu schicksalhafte Voraussetzung und Bedingung von Kunsttätigkeit und -entwicklung. Und stets sollte diese als Überwindung solcher Krisen, mittelbar *als kulturelle Selbstbehauptung*, verstanden werden. So liest man jetzt zu Beginn des Kapitels „Katholischer Barockstil“: „An verschiedenen Orten tritt auch im katholischen Süden *nach dem Kriege die deutsche Kunst tastend wieder aus ihrer Verlassenheit vor*.“⁵⁵ Die geographische Bedingung wird eingehender charakterisiert: „In einsamen Thälern, in den Waldbergen lebte *in kleinbürgerlicher Abgeschlossenheit* noch der Geist der al-

48 C. GURLITT, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland, Stuttgart 1889, S. 292.

49 Vgl. dazu weiterführend: W. OECHSLIN, Die Vorarlberger Barockbaumeister und ihre Deutung in der deutschen Barockforschung, in: H. SWOZILEK, Vorarlberger Barockbaumeister, 10 Hauptwerke, Ausst.-Kat., Bregenz 1990, S. 73–78. – W. OECHSLIN, „... die mit den Bäumen ihrer Wälder, mit den Steinen ihrer Berge zu Thale ziehen ...“, in: P. RENNER (Hg.), Vacanz 95. Chronik der Ereignisse im Bregenzer Wald, Schwarzenberg 1995, S. 134–137.

50 GURLITT, Geschichte (zit. Anm. 48), S. 292.

51 Ebenda, S. 295.

52 Ebenda, S. 295–296.

53 Ebenda, S. 296.

54 Ebenda, S. 1.

55 Ebenda, S. 191.

ten Zeit. Nur dort, wo der Krieg nicht hinkam, wo die geistige Uebermacht der fremden Völker nicht einzugreifen vermochte, in die Einsamkeit abgelegener Landstrecken geschreckt, hatte sich *ein lebensstarkes Deutschthum in der Baukunst erhalten*.⁵⁶ Später wird der Gedanke an das in den „einsamen Thälern“ gut aufgehobene „lebensstarke Deutschthum“ weitergesponnen: „Sie waren ein anderes Geschlecht jene Vorarlberger Maurer, als die Veroneser Muratori. Sie hatten wenig von der Kunst Italiens gelernt, aber die Kunst Deutschlands, trotz des großen Krieges, nicht vergessen. Sie waren *deutsch in ihrem Schaffen*, gleich jenen Fachgenossen im Fichtelgebirge und im Thüringer Walde, *ein thatkräftiges, um ästhetische Feinheiten unbesorgtes und mit Herz und Hand mehr als mit dem grübelnden Verstand schaffendes Geschlecht*.“⁵⁷

Da finden sich die *topoi* deutscher Betrachtung zur eigenen Kultur und deren schicksalhaften Bestimmung. Auch Walther Rathenau zeichnet später ein solches Bild ungewisser, „alle hundert Jahre durch Kriege und Invasionen“ zertretener Geschichte in unsicheren Grenzen („die Grenzen zu lang und ohne natürlichen Schutz, von rivalisierenden Völkern umgeben“), dem Deutschland einzig und allein seinen „Geist“ und „ethische Werte“ entgegenzusetzen vermag⁵⁸. „Der Deutsche arbeitet um der Sache willen“, „aus Hingebung und Liebe“! So „gewissenhaft und bescheiden“ beschreibt auch Gurlitt die „bauthätige Bevölkerung“ der Bregenzer „Hinterländer“. Man kann sich in Anbetracht solcher Textpassagen aber

auch durchaus die Zielrichtung der angeregten wöchentlichen Gespräche Gurlitts mit Julius Langbehn vorstellen. In „Rembrandt als Erzieher“ wimmelt es von solchen Betrachtungen zum Deutschthum und dessen zurückgehaltener oder gehemmten Entwicklung, der Benachteiligung und der dagegen gestemmt deutschen Tugenden. Langbehn wird aus solcher Analyse allerdings – anders als Gurlitt – konkrete Forderungen nach dem Motto „Die Geschichte hat in solchen Dingen ihr letztes Wort noch nicht gesprochen“⁵⁹ ableiten. Aus den geographischen ‚Mängeln‘ entwickelt er – auf der Achse nach Nordwesten – den Anspruch auf einen territorialen Zugewinn, der durch das Recht des deutschen Geistes auf Entfaltung gerechtfertigt sei. Schließlich hatte ja auch der Deutsche Werkbund 1914 der entsprechenden Kriegstreiberei Raum gegeben⁶⁰. Bei Gurlitt war es ‚nur‘ eine *conditio* deutscher Kultur, daß sie sich zwecks Wahrung der Eigenständigkeit gegen Macht und Krieg zu behaupten hatte. Langbehn leitet daraus einen Imperativ ab: „Ein Volk, das sich auf sich selbst konzentriert, wird dadurch unwillkürlich auch mächtig über andere; Griechenland hat es bewiesen; Deutschland wird es hoffentlich beweisen. Schon allein durch seine Lage ist es bestimmt, im europäischen Staatsleben entweder zu dominieren oder dominirt zu werden; ein Drittes giebt es nicht; und solange es einig ist, dominirt es.“⁶¹

Daß solche zeitgeistigen Ansichten die Beurteilung künstlerischer, historischer Phänomene beeinflussen würden, ist kaum verwunderlich.

56 Ebenda, S. 191–192.

57 Ebenda, S. 294.

58 W. RATHENAU, Vier Nationen (1907), in: W. RATHENAU, Reflexionen, Leipzig 1908, S. 118–133 und 130–131. – Rathenaus Darstellung führt dann aber zur Wende im Einstand mit den „wissenschaftlichen, organisatorischen und kampfgerechten Aufgaben des Wirtschaftslebens“: „So ist aus der einstigen Schwäche eine Stärke erwachsen, die auch bei uns, in einem mäßig begüterten Lande, dem politischen Imperium ein wirtschaftliches an die Seite stellt“ (ebenda, S. 133).

59 LANGBEHN, Rembrandt als Erzieher (zit. Anm. 1), S. 206.

60 Vgl. OECHSLIN, Nietzschehinge (zit. Anm. 3), S. 171.

61 LANGBEHN, Rembrandt als Erzieher (zit. Anm. 1), S. 222.

So hatte ja auch gleichzeitig Robert Dohme 1887 seine „Geschichte der Deutschen Baukunst“ vorgelegt und darin – in bester Tradition vorerst nach den „Anfängen selbständiger Entwicklung der deutschen Monumentalbaukunst“ gefragt und diese eben nicht mit dem „altgermanischen Holzbau“, sondern ‚*monumental*‘ – und völkisch – mit dem – ostgotischen – Theoderich-Grabmal in Ravenna belegt⁶². Und dieses war ja beliebtes Modell für etliche Bismarck-Denkmäler! Erstaunlicher ist allerdings, wie lange solche Ansichten weiterwirken. So schreibt Werner Hager noch 1942 in seiner – durchaus passend bei Eugen Diederichs in Jena – erschienenen Darstellung „Die Bauten des Deutschen Barocks“: „Dem seeschwäbischen Gebiet gebührt der Ruhm, *in den Zeiten der Überfremdung eine rein deutsche Baumeisterschule von hoher Tüchtigkeit* hervorgebracht zu haben, die Vorarlberger Schule.“⁶³ „*Sippen*“ sind es, die dies möglich machen, und ihr Ursprung sei „im *Maurerhandwerk*“ zu finden. Und auch hier liest man, daß nach „anfänglicher Beschränkung“ Befreiung folgt. Die Entwicklung der Kunst richtet sich nach den moralischen Grundsätzen von Gesinnung und dem ihr zugrunde liegenden „Instinkt für Zusammengehöriges und Bodengewachsenes“⁶⁴.

Werner Hager bezeichnete 1942 den Bau von St. Michael in München „als großes Beispiel einer *deutschen Lösung*“. Max Hauttmann wählte das entsprechende Bild als Frontispiz

zu seiner 1921 publizierte „Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern/Schwaben und Franken 1550–1780“. Dieses Werk ist mittelbar ein Resultat des Krieges⁶⁵. So erhält das, was andernorts – so 1889 bei Gurlitt – auf den 30jährigen Krieg zurückprojiziert wurde, eine aktuelle Färbung: „Die Kriegsjahre im Feindesland haben uns zu stark empfinden gelehrt, *wie gerade das Wertvollste in Landschaft, Volksstamm, Sprachgruppe, Lebenskreis wurzelt*“⁶⁶. Solches ist zweifellos in Hauttmanns Anschauung des „geschichtlichen Wesens“ eingeflossen. Hauttmann läßt seine Darstellung „aus den Wirbeln“ des frühen 16. Jahrhunderts entstehen, die gleichermaßen durch die „*aus den Tiefen des deutschen Volkes quellende religiöse Erregtheit*“ der Reformation, wie durch das humanistische „*weltlich-freie Bildungsideal*“ begründet sind. Und auch er sucht die Kunstentwicklung dort zu greifen, wo sie sich auf einen sicheren Grund hin zubewegt. Der Krieg als Katharsis! „Streitbarkeit und Idealität ja wenn man will Krieg und Kunst in sich vereinigt“, hat ja der Rembrandtdeutsche – als Sprachrohr deutschen Empfindens – als dem deutschen „angeborenen Charakter“ zugehörig beschrieben⁶⁷. Hauttmann formuliert die deutsche Entwicklung so: „Der Wurzellosigkeit und den Zwittern, die nicht wissen wo sie hingehören, Bauherrn und Gelehrten, die sich als Künstler, Malern und Bildhauern, die sich als Baumeister aufspielen, macht der dreißigjährige Krieg, *den gesamten deutschen Volkskörper*

62 Auch zu diesem Aspekt des ‚Monumentalen‘ ließen sich die deutschtümelnden Zeugnisse zuhauf beibringen: In Sachen „Der Stein ist mehr Stein als früher“ (aus „Menschliches, Allzumenschliches“) eifert Langbehn seinem Vorbild Nietzsche nach: „Die Griechen hatten eine Kultur von Marmor, die Deutschen sollten eine solche von Granit haben. Der Granit ist ein nordischer und germanischer Stein [...]“ LANGBEHN, Rembrandt als Erzieher (zit. Anm. 1), S. 207.

63 W. HAGER, Die Bauten des Deutschen Barocks 1690–1770, Jena 1942, S. 138.

64 Ebenda, S. X. – Es paßt wiederum zu diesem historischen Rahmen, daß Werner Hager neben dem „Grundstoff des Schwäbischen [...] von schlichter Art“ eine – durch Schiller und Hölderlin belegte! – „Sehnsucht nach Klassizität im Herzen“ ausmacht (ebenda, S. 137).

65 M. HAUTTMANN, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern/Schwaben und Franken 1550–1780, München/Berlin/Leipzig 1921. Vgl. das Vorwort und die Widmung „Gefallenen Freunden zum Gedächtnis“.

66 Ebenda, S. 7.

67 LANGBEHN, Rembrandt als Erzieher (zit. Anm. 1), S. 206–207.

reinigend, ein Ende: er führt alle Verhältnisse, Menschen und Ideen auf eine *solide Sachlichkeit* zurück.⁶⁸ Da fällt der Begriff ‚Sachlichkeit‘. Und auch der nächstfolgende Satz paßt *mutatis mutandis* durchaus – mitsamt dem Handwerkerlob – zur Werkbundideologie, wie sie damals weit verbreitet war: „*Der Baumeister des neuen Zeitabschnitts, der mit 1650 beginnt, wächst aus dem Handwerk*, wie es sich vom Meister auf den Gesellen, vom Vater auf den Sohn fortpflanzt heraus und die großen Werkmeisterfamilien, die durch Heimatrecht, Zunftgesetze, wirtschaftliche und Familienverhältnisse fest an die Landschaft gebunden sind, geben der Periode das Gepräge.“⁶⁹ „*Handwerklich-technisches Können*“ wird für diese ‚Stufe‘ als wesentlich ausgemacht: „Sie sind alle Werkmeister-Architekten.“ Und man wundert sich, daß sich die Herausgeber der erfolgreichen Reihe „Neue Werkkunst“ nicht auch gleich einer parallelen Folge von Monographien großer Baumeister der deutschen Vergangenheit zugewandt haben. Dort warben die Verleger jeweils mit einem Text „Künstler und Handwerker“, der auf die „*schaffenden Hände der beteiligten Industrie und des ausführenden Handwerkers*“ verwies und feststellte: „Sie alle drücken der Schöpfung in baulicher Beziehung ihren urenigsten Stempel auf.“⁷⁰

Man muß die verschiedenen Temperamente und die teilweise stark divergierenden ‚kulturellen‘ – und letztlich politischen – Zielsetzungen unterscheiden. Und doch ist es stets dieselbe deutsche, ‚durchgeistigte‘ Welt, die den Rembrandtdeutschen, die geistigen Führer des Deutschen Werkbunds und auch die Kunstgeschichte inspirierte. Die Nachgeborenen haben diese unter-

schiedlichen ‚Teile‘ bloß – entgegen dem damals allseits geforderten ‚ganzheitlichen‘ Blick – in verschiedene Schubladen gelegt. Darob sind die Gemeinsamkeiten und die wechselseitigen Einflüsse übersehen worden, obwohl Langbehn, Ponten und Gurlitt gerade dies, die Unbekümmertheit gegenüber disziplinären Schranken, wenn nicht gar die strikte Ablehnung der Grenzen zwischen Wissenschaft und Kunst gemeinsam war.

Natürlich, bei weitem nicht alle Literatur zur Baukunst und zu Barock folgte dieser Linie. Allein, die ‚Eroberung‘ des Barocks durch die Kunstgeschichte gerät ob der dargelegten Umstände in ein anderes Licht. Wo auch immer mehr als nur die Beschreibung und Analyse des einzelnen – ‚museal‘ isolierten – Gegenstandes gefragt war, wo Wesentlicheres ausgesagt werden sollte, lagen die ‚kulturgeographischen‘ und ‚psychologischen‘ Fragen mit sämtlichen Implikationen auf dem Tisch. Doch, der Barockbegriff wurde nicht nur ‚*ex negativo*‘ auf der Grundlage der (bekannten) ‚Renaissance‘ hergeleitet⁷¹, er wurde auch zunehmend ausschließlich *formal* bestimmt. „*Die Auflösung der Renaissance*“ sei das Thema, schrieb Wölfflin 1888 im ersten Satz des Vorwortes zu „Renaissance und Barock“, dem im Untertitel die Zielsetzung einer „Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils *in Italien*“ präzisierend hinzugegeben war⁷². Die Grenzen seines Ausgreifens in unbekannte Gefilde endete dort, wo der rationale Zugriff nach dem Motto „*weniger Anschauung, mehr Stimmung*“⁷³ seine natürliche Beschränkung fand. Wölfflin hatte mit seiner Dissertation, den „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“, 1886 mit dem

68 HAUTTMANN, Geschichte (zit. Anm. 65), S. 40.

69 Ebenda, S. 40.

70 Hier zitiert nach: W. HEGEMANN, Werner March (Neue Werkkunst), Berlin/Leipzig/Wien 1930; Reprint Berlin 2002 (Neue Werkkunst, neu herausgegeben von R. JAEGER), S. 29.

71 W. OECHSLIN, ‚Barock‘: Zu den negativen Kriterien der Begriffsbestimmung in klassizistischer und späterer Zeit, in: K. GARBER (Hg.), Europäische Barock-Rezeption, 2, Wiesbaden 1991, S. 1225ff.

72 WÖLFFLIN, Renaissance und Barock (zit. Anm. 23), S. (v).

73 Ebenda, S. 71.

Ruf nach „allgemeinen Formgesetzen“⁷⁴ seinen Einstand in Sachen ‚psychologische Betrachtungsweise‘ gegeben und sich dabei gründlich vom damals tonangebenden ‚völkerpsychologischen Umfeld‘ emanzipiert. Über den engeren formalen Bereich hinausreichende Rahmensezung – etwa nach Maßgabe der Göllerschen „Stilformenkreise“ – war ihm zu vage. Am Ende der „Prolegomena“ bezeichnete er es als „materialistischen Unfug“, „architektonische Formgeschichte aus dem bloßen Zwang des Materials, des Klimas, der Zwecke“ zu erklären⁷⁵.

Das Problem liegt im Wörtchen ‚bloß‘ und dessen Ausschließlichkeit! Die „eigentliche Formphantasie eines Volkes“ würde durch die genannten Faktoren „nicht in andere Bahnen gelenkt“⁷⁶. „Was ein Volk zu sagen hat, spricht es aus in jedem Fall“, was Wölfflin zugunsten einer Autonomie der Form deutete, wogegen jegliche darüber hinausgehende Begründung als „mechanische Betrachtung“ (und diese als „der gefährlichste Gegner“ einer – ‚eigentlichen‘ – Kunstpsychologie) abgelehnt wird⁷⁷. Die psychologische Frage wird so auf den verursachenden Künstler und dessen „Formgefühl“ eingegrenzt und von hier aus wieder neu extrapoliert und – zum Stil – verallgemeinert. (Daß dem das „Lebensgefühl einer Epoche“ entsprechen, ja daß der Künstler dieses „ideal (zu) überhöhen“ suche, wird zwar konzidiert, eine nicht künstlerisch-formale Kennzeichnung solcher Idealisie-

rung aber tunlichst außer acht gelassen⁷⁸. Jenes leistete umso radikaler der Stil-Begriff!

Somit sind die unangenehmen – völkischen und deuschtümelnden – Begleiterscheinungen zwar ausbedungen. Aber mit dem Kind ist das Bad ausgeschüttet, der historische Kontext entsorgt. Mit dem neuen *mainstream* einer der Formanalyse zugewandten Stilgeschichte geht die *Tabuisierung der kulturgeschichtlichen Wirklichkeit* einher. Die (kultur-) nationalen Unterschiede treten zurück; andere ‚mechanischen‘ Vorstellungen, ‚historische‘ Herleitungen der Form *nach formimmanenten Kriterien* setzen sich über die tatsächlichen geschichtlichen Wirklichkeiten hinweg. Man weicht solchen Fragen aus. Auch Gurlitt hatte natürlich die „Formenbildung“ auf der Linie von Renaissance und Barock als Thema seines „Barockstils“ gewählt; schließlich erschien ja sein Buch in der von Jacob Burckhardt und Wilhelm Lübke verfaßten „Geschichte der Neueren Baukunst“⁷⁹. Doch hoffte er, „daß man mein Bestreben, die Erscheinungen der Baukunst *mehr aus den geschichtlichen Verhältnissen zu erklären, als sie von vorher gefaßten Grundsätzen aus abzuurtheilen* die Anerkennung ernten“ werde⁸⁰. Wölfflins Quittung auf Gurlitts Darstellung lautete dementsprechend: „Der Vorwurf, der meiner Meinung nach diesem Buche an erster Stelle gemacht werden müßte, ist der, daß der Leser nirgends einen rechten Begriff bekommt, *was denn eigentlich Barock sei*.“⁸¹

74 WÖLFFLIN, Prolegomena (zit. Anm. 78), S. 19.

75 Ebenda, S. 50.

76 Ebenda, S. 50.

77 Ebenda, S. 50. – Das ‚mechanische‘ Argument – gegen unliebsame Positionen eingesetzt – erfreut sich damals einiger Beliebtheit. Berühmt sind die von Riegl zu Behrens gegen Semper gemachten, auf eine vergleichbare Argumentationslage bezogenen ‚mechanistischen‘ Vorwürfe! Von ‚mechanischen‘ Denkformen – und der ihnen zugrundeliegenden Psychophysik – angetan sind andererseits A. Ozenfant und Le Corbusier (vgl. W. OECHSLIN, Ozenfant und Le Corbusier: die neue, systematische Grundlegung der Kunst und die Psychophysik, in: K. GIMMI u. a. (Hg.), SvM Die Festschrift für Stanislaus von Moss, Zürich, 2005, S. 176–203).

78 WÖLFFLIN, Renaissance und Barock (zit. Anm. 28), S. 62–63 (an dieser Stelle bezieht sich Wölfflin auf seine Münchner Dissertation: H. WÖLFFLIN, „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“, München 1886).

79 C. GURLITT, Geschichte des Barockstils in Italien, Stuttgart 1887, S. (vii) Vorwort.

80 Ebenda, S. x.

81 WÖLFFLIN, Renaissance und Barock (zit. Anm. 28), S. 13.

So steht auf der einen Seite der Forscher, der Form und Stil des Barocks ergründen will und dabei an der Grenze von ‚Stimmung‘, am Übergang zur Formlosigkeit und bei der „äußersten Möglichkeit“, bei Borromini nämlich, haltmacht, weil genau dort seiner rationalen Konstruktion – und der Aussicht auf einen möglichst kohärenten Barockbegriff – Grenzen gesetzt sind⁸². Auf der anderen Seite sieht sich eine tiefer führende Begründung auf den Zeitgeist als naheliegender Inspirationsquelle verwiesen, ist dort dem Risiko ausgeliefert und verfangt und verstrickt sich. Denn, so Wölfflin, „es sind die gleichen Affecte, mit denen ein Richard Wagner wirkt“, und die „gerade unsere Zeit“ mit dem italienischen Barock verwandt erscheinen lassen⁸³. Was sich – des öfteren – zwischen solche deutlichen Positionen legt, kann kaum befriedigen. Albert Ilg, dem ja Gurlitts „Barockstil“ als verfrüht erschien, meint in seiner Darstellung „Die Barocke“ von 1893 in einer Mischung von Distanz und intimer Aneignung: „Jene merkwürdige Kunstart stellt sich ordentlich als die Illustration einer neuen geistigen und materiellen Gestaltung aller Dinge im Vaterlande dar; sie ist gewissermaßen auf dem Gebiete des sinnlich Wahrnehmbaren das *neue Cachet für das neu gewordene Österreich*.“⁸⁴ Auch eine Form der Beschreibung des Zeitgeistigen!

An diesen Grundbedingungen – eines ‚Barockverständnisses‘ – hat sich lange Zeit nichts wesentlich geändert. Die Stil- und Formgeschichte verstand es hervorragend, anderweitige Fragen und entsprechende Begründungen aus-

zuklammern oder ins Kleingedruckte zu verweisen. Es ließ sich mit den ‚Paradoxien‘ gut leben. In seiner in den 1970er Jahren weitverbreiteten Darstellung „Barock und Rokoko“ stellte Ernst Hubala gleich zu Beginn fest: „Der barocke Künstler wußte nichts vom Barock.“⁸⁵ Das hinderte ihn allerdings nicht daran, alles und jedes auf die historische und inhaltliche Fixierung dieses *a-posteriori*-Begriffes auszurichten. „Barocke Kunst ist Phantasiekunst“, als ob nicht jede Kunst mit Phantasie, mit Vorstellungsgabe und Erfindungsreichtum ihre je eigene Verbindung eingegangen wäre⁸⁶. „Genetisch“ verstanden „wir den Barock“ als „Reaktion *gegen* den internationalen Manierismus“, was nur bestätigt, daß die Kunstgeschichte diese Versuchsanordnung einer chronologischen Abfolge Manierismus – Barock gewählt hat, um nach dieser Maßgabe Differenzen ‚typisierend‘ herauszuheben und ‚geschichtlich‘ zu diversifizieren und somit letztlich die Prämissen ‚unterschiedlicher Stile‘ zu bestätigen. Noch einschneidender war der von Hubala bestärkte Konsens: „Der Barockstil entstand in *Rom*“⁸⁷, womit die ganze Diskussion einer deutschen Kunstentwicklung ohne weitere Begründung – mitsamt den unangenehmen ‚krausen‘⁸⁸ Gedanken im Stile des Rembrandtdeutschen – ausgehebelt waren.

Für Hubala und weite Teile der kunstgeschichtlichen Barockforschung präsentierten sich neu „Rom, Paris und der zentraleuropäische Barock“ als die drei Säulen barocker Baukunst⁸⁹. Da schien der bloß als „dilettante“ operierende Gurlitt doch näher am Puls der Geschichte zu

82 Ebenda, passim und S. 30 sowie 50.

83 Ebenda, S. 73.

84 A. ILG, Die Barocke, in: [A. ILG (Hg.),] Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn, Prag/Wien/Leipzig 1893, S. 259ff.: S. 259.

85 E. HUBALA, Barock und Rokoko, Stuttgart/Luzern o. J., S. 5.

86 Ebenda, S. 7.

87 Ebenda, S. 9. Natürlich ist die ‚Romthese‘ eng mit der Herleitung des Barockbegriffs in Wölfflins Analyse von ‚Renaissance und Barock‘ verbunden (vgl. unten).

88 Mit diesem Begriff charakterisierte Muthesius (vgl. oben) das Buch Langbehns.

89 Ebenda, S. 13.

sein, als er 1889 im Falle Deutschlands den „Jesuitenstil“, einen „protestantischen Barockstil“, einen „katholischen Barockstil“, aber zudem auch einen „Hugenottenstil“ und einen „italienisch-süddeutschen Barock“ zu unterscheiden wußte. Hubala – und viele, die ähnlich optierten – standen dagegen mit ihren universalisierten Stilbegriffen längst in einem anderen kulturgeschichtlichen Fahrwasser, in jenem der aus den Kriegskrisen des 20. Jahrhunderts hervorgegangenen „Internationalismus“. 1932 wurde der „International Style“ – verdeutlicht als „*Idea of Style*“ – für die zeitgenössische moderne Architektur aus der Taufe gehoben, und damit deren vorab deutsche Entstehungsgeschichte vernebelt⁹⁰. Mit der Internationalisierung – und der ihr grundgelegten Objektivierung der Form – ging die *Universalisierung des Stilbegriffs* einher. Alles diente insgesamt auch der – monokausalen – These Roms als des bedeutendsten, wenn nicht gar einzigen Ursprungsortes barocker Kunst, was Wölfflin 1888 u. a. so formulierte: „Endlich ist der römische Barock die vollständigste und durchgreifendste Umwandlung der Renaissance.“⁹¹ Das Vorurteil – der Genese aus der Renaissance respektive der systematischen Entwicklung eines Stiles aus dem andern – ist gleich miteinbezogen in die Universalthese der Stillehre.

Nun kann man sich ausmalen, was dies für eine, ach so einfache Frage wie die nach dem *Status des Architekten zwischen Handwerk und Baukunst* bedeutet. Sie ist – so – nicht vorge-

sehen! Die Gurlittschen Geschichten von „erwachendem Nationalgefühl“, von sich der Architektur zuneigenden „Ordensmännern“, von einem „thatkräftigen, um ästhetische Feinheiten unbesorgten“ Geschlecht gelten kaum als für die *Formfrage* bedeutsam, obwohl diese in den Gurlittschen Formulierungen („ästhetische Feinheiten“!) durchaus mitbedacht ist. Allein, das ermißt sich jetzt – der ‚stringenten‘ Methode einer Stilanalyse zugeordnet – nach Maßgabe römischer Modelle und Maßstäbe. Die ‚andere‘ mögliche Deszendenz, oder besser: Kontinuität mit der mittelalterlichen Tradition ist kaum je – außer bei offensichtlichen ‚stilistischen‘ Überlappungen in Form von ‚Retardierungen‘ – bedacht. Und so ist eben auch die Frage nach dem Architekten und Baukünstler deutlich an die mit der italienischen Renaissance verknüpften Frage der Emanzipation des Künstlers geknüpft, die dann oft genug entsprechend stereotyp beantwortet wird.

Die Belege liefert das „Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte“. Unter der Rubrik ‚*Baumeister*‘ führte Eberhard Hempel dort 1948 aus, im „Baumeister der neueren Zeit“ hätte sich die ursprüngliche Einheit von Wissen und Handwerk gelockert und sich die „Wandlung zum Architekten im italienischen Sinne“ vollzogen⁹². Natürlich werden hier scheinbare ‚deutsche‘ Eigenheiten wie „die häufige Verbindung der Offiziers- mit der Architektenlaufbahn“ eigens erwähnt. Es bleibt das kulturelle Nord-Süd-Gefälle als entscheidende Instanz der Beurteilung

90 Daß hier neue, ‚amerikanische‘ Nationalismen – mit dem Hinweis auf Amerika als dem eigentlichen Ursprung der modernen Architektur und F. L. Wright als dessen Urheber – ins Spiel gebracht wurden, ist gleichfalls Tatsache. Vgl. W. OECSHLIN, *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*, Köln 1999, S. 29–30.

91 WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock* (zit. Anm. 28), S. 2. – Dort weitere Begründungen der zentralen Rolle Roms, wie: „Der Barock erscheint aber auch nirgends so frühe wie hier.“

92 E. HEMPEL, *Baumeister*, in: O. SCHMITT (Hg.), *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, II, Stuttgart/Waldsee 1948, Sp. 90–96: col. 94. Wie – harmonisch und ‚homogen‘ – sich Eberhard Hempel den ‚Barock, nördlich der Alpen vorstellte, erhellt aus dem ersten Satz seiner Gesamtdarstellung für die prominente *The Pelican History of Art*: „The Central European countries, although quite distinct from each other in character, developed a homogeneous climate in regard to art during the seventeenth and eighteenth centuries. The situation was determined by their acceptance of the Baroque, a late variety of the Renaissance style, which had originated in Italy.“ E. HEMPEL, *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, Hardmonsworth 1965, S. 1.

des Sachverhalts. Natürlich lebt diese kulturelle Polarität um 1900 erneut auf. Aber was hier Wirklichkeit und was vorurteilsabhängige Deutung sei, wird selten hinreichend unterschieden. Den wahren Kern des vor dem Hintergrund Italiens geformten frühen ‚Deutschtum‘ findet man jedenfalls schon in Ryffs Vitruv, der übrigens im Wagner von Wagenfels’ „Ehren-Ruff Teutschlands“ von 1691 gerade dort zitiert wird, wo dieser sich zum „Teutschen Apelles“, nämlich Albrecht Dürer äußert. Er hätte es verstanden Dinge von „höchern Verstand“ „in Teutscher Sprach, aber doch fast zierlich und wohl beschrieben“ darzustellen⁹³. Der Blick nach Süden hat schon hier andere mögliche Erklärungen überdeckt. Bezüglich der Unterscheidung von Architektur und Baukunst verlaufen die Trennlinien, geht man von Victor Curt Habicht aus, ähnlich schablonenhaft wie beim Baumeister und Architekten. „Erst in der Renaissance und angeregt durch das erneute Vitruvstudium und die Einflüsse der italienischen Architekturtheoretiker“ tauche der Begriff der Architektur wieder auf⁹⁴. „Mit dem endenden 17. Jahrhundert“ würde ‚Architektur‘ wieder durch Baukunst ersetzt. Es geht hier – erklärtermaßen – nur um den Begriff, um (sprachliche) Bevorzugung eigener respektive ‚welscher‘ Bezeichnungen. Wieweit dies mit der Frage eines sich wandelnden Baubetriebes zusammenhinge und insofern einer genaueren Überprüfung und Beurteilung zugeführt werden müßte, wird kaum gefragt. So beläßt man es stets mit dem Verdacht, es könnte ‚Baukunst‘ – möglicherweise im Sinne der letzten Phasen von Deutschtümelei – ‚wesenhaft‘ mit Bauhütte verbunden sein.

Wie wenig wir – zu unserem Thema von Handwerker, Baumeister und Architekt, dem jeweiligen Berufsverständnis – scheinbar wußten, erfährt man, wenn man den Text Nikolaus Pevsners „Zur Geschichte des Architektenberufs“ von 1930/31 liest⁹⁵. Das wollte zwar nur eine Rezension sein. Aber es reichte aus, um auf Komplexitäten, Besonderheiten und vor allem Verwicklungen von Handwerk und Kunst hinzuweisen. „Die Meister des Prager Belvedere und der Landshuter Residenz waren Bauhandwerker.“⁹⁶ „Architekten wie Holl und Furtenbach“ kommen „noch aus den Kreisen des Handwerks, trieben aber schon Studien in Italien.“ Und auch die nächstfolgende Pevsnersche Beobachtung würde zu schwierigen, komplexen Fragen führen: „wie unverkennbar deutsch bauen andererseits Italiener wie Zuccalli, Martinelli, Chiaveri auf deutschem Boden!“ Pevsner verwies auf die Notwendigkeit eingehenderer Forschung und der Prüfung der Quellen.

Viel ist seither geforscht worden. Es bleibt allerdings bis heute eine besondere Aufgabe und Schwierigkeit, der Versuchung voreiliger Festlegungen und stereotyper Betrachtung zu entgehen. Die Herausforderung steckt weiterhin im Reichtum der Geschichte und in deren vielfältigen Entwicklungen und Verästelungen. Die Stellung des Baumeisters, des ‚Handwerkers‘ wie des ‚Architekten‘, erweist sich dabei in jedem Falle anders, als es irgendwelche vorgefaßten psychologisierenden, deutschümelnden oder aber auch ‚künstlerisch-formalisierenden‘ Vorurteile einschränkend glauben machen wollten. Das hat manche Baugeschichte im Kern erschüttert – so auch in Einsiedeln⁹⁷. Dort würde heute mit

93 H. J. WAGNER VON WAGENFELS, *Ehren-Ruff Teutschlands, Der Teutschen, Und Ihres Reichs*, Wien 1691, S. 111.

94 V. C. HABICHT, *Architektur*, in: O. SCHMITT (Hg.), *Realexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, I, Stuttgart 1937, Sp. 902.

95 N. PEVSNER, *Zur Geschichte des Architektenberufs* (anlässlich von: M. S. BRIGG, *The Architect in History*, Oxford 1927), in: *Kritische Berichte*, H. 4, 1930/33, S. 97–122.

96 Ebenda, S. 114.

97 Vgl. dazu und im folgenden: W. OECHSLIN/A. BUSCHOW-OECHSLIN, *Das Benediktinerkloster Einsiedeln (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, 100)*, Bern 2003, S. 161ff. und S. 190ff. – Einsiedeln und „sein Architekt Bruder

Blick in die von Asam gemalte Weihnachtsskulptur kaum noch jemand, wie 1951 Hans Tintelnot, formulieren: „Das war nur aus deutschem Herzen möglich“. Es reicht auch die bloße Entzifferung der dargestellten Geschichten nicht mehr aus; der *heils geschichtliche Zusammenhang* – der von den kirchlichen Auftraggebern zweifellos intendierte ‚Zweck‘ – ist ‚wieder‘ erkannt und läßt die Anordnung der jeweiligen thematischen Vorwürfe, wie hier der Weihnachtssbotschaft, in der gegebenen räumlichen Disposition der Wallfahrts- und Klosterkirche um so besser verstehen. Man wird sich heute umgekehrt kaum für den „Formwillen“, für Dramatik und Ekstase in der Architektur Moosbruggers erwärmen, wie dies Linus Birchler 1924 und sein Rezensent Hermann Sörgel taten. So läuft man auch keine Gefahr, den Architekten vor lauter Genie aus dem „Kreis der Vorarlberger“ herauszulösen, um ihn nur noch dem Größten, Johann Sebastian Bach an die Seite zu stellen. Der von Linus Birchler installierte Geniekult um Moosbrugger hat sich verflüchtigt! Geblieben ist der in der Auer Zunft der Vorarlberger ausgebildete Baumeister, der mit einfachen Steinarbeiten beginnt und sich im Kloster Einsiedeln zum ‚Ordensarchitekten‘ herandient, wo man seine Talente erkennt und gemäß klösterlichen Prioritäten – etwa des gutachterlichen Verkehrs mit Nachbarklöstern – einsetzt, so daß er am Ende als „celeberrimus“ in den Akten steht. Dazwischen hat er Erfahrungen angehäuft und Zusatzausbildungen absolviert und ist diesbezüglich eingebunden in die Korrespondenz eines italienisch sprechenden Abtes mit einem prominenten italienischen Bildungsvertreter, der sich auf Bernini beruft, was den Konvent (gegen den Abt) nicht daran hindert, solide vorzugehen,

Gutachten einzuholen und praktische Bedürfnisse besser zu bedenken. Die Wirklichkeit erweist sich als reicher und komplexer, als es die kunstgeschichtlichen Vorurteile und Reduktionen meist zulassen. Und hier – erst – beginnen die wirklichen, schwierigen Fragen nach den tatsächlichen Aufgaben und Zuständigkeiten, Vorgehensweisen und Entscheidungsabläufen, die sich zu jenem Zeitpunkt und zu den dortigen Bedingungen (eines ‚Klosterarchitekten‘) stellen⁹⁸. Die mögliche Unterscheidung Architekt/Baumeister, und präziser – von jener bloß begrifflichen Differenz absehend: die *Kennzeichnung des Berufsbildes* zwischen den Polen eines traditionellen, in der Zunft geschulten Rollenverständnisses und der – erwünschten, ja vom Bauherrn befohlenen – Öffnung gegenüber formalen (‚italienischen‘) Neuerungen und Anpassungen verweist noch auf einen ganz anderen Aspekt jener typisierten – und hier auf ‚um 1700‘ festzulegenden – Abfolge ‚Mittelalter/Neuzeit‘. *Symmetrie versus Funktionalität* bildete damals den Hintergrund in der Argumentation von Abt und Konvent. Das wurde in einer minutiösen Darlegung, der „Reflexio super ideam novi monasterii“, ausgeführt, die sich in der Ausrichtung an die gegenreformatorische Frage von Antonio Possevino („An aedificandi ratio peti debeat ex uno Vitruvio“) anlehnt und diese – gegen den Abt und gegen Moosbruggers Projekt – beantwortet: „Unde Architectus monasterii lineas suas potius ad normam SS. Patrum quam Vitruvii ducere debet.“⁹⁹ Wenn man denn überhaupt will, so hat hier (erst) die Grenzziehung ‚Mittelalter/Renaissance‘ stattgefunden. Schließlich beginnt Moosbrugger ja auch zu diesem Zeitpunkt die formalen Anleihen bei Serlio in seine Projekte einzuarbeiten. Und schließlich

Caspar Moosbrugger“ dient hier lediglich als zufällig gewähltes Beispiel für die ‚veränderte Sichtweise‘, die sich mittlerweile – so auch in zahlreichen Forschungsbeiträgen von Hellmut Lorenz, die über den konkreten Anlaß hinaus von grundsätzlicher Bedeutung sind – durchgesetzt hat.

98 Ebenda, S. 192.

99 Ebenda, S. 266.

hatte man in Einsiedeln noch kurz zuvor – zweimal im 17. Jahrhundert! – Pergamentpläne (und nicht ‚Plansätze‘ mit Grundrissen, Fassadenrissen und Schnitten) als verbindliche Planungsinstrumente hergestellt!

Man wird wohl in zahlreichen ‚anderen Fällen‘ – um 1700 – ähnlich komplexe Bedingungen und Situationen mitsamt den teilweise rasanten Veränderungen im *habitus* des Architekten beschreiben können. Darin wird der kulturelle und der kunstgeschichtliche Reichtum – und die Bedeutung der Frage nach dem Status und der Kompetenz von Architekt wie Bauherr – ersichtlich; das alte Verständnis, wie es Leonbattista Alberti formuliert, ist dabei hilfreicher als die idealistisch überhöhten Vorstellungen der Zeit ‚um 1900‘, von der sich die Kunstgeschichte allzusehr und allzu lange beeindruckt

zeigte. „Architectum ego hunc fore constituam, qui certa admirabilique ratione et via *tum mente animoque* diffinire *tum et opere* absolute didicerit, quaecunque ex ponderum motu corporumque compactione et coagmentatione dignissimis hominum usibus bellissime commodentur.“¹⁰⁰ Alberti schreibt hier nicht nur, daß der Architekt sein Geschäft intellektuell wie praktisch/handwerklich betreiben soll, er sagt auch, worin der *Bauprozess* zwecks Erfüllung des – dem Menschen zgedachten – Nutzen und Zwecks besteht: er bewegt Gewichte, und fügt die ‚Baelemente‘ zusammen und verbindet sie zum ‚Bauwerk‘, kurzum er betreibt – ganz nach den Vorstellungen von Aristoteles’ *Physik* – die Überführung der Materie in ein Geformtes, in eine Form.

100 L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria* (1452), Prologo (G. Orlandi [Hg.], Mailand, 1966, S. 2).

Abbildungsnachweis: alle Abb./Tafeln: Bibliothek Werner Oechslin