



Abb. 235. Entwurf zu einem Fabriken- und Wohnhäuferviertel der C.W. Julius Blanche-Werke A.-G. in Merseburg a. d. Saale. 1912. Gefamtaufriß der Wohnhäuserreihe am Roten Brückenrain

aufdrückt. Tatsächlich bestehen denn auch in unserer Gegenwart zwei solche Strömungen nebeneinander, einerseits der Impressionismus des modernen Lebens und andererseits eine Formkunst, die in gewisser Abgerücktheit von ihm die Dauer im Wechselvollen betont. Große Künstler vereinen sogar nicht selten beide Stilrichtungen, ohne daß in Wirklichkeit ein Widerspruch darin für sie bestände: man denke etwa an den unendlichen Bewegungsrhythmus, der in Peter Behrens' Fabrikbauten für die AEG anklingt und alsdann wieder an denselben Architekten jüngste, so klaffische Villeggiaturen.

Deshalb scheint dieses zeitinhaltliche Prinzip auch nicht allgemein und eindeutig genug zu sein, um den höchsten Sinn des Stiles zu definieren. Und ebensowenig der Persönlichkeitsstil, die individuelle Note, die das Werk eines Künstlers als Einheit zusammenbezieht, schon darum, weil sie nach außen hin als trennend und für sich absondernd wirkt. Auch muß in den Werken der Nutzkunst, in der Architektur und im Kunstgewerbe, das eigenmächtig andersgeartete Kunstwollen des Schöpfers zurücktreten, schon aus der spezifischen Stilrücklicht auf das jeweilige Kompliment der Schöpfung, den Menschen, zu dessen Dienst jene Werke der Nutzkunst gestaltet werden.¹⁾ Und die Verschiedenartigkeit dieser Abstimmungsobjekte, der Menschen mit den mannigfaltigsten Daseinsbedingungen, ist in ihrer widerspruchsvollen Divergenz wohl nicht erst zu beweisen. —

Jedes einzelne dieser nur partiellen Einheitsmomente hat man oft schon als das allein gültige Kriterium des «Stils» ausgerufen. Wie es damit bestellt ist, wurde dargetan, und die Unmöglichkeit, ein formales Einheitsprinzip für Architektur und Kunstgewerbe zu finden, läge offenbar, wenn nicht, gerade in jüngster Zeit, für diese Künste ein umfassenderes Stilgesetz in der Forderung der «räumlichen Gestaltung» aufgestellt worden wäre. Es ist bekannt, welche ungemeine Verbreitung diese Forderung, die sich ursprünglich

auf den kleinen Kreis von Marées, Fiedler und Hildebrand beschränkte, in der heutigen Kunstbetrachtung erlangt hat: Wie hat sie nicht nur die Anschauungen in der Architektur, sondern sogar in den eigentlichen Bildkünsten in Bann genommen! Einer solchen als Allerweltsmittel verwandten Theorie gegenüber erscheint stets eine gewisse Vorsicht und nachdenkliche Zurückhaltung geboten, und so sei denn hier kurz untersucht, in wie weit sie diese univervelle Geltung als höchstes Stilprinzip wirklich beanspruchen darf.

Der Raum ist, wie schon einige Male im Verlauf dieses Buches betont, zweifellos das Material der Architektur. Ob er freilich ausschließlich den künstlerischen Eindruck bestimmt, und wie weit der Raum als solcher überhaupt in der Gefühlsdominante im bildenden und im tektonischen Kunstwerk steht, wird diskutabel bleiben. Denn der Satz Adolf Hildebrands «Alle Erscheinungen bedeuten nur Ausdrucksbilder unserer räumlichen Vorstellung» ist naturgemäß auch umzudrehen: «Alle räumliche Vorstellung kann uns erst als Ausdrucksbild zur Erscheinung werden». Womit denn der Vorzug der räumlichen Vorstellung vor andern psychischen Komponenten im Kunstwerk hinfällig wird. Auch die im Kreise Hildebrands beliebte Unterscheidung von Raum- und Funktionswerten wird sich dadurch bald verwischen, indem der Raum für die empfindende Empfindung «funktionell» zu sprechen anfängt und auf diese Weise erst sein künstlerisches Leben erhält, das ihm die stereometrische Abstraktheit nie gewähren kann.

Der Raum ist also nichts anderes als der bloß materielle Träger der Architektur, über den sie sich physisch ausbreitet, genau so wie die Zeit den physischen Träger für die Musik abgibt, in welchem letztere ihren künstlerischen Verlauf nimmt. Aber wie es ästhetisch verkehrt wäre, aus der zeitlichen Mathematik einer Bach'schen Fuge die Kunstwerte einer solchen Musik her-

¹⁾ Siehe Christianens oben auf S. 135 in Anm. 1 zitierte Bemerkung.