

Montagen aller Art – angefangen bei Karl Kraus „Die letzten Tage der Menschheit“ bis hin zu John Dos Passos „Manhattan Transfer“ – hatte die Zeitung fortwährend eine bedeutende Rolle.

Merkmale und Kennzeichen von Montage und Collage werden in der vorgestellten Publikation in ihrem jeweiligen Umfeld und ihrer historischen Entwicklung erläutert.

Die wichtige Doppelfunktion der Montage – Teil der Kunst und zugleich Teil der außerkünstlerischen Wirklichkeit zu sein – wird sehr eingehend untersucht.

Die Studie von Möbius endet 1933, und der Autor gibt lediglich einen kurzen Ausblick auf Montagetechniken im Faschismus und Nationalsozialismus sowie die Entwicklung von Collage und Montage nach 1945. Eine Untersuchung der politisch-didaktischen Instrumentalisierung von Montagen findet daher nicht statt. Dieses Themengebiet, das vom Autor bewußt ausgeklammert wird, bleibt ein wichtiges Desiderat für die zukünftige Forschung, denn während die Montage als künstlerisches Ausdrucksmittel in der nationalsozialistischen Propaganda immer sehr umstritten blieb, wurden die propagandistischen Assemblagen in Italien ein wichtiger Teil der offiziellen Staatspropaganda unter Mussolini.

Die Grundlegung des Prinzips Montage in der klassischen Moderne war dann die Basis für ihren Siegeszug in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ganz besonders in den bildenden Künsten und der Musik, im Theater, im Film, im Hörspiel und im Video, aber auch in der Literatur wurde in der jüngsten Vergangenheit eine Vielfalt von neuen Formen der Montage entwickelt. Diese sind noch wenig erforscht, insbesondere nicht in ihren intermedialen Entwicklungen. Es ist zu hoffen, daß die vorliegende Publikation eine Hilfestellung und Anregung für weitere vertiefende Untersuchungen zur Ausprägung von Montageformen und Montagetechniken sein wird.

NICOLA HILLE

Tübingen

Jens Bisky: Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée; Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 2000; 445 S.; ISBN 3-7400-1119-X; € 74,90

Die Epoche vom frühen Klassizismus bis zur späten Romantik läßt sich, was die Architekturgeschichte betrifft, nur schwer auf einen gemeinsamen Nenner bringen, obwohl man sich darüber einig ist, daß jene Jahrzehnte zwischen 1760 und 1830 tatsächlich eine Epoche gewesen sind. Bisky erklärt in seiner Einleitung, daß der sukzessive Abbau des vitruvianischen Lehrgebäudes ein durchgehender Trend jener Zeit gewesen sei, und daß umgekehrt die Neigung entstanden sei, Baukunst zunehmend poetisch zu interpretieren. Beides ist gewiß richtig, nur ist dabei nicht immer von derselben Personenkategorie die Rede: Unter dem Verlust des Vitruvianismus litten die ausübenden Architekten und die ernsthaften Theoretiker, das Poetisieren der Baukunst besorgten überwiegend Dichter und Denker. Der Leser darf also keine falschen

Erwartungen an dieses sehr inhaltsreiche und wichtige Buch stellen: Der Verfasser wollte keine Geschichte der Baukunst schreiben und auch keine Architekturtheorie, sondern seine Quellen danach befragen, wie sie ihre Erfahrungen von Baukunst in Worte und Begriffe zu fassen suchten. Es handelt sich also, wie der Untertitel ja auch erklärt, um eine Ästhetik der Baukunst zwischen Aufklärung und Romantik, und deshalb treffen wir hier auch auf andere Namen als etwa in Hanno-Walter Krufts „Geschichte der Architekturtheorie“ (München 1985). Waren es bei Kruft Theoretiker, die selbst als Architekten tätig waren oder solche Personen, die einen merkbaren Einfluß auf die Praxis ausgeübt haben, so sind es bei Bisky vorwiegend Autoren wie Heinse, Goethe oder Wackenroder. Von daher gesehen kann aber auch der Kunsthistoriker viel aus den gedankenreichen Erörterungen des Germanisten lernen.

Der Verfasser behandelt seine Texte chronologisch und beginnt deshalb mit Winckelmann. Dieser folgte mit seinen Schriften der Wiederentdeckung der griechisch-dorischen Tempel in Paestum und auf Sizilien auf dem Fuße und wurde so von selbst der erste deutsche Vitruvkritiker. Denn die vitruvianisch-römische Dorica, wie sie in der Renaissance neu erstanden war und in den vitruvianischen Traktaten immer wieder vorgeführt wurde, unterschied sich sehr auffällig von der griechischen Dorik, die dann zum Vorbild des neuen Dorismus in Europa wurde.

Kurz vor Winckelmanns Tod kam Ende 1767 der Dresdner Architekt Christian Traugott Weinlig in Rom an und schrieb hier während seines vierjährigen Aufenthalts seine erst 1782 veröffentlichten „Briefe über Rom“. Darin werden die berühmtesten Bauwerke der Stadt weniger durch historisches Studium als durch „ein unbefangenes Urteil, das aus dem Herzen quillt“ (S. 26) charakterisiert. Solche Art von Urteilsbildung wird später noch extrem gesteigert, wenn z. B. Wackenroder die Peterskirche, die er nie gesehen hatte, im Zustand „heiliger Trunkenheit“ zu erleben und zu beschreiben vorgibt (S. 194). So weit geht Weinlig noch nicht, aber er gehörte immerhin dem Zeitalter der Empfindsamkeit an. Diese Gegenbewegung gegen die Aufklärung hat keine brauchbare Architekturtheorie hervorgebracht und noch weniger eine eigene Architektur, wohl aber eine neue ästhetische Einstellung bei der Betrachtung von Bauwerken aller Art. Dadurch – und das erklärt uns Bisky sehr gründlich – öffnete sich der Blick für die Mannigfaltigkeit der historischen und fremden Baustile und letztlich auch für die Möglichkeit ihrer Anwendung in der zeitgenössischen Praxis.

Diese neue Ästhetik zeigt sich auch in Goethes frühem Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ von 1772, in dem das Straßburger Münster als Beispiel deutscher Gotik und als Geniestreich Meister Erwins gepriesen wird. Es geht nur um die Westfassade – genug für den Ästhetiker, für den Architekturtheoretiker wären Grund- und Aufriß des ganzen Gebäudes unverzichtbar gewesen, darin gibt sich der Unterschied zwischen dem Fachmann und dem Ästhetiker zu erkennen. „Schädlicher als Beispiele sind dem Genius Prinzipien“: Statt die Regeln des Vitruv zu befolgen, sollte sich der geniale Baumeister seine Vorbilder unter den großen Werken der Baukunst suchen und besonders unter denen des deutschen Mittelalters. Wenn Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach auch keine unmittelbaren Folgen für die Entstehung der Neugotik in Deutschland hatte, so markierte er doch den Durchbruch zu einer neuen Architektur-

betrachtung, die sich in den Schriften anderer Literaten widerspiegelte und den Boden für eine Neueinschätzung der Gotik bereitete.

In diesem Zusammenhang muß man auch Wilhelm Heinse sehen, den der Verfasser mit Recht besonders eingehend behandelt. Was er in seinen Reisebriefen aus Italien und dann in seinem 1797 erschienenen Künstlerroman „Ardinghello und die glücklichen Inseln“ über berühmte Bauwerke geäußert hat, ist ganz Sturm und Drang. Das Pantheon wurde für Heinse zum Ideal der Baukunst schlechthin. Sein Inneres präsentierte sich dem Kunstenthusiasten am schönsten, „wenn die stille Dämmerung sich einsenkt! Da fühlt man unaussprechlich die Schönheit des Ganzen; die Masse wird noch einfacher für das Auge und erquickt es lieblich und heilig“ (Nachdruck Stuttgart 1975, S. 300). Die Neigung, Bauwerke am liebsten in der Dämmerung zu betrachten, findet sich noch öfter im Sturm und Drang und in der Romantik. Auch der junge Goethe genoß die Fassade des Straßburger Münsters mit Vorliebe in der Dämmerung, „wenn durch sie die unzähligen Teile zu ganzen Massen verschmolzen, und wenn diese, einfach und groß, vor meiner Seele standen“ (Schriften zur Kunst, Artemis-Ausgabe; Band 11, S. 21). Später ist Friedrich Schlegel in seinen Reisebriefen 1804 für eine Betrachtung von Bauwerken im Dämmerlicht eingetreten. Er hatte „oft wahrgenommen, daß bei einer hellen Nacht, oder in der Dämmerung, die großen Umrisse an Gebäuden noch deutlicher und reiner hervortreten [...]“ (S. 223). In diesen Zusammenhang gehört auch der Anonymus, welcher 1788 seine neuerdings viel beachteten „Untersuchungen über den Charakter der Gebäude“ veröffentlichte (Reprint mit Einleitung von Hanno-Walter Kruft, Nördlingen 1986). Er betrachtet das Profil aller Arten von Gebäuden als den entscheidenden Ausdruck ihres Charakters und meint, daraus sogar auf die Eigenschaften von deren Bewohnern schließen zu dürfen. Weniger sehen und mehr errahnen, diesem Konzept wird die bald entstehende Kunstgeschichte skeptisch gegenüberstehen.

Es fällt auf, daß die Verfasser all dieser poetischen Architekturbeschreibungen, wenn sie genauer werden wollten, die vitruvianischen Grundbegriffe dann doch nicht ganz entbehren mochten. So konstatiert Ardinghello im Pantheon, „wo an einem Gebäude keine Säulen sind, fehlt gewiß die edelste, stärkste und schönste Form. Die Korinthischen haben, wenn die Blätter rein gearbeitet sind, am meisten Leben und den größten Reiz,“ (Nachdruck S. 258). Da sind sie also doch wieder, die vitruvianischen Säulenordnungen, und wenn Heinse außerdem in seinen Reisebriefen vom Inneren des Pantheon schreibt: „Der hohe Kreis korinthischer Säulen umgab mich wie jungfräuliche Schönheit“ (zitiert nach Bisky S. 53), so kann dieser Vergleich nur aus Vitruv IV, 1 stammen, wo die Legende von Kallimachos am Grabe der Jungfrau von Korinth und die Erfindung des korinthischen Kapitells geschildert wird.

Solche Reste des vitruvianischen Lehrgebäudes tun freilich der herrschenden Architekturpoesie keinen Abbruch. Selbst Goethe, der sich seit seiner Italienreise um historisch begründete Urteile über Baukunst bemühte und den Verlockungen romantischer Architekturvisionen zu widerstreben suchte, konnte das Genie eines Palladio nicht besser charakterisieren, als daß er den Architekten einem großen Dichter gleichstellte.

Wo es um den Klassizismus in Preußen geht, bekommt der Leser gleichsam festeren Boden unter den Füßen. Da ist zunächst Friedrich Gilly, dessen Texte über die Marienburg und über das Schloßchen Bagatelle in Paris mehr Substanz haben als die der eigentlichen Poeten. Nicht Regeln nachvollziehen oder Vorbilder nachahmen, sondern die Phantasie zu Hilfe nehmen, das war auch Gillys Überzeugung, aber wie vernunft- und zweckmäßig er dann doch bei seiner Entwurfspraxis zu Werke ging, hätten sein Theater oder sein Friedrichsdenkmal zeigen können, wenn sie denn Gegenstände dieses Buches gewesen wären.

Mit Schinkel weicht die Dämmerung endgültig, und die Baukunst erscheint wieder im hellen Tageslicht. Der Verfasser liefert zunächst eine sehr schöne und trefende Darstellung von Schinkels erster Italienreise, um dann die darauf folgende romantische Periode zu behandeln, welche hauptsächlich durch die Auseinandersetzung mit der Gotik charakterisiert ist. Sehr richtig betont er, daß der „Mittelalterstil“ für Schinkel nie ein fertiges Muster gewesen ist, welches sich einfach nachahmen ließe. Viel mehr mußte sich der Architekt sowohl mit der antiken als auch mit der mittelalterlichen Bauweise bekanntmachen und daraus dann den zeitgemäßen Stil der idealen Zweckmäßigkeit entwickeln. Jedes gelungene Bauwerk mußte seinen praktischen Zweck erfüllen, aber nach wie vor galten für Schinkel die drei vitruvianischen Grundbegriffe *firmitas*, *utilitas* und *venustas*, und das hieß, daß die Schönheit niemals dem Zweck geopfert werden durfte. Deshalb suchte Schinkel seinen Bauwerken stets „Ausdrucksqualitäten zu verleihen, die über die Charakteristik der jeweiligen Zwecke hinausgingen“ (S. 259). Die Ausdrucksqualitäten der Gotik nutzte Schinkel am konsequentesten bei seinen Entwürfen für das Luisenmausoleum und für den Denkmalsdom. Seine Baubeschreibungen zu diesen unausgeführten Projekten werden von Bisky ausführlich interpretiert, wobei deutlich wird, wie souverän der geborene Architekt mit den ästhetischen Vorurteilen seiner Zeit umzugehen vermochte. Schinkel verlegte die Vollendung des von ihm selbst entwickelten neuen Mittelalterstils in die Zukunft: Am Denkmalsdom sollten noch künftige Generationen von Baumeistern, Handwerkern und Künstlern arbeiten und lernen, die ewige Baustelle sollte gleichsam zur Hochschule einer neuen Architektur werden. Das war groß und romantisch gedacht, aber auch von vornherein zum Scheitern verurteilt. Als Schinkel nach Beendigung der Freiheitskriege endlich seine erste monumentale Bauaufgabe in Angriff nehmen konnte, die Neue Wache Unter den Linden, war mit der romantischen Poesie nicht mehr durchzukommen, sondern Schinkel mußte in den dorischen Trend einschwenken, der ja auch ein Zeichen der Zeit war. Ein Prosaiker ist er aber deswegen nie geworden, doch das gehört als reale Architekturgeschichte nicht zum Thema dieses Buches.

Ihren Höhepunkt und Abschluß erreicht die romantische Architekturästhetik mit Sulpiz Boisserée. Der Verfasser schildert dessen Werk und Wirken so ausführlich, daß daraus beinahe schon eine eigene Monographie entstanden ist. Das ist auch zu begrüßen, denn mit diesem für das Thema so wichtigen Romantiker hat sich die Forschung bisher nur ziemlich beiläufig beschäftigt, meist im Zusammenhang mit Goethe, dessen Zuneigung Boisserée genoß. Sulpiz Boisserée (1783–1854) hatte den Vor-

zug, als Privatgelehrter und Sammler leben zu können. Sein Ehrgeiz aber bestand darin, öffentlich zu wirken, und zwar für die Erhaltung und Würdigung mittelalterlicher Architektur und Kunst und für die Vollendung des Kölner Doms, einem in Preußen und in den Rheinlanden als nationale Aufgabe verstandenen Projekt.

Boisserée hat Etliches über mittelalterliche Baukunst veröffentlicht, davon sind am wichtigsten die „Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln“, Stuttgart 1821 ff. (Reprint Köln 1979). Dieses monumentale Werk zeigt den Dom teils in seinem damaligen unvollendeten Zustand, teils wie man ihn sich nach seiner Vollendung anhand alter Risse vorstellen mußte. Die Arbeit an diesem Domwerk hat sich über Jahre hingezogen und wurde sogar von Goethe wohlwollend begleitet, obwohl man in Weimar nicht unbedingt davon überzeugt war, daß der Kölner Dom vollendet werden müsse und noch viel weniger, daß man in der Gegenwart wieder gotisch bauen solle. Goethe sah die Baustile inzwischen als historische Phänomene, der Mittelalterstil gehörte einer noch unaufgeklärten Zeit an, man mochte ihn bewundern, aber ihn wiederbeleben zu wollen wäre vernunftswidrig.

Genau das aber wollten die letzten Romantiker. So mündet auch Boisserées „Flüchtige Übersicht der Geschichte der Kirchenbaukunst“ von 1839 in die Empfehlung, heute wieder da anzuknüpfen, wo die Gotik in ihrer Blüte stand, d.h. als der Kölner Dom zu bauen begonnen wurde. Dankenswerterweise hat der Verfasser diesen wichtigen Text in extenso abgedruckt und ausführlich gewürdigt. Dabei kommt er zu dem Schluß, daß Boisserées Geschichtsbild „weiterhin teleologisch verfaßt“ war und „ästhetische Normen begründen“ sollte, d.h. Boisserée wurde auch in seinen späten Schriften nicht zum Historiker, sondern blieb ein spekulativer Ästhet, er „rettete damit die Poesie der Baukunst vor dem entzaubernden Zugriff kunsthistorischer Forschung“ (S. 310 f.). Vom Standpunkt des Ästheten oder des Germanisten aus mag man mit einem gewissen Bedauern von Entzauberung sprechen, der Kunsthistoriker wird das anders sehen: Das fortschreitende 19. Jahrhundert hatte für die Architektur Aufgaben bereit, die mit dem Zauber der Poesie nicht zu lösen waren, und ebenso wenig war fürderhin eine Geschichte der Baukunst denkbar, die sich den Spekulationen von Poeten und Ästheten zu verdanken hätte. Trotzdem: Biskys „Poesie der Baukunst“ bleibt, verstanden als Rezeptionsgeschichte der Architektur zwischen Aufklärung und Romantik, ein unschätzbare Beitrag auch zur Kunstgeschichte jener Epoche.

ERIK FORSSMAN
Freiburg i. Br.