



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Reden aus der Zeit

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1934

urn:nbn:de:hbz:466:1-41817

P i n d e r

P
03

Kreden
aus der
Zeit



SE
1804

J. A. Schmall p. Ten 14



03
SE
1804

Schmall/2985

9.-
Wilhelm Pinder

Reden aus der Zeit



Verlag E. A. Seemann Leipzig

Schriften zur deutschen Lebenssicht



Anlaß und Zeitpunkt der Reden:

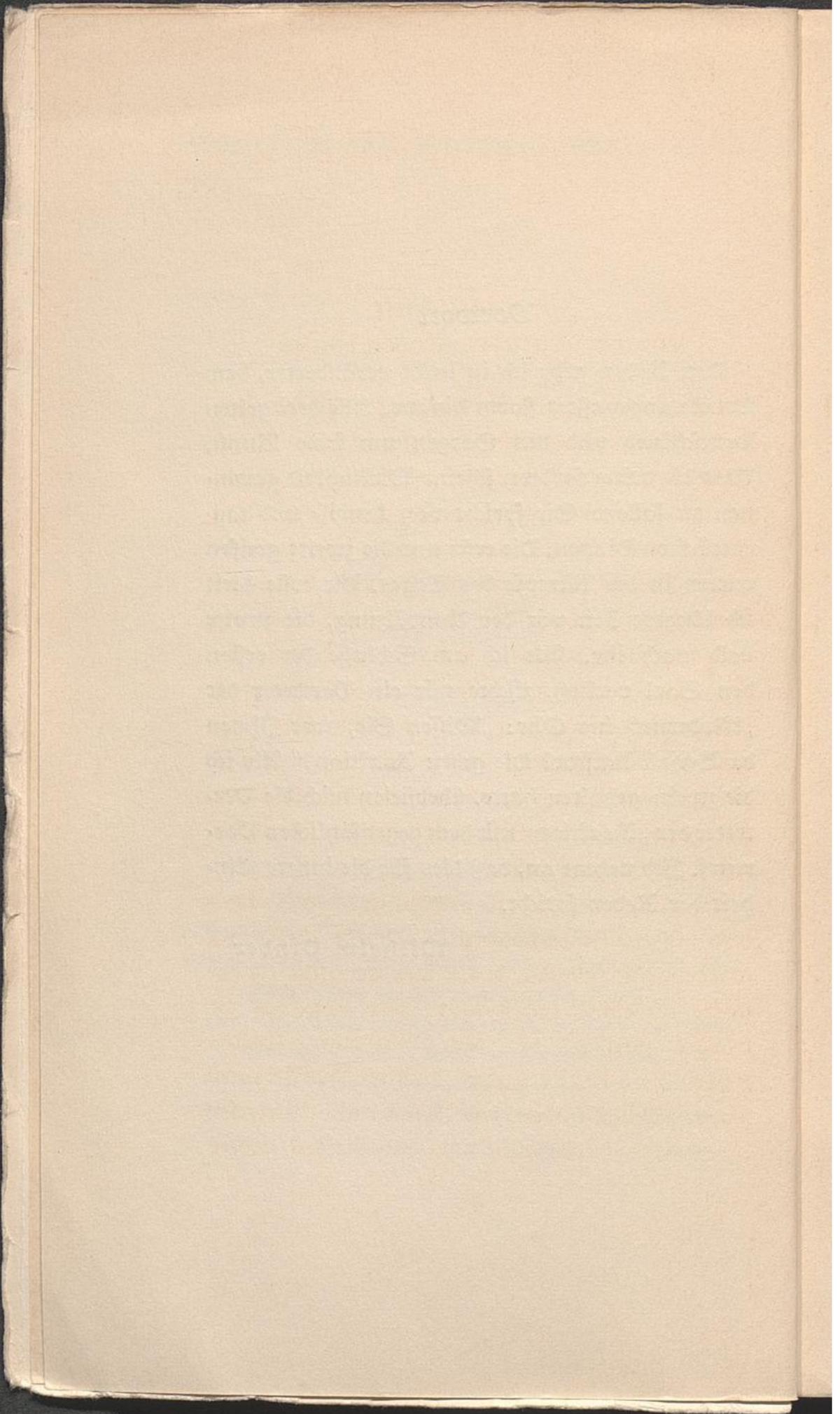
1. Werkbundtagung München am 6. Juli 1928.
2. Tagung des Pädagogisch-psychologischen Institutes der Universität München am 3. August 1933. (Wiedergegeben mit Genehmigung des Armanen-Verlages, Leipzig.)
3. Denkmalsflegetag, zugleich Tagung des Reichsbundes Volkstum und Heimat in Kassel am 7. Oktober 1933.

Copyright 1934 by E. U. Seemann, Leipzig
Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten

Vorwort

Drei Reden gebe ich in leicht veränderter, dem Drucke angepasster Form hinaus. Alle drei gelten Deutschland und den Sorgen um seine Kunst. Was die dritte fordert, scheint Wirklichkeit gewinnen zu sollen. Sie spricht von kampf- und tagentrückten Dingen. Die erste und die zweite greifen mitten in die Kämpfe des Tages. Die erste hielt ich längere Zeit vor der Umwälzung, die zweite bald nach ihr. Als ich am Schlusse der ersten den Saal verließ, zischte mir ein Vertreter der „Moderne“ ins Ohr: „Wissen Sie, wer Ihnen da Beifall flatscht? Die ganze Reaktion!“ Als ich die zweite gehalten hatte, überfielen mich die Vertreter der „Reaktion“ mit dem gegensätzlichen Vorwurf. Ich nehme an, daß dies für die innere Einheit der Reden spricht.

Wilhelm Pinder



Zur Möglichkeit eines kommenden großen Stiles

Die Frage ist gestellt worden: „Ist die sogenannte ‚neue Sachlichkeit‘ bereits zu einer solchen Sicherheit ihrer Gestaltungsart gelangt, daß man sie als einen neuen Stil ansprechen kann?“ Ich glaube dieses: wenn man in Gedanken versucht, einen Querschnitt durch die Gefühle derjenigen Menschen zu ziehen, die von Kultur, aber von neuen Lebensgefühlen sind, so wird man finden, daß sie allesamt weder bereit sind, die Frage klar zu verneinen, noch sie voll zu bejahen. Man wird die Überzeugung finden, daß wir auf dem Wege sind — auch da werden manche nur sagen, vielleicht —, einen Stil zu bekommen, jedenfalls: erst auf dem Wege.

Es ist von der „neuen Schönheit“ des Raumes und der neuen Schönheit der Farbe gesprochen worden. Ich glaube, dasjenige, was sich als das heute Erreichte fassen läßt, wird ungefähr getroffen werden mit dem Ausdruck: schöne Farbe und farge Form. Daß wir das Positive daran wirklich haben, das braucht nicht bewiesen zu werden. Dafür muß man nur Augen haben.

Was die innerlich neuen Menschen von heute von der Vätergeneration unterscheidet, das ist der Wunsch, den jeder auch in seiner Mietwohnung zum Ausdruck bringen kann: zunächst wollen wir möglichst keine Zierformen — denn normalerweise müssen sie schlecht sein —, dann und dafür aber viel Platz, freien Platz; vielleicht noch nicht einmal wirklich gestalteten Raum, aber wenigstens das Gefühl, daß wir uns frei bewegen können; vor allem den Ausdruck einer schönen Farbigkeit, den Ausdruck von Helligkeit, von Freiheit — einen Raum nicht für Spezialisten, für Sachmenschen, für Stubenhocker, sondern für geistig bewegliche Menschen, die sich zugleich im Besitze eines leistungsfähigen Körpers fühlen. Als wir jung waren, war das Allererste, was wir praktisch taten, daß wir auf Vertikows, Kommoden und Schränke kletterten und die sogenannten Verzierungen abbrachen — in dem Gefühl, daß alles, was in der Hand losging, nicht hingehörige Form war. Was wir jetzt als schöne Farbe und karge Form empfinden, das ist freilich eine Koppelung von Positivem und Negativem. In der Farbe — das Gefühl haben wir — wird heute unbedingt ein vernehmliches Ja gesprochen; wir haben in ihr nie dagewesene Klänge von ungemeinem Reiz, von einer absoluten Harmonie, die tief befriedigt; wir haben eine positive Überlegenheit über die farbige Welt, in der wir Älteren einst aufgewachsen

sind. Der Begriff „karge Form“ dagegen enthält noch immer Resignation.

Dies gilt sicher nicht für die Gefühle der Schaffenden und ihren Glauben; es gilt aber für die Nichtkünstler, für die Empfangenden, mit einem gewiß häßlichen Worte: für die Abnehmer, die jeder gültige Stil durchwegs braucht. Die unterste Frage für einen „Stil“, einen öffentlich herrschenden Groß-Stil, ist ja nicht, wer ihn macht, sondern, wer ihn wünscht und was man von ihm wünscht. Darum wird, sobald man noch gar nicht auf die Leistung selber sieht, sondern auf das Gefühl, das ihr bis jetzt begegnet, gesagt werden müssen: das Vertrauen auf die Form ist zur Zeit geringer als jenes auf die Farbe. Aber das ist schon ein Symptom. Ich rede von dem, was man sich verspricht, was man erwartet. Darin spiegelt sich eine geschichtliche Lage. Diese aber ist das Problem.

Eine Lage wie die heutige hängt durchaus nicht nur von dem Maße an künstlerischer Begabung ab, das in der Welt ist. Wenn ich mich hier skeptisch äußere, so richtet sich das noch nicht gegen die Talente; es bedeutet noch nicht, daß es heute notwendig eine geringere gesamtarchitektonische Begabung als früher gebe. Es richtet sich gegen die Lage. Wir müssen mit der sehr merkwürdigen und vielleicht noch nie ganz so dagewesenen Möglichkeit rechnen, daß Talent und

Situation in diesem Augenblicke nicht mehr und noch nicht wieder zusammenstimmen. Es ist an sich durchaus möglich, daß eine Fülle von starken Begabungen da ist, denen durch eine übermächtige Situation an einem bestimmten Punkte das Feld versperrt wird — vielleicht nur vorläufig, hoffentlich nur vorläufig. Daß etwas der Art da ist, kann man schon aus der Tatsache allein erschließen, daß wir von der Möglichkeit, der Berechtigung, den Aussichten eines Stiles sprechen.

Wo ist es bisher geschehen, daß große Form aus sich heraus ein variables, aber innerlich gleichgestimmtes, d. h. in sich stilsicheres Formengut bis ins kleinste Detail erzeugte, vom Raume durch die Glieder bis zum Ornament als dem Letzten, nicht eine Zutat, sondern eine Folge aus dem Ganzen? Wenn wir uns darüber klar werden, so kommen wir auch der Beantwortung einer anderen Frage näher: „Wie soll sich das Neue überall, wo es mit alter Architektur zusammenstößt, d. h. zwischen sie tritt, verhalten? Dürfen z. B. die alten Stadtbilder, sofern sie wertvoll sind, zerstört werden durch schrankenloses In-sie-Sineinplätzen noch experimentierender Form- und Raumgestaltungen einer neuen Welt?“ Gleich anschließend ist dann die sehr verwandte, vielleicht noch wesentlichere Frage gestellt: „Darf große, repräsentative Architektur schon auf diesen experimentierenden Formen aufgebaut werden?“

Ich gestehe im voraus, daß ich beide Fragen verneine. Warum? — So wenig man prophezeien kann, so sehr kann doch Geschichte zum mindesten Gegenwärtiges erklären und bestätigen. Die Welt, aus der die Formgestaltung in allen Kulturen, die wir überhaupt beobachten können, in erster Linie gekommen ist, ist niemals die der „Zwecke“ gewesen. Die Welt, aus der die großen Baustilformen kommen, ist vielmehr eindeutig die sakrale. Das gilt für Ägypten, Indien, China, für jedes Naturvolk. Das gilt in allererster Linie für die Welt unserer eigenen Vorfahren, für die mittelalterliche Kultur. Es scheint problematisch für Griechenland, für das ja die Archäologen gerne sagen (oder sagten), daß der Tempel vom Hause komme. Ich würde immer dazu neigen, das Umgekehrte zu glauben: Niemals kommt der Tempel vom Hause; eher kommt das Haus vom Tempel. Das ist die Anschauung, die heute als die eines neuen Lebensgefühls auf allen Gebieten uns begegnet. Auch wenn man (um ein Beispiel zu nehmen) in einem einzelnen Falle bezweifelt, daß etwa selbst das Pflügen als religiöse, symbolische Handlung da war, ehe es eine praktische wurde, so ist doch alles, was wir über Formentstehung (nicht: Tätigkeitsentstehung) im Zusammenhang mit scheinbarer Zweckhaftigkeit denken, heute in dieser Richtung gefestigt; so, was wir heute über Tracht denken. Bekleidung im untersten Sinne

ist allerdings nur Zweckerfüllung, aber eben nur im untersten Sinne. Das Fell des Eskimos ist gewiß Kälteschutz. Trotzdem ist schon die Art, wie er es trägt, etwas anderes. Sie ist „Tracht“. Aber wo Tracht entsteht, da ist sie Schmuck, und wo Schmuck entsteht, ist eine Bedeutung dahinter, ein Symbolwert! August Schmar-
|| sow, der jetzt im 76. Lebensjahre steht, hat vor langen Jahren sehr wahr und tief gesagt: „Ornament ist Wertbezeichnung“. Die Muschelringe der Neger, ihre Bemalung, ihre Tätowierung, die Kriegstrachten unserer Vorfahren, überhaupt alle natürlich-künstlerische Formenerzeugung kommt nicht in erster Linie aus der praktischen Notwendigkeit, nicht aus dem „Bedürfnis“ (sozusagen „konkav“), sondern — durchaus „konvex“ — aus seelischem Überschuss. Das alles ist seelische Selbstdarstellung, und wo seelische Selbstdarstellung Stil hat, d. h. etwas überindividuell Verbindendes, etwas Gemeinsames, da ist sie zuletzt religiös.

Es ist nicht anders in der großen Architektur. Die erste, größte Selbstdarstellung unserer Väter auf deutschem Boden lag im religiösen Bauwerke! Es kommen zwar heute immer wieder phantastische Behauptungen, die oft in noch viel zu ehrender Weise ablehnend behandelt werden, z. B.: die sogenannte Gotik (die man dazu noch zu einem rein deutschen Stile umfälschen muß)

sei unsere alte, germanische Zimmermannskunst, sei geadelte Hausbautechnik! Es ist schwer für einen Menschen, der ein bißchen gelernt hat, dabei ruhig zu bleiben; denn es liegt auf der Hand, daß das Umgekehrte richtig ist. Unser Kirchenbau, auch der sogenannte gotische, ruht durchaus auf einer Form, die mit der unseres Wohnens gar nichts zu tun hat: auf der südlichen Basilika und dem südlichen Zentralbau. Was diese Formen geeignet gemacht hat, uns selbst zu einem höheren Lebensausdruck zu dienen — indem wir sie verwandelten —, das war ihre sakrale Verknüpfung, ihr Symbolwert, ihr seelischer Wert, ihr Geheiligtsein durch Bedeutung. Weil sie etwas bedeuteten, was durchaus nicht mit dem Worte „Kunst“ benannt werden kann — weil sie das Gotteserlebnis bedeuteten, konnte an ihnen Form entwickelt werden. Daß aber Stil aus praktischer Zweckbefriedigung entstanden wäre, ist bisher noch nie dagewesen.

(Die Türme von S. Gimignano sind nicht der „Stil“ ihrer Zeit. Wir sehen sie heute mit einer Art von Naturgenuß und denken an die Wolkenfräger. Aber die gleichen Menschen bauten ihren „Stil“ nur im Sakralen auf. Nach den Kathedralen müssen wir fragen, um zu wissen, was damals „bauen“ hieß. Sie stammten nicht von Zweckbauten, wie es die Streittürme von S. Gimignano waren; sie waren gleichzeitig da — aber sie sahen ganz anders aus als jene Türme, die ja

auch keineswegs das künstlerische Gesicht einer Raumgestaltung waren.)

Der Sakralbau ist keineswegs die Steigerung des profanen Privatbaues, bisher jedenfalls ist er es noch nie gewesen. Das mittelalterliche Haus, die Burg, das Rathaus, können abgeschwächt widerspiegeln, was am Sakralbau gefunden wurde. Aber der Sakralbau kann nicht gesteigert wiedergeben, was das Wohnhaus fand. Praktisches Bedürfnis und symbolischer Wert werden sich immer im Leben begegnen und durcheinanderschwingen; aber eine Zeit wie die heutige, die auf dem Punkte steht, da diskutieren zu müssen, wo andere Zeiten einfach zeugten und gebaren, muß sich des Gegensatzes der zwei Pole, die dahinterstehen, klar bewusst bleiben.

Nun ist es fast eine Banalität — so wahr ist es —, zu sagen, daß die kulturelle Lage, in der Sakralbau entsteht, heute eben nicht da ist, nämlich die Gemeinsamkeit des „Mythos“ (genauer gesagt, eines wirklich heutigen, aber gemeinsamen religiösen Empfindens, das formenzeugend im Raume wirken könnte; die gemeinsame Prägung des Gefühles für das Irrationale ist gemeint. Man möge den vielleicht ungenauen Ausdruck „Mythos“ im Weiteren, in einer Art von Verabredung, in diesem Sinne verstehen). Ganz ohne hinzusehen, was heute da ist, könnte ein gut beobachtender Mensch aus der reinen

Tatsache eines fehlenden Gemeinschaftsmythos in einer so sehr begabten Zeit schon theoretisch feststellen, wie diese Zeit bauen wird; so nämlich, wie die unsere eben baut: Sakraler Zweck, überhaupt gesteigerter festlich-erhabener Ausdruck auf der einen Seite, — hohe Qualität der Form, reiner und moderner Stilausdruck auf der anderen, stehen in umgekehrter Proportion. Privathaus, Warenhaus, Kontorhaus, Fabrik, Bahnhof stehen der reinen Qualität nach an der Spitze; und mit wenigen Ausnahmen, im Durchschnitt, steht am untersten Ende der Kirchenbau.

Das einleuchtendste Ergebnis des Wettbewerbes um den Völkerbundspalast, der immerhin eine Idee, — wohl an sich, aber nicht für Alle eine Lüge —, für Manche etwas wirklich Beglaubtes, einen kommenden Gemeinschaftsmythos ausdrücken sollte, das Ergebnis war dieses: Entweder faßten die Architekten das Ganze wesentlich als eine Platzfrage, eine Bedürfnisfrage auf (Wo bringe ich die Büros unter? Für wieviele Menschen brauche ich Raum? usw.), — dann entstand wie unabsichtlich eine gewisse Gemeinsamkeit moderner Formen. Oder das Ganze wurde aufgefaßt als Wettbewerb mit dem Sakralbau — dann entstand eine verlogene Monumentalität. Das für Europa Kompromittierendste waren die italienischen Entwürfe. Das Gesündeste von allem war zweifellos das diesseits der Alpen Ersonnene.

Es blieb als vorläufige Lehre: bindend ist für den neuen Stilausdruck die Bescheidung auf den Zweck, die Resignation der Form, in mancher Beziehung die der Gesinnung, von der ich gelegentlich der Besprechung des Standpunktes von Le Corbusier noch einen Augenblick reden muß. Da ist am ersten noch eine Gemeinsamkeit, aber eine Gemeinsamkeit vorwiegend negativen Charakters. Wo sie nicht da ist, herrscht das Chaos und die Lüge.

Dazwischen gibt es, wie immer, auch bei diesem Völkerbundpalast eine ganze Reihe von Begegnungs- und Mischformen. Ich glaube, Deutsche waren im wesentlichen an ihnen beteiligt.

Bezeichnend ist, daß der bewußteste Vertreter „kommender Baukunst“, Le Corbusier, ganz richtig weiß: es handelt sich beim Bauen durchaus nicht um ein reines Kunstproblem, sondern es gehört dazu eine Menschenart. Er fordert also den Corbusierschen Menschen, und zwar in der Form, daß er ihn als eine Tatsache voraussetzt; aber dieser Corbusiersche Mensch ist eine Verneinung! — Ein Leitsatz unter vielen, die Corbusier immer wiederholt, heißt: Alle Menschen sind gleich und haben die gleichen Bedürfnisse! Das klingt positiv und ist doch nur im grammatischen Sinne ein positiver Satz, nicht inhaltlich. Da dies nicht ein unverbindliches Aperçu ist, sondern eine ernste, immer wieder mit einer dem

Kino abgesehenen Technik wiederholte Forderung, so leugnet Le Corbusier bewusst jenes Wesentliche, das von jedem gemeinsamen Mythos gefordert wird: den schöpferischen Unterschied. Unterschiedene Menschen brauchen vereinigende Ideenwelten. „Einheitsmenschen“ brauchen nichts Einigendes mehr.

Zu diesem Einheitsmenschen, bei dem es keinen schöpferischen Unterschied mehr gibt, gehört freilich die Schlafmaschine für das Schlafen, die Wohnmaschine für das Wohnen, die Musikmaschine für das Musizieren.

Muß übrigens der Referent wirklich betonen, daß er damit nicht von sozialer, rechtlicher und politischer Ungleichheit als Forderung, sondern vom schöpferischen Unterschiede der Begabung und der menschlichen Wesensarten, der Individuen als einer unaufhebbaren Tatsache spricht?

Wollte man Corbusier in voller Einheit mit seinem Ideal in Genf bauen lassen und hätte man dann das Gefühl, das heutige Europa befriedigt zu haben, so hieße das, den Einheitsmenschen bejahen, und für meine Person erlaube ich mir zu sagen: das wäre das Ende!

Es ist mir dabei wohlbekannt, daß Le Corbusier durchaus nicht konsequent verfährt und beim Genfer Palast sogar mit einer Quadriga und einer Art Barockportal arbeitet. Ich spreche von seinen Ideen in Reinkultur. Ich sehe in jenen

Konzessionen die größte Blöße, die sich der „Denker“ Le Corbusier gegeben hat.

Die großen stilbildenden Individuen, die auf den Rangunterschieden der Natur beruhten, schufen Stil für verschiedenartige Menschen von gleichartigem Mythos. Was Corbusier fordert, ist ein mythenloser Mensch ohne Unterschiede, und der darf, will, kann und wird in keinem Sinne sakral bauen, und wenn wir an den glauben, so verzichten wir von vorne herein auf die Möglichkeit, in der Baukunst etwas Festliches, Erhabenes, Zusammenfassendes auszudrücken.

(Dieses Festliche und Erhabene ist genau das, was eine holländische „radikale“ Stimme kürzlich in der Bauhaus-Zeitschrift als „M-Kunst“, d. h. als die „völlig erledigte“ Monumentalkunst, bezeichnet und abgelehnt hat. Sachlich stimmen also die „Radikalen“ mit dem Referenten überein. Nur das Gefühl ist verschieden.)

Nun erhebt sich freilich die Frage: Ist nicht eben jenes neue Lebensgefühl, von dem geredet wurde, das Versprechen auf den „Mythos“ oder auf das, was ihm entspricht? Das wäre möglich, aber wir müssen auf jeden Fall sagen, daß das eine vom Künstler allein gar nicht zu lösende Aufgabe ist, eine Aufgabe, die weit unterhalb aller Kunst, in einer viel größeren Allgemeinheit liegt und dort zuerst gelöst werden muß. Es muß zuerst die Voraussetzung geschaffen werden, aus

der große Stille überhaupt kommen. Ein Versprechen höchstens könnte da sein, aber bestimmt nicht mehr.

Was kann denn eine Welt wie die heutige, in der komplizierte Einzelmenschen ohne einen verbindenden Mythos leben, — was eigentlich kann sie brauchen, um sich, wie wir sagen, stilistisch auszudrücken? Vorläufig scheint die Lage so: Die größte Aussicht muß jene Art von Kunst haben, die am wenigsten unausweichlich vor einer Allgemeinheit steht, d. h. alles, was sich am stärksten freier Wahl anbietet. Welches Buch ich lesen, welchen Film ich sehen, welchen Tanz ich genießen, welche Gedichte, welches Drama, welches musikalische Kunstwerk ich erleben will, das kann ich einzelner Mensch bestimmen. Ich höre oder höre nicht, ich lese oder lese nicht, ich gehe hin oder gehe nicht hin. Das ist der ungeheure Unterschied zunächst einmal aller sogenannten zeitlichen Künste gegen die größte räumliche. Architektur steht, wo sie steht. Sie ist der untersten Tatsächlichkeit, unserem wirklichen Lebensraume, der immer noch da ist, auch wenn die Erde noch so klein geworden, sie ist unserem Boden verhaftet. Ich kann nicht daran vorbei. Architektur ist immer etwas einer Gesamtheit Zugemutetes, ganz anders als jene andere Art von Kunst; darum muß sie von einer Gesamtheit bejaht werden und kann nicht vom

Architekten allein her entstehen. Die Werke der zeitlichen Kunst, aber auch alle der privaten angewandten Kunst kann ich mir wählen. Ich kann, um nochmals zusammenzufassen, mein Zimmer in Farben streichen, wie ich will, ich kann die Bilder hineinhängen, die ich haben will, kann die Möbel so stellen, wie ich will. Mit dem neuen Freiheits- und Platzgefühl kann ich meinen Flügel stellen, eine Decke legen, wie es mir gefällt, darauf ein Buch legen — bei anderer Gelegenheit gekauft —, dazu einen Aschenbecher stellen — bei anderer Gelegenheit gekauft — und es ergibt sich sofort eine selbstverständliche Harmonie!

Es ist die Harmonie des Ichs. Ich kann ebenso in meinem Raume die Musik spielen und die Bücher lesen, die ich will. Ich erfülle meinen Anspruch und verletze keinen Gesamtanspruch. Das ist das Reich des Individuums, das Reich der freien Wahl. Und wir müssen uns fragen, ob nicht ein großer Teil der Züge am „neuen Menschen“ in Wahrheit so ist, daß gerade er — dieser im Grunde „nach außen nackte“ Mensch mit seinem reichen Innenleben — möglichst auch freie Wahl haben möchte?

Ist man sich darüber klar, so versteht man, daß ich gegenüber aller großen feierlichen Architektur im heutigen Augenblicke noch ein vorsichtiges Abwarten vorschlage. Die großen technischen und praktischen Bauten, die z. T. ganz ausgezeichnet

sind, entsprechen allgemeinen Zweckbedürfnissen, sie entsprechen aber auch Gefühlen, ganz zweifellos, und sie sollen, sie müssen ihren Lebensraum haben. Wo aber hier und da in unserer Welt noch ein wirklich wertvolles, schönes altes Stadtbild ist — haben wir es da tatsächlich nötig, unsere neuen Formen ausgerechnet mitten hinein zu spritzen?

Können sie sich nicht einen Lebensraum am Rande suchen? Sie sollen es! Das ist nach meinem Gefühle vorbildlich in Stuttgart geschehen mit dem ausgezeichneten Bahnhof von Bonatz, der am Rande der Stadt liegt und von da aus sich vorzüglich mit einem vorhandenen Straßenzuge verbindet. Er führt auf die alten Werte zu, — er erkennt sie an!

Ich bejahe vollkommen auch die sehr vornehme Zurückhaltung des Fischerschen Kunstbaues an dem schönen Stuttgarter Schloßplatze. Das ist ein Beispiel für feinfühliges Angleichung auf Grund anerkannter alter Monumentalwerte, alter Kunstwerte, gruppiert zu neuem Ausdruck mit einer Bescheidenheit, die als solche schon modern ist.

Dieses letztere Beispiel allein beweist schon, wie falsch die gedankenlose, wenn nicht parteiisch mißgünstige Auslegung ist, hier werde einer Nachahmung „althemischer“ Bauten das Wort geredet, imitiertes „Rothenburg“ oder „Sildesheim“ befürwortet. Der Fischersche Bau ist in

feiner Weise „Alt-Stuttgart“. „Angleichung“ bezieht sich auf Proportion und Farbe, auf jede Art feinfühligere Anerkennung vorhandener Werte! Muß ein neues Haus in eine wirklich gute alte Straße, so soll es kein altes imitieren, aber in Format und Farbe sich angleichen. Man malt ja auch keine neuen Bilder ausgerechnet auf wertvolle alte!

Ich glaube also, daß die größten Aufgaben einer architektonischen Repräsentation des Säkularischen vorläufig noch vom Standpunkt des Wartens aus angesehen werden sollten. Warten ist das Gegenteil von Hoffnungslosigkeit.

Große repräsentative Architektur von völlig unsakraler Haltung wäre gerechtfertigt allein durch einen mythenlosen Einheitsmenschen. Der ist nicht da. Der kommt auch bestimmt nicht, er ist nur ein schrecklicher und häßlicher Wunsch! Kommt dagegen ein solcher Sieg des neuen Lebensgefühls, daß er nun wieder die Gründe irgendeiner (uns jetzt noch gar nicht recht vorstellbaren) Allgemeinseele schafft, dann könnte von selbst eine neue sakrale Architektur kommen. Dann würde man ganz von selbst im Stande sein, zu bauen. Vielleicht — selbst dann nämlich bleibt eine Frage: ob dann gerade überhaupt Bauen ein so typischer Ausdruck sein wird — wenigstens in der uns geschilderten Welt,

in der es eigentlich keine Heimat geben soll. Sie müßte sich dann noch sehr ändern!

Große Architektur ist öffentliche Kunst, soziale Angelegenheit sesshafter Gemeinschaften, nicht ohne Gemeinschaft, aber auch sehr schwer ohne Sesshaftigkeit zu denken. Würde die Grundbedingung der Sesshaftigkeit aufgehoben, würde wirklich die Erde so eng, die Heimat in uns so entwertet, wie sie A. Weber sogar für heute schon schildert, würde der Erdraum in unserm Bewußtsein eigentlich enträumlicht, nur noch Stätte rapider und gefahrloser Bewegungen — würde es wirklich so, ja, wäre es dann nicht eher sehr unwahrscheinlich, daß eine solche Welt überhaupt noch ausgerechnet in einer erdverwurzelten Kunst, der immobilsten, der festgegründeten Architektur, irgendeinen wesenhaften, das Größte und Höchste verkündenden Ausdruck finden könnte? Da doch jenes Größte und Höchste im Gegenteil der Sesshaftigkeit liegen würde? Würde nicht dann gerade nur das Beweglichste, das am leichtesten Verpflanzbare, der elektrisch übertragbare Schall, das ebenso übertragbare bewegte Bild, das Transportable, das rein Kinetische und Unstatische übrigbleiben? — Der Referent meint, daß zwar nicht für den Menschen, aber für seine Architektur gerade ein solches Geschichtsbild den größten Pessimismus erzeugen müßte. Er selbst freilich teilt es nicht! Er glaubt

noch durchaus nicht an einen so starken Schnitt, wie ihn Weber heute schon sehen will — als seien wir wie „auf einen neuen Stern versetzt“. Er hält sogar für wahrscheinlich, daß gerade die Zukunft einen engeren Anschluß des Einzelnen an bestimmte gewählte — gewiß: leichter wählbare — Stellen der festen Erde wiederbringen wird. Vielleicht wird man sogar bald mehr Heimat haben als heute. Der Referent kennt ferner Menschen, die in den Dingen des „neuen Bauens“ sehr radikal denken, gleichzeitig aber mit gleicher Leidenschaft Beethoven, Bach, Brahms, Reger, Chopin, Schumann, Pfitzner, Schubert sich andauernd und immer wieder erst anzueignen suchen, nicht als historische Betrachter, sondern als unmittelbar Erlebende, für die die Zeitlage der soeben absichtlich durcheinander Erwähnten noch gar nichts Wertendes bedeutet, — weil in der Musik noch Kontinuität ist, weil da noch etwas lebt, was anderwärts verstorben oder in Schlaf versenkt erscheint, weil es da — trotz aller „Moderne“ — noch keine entscheidende, also fortwährend vernichtende Aktualität gibt. Der dunklen Zukunft auf einigen Gebieten steht eine klare Herkunft auf anderen gegenüber. Verschiedene Ausdrucksformen des Menschen, verschiedene Künste haben auch ganz verschiedene Schicksale. Auch unser literarisches Denken ist in voller Kontinuität

entfaltet — es kennt überhaupt die tabula rasa gar nicht, die wir in der Architektur vor uns sehen. Seine Träger wären starr vor Staunen, wenn ihnen „Traditionslosigkeit“ zugemutet würde. Ein Denker mag sich mit noch soviel Recht als „neu“ empfinden. Aber da bedeutet „Neuheit“ keineswegs einfach Abbruch und Urbeginn, oft vielmehr Wiederkehr; jedenfalls nur Wandlung. Es hat schon viel größere Wandlungen gegeben als die unseres heutigen Denkens. Und schließlich: nicht einmal die „Gefahrenlosigkeit“ unserer „neuen Erde“, wie sie Weber — abgesehen von sportlich aufgesuchten Gefahren — behauptet, kann der Referent zugeben. Sie bleibt gerade darin immer unsere alte Erde; für jede verschwundene Gefahr bringt sie neue, oft verzehnfachte hervor: nicht aufgesuchte nur (der Heroentyp sucht sie heute, wie immer, auf), sondern zu erleidende, drohende, über den Menschen stehende Gefahren. Der normale Verkehr bringt sie, das normale Erwerbsleben. Nicht einmal der alte Ozean läßt sich spotten. Wenn früher hundertmal zehn Menschen untergingen, so gehen heute auf einmal tausend unter. Das ist kein großer Unterschied. Die Frage wäre nur: ob man heute weniger an Gefahren denkt? Auch hierin wird der ewige, tief menschliche Unterschied zwischen Mutigen und Ängstlichen mit seinen zahllosen Zwischenstufen

seine verschiedenen Antworten geben. Die Leidenschaft ist noch da, das Schicksal bleibt, der Tod ist nicht abgeschafft. Die außermenschliche Welt ist nicht entdämonisiert. Katastrophen gehören zum Leben als ein wesentlicher Faktor. Solcher Grundtatsachen gibt es viele, und sie alle behüten uns davor, jemals auf einen gänzlich „neuen Stern“ zu gelangen. Wir haben gewiß für das Neue, das geschichtliches Leben beständig erzeugt, eine besonders wache Bewußtheit und horchen mit nervöser Überreiztheit dahin, am stärksten die im weitesten Sinne Irreligiösen, am allerstärksten die Amüsischen, besonders die Unmusikalischen und die in irgendeinem tieferen Sinne Herkunftlosen, die immer in kritischen Zeiten an die Oberfläche gelangen. Daß eine einzelne Ausdrucksart wie die architektonische in so kritischer Lage war wie heute, daß diese Lage so bewußt gesehen wurde, das mag „nie dagewesen“ sein. Andere, gleich kritische Geschichtslagen mögen andere, gleich einmalige Züge aufweisen. Das Irrationale, das hinter allem Leben steht, das weitab von Fahrrad, Auto, Flugzeug liegen kann (und nicht einmal muß), das bleibt uns. Eben hier liegt die Quelle künftiger zusammenfassender Möglichkeiten des Geistes. Wie sie aussehen werden, wissen wir nicht. Aber sie müssen da sein, ehe jene erhabene Architektur, von der allein das

Referat handelte, geschaffen werden — könnte. Nur im Außer-„Vernünftigen“ können sie liegen. Die Bemerkung Kornmanns, daß man die wirkliche, technische Qualität einer Maschine nicht ästhetisch wahrnehmen könne, trifft den Kern! Wer das begreift, erwartet nicht von der Maschine das Höchste!

Man würde es auf jeden Fall bereuen müssen, wenn man in vorläufigem, unbewußt verzweifeltem Gefühle so gehandelt hätte, als sei der Einheitsmensch da, wenn man an einer großen und weit sichtbaren Stelle, wie z. B. in Genf, einer nach meinem Gefühl des erhabenen Ausdrucks noch unfähigen, noch experimentierenden, nur am Praktischen geschulten Baukunst Raum gelassen hätte. Wir wollen noch warten und uns freuen an den Werten, die uns schon geschenkt und die schon genügend bewährt sind in Farbe, Geräteform und in dem großen, neuen, strengen und oft stolz-schönen Ausdruck, den die praktischen Bauten haben.

Die bildende Kunst im neuen deutschen Staat

Bei der ersten Aufforderung, über die deutsche Kunst in der neuen Zeit zu sprechen, wußte ich, daß nicht jedem jedes Wort angenehm sein könne, das ich zu sagen habe. Ich wußte, daß ich auf seiten des natürlichen geschichtlichen Wachstums zu stehen, daß ich jeden Versuch zu bekämpfen habe, eine sogenannte vorschriftsmäßige deutsche Kunst zu erzwingen — zu bekämpfen als dem Wesen der Kunst ebenso widersprechend wie dem Wesen des Deutschen.

Der erste meiner Sätze versteht sich von selbst. Nie kann Einer, gerade in solchen Zeiten, etwas Allen Angenehmes sagen, selbst wenn er gewissenlos genug wäre, es zu wollen. Ganz unmöglich ist es bei meiner schwierigen Aufgabe, bei der Besonderheit der heutigen Lage, wo eine elementare Volksbewegung zur Gestaltung drängt, wo Ehrlichkeit gerade für den überzeugtesten Anhänger und Angehörigen dieser Bewegung erste und härteste Pflicht ist; wo wir vor der großartigen Tatsache stehen, daß etwas über allen sogenannten Geist Hinausgehendes, ein elementarer

Vorgang des unbewußt schöpferischen Lebens in uns späten Menschen zur vollkommenen Bewußtheit wird, daß dieser Vorgang so unabwendbar wie der Frühling kommt, ein Etwas, das kein sogenannter Geist erzeugt hat, sondern das allem Geiste Unerreichliche, Unbegreifliche und Wunderbarste selbst: das zeugende Leben!

Trotzdem ist das, was uns angeht, etwas Geistiges: Das Selbsterlebnis der Nation. Aber darum muß gerungen werden, und das erfordert Ehrlichkeit! Die Lage der Geschichte ist heute so, daß das Unbewußte nur durch schärfste männliche Bewußtheit sich zur Geltung bringen kann. Ich erinnere an ein Wort des spanischen Philosophen Ortega y Gasset, der dem Sinne nach gesagt hat: „Wir heutigen Menschen sind die ersten, die ihre eigene Geschichte, alle Vorgänge ihres kulturellen Lebens vollkommen bewußt erleben und erleiden.“ Es ist so, als würden wir operiert ohne Narkose. Das tut bekanntlich weh, ist aber nötig.

Manches an der heutigen Lage Europas erinnert an die späte Antike. Aber es gibt da einen doppelten Unterschied. Der Untergang der antiken Welt ist höchstens im allerletzten Augenblick in den rohesten Formen zum Bewußtsein gekommen. Es gab kein geschichtliches Selbstbewußtsein. Dafür aber war noch eine große Reserve da: die unverbrauchten Völker des Nordens, die aus verwandten Kräften heraus, als Verwandte der

Griechen und Römer, noch einmal eine neue Kultur aufstellen konnten.

Heute ist es in doppelter Gegensätzlichkeit genau umgekehrt: heute haben wir die Bewußtheit, aber keine Reserven mehr als uns selber. Niemand glaubt mehr, daß etwa die Russen das große Kraftbecken Europas darstellen. Wir wissen mit eisiger Klarheit: Wir sind die Letzten, es steht nichts unverbrauchtes Europäisches oder Europäerähnliches hinter uns. Darum gibt es, wenn wir nicht untergehen wollen, nichts als ein ganz bewußtes Selbsterneuern, bewußte Selbsterneuerung als Folge des elementarsten Selbsterhaltungstriebes, Bewußtheit als Folge eines Triebes! Sie muß zum erstenmal in aller Geschichte erzwungen werden, und sie kann es nirgends so gut als bei uns.

Es ist ein ungeheures Glück für uns Deutsche, daß gerade unser Volk — eines der allerältesten Europas —, diese Reserven in sich selber hat. Es hat sich in seiner langen Geschichte seine Regenerationskraft wach erhalten; gerade durch seinen Mut, der im geschichtlichen Anblick oft so gefährlich wirkt, den Mut, sich immer wieder nicht in Überlieferungen festzulegen, die allmählich erstarren müssen, immer wieder die Welt von neuem aufzubauen, wobei so viele edelste Deutsche sich geopfert haben. Unser Volk verhält sich immer wieder wie ein junges Volk.

Das kann es sich leisten, es hat die Rüstigkeit der Jugend, mehr als der Westen, und ist trotzdem nicht etwa geschichtlich später geboren. Nach so viel Gehirnüberzüchtung hat es immer noch die Ursprünglichkeit, die Lebenskraft in sich, die zu wahren Tütertum unerlässlich ist.

Von da aus kommt uns die große Aufgabe zum Bewußtsein: den Takt der geschichtlichen Stunde zu finden. Wo darf dieses notwendige und so stark vorhandene Tütertum einsetzen, wo gerade ist es vielleicht richtiges Tütertum — zu warten? — Das, was bereits geschehen ist, ist ungeheuer groß. Nur Einiges will ich nennen, was einzigartig und gewaltig ist: Das Ja-Sagen zu uns selbst; die verachtungsvolle Abschüttelung aller Minderwertigkeits-, aller uns aufgelogenen Schuldgefühle; die Überwindung der Parteien; die Überwindung der parlamentarischen Schwarzbude; die Überwindung der Kleinstaaterei; die Überwindung des politischen Katholizismus, nach tausend schweren Jahren jetzt endlich angebahnt; die Bekämpfung des Kommunismus, die Bekämpfung der Arbeitslosigkeit und ganz besonders die Nationalisierung des Arbeiters. Das alles ist so gewaltig, daß die unvermeidlichen Einzelfehler und Einzelverirrungen nie etwas dagegen besagen werden vor dem Angesichte der Geschichte! Und es ist so viel, daß ein großes Tütertum noch Jahrhunderte daran weiterbauen darf!

Wir wissen, daß Arbeit und Brot nur eine Vorbedingung erfüllt, wir wissen und sind uns alle darüber einig, daß der Kampf um die Seele unseres Volkes geht. Und dazu gehört, was man den Kampf um die Kunst nennt. Nur gibt es hier die grundsätzliche Frage: Wie darf man um Kunst kämpfen, ohne gerade das zu zerstören, um das man kämpft, für das man kämpft?

Diskussion ist von Dr. Goebbels wie von Alfred Rosenberg als wünschenswert bezeichnet worden. Seit Wochen ist sie im Gange — unter anderem in einer ganzen Reihe von Beiträgen in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“. Dabei hat sich zunächst etwas nur scheinbar sehr Klares herausgestellt: scheinbar handelt es sich um einen einzigen Gegensatz, den ewigen Gegensatz von „alt“ und „jung“; er scheint das Hauptproblem und ist es vielleicht doch nicht. Aber wir wollen ihn einmal ganz kurz so ansehen, als ob er es wäre. Die „Alten“ nennen wir natürlich nicht diejenigen, die den Jahren nach alt sind, auch die Jungen nicht die an Jahren jungen; alt nennen wir in einem solchen Falle die, welche die heutige Jugend als den „seelischen Vollbart“ bezeichnet. „Alt“ heißt hier nicht, was verehrungsvoll am Ewigen hängt und am Unsterblich-Deutschen — das ist ein alters-unabhängiger Zustand, es ist der, den wir als selbstverständlich fordern. „Alt“ nennen wir, was nicht mitkann, und darum eine

Schuld denen anhängen will, die mit- und vorwärtskönnen — wie Nietzsche gesagt hat: „Sie wollen das Große nicht, darum sagen sie, das Große ist schon da!“ Solche Menschen nennen wir alt, zumal diejenigen, die, wenn sie ehrlich auf ehrliche Fragen antworten würden, sagen müßten: Dieses Große, das schon da ist, sind nämlich wir!

„Jung“ nennen wir, was lebendige Kräfte in sich führt, was kämpfen will, nicht, indem es andere Vorwärtstrebende hindert, sondern unbekümmert, indem es dem eigenen, gottgeborenen Willen zu einem hohen Ziele folgt, indem es mit sich ringt und nicht mit anderen! „Alt“ den, der sagt, es sei ja längst das Große gefunden, um nur das Neue zu verbieten. Wer den anderen verbieten will — achten Sie darauf, wer das tut —, der ist wirklich alt, zu alt! „Jung“ ist alles, was es sich noch schwer macht, was nicht in ausgefahrenen Gleisen schiebt und was so sehr nach seinem Ziele blickt, daß es nicht einmal Zeit hat zum neidvollen Blicke auf die anderen und also keine Neigung zum Verbot der anderen.

Man könnte sagen: Wenn das so klar zu erkennen ist, dann gibt es ja keine Frage mehr, dann ist ja das Junggenannte das Gute, das Alte das Schlechte, und Kunstpolitik kann für einen jungen, revolutionär gerichteten Staat dann nur heißen: Das Junge stützen. Ganz so einfach aber ist es leider nicht! Es sind noch zuviel

Masken in der Welt. Zu oft nennt sich bloße Verehrungslosigkeit jung und gilt dafür, zu oft wird auch das gute Alte nur alt genannt und nicht gut. Es gibt auch schlechtes Neues, das jung scheint, und es gibt auch gutes Altes, das morsch scheint und es doch nicht ist.

Man hat also durchaus nicht für eine ganz einseitige Politik „jung gegen alt“ zu werben, sondern zunächst die Hauptfrage zu stellen, ob es überhaupt richtig ist, in die Entwicklung der Kunst gerade jetzt mit politischen Begriffen einzugreifen; ob hier nicht der Punkt ist, wo wahres Tütertum warten heißt, wachsen lassen, absterben lassen.

Auch Rosenberg hat davor gewarnt, Begriffe wie „Reaktion“ und „Revolution“ einfach auf die künstlerische Formenwelt zu übertragen. Ich frage nach dem Verhältnis von Kunst und Innenpolitik und stelle zwei Sätze einander gegenüber: 1. Kunst und Volk, Kunst und Nation, das gehört unlöslich und unaufhebbar zusammen, 2. aber: Kunst und Innenpolitik, zumal Kunst, von parteiischen Künstlern oder gar von ganz Kunstfremden innenpolitisch beurteilt, das geht nicht. Wohl hat der Staat das heilige Recht, die Kunst zu sich zu rufen, die ihn ausdrückt, aber er hat die ebenso heilige Pflicht, diejenigen Künstler auf das schärfste zu prüfen, die andere

verdächtigen und sich selber anpreisen, indem sie andere Kunst nicht als künstlerisch, sondern als politisch schlecht und die eigene nicht nur als künstlerisch, sondern auch als politisch gut bezeichnen.

Ich wiederhole zunächst den ersten dieser zwei Grundsätze: Kunst und Volk, das gehört unlöslich und unaufhebbar zusammen. Daß Kunst international sei, das habe ich nicht eine Sekunde lang glauben können, das habe ich immer als Ausflucht und Vorwand derjenigen angesehen, die es nötig haben: der Wurzellosen und Entarteten. Ich habe immer geglaubt, was der verstorbene große Meister der Kunstgeschichte, Georg Dehio, einmal gesagt hat: „Keiner ist groß geworden in der Kunst, es sei denn durch Steigerung der Art und der Gaben seines Stammes.“ Von der Volkskunst bis zu der höchsten Spitze — und gerade in den allerhöchsten Spitzen wie Bach oder Beethoven — ist jede Kunst Ergebnis und Ausdruck von Kulturkreis, Nation und Stamm. Ein Kunsthistoriker, der ein unbekanntes deutsches Bild für italienisch hält, blamiert sich. Warum? Weil er einen ganz wesentlichen Faktor des Kunstwerkes, eben den nationalen Charakter nicht erkannt hat! Selbst Schwäbisch, Fränkisch, Florentinisch, Umbrisch muß ein Kunsthistoriker unterscheiden können; wenn ich es nicht kann, dann versage ich, aber nicht die Sache. Daß Dürer Franke ist und Holbein

Schwabe, das weiß ich nicht nur, das kann ich sehen und zeigen. Ich kann auch sehen und zeigen, daß diese Stammescharaktere nicht nur einfach Umwelteinwirkungen sind (die es auch gibt), sondern wesentlich Naturtatsachen. Wir werden eines Tages auch bei den immer wieder vorkommenden Überkreuzungsformen methodisch genau zeigen können, ob etwa hier ein französisch geschulter Deutscher (oder umgekehrt) geschaffen hat, dort ein florentinisch geschulter Umbrier usw. Wir können es jetzt schon empfinden und werden es hoffentlich eines Tages methodisch zeigen können, wie sich Angeborenes in der Kunst vom Anerzogenen unterscheidet. Wir werden eine Skala der Übertragbarkeit aufstellen und wir werden immer wieder sehen können, daß das Nationale das Unübertragbare, daß das Unübertragbare das Wesentliche und also das Nationale das Wesentliche ist. Kunst und Nation also, noch einmal, gehören zusammen, Kunst und Innenpolitik aber — das ist eine Vermengung artfremder Wesenheiten. Wer politisch mein Gegner ist, das kann ich wissen und sehen; Liberalismus und Bolschewismus, das sind meine natürlichen Gegner von gestern, heute und morgen, die habe ich zu bekämpfen als guter Soldat unseres heutigen Staates; diese politischen Erscheinungen sind eindeutig wahrnehmbar, sie bezeugen sich in Handlungen und Meinungen.

Wenn ich aber als Künstler, welchen Rivalen in der Kunst ich politisch brandmarken will, das kann ich mir leider aussuchen, — außer wenn es sich um eindeutige Tendenz-Kunst handelt, die schon Politik ist. Wenn ein Mann im geheimen für Rotfront arbeitet, dann ist er Kommunist und Staatsfeind, da ist nichts zu fragen. Aber wenn einer eine Landschaft anders malt als ein anderer Künstler, dann ist es allzu bequem zu sagen: Der Mann ist Bolschewist.

Das beweist sich von selbst aus den Widersprüchen, die sich aus diesem Bestreben ergeben haben, so, um gleich ein Beispiel zu geben, daraus, daß der gleiche Künstler in der einen Stadt in der sogenannten Schmutz- und Schund-Ausstellung als abschreckendes Beispiel, als Kunstbolschewist gezeigt wird und dieser selbe Künstler in einer weit größeren deutschen Stadt durch das sehr berechtigte Vertrauen der neuen Regierung einen leitenden Posten erhält — ich nenne möglichst keine Namen, stelle sie aber alle privatim zur Verfügung. Ich bin immer in der schönen Lage, zu zeigen, daß die Führung das Richtige tut und die Fehler örtlich sind.

Auch in der Politik gibt es die ewigen Unterschiede des Grades der Begabung, des Grades der Anteilnahme —, aber Politik geht uns alle an. In der Politik, die für das Leben aller sorgt, gibt es vermöge dieses einen, unbedingt Einigenden,

das wir Leben nennen, nichts, was die ausschließende Kraft hätte, wie in der Musik das Unmusikalische und wie in der bildenden Kunst, woran heute leider selten gedacht wird, das Unvisualische.

Politik ist für alle da, Kunst aber — ob wir das für gut oder schlecht finden — in der heutigen Lage ganz bestimmt nur für die Künstlerischen.

Würden diejenigen recht haben, die Kunst — ich sage nochmals: nicht Tendenzkunst, sondern einfach Selbstdarstellung von Menschen, die sich dazu getrieben fühlen in Landschaften, Bildnissen, Kompositionen, Bauwerken — innenpolitisch abstempeln wollen, so müßte, dem Wahlrecht in der Politik entsprechend, auch der Unmusikalische über Musik und der Unvisualische über bildende Kunst urteilen dürfen, wenn er nur politisch richtig denkt.

Das geschieht — entgegen dem Willen der Führung natürlich! In das Museum eines sehr gut deutschen, lebensvollen jungen Museumsdirektors kamen in seiner Abwesenheit ein paar Leute, die sich noch nie um Kunst gekümmert hatten. Sie haben dem Museumsdiener gesagt: Zeigen Sie doch mal, was der Mann in den letzten Wochen oder Jahren an moderner Kunst gekauft hat. Als das geschah, sind diese Leute, die sich sonst nie in ihrem Leben Bilder ansahen, in Lachen ausgebrochen und haben nach den Preisen gefragt. Das Ergebnis war, daß der Mann weg mußte. Das ist nicht von oben her geschehen, sondern angemast

von kleinen örtlichen Instanzen. Daß das oben nicht gewollt war, bewies sich in den nächsten Wochen danach: ein anderer Museumsdirektor, der weit ausschließlicher die gleiche moderne Kunst, die gleichen Künstler gesammelt hatte, wurde Direktor der größten Sammlung moderner deutscher Kunst. Dieser selbe Direktor hat vorher in seinem kleineren Museum das Erbe eines anderen (das ist jetzt schon ein dritter) verwaltet und gesteigert, ein Erbe allerbetontester Moderne. Jener Dritte aber hat zu Hause wieder kein Glück gehabt: Ihm ist als Schuld angerechnet worden, was seinem Nachfolger und gewissermaßen Schüler als Verdienst angerechnet wurde.

Jener Dritte mußte nach 25jähriger, verdienstvoller Tätigkeit gehen, nicht nur ein hochverdienter Mann, sondern unter anderem ein ausgezeichnete Offizier des Weltkrieges, auch ein Mann, dessen nationale Gesinnung man gar nicht anfechten wollte; er hat nur eins getan: er hat moderne Kunst gekauft!

Übertragen Sie diesen Fall in die Geschichte: Als Mozarts „Don Juan“ erschien, ist er verlacht und abgelehnt worden. Musikalische Menschen haben sich den Kopf zerbrochen, wie dem menschlichen Ohre solche fürchterlich häßlichen Klangzerreißen angeboten werden konnten. Als Richard Straußens „Salome“ auftrat, ist es auch so gewesen. Und heute suche ich selber nach den

Stellen, die mir damals schwer gefallen sind, ich erkenne sie gar nicht mehr wieder. Stellen Sie sich aber einmal vor, daß gering musikalische Menschen damals die Macht gehabt hätten, zu erklären: Mozart ist undeutsch und wird beurlaubt.

Wenn heute ein Mann aufträte wie der Künstler der Georgenchorschranken in Bamberg — ich sage jetzt, also nicht geschützt durch das späte Urteil der Geschichte, das die „Kunstschwärzer“, das heißt die unvoreingenommenen, nicht rivalisierenden, sondern verehrungsvoll forschenden Betrachter der Kunstgeschichte, das die Kunsthistoriker und nur sie allein begründet haben —, wenn er heute aufträte mit seinem seltsam abgearteten, großartigen Ausdruckswillen (ich weiß, er könnte nicht kommen, die Stunde so großer Künstler ist heute nicht da), aber wenn er erschiene, nackt von allem geschichtlichen Urteil, als unerwartete, neu zu beurteilende Kraft — würden da nicht Unvisualische, würden vor allen Dingen nicht unterlegene Rivalen sich versucht fühlen, den Mann als undeutsch abzulehnen? Denn ganz bestimmt, er würde heute, als Architekt, kein Biedermeier bauen, kein deutsches Biedermeier mit französischen Mansardendächern und englischem Cottage-Ausdruck; er würde, wenn er malte, nicht eine abgelegte französische Ausdrucksform des 19. Jahrhunderts wählen, wie es der Impressionismus heute ist — er würde ein glühender, schwerverständlicher,

unangenehmer, abwegiger, unbequemer, einsamer Künstler sein. Und er würde es, so deutsch wäre er, aus Scham ablehnen, zu sagen: „Ich bin deutsch, und meine Nebenbuhler sind es nicht!“ Er trüge sein Deutschtum nicht auf der Zunge, sondern als ein bildender Künstler, der durch Formen spricht, in seinem Wesen, in seinem leidenschaftlichen Willen!

Denkbar wäre es dann — und es läge durchaus nicht im Sinne der Idee, es wäre ihr feindlich und sollte also von jedem ihrer ehrlichen Diener gebrandmarkt werden —, daß kleine örtliche Instanzen ohne Wissen der Führung das bekannte Verfahren einleiteten. Wer überhaupt bliebe dann übrig von Deutschlands größten und immer zunächst seltsam wirkenden Künstlern aller Arten und Zeiten! Auch wenn man einen Museumsdirektor absetzt, meint man ja die Künstler, deren Werke er gekauft hatte. Darf man nicht sagen, daß es heute kleine örtliche Kreise gibt, die als den besten und berechtigten Ersatz eines verdienten Museumsdirektors den Künstler ansehen, dem er nichts abgekauft hat, aus gutem Gewissen? Der nicht gekaufte Künstler als Generaldirektor! Ist das ein Ideal, ist das unsere Idee? Ich weiß so heilig klar, daß es das nicht ist, daß ich es ausspreche, um unserer Idee zu dienen.

Die Kunsthistoriker denken bescheidener von sich, gerade Künstlern gegenüber, als manche

Künstler glauben möchten, aber eines darf doch gesagt werden: Ganz gewiß, es ist viel zu viel schwache und vergängliche Moderne gekauft worden, ganz gewiß ist an manchen Stellen zu viel Geld ausgegeben worden, ganz gewiß ist gelegentlich ein kalter Snobismus hereingekommen, aber eine Gewähr bieten die Museumsdirektoren: sie sind nicht Partei, sie sind nicht Ankläger und Richter in einer Person und in eigener Sache — wie die Entente in Versailles!

Die Kunsthistoriker können und werden den Künstler als Erscheinungsform an sich verehren und doch mehr als zweifeln müssen daran, ob gerade er Kunstpolitik treiben soll. Lesen Sie doch einmal nach, was Vasari erzählt über die Art, wie Michelangelo mit Leonardo da Vinci umgegangen ist — selbst wenn Sie Vasari nicht ganz glauben wollen, es genügt, daß ein Künstler von einem auf das höchste verehrten Künstler erzählen kann, daß er einen anderen sehr großen Künstler verachtungsvoll behandelte wie einen Nichtskönner! Das hält ein Künstler für vereinbar mit höchstem Künstlertum, und das ist es ganz offenbar. Denken Sie an die hasßvollen Kämpfe zwischen Michelangelo und Raffael-Bramante! Das waren Genies, wie sie heutzutage gar nicht mehr vorkommen, aber stellen Sie sich vor, daß etwa Michelangelo damals seiner persönlichen Rivalität eine politische Macht dienstbar gemacht hätte,

deren eigentlicher Sinn ein ganz anderer, nämlich der gewesen wäre, die ganze italienische Nation zu einigen — daß es ihm gelungen wäre, Leonardo, Raffael und Bramante als „unitalienisch“ beurlauben und absetzen zu lassen.

Damals gab es Genies von allerhöchstem Maßstabe, aber keine politische Macht, die sie mißbrauchen konnten; heute haben wir solche Genies nicht — wohl aber den gefährlichen Anreiz für Künstler, eine gutgläubige und großartige politische Macht für sich auszunutzen. Die Künstler können von mir aus besten Glaubens sein, nur wir dürfen uns von ihnen nicht hinreißen lassen; die warnenden Beispiele haben wir.

Nun höre ich schon einen Einwand. Gut — sagen diese Betreffenden —, Innenpolitik und Kunst, das verträgt sich also nicht. Und jeder sieht ja auch wohl ein, daß ganz unmöglich auf jede der alten Parteien etwa eine bestimmte Kunstrichtung abzustellen wäre. Das ist selbstverständlich. „Aber“, sagen sie, „wir meinen nichts Politisches, wenn wir von Kunstbolschewismus sprechen, wir meinen etwas Moralisches, wir meinen ganz einfach das Antinationale. Wir wissen selbst, daß Kunst nicht einfach Politik ist, aber wollen Sie leugnen, daß Kunst Weltanschauung ist?“ — Gewiß, das will gerade ich nicht leugnen! — „Wir aber behaupten: Stahlmöbel, „Bauhausstil“, Seckel, Schmidt-Rottluff, Barlach, Nolde, Kohlfs sind

nicht nur undeutsch, sondern antideutsch." (Obgleich das alles, sage ich jetzt, offenbar ganz naiv oder in schwerem Kampfe aus Seelen fraglos deutscher Menschen aufgestiegen ist.)

Um die logische Untersuchung einzuleiten, stelle ich folgendes fest: nicht einmal die eben zitierten Namen werden alle im gleichen Sinne genannt, sondern hier und da wird plötzlich einer ausgenommen, aus Gründen, die niemand einsehen kann. Barlach etwa wird ausgenommen und Nolde nicht, oder umgekehrt Nolde und Barlach nicht. Manche lassen beide gelten, manche lassen keinen gelten. Der eine Künstler erscheint als Bolschewist — und für die Gesinnungsgenossen an anderer Stelle erscheint er als urdeutsch! Das ist etwas außerordentlich Seltsames. Selbst die einfachsten Umwelt-Tatsachen werden dabei mit der größten Unkenntnis behandelt. Es wird etwa in einem Manifest gesagt, eine Reihe von Künstlern, darunter besonders genannt Emil Nolde, seien bisher von Cassirer und Flechtheim in Berlin „gemacht“ worden und sollten uns jetzt untergeschoben werden als deutsch! Nur Barlach dagegen, der sei gut deutsch!

Ja, wer den Berliner Kunsthandel etwas kennt, der weiß, daß ausgerechnet Cassirer den Barlach „gemacht“ hat. Das sagt über Barlachs Kunst gar nichts aus, nur darf man nicht sagen, daß Nolde gerade darum schlecht sei und Barlach gut.

Das sind nur kleine Symptome, aber es sind Symptome dafür, wie leichtfertig solche Fragen erörtert werden, die an die Ehre, an das Wesen und an das Blut von deutschen Künstlern greifen.

Selbstverständlich ist Kunst Weltanschauung! Nur, in einer politisch erregten Zeit ist es mindestens jetzt noch schwer, den weltanschaulichen Sinn einer Kunst zu erkennen, zumal, wenn auf den anderen, den großen und dafür zugänglichen Gebieten, Weltanschauung zur Politik gemacht werden muß!

Die Möglichkeit könnte es doch nicht geben, daß ich etwa sage: „Dieser Rotfrontkämpfer da, der als KPD-Genosse unserem Staate Vernichtung wünscht, ist nach meinem subjektiven Ermessen gleichwohl ein guter Nationalsozialist.“ Da gibt es nur eine Eindeutigkeit. Aber der weltanschauliche Boden eines Künstlers ist politisch vieldeutig, weil er weltanschaulich ist und eben doch nicht politisch und weil die heutige Kunst in einer sehr merkwürdigen Krisis steht!

Wenn es möglich ist, daß Menschen der gleichen politischen Gesinnung hier sagen: Barlach ist deutsch, und dort: Barlach ist Bolschewist!, so ist das, als ob es gleichzeitig möglich wäre, zu sagen: Herr Dr. Goebbels sei ein Anhänger der Staatspartei, oder Georg Bernhard sei Nationalsozialist! So etwas kann man nicht sagen, weil

der Widersinn ohne weiteres einleuchtet. Aber bei Künstlern geht es offenbar, aus Formen eine politische Weltanschauung zu konstruieren.

Daß aber Kunst überhaupt moralisch aufwühlend wirkt, das ist richtig, und das hat seinen tiefen Sinn. Jede Form nämlich ist ein Weg, den der Künstler mich zu gehen zwingt. Zum Beispiel zwingen uns deutsche Künstler im ganzen, andere Wege zu gehen, als etwa italienische, noch ganz abgesehen von ihrer Person. (Nebenbei bemerkt, den Charakter dieser Wege, den großartigen, selbständigen, eigentümlich-vielfältigen Charakter deutscher Formenwege zu erkennen, das ist die schönste Aufgabe, die man einem deutschen Kunsthistoriker stellen kann.)

Noch einmal: Jede Form ist ein Weg, den mich der Künstler zu gehen zwingt. Das ist am deutlichsten beim Musiker, der mich eine Zeitstrecke nach seinem Rhythmus zu erleben zwingt — das kann bis zur Beeinflussung meines eigenen Atems führen. Aber jede gestaltete Linie oder Fläche, jeder gestaltete Raum oder Körper ist ebenso ein vom Künstler mir aufgezwungener Formenweg, den ich gehen muß. Ich muß, solange ich ein Kunstwerk erlebe, mich ihm überlassen, ihm anvertrauen, ich ordne mich dem Künstler unter. Dazu gehört natürlich, daß er mein Vertrauen gewinnt — zum Vertrauen gehören wir beide: er und ich! Ich erinnere an ein schönes Wort des

großen Aphoristen aus dem 18. Jahrhundert, Georg Chr. Lichtenberg: „Wenn ein Kopf und ein Buch zusammenstoßen, und es gibt einen hohlen Klang — muß das immer im Buche gewesen sein?“ Sinnahme eines Kunstwerks ist jedenfalls Singabe meiner selbst, und die leiste ich nicht ohne weiteres! Der Künstler muß seine Macht auf mich ausstrahlen, und ich muß diese Strahlen empfangen können. Jede Form ist ein Anspruch, jede Form ist eine Zumutung!

Dieses letztere merke ich freilich erst, wenn ich nicht mag! Ich halte mir die Ohren zu, oder ich sehe weg, ich laufe weg. Das kann gegen den Künstler sprechen; es kann aber auch gegen mich sprechen. Zunächst ist dieses Erlebnis nichts Moralisches; aber es kann sich moralisch färben. Dann schimpfe ich. Es ist oft so, daß eine Kunst, die jemand nicht erleben kann, ihn nicht kalt läßt, sondern ihn empört.

Wie oft habe ich gesehen, daß seelengute Menschen in Ausstellungen, Museen, Konzerten vor irgendeinem ungewohnten Formanspruch moralische Vorwürfe erhoben — nicht, weil der Inhalt unsittlich gewesen wäre, sondern weil sie die Form nicht verstanden; daß sie den Künstler nicht nur als Narren, sondern als Verbrecher empfanden. Einen Menschen, der vielleicht gar nichts anderes als ein ehrlich Suchender war! Land- und Reichsgerichtsräte, die ein ehrenvolles Leben im

Dienste des Rechtsgefühles hinter sich hatten und nie sonst einem Menschen an seiner Ehre ein Härchen krümmen könnten, habe ich in die furchtbarsten Verdächtigungen Abwesender ausbrechen hören, bloß weil ihnen deren Form nicht gefiel! Manchmal kannte ich auch noch zufällig den betroffenen Künstler und wußte: er war ein ebenso ehrlicher, braver, guter Deutscher, und hatte nur das Pech, daß er ein Kinger war um Formen, die ein Landgerichtsrat nicht verstand.

Wir haben zwei Staaten in Europa, die uns klar zeigen können, wie schwierig es ist, den politisch-weltanschaulichen Begriff „bolschewistisch“ auf Kunst anzuwenden: Italien und Rußland. Das eine uns seelisch nahe, das andere uns — was den Staat angeht, nicht das Volk — seelisch fern; jedenfalls die beiden anderen Länder, die ebenfalls an den starken Staat glauben und an sein Recht, seine Pflicht, alles Menschliche durchzuformen.

Ich rede jetzt von der Architektur, als von etwas, was öffentlich weit mehr bedeuten muß als Malerei, weil es als unausweichlich öffentlich wirksame Form weit deutlicher Staatsgesinnung auszudrücken vermag. Italien hat zunächst versucht, zehn Jahre lang, einen faschistischen, halb alt-römischen, halb renaissancemäßigen Stil zu bauen. Der Erfolg ist kläglich gewesen. Jetzt, seit fast zwei Jahren, baut der italienische Faschismus völlig modern. Er baut den neuen europäischen

Stil, der gewiß noch sehr unfertig ist, der noch, wie wir sehen werden, unfähig ist zu einem sakralen und monumentalen Ausdruck, aber immerhin Ausdruck unserer eigenen Zeit! Dieser Stil ist ganz besonders in Deutschland angebaut worden, und der Italiener von heute spricht auch, ganz ehrlich, fast zum erstenmal in seiner Geschichte von einer Übernahme aus Deutschland, er spricht anerkennend und bewundernd vom „nuovo stile tedesco“, vom neuen deutschen Stil!

(Ob der Münchner Journalist Dr. Möhl, der es wagte, diese anerkannte Tatsache zu leugnen, sich inzwischen von der Wahrheit überzeugt hat, weiß ich nicht. Nicht darum handelt es sich ja, ob unverantwortliche Einzelne in Italien für die „Moderne“ sind — wobei natürlich sofort die Ehrlichkeit der Überzeugung, ja das Recht auf sie geleugnet wird —, auch darum nicht einmal handelt es sich, ob der „moderne Stil“ gut ist, sondern ausschließlich darum, daß der offizielle, antibolschewistische Faschismus bewußt und offiziell „modern“ baut. Die 5. Triennale in Mailand allein müßte dem Blindesten die Augen öffnen. Einer der höchsten Kunstbeamten Italiens war starr, als er von mir hörte, daß man diese klare Tatsache in Deutschland zu leugnen versuche. Von einem Gebäude in Bari, das nach Dr. Möhl „faschistisch“ sein soll, sagte er nur: „Ich kenne es nicht, aber wenn es klassizistisch ist, so ist es natürlich nicht faschistisch“.)

In den Zeitschriften Italiens können Sie gar nicht selten bewundernde Aufsätze über diesen neuen Stil in Deutschland lesen. Vor einem Jahr las ich den Aufsatz eines italienischen Architekten, der aufs tiefste beeindruckt war von dem ausgemacht national-deutschen Charakter dieses angefochtenen „bolschewistischen“ „Bauhaus-Stiles“, und der sich bemühte (nicht ganz überzeugend für einen Deutschen), diesen „nuovo stile tedesco“ aus dem deutschen Naturgefühl, dem deutschen Freiheitsgefühl, dem deutschen Walde herzuleiten, und sogar aus der so oft genannten „deutschen Gotik“ — das letztere geht zu weit, aber es kommt der Wahrheit immerhin näher als der Glaube vieler Deutscher, diese sehr eigene deutsche Leistung sei bolschewistisch!

Und darüber belehrt uns nun das Land des Bolschewismus, Rußland. Leider ist ja ein Vertreter des modernen Stiles, nämlich May (Frankfurt), nach Rußland gegangen (leider, denn man hat nicht nach Rußland zu gehen) und hat dort für die Bolschewisten große Aufträge in diesem Stil, der offenbar nicht dort hingehört, erledigt. (Das mag übrigens einer der Gründe dafür sein, warum dieser Stil, den wir unter uns kurz „Bauhausstil“ nennen, nun bolschewistisch genannt wird. Ein anderer ist, daß im Bauhause selbst eine Zeitlang, aber dem Sinne des Bauhauses widersprechend, der Schweizer Hannes Meyer politischen

Kommunismus getrieben hat. Durch das Verdienst des jungen Dr. Grote in Dessau, der inzwischen abberufen worden ist, ist dieser Kommunist entlarvt und binnen wenigen Tagen zur fristlosen Entlassung gebracht worden. Das Bauhaus ist unter Mies van der Rohe in einem nationalen, aber nicht innenpolitisch betonten Sinne geleitet worden.)

Rußland baut jetzt klassizistisch! Ebenso wie es die abstrakte Malerei verboten hat, den „Bolschewismus“. Wir stehen vor der Tatsache: der Faschismus baut „bolschewistisch“, der Bolschewismus „faschistisch“. Wer behält da den Mut, den Stil, den der Faschismus von uns bewundernd und dankbar übernommen hat, als „bolschewistisch“ zu bezeichnen? Das geht ebensowenig, wie man den Klassizismus als bolschewistisch bezeichnen dürfte, weil Stalin ihn diktiert. Sie sehen eines: Stile kann man heute zum mindesten wählen, Stile kann man heute politisch stempeln.

Warum? Weil sie es — wenigstens heute — nicht sind! Ich sage nicht, daß das günstig ist! Vielmehr: Hier stehen wir vor der Lage, die wir alle spüren. Jetzt erst stehen wir ganz eng vor dem Angesicht der Krisis. Wir spüren, daß das ein ungesundes Verhältnis ist. Wir können nichts dafür, wir sind nur verantwortlich dafür, wie wir uns in dieser ererbten Lage benehmen. Verantwortlich ist eine lange Geschichte vor uns.

Diese Wahlfreiheit gegenüber Stilen, diese Vogelfreiheit der Stile gegenüber politischen Weltanschauungen, ist nicht normal, sie ist tief ungesund! Sie ist das deutliche Erbe des stilunsicheren 19. Jahrhunderts!

Was gesund und normal ist, das sehen wir an älteren Zeiten! Bis vor fast noch 100 Jahren, bis an das Ende des 18. Jahrhunderts, ja noch bis in die Frühzeit des 19. Jahrhunderts hinein gab es zwar, wie immer, ein Nebeneinander von alternden und aufkommenden Stilen, aber jeder dieser Stile vertrat eine eindeutige Richtung des Lebens. Die Gemeinschaft prägte diese Stile! Wir aber sind erst auf dem Wege zu einer neuen Gemeinschaft. Sie wird, sie wird sicher! Aber sie wird erst! Das wird einst der geschichtliche Ruhm des neuen Deutschland und seines Führers sein: einen vielhundertjährigen Ablauf, der mit schweren Verlusten sehr Großes erkaufte hat, in einer gesunden Weise so reguliert zu haben, daß ein neues Mittelalter kommen wird! Das war früher kein Ehrentitel — für uns Kunsthistoriker erscheint es heute wieder als der größte, den man einer Zeit geben könnte.

Nicht die Künstler, nicht die Stile werden die neue Menschheit schaffen, sondern die neue Menschheit wird die neuen Künstler und wird sich in ihnen ihren Stil schaffen! Im anderen Fall müßte

sie untergehen! Wir aber spüren: das geschieht nicht, das haben wir im Blute!

Nicht formale Versuche werden die neue Kunst bringen, sondern der neue Mensch, der wieder aus der Tiefe lebt, so wie unser großer Führer aus der innersten Mitte, als Verdichtung unseres ganzen Volkes, wunderbar heraufgestiegen ist. Wenn wieder eine volle Selbstverständlichkeit geworden ist, daß der Vollmensch das Wort hat, der Mann, der Künstler, Soldat, Denker, Politiker, Täter in einem ist, der wesenhaft ist, mit gesundem Willen, gesundem Geist, gesunder Seele und gesundem Körper, und vor allem mit einem Glauben — dann wird sich kein Mensch mehr seinen Kopf über Stile zu zerbrechen haben. Dann wird es wieder einen Stil geben und kein Stilproblem. Es wird einen Stil geben, weil wir Stil haben werden. Der Mensch macht den Stil! Der Glaube macht den Stil. Stil ist nur nach außen Form; Stil ist Glaube und Gemeinschaft und gemeinschaftlicher Glaube.

Ich versuche, so kurz wie möglich, in einem Rückblick, der keine Formgeschichte sein kann, zu zeigen, was geschehen ist, und wie das alles kam, damit so viel Verzweiflung und Verdächtigung untereinander möglich wurde — und damit so viel Hoffnung wieder möglich werde!

Wir haben heute schon den Ansatz zu einem Stile, der uns ausdrückt, uns, nicht eine ferne

Zeit. Dieser Stil — nennen wir ihn einmal kurz, aber gewiß nicht ganz richtig, den „Bauhaus-Stil“ — drückt freilich noch lange nicht alle unsere Hoffnungen aus. Denn es fehlt ihm gerade das eine, es fehlt ihm gerade das zuletzt Entscheidende: Er kann das Festliche und Erhabene zugleich nicht geben! Das war gut zu sehen bei dem Wettbewerb um den Völkerbundpalast in Genf. Nicht zu vergessen: da war auch das Thema schon eine Lüge; denn noch ist der Völkerbund selbst eine Lüge, diese Aktiengesellschaft zur Ausbeutung der von der Maschine erdrückten besten europäischen Menschen. Man konnte genau sehen: entweder war bei diesem Wettbewerb die Aufgabe praktisch-technisch erfaßt mit der Frage: Wie bringe ich die Sekretariate, die Kommissionen, die Sitzungen usw. unter? Dann kam der ehrliche moderne Stil, ehrlich, aber unsakral, unmonumental! Oder die Aufgabe war feierlich aufgefaßt, als Darstellung einer Idee: In diesem Augenblick versagte — und nicht nur wegen der inneren Lügenhaftigkeit der Idee, sondern auch wegen der Zeitlage —, in diesem Augenblick versagte noch unser moderner Stil; er ist noch sehr jung. Dann kamen fürchterliche Projekte, Mischungen von Byzanz, Renaissance, Barock, Klassizismus. Die Italiener des älteren Faschismus waren es, die leider gerade diese Möglichkeit neben den Franzosen am stärksten vertraten. Dann sprach nicht unsere Zeit,

sondern es sprachen Wunschträume nach verlorenen Zeiten.

Bezeichnend war wieder eins — was ich auch die Gegner des „Bauhaus-Stils“ zu beachten bitte —, bezeichnend war, daß nur die nordischen Völker: Deutsche, Schweizer, Holländer, Schweden diese ehrliche, aber unmonumentale Lösung vorzogen. Das spricht nicht gerade für eine östliche oder bolschewistische Abkunft! Die stärksten Vorstöße nach einer Verbindung zwischen Praktischem und Monumentalem, das stärkste Licht also, hinielend nach dem, was wir brauchen, kam schon aus Deutschland. Das Unehrllichste war das Projekt des französischen Schweizers Le Corbusier, der auf deutschen technischen Hochschulen erzogen wurde: Im ganzen scheinbar völlig übermäßig modern; man hatte den Eindruck, daß, wenn man einen Motor eingebaut hätte, der Bau sofort wegfliegen würde; aber daran angefliegen ein Portal im Barocksinne mit einer Quadriga: das Monumentale nicht als Stil, das Monumentale als Zutat.

Was da vor sich geht, das beleuchtet unsere europäische Lage vollkommen: Wir haben für das Feierliche noch keinen zeiteigenen architektonischen Ausdruck! Wie sollten wir auch, wir Europäer im ganzen? Wir sind ja eben erst daran, ihn uns zu verdienen — an der Spitze Deutschland und auch Italien. Aber darum ist doch der Stil noch nicht unecht, der wenigstens schon versuchen

will, der Zeit gerecht zu werden. Daß man noch soviel von ihm spricht, ist gewiß kein gutes Zeichen für unser aller Gesundheit!

Viele von uns sind selbst für das noch nicht reif, was immerhin schon erreicht ist. Dieser Stil glaubt vom „Zweck“ auszugehen und tut es zum Teil auch. Er hat aber schon Ausdruck, nur nicht für das Letzte und Höchste, weil eben dieses selbst noch nicht wieder da ist! Er ist zu ehrlich, um für das, was noch nicht da ist, schon einen Ausdruck bereit zu haben.

Er hat schon Ausdruck! Gehen Sie doch in die neugestalteten Münchener Postämter, zum Beispiel das an der Ecke Veterinärstraße — Kaulbachstraße. Wer es vorher gekannt hat, muß staunen, wie hier ohne Veränderung der äußeren Raumgrenzen mit einem Male ein Gefühl der Lichtheit, der Freiheit und der menschlichen Würde eingezogen ist. Früher stand man in schlechter Luft da wie ein Bettler vor dem Schalter, heute wie ein Freier! Da ist Luft, Licht, Freiheit!

Aber freilich: es ist ja nur ein Postamt! Es ist kein sakrales oder monumentales Gebäude — es ist nur ein schlichter Innenraum, der jedoch nicht nur praktisch, sondern auch stimmungsmäßig gehoben ist. Dafür sollten wir doch Vorhölzer und seinen Schülern Dank wissen, die uns in den neuen Postämtern gezeigt haben, was durch eine fluge Raumverteilung allein schon zu leisten ist.

Sakral ist das natürlich nicht — Gott sei Dank, denn hier, bei einem Postamt, wäre das Sakrale sinnlos; hier wäre es die fortgesetzte Lüge des 19. Jahrhunderts, das architektonisch eine einzige gutgläubige Lüge gewesen ist.

Wo aber das Feierliche gefordert wird, da ist das Zeiteigene noch nicht zur Stelle. Natürlich nicht! Und wir preisen damit im Grunde die Ehrlichkeit dieser Zeit, die selbst fühlt: sie hat noch keine zeiteigene Feierlichkeit; sie will und wird sie sich erst erwerben! Was sie bis jetzt bieten kann, ist aber doch nicht nur gestalteter „Zweck“. Es ist auch schon gestalteter Ausdruck. Ein nüchternheller, klarer, männlicher Kapitänstil ist das, ein Stil von Menschen mit Lust um den Kopf herum, der Stil des geistigen Menschen, der auch sein Auto oder sein Motorrad chauffieren kann, von Menschen, die im Flugzeug durch das Luftmeer fahren und sich nur noch mehr als früher Gefahren aussetzen. Noch fehlt die Weihe allerdings; die müssen und werden wir uns verdienen.

Stil kommt aus Glauben. Es scheint, daß das, was der religiöse Glaube im Mittelalter unmerklich und unabsichtlich schuf, auch von der Kühnheit und zweckgerechten Ehrlichkeit nicht zu erreichen ist; kein Tempel, keine Kirche, kein großes Staatsmal aus zeiteigenen Mitteln ist erreichbar. Noch ist selbst nachgelebter Klassizismus das Selbstverständlichere, noch das geschichtlich Richtigere,

sobald man jetzt schon das Monumentale will. Meine Frage aber heißt: Wie kamen wir dahin?

Nie ist ein Stil aus dem Zweck entstanden, nie ein feierlicher Stil aus gesteigertem Profanstil, nie — jedenfalls in der abendländischen Kultur nicht — die Kirche aus dem Hause, sondern das Haus — sofern es Kunst war — aus der Kirche. Immer ist große Form nur dagewesen, wenn sie selbstverständlich war. Immer konnte sie nur selbstverständlich sein, wenn das Überformale sie erzeugte, der bindende Glaube.

Als unsere Vorfahren in die neuere Kulturgeschichte eintraten, da haben sie, die großen Mythiker und Ornamentkünstler, zunächst einmal monumental bauen gelernt. Sakrale Größe war ihnen selbstverständlich. An der christlichen Kirche, und nicht am Hause, lernten die karolingischen und ottonischen Deutschen die große Form: an etwas, das weit mehr war als „Zweck“. Und anders konnte es nicht sein!

Aus diesem monumentalen und jungen und naiven Willen — naiv als Wille trotz aller Schulung an der späten Antike — drangen sie vor zu dem großartig-mannigfaltigen Stile, den wir merkwürdigerweise den „romanischen“ nennen. Aus diesem Willen war es ihnen ein Bedürfnis, ihre Kirchen ganz in Stein einzudecken, sie zu wölben — ein wirkliches Zeitproblem von damals, Technik auch damals als Ausdruck! Sie bauten

diese Kirchen nicht, wie es heute geschieht, für eine bestimmte Zahl von Plätzen, durch eine Bau-
firma, die das niedrigste Angebot gemacht hat.
Sie bauten großartig und unbesorgt. Das Bauen
selbst schon war Verehrung, war Gottesdienst,
war eine monumentale Sprache. „Sprache“ in
diesem höheren Sinn war ein monumentaler Be-
griff! Man baute für spätere Zeiten, nicht im
Sinne der Platzbeschaffung, sondern im Sinne
der Raumgestaltung. Gestalteter Raum aber
war höchster Ausdruck aller verehrenden Kräfte,
und an der Raumgestaltung erwuchs das plastische
Gefühl. Es war gerade in unseren deutschen Vor-
fahren unsäglich mächtig! Und dieses starke pla-
stische Gefühl auch in der Architektur ließ unsere
Vorfahren — und gerade die nächsten Nachbarn
der Franzosen, die Rheinländer — mehr als ein
halbes Jahrhundert lang aufs heftigste sich
wehren gegen den ursprünglich undeutschen Stil,
den man später die „Gotik“ genannt hat, den
Stil, der der Baumasse ihren plastischen Ausdruck
nahm, der eigentlich die Baumasse aus dem In-
nenraum hinaustauschte durch einen Trick: denn
um 90 Grad gedreht befindet sich bei der richtigen,
also französischen Gotik, die Baumasse draußen
doch noch wieder als Strebewerk. Das haben
unsere Deutschen, die diese Konstruktion durchaus
verstanden, lange Zeit abgelehnt. Das gleiche
plastische Gefühl ließ sie schließlich die Darstellung

der menschlichen Gestalt auf eine sonst nirgends erreichte Höhe heben, wie sie im 13. Jahrhundert Bamberg, Straßburg, Naumburg usw. zeigen — nie wieder erreichte monumentalste Plastik, Europas einziges Gegenstück zur klassischen Plastik der Griechen.

Damals herrschte, zumal in Nordeuropa, das ritterliche Ideal — damals beschränkt auf eine Schicht. Unsere große und, sobald man sie nennt, fast unlösbar scheinende und doch so notwendige Aufgabe muß es sein, ein ganzes Volk so zu gestalten, daß es dem Sinne nach das wird, was jene vornehme Schicht gewesen ist: eine einzige verkörperte Forderung auf Haltung und Benehmen von Körper und Seele in untrennbarer Einheit!

Im 14. Jahrhundert — schon etwas vorher — hat sich diese Größe verfärbt. Das Rittertum selbst hat seine Größe verloren; sie wich einer mystischen Frömmigkeit und Gefühlseligkeit, dann einer biedereren, festen, schweren Bürgerlichkeit. Zugleich erfolgte im späteren 14. Jahrhundert durch den Bürger die Wendung zum Malerischen. Das ist kein Zufall. Kein plastische Epochen — das 5. Jahrhundert vor Christus in Griechenland, das 13. Jahrhundert bei uns —, wurden bisher immer von Adelschichten getragen, die den Begriff „Haltung“ seelisch und körperlich vertraten. Mit dem malerischen Denken verflüchtigt sich die Deutlichkeit der Verpflichtung zu einer

förperlichen Haltung. Um 1400 führt das bürgerliche Denken seinen ersten schweren Schlag — den ersten Schlag dessen, was man später Liberalismus genannt hat. Das, was damals geschah, hat die bürgerliche Betrachtungsweise des 19. Jahrhunderts zu einseitiger Bewunderung fortgerissen, denn es war ein sogenannter „Fortschritt“. Wir Heutigen, denen der optimistische Fortschrittswahn ein Greuel ist — denn wir wissen, daß kein Fortschritt ohne schwere Verluste geschieht, wir wissen das, weil wir der Tragik alles Lebens mutiger ins Gesicht blicken und nicht mehr die Geschichte als Weg zum „happy end“ ansehen —, wir dürfen an der zweifellos sehr starken und großartigen Tat des frühen 15. Jahrhunderts auch das Bedenkliche sehen, das gerade mit Wirkung auf uns geschehen ist. Wir heute können sagen, daß die berühmtesten Hauptwerke der frühen Malerei des 15. Jahrhunderts, der van Eycks und des Masaccio, der Genter Altar und die Brancaccikapelle, so großartig sind, nicht weil sie Realismus und weil sie Perspektive zeigen, sondern weil sie trotzdem große Kunst sind.

Trotzdem! Denn was die vielgerühmte Perspektive erzeugt hat, ist Einbruch eines wissenschaftlichen, der Kunst ursprünglich artfremden Denkens in die Kunst, der Einbruch der Richtigkeit in die Wahrheit. Das war die Anerkennung des Betrachters, das heißt, die eigentlich schon

profane Vorstellung, daß vor dem Bilde — und vom Bilde geht jetzt alles aus — in einer bestimmten Entfernung, in einem bestimmten Winkel, in einer bestimmten Augenhöhe ein „Herr Betrachter“ steht, ein Herr X., der Bürger! Der Platz für den einzelnen vor dem Kunstwerke wird nunmehr in der Form des Kunstwerks mitberechnet — durch Augenpunkt und Distanzpunkt —, das ist der wahre Sinn der Perspektive. Damit wird Herr X. anerkannt, und man darf sagen: Nicht Gott nimmt mehr die Form als Opfer entgegen, sondern Herr X. betrachtet sie mit Interesse. Das ist ein etwas überschrärfter Ausdruck; aber im Kerne ist das wirklich so. Am Genter Altar zum Beispiel stehen die Figuren von Adam und Eva, die späteren, nicht mehr, wie noch die Mittelfiguren, objektiv unabhängig von uns oben — sie wissen, daß der Betrachter unten steht —, und darum wird uns die Fußsohle von unten gezeigt. Alle die Herren des 19. Jahrhunderts, die hier kunstgeschichtliche Betrachter geworden waren, haben sich glühend dafür bedankt. Das Mittelstück des gleichen Altars kannte diese Anerkennung noch nicht. Früher war es nämlich so: Die großartigsten Statuen konnten — sie mußten nicht, sie konnten aber — irgendwo unsichtbar oder fast unsichtbar in der Kathedrale eingeborgen werden. Eingeborgen, nicht angebracht, nicht ausgestellt! Der Meister wandte

alles Höchste seiner Kraft an die Figur, er schuf eine Figur, die heute den höchsten ästhetischen Maßstäben standhält. Der ästhetische Maßstab lag im Künstler als Verehrendem, als Diener am Werke, als Diener Gottes, als Teil der Gemeinschaft. Und folgerichtig hinterließen uns diese nie wieder überbotenen Meister nicht einmal ihren Namen! Die Form erreichte das Höchste, weil sie kein Problem war. Sie war kein Problem, weil das Überformale unangestastet war: der Glaube und die Gemeinschaft.

Die Form aber wurde zum Problem und die Künstler wurden zu Problematikern, sobald die selbstverständlich Formen erzeugende Kraft des verehrenden Gemeinschaftsgefühles nachließ. Daß dies geschah, ist nicht nur ein Fortschritt; man kann ebenso sagen: es war ein Sündenfall.

Die Wunderwerke des Mittelalters entstanden nicht, um betrachtet zu werden, sondern — so seltsam das manchem klingen mag — sie entstanden, um da zu sein! Seit dem 15. Jahrhundert aber entstanden die Kunstwerke — natürlich aus der gleichen menschlichen Formkraft wie früher — für den Betrachter, um gesehen zu werden. Figuren wurden — zunächst auch noch am heiligen Bauwerke — doch schon nicht mehr eingeborgen, sondern ausgestellt. Erst von da an — wo eigentlich schon die Leiden unserer Zeit eingeleitet worden sind — hat man bei einer Figur die Untersicht

berechnet. Am Horizonte erschien schon das, was wir heute kennen: die Ausstellung, die Kunstausstellung statt der Kathedrale — die Kunstausstellung, in der sich die Künstler anbieten, an Stelle der Kathedrale, die sie fordert. Das Kunstwerk hat bis in die Gegenwart eine großartige Wanderung angetreten, sehr großartig in den einzelnen Formen, aber einen tragischen Weg, — es war ein Weg von der Kathedrale zur Kunstausstellung und zum Museum.

Die ganze Welt ist einen Weg gegangen: vom Verehrenden zum Genießenden, von der Gemeinde zum Publikum! Großartige Gegenbewegungen sind dabei eingetreten und haben den Vorgang gehemmt. Lebendigste Stile der Baukunst hat es noch lange gegeben, bis zu Goethes Zeit. Schon Goethe selbst aber, als Kunstdiktator der Bildung, setzte bereits das Siegel unter die alte große Entwicklung. Schon früher einmal war die altdeutsche — keineswegs die deutsche — Kunst gestorben, in der Reformationszeit, weil das heilige Kunstwerk, der Altar vor allem, seine früher selbstverständliche Einheit zwischen religiösem und formalem Werte verloren hatte. Die Künste schoben sich hintereinander her — immer mehr aus dem Räumlichen und Greifbaren, Bildnerischen in das Dichterische, Philosophische, Musikalische und selbst Wissenschaftliche, immer mehr in das Unsichtbare hinein.

Am Beginn des 19. Jahrhunderts war die Kathedrale und der sakrale Bau endgültig tot. Noch im Barock weitesten Sinnes — und am herrlichsten in Deutschland — hatten Gottesdienst und Fürstendienst in einer seltsamen Mischung Stil begründet. Mit dem 19. Jahrhundert begann die Stilhege. Im Bürgerhause verflachte das Schloß. Die Kirche als zeiteigenes Bauwerk erstarb. Alle Stile wurden vogelfrei, und während in den inneren Räumen des Unsichtbaren, in Dichtung, Wissenschaft, Philosophie, Musik, ein sehr großes, aber auf viele Individuen verteiltes, in sich zersplittertes Leben herrschte, war die Baukunst tot, die Plastik am Erliegen, die Malerei allein als privateste aller Künste im Sichtbaren führend. Eine Malerei höchst bedeutsamer Sehkultur, aber außerstande, sich auch nur die Rahmen ihrer Bilder von der eigenen Zeit herzu-leihen. (Es war wohl kein Zufall, daß gerade damals Frankreich führte.)

Am Ende jeder der verschiedenen ganz großen Gemeinschaftsbewegungen hatte immer schon ein einsames Genie gestanden, das uns jedesmal als besonders tragisch und verehrungswürdig erscheint. Vielleicht kann man sagen: schon als Erster dieses seltenen großen Typus erschien der Naumburger Meister am Ende der großen klassischen Zeit; am Ende jedenfalls der klassischen Kunst Italiens Michelangelo; am Ende der

hochbarocken Malerei Rembrandt; am Ende der klassischen Musik des 18. Jahrhunderts Beethoven. Jedesmal ergreift uns bei diesen Menschen, die in einer schon feindlichen Umwelt sich drohend behaupten, der Zusammenklang eines geschichtlichen Noch und eines Schon: noch der große Stil einer, sagen wir kurz, „anonymen“ Epoche, und schon die Erfüllung der alten „anonymen“ strömenden, gemeinschaftsgetragenen Gesamt-Monumentalform mit dem Ausdruck des Einmaligen, des sehr großen Subjektes, das uns, wie man gelegentlich etwas übertreibend gesagt hat, mit seinen privaten Gefühlen „ansteckt“.

Heute stehen wir seit Jahrzehnten in der letzten Krisis. Schon an Michelangelo gegenüber Lionardo, an Rembrandt gegenüber Rubens, an Beethoven gegenüber Haydn sehen wir die tragische Vereinsamung, in die der Künstler durch diese ganze Zerspaltung der Gemeinschaft geraten mußte, den Übergang von einer gemeinschaftsgeforderten Kunst zu einer selbstdarstellerischgeforderten Form. Nicht etwa, daß nicht jeder der großen Künstler des Mittelalters — in den Formen wie in der Handschrift — eine einzigartige Persönlichkeit gewesen wäre. Aber vielleicht erst mit dem Naumburger Meister kommt zum erstenmal für uns der Eindruck, daß ein solcher Mann seine eigenen subjektiven Erlebnisse in seine Formen hineinlegt.

Heute haben wir die trostlose, auf die Dauer einfach unhaltbare Lage, daß Kunst — Kunst, die sich früher ihrem verehrenden religiösen Wesen nach von selber einstellte, weil man sie brauchte — sich als etwas Unerwünschtes anbietet. Zu Tausenden sitzen unsere armen Künstler umher, schaffen einsam darbend in zahllosen Werkstätten Kunst, die niemand braucht und die immer wieder künstlich angeboten wird. Mir fällt dagegen ein, was ein verstorbener Kunsthistoriker über die erst kürzlich vergangene Epoche der japanischen Kultur berichtet. Er hat erzählt: „Es gibt auch in Japan Kunstausstellungen, nämlich dann, wenn man für einen neuen Heiligen, für neue Feste, gerade Bilder im Hause braucht, und ich wollte einmal eine solche großartige Ausstellung ansehen; ich kam aber erst um $\frac{1}{2}$ 10 Uhr, und die Ausstellung war schon um $\frac{1}{2}$ 9 Uhr eröffnet worden, infolgedessen war nichts mehr da!“

Kunst sehen wir um uns herum, die niemand braucht; Kunst, von einer viel zu großen Zahl von Künstlern ausgeübt. Es wird sich einmal zeigen, daß dieser Beruf wirklich nicht immer Berufung ist, daß sehr viele Menschen heute Künstler sind, die nur Kunst schaffen, um nicht neben ihrer gewiß vorhandenen, aber nicht zwingenden Begabung noch einen anderen, normalen, bürgerlichen Beruf, ihren eigentlichen, auf sich zu nehmen. Die Künstler müssen

weniger zahlreich werden, aber die dann noch übrigen werden, so hoffen wir, notwendig, erwünscht, gefordert sein!

Das wäre der Idealzustand. Ich glaube aber: Wenn irgendwann und irgendwo, so ist im neuen Deutschland der nationalsozialistischen Bewegung, dieser ungeheuren Elementarbewegung des Gemeinschaftsgefühles, diese Hoffnung möglich!

Durchdringen wir uns wahrhaftig mit einem Gemeinschaftsgefühl, das einen Glauben bedeutet, so kommt von selbst der Stil im höheren Sinne, mit elementarer Gewalt, als Folge des elementaren Grundvorganges, daß wir alle uns geändert und hoffentlich gebessert haben werden, daß wir bescheidener und gläubiger werden. Die bindende Kraft — denn Bindung soll unsere Freiheit heißen, Verbundenheit, nicht Gebundenheit —, die Bindung, die einst den christlichen Glauben die höchsten formalen Kräfte aus der Menschheit ziehen ließ, diese bindende Kraft wird in der nächsten Zeit voraussichtlich unser Grunderlebnis sein: das Selbsterlebnis der Nation!

(Seine stilbildende Kraft zeigt sich zunächst noch in Formen, die unterhalb der bildnerischen Befestigkeit liegen. Aber sie zeigt sich. Sie ist deutlich, wenn wir, um unsere Toten zu ehren, lebendige junge Menschen in eiserner Haltung, in unterbrechungsloser Ablösung die Wache halten lassen — im „ewigen Posten“ an Stelle des

„ewigen Feuers“ der Entente-Städte, das die Zentralgasanstalt liefert. Sie zeigt sich in den Formen der Aufzüge. Sie war deutlich am 9. November, wo wieder — wie einst im geistlichen Schauspiel — Alle, auch die Zuschauenden, zum vergänglichen, aber unvergesslichen Kunstwerke der Feier, zu ihrer Gestalt also, gehörten. Solche Formen versprechen auch schon den Stil der verharrenden Form.)

Ich habe nicht das Recht, zu sagen, wie dieser neue Stil sein wird, der unmöglich schon da sein kann. Aber er wird zeit eigen sein, er wird kein Biedermeier sein, kein Barock, kein Klassizismus. Dennoch wird er der bindenden organisatorischen Kraft gerade dieser letzten noch lebendigen großen Stile — besonders dem inneren Sinne des Barocks — ohne die geringste Ähnlichkeit der Formen dem Wesen nach wohl ähnlich sein müssen. Und ich glaube, der so gern als „bolschewistisch“ geschmähte moderne Baustil, der wenigstens schon das Eine brachte, das Zeiteigene, wenn auch noch nicht das Monumentale, der wird wohl sein Rohstoff sein — nicht mehr! Der neue kommende Stil wird wohl die Steigerung und Verklärung aus dem Grunde des modernen Stils bringen — ganz bestimmt aber nicht verkapptes Biedermeier in irgendeiner Form sein. Denn Biedermeier ist, was übrigbleibt, wenn aus dem Klassizismus das Heroische, das Erbe des Barocks also, verschwindet.

Plastik wird im öffentlichen Dienste, also auch im Dienste des Bauwerks stehen. Malerei wird als Fresko und Glasmalerei — und selbstverständlich auch an geeigneten Stellen als Tafelbild — ihren Platz im Ganzen finden. Die Züge dieser Plastik und dieser kommenden Malerei kann ich nicht kennen, ich kann sie nur ahnen. Nur bin ich immerhin davon überzeugt: da überall sind sie schon heute wenigstens zu ahnen, wo der heiße, harte, jetzt vereinsamte dringliche Ausdruckswille derjenigen zu spüren ist, die nur nach ihrem Ziele fragen; wo der alte, ewige deutsche Geist zu spüren ist — nicht als nachgeahmtes „Altdeutsches“ irgendwelcher Form und schon gar nicht als nachgelebter, erschlaffter Franzosenstil (Spät-Impressionismus). Und ohne daß ich für irgendeinen der angefochtenen „Modernen“ heute im geringsten die gleiche Begeisterung verspüren könnte wie für die Werke der großen alten Deutschen — das glaube ich doch, daß die Ehrlichkeit, das Ringen und meinetwegen die „Absonderlichkeit“ unter solchen Menschen schon mehr vom Kommenden verraten als die fleißigen Spießereien, die sie mit billiger Verachtung bekämpfen. Denjenigen aber, die sagen: „was wartet ihr denn noch? Wir haben ja schon den ‚deutschen Stil‘, wir sind bloß verkannt worden“ — diesen kann ich nur erwidern: ihr glaubt noch gar nicht wirklich an die Größe der neuen Bewegung,

denn, wenn ihr an sie glaubtet, so wüßtet ihr, daß der neue große Stil durch sie erzeugt werden wird und vor ihrem seelischen Endsiege — der erst vor uns liegt — ja noch gar nicht da sein kann!

Ich sage noch einmal: das einfachste Erkenntnismittel ist die Frage „Wer verbietet?“ Beckmesser verbietet, Stolzing singt! Ich sage noch einmal: Wachsen lassen, wachsen lassen und absterben lassen. Nicht verbieten; weder das Alte noch das Moderne; auch die Jugend sich aussprechen lassen. Nicht mehr sich gegenseitig politisch verdächtigen. Wissen, daß wir doch alle das eine große Ziel haben; wissen, daß unter uns ganz von selbst deutsche Kunst kommen muß und daß der neue Mensch dafür zu sorgen hat. Das heißt dann nicht „Kunst für alle“ in dem Sinne, daß zahllose Individualitäten für zahllose Individualitäten zahllose Bilder machen; sondern: Kunst von allen aus, durch die Erlesenen, Kunst wieder als Verehrung, Kunst nicht als ästhetischer Gegenstand — Stil aus dem Glauben! Und ich sage: Wir haben nie mehr Grund gehabt zur Hoffnung auf den Glauben und zum Glauben an die Zukunft als im neuen Deutschland der nationalsozialistischen Erhebung!

Zur Rettung der deutschen Altstadt

Bevor ich meine Ausführungen beginne, muß ich etwas gestehen dürfen: den hemmenden Druck, den derjenige mit Recht verspürt, der sich zum ersten Male in diesem Kreise äußert; derjenige, der bisher seine ganze Liebe zu Deutschland, seiner Geschichte, seiner Kunst, seinem Bilde auf eine ganz andere Art bewiesen hatte: in einem ausschließlichen Bestreben, diese Kunst kennenzulernen und bekannt zu machen; die unmöglich großen Lücken ihrer Geschichte schließen zu helfen; die innere Einheit deutscher Kunst zu erweisen, ihren hohen Rang, ihre in Wahrheit verblüffende Selbständigkeit, die im Grunde königlich freie Art, wie sie in jeder gesunden Zeit Fremdes aufnahm; kurz: daran mitzuhelfen, uns stolz zu machen auf unsere bildende Kunst.

Der Übergang vom Betrachter zum Handelnden ist das große Grunderlebnis, das der deutsche Mensch unserer Zeit zu vollziehen hat. Im anderen Falle kann er wohl noch persönlich existieren, aber nicht mitleben, nicht miterleben, was

die Leistung des Führers von uns zu leben verlangt!

Es ist möglich, daß dem Erfahrenen Manches selbstverständlich erscheinen wird, was ich hier zu sagen habe. Aber das wird zuletzt nur gut sein. Denn da eben Handeln, Tun unser Ziel ist, so ist Verdoppelung, ja Verhundertfachung gleicher Forderungen nur erwünscht! Je mehr Übereinstimmung, desto besser. Diskussion ist für uns niemals Selbstzweck, sondern nur ein (manchmal) notwendiges Übel.

Die Gedanken, die ich vertrete, sind freilich nicht erst seit heute in mir. Ich habe sie seit langen Jahren wie einen unerfüllbaren Traum in mir getragen. Ich bin oft damit eingeschlafen und aufgewacht. Jetzt kommt die Zeit, wo viele Träume im scheinbar Unmöglichen Wirklichkeit gewinnen, weil sie Notwendigkeit besaßen.

Rettung der deutschen Altstadt — das ist nichts nur Rückblickendes. Für reinen Rückblick haben wir keinen Platz mehr. Nur solche Rückblicke gibt es noch für uns, die ein Vorwärts erzwingen. Ich suche zu erörtern, daß hierin ein Vorwärts liegt.

Die wahrhaft Lebensgläubigen unter den Vertretern der deutschen Wissenschaft, d. h. also diejenigen, die Wissenschaft nie als voraussetzungslos und nie als Selbstzweck gesehen, die nur aus Liebe wissenschaftlich gefragt und immer gewußt

haben, daß Wissenschaft Leidenschaft ist oder sinnlos — diese und nur diese Gelehrten finden sich heute bestätigt durch eine ungeheure Bewegung aus dem Grunde des Lebens selber. Wer aber so denkt, für den ist Geschichte Gegenwart. Er glaubt nicht an den einfachen Fortschritt, an Geschichte als Weg zum happy end; er kennt ihren tragischen Gehalt: er hat weder den billigen Optimismus des Fortschrittsgläubigen noch den lähmenden Pessimismus des Untergangspropheeten. Er weiß, daß jeder geschichtliche Gewinn mit Verlusten bezahlt worden ist, er weiß auch, daß jeder Verlust durch einen Gewinn wettgemacht werden kann, wenn ein starker Wille da ist. Er fühlt sich verantwortlich für jede Schmach unserer Vergangenheit (auch die Sünden an der deutschen Altstadt), als habe er sie selbst persönlich auf sich geladen — und nur dann darf er auch stolz sein auf alles Große, das wir geleistet haben als auf etwas, zu dem er gehörte, schon bevor er geboren wurde und wozu er auch gehörig bleibt, auch wenn er gestorben sein wird. Wir fühlen uns — so spricht man es jetzt oft aus — als die leiblich vergänglichen Träger eines Überindividuellen, des deutschen Volkes. Und so wird uns Heutigen der Umgang mit dem „Alten“, die Art, wie wir es weiterzugeben haben, zu einer heiligen Pflicht gegen Zukunft wie gegen Vergangenheit — als zwei Formen einer ewigen

Gegenwart, einer für uns ewig gemeinten Gestalt: Deutschland! Das „Alte“ ist nichts anderes als unser eigenes Blut in einer älteren Form.

Die deutsche Altstadt als Ganzheit ist ein Teil dieser ewigen Gegenwart! Sie ist vom Schicksal angegriffen und bedroht, uns aber anvertraut als ein Stück des deutschen Gesichtes.

Was hat man diesem Gesichte angetan? Wie kann man ihm helfen? Das sind unsere beiden Fragen, die seit Jahrzehnten ja schon gestellt werden. Deutlicher: was ist an der deutschen Altstadt geschehen? Was kann — mehr noch als bisher — für sie geschehen?

Zum ersteren darf ich mit einer persönlichen Erfahrungskette beginnen. Es ist kein Privaterlebnis — es ist unser geschichtliches Erlebnis, das meiner Generation und mancher mitlebenden.

Ich bin in Kassel geboren. Von dort aus hat sich mir die „Welt“ geweitet vom alten Sugenottenhause am Karlsplatz, von der nächsten Nachbarschaft zur Stadt, zum Lande, schließlich zu Deutschland und Europa. Als ich auf die Schule kam, lernte ich, daß Kassel in die 60000 Einwohner habe! (1884). Heute zählt es 170000! Ist Kassel dadurch schöner geworden, echter?

Als ich hier umzublicken lernte, da war das noch an vielen Stellen die Stadt, wie sie vor nunmehr hundert Jahren der hessische Dichter Koch, („Sellmer“), der Schüler Jean Pauls, im Prinz Rosa

Stramin geschildert hatte. Gewiß, die eigentliche Neustadt war schon stark im Entstehen, aber sie bestimmte noch nicht das Gesamtbild. Gewiß, es gab auch finstere und häßliche Gegenden in der Unterneustadt, die keine Erhaltung verdienten, unhygienische Häuseranhäufungen — aber die vermied man ganz selbstverständlich. Das wahre Zentrum war der Friedrichsplatz. Das vornehme Waizsche Haus blickte noch frei vom Spohrplatz nach dem gewaltigen Friedrichsplatze hinüber. Die fürchterliche „Lokomotive“, wie der Volksmund sagt, gab es noch nicht. Links davor stand das wunderbar feine alte Theater, das älteste ständige Theater Deutschlands, ein Bau von nobel schlichter Gehaltenheit. Der Königsplatz am Ende der Königsstraße war erst an einer Seite — schon schlimm genug! — in seinen Verhältnissen gestört, durch die Hauptpost. Noch wirkte er überwiegend mit seinen echten Proportionen: die Geschosshöhen ideal abgestimmt auf die Rundung des Grundrisses. Die prachtvollen Schwälmer Bauern verkauften ihre Butter und ihre Eier in dem höfischen Rahmen dieser Architektur, der zu ihrer stolzen Tracht, ihrer Haltung und ihren adligen Gesichtern vollendet paßte. Das vornehme Hotel „König von Preußen“ war noch nicht erdrückt. Heute sind von 6 Segmenten gerade noch 2 annähernd in Form. Das Wunderbarste aber war der Friedrichsplatz. Er ist objektiv

noch da, — aber es ist nicht mehr der eigent-
liche Platz. Denn das war das einzig Schöne an
dieser Stadt, daß sie sich gegen die Landschaft
hin öffnete und daß man sich dem natürlichen Ver-
lauf der Hügel nach, immer mit dem Ausblick auf
Suldataal und Habichtswald, nicht nur bis zum
Tempelchen, sondern auch den ganzen Weinberg
entlang, an Eisengartens Felsenkeller vorbei —
wie bei Prinz Rosa Stramin — in freier Fühlung
mit der Weite, nach der natürlichen Form der
Berge bewegen konnte. Wo heute — viel zu
groß! und doch zu locker-formlos — das neue
Theater steht, da öffnete sich das Auetor zwischen
den Kolonnaden. Die Kolonnaden sind abge-
rissen, das Tor steht heute abseits, es bedeutet
keinen Weg mehr, es hat seinen Sinn verloren.
Das Atmungsorgan der Stadt, ihre in Deutsch-
land fast einzigartige Augenöffnung zur befreun-
deten Landschaft ist z. T. verschlossen und ver-
stopft worden. Trat man früher durch das Aue-
tor — wo bei Kaisers Geburtstag die Kanonen
feuerten —, so lag in richtiger Proportion, noch
nicht gedrückt durch die vergrößerte und vergröß-
erte Nachahmung ihrer Formen vom neuen
Theater her, die Orangerie mit ihren Flügel-
bauten da. Ein kleines bescheidenes Treppchen
stürzte sich in die Karlsaue hinab. Die sprangen
wir Jungens hinab und hinauf zum Schwimmbad
und vom Schwimmbad. Durch die gekrümmten

und steilen Gassen der Altstadt blickte der Turm der Martinskirche — damals nur einer, von schlichtestem Umriß — nach einer Oberneustadt hinüber, die überall in einmütiger Proportion, mit der verlorenen Sicherheit alter Zeiten, eine einzige Öffnung und Anשמiegung der Stadt an ihre Landschaft bedeutete.

Die architektonische Einheit hat man zerstört, den alten Sinn der Stadt und ihres schönsten Platzes, der eben kein Stadtplatz, sondern ein Vorhof von der Stadt zur Landschaft war, hat man zerstört. Man hat, von der „Schönen Aussicht“ abgesehen, die Stadt von ihrer Landschaft abgedrängt und weggerissen, so am Weinberg durch gerade Straßenführung bei der Villa Henschel. Wo heute das neue Rathaus steht, da war ein gut proportionierter Platz. Da lebte die bunte Kasseler Messe noch. Und da habe ich noch echten westdeutschen Karneval erlebt. Das paßte noch in das alte Kassel Für dieses Leben war diese Stadt einmal ein Rahmen!

Ich weiß nicht genug, was alles in Kassel zu früheren Zeiten zerstört worden ist. Der größte Verlust war wohl die Vernichtung der Kattenburg. Aber was die Neuzeit hier getan, das ist wahrlich genug, um sie besonders anzuklagen! Überall in Deutschland hat sie die schlimmsten Zerstörungen verschuldet.

Was hat diese Neuzeit an Kassel getan, sogar gegen den Willen der eigentlichen Bevölkerung?

Was ist der Sinn und der Erfolg des Geschehens? Es hat ihm den Ausdruck der Stammeshauptstadt, seinen Volkstumsausdruck, das geprägt Niederhessische genommen. Die Walze der wilhelminischen Zeit ist über das natürliche Wachstum hinweggegangen.

Gewiß, in den letzten Jahrzehnten ist auch Schönes geleistet worden, und bester Wille ist tätig gewesen. Aber die Schuld des 19ten und auch noch des 20. Jahrhunderts ist nicht wegzuleugnen. Ist es nicht an vielen Punkten so geworden, daß man in unserem doch von Grund aus so schönen Lande das alte Schöne auffuchen muß, anstatt es in natürlicher Weise vorzufinden? Man hat nicht nur das Einzelne oft zerstört, man hat die Ganzheiten zerstört. „Ganzheit“ aber ist nicht umsonst ein philosophischer Grundbegriff innerhalb der Selbstbesinnung unserer Tage — Ganzheit und Gestalt. Ganzheitsphilosophie steht hinter den Gedanken unseres großen Führers — Ganzheits- und Gestaltphilosophie. Das zerfetzte Bild der Neustädte ist das unwillkürliche Selbstporträt der liberalistischen Haltung. Es ist der Kampf Aller gegen Alle unter staatlichem Schutze, der hier sein Bildnis gefunden hat. Eine Zeit, die vom Volke aus für das Volk denkt, kann nur Ganzheit wollen. Ganzheitlicher Stil gehört zu ganzheitlichem Wollen. Daß der Stil überhaupt der neuen Bewegung vorangehen

oder auch nur gleichzeitig mit ihr auftreten könnte, ist nach jeder geschichtlichen Erfahrung nicht anzunehmen. Hier aber, in den Fragen der Altstadt, in unserer Scham über ihre Zerstörung, spiegelt sich immerhin auch der Ganzheitswille, der heranwuchs, bis er in der Leistung des Führers offenbar und zur großen Tat wurde.

Wir glauben oft, schon in diesem Punkte weitgehend geheilt zu sein. Aber wir sind erst noch höchstens mitten im Seilprozeß! Gewiß würde man heute nicht mehr, wie noch vor 120 Jahren, einen herrlichen romanischen Zentralbau, wie es die Johanniskirche neben dem Wormser Dome war, abbrechen. Gewiß nicht! Man würde sie stehenlassen und restaurieren — aber man wäre doch noch nicht gesichert, daß damit ihr Eindruck erhalten bliebe. Das hinge von der Umgebung ab! Die Erhaltung des einzelnen echten Eindruckes hängt nicht von der Erhaltung des einzelnen Werkes allein ab! Man kann ein Gebäude stehenlassen, aber durch ein benachbartes seinen Sinn verändern — wie es dem römischen Kapitol durch das riesige Viktor Emanuel-Denkmal geschehen ist. Man zerstört aber noch heute! Ganz neuerdings hat man in Wolframseschenbach die beste alte Straße durch Ladeneinbauten zerstört. Und in den norddeutschen Backsteinstädten sieht man oft genug, wie der ganze untere Teil eines ehemals schönen alten Hauses ganz neuerdings

von unten her aufgefressen ist durch eine plumpe und nur praktisch nutzbringende Umkonstruktion. Oben schwebt dann, sinnlos geworden, der alte Giebelrest in der Luft — und es ist nur ein schlechter Trost, daß man ihn immerhin „erhalten“ habe!

Außerdem ist ja die Form nicht Selbstzweck! Selbst wenn wir eine Form scheinbar völlig erhalten, können wir ihr durch eine falsche Verwendung ihren Sinn und ihre Würde rauben. Dies nur kurz als eine Nebengelegenheit: es ist fürchterlich, wenn oft die schönsten Klöster und Schlösser Zuchthäuslern oder Irren dienen müssen! Eine Frage, die schon lange quälend empfunden wurde.

Wir Älteren erinnern uns auch noch der Zeit, wo etwa die Reichspost die Parole ausgab, die Postgebäude „dem Stadtcharakter anzupassen“, wo man einer Stadt wie Goslar oder Eisenach einen Bahnhof in „romanischem Stile“ zudachte. Gerade das war Zerstörung, gerade darin lag nichts Verwandtes mit dem Willen, aus dem heraus hier gedacht wird! Die Imitation des Alten — ich brauche hier nur zu erinnern, hier braucht heute keiner mehr zu kämpfen, diese Erkenntnis ist längst Allgemeingut — ist einer seiner fürchterlichsten Feinde. Falsches Alt-Hildesheim, falsches Alt-Nürnberg — man braucht gar nicht anzufangen: wir alle kennen das und schauern davor.

Warum? Wieder kommen wir auf die Kernfrage der Ganzheit! Nicht nur, daß man das alte Einzelne nicht neu erfinden kann — das Schlimmste ist und bleibt doch immer die Abweichung der Proportionen, des Rhythmus, der Farbe, des Werkstoffes, des Umrisses. Das extremste Bild mag es in Amerika geben, wenn eine winzige Kirche zwischen zwei Wolkenkratzern wie durchgerutscht und an der Erde steckengeblieben erscheint. Aber gegen unsere eigenen Sünden ist das nur ein Gradunterschied. Dem Sinne nach hat schon das Postgebäude am Kasseler Königsplatz nichts anderes mit sich gebracht.

In diesem Punkte empfindet der deutsche Sünder meist glücklicher. Zumal in München ist das Gefühl für Proportionen im ganzen noch nicht ausgestorben. Die Ludwigstraße in München ist eine der schönsten Straßen Deutschlands, obwohl sie kaum ein ganz schönes Haus besitzt! Aber das Ganzheitsgefühl, das die Geschosshöhen nur leise variiert und auch noch heute in dieser Straße die Steckschilder verboten hat — dies eben entscheidet. Proportion, Rhythmus, Farbe, Werkstoff, Umrissverwandtschaft sind die Elemente der ganzheitlichen Einheit.

Ich brauche nicht weiterzulegen. Was kann man tun? Wir wissen alle: es ist schon vieles geschehen, und gerade auf den deutschen Technischen Hochschulen wird Städtebau schon seit Jahrzehnten

mit gutem Erfolge getrieben, Städtebau: die Lehre von der architektonischen Ganzheitlichkeit. Auch haben die einzelnen Länder ihren Denkmalschutz. Aber die Gesetze sind ungleichartig, ihre Anwendung ist bis in die Provinzen hinein verschieden, und allgemein fehlt ihnen die durchschneidende Kraft: sie sind Messer ohne Griff.

Hier kann es nur eines geben. Fast scheue ich mich, es auszusprechen, weil es sicher den meisten als das heute Selbstverständliche erscheint, aber es muß noch einmal gesagt werden: absolut einheitliche reichsgesetzliche Regelung! Schaffung einer übergeordneten Instanz, die die Macht hat, verbietend, Schlechtes vernichtend, Neues aufbauend, durchzugreifen. Nach dem Führerprinzip! und unserem Wahlspruch: Gemeinnutz geht vor Eigennutz! Also: u. a. ein ganz weitgehendes Enteignungsrecht, nicht nur gegenüber Besitzern alter guter, künstlerischer Werte, sondern auch gegenüber Anwohnern, die vielleicht nur ein Geschloß abzunehmen brauchen, in andern Fällen aber auch einmal ihr ganzes Haus hergeben müssen, um einen benachbarten großen Wert zu retten. Hier haben natürlich die Juristen das Wort. Aber es muß sofort und durchgreifend gehandelt werden! Dem einzelnen Volksgenossen darf natürlich kein finanzieller Schaden geschehen. Ein etwa für nötig erachteter Anstrich, eine Vereinfachung des Umrisses, ein Umbau

oder ein Abbruch muß auf Reichskosten geschehen. Aber es darf nicht mehr jene bekannten sinnlosen Wertsteigerungen durch den Denkmalschutz geben! Und genau so muß der Eigennutz mancher Architekten, die nur für ihre Tasche „Bedürfnisse“ der Öffentlichkeit erfinden, die sinnlos abbrechen, umgestalten, neubauen wollen, unterdrückt werden. Hierin wird man nicht hart genug sein können. Jedes Vampyratum an unserem kostbaren Altbesitz muß bestraft und unterdrückt werden. Jeder, den es trifft und angeht, muß wissen, daß hier ein zwingendes Gesamtinteresse, eine heilige Pflicht vor ihm steht. Denn so kann es nicht weitergehen.

Diese Reichsinstanz, die die Denkmalpflege der Länder nicht aufheben, aber entscheidend überwachen soll, hätte nicht nur aufklärende Propaganda zu treiben, sondern sofort zu handeln. Auch aufklärende Propaganda hätte sie zu treiben! Denn noch kann es vorkommen, daß eine für uns beschämende architektonische Situation, etwa der Zwickauer Marktplatz, im Eisenbahnabteil ahnungslos mit der Absicht der Reklame ausgestellt wird! Vor allem aber ist Handeln nötig!

Striktes Verbot auch nur der geringsten Zerstörung von alten Werten! Viele glauben, es sei schon da. Ich gestehe meine Unkenntnis über die Rechtsfragen im einzelnen. Ich weiß nur Eines:

praktisch ist ein solches Verbot noch nicht genug zu spüren. In dem herrlichen Eichstätt z. B. war bisher nur ein ganz schwerer Fleck: die protestantische Backsteinkirche — nicht weil sie protestantisch ist, sondern weil sie das Stadtbild verschandelt. Neuerdings nun — das ist wirklich etwas Neues — wird der Blick auf die Stadt an bestimmten Stellen durch Drahtzäune erschwert. Das ist relativ harmlos, verglichen mit den Leiden vieler norddeutscher Altstädte. Dennoch — es ist bedauerlich. Was uns daran interessiert, ist aber dieses: der Eichstätter Herr, der dagegen kämpft, schreibt mir, daß eine gesetzliche Handhabe fehle nach Ausspruch der Behörden selbst, daß die Behörden gerne helfen wollen, aber voraussichtlich nicht können.

Selbstverständlich: stinkende alte Häusergerümpel, unwürdige Wohnstätten für deutsche Menschen fallen nicht unter den Schutz. Sie verschwinden am besten so schnell wie möglich. Manchmal wird man auch hinter alten Fassaden für Luft und Licht sorgen können. Aber eine Zentralinstanz für Prüfung und Entscheidung muß geschaffen werden! Sie hat zu entscheiden: was verschwinden muß und was nicht verschwinden darf!

Sie hätte auch die Fragen der Verwendung alter großer Werte zu prüfen. Unsere neue, großgeleitete Jugenderziehung wird nur dankbar sein,

wenn sie immer mehr schöne Gebäude für ihre Zwecke gewinnt: wenn also in Ebrach oder Werneck so, wie laut langer Tradition in Schulpforta oder Maulbronn, deutsche Jugend aufwachsen dürfte, anstatt daß Zuchthäusler oder Irre darin eingeschlossen würden! Wie schön wäre das! Wie schön ist es, daß aus dem romantischen Hohnstein (sächsische Schweiz) eine Jugendherberge gemacht worden ist anstelle einer Strafanstalt! Ja, wird man nicht auch in der akademischen Erziehung zu Elitekursen kommen, wo man hundert bis zweihundert Studenten an einer solchen Stelle für die Ferien zusammenziehen kann? Möglichst sollte das in Bauwerken von hohem Werte, in der Umgebung einer echten alten Stadt, vielleicht in oder nahe bei ihr geschehen (Plassenburg bei Kulmbach, Feste Kronach). Gewiß, der alte Zweck wäre auch hier nicht erfüllt, aber ein des Ausdrucks großer alter Werte würdiger wäre gewonnen. Nicht Gleichheit ist möglich — denn die Zwecke verändert das Leben! Aber Angleichung auch der Bestimmungen ist nötig, Angleichung im Grade der Würde.

Imitation ist im allgemeinen zu verbieten. Die Freiburger Tortürme sind ein berüchtigter, nicht mehr zu ändernder Fall. Der vorzügliche Stadtbaurat ist noch machtlos gegenüber dieser Sünde des 19. Jahrhunderts. Der Marktplatz von Lübeck mit seiner imitierten Hauptpost ist eines der

schauerlichsten Beispiele. Es gibt beim Imitieren allerdings eine einzige Ausnahme — im Grunde nur eine scheinbare, im Grunde etwas anderes. Man darf ganz ruhig einmal die Ganzheit eines Baukomplexes mit jener eines nicht voll erhaltenen Gemäldes vergleichen. Imitierten alten Gemäldestil lehnen wir alle instinktiv ab. So denken wir auch für die Architektur. Es kann aber der Fall eintreten, daß eine Form nur schadhast, aber im ganzen fraglos ist, daß man etwa ein paar Achsenbreiten aus einer Fassade herausgebrochen hat. Das entspräche solchen (seltenen) Lücken eines Gemäldes, die ein Restaurator mit Sicherheit ausfüllen könnte. Voraussetzung ist vollkommene Fraglosigkeit der verschwundenen Teilform. Ich denke etwa an das alte Johannisospital in Stralsund oder an Ignaz Neumanns Häuser um den Mainzer Dom. Im Stralsunder Alt-Leuteheim sitzt — nur ein paar Achsen breit — eine ganz abscheuliche, stilllose Backsteinkonstruktion. Der Abbruch und die richtige Ergänzung bietet hier keine Gefahren. Es bedarf hier keiner Phantasie. Hier würde ein Wiederaufbau der ganz bescheidenen und völlig fraglos erkennbaren Form zu fordern sein. Gewiß brauchte man nicht etwa echte alte Schindeln aufzulegen, aber den richtigen Farbton müßte man treffen: den Farbton, die Proportion, den Werkstoff, den Umriss. Wo diese Faktoren einwandfrei feststehen, da ist eine Flickung

erlaubt und ist keine Fälschung. Das gleiche bei der Umgebung des Mainzer Domes: hier wissen wir genau, wie das eine Haus aussieht, das durch einen schlechten Neubau an einer einzigen Stelle aus der in allen Punkten festgelegten Gesamtanlage herausgedrängt ist. Hier muß der Neubau durch eine „Imitation“ ersetzt werden, die nur Ausflüchtung ist. Es gibt schon gute Beispiele — so in Kassel am Marstaller Platz ein ganz ausgezeichnet geschicktes!

In der Regel aber wird man ganz anders vorgehen haben: so nämlich, wie der vorsichtige Gemäldere restaurator, der eine breite, zerstörte Stelle eines alten Bildes nicht neu malt, sondern nur im neutralen Farbton zudeckt. Dabei wird die Lage des Architekten jedoch viel günstiger sein als die des Gemäldere restaurators. Denn sie wird mehr Erfindung zeigen können. Nichts künstlich Altes zwar soll für die Umgebung des Alten erfunden werden, aber mit diskretem Takte sind Formen zu schaffen, die als Begleitung wirken. Auch dazu gehört Phantasie —, die vornehmste: die sich zu bescheiden weiß.

Auf einer Münchener Werkbundtagung hatte Alfred Weber gefragt: soll moderne Kunst in die alten baulichen Zusammenhänge hineinplagen? Nein! Wir müssen uns bescheiden. Wir haben noch kein Recht, mit selbständigem Anspruch neben dem großen Alten aufzutreten.

Sicher: wir werden, wenn unser großes Werk gelingt, dazu kommen, selbst Stil zu haben. Das ist der Sinn der Bewegung! Nur, weil wir selbst nicht mehr und noch nicht wieder eine stilvolle Ganzheit von Menschen sind, eines Glaubens trotz aller persönlichen Wert- und Artunterschiede —, nur darum haben wir keinen eigenen monumentalen Stil. Nicht mehr — so sagen wir in Trauer und Reue. Noch nicht wieder — so sagen wir in Zuversicht und Hoffnung.

Erst eine Welt mit eigenem starkem Stile würde mit den Stätten des großen Alten so umgehen dürfen, wie es vergangene stillichere Spätzeiten taten. Uns fehlt dazu das Recht. Das Neue aber, auf das wir mit innigster Zuversicht uns hinbewegen, wird voraussichtlich nach seinem inneren Sinne gar kein Bedürfnis haben, sich zwischen das Alte einzufügen. Es wird seine eigenen Plätze suchen, denn es wird ganzheitlich sein. Wir haben nur zu sorgen, daß die Menschen einer wieder stillicheren Zeit das Alte noch vorfinden, dem sie achtungsvoll ausweichen werden. Sie werden sich an eigene Plätze setzen; so, wie heute schon der Stuttgarter Bahnhof auf das gute Alte hinführt, ohne es zu bedrängen — schon eines der vielen Versprechen, die ringsum auftauchen. Daß dieser Bahnhof nicht „Alt-Stuttgart“ markiert, das freut uns ja alle. Und ebenso freut uns, daß er außerhalb der Zone des Alten bleibt, als Anfang, als freie Einleitung.

Ich denke an die Marktplätze von Lübeck, Stralsund, Wismar, Schwerin. Ich denke mir im Traume die Lübecker Post durch ein völlig schlichtes, anspruchsloses Gebäude ersetzt, das keine imitierte Backsteingotik ist, sondern sich in den Intervallen, im Rhythmus also, im Werkstoffe, im einfachen Umriss und vor allem in den Verhältnissen — Breiten, Höhen! — als bescheidene Begleitung anschließt, so daß man nun das herrliche Alte erst wieder ungestört sieht. Nicht Wettbewerb mit dem Alten also, sondern Dienst am Alten! (Neutralisierung, wie sie u. a. auch Paul Clemen gefordert hat!)

In manchen Fällen genügt das Abheben eines einzigen Geschosses an einem einzigen Hause (Kostocker Marktplatz), dazu vielleicht noch eine kleine Abtönung der Farbe — und im Falle von Kostock würde die Ganzheit des Platzes wieder hergestellt sein, die Marienkirche würde obendrein ihre Wirkung noch verstärken. Dies letztere wäre nicht der Hauptgrund der Änderung — der Hauptgrund für eine solche (dieses Mal leichte) Änderung wäre die Wiederherstellung der feinen rhythmischen Gesamtbewegung im Häuserrahmen. Auch vor der Turmfassade der Kasseler Martinskirche wäre dazu eine Gelegenheit — eine zwingende sogar! Das Recht, Geschosse abzuheben, u. U. aber auch ganze Häuser abzubrechen, andere etwa nur zu tönen, an anderen nur „Verzierungen“ fortzunehmen, ein

neues bescheidenes Gesicht in die Nachbarschaft des Alten zu bringen — dieses juristische Recht haben wir offenbar noch nicht völlig. So scheint mir wenigstens. Dann aber muß es geschaffen werden. Zum mindesten — es wird nicht genügend ausgeübt.

Noch ein Punkt gehört hierher: wie oft stören die öffentlichen Denkmäler des 19. Jahrhunderts den Sinn eines alten guten baulichen Zusammenhanges! Man müßte sich das Recht nehmen, in bestimmten Fällen solche Denkmäler zu versetzen, so wie es Messel sehr erfolgreich mit dem Darmstädter Kriegerdenkmal getan hat. In manchen Fällen genügt ein einfaches Zurücksetzen, so für das Denkmal Philipps des Großmütigen vor der Kasseler Martinskirche. Ich denke nicht an Abbrechen, denn es hängen echte Pietätswerte an solchen Denkmälern, die nicht geschändet werden dürfen. Versetzung aber ist nicht Schändung, wenn sie richtig gemacht wird. Die freien Anlagen werden die rechten Stellen sein. Und, verlassen Sie sich darauf: die Denkmäler des 19. Jahrhunderts vertragen die Versetzung wunderbar! Sie sind durchgehend so unmonumental, daß sie in der loseren Umgebung freier Grünanlagen sogar besser wirken.

Grundsätzlich ist die Folge unserer geschichtlichen Lage — daß wir nämlich sehr viel mehr wissen als die früheren Spätzeiten, aber sehr viel weniger Eigenes können, daß wir noch keinen

großen monumentalen zeiteigenen Stil haben —, grundsätzlich ist die Folge dieser Gesichtslage die Forderung: das Alte zu erhalten, nicht nur unmittelbar mit allen Mitteln heutiger Technik, sondern vor allem durch taktvolle Angleichung der Umgebung; durch Dienst am Alten, durch begleitende Formen! Höhenunterschiede ausgleichen, Umrisse vereinfachen, Farben angleichen, Werkstoffe angleichen, ganz Schlechtes vernichten! Ganzheiten wiederherstellen! Das ist möglich, das ist Pflicht. Am besten wäre es vielleicht, ein erstes Beispiel aufzustellen, eine Stadt wie Soest als Nationaldenkmal zu erklären und die verschiedenen Möglichkeiten beispielsweise daran aufzuzeigen. Es handelt sich jedenfalls um eine Pflicht!

Denn Architektur ist Moral! Jede Zeit nach uns wird an der Architektur unsere Moral erkennen: an der Zerrissenheit architektonischer Ganzheiten die Zerrissenheit des Menschlichen, an ihrer Ganzheit unsere Ganzheit. Wir aber wollen ganzheitlich werden! Das ist ein wesentlicher Sinn des Nationalsozialismus!

Die praktische Gegenfrage heißt nun immer wieder: woher das Geld? Das Geld — dieser Zauberwahn! Das meiste, was Geld kostet, ist der Arbeitslohn. Aber wir wollen ja gerade Arbeit schaffen. Ist hier nicht die schönste Gelegenheit, Arbeit zu schaffen nicht nur um der Arbeit willen, sondern um der Gestalt Deutschlands willen?

In das Programm zur Bekämpfung der Arbeitslosigkeit eingesetzt — und das ist die notwendige Forderung! — wird diese „Last“ auf die Dauer nur Erleichterung bedeuten. Aber — gut gehen kann das nur, wenn eine in glücklicher Wahl geschaffene Führerstelle einheitlich für ganz Deutschland diese Riesenaufgabe anfaßt.

An vielen Punkten wird man resignieren müssen! An anderen Stellen wird vieles möglich sein, sogar die Wiedergutmachung schlechter Verbesserungen! Eine so herrliche Stadt wie Stralsund denke ich mir für die Zukunft etwa so: Ein völlig sachlicher, moderner Bahnhof, ohne die geringste Anspielung auf Alt-Stralsund, in kühl anständigem Backstein aber, müßte uns empfangen. Die Büsche am Fahrdamm, die uns heute verbergen, daß wir eine Stadt im Wasser betreten, müßten verschwinden. Die einfache Gegebenheit der Lage mit ihrer eigenartigen Größe würde zum Sprechen kommen. Das kostet nicht viel! Die Umgebung des Rathauses und der Nikolaikirche müßte in sicherem Proportionsgefühl zurückgestaltet werden, ohne irgendeine imitative Scheinangleichung, aus guter, feiner, dienender Phantasie. Am Johannisospital müßte man den falschen Klecks entfernen und einfach das Alte durch Ausflüchtung wiederherstellen. Im Stadtbilde nach dem Sunde zu müßte man einige störende Gebäude entfernen. — In Eichstätt

wäre nicht viel mehr zu tun, als daß man an jener störenden Kirche den Backstein in bescheidenem Graustrich zudeckte, kleine Auswüchse abbräche und vor allem den Turm entfernte. — In Breslau würde ich sogar vorschlagen, die Erneuerung der Domtürme rückgängig zu machen. Diese ursprünglich ganz herrliche Stadt würde eine Sammlung von Musterbeispielen bieten. Auf der wunderbar stillen Dominsel müßte der Schrecken ausgelöscht werden, den das jäh auftauchende moderne Backsteingebäude links vom Dome uns einjagt. Man brauchte dieses vielleicht nicht abzubauen, man müßte es durch Färbung, vielleicht auch durch Ephen neutralisieren. Völliger Abbruch wäre freilich noch schöner. Gegenüber dem wundervollen Rathause müßte u. a. das grauen-erregende Warenhaus von Barasch verschwinden! — Am Bremer Rathausplatze müßte man versuchen, vor allem durch eine Neuregelung des Verkehrs die Drähte der Elektrischen Bahn zu entfernen — was freilich erst ein erster Anfang wäre. — In Fällen, wo die ganze Stadt noch ein schnell von außen her dem Auge erfassbares Bild ist, müßte manchmal nur eine, vielleicht eine einzige, aber wirksame Störung auch um den Preis größerer Kosten aufgehoben werden. So sah ich eben das Bild der Stadt Schwandorf von der Bahn aus völlig ruiniert durch ein einziges modernes Gebäude! Nicht die Modernität ist in

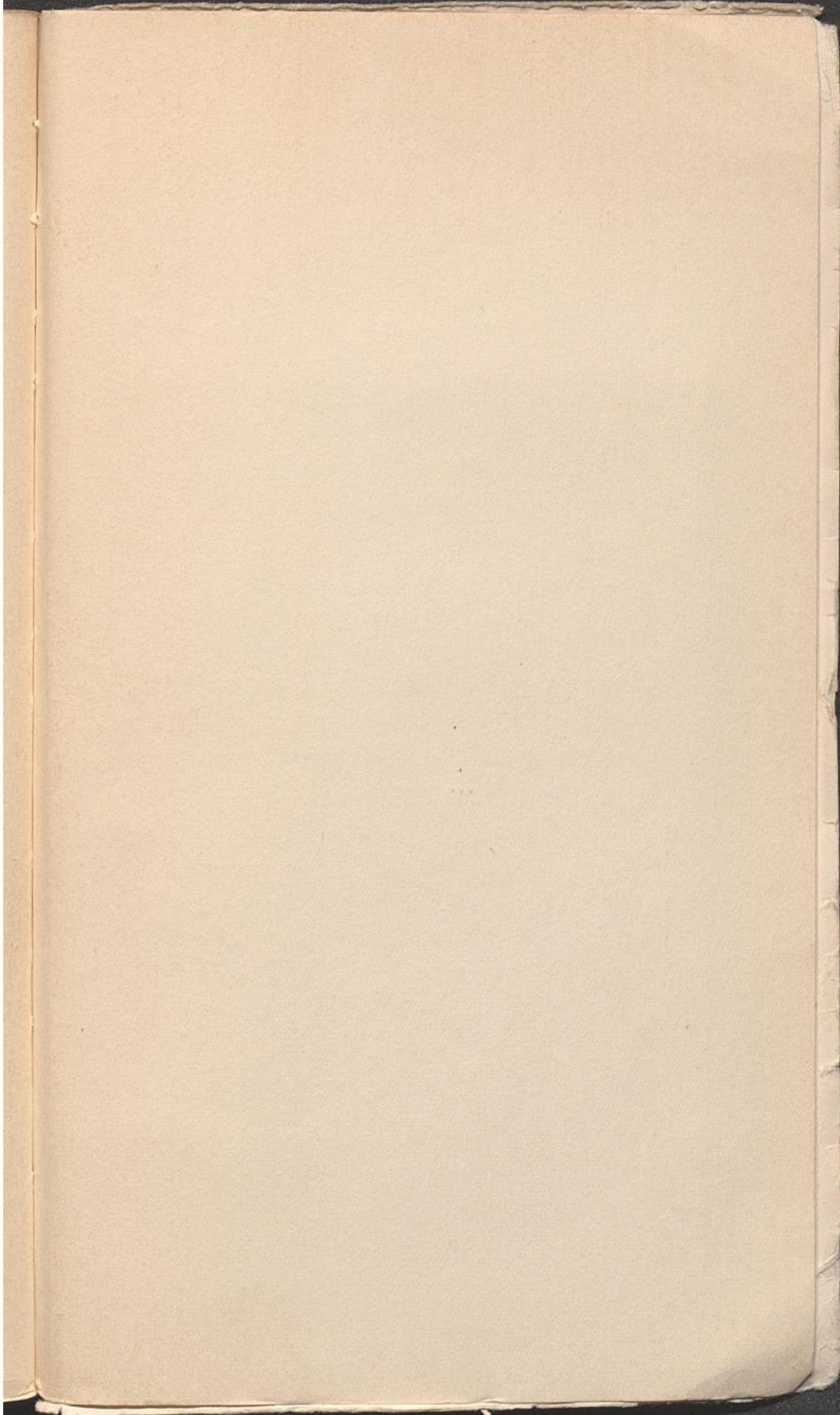
diesem Falle das Schlimme — denn offenbar handelt es sich um einen ehrlichen Zweckbau —, sondern die schrille Zerreißung von Umriß, Proportion und Farbe.

Alle solchen Verbesserungen und Änderungen müßten im neuen Staate nicht nur wesentliche Ziele — sie müßten auch durchführbar sein.

Bescheidung und Zuversicht: dies beides brauchen wir. Ketten wir zuerst die Altstadt, bauen wir das Neue, das wir brauchen, heran, nicht hinein. Und warten wir auf das Große, das kommen muß, auf den neuen großen Stil einer Ganzheit, die wir an der Altstadt in bescheidenem Dienste schon jetzt bewähren können. Im Grunde natürlich wollen wir nicht warten, nicht untätig sein —, wir wollen uns den neuen Stil verdienen, indem wir die Menschen werden, die unser großer Führer aus uns machen will!

dlm

Druck: Bibliographisches Institut u. G., Leipzig





03SE1804

