



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Moderne Baukunst

Scheffler, Karl

Berlin, 1907

Zweite Reihe:

[urn:nbn:de:hbz:466:1-43206](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-43206)

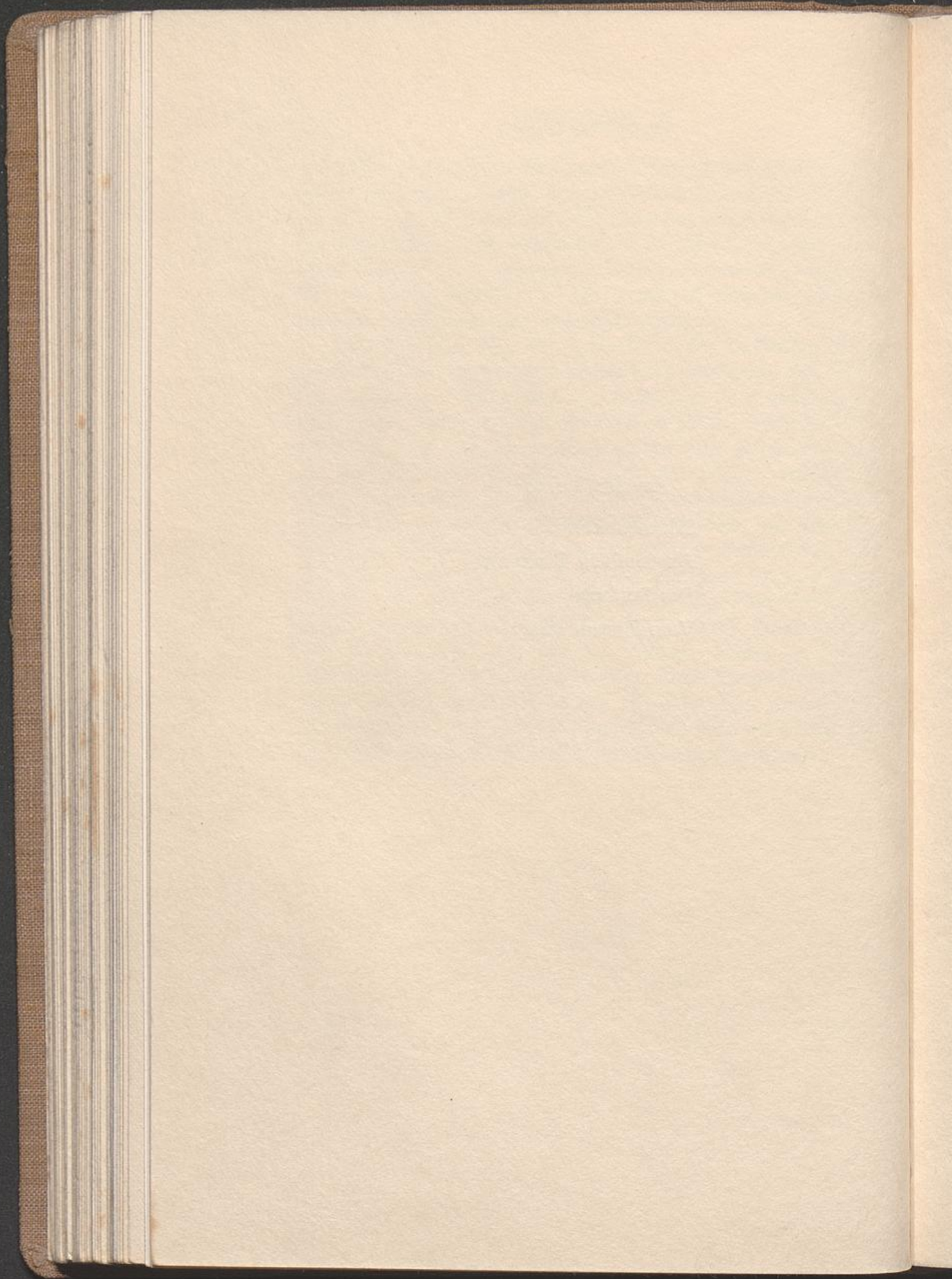
Zweite Reihe:

Sakralbaukunst.

Akademische Baukunst.

Das Denkmal.

Vom Restaurieren.



Sakralbaukunst.

Vor den gewaltigen Kirchenbauten der Vergangenheit, wo wir mit der sichtbaren Schönheit die bezwingende Kulturstimmung genießen, die von solchen Symbolen einstiger Volkskraft ausgeht, vergessen wir leicht, welche sachlich empirischer, ja, nüchterner Sinn diese Gebäude gebildet hat. Dem intellektuellen Romantiker der Gegenwart ist es, als könne diese „gefrorene Musik“ nur so geschaffen worden sein, wie er sich etwa die Entstehung der „Neunten Symphonie“ denkt: im heiligen Überschwang des Gefühls, durch die geniale Inspiration einer begnadeten Individualität. Man liebt es heute, den Geist der Geschichte und die unsichtbaren Kulturkräfte zu individualisieren. Darum erleben wir einen Geniekultus, während das lebendig Geniale uns doch fremd bleibt, erleben eine Individualitätsvergötterung ohne Mass und Ziel — solange sie rein theoretisch betrieben werden kann. Ein Geniales oder Ideales in diesem Sinne ist in den alten Kirchenbauten aber gar nicht enthalten. Was wir so nennen und dem einzelnen Künstler zuschreiben, ist immer das Genie eines religiösen Gemeinsamkeitsgedankens, einer sozialen Kultidee gewesen. Die einzelnen Baumeister haben sich den deutlichen Forderungen dieser Kultideen gegenüber nicht im geringsten anders verhalten, wie es ein Architekt wie Messel heute tut, wenn er Warenhäuser zu bauen hat. Genau so rationell wie dieser ein vorwiegend profanes Bedürfnis einkleidet, haben die Kirchenbaumeister des Mittelalters Formen geschaffen, wie sie vom Ritus verlangt wurden. Den hohen Schwung, die ideale Schönheit brachte nicht der Mann aus den Tiefen visionärer

Begeisterung hervor, sondern das hoch geartete geistige Bedürfnis, das ihn und alle seine Genossen führte. Das Ornament ergab sich fast von selbst, als das Gerippe vorhanden war. Genau soviel Wirklichkeitssinn wie ein Architekt, der moderne Landhäuser baut, musste der Künstler aufwenden, der einen Dom errichtete. Nur: wo jener Küche und Wohnstube zweckentsprechend gestaltet, da gliederte dieser Riesenräume für genau bestimmte gottesdienstliche Handlungen. Der höhere Zweck erhöhte den Künstler, nicht eine persönliche Gesinnung. In der Baukunst schafft sich der Künstler nicht die Aufgaben, es machen die Aufgaben den Künstler.

Die Bedürfnisse gottesdienstlicher Handlungen sind von vornherein ganz geistiger Art. Und darum schaffen sie stets den symmetrischen Grundriss; sie selbst sind bereits ein Leben gewordenes Ornament. Ist die Unregelmässigkeit das charakteristische Abzeichen der Profanbauten, so ist die Regelmässigkeit das der Sakralanlagen. Die feierlichen Handlungen bedürfen zur eindrucksvollen Bildwirkung der Symmetrie und Harmonie in sich selbst und in ihrem Architekturrahmen. So wird schon in diesem Punkte der Ritus zum Künstler. Neben dieser Forderung allgemeiner Natur erhebt die Kultidee aber auch solche mehr spezifischer Art für die Gliederung des Raumes. Der Gottesdienst des frühen Mittelalters brauchte einen Ort, wo das Allerheiligste in mystischer Abgeschlossenheit gedacht werden konnte, eine dem dreieinigen Gott geweihte feierliche Stätte, die von dem Vulgus nicht betreten werden konnte: so entstand das erhöhte, über der Krypta erbaute Chor, mit seinem geheimnisvoll durch bunte Fenster fallenden Licht und dem Hauptpunkt der ganzen Kirche: dem Altar. Sodann forderte der Kultgedanke Nebenaltäre für die Heiligen, für die Vermittler der Gnade in bestimmter Gruppierung um den Hauptaltar, und es ergab sich daraus für den Architekten von selbst die kranzartige Anordnung der kleinen Nebenkapellen um das Chor. Auf den Nachgeborenen wirken diese reizvollen Anbauten nun freilich, als wären

sie allein aus einer Kunsterwägung entstanden; und dass diese dann genial genannt wird, ist freilich nicht zuviel gesagt, weil die Tat es im persönlichen Sinne wirklich wäre. So konsequent die feierliche Liturgie, der Pomp der Umzüge die Chor-anlage forderte und erfand, so schnell haben doch spätere Mönchsorden das Geschaffene ohne Scheu dann verändert. Als das Priesterbewusstsein sich immer schärfer vom naiven Laienempfinden schied und der erstarkende Kastengeist in der Kirche eine sichtbare Absonderung der Gemeinde vom Klerus durchsetzte, entstand das Querschiff, das die Priester vom Volk und dieses vom Altar energisch trennte. Und wieder brauchte der Architekt der Weisung nur zu folgen, um ein Bauglied zu bilden, das die gewaltige Steinmasse in unvergleichlicher Weise zu gliedern und zu vervielfältigen vermag und als von einer genialen Architekturphantasie erdacht angesprochen werden könnte, auch oft wohl angesprochen wird. Neue Mönchsorden, wie die Franziskaner, wollten später dem Volk wieder predigend nahekommen und sie kassierten daher ohne Bedenken das trennende Querschiff zugunsten der einfachen ungegliederten Predigthalle. Immer folgten also die Baukünstler den Kultusgedanken, auch dann wieder, als eine neue Trennung von Volk und Klerus den Chor und Schiff absolut scheidenden Lettner erfand. Die feierliche Messe hat das Chor erdacht, ohne die Sonderansprüche eines starken Klerus hätte es nie das Querschiff gegeben und die Heiligenverehrung hat die Kapellenkränze entstehen lassen. Es ist darum eine ganz moderne Sentimentalität, in all diesen Dingen Werke freier Schöpferphantasien sehen zu wollen. Solche Freiheit könnte nur Willkür sein. Selbst die schöne Einzelform, das Ornamentale vermag allein an organisch aus Bedürfnissen entstandenen Baumassen zu wachsen. Eines hängt immer an andern und alle Kräfte zusammen bringen hervor, was hinterher dann „Stil“ genannt wird.

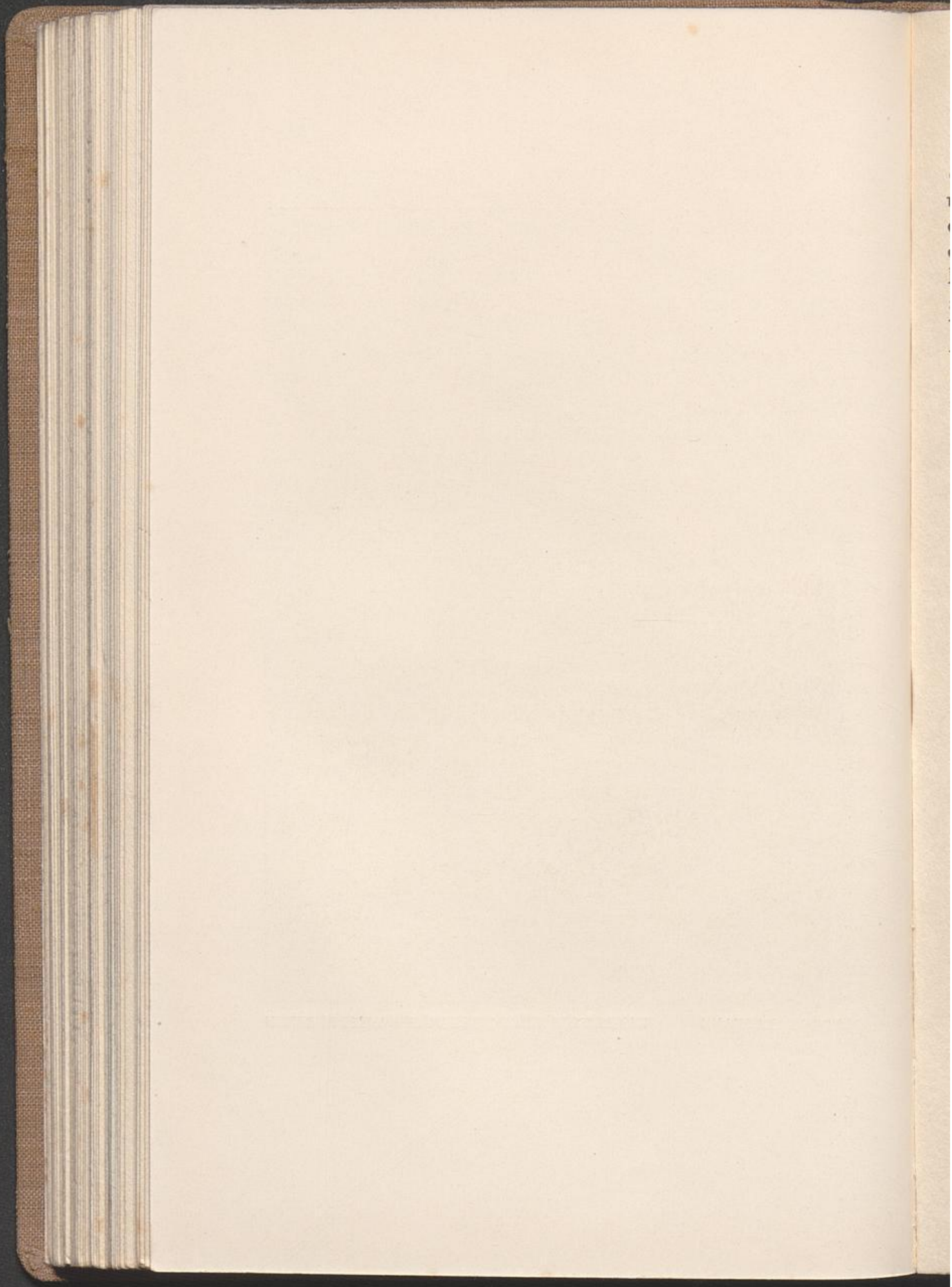
Eine moderne Kirchenbaukunst kann darum nur zu würdigen und lebendigen Architekturformen kommen, wenn sie unumgängliche Bedürfnisse einzukleiden hat. Die Hauptfrage

muss daher lauten: gibt es solche Bedürfnisse in unserm protestantischen Gottesdienst und wie sind sie beschaffen? Dass sie durchaus anderer Art sein müssen als die früherer, katholischer Zeiten, wird nirgend klarer, als wenn man dem protestantischen Gottesdienst dort einmal beiwohnt, wo dafür eine alte katholische Kirche benutzt wird, wie es in Nord- und Mitteldeutschland an vielen Stellen der Fall ist. Mit äusserstem Missbehagen bemerkt man dann, dass die grossräumigen Bauwerke nur zum Teil benutzt werden, dass der Raumgedanke nirgend passt, ja, den Kultushandlungen geradezu widerspricht und dass der Geist des Modernen die alten Hallen nicht zu füllen vermag. Es ist die Geschichte aus dem „Götz von Berlichingen“, von Hansens Kürass. Nur ist es hier keine wagemutige Jugend, die einst in die zu weite Rüstung hineinwachsen wird, sondern ein verdorrtes Greisentum, dem die Kleider der Männlichkeit zu weit geworden sind. Hinter dem der Gemeinde nahe gerückten Altar dehnen sich tiefe Räume; dort zogen früher die Mönche in feierlicher Prozession. An den Seiten gähnen leere Querschiffe, die zu Vorhallen geworden sind, das gesprochene Wort verflattert im zu weiten Raum, der Klang der künstlich irgendwo eingebauten Orgel bricht sich unter den steilen Gewölben und eine frostige Atmosphäre des Todes liegt über der wie verloren im Riesenraum sitzenden spärlichen Gemeinde. Es kann nicht passen, denn die Ziele sind nun so prinzipiell andere geworden. Nur in kleinen versprengten Volksteilen ist der evangelische Christengedanke noch lebendig. Diese aber können allein in Frage kommen, wo von moderner Kirchenkunst die Rede ist. Heuchler, seien sie es bewusst aus Rücksicht auf Staat, Obrigkeit und gesellschaftliche Stellung oder unbewusst aus Mangel an Selbsterkenntnis, haben keine formbildenden Bedürfnisse, können also dem Baukünstler nicht Aufgaben setzen. Die kleinen Gemeinden aber bedürfen nicht eines riesenhaften Gotteshauses. Ihre Bedürfnisse sind durchaus von der katholischen Schaustellung abgewandt. Nicht die Liturgie ist in ihrem Gottesdienst mehr die Hauptsache, son-



LUDWIG HOFFMANN

KAPELLE DES VIRCHOW-KRANKENHAUSES IN BERLIN



dern die Predigt, und demgemäss tritt die Bedeutung des Altars und des Altarraumes: des Chors, zurück und die der Kanzel in den Vordergrund. Es gibt im Protestantismus nicht einen Klerus, dem die Kirche gehört und der vor den Laien Rechte voraus hat, sondern die Gemeinde ist Eigentümerin der Kirche und aller Plätze. Dadurch, dass das gesprochene Wort der Predigt das Wesentliche ist, stellt sich das Bedürfnis nach nicht zu grossen und zu hohen, nach ungegliederten Räumen ein; es kommt darauf an, die Gemeinde möglichst eng um den Priester zu versammeln und so entsteht von selbst die Forderung nach Emporen, die seit einigen Jahrzehnten ganz aus unsern Kirchen verbannt worden sind. Das Motiv der Kolossalität fällt als schädlich von vornherein fort; gebraucht wird ein würdiger Saal von mässiger Grösse. Daneben sind dann kleinere Räume nötig, für den Konfirmandenunterricht, für Taufen oder kleine Trauungen. Wenn sich die Küster- und Pastorenwohnung unmittelbar der Kirche anschliesst, wird es von grossem Vorteil sein und es empfiehlt sich sogar noch ein Versammlungsraum für die Gemeindeglieder. Denn diese kleine moderne Protestantenkirche ist in ihrem Wesen ein Gemeindehaus, der Priester ist Angestellter einer Kommune und der Gottesdienst ist eine Zusammenkunft freier Menschen, die ein freies Bedürfnis, nicht ein katholischer Gewissenszwang zusammenführt. Der Gottesgedanke ist praktisch sozial geworden; er soll nicht mehr als Fanfare über Stadt und Land hintönen. Er braucht darum nicht Glocken. Wer nicht von selbst kommt, mag draussen bleiben und wenn selbst eine Verkündigung des Gottesdienstes erwünscht wäre, könnte sie in der Grossstadt über die nächste Umgebung nicht hinausreichen. Damit wird aber der Turm unnötig. Um so mehr als von einem Dominieren dieses Baugliedes in der modernen Stadt nicht die Rede sein kann. Nach hundert Schritten verschwindet der höchste Turm hinter den Riesenfassaden der Stadthäuser. Das alles sind Voraussetzungen, die denen der alten Kirchenbaukunst absolut widersprechen. Von ihnen aber muss der Architekt ausgehen,

wenn er Lebendiges schaffen soll. Doch wird es ihm nur in ganz seltenen Fällen gestattet, weil sich unsere grossen Stadtgemeinden zu diesen tatsächlichen Bedürfnissen nicht bekennen mögen. Und es auch nicht können, eben ihrer Grösse wegen. Denn ihre grosse Mitgliederzahl beweist für Den, der unsere Verhältnisse kennt, ganz überzeugend, dass der wahre christliche Geist in diesen Quantitäten nicht lebendig ist. Zu drei Vierteln bestehen heute die protestantischen Gemeinden aus Mitläufern und Gewohnheitsmenschen und diese bestimmen dann kraft ihrer Majorität das Bild ihres Gotteshauses nach ihrem eigenen Geiste.

Ein moderner Gedanke des Kirchenbaues setzt sich originell fast nur in den Gotteshäusern gewisser Sekten in die Tat um. Und zuweilen in einer Dorfkirche. Es sind Sekten gemeint mit dem evangelischen Bekenntnis verwandten Überzeugungen, wie sie sich in Deutschland freilich wenig, aber sehr häufig in England und Amerika finden. Diese Länder geben denn auch den besten Boden für eine neuartige Kirchenarchitektur. Man darf dabei freilich nicht an die Dome und Kathedralen des Katholizismus denken, worin die ganze Macht des Papsttums sich selbstherrlich ausspricht. Diese kapellenartigen Kirchlein wirken vielmehr fast wie Profanbauten. Aber sie stellen doch sehr wertvolle Keime für die Zukunft dar. Die Gruppierung ist fast immer durch die Einkleidung ausgesprochener Bedürfnisse originell und lebendig. Den Mittelpunkt nimmt ein geräumiger Predigtraum ein, worin die Sitze meist kreisförmig um eine Kanzel oder nur um ein Rednerpult angeordnet sind. Der Platz des Sprechers steht durchaus im Mittelpunkt des Interesses und also auch der Anlage; der Altar wird zum Abendmahlstisch und dadurch fällt die Choranordnung von selbst fort. Ein Turm ist selten vorhanden, und wenn es der Fall ist, so ist er organisch als Raumwert ausgenutzt und praktisch in die Anlage hineinbezogen, oder er ergibt sich nur aus einer Überhöhung notwendiger Bauteile. Priester- und Küsterwohnungen schliessen sich meist diesem Kern an und von grossem Reiz ist

es, dieses Nebeneinander von Ideal- und Profanarchitektur zu sehen, wenn der Architekt seine Aufgabe begriffen und gelöst hat. Es ist die Sichtbarkeit der Zwecke, was so wohl tut, der Naturalismus, wenn man will. Die kleineren Räume für den Konfirmandenunterricht, für Sonntagsschulen usw. fügen sich in derselben Weise an; selten fehlt ein Raum für die Gemeindeberatungen und einige Sekten sind in ihren praktischen Erziehungsgedanken soweit gegangen, Vereinen von jungen Leuten, z. B. Radfahrern, ein Lokal zur Verfügung zu stellen. Die soziale Einsicht, die sich darin offenbart, ist ganz praktisch englisch und amerikanisch. Sie verzichtet auf allen Schein nach aussen, auf alle Reklamehaftigkeit für Empfindungen, die doch einmal in der alten Form tot sind und wendet sich ganz den nächsten Aufgaben zu. Natürlich kann unter solchen Umständen auch der Architekt nicht mit hohen Idealformen antworten. Aber er wird es eines Tages vielleicht können, wenn die hier schlummernden Möglichkeiten sich frei und mächtig in unserer demokratischen Zeit entfalten.

Ausserhalb der Sekten gibt es solche Bestrebungen nicht. In Deutschland kennen wir sie überhaupt nicht. Der Kirchenbau liegt ganz in den Händen der Staatskirche und verfolgt darum naturgemäss in erster Linie Ziele staatlicher Repräsentation und Politik. Das Wesen des modernen Protestantismus, das die Idee der Gemeinde und der Selbstbestimmung betont, wird missachtet, indem man es zum Werkzeug politischer Pädagogie macht und der Sinn der evangelischen Anschauungen wird verdreht durch Betonung von Äusserlichkeiten, die mehr in die katholische Begriffswelt passen. So entstehen dann aus dem Kompromiss zwischen der doch immerhin unvermeidlichen Forderung nach Predigthallen einerseits und nach den Mitteln reicherer Wirkung andererseits die Werke unaufrichtiger, schwankender Kunstgesinnung, die wir in unsern Städten so oft finden. Vor allem in Berlin, wo es fast ausschliesslich neue Kirchen gibt. Dieser Sakralstil entspricht durchaus der halben Gläubigkeit, die von dem Indifferentismus kaum zu

unterscheiden ist, dem nackten Skeptizismus, der seine Kälte des Denkens und Fühlens puritanisch hinter monumentalen Kirchenfassaden verbirgt und der reglementierten Staatsreligion, die als Moralpolizei auftritt und vor die sozialen Abgründe der Zeit ihre reich verzierten Kirchenkulissen errichtet. Wie die äussere Form des Ritus geblieben ist, nachdem der belebende Geist längst daraus verschwunden ist, so sind auch Architekturformen geblieben, die einst in lebendiger Fühlung mit Bedürfnissen entstanden, heute aber praktisch wesenlos geworden sind. Sie werden neu gruppiert, „modern“ arrangiert und den allernotwendigsten Gebrauchszwecken angepasst. Von einer Entwicklung des Einzelnen aus einem Ganzen ist nie die Rede. Und doch glaubt man eine eigene Kunst zu besitzen. Da der christliche Geist einst die Bauformen der Gotik geschaffen oder doch intensiv benutzt hat, baut der protestantische Kirchenbaumeister am liebsten in diesem „Stil“ und ist überzeugt, dass er mit der Hülse auch den Inhalt in unser Jahrhundert hinüberretten könne. Früher schuf der Sinn die Form; heute ist es umgekehrt: die Form schafft den Sinn.

Es weht kalt und frostig von dieser nachgeborenen Gotik her. Künstlich und peinlich wirkt vor allem die Stilkombination, die der Baumeister Otzen, der Berlin und Norddeutschland mit vielen protestantischen Kirchen versorgt, erdacht und systematisch ausgebildet hat. Dieses Beispiel sei gewählt, weil es dem Künstlertum Otzens nicht an Geschicklichkeit, Erfahrung und selbst nicht an Geist fehlt und weil er die meisten seiner Kollegen überragt. Um so sprechender ist die Kläglichkeit dieser eifrigen Kunst, wenn man sie mit Dem vergleicht, was einst organisch in willenskräftigen Zeiten entstanden ist. Ein solcher Fabrikbetrieb, wie dieser vielbeschäftigte Architekt ihn lange Zeit durchgeführt hat, kann ja nur zur Schablone und Phrase führen. Fast immer galten diese Kirchen, wenn sie enthüllt wurden, als Ereignisse künstlerischer Art. Aber es ist etwas Grosses um den stillen Wahrheitssinn des Lebens. Unerbittlich und doch mit einer Gerechtigkeit, die nie um

eine Linie den Weg des Gesetzes verlässt, weist die Zeit den Künstlern in jedem Falle ihre Fehler und Unwahrhaftigkeiten nach. Sie deckt jedes Kompromiss, jede schlaue Augentäuschung auf, zeigt überzeugend, wo das wahre Gefühl und wo die Routine gebildet haben und so stellt sie Zeugnisse aus, wogegen es eine Berufung nicht gibt. In dieser Weise wird auch Otzens Kirchengotik kritisiert. Es zeigt sich, dass sie unter dem Deckmantel salbungsvollen Ernstes, ohne tieferes Verantwortlichkeitsgefühl ist. Was geistvoll aussah, ist eine schwächliche, ganz profane Koketterie; das Einfache enthüllt sich als Gedankenarmut und das vorgeblich Natürliche als kluge Kompilation. Es ist eine frisierte und parfümierte Gotik; das ganze Rüstzeug der Stilwissenschaft wird aufgeboten, um ein Nichts zu beweisen. Spiel bleibt Alles, feminines Spiel mit Dem, was uns heilig sein sollte; ebenso wie im Gottesdienst der ethische Religionsgedanke zur poetisch oberflächlichen Spielerei beschränkter Geister geworden ist. Man ermesse nun aber den Durchschnitt unserer Kirchenbaukunst, wenn Otzens Werke den besten modernen schon zugezählt werden müssen.

Massgebend für den Grundriss sind fast immer Stilgedanken und Gewohnheiten, nicht Bedürfnisse. Es gilt als unumgänglich, dass die Kirchenaxe sich in der West-Ost-richtung erstreckt und dass das Chor mit dem Altar nach Sonnenaufgang liegt. Dieser Aberglaube törichter Art verhindert in den meisten Fällen eine günstige Platzierung innerhalb des verfügbaren Bauplatzes. Die Betonung des Altars und die Beibehaltung des Chors ist Etwas, das dem protestantischen Gottesdienst ebenfalls widerspricht. In neuerer Zeit, wo die Repräsentationsidee überhand nimmt, wird das Chor wieder durch bunte Glasfenster und anderem Stimmungszauber zu dem mystisch feierlichen Ort des Allerheiligsten gemacht. Es ist das katholische Prinzip der Schaustellung. Man arbeitet, wie im Theater, vor allem auf Stimmung, auf romantische Wirkungen und vergisst darüber das Bekenntnis. Ebenso sinnwidrig ist darum auch die Erhöhung des Chors und die Altarschranke. Eine Folge

dieser Betonung des Altars ist es, dass auch die Mittelachse hervorgehoben wird. Es gibt fast nirgend Kirchen bei uns, die nicht den breiten Mittelgang aufweisen, der nur dann einen Zweck hat, wenn feierliche Prozessionen hindurchziehen. Dieser wertvolle Platz wird den Sitzen genommen, die sich an den Seiten des Schiffes ohne ersichtlichen Grund zusammendrängen. Es gibt denn auch in unsren Stadtkirchen überall zu wenig Sitze, um so mehr als ein törichtes Vorurteil das Anbringen von Emporen verbietet. In den protestantischen Kirchen aus der Barockzeit — Norddeutschland zeigt glänzende Beispiele — sind Emporenanordnungen vorbildlicher Art geschaffen; dort brauchte nur angeknüpft zu werden. Aber es soll doch Gotik sein. Der „Stil“ hat das erste und letzte Wort und der Stil verbietet die Emporen. Durch die Mittelachse wird ferner die Kanzel notwendig an die Seite gedrängt, wo sie doch im Mittelpunkt des um sie gruppierten Gestühls sein sollte. Aber der Architekt braucht noch reichere Wirkungen und stattlichere Raumerscheinungen als die einschiffige Predigtkirche bieten kann. Er baut sie also dreischiffig, wenn ihm gerade die Lust kommt. Und der Priester widerspricht nicht; fühlt doch auch er sich der Autorität des „christlichen Stils“ unterworfen. Breite Pfeiler trennen nun die Schiffe, sie verdecken den Prediger und zerstäuben den Schall seiner Worte. Aber das tut nichts; die Ästhetik ist gerettet. Noch nicht genug damit: der Baumeister schreitet zur Anlage eines Querschiffes, das in diesem Fall ganz absurd ist. Er stellt — symmetrisch und geradlinig, in der Richtung des Langschiffes, im rechten Winkel zum Gestühl des Hauptschiffes natürlich — Bänke darin auf. Die darin Sitzenden sind vom Prediger zwar abgewandt, aber darauf wird Rücksicht nicht genommen. Mögen die Kirchenbesucher doch hinter einer Mauerecke sitzen, nur verworrenen Widerhall vernehmen anstatt klarer Worte und gegen nackte Mauern stieren: das architektonische Prinzip ist das Richtigere. Und trotz dieser reichen Gliederung ist der Baumeister dann doch stets ungewiss, wo er die Orgel unter-

bringen soll. Eine komische Ratlosigkeit herrscht in diesem Punkt, eben weil nicht nach Bedürfnissen, sondern nach der äussern Wirkung disponiert wird. Von aussen gesehen, irritieren die Bauformen das Gefühl für Zweckmässigkeit in peinlichster Weise. Um das Chor läuft ein Kapellenkranz, als wären dort Heiligenaltäre aufgestellt; aber es liegen nur Sakristeien, Konfirmandenzimmer und dergleichen dahinter. Es wurde schon gesagt, dass der Turm beim protestantischen Gotteshaus ganz vermisst werden kann. Bei den Bauten der repräsentierenden Staatskirche ist er jedoch die Hauptsache. Frühere Zeiten bauten zuerst praktisch ihren Versammlungsraum und fügten den Turm an, sobald die Mittel dafür aufgebracht worden waren. Heute möchte man lieber einen Turm ohne Kirche als eine Kirche ohne Turm bauen. Dabei ist dieses Bauglied etwas ganz Willkürliches geworden. Er ist nie so in die Gesamtanlage hineinbezogen, dass er notwendig und praktisch ausgenutzt erscheint, sondern macht fast immer den Eindruck von etwas Angefügtem. Man könnte gleich einen Campanile bauen, ohne der Kirchenanlage im geringsten zu schaden. Turm und Glocken: das gilt als das Wesentliche. Die Reklame für die Staatsraison der religiösen Idee mittels des in die Augen Fallenden, mittels des lauten Getöns. Die Allgegenwart der religiösen Mahnung kann ja längst nicht mehr vom Kirchturm herab gepredigt werden, seitdem er nicht die ganze Stadt ragend beherrscht, seitdem sich die Glockentöne im Lärm der Strassen schnell verlieren. Die grössten Teile der meist beschränkten Bausummen werden trotzdem auf solche dekorativen Dinge verwendet. An der romanischen Kirche hatten die Ecktürme einen Zweck; es waren Treppentürme, die zu den Emporen hinaufführten. Und wo einem Dom ein gigantischer Turm angefügt wurde, war es wirklich ein inneres Gefühl, das ein sichtbares Zeichen seiner Kraft forderte. Davon ist heute nicht die Rede. Es „gehört sich so“: das ist der eigentliche Grund. Warum? wozu? Niemand weiss es zu sagen.

Bemerkenswert ist eine Nuance, die in letzter Zeit an Einfluss gewinnt. Es wagt sich immer aufdringlicher eine seltsame kunstgewerblich kleinliche Prachtentfaltung im Innern der Gotteshäuser hervor. Es ist der katholische Hang zum Bunten, Schmuckhaften, nur grossstädtisch raffiniert und fast pervers geworden. In Deutschland hält sich diese Tendenz noch zurück; aber sie wird sicher auch bei uns Fortschritte machen, wenn erst die äusseren Bedingungen gegeben sind. Das Heimatsland dieses religiösen Snobismus ist Amerika. Das Christentum der reichen amerikanischen Ladys liebt es, in schwülen, boudoirmässig und mystisch zugleich ausgestatteten Räumen, in einer Umgebung kostbarer Tiffanyeleganz zu beten. Diese Art von Gottesdienst ist gar nicht weit davon entfernt, die Madonna mit der Venus zu verwechseln. Das hat auch die Renaissancezeit getan. Aber damals geschah es in ganz männlicher, schöpferisch leidenschaftlicher Weise; heute weht eine Luft müder Schwächlichkeit, feiger, heuchlerischer Perversität und hysterischer Naturwidrigkeit durch das künstliche Gebaren. Wenn es auf diesem Wege weitergeht, werden wir es auch bei uns erleben, dass reiche Damen der Kirche Schöpfungen subtilster Gewerkekunst, Lampen, Teppiche, Decken, Kerzenhalter, Altarbilder, Skulpturen, Abendmahlskelche und Räucherkerzen weihen, wie katholische Gläubige das hölzerne Christuskind mit Hemdchen und Kleid beschenken. Wo der religiöse Sinn einmal durch Formeln ersetzt wird, sucht die Laune die leere Hülse zu füllen.

Man kann sich vorstellen, wie ein Geschlecht, das in diesem Masse die Grundsätze lebendiger Baukunst vergessen hat, ratlos einer Aufgabe gegenüberstehen muss, wie sie eine halbkirchliche Aufgabe: das Krematorium darbietet. Hier gerät die Künstlichkeit des Empfindens in eine wahre Zwickmühle und es zeigt sich, dass der Architekt im langen Schlendrian die Fähigkeit eingebüsst hat, selbst lebendig moderne Bedürfnisse einzukleiden. Es soll, erstens, eine Kapelle gebaut werden, ein hallenartiges Versammlungsgebäude. Aber es darf im Äussern



TONHAUS

PETER BEHRENS

n
jü
fi
d
d
V
si
ze
D
k
n
n
fi
k
li
d
u
ei
v
»
d
A
er
fi
n
n
h

w
te
T
A
h
d.
B

nicht spezifisch protestantisch, nicht katholisch und nicht jüdisch sein, sondern muss jeder Konfession weihevollere Empfindungen erwecken, ohne zugleich an eine andere zu erinnern, denn im Krematorium ist man interkonfessionell. Der Eindruck soll feierlich sein, aber die Kunstmittel, womit solche Wirkung innerhalb eines bekannten Stils erreicht werden könnte, sind nur ganz bedingt zulässig. Es bleiben also höchstens die zeit- und rassenlos gewordenen griechischen Formen übrig. Das ist schon ein sehr niedliches Problem. Dieselbe Schwierigkeit wiederholt sich im Innern des Andachtraumes, kompliziert noch durch Fragen der Anordnung. Zum Hauptpunkt wird meistens die Stelle gemacht, wo der Priester steht (wenn einer für solchen „heidnischen“ Gebrauch zu haben ist) und es kommt immer etwas heraus, das an den Altar erinnert. Natürlich nur äusserlich dekorativ. Das dritte Problem ist drastisch: da ist ein Ofen, der einen hohen Schornstein braucht. Was um Himmels willen soll der Zögling historischer Stile mit einem ganz gemeinen Schornstein beginnen! Er seufzt und verbirgt ihn an irgend einer Ecke unter einem architektonischen „Mantel“. Das heisst: er macht einen Turm für Bogenschützen daraus, oder einen Obelisk oder sonst einen architektonischen Anachronismus. Da er aber sehr für die Symmetrie ist, bildet er, auch da, wo ein Wechselbetrieb zweier Öfen nicht stattfindet und der zweite Schornstein also überflüssig ist, flugs noch eine gleiche Form an der andern Ecke, und nun weiss niemand mehr, wo der richtige Schornstein steckt. Die Kunst hat wieder einmal über die rohe Materie gesiegt.

Sieht man sich die bisher gebauten Krematorien an, so wird man gestehen müssen, dass es zum grössten Teil architektonische Missbildungen sind; entweder ein Gemisch von Tempel und Waschanstalt oder monumentale Gewächshäuser. Alle Fragen moderner Baukunst treffen wie in einem Punkte hier zusammen und gerade darum gehört diese Aufgabe zu den dankbarsten der neueren Sakralkunst. Die einzukleidenden Bedürfnisse sind so deutlich, dass nur der Konsequente sie zu

bewältigen versuchen kann. Die Halle für die Feier, mit ihren bestimmten Erfordernissen: das ist das eine Motiv; der Schornstein und die Verbrennungsanlage das andere. Das Ragende, das im Kamin liegt, kann sehr wohl zur Monumentalität gesteigert werden und die Verbindung mit der Vorhalle lässt sich herstellen, wenn die Art berücksichtigt wird, wie der Sarg durch die Wand oder den Fussboden in den Ofen herabgleitet. Der Architekt, der es unternimmt, eine Lösung für diese der Form harrenden Bedürfnisse zu finden, wird vorher verzichten müssen, Christ zu heissen. Mit dem christlichen Dogma ist die Leichenverbrennung unvereinbar. Der Gedanke an die Auferstehung ist an die Erhaltung des Körpers in irgend einer Form gebunden. Das heisst: an die Illusion von dieser Erhaltung. Die Idee der Verbrennung ist der modernen rationalistisch philosophischen Weltanschauung entsprungen und hat sogar eine verborgene Spitze gegen das konventionelle Christentum. Die „Auflösung in die Elemente“: der Gedanke ist dem christlichen gegenüber revolutionär; er kündigt eine neue Zeit und neue Weltbegriffe an. „Erde zur Erde“, das ist für die christliche Kirche unerlässlich.

Diese neue Weltanschauung, die sich in diesem Beispiel ankündigt, ist latent überall in den neueren Kulturbestrebungen vorhanden. In ihr verbirgt sich viel von dem eigentlichen, fortschreitenden religiösen Empfinden der neuen Menschheit. Denn so sehr sich das Bedürfnis, dessen Befriedigung Religion genannt wird, wandelt, welch seltsame Formen es auch annimmt: ganz aussterben tut es nie. In irgend einer Weise metamorphosiert es sich stets und wenn es genug Erkenntnisse gesammelt hat, tritt es als Bekenntnis ans Tageslicht. In den mannigfaltigsten Bestrebungen ist dieses auf Welterklärung und Bejahung gerichtete Wollen erkennbar. Alle die stürmischen philosophischen Dogmen, die in unsern Tagen aufkommen und wieder verworfen werden, alle die mit Schlagwörtern wie Monismus, Pantheismus, Übermenschentum usw. bezeichneten Geistesrichtungen haben den dunkeln religiösen

Drang gemeinsam. Dieser Instinkt ist durch die Schulen der Naturwissenschaften gegangen, hat bei Darwin die natürliche Schöpfungsgeschichte gelernt und alle Zweifel und Qualen des Materialismus am eigenen Leibe erlebt. Er sucht an Stelle des verlorenen Christenglaubens eine Überzeugung zu setzen, die nicht von Einwürfen des Verstandes erschüttert werden kann und gerät in eine merkwürdige Verehrung der kreisenden Lebenskräfte, des Gesetzes, der Notwendigkeit und des Schicksals hinein. Diese Verehrung ist wenig mehr als ein reges Gefühl für die ewigen Bewegungsvorgänge im Universum, für den verborgenen Willen in allem Leben; aber dieses unbestimmte Gefühl produziert doch ein starkes Pathos. Und an dieses Pathos knüpfen künstlerische Bestrebungen eigener Art an.

Das vorzüglichste Merkmal solchen Strebens ist eine gewisse Vorliebe für monumentale Primitivität. Es herrscht bei den Baukünstlern, vor allem bei den jungen, der Drang, den lyrisch erregten religiösen Vorstellungen von der im Dunkel waltenden Macht der Notwendigkeit architektonische Gegenbilder verwandten Charakters entgegenzustellen. Wir finden diese Versuche ja auch in der Malerei und Skulptur; doch können die Ergebnisse dort niemals so schroff im Widerspruch zur Absicht stehen, wie in der Baukunst. Denn wenn der Architekt diesem vagen Drang genug tun will, entdeckt er nirgend auch nur das geringste konkrete Bedürfnis, das in irgend einem Sinne mit seinen Empfindungen zusammenhinge. Er will Tempelkunst machen, aber es gibt keine Tempel; er sucht feierliche Architekturen zu ersinnen und kann sich nirgend an eine Wirklichkeit halten. Es ist ausgeschlossen, dass ihm jemals ein Auftrag werden könnte, der auch nur in einem Punkte erlaubte, das Vorgestellte zu realisieren. So bleibt ihm nur das Papier; und da dieses Material geduldig ist, beginnt eine unerhört kühne Papierkunst sich auszubreiten. Damit ist aber eine Gefahr geschaffen, die nicht leicht überschätzt werden kann. Nirgend verliert der Baukünstler leichter die Selbstbesinnung als am Zeichentisch. Sein rechter Betätigungsort ist

der Bauplatz und die Wirklichkeiten müssen seiner Kunst Voraussetzung sein. Jedes Mass und Ziel droht denn auch in den Orgien der graphischen Phantasiekunst unterzugehen. Sie muss ja schlecht sein, weil ihr kein Gegenstand, das heisst: kein Bedürfnis gegeben ist; sie vermag ja Formen, die ein Daseinsrecht haben, nicht zu produzieren, weil sie die wichtigste Bedingung vernachlässigen muss: sie ist keine angewandte Kunst mehr, sondern eine anarchisch befreite. Zu allen Konkurrenzen drängen sich die „Architekten-Poeten“, wie man wohl, dem heutigen üblen Sprachgebrauch folgend, sagen muss. Die Empfindung dieser Art moderner Monumentalkünstler ist vorwiegend poetisch; Architekten sind sie erst an zweiter Stelle, insofern ihr Talent sie zwingt, in Massen und Raumwerten zu denken. Ein ragendes Etwas steht vor ihrem im Tiefsten aufgewühlten Gemüt; doch sehen sie es nur in grossen verschwindenden Umrissen, sehen die Wucht primitiver Silhouetten sich von Dämmerung oder Nacht ungewiss abheben. Im besten Fall sehen sie klar eine Umrisslinie. Die Hauptwirkung ihrer architektonischen Impression vermögen sie künstlerisch festzuhalten, in ihr spiegelt sich dann die schöne Wallung des Künstlers wieder; sobald aber die Durchbildung des vom Gefühl Geborenen beginnt, sobald der Verstand die einzelnen Teile fügen und formen soll, muss das Talent versagen. Denn nun fehlt die lebendige Tradition, die Fülle jener Bauformen, die aus dem Geiste einer Zeit natürlich hervorgehen. Es bleibt nur übrig, archaische Kunstformen, so gut es gehen will, zu „modernisieren“ oder primitiv zu bleiben und als Dekadencemensch einen künstlichen Zyklopenstil zu schaffen. Die klarsten, nüchternsten Aufgaben werden vergewaltigt, bis sie geeignet scheinen, Gegenstand für etwas pyramidenhaft Ragendes oder toteninselhaft Tiefsinniges zu werden. Der Architekt wird Zeichner und im weitem Verlauf Theatermaler. Das ist auch eine Folge des Individualitätskultus. Ein Künstler wie Schmitz hatte das Glück zur rechten Zeit in den Kaiserdenkmalen Realitäten für die Gewaltsam-

keiten seines Temperaments zu finden. Aber seine Nachfolge ist wahrhaft schrecklich. Diese Wickingergräber, Bismarcktürme, Tempel ohne Bestimmung, Ruhmeshallen und Schlossbauten, schwarz mit Kohle vor wilde Gewitterhimmel — die immer mit zur Architektur gehören — gestellt und das Ganze theaterhaft beleuchtet, sind wahrhaft monströs.

So lächerlich derartige Verirrungen sind: man kann sie doch nicht einfach ignorieren. Denn psychologisch wenigstens, für unser junges Architektengeschlecht wie für die Probleme der Sakralbaukunst, sind sie wichtig. Um so mehr, als sie sich in mehr als einem Punkte mit Dem berühren, was die Profanbaukunst in Warenhäusern, Hafendämmen, Speicher- und Fabrikbauten und ähnlichen Gebäuden, die bestimmten Zwecken in primitiver Weise dienen, an Formen hervorbringt. Diese Papierkunst ist ein Zeichen, dass der Drang zur Höhe nicht ruht. Alles Pathos, so geschmacklos es sich oft auch gibt, ist hoffnungsvoll, weil es einen Anfang bezeichnet. Bedauerlich ist es nur, dass diese Phantasten, worunter oft sehr tüchtige Talente sind, nicht Gelegenheit finden, sich in der strengen Zucht von unausweichlichen Wirklichkeiten zu schulen. Sie könnten in die einfachsten Bauwerke etwas von ihrem gross strebenden Sinn hineinbringen. Was sie ziellos verschwenden, könnte unserer Miethausarchitektur zugute kommen; was ihnen mit der Zeit zum Verderben gereicht und sie für praktische Arbeit allmählich unfähig macht, könnte, richtig geleitet, der Gesamtheit Vorteil bringen. Demselben Pathos, nur intellektualisiert, begegnen wir im Kunstgewerbe und wenn es dort auch endlose Irrtümer erzeugt und grosse Geschmacklosigkeiten begangen hat, so ist nicht zu vergessen, dass es die im ganzen sehr hoffnungsvolle Bewegung doch hervorgebracht hat. Um diese missleiteten Kräfte aber der Nation nutzbar zu machen, dazu bedarf es der Hilfe der Gesamtheit.

Die Verwirrung ist so gross, dass schon der Satz verkündet werden konnte, zuerst müsse eine Sakralkunst, eine Tempelarchitektur geschaffen werden; der ethisch religiöse Geist werde

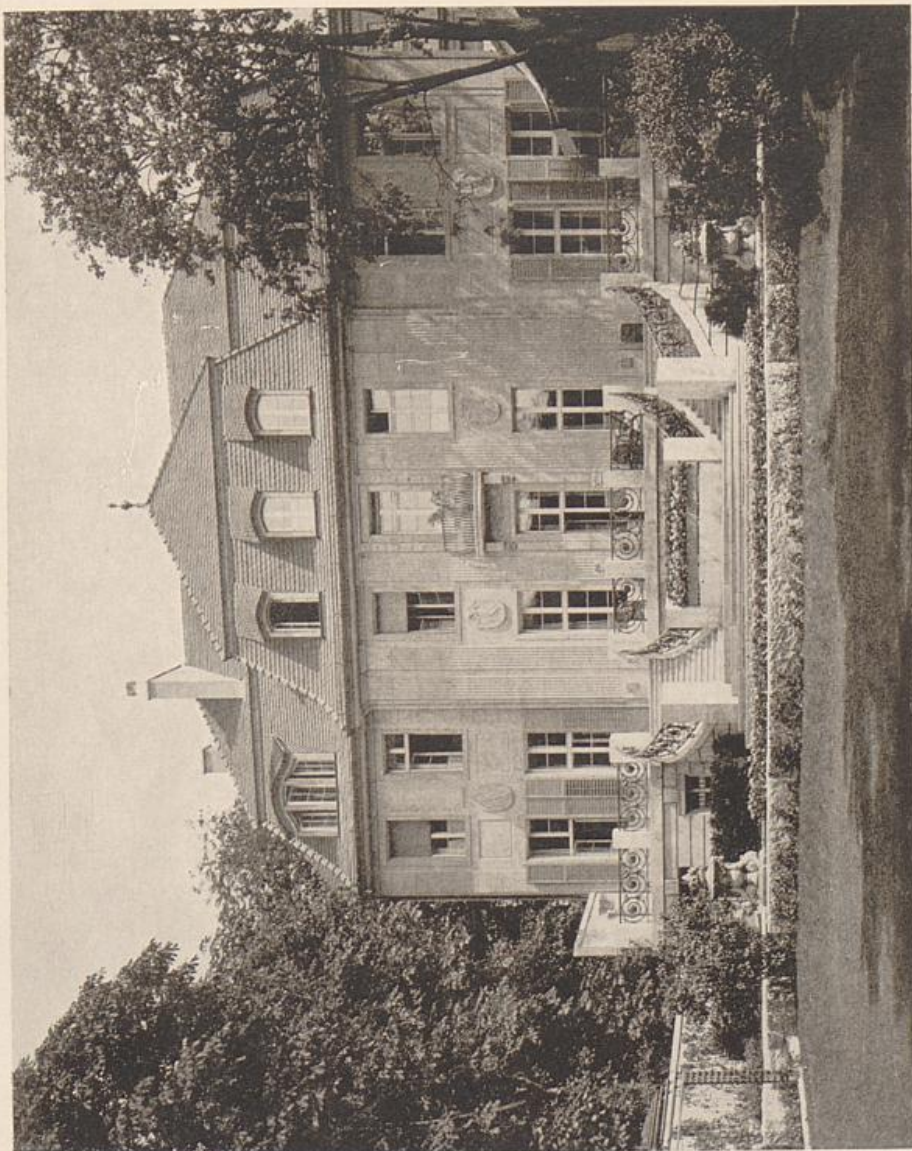
dann schon kommen und hineinschlüpfen. Das sind Schlussfolgerungen der verzweifelten Tatkraft, der es an Betätigung fehlt. Eine neue grosse Sakralkunst werden wir nie haben, bevor wir nicht gemeinsame religiöse Anschauungen und für diese feste Kultusformen haben. Nach ein paar hundert Jahren möge man nachfragen, ob es soweit ist. In der Zwischenzeit aber gibt es eine Fülle von Arbeit und die beste Kraft ist für die geringste Aufgabe, wenn sie kulturellen, das heisst: allgemeinen Wert hat, gerade gut genug. Es ist durchaus nötig, dass die Baukunst mit dem Bedürfnis Schritt vor Schritt vorangeht; stellt sie sich nur auf sich selbst, so führt sie in eine Phantasterei, die ihr verderblicher ist als jeder andern Kunst.

Der Architekt fragt vielleicht: soll ich den Auftrag, eine protestantische Kirche zu bauen, zurückweisen, weil ich kein gläubiger Christ mehr bin und lebendige Bedürfnisse nicht mehr erkenne? kann ich, selbst mit Benutzung des vom Besteller verlangten Schemas, nicht etwas Gutes schaffen? Die Antwort verlange er von seinem Gewissen. Nur glaube er nicht, dass für ihn, weil er mehr als Maler und Bildhauer Diener sozialer Willensäusserungen ist, das Gesetz der künstlerischen Sittlichkeit nicht gilt. Kann er ganz wahr gegen sich und sein wohl verstandenes Ideal bleiben, indem er den Auftrag ausführt, so hat er Recht; lässt er sich zur Lüge und Phrase zwingen, so verdient er den Namen Künstler nicht, mag er auch viele feine Züge in sein Werk hineinbringen und mit stolzer Überlegenheit auf die Schar der Unzähligen weisen können, denen das Verantwortlichkeitsgefühl noch mehr als ihm abhanden gekommen ist.

Akademische Baukunst.

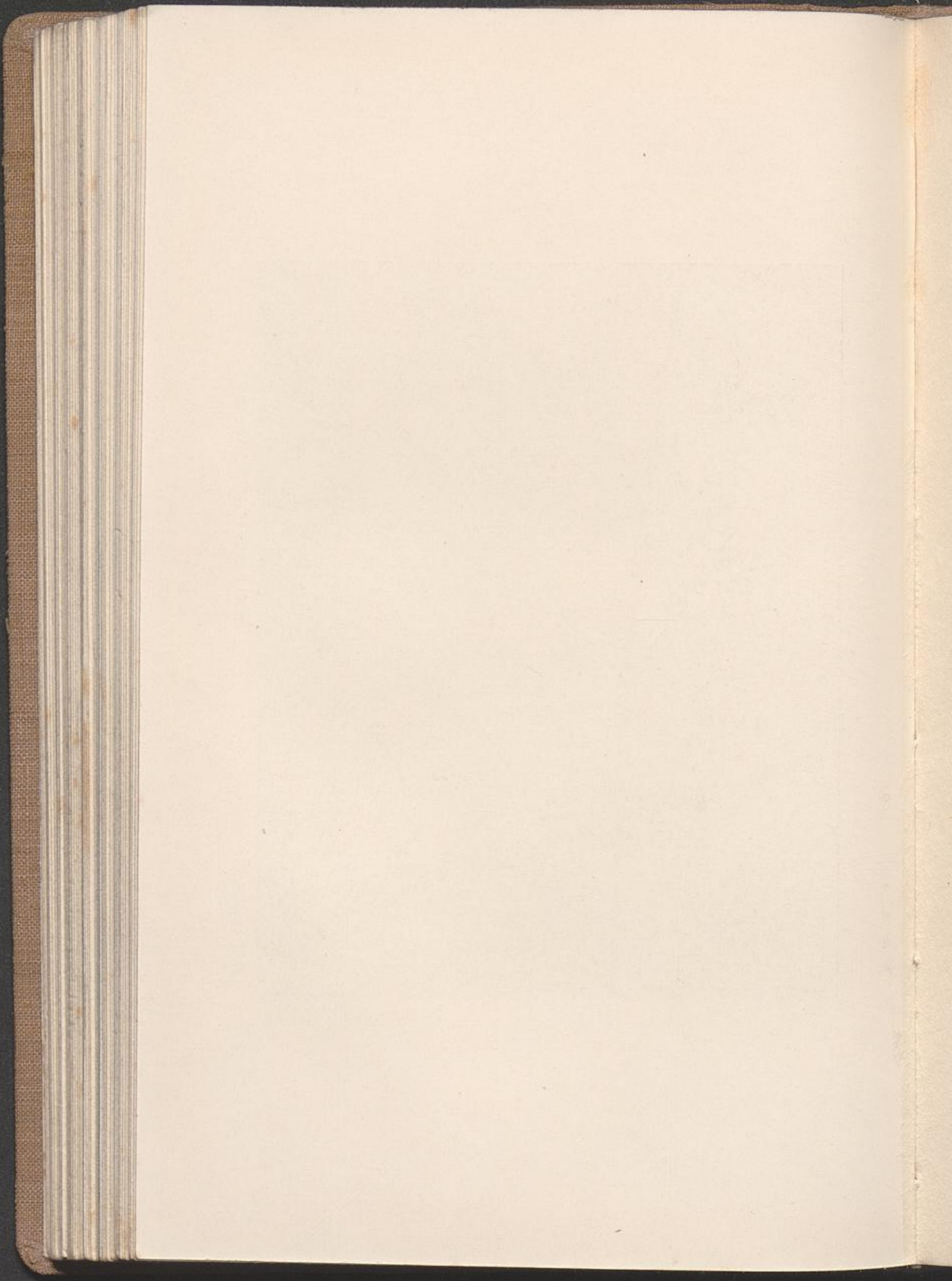
Von zwei Seiten zugleich entwickeln sich die neuen Architekturgedanken. Der eine Ausgangspunkt liegt in der profanen Zweckarchitektur und im Kunstgewerbe; der andere ist auf der entgegengesetzten Seite zu suchen: im Gebiete der akademischen Stilwissenschaft. Von einer reinlichen Scheidung beider Arbeitsweisen kann natürlich nicht die Rede sein. Als von Messels Wertheimbauten gesprochen wurde, kam es schon zur Sprache, dass beide Elemente, das revolutionäre und das konservativ akademische, in einer Persönlichkeit vereinigt sein können, sogar vereinigt sein müssen, wenn gewisse Bildungen gelingen sollen. Darum kann es sich letzten Endes nie um einen Kampf für oder wider eine dieser beiden „Richtungen“ handeln. Freilich wird der Erkenntnis Suchende, wie die Dinge einmal liegen, unmerklich in eine Position gedrängt, wo seine Meinungen tendenziös einseitig erscheinen, ohne dass sie es doch zu sein brauchen. Denn es fügt sich, dass auf seiten der revolutionären Bewegung fast ausschliesslich die Talente und Persönlichkeiten stehen und dass die Akademiker nur ganz selten einmal eine selbständige Kraft unter sich aufweisen können. Dieses Missverhältnis wird erklärlich, wenn man bedenkt, dass die Jungen, die vom fassbaren Zweck, vom Realismus der Bedürfnisse ausgehen, die Aufgabe haben, die Ergebnisse ihres Strebens ins Ideale zu erhöhen, dass die Akademiker aber umgekehrt, von einer idealen Höhe herab, Wirklichkeiten suchen sollen. Der natürliche Weg, der von unten nach oben, ist der erste; der unnatürliche der zweite, der ein Zurückgreifen von oben nach unten fordert. So erklärt sich hier die Seltenheit des Gelingens. Die Akademiker sind nicht kraft einer ersten

Vervollkommnungs- und Überwindungsarbeit zu den Höhen gelangt, wo sie das Ideale zu verwalten vorgeben; ihre Stellung ist vielmehr usurpiert. Wenn sie nun in ihrer Herrschaft anerkannt werden wollen, müssen sie sie ausüben verstehen, als wären sie auf legitime Weise dazu gekommen. Ideale gelten nur, wenn sie erarbeitet worden sind; nirgend gilt es so sehr, zu erwerben, was die Väter hinterlassen haben, wie in der Kunst. Verliert der Künstler den Boden des realen Bedürfnisses unter den Füßen, wird die Verbindung mit der Zeit und dem Volke abgebrochen, so wandelt sich die ideal erhöhte Form sofort zur Phrase. Was heute aus alter Kunst übernommen wird, kann immer nur leere Hülse sein; wenn der Akademiker seine Kunst ernst nimmt, muss er notwendig das Überkommene kritisch betrachten, das ungeheure historische Material sichten und es auf moderne Zwecke logisch anwenden lernen. Nur die peinlichste Selbstkritik kann die gefährliche Verwechslung von Sein und Schein verhindern. Die Suggestion, die von den fertigen Schönheiten ausgeht, ist so stark, dass ein gesunder Intellekt dazu gehört, um genau zu erkennen, wie die Umbildung des Alten erfolgen kann und muss. Da es aber eben in den Kreisen unserer Architekten mit der Bildung des Intellektes sehr im argen liegt, da die Erziehung trocken wissenschaftlich ist und das Gefühl für entscheidende Werte immer mehr verloren geht, so findet man in der unendlich grossen Zahl der akademisch erzogenen Baukünstler nur eine kleine Schar von Eklektikern, die zu interessieren wissen. Und selbst unter diesen taucht nur ganz selten einmal eine Persönlichkeit auf, die dem modernen Entwicklungsgedanken zu dienen versteht. Die geistreichen Stil-künstler erfreuen wohl durch subtilen Kritizismus, durch Geschmack und feine oder selbst monumentale Einfälle; ihre Werke stehen aber meistens einsam für sich und bleiben ohne fortwirkende Kraft. Es sind Resultate, Schlussbildungen. Die erfreulichsten Arbeiten dieser Art, wie etwa Stadthäuser von Messel (im Gegensatz zu seinen Geschäftshäusern) oder Schul- und



VORNEHMES STADTHAUS IN BERLIN (Gartenansicht)

ALFRED MESSEL



Verwaltungsgebäude von dem Berliner Stadtbaurat Hoffmann, haben nicht typenbildende Eigenschaften. Und darauf kommt es an. Wallots Reichsgebäude ist gewiss eine Leistung, die reich ist an Grösse und reifer Schönheit; dennoch wird es in der Geschichte der Baukunst nicht als Glied einer Kette gelten, sondern als eine sehr kultivierte Einzelleistung. Das ist es aber nicht, was die Zeit braucht. Wir müssen Anfänge, Anknüpfungspunkte fordern, nicht schön gemesselte Schlusssteine. Was die Erziehung durch die historischen Stile wert sein kann, hat Messel in seinen Warenhausbauten bewiesen. Nennt man aber neben ihm noch Dülfer, so fällt Einem kaum noch ein anderer Künstler ein, der aus dem akademischen Bildungsprinzip hervorgegangen und zu ganz lebendigen Resultaten gelangt ist. Ansätze freilich spürt man allwegen, vor allem dort, wo ein spezifischer Zweck stetig mahnend hinter dem Baumeister steht; jedesmal aber ist dann auch in einem Punkte wenigstens eine Entgleisung nach der Seite des Phrasenhaften zu konstatieren.

Unermesslich gross ist die Schar der Ignoranten und Stilrenommisten. Wer bequem und rasch zu Ehren kommen und sich mit der Glorie idealer Meisterlichkeit umkleidet seiner Umgebung zeigen will, wählt den akademischen Weg. So ist er sicher, nicht zu straucheln und zu lohnenden Aufträgen zu kommen. Vollständige Missachtung moderner Bedürfnisse, völliges Aufgehen in Schulweisheit und historischem Formelkram, ekle Dünkelhaftigkeit gegenüber aller jungen Kraft: das sind charakteristische Merkmale Jener, die heute fast alle Lehrstühle besetzt halten, in allen Baubureaus der Regierung auf festen Stühlen sitzen und den Ton im öffentlichen Leben angeben. Ihre Werke beschreiben, hiesse sieben Achtel der gesamten offiziellen Produktion besprechen. Es mag darum genügen, an zweien neuen Werken in Berlin, die Aufsehn erregt haben, laut bejubelt worden sind und von leitenden, massgebenden Künstlern der akademischen Richtung herrühren, zu zeigen, welche Gefahren auf diesem Entwicklungsweg lauern und wie

wenig gewissenhaft die schwere Aufgabe der Zeit begriffen wird. Eine Analyse dieser Bauwerke: des Doms und des Kaiser Friedrich-Museums, muss helle Lichter auf das Prinzip werfen.

* * *

Wenn der Plan, in Berlin eine neue Domkirche zu bauen, von dem schon unter Friedrich Wilhelm III. viel die Rede war, bis zu den neunundneunzig Tagen Kaiser Friedrichs immer wieder vertagt wurde, so war im wesentlichen das Gefühl für die Wichtigkeit und Verantwortlichkeit der Aufgabe schuld daran. Die Beteiligten, zu denen auch Schinkel gehörte, empfanden, dass das Beste gegeben werden müsse, was die moderne Baukunst zu leisten vermag. Dem stellte sich aber stets ein prinzipieller Widerspruch entgegen, eine Unwahrhaftigkeit, die in der Idee liegt und aller reinen Anstrengungen spottet. Dagegen konnte selbst Schinkel mit der Fülle seines nachgeborenen Genies nicht aufkommen, was man deutlich erkennt, wenn man sieht, wie weit seine Entwürfe für Kirchen hinter seinen andern Werken zurückbleiben und wie unsicher er sich gerade in den Domplänen gefühlt hat. Ihm bot sich nirgend die führende Notwendigkeit, das fordernde Bedürfnis. Er fühlte, und mit ihm seine Zeit, zu romantisch-hellenisch, zu goethisch-heidnisch, um eine schlichte protestantische Predigthalle vorschlagen zu können; und andererseits blieb ihm die Idee einer kalten Repräsentationskirche fremdartig. Eine rein darstellende Architektur, die nur dem Auge imponieren soll und deren Inneres sein kann, wie es will, weil der Gottesdienst so wesenlos geworden ist, dass er sich jeder Raumdisposition anpassen lässt: das wäre eine Aufgabe für die Barockphantasie genialer Dekorateure, für Künstler, die auf dem sichern Boden eines geltenden Stils stehen, aber nicht für einen schöpferischen, absichtsvollen und — nur wenige wissen es! — modernen Geist, wie Schinkel es war.

Unserer skrupellosen Zeit ist es vorbehalten geblieben, die Künstlerbedenken dieser Art gründlich zu überwinden. Das

feinere Verantwortlichkeitsgefühl musste erst im Illusionismus des jungen Reichsbewusstseins untergehen, bevor der alte Plan hastig zur Tat werden konnte. Den gelehrten Baubeamten Raschdorff schreckten die Widersprüche nicht. Das geeinte Reich bedurfte vor allem des Glanzes nach aussen, und jeder anderen Rücksicht stand dieses Repräsentationsbedürfnis voran; ein Bedürfnis, das schon von Kaiser Friedrich vertreten wurde, den der deutsche Liberalismus immer noch den feinen Kunst-kennern zuzuzählen pflegt und von dem wir doch auch eine Siegesallee hätten erwarten dürfen, wenn er länger regiert hätte. Die zarten Kulturkeime, deren edelste einst in Weimar gepflanzt wurden, sind in der Zeit nach den Kriegen zugrunde gegangen. In der chauvinistischen Einseitigkeit des Begriffslebens siegte damals der nützliche, moralisierende Protestantismus wieder über das ganz gewiss religiösere philosophische Bewusstsein unserer Klassiker- und Romantikerzeit. Noch heute wird diese äusserliche politische Religionsidee kalt und puritanisch als nützlicher Staatsgedanke erfasst und je materieller, rationalistischer und ungeistiger die sich bereichernde Bevölkerung des neuen Reichs wird, desto mehr auch wird das Dogma nach aussen als Flagge benutzt. Nur so ist der neue Dombau, wie er nun vollendet vor einer dumpf staunenden Grosstadtmenge sich erhebt, verständlich: als eine riesenhafte Staatsreklame für einen Gedanken der Staatsdisziplin und dynastischen Machtentfaltung. Der Gottesdienst muss sich diesen äusseren Zwecken vollkommen unterordnen. Nicht einen Predigtraum brauchte man in erster Linie, nach dem längst aufgestellten Grundsatz: „Die Kirche soll im allgemeinen das Gepräge eines Versammlungshauses der feiernden Gemeinde, nicht dasjenige eines Gotteshauses im katholischen Sinne an sich tragen“, sondern die Forderung ging auf einen gewaltigen Kuppelraum, mit Säulen und Statuen in Metall und Marmor, mit Bildern und Mosaiken, mit Logen für den Hof und für das seidene Hofgesinde, mit Musikemporen und Chortribünen. Man wollte einen katholisch prunkenden Dom: eine Jesuitenkirche. Nicht bewusst wollte

man es; aber der Instinkt hat gesprochen und so ist uns diese Reichsrenommierkirche, worin der Glanz und die Pracht und die Herrlichkeit des Kaisertums sich dem Volke überwältigend entfalten sollen, beschert worden.

Ein Einzelner ist hierfür nicht wohl verantwortlich zu machen. Die Dinge liegen heute in der Tat so, dass man sich an der Stelle, zwischen Schloss und Museum, eine einfache Predigthalle, eine öde Langkirche nicht denken mag. Man muss die Hofkirche gelten lassen und schliesslich sogar die dem protestantischen Gottesdienst absolut widersprechende Form der Zentralanlage (die Form aus Byzanz!); unverantwortlich ist nur die Art der Ausführung. Auch Schinkel hatte unter anderm eine Zentralkirche geplant. Hätte er sie doch gebaut! Die Türen hätten ewig verschlossen bleiben dürfen, wenn der Platz uns nur gerettet worden wäre; und das hätte dieser Künstler mit seinem sicheren Raumgefühl, seinem reifen Formensinn gewiss vollbracht. Er hätte das rechte Verhältnis gefunden und nicht einen Popanz errichtet, der die ganze charaktervolle Umgebung überschreit. Es gab doch in den schlanken Gendarmenkirchen viel Vorbildliches oder noch mehr in der Dresdener Frauenkirche; und sollte es durchaus italienisch sein, so waren doch auch dann die vollkommensten Muster zur Hand.

O Gott! wie wenig Musik tragen doch die Heutigen in der Seele! Sie messen jede Schönheit und versehen es doch, weil sie den organischen Verband der Teile mit dem Ganzen nicht fühlen; sie tragen mit emsigem Fleiss auf einen Fleck zusammen, was einst viele persönliche Künstler, jeder für sich, gebildet haben, glauben so eine Quintessenz zu geben und richten doch nur ein Ragout an; unter ihrer Hand wird das genial Geschaffene zum Schema, das motivierende Bauglied zum Anhängsel, die Musik zum Spektakel; auf dem Wege durch ihren in Schulwissen verdorrten Geist wird das grandios Schöne wie das spielerisch Graziöse zu Formeln umgemünzt, die dann jahrzehntelang unter den Handwerkern von Hand zu Hand

gehen. Raschdorff ist nicht eben viel schlimmer als die Mehrzahl seiner Kollegen, ja, ist vielleicht dem landläufigen Sinn nach gebildeter als die meisten. Aber er ist nicht die Spur Künstler. Ist nicht einmal kritisch veranlagt und es fehlt ihm sogar jene einfache Verständigkeit, die wenigstens die schlimmen Phrasen zu vermeiden versteht. Sein Werk, das ihn ein Jahrzehnt und länger beschäftigt hat, ist ein vollkommener Prototyp der ideenlosen, kompilatorischen, konventionell wissenschaftlichen, grossmannssüchtigen Bauweise, die die drei Jahrzehnte nach dem Krieg charakterisiert. Dieser Dom verhält sich zur Peterskirche wie ein westliches berliner Mietshaus zu einem florentiner Palazzo, wie eine Skulptur von Eberlein zu einer von Michel Angelo oder wie Prells Malereien im Dresdener Albertinum zu denen der Sixtinischen Kapelle.

Die rein kubische Mächtigkeit der Massen des neuen Doms hätte wirken müssen, wenn nur ein wenig wirkliche, lebensvolle Harmonie zustande gekommen wäre; nun aber ist das niedrige, im Vergleich kleine Museum Schinkels grossräumig und monumental gegenüber der bunten Unruhe des Kolosses. Nicht, dass es Renaissanceformen sind, ist tadelnswert, sondern dass es schlechte Formen sind. Es gibt geschickte Kompilatoren, deren Geschmack aus dem Alten ein Neues zu machen weiss; Raschdorff aber ist noch nicht einmal zu jener mittleren Erkenntnis vorgeschritten, die dem Architekten zeigt, dass die Fläche das vornehmste Dekorationsmittel ist, ihm fehlt die elementare Einsicht in die Gesetze der Raumempfindung. Die Säulenreihen mögen genau gemessen sein: sie stehen doch in schlechter Proportion zu den Massen, die sie tragen; die Kuppel mag nach den besten Erfahrungen konstruiert sein: sie sitzt doch falsch auf ihrem Unterbau; die Glockentürme sind gewiss, kunsthistorisch betrachtet, nicht Willkürlichkeiten: aber sie sehen leider so aus; der überreiche Schmuck mag sich Stück für Stück in Italien nachweisen lassen: er ist und bleibt doch eine Anthologie für Baugewerksschüler. Diese Art zu bauen ist als nähme ein Anatom von zwanzig Pferden verschiedene Körper-

teile, um ein Idealpferd zusammenzustellen. Das so konstruierte Muster würde nicht nur tot sein — was ja immerhin nicht ganz unwesentlich ist —, sondern auch abscheulich charakterlos. Kunstwerke können nur wachsen wie Naturorganismen; diese nach den Gesetzen der Natur, die das Ideal stets anstrebt, ohne es je ganz zu erreichen, jene nach den Gesetzen der individualisierten Seele, die auch das ganze Ideal immer will und es doch nur stückweis verwirklichen kann. „Geprägte Form, die lebend sich entwickelt“ ist Beides.

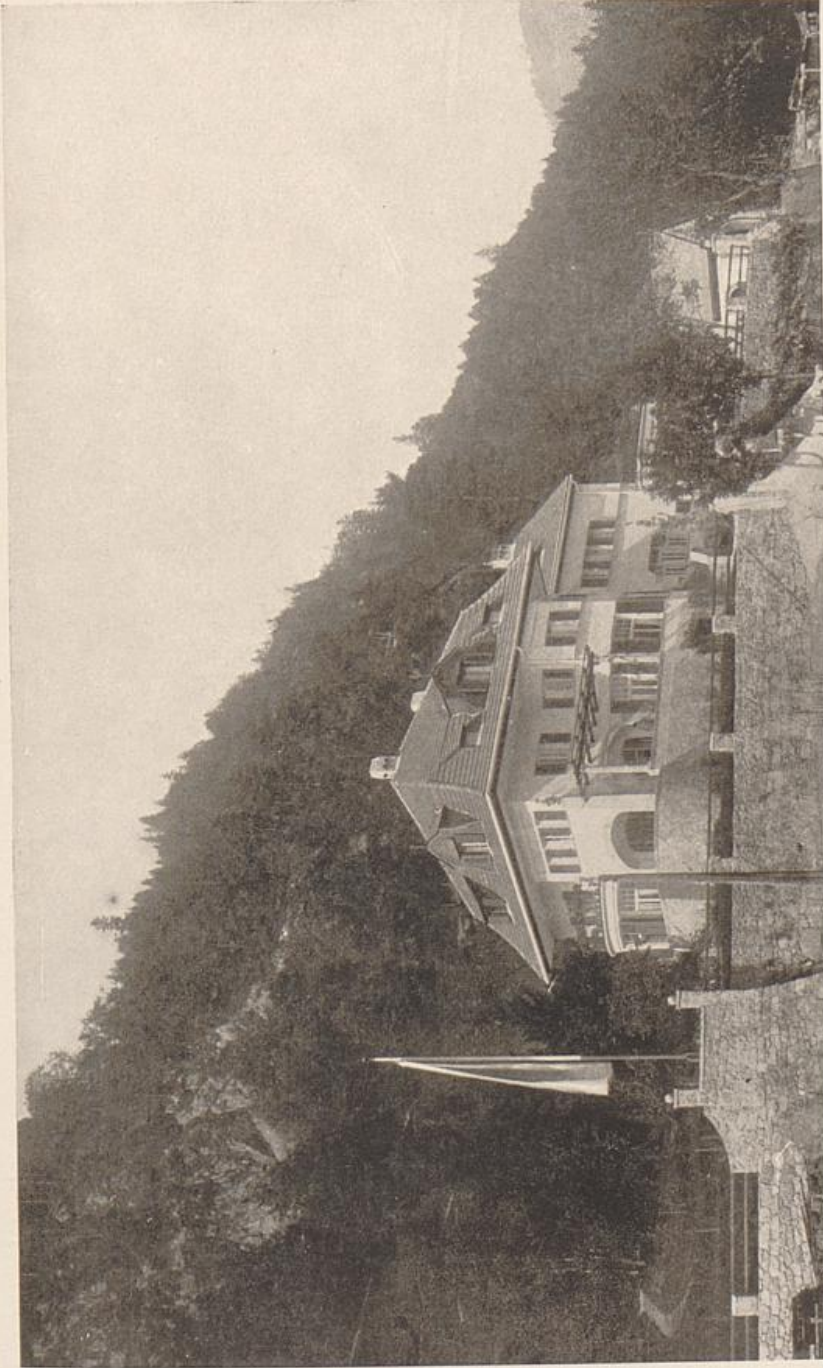
Jedes Jahrhundert hat nur eine bestimmte Zahl von Monumentalaufgaben zu vergeben. Wenn die Bautätigkeit in Berlin — in andern deutschen Grossstädten geht es ähnlich — aber noch ein Jahrzehnt lang in demselben Tempo weitergeht, werden unsere Söhne grosse monumentale Aufgaben nicht mehr vorfinden und gezwungen sein, mit einem Erbe zu leben, das sie notwendig verachten müssen. Der Vorgang ist in der Kunstgeschichte ohne Beispiel, dass eine Periode so leidenschaftlicher Bauwut mit absolutem Unvermögen zusammenfällt. Es gibt zwar Einsichtige genug, die dieses Galopptempo für sehr schädlich halten; aber sie haben keine Stimme. Die Faktoren dagegen, die einigen Einfluss auf die in Berlin vom Kaiser so unmässig begünstigte akademische Unfähigkeit ausüben könnten, versagen oder wirken nach falscher Richtung.

In unseren Parlamenten wird von Kunst fast nie gesprochen; und wenn es geschähe, gäbe es keine Handhabe, ästhetische Absichten einer Mehrheit gesetzlich zu formulieren. Einfluss der Parlamente auf öffentliche Kunstleistungen ist in unseren Verfassungen nicht vorgesehen. Reden können gehalten werden, wenn der Anlass listig herbeigeführt wird; aber auch sie richten sich nie gegen eine verantwortliche Stelle, weil es eine solche nicht gibt. Jede Einwendung ist schliesslich von dem Minister, wenn ihm eine Verantwortlichkeit zurecht konstruiert werden sollte, mit dem Wort abzuwehren: über den Geschmack lässt sich nicht streiten. Wenn der Kaiser alarmierende Telegramme ohne Gegenzeichnung in die Welt schickt, hat der

Kanzler doch nachher der Nation Rede zu stehen und es kommt wesentlich mit auf die Haltung der Volksvertreter an, ob er im Amt bleiben kann. Im Künstlerischen verzichten aber die Parlamente gern auf das Einspruchsrecht; sie denken wohl: lassen wir dem Fürsten das Spielzeug Kunst, damit er uns in der Politik nicht zu viel Anlass zum Widerspruch gebe. Den versammelten Juristen, Industriellen, Landwirten und Pastoren kommt, wie es scheint, niemals die Einsicht, dass die Kunst mehr ist als ein Spielzeug; nie ist noch in einem Parlament hörbar ausgesprochen worden, dass Ästhetik und Ethik untrennbare Begriffe sind, dass sich die feinste, dauerhafteste, das Leben am stärksten determinierende Sittlichkeit eines Volkes in seinen Kunstbildungen ausdrückt. Wer der Nation eine Schönheit aufzwingt, die dem allgemeinen, wenn auch anonymen Empfinden widerspricht, schädigt stets das Gefühl für sittliche Werte; und diese Schädigung wirkt naturgemäss auf andere Lebensgebiete zurück. Den Volksvertretungen werden solche inneren Vorgänge aber meist erst sichtbar, wenn die Wirkungen greifbar geworden und die Ursachen schon wieder durch andere überholt sind. Wird von der Regierung Geld für Staatsbauten gefordert, so beschäftigt sich die Versammlung mit der Frage, ob die Arbeit nötig sei, und mit den Gehältern der Beamten; sie prüft die Bausumme und bespricht vielleicht den Bauplatz; niemals aber hört man die Forderung, das Werk solle diesem oder jenem erprobten Künstler übertragen werden. Es ist ja nicht anzunehmen, dass die öffentlichen Bauten mit einem Schlag besser würden, wenn die Volksvertreter eine Stimme hätten; denn auch sie würden in den Reihen der Regierungsbaumeister suchen und den starren Akademiker, den Baubeamten finden, auch ihr Urteil würde ein vorläufig völlig ungebildetes Kunstempfinden verraten. Aber welcher Fortschritt wäre es schon, wenn alle wichtigen Fragen der Kunst nur öffentlich besprochen würden! Wir haben in der Debatte über die Beteiligung deutscher Künstler an der Weltausstellung in Saint Louis manches gehört, das zu denken gibt. Nur der

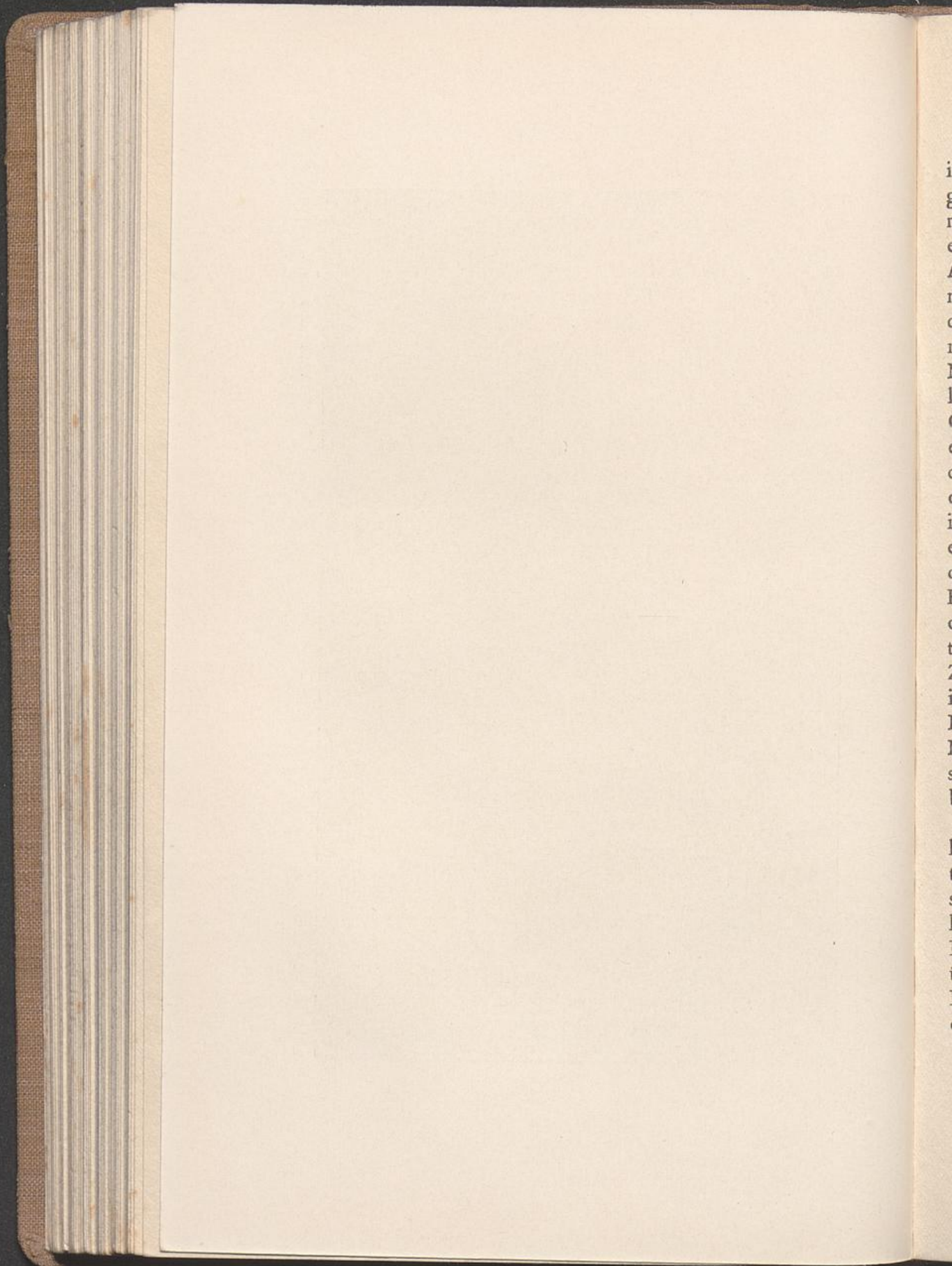
stets wiederkehrende Anlass, das lebendige Bedürfnis fehlt. Und es ist an der Zeit, dass das Volk erfahre, wie sehr es sich um seine eigensten Angelegenheiten handelt, wenn öffentliche Kunst besprochen wird. Denn es scheint, dass wir der Zeit einer umfassenden, ganz demokratisierten Volkskunst entgegengehen, worin der Mäcenatenwille des Einzelnen nichts mehr gilt, wenn er sich nicht als Diener des Ganzen fühlen kann.

Auch Perikles oder Lorenzo von Medici konnten Grosses nur vollbringen, weil sie sich zu Organen der Zeitgefühle machten. In Florenz oder Athen hätte es zu Revolten geführt, wenn die Staatsleiter künstlerischen Sonderlaunen gefolgt wären, wie wir sie hinnehmen müssen. Das Volk selbst empfand damals ästhetisch und war Herr seiner idealen Angelegenheiten. Selbst Epochen wie die Augusts des Starken oder Friedrichs des Grossen, wo dynastischer Wille mit fremden Künstlern Bedeutendes schuf, scheinen in absehbarer Zeit nicht wiederkehren zu können. Auch diese Autokraten im Reich der Kunst gelangten nur zu würdigen Resultaten, weil sie modern, ja, innerhalb ihrer Völker die modernsten Geister der Zeit waren. Ihre fremden Künstler gehörten zu den reifsten Individualitäten eines weiter entwickelten Kulturgebietes und wurden darum in den zurückgebliebenen Ländern zu Vorläufern einer notwendigen Entwicklung. So konnten ihre Werke dem Volke zu einem idealen Vorbild werden, zum Symbol seines eigenen Willens, dem es noch an Selbstbewusstsein gebrach und der, nach gegebener Anleitung, doch gleich richtige Schlüsse für das bürgerliche Milieu zu ziehen wusste. Die Fürsten gingen ihrem Volk auch damals voran. Wilhelm der Zweite ist aber mehr in der Lage der Monarchen, von denen Freytag einmal sagt, sie seien ungefähr um fünfzig Jahre hinter ihrer Zeit zurück. Das mag, wie Freytag behauptet, nur natürlich sein und im Politischen manches Gute haben, weil dem vorschnell eilenden Fortschrittsgedanken dadurch eine nützliche Hemmung bereitet wird; im Künstlerischen aber ist solche natürliche Rückständigkeit schädlich, um so mehr, mit je eigenwilligerer Initiative sie verbunden



LANDHAUS AM WALCHSEE

EMANUEL VON SEIDL



ist. Es ist schon bedenklich, den Ideen von 1850 bis 1860 gemäss, ein Renaissance-Ideal restaurieren zu wollen; es aber mit Künstlern zu versuchen, die in den Gründerzeiten Kunst-erfahrung gesammelt haben: das führt zur Grotteske. Mit dem Alten Fritzten oder dem Starken August lässt sich unser Kaiser nicht vergleichen, weil er, trotz seinem Wort vom „Zeichen des Verkehres“, ein moderner Mensch nicht ist. Er versteht nicht, aus den Absichten der Kunst die Zeit zu deuten und als Mäcen dem werdenden zu dienen, sondern flüchtet zum unzulänglichen Abbild des vergangenen; er ist in seinen ästhetischen Gedanken nicht schöpferisch, sondern durchaus einer der Nachempfänger, deren Wille zur Originalität sich darin erschöpft, dass sie die Qualität durch die Quantität ersetzen. Fraglich ist, ob überhaupt noch ein Fürst innerhalb unserer Konstitutionen, in dem Mass wie der preussische Friedrich etwa, Exponent eines verborgenen Volkswillens zur Kunst sein kann. Die Bedürfnisse der Zeit, die Aufgaben unserer Tage verneinen die Frage. Wie die moderne Form der Staatsverfassung — so sagte der Herausgeber der „Zukunft“ einmal — einen neuen Fürstentypus verlangt, der vom alten Kaiser Wilhelm in all seiner Zurückhaltung und Bescheidenheit gut repräsentiert worden ist, so fordern die veränderten Umstände auch vom fürstlichen Mäcen eine weniger selbtherrliche, eine diskretere Haltung. Mehr als je muss der Regent der erste Diener Dessen zu werden suchen, was die Notwendigkeit in ihrer stillen Weise vorbereitet und ankündigt.

Wer da bauen will an den Gassen, muss die Leute reden lassen. Das Stadtbild gehört uns allen. Und wenn ohne Sentimentalität zuzugeben ist, dass die Macht auch ein Recht ist, so ergibt sich als Konsequenz doch der Wunsch, der persönliche Wille des Monarchen möchte eine Gegenmacht finden. Der Kaiser nimmt sich das Recht zu seinem Wirken und ist überzeugt, dieses sei segensvoll; dagegen hilft keine spitze Feder und kein schlechter Witz, sondern nur die Propaganda dafür, dieses Recht möchte mit allen erlaubten Mitteln be-

stritten werden. Es ist eine Kompetenzfrage, nicht nur dem Monarchen, sondern auch den Ressorts und sogar Privatbauunternehmern gegenüber; und sie sollte mit der nötigen Ruhe und Nüchternheit, doch auch ohne falsche Rücksicht, erledigt werden.

Verwunderlich freilich sind die Leistungen der Hof- und Regierungskunst und der von dem Abfall zehrenden Profanbaukunst nicht. Jeder Minister könnte der Volksvertretung antworten: wir bedienen uns der in Amt und Würden gereiften Künstler, der selben Akademien, deren Gelder Sie im Etat alljährlich bewilligen. Hier liegt in der Tat die Wurzel. Wichtiger noch als ein Entschluss, sich im Künstlerischen ein Bestimmungsrecht zu sichern, ist darum die Erkenntnis, was uns die Akademie heute noch sein kann und was nicht. Kunsthochschulen sind einst von Fürsten gegründet worden, weil deren Länder an bildenden Künstlern zu arm waren, um der Nachfrage der Höfe genügen zu können, weil Ausländern die edelsten Arbeitgelegenheiten eingeräumt werden mussten. Die Gründungen waren damals eine patriotische Tat. Heute aber, wo die Verhältnisse genau umgekehrt liegen, wo wir im eigenen Lande eine Fülle von Kunstkräften haben, wäre es eine patriotische Tat, diese wesenlos gewordenen, in Konventionalismus und Schablone erstarrten Institute, die geleistet haben, was sie konnten, wieder aufzuheben. Der lebendigen Entwicklung sind sie jetzt die schlimmsten Hemmnisse geworden. Wert können Akademien immer nur haben, wenn eine das ganze Volk umfassende Kunstkonvention vorhanden, ein fester Besitz zu erhalten oder auszuteilen ist — wie etwa in unserer Musik —, wenn nach anerkannten Regeln gelehrt werden kann. Heute aber soll eine Kunst, die uns gehört, erst geboren werden. Die Staatslehranstalten sind durch die Logik der Tatsachen zu natürlichen Pflegestätten der Reaktion geworden; neue Werte entstehen immer trotz den Akademien. Leistungen, die unserer Kunst Ansehen im Auslande verschaffen, unsere Kunstindustrie reorganisieren und das Nationalvermögen beträchtlich ver-

mehren, werden im schroffen Gegensatz zur Staatskunst, die sie verpönt, vollbracht. Wird den Fürsten, Bürokraten und Bauunternehmern dieses Organ aber immer wieder gekräftigt, dann darf man sich nicht wundern, wenn es, nach dem Mass der vorhandenen Einsicht, benutzt wird. Ein Segen wäre es für die Nation, wenn die Akademien für Maler und Bildhauer, die jährlich Hunderte zu Drohnen der Gesellschaft ausbilden oder zu Proletariern erziehen, geschlossen und wenn die Hochschulen für Architekten beträchtlich verkleinert und gründlich verbessert würden. Es wäre nichts damit erreicht, wenn, statt der Herren Anton von Werner, Begas und Otzen, etwa Liebermann, Hildebrand und Messel oder — wenn dieser Dreiklang den Herren nicht germanisch genug sein sollte — Uhde, Klinger und Wallot zu Hochschuldirektoren gemacht würden. Nicht um Personenfragen handelt es sich, sondern um ein System, worin eins immer am anderen hängt: Fürstenwille, Ministereifer, Hochschuletat, Baubeamtentum, Akademieprofessor und Kunstgeheimrat. Diese ganze Staatsinstitution steht als Masse geschlossen dem entgegen, was zum Leben drängt.

Freilich könnten die vielen neuen Werke der Hofkunst, die sich jetzt in Berlin so geräuschvoll der Strassen und Plätze bemächtigen, auch mit den Akademiekräften besser sein. Oder vielmehr: diskreter. Die dekorative Neigung des Kaisers greift immer gerade nach den lautesten Künstlern. Auf der anderen Seite ist uns aber jetzt der Beweis erbracht worden, dass die Leistungen auch eben nicht besser werden, wenn sie unter den Augen eines anerkannten Kenners entstehen; man muss es wenigstens glauben, solange man nicht weiss, welchen Anteil der persönliche Wille des Kaisers an dem Neubau des Kaiser Friedrich-Museums hat. Bis zum Beweis des Gegenteils ist man genötigt, anzunehmen, dass der Direktor Wilhelm Bode weitreichenden Einfluss auf die Gestaltung des neuen Heims für seine mit unendlicher Mühe und aussergewöhnlichem Können vermehrte und organisierte Sammlung gehabt hat. Leicht wird's einem nicht, den Namen dieses Mannes, dessen Verdienste zweifel-

los sind, in der Diskussion über einen so unrühmlichen Gegenstand zu nennen; doch ist gerade dieser Fall geeignet, zu zeigen, wie weit unser öffentliches Bauwesen durch den Grundsatz des Geschehenlassens, durch Rücksichten nach oben und durch eine Politik, die das eine opfert, um das andere zu retten, gelangt ist. Ihnes, des Architekten, Sünden dürfen wir Bode nicht anrechnen, wo es sich um irgend eine Frage äusserer Form handelt; denn dieser Hofakademiker kann wohl durch keine Suggestion aus seiner wohlgepflegten Gedankenarmut gerissen werden. Dass Bode aber diesen Grundriss zugegeben, dass er seinen Kunstwerken nicht erträgliche Wände und gute Beleuchtung gesichert hat: das ist schwer zu entschuldigen.

Das Museum ist durchaus eine Bildung der Neuzeit, weil das prinzipielle Sammeln von Werken alter Kunst zu öffentlicher Belehrung in solchem Umfang nur unserer Epigonenkultur eigen ist. Zuerst begnügte man sich mit der Aufstapelung des Besitzes an Bildern oder Statuen in speicherartigen Gebäuden. Als aber die alten Vorbilder dem Volk zugänglich gemacht werden sollten, wurde es nötig, Ausstellungsräume zu schaffen. Diesen praktischen Zweck hat man dann von vornherein mit einem idealen zu verbinden gesucht. Man fühlte den Drang, zu repräsentieren und machte darum aus dem Ausstellungshaus einen Palast. Heute gibt es kaum ein Museum, das nicht eine feierliche Monumentalität anstrebte; und wenn das scheinbar unsinnig ist und der Hauptzweck der Gebäude, die Ausstellung, bei dieser Verquickung mit dem Palastprinzip fast immer schwer leidet, wenn groteske Fehler auch in Fülle begangen worden sind, so darf man über solche Absicht, die sich unermüdlich immer wieder kundgibt, nicht mit wohlfeilen Gründen der Zweckmässigkeit hinweggehen. Mit der Ehrfurcht vor der alten Kunst ist diese Lust zu gewichtiger Repräsentation nicht zu erklären, weil ja die Sammlung am meisten darunter leidet. Denn der beste Platz wird für nutzlose Säle, Hallen und Treppenhäuser verbraucht und man vernachlässigt alle praktischen Bedürfnisse, weil durchaus für die

Strasse gebaut wird. Es scheint vielmehr, als ob sich das Museum allmählich zu einem Gebilde auswachsen wolle, das man vielleicht ein modernes Pantheon nennen kann, eine Nationalhalle, worin die Denkmale grosser Männer — die dann von der Strasse endlich in eine würdige architektonische Umgebung gelangen würden — aufgestellt werden. Solche Bildungen bedürfen aber langer Fristen, um reif zu werden, weil das ganze Volk sich vorher in seinen ethischen und ästhetischen Verehrungsbedürfnissen finden und verstehen lernen muss. Sollte die Entwicklung wirklich nach dieser Richtung fortschreiten, so könnte das Museum zu einer der dankbarsten Aufgaben moderner Baukunst werden, weil das Bedürfnis nach anschaulicher Trennung der Komplexe für die Repräsentation und für die Ausstellungszwecke die wirksamsten Lösungen ermöglicht. Inzwischen müssen wir uns freilich mit den Interimsbildungen begnügen.

Beim Bau des Kaiser Friedrich-Museums lagen die Bedingungen der Disposition ziemlich klar, weil bei vernünftiger Betrachtung der Verhältnisse nur ein einziger Zweck zu berücksichtigen war. Dem doppelten Bedürfnis der Ausstellung und der nationalen Repräsentation dient die Nationalgalerie und noch mehr das weit nach dem Lustgarten geöffnete Alte Museum. Diese beiden Museen haben als Kopfgebäude zu gelten und alles, was auf dem Hinterlande noch errichtet wird, muss von untergeordneter Bedeutung sein. Stüler hatte den richtigen Instinkt, als er das Neue Museum nicht als selbständigen Monumentalbau entwarf, sondern als einen Flügel des von Schinkel gebauten Alten Museums, als ein den repräsentativen Bau ergänzendes Ausstellungshaus. Dieselbe praktische Zurückhaltung wäre für das Kaiser Friedrich-Museum geboten gewesen; auch dieses Museum ist und bleibt, trotz allen darüber hinausstrebenden Versuchen, ein Ergänzungsbau und dieser Charakter wird durch die insulare Lage im Wasser, weitab von jeder grösseren Verkehrsstrasse, noch verstärkt. Wo Monumentalität und Feierlichkeit ist, muss auch die stetig wandelnde und staunende

Menge sein; an diesem Museum aber führt kein vielbetretener Weg vorüber, und wer es kennen lernen will, muss den Eingang erst mühsam suchen. Der natürliche Zugang wäre die Kleine Museumsstrasse, links vom Alten und Neuen Museum, gewesen, die, nach Abbruch der im Wege stehenden Baracken, zugleich die Hauptachse des vorderen Teiles des Hauses bezeichnen konnte. Nun läuft freilich quer über die Halbinsel, parallel der einen Front des neuen Hauses, der Oberbau der Stadtbahn; und dieser Anblick scheint dem Architekten zu „unästhetisch“ gewesen zu sein. Aber bekanntlich gelingt dem Baukünstler das Charaktervolle eben dann am besten, wenn er nicht die Hindernisse und speziellen Bedingungen umgeht, sondern, wenn er gerade von ihnen ausgeht und sie zum Leitmotiv macht. Ihne hatte den richtigen Instinkt, als er diese Stadtbahnfront des Museums ganz als Stirnseite ausbildete und ihre Mitte genau in die Richtung der Kleinen Museumsstrasse legte. Auf dieses architektonische Versprechen verlässt sich nun Jeder, dem die Anlage noch fremd ist. Er biegt vertrauensvoll in die Zufahrtstrasse ein, überzeugt, er müsse, wenn nicht das Hauptportal — denn der seltsame Zustand des Weges und die Einsamkeit machen stutzig —, so doch sicher einen Eingang finden. Doch die Architekturformen, die gewinkt haben, sind nur Dekoration; nicht die kleinste Tür ist an dieser Seite. Und doch wäre es leicht gewesen, die unschönen schweren Stadtbahngewölbe in grazile Brückenbogen zu verwandeln oder, noch besser, das Vestibül unter die Stadtbahn hin vorzuschieben, so dass die Züge über den Vorbau, der die Garderoben und Ähnliches beherbergt hätte, dahingefahren wären. Jetzt aber muss, wer sich in seinem rechten Kunstgefühl täuschen liess, zunächst einmal zurückgehen, die Brücke überschreiten, weit am Kupfergraben entlang bis zur Rückseite des Museums pilgern; und dort ist dann endlich der Haupteingang. Wirklich: an der Rückseite. Denn dass diese spitze Ecke als Abschluss gedacht ist, beweist die energische Ausbildung als Apsis. Der Laie, der nur weiss, was der Bau ihm sagt, stellt

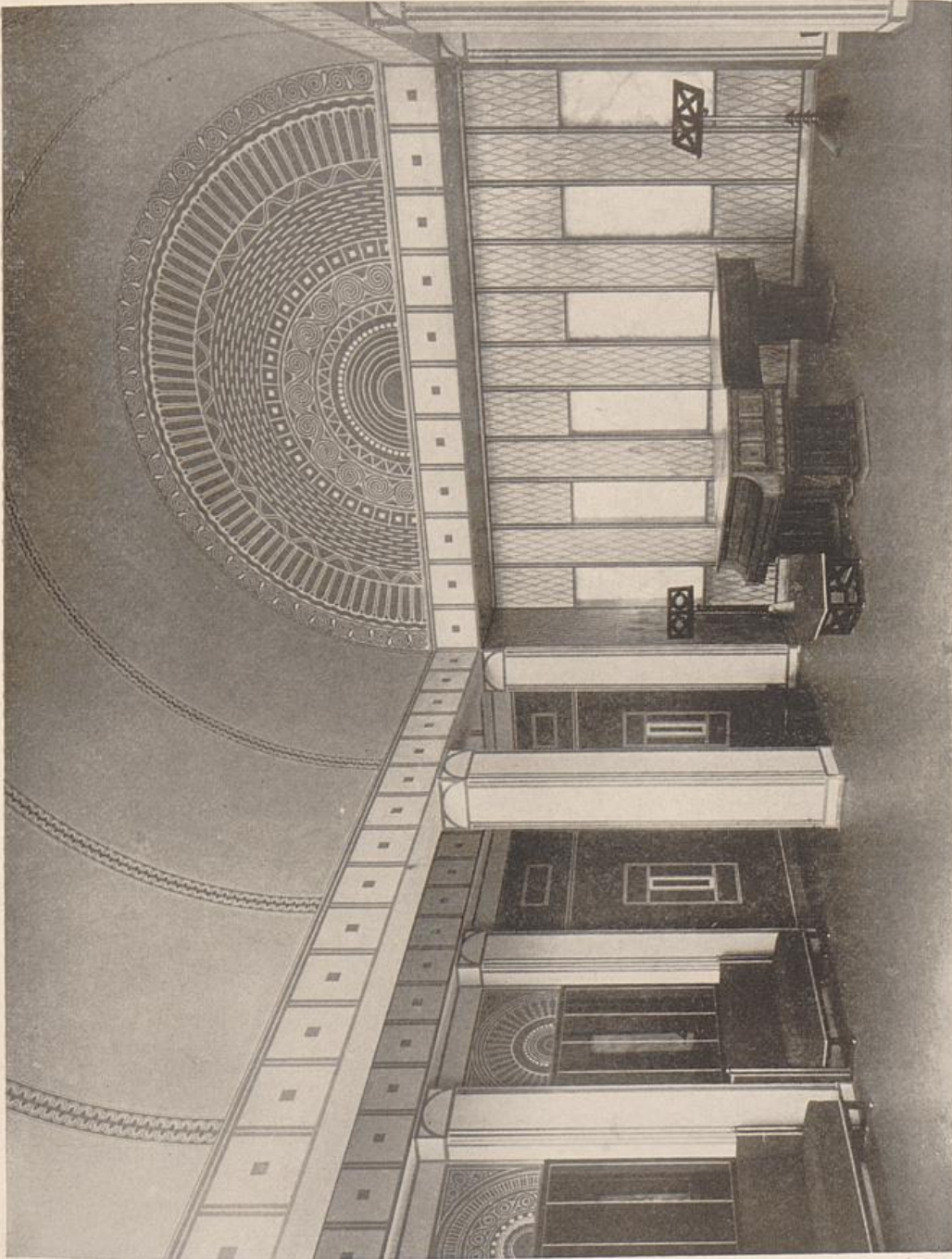
sich die Entwicklung ungefähr so vor: zuerst hat Ihne auf dem Papier seinen Renaissancepalast mit dem Hauptportal nach der Stadtbahn disponiert und die flussabwärts reichende Spitze apsisartig, also als Abschluss, ausgebildet. Den Eingang hat er mit einer mässigen Kuppel bezeichnet. Dann ist über den Entwurf Jemand gekommen, der mehr Repräsentation und ein Denkmal dazu verlangte: und nun wurde die Disposition umgekehrt, der schon fertige Aufriss aber nicht auch prinzipiell geändert. Um die nachträglich geöffnete Apsis als Eingang weithin zu bezeichnen, ist darüber auch eine Kuppel errichtet worden und, da Irrtümer vermieden werden sollten, eine, die doppelt so gross ist wie die erste. Das geforderte Denkmal hat dann — zuletzt — auf einer Ausbuchtung der dem Museum schlecht ankomponierten Brücke Platz gefunden. Vielleicht war der Hergang nicht einmal so, sondern irgendwie anders; aber dieser Eindruck ratloser Verwirrung, vieler Köpfe und vieler Sinne wird durch die Architektur auf jeden Unbefangenen hervorgebracht.

Zu diesem besonderen Fehler der Disposition ist der auch sonst übliche gekommen, das Ausstellungshaus als regelmässigen Palazzo auszubilden. Da der Bauplatz ein spitzes Dreieck mit zwei ungleich langen Schenkeln ist, hat dieses Prinzip, das nach aussen quadratische Regelmässigkeit vortrügt und dadurch mit dem Grundriss in Widerspruch geraten musste, zu bedenklichen Täuschungen geführt. Zuzugeben ist, dass der Bauplatz eine ungünstige Gestalt hat; aber interessant gegliederte Baumassen ergeben sich gerade da, wo Terrainschwierigkeiten klug Rechnung getragen wird. Dieser Bauplatz forderte gebieterisch verschiedene Gruppen und Höhen. Jetzt aber hat man nirgends einen reinen Überblick nur über zwei Fronten; überall glaubt man, vor einem quadratisch symmetrischen Gebilde zu stehen. Jede Massen- und Raumwirkung fehlt und jede Front hat nur Beziehung zu sich selbst. Tritt man dann zurück und sieht, dass die beiden ganz unorganisch hinzugefügten Kuppeln eine quer durch das Gebäude laufende schiefe Achse bezeichnen, so

fasst man sich an den Kopf. Das lebhafteste Bemühen, von den Baugliedern sich das innere Sein des Hauses deuten zu lassen, bleibt ohne Erfolg, solange man den Grundriss nicht kennt. Der schiefen Mittelachse widerspricht die Paradesymmetrie der Fronten; und dass die kleinen Giebelbildungen der Langseiten auch wieder schräge Nebenachsen illustrieren, vermag eine mit dem künstlichen Grundriss unbekannte Phantasie nicht zu ergründen. So setzt sich der Widerstreit von Schein und Sein bis ins Einzelne fort und nur darin ist Folgerichtigkeit vorhanden: die falschen, tadelnswerten Grundsätze, die das Ganze gebildet haben, werden von allen Detailformen variiert. Von den schlechten, unmusikalischen Verhältnissen der Säulen-, Gesims- und Fensterformen, von der schulmässigen Langweiligkeit des Ornamentalen und von dem grotesken Kaiser Friedrich-Denkmal des Münchener Bildhauers Maison, das sich den Leistungen der neuen berlinischen Bildhauerschule würdig anschliesst. Auch dem Ruhigen bleibt nur eine Bezeichnung: majestätischer Kitsch!

Was der Repräsentation geopfert ist, zeigt sich ganz erst beim Betreten des Hauses. Draussen könnte man vorübergehen; drinnen aber möchte man doch die herrlichen Kunstwerke, die Bodes Sammeleifer und Findexglück in grosser Fülle in so kurzer Zeit angehäuft hat, geniessen. Und überall sieht man sich daran durch den Architekten gehindert. Es wäre der Mühe wert, alle Fehler dieses teuren Prunkgebäudes im einzelnen nachzuweisen, um an einem überzeugenden Beispiel zu zeigen, in welcher Leblösigkeit unsere „hohe“ Baukunst, trotz allen Wecksignalen der Zeit, verharrt. Dazu aber wären Pläne und Zeichnungen unerlässlich. Doch genügt eine Aufzählung der grössten Irrtümer, die sich beim Durchwandeln des Gebäudes auch dem denkenden Laien aufdrängen, um einen Begriff zu geben, dass wieder einmal ungeheure Summen für eine leere Idee verschleudert worden sind.

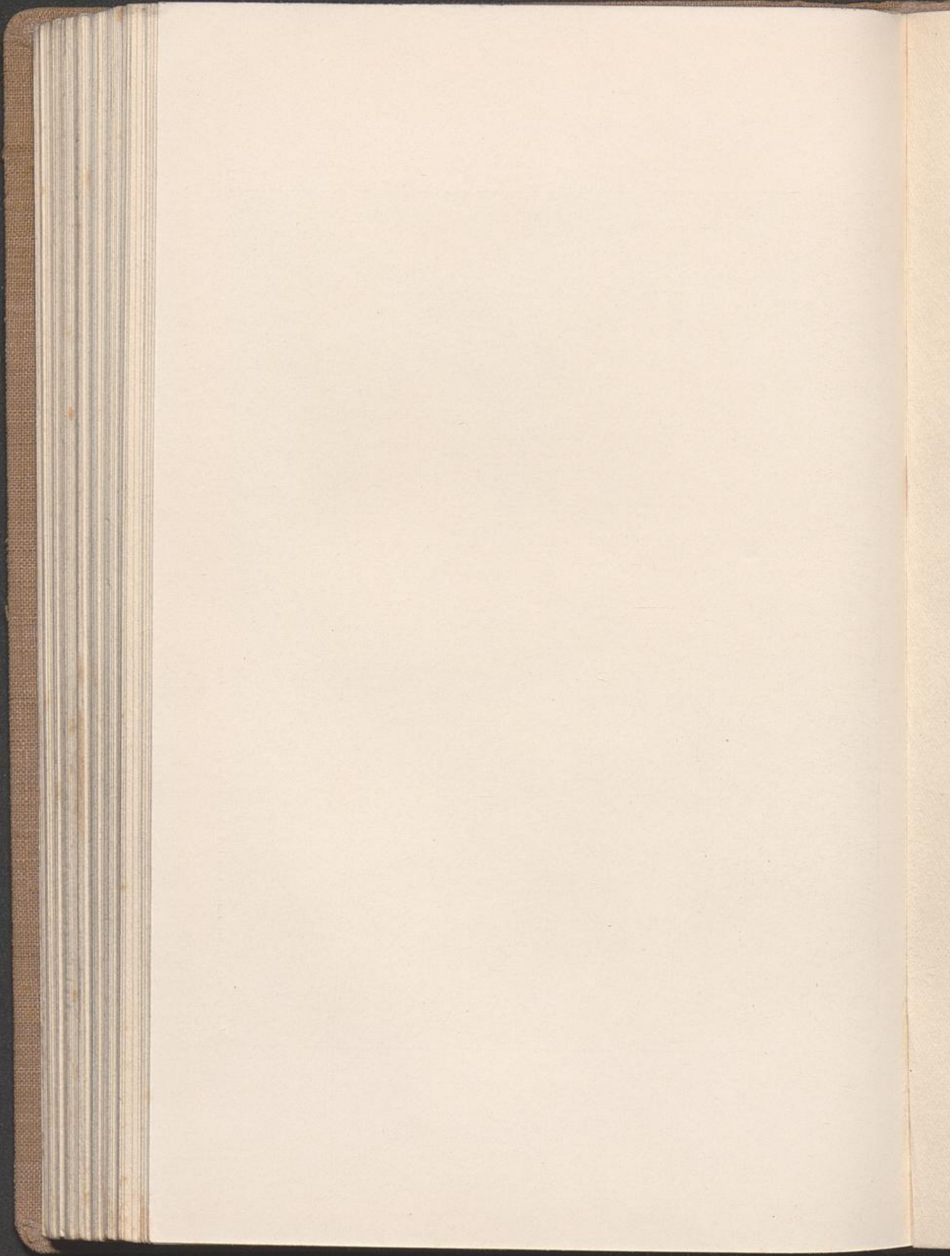
Man betritt das Haus durch eine Tür, die sich — neben anderen, aber nicht benutzten Türen — in der nach aussen ge-



Mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

PETER BEHRENS

MUSIKSAAL



krümmten Apsiswand befindet. Das gibt sofort ein unbehagliches Gefühl, weil ein Eingang, dessen Wände sich unübersichtlich seitwärts vom Eintretenden fliehend wegrunden, ein Gefühl erzeugt, wie es einem gastlich Aufgenommenen erspart sein sollte. Dann gelangt man in eine Halle. Der erwartungsvolle Blick durch die Mitte wird von einer Nachbildung des Kurfürstendenkmals von Schlüter — das man doch ein paar Schritte weiter im Original haben kann — versperrt; das Auge kann dieses grosse Reiterbild aber nirgends umfassen, weil keine Entfernung zum Zurücktreten vorhanden ist. Nur vom Podest der ersten Etage aus ist ein Überblick möglich; doch sieht man dann hinab und hat darum nichts vor sich als eine arg verzerrte Masse. In seitlichen Apsiden führen zwei Treppen, deren Stufen schlecht abgemessen sind, in den ersten Stock. Die Wände dieser Seiten werden von Fenstern durchbrochen, die nirgendhin führen, nicht für die Belichtung, sondern nur zur „Belebung“ geschaffen sind; denn sie sind mit dunklen Stoffen dicht verhangen. Dieses seltsame Fensterprinzip wiederholt sich noch grotesker in der Kuppel. Dort ist in der Mitte ein grosses, von Ornamenten auffallend bezeichnetes, rechteckiges Fenster angebracht. Dieses wird aussen, gleich hinter den Scheiben, von einer Sandsteinmauer vollständig geschlossen, bis auf eine kleine Lichtöffnung, die zufällig am oberen Rande sichtbar wird und die von einem ovalen Fenster stammt, das aussen, für die Fassade, angebracht worden ist. Nichts charakterisiert den Geist des Bauwerkes besser als dieses Beispiel. Der Architekt braucht für die äussere Fassadendekoration ein rundes Fenster und bringt es an; er braucht für die innere Kuppeldekoration ein rechteckiges und schlägt es in die Mauer; wie sich die beiden Öffnungen zueinander verhalten, ob sie einander entsprechen oder überschneiden, ob das innere von der Aussenwand zugemauert wird, kurz, ob irgend eine Beziehung von Fassade und Innerem vorhanden ist: das kümmert ihn nicht im geringsten. Ein Fenster ist ihm eine Dekoration, ein Ornament. Aus der Dämmerung der in jener kalten, kulissenhaften

Prächtigkeit, die wir in Ihnes Arbeiten vor dem Brandenburger Tor schauernd kennen gelernt haben, sich spreizenden Vorhalle gelangt man im ersten Stockwerk in einen breiten, halbrunden Gang, der nicht nur durch riesige Seitenfenster, sondern auch durch Oberlicht ein Übermass von Helle empfängt. Die Strahlen kreuzen sich, heben die Lichter, die Schatten und Reflexe auf und machen die kalkige, weisse, charakterlose Architektur zu etwas ganz Nebelhaftem. Von diesem grell gleissenden Korridor aus wird man an beiden Seiten in die Kabinette entlassen. Das erste wird nur durch ein kleines Oberlicht erleuchtet und wirkt, wenn man aus der grellen Lichtflut kommt, ganz nächtig. Aber dort darf's dunkel sein; es hängen ja nur Bilder an den Wänden.

Unten setzt sich die Mittelachse quer durch das Haus in einen basilikaartigen Raum fort, dessen Wände zwei Reihen sehr grosser Nischen aufweisen. Wie man hört, haben sie die Bestimmung, grosse Altarbilder aufzunehmen. Leider besitzt die Sammlung keine Gemälde von auch nur annähernd so grossen Dimensionen; deshalb hat man die kleinen Kirchenbilder und Sakralskulpturen hier untergebracht, was einen bejammernswert hilflosen Eindruck macht. Das Licht in diesem kahlen, öden Raum fällt kalt durch kleine, hässliche Fenster, die Architektur reizt zum Gähnen und das lehmige, freudlose Grau lässt vor den paar Kunstwerken nicht die Spur einer Stimmung aufkommen. Abgeschlossen wird der Mitteltrakt durch eine Rotunde, die wieder Treppen zum ersten Stock enthält. Hier wird der Sonntagsbesucher durch eine Fülle edlen Materials verblüfft; zwei Treppen schwingen sich unübersichtlich mit goldenen Gittern, an Marmorwänden und Bronzekapitälern vorüber, nach oben und rings in den Nischen ist der Alte Fritz mit seinen Haudegen zu schauen. So malt sich die Pantheonidee in den Köpfen der Heutigen. Diese ganze Mittelpartie ist für die Ausstellungszwecke fast verloren; rechnet man die fünf unregelmässigen Höfe hinzu, die bei dieser Art der Anlage notwendig wurden, so erhält man eine nutzlos ver-

tanene Grundfläche, von der doch, bei so beschränktem Bauplatz, jeder Quadratmeter wertvoll war. Für die Bilder und Skulpturen bleiben eigentlich nur zwei schmale Seitenflügel.

Der eine dieser Flügel liegt an der Südseite und an hellen Tagen kämpfen dort die Galeriediener ohne Rast einen harten Kampf gegen das Sonnenlicht. Von den Beleuchtungsverhältnissen gelassen zu reden, ist schwer. Was die herrlichen Palastfenster, die draussen so symmetrisch aufmarschieren, wert sind, erkennt man bei der Betrachtung der Kunstwerke. Im unteren Stockwerk gibt es Bogenfenster. Von diesen ist nicht nur der obere Rundbogen mit Stoff verhüllt, weil das hoch einfallende Licht nicht zu gebrauchen ist, sondern auch die untere Hälfte des Glases, weil die Kunstwerke das zu tief einstrahlende Licht nicht vertragen. Von dem Riesenfenster hat also ein Drittel (oder höchstens die Hälfte) praktisch die Funktion eines Fensters zu erfüllen. Doch von aussen, auf den Vorüberwandelnden, wirkt das Bogenfenster sehr imposant: und das ist natürlich die Hauptsache. Trotz allen Photographenoperationen mit den Vorhängen bleibt das Licht schlecht. Dass der gelbliche Stoff allen Gegenständen einen gelben Schein gibt, mag hier unten hingehen, denn es handelt sich um Skulpturen; aber da die Fenster schematisch in gleichen Abständen angelegt sind, kommt es vor, dass relativ kleine Räume vier dreiflügelige Fenster haben und andere — zum Beispiel: die Eckzimmer — nur eins. Dort ist zuviel Licht und hier bleiben die Tiefen des Raumes, die den besten Aufstellungsplatz bieten, dunkel. Ein drastisches Beispiel findet man in dem Raum, wo die herrliche Madonna von Benedetto da Maiano aufgestellt ist. Diese Skulptur musste zwei bis drei Meter vorgeschoben werden, damit sie in gutem Licht steht; künstlich wurde ihr ein Hintergrund aus Stoff gebildet und der ganze Platz bis zur Wand und die Wand selbst sind für die Aufstellung absolut verloren. Die meisten Säle an den Höfen haben schlechtes Reflexlicht; ganz schlimm aber wird es im ersten Stock, in den Sälen an der Südseite, wo die alten Niederländer untergebracht sind. Diese Kabinette haben

zugleich Seitenlicht und Oberlicht. Scheint die Sonne, so werden die Seitenfenster dicht mit gelblichem Stoff verhängt, was allen Bildern die Farbe fälscht; und bei bedecktem Himmel hat man Doppellicht, von oben und von der Seite. Dank dieser Einrichtung muss man für fast jedes Bild einen anderen Standpunkt suchen, um dem fatalen Glanz zu entgehen. Es gibt Bilder, sogar Bilder von Rembrandt, die nur von einer Ecke aus zu geniessen sind, weil sie überall im Doppellicht spiegeln, wie ein Glas. Diese Anordnung scheint an der Südseite des Sonnenlichtes wegen getroffen zu sein; das Oberlicht soll aushelfen, wenn die Seitenfenster verhüllt werden müssen. Warum aber hat man sich dann nicht auf Oberlicht beschränkt, wie in den Mittelsälen des ersten Stockwerkes, wo die Lichtverhältnisse doch recht gut sind? Die Antwort kann wieder nur lauten: weil der Architekt für die Fassadenwirkung geometrisch angeordnete Palastfenster brauchte. Eine andere Seltsamkeit gibt es im Saal der gotischen Skulpturen. Dort fällt das Licht — Reflexlicht von zwei Höfen! — in die einzelnen Abteilungen von zwei gegenüberliegenden Seiten, so dass jedes Fenster immer die Schatten des anderen beleuchtet. Ein vorplatzartiger Saal in dieser Abteilung hat dann wieder gar kein Fenster, sondern empfängt nur Reflexlicht aus den Nachbarräumen. So wechselt beim Durchschreiten des Museums grelle Helligkeit mit flackernder Dämmerung und irritierendem Streiflicht.

Als Ausstellungsräume wirklich brauchbar sind im oberen Stock nur die Säle, die reines Oberlicht haben. Hier aber, wo das Auge delikatere Unterschiede aufnehmen kann, zeigen sich deutlich die Fehler der Wandbespannung. Im Gegensatz zu der Verschwendung von edlem Material in den repräsentativen Räumen, sind dort oben die Wände mit gestrichener, schablonierter Leinwand bespannt, der Malerkunst Seidenglanz anzutäuschen versucht hat. Man hat erklärt, diese gestrichene Leinwand sei gewählt worden, weil die Töne der in sich gefärbten Stoffe im Licht oft Veränderungen unterworfen sind und weil

beim Umhängen der Bilder dann leicht hässliche Flecke entstehen. Erkennt man diesen Grund an, so muss man fragen, warum in einer Reihe von Kabinetten trotzdem solcher Stoff benutzt worden ist. Und wenn die bemalte Leinwand hingenommen werden kann, so ist damit nicht die Imitation des Damastcharakters auf Grund alter Renaissancemuster entschuldigt. Doch auch das könnte verschmerzt werden, wenn die Farben der Stofftapeten wenigstens richtig gestimmt wären. Da es sich um Anstrich handelte, konnte die Nuance genau bestimmt werden. Dennoch gibt es viele Säle, wo der Wandton entschieden falsch steht und den Bildern schadet. Die roten, grünen oder violetten Farben sind fast nie neutral genug und dissonieren mit den Akkorden der Malerei. Verstärkt wird dieser Eindruck koloristischer Unzulänglichkeit durch die brutale Farbe der marmornen Türumrahmungen. An einzelnen Stellen wird der schrille Zusammenklang von Wandton, Holz- und Marmorfarbe unerträglich; und während das Auge sich so ärgert, soll es zugleich doch einen Rembrandt geniessen! Furchtbar wird die Stimmung in den unteren Räumen, wo die prachtvolle Münzensammlung und die wundervollen italienischen Plastiken in einer ganz interimistisch anmutenden Weise untergebracht sind. Nie verlässt Einen dort, zwischen den kahlen Wänden, öden Architekturformen, auf dem hässlichen grauen Fliesenboden, die Empfindung, man wandere durch einen noch unfertigen Bau; das Äusserste an Unbehaglichkeit ist erreicht. Die nackte Lieblosigkeit hat diese Räume gebildet; die formlosen Gewölbedecken, langweiligen Kassettenplafonds und die dürftigen Verbindungen von Decke und Wand sind Dutzendarbeiten eines akademisch gedrillten Maurermeisters. Nur hier und da kommt man einmal zum reinen Genuss der reichen Schätze, die rastloser Sammelfleiss aufgespeichert hat, die unter diesen Umständen aber fast nirgends zu intimer Wirkung kommen können. Das Volk wird in diesen Räumen der Kunst noch mehr entfremdet; die lebendigen Beziehungen zum Schönen werden künstlich gelöst, wo sie geknüpft werden sollten.

Erwägt man die Umstände, so kommt man zu dem Schluss, dass ein zweckmässig konstruierter Putzbau bessere Dienste geleistet hätte als dieser kostbare Prunkpalast aus Sandstein. Mit zwei Dritteln, ja, vielleicht mit der Hälfte der Bausumme wäre etwas zu machen gewesen, das nicht nur zweckvoller, sondern auch wirklich künstlerisch wertvoll gewesen wäre. Von diesem Ergänzungsbau zu dem vorn am Lustgarten liegenden Museenkomplex gilt das Wort, das Roscher in seinen „Grundlagen der Nationalökonomie“ ausspricht: „Ein Haus, das sechzig Jahre lang vorhält, für zehntausend Taler zu bauen, ist sparsamer, als ein Haus für zwanzigtausend Taler auf vierhundert Jahre; denn schon in sechzig Jahren beträgt der Zins der gesparten zehntausend Taler so viel, dass man drei solche Häuser davon bauen könnte. So besonders bei Häusern, die bei wachsender Benutzung erneuert werden müssen. Von Gebäuden mit einem bloss darstellenden Zweck gilt dies freilich nicht.“ Dieser letzte Satz würde auf Schinkels Monumentalbau passen; nach dem Prinzip der ersten Sätze aber musste das Kaiser Friedrich-Museum gebaut werden, das der Missverstand nun in ein majestätisch prahlendes Uding verwandelt hat.

Wer ist jetzt verantwortlich? Wer schuldet Denen, die dieses Gebäude bezahlt haben, Rechenschaft? Ich gestehe, dass ich keinen finde, dem man im Ernst die ganze Verantwortung zuschieben könnte. Die Nation selbst ist schuldig, die sich in Fragen der Kunst willenslos bevormunden lässt.

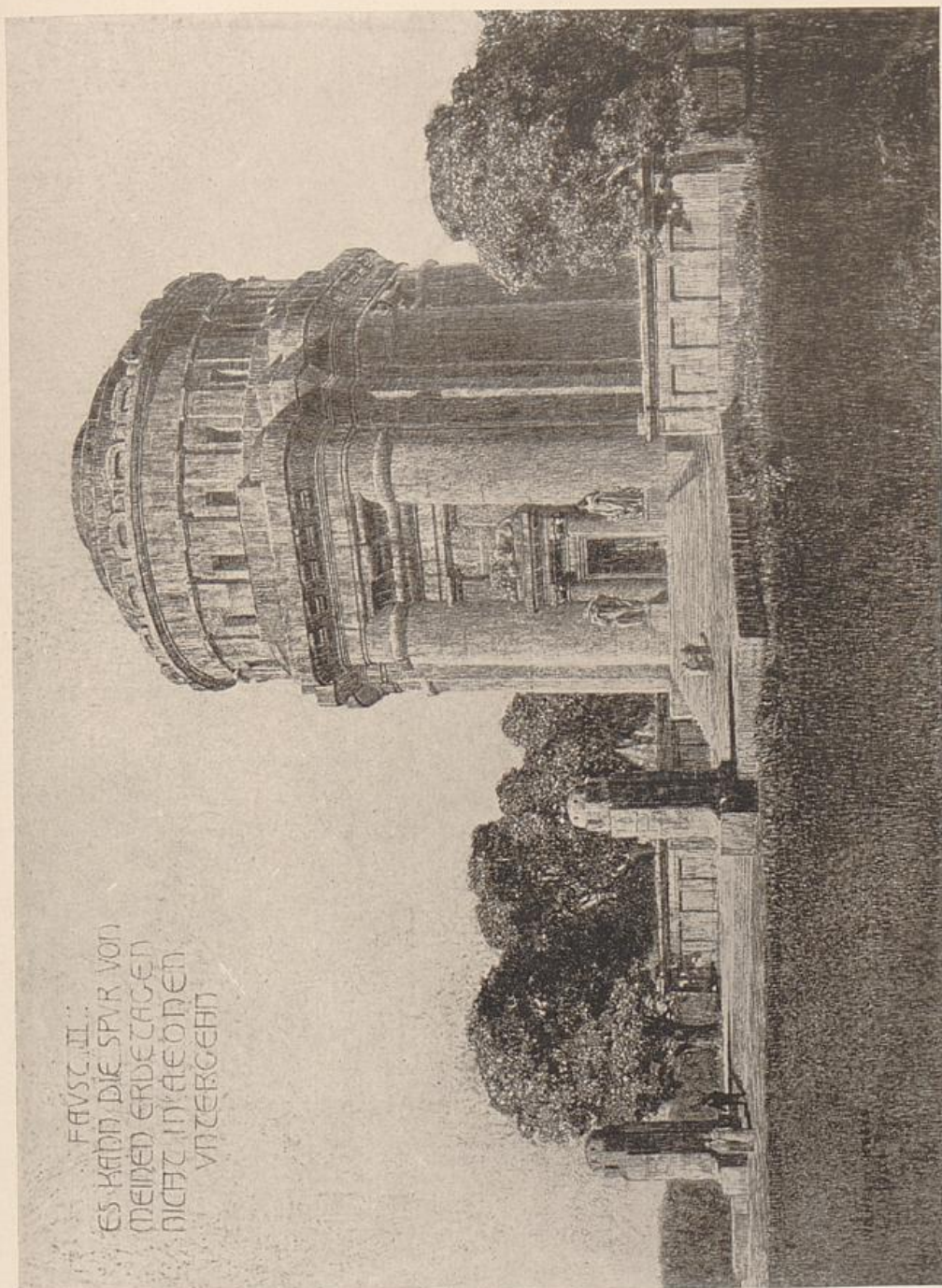
Eine Freude ist es wahrlich nicht, nationale Werke so hart tadeln zu müssen. Und es ist ein undankbares Beginnen, wenn man während des Tadels fühlt, dass Einen nur Die richtig verstehen werden, die sich das Bessere vorstellen können. Man kann sich jedoch solcher trüben Arbeit nicht entziehen. Denn es handelt sich nicht um unbedeutliche Fragen des Geschmacks, um Streitigkeiten über Ästhetik, sondern um Höheres. Schlechte, leichtsinnig gemachte Kunst ist in demselben Mass unsittlich und korrumpierend, wie gute und ernste Kunst sittlich und kulturbildend ist. Und weil alles wahrhaft

Künstlerische der reinste Ausdruck der höchsten ethischen Fähigkeiten des Menschengestes ist, wird es zur Pflicht, da eine energische, selbstbewusste Abwehr zu fordern, wo die Gefahr besteht, dass das allgemeine, wenn auch latente Empfinden durch eine im Tiefsten unwahrhaftige Pseudokunst verwirrt und geschädigt wird. Wie der Kaiser glaubt, was er „moderne Kunst“ nennt, verderbe das Volk, so glauben die besten Kenner unserer Zeit, dass die akademische Lüge, wie sie sich so grotesk im Kaiser Friedrich-Museum und im Dom enthüllt, ein schwerer Schade für unsere Kultur ist. Da der Monarch die Macht hat, seine Meinung in Taten umzusetzen, sind die Theoretiker, die nur ihre Feder haben, so sehr im Nachteil, dass von praktischen Erfolgen eines Meinungskampfes vorläufig noch gar nicht die Rede sein kann. Die Volksvertretung zur Hilfe zu rufen, ist darum die nächste Aufgabe. Wenn wir nicht alle Abgeordneten für Barbaren halten sollen, müssen sie endlich zeigen, dass sie nicht nur die berechenbaren materiellen, sondern auch die wichtigeren unwägbareren Kulturinteressen der Nation zu vertreten entschlossen sind.

Das Denkmal.

Die Denkmalmanie unserer Tage ist eine Folge des politischen Konstitutionalismus; sie äussert sich um so stärker, je mehr die Machtverteilung zwischen Krone und Volk noch streitig ist. Das Strassendenkmal als Selbstzweck existiert erst — wenn man von wenigen Beispielen der Renaissance, die sich aber auch politisch erklären lassen, absieht —, seitdem der Absolutismus durch demokratische Regierungsformen verdrängt worden ist, seit die Fürsten trotzig Ahnenbilder ihrer Geschlechter den Bürgern vor Augen stellen und die Bürger diese Herausforderung durch die Denkmalverherrlichung ihrer politischen und geistigen Führer erwidern. In diesem Wetteifer bleibt nicht der kleinste Platz frei. Der Gedanke des Strassendenkmals ist nicht ein Produkt von Kunsterwägungen, sondern von pädagogischen Tendenzen im Dienste irgend welcher Parteien. Rein künstlerische Absichten können Art und Charakter des öffentlichen Standbildes erst dann bestimmen, dann erst kann es sich wieder den ihm gebührenden Platz, der nicht die Strasse ist, suchen, wenn die politischen und gesellschaftlichen Zustände so gefestigt und selbstverständlich geworden sind, wie sie es zur Zeit des Absolutismus waren. Die monumentale Skulptur, als Kind der Baukunst, bedarf sicherer, ruhiger sozialer Verhältnisse und muss sich in langer Ungestört-heit sammeln können, wenn sie Grosses leisten soll. Wie das Drama gerade in Zeiten der Unruhe oder doch beginnender Gärung am besten gedeiht, so blühen die architektonischen Künste nur in der Ruhe eines gefesteten Kulturlebens. Und für Kultur ist die Sammlung der politisch wirkenden Kraft in einem festen Willensziel ja Vorbedingung.

FAVST II.
ES KANN DIE SPUR VON
MEINER ERDEZAGEN
NICHT IN ALLEN
VIZERGOTT



WILHELM KREIS

BISMARCK-DENKMAL [Entwurf]

t
v
s
l
s
l
r
r
s
t
C
I
Z
u
z
S
h
E
n
a
g
z
d
l
B
B
g
d
B
r
n
e
e
n

Dieses ist also ein Gesetz der dekorativen und monumentalen Skulptur: sie ist ganz abhängig von der Baukunst und von deren Entwicklungsgesetzen, sie gehört dazu wie der Schmuck zum Körper. Von der Baukunst empfängt sie Linie, Mass und Rhythmus, ihre Darstellungsmittel wurzeln in abstrakten architektonischen Gesetzen, ihr Stilgedanke wird erst lebendig im Schatten grosser Baumassen. Die Bildsäule ist neben Dem, was sie darstellt, noch etwas wie eine Anthropomorphosierung der im steinernen Gefüge verborgenen Seele; sie hat nicht mit dem Naturalismus, sondern mit dem Stil zu tun, ist nicht von genialer Laune abhängig, sondern von dem Gesetz. Darum ist die Skulptur immer ernst, wie die Baukunst. Die von ihren Postamenten genommenen Statuen aus alter Zeit stehen fremd im Museumssaal, weil sie nur von einem universalen Baugedanken getrennte Glieder sind. Man findet zu ihnen kein rechtes Verhältnis, bevor man nicht im Geiste Säulenreihen, Tempelwände, Spitzbogen und Strebebfeiler dahinter sieht. Standbilder wurden früher den Gebäuden an den End- und Ruhepunkten oder im Brennpunkte des architektonischen Problems eingefügt; auch wo sie weiter vom Gebäude abrückten, hatten sie den Hauptzweck, den strengen Baugedanken im lebendigeren, sinnlicheren Spiel unmerklich aufzulösen und zu steigern — eines durchs andere. Selbst wenn der skulpturale Zweck selbständiger auftrat, wurde mit sicherem Takt ein architektonischer Vorwand gesucht: eine Brücke, ein Brunnen vor alten Gebäuden, eine Ruhebänk mit schlichter Büste, oder auch Hermen in regelmässigen Abständen zwischen glattgeschorenen Taxushecken und in solcher Nähe des Schlosses, dass der Massstab herüber und hinüber wirkte. Noch die Berliner Philhellenen: Schadow, Schinkel, Rauch, hatten den rechten Instinkt; sie stellten ihre Bildsäulen vor die neue Wache, neben das Opernhaus, auf die Schlossbrücke, vor den Eingang eines Museums oder Schlosses. Nachdem dieser letzte Versuch eines ernsthaften Geschlechtes nach Stilhaltung beendet und ein neuer politischer Zustand inzwischen Tatsache geworden war,

begann auch in Deutschland die Periode des von der Baukunst gelösten Strassendenkmals.

Seit jeder Einzelne, kraft der verbrieften politischen Freiheit, Anteil am Genuss und mittelbar an der Leitung der Künste gewonnen hat, seit das ganze Leben der modernen Kulturmenschheit von Dekorationsmotiven umflossen ist, bemüht sich auch die monumentale Skulptur, einen Stil hervorzubringen, der mit den Leistungen unserer noch freigebig das Nachttöpfchen des Arbeiters schmückenden Kunstindustrie korrespondiert. Im Jargon des breitesten Gassenrealismus oder einer theatralisch aufgeputzter Sentimentalität schmeichelt die der fürstlichen Baukunst blutverwandte Bilderei den Ansprüchen der denkfaulen Menge. Das profane Anschauungsbedürfnis hat sich in den Strassendenkmalen eine historische Bilderfibel ersonnen, mit deren Hilfe nationale Geschichte nach offizieller Anleitung buchstabiert wird. Indem die Masse sich die Künstler zu Diensten zwingt, verlangt sie von diesen, ihrer primitiven Begriffsform entsprechend, Darstellungen von banal sinnfälliger Deutlichkeit. Das Publikum dieser Kunst für Alle, das vom Proletarier bis zur Exzellenz reicht, will, dass der feierlichst Ausgehauene jedenfalls aussehe, wie man ihn „im Leben gekannt hat“. Wie könnte es anders sein! Barbarisch ist ja nicht solcher vulgäre, dem engen materialistischen Empfinden aber natürliche Wunsch, sondern der Umstand, dass den Massen die Macht, der Kunst Befehle zu diktieren, zugefallen ist, dass der aristokratisch geborene Künstler der äusseren Gewalt indisziplinierter Instinkte ebenso unterworfen ist wie der Händler oder parlamentarische Politiker. Gevatter Schneider kontrolliert die Hosen eines Denkmalhelden, der Schuster die Stiefel, der Soldat die Uniform und den Gang des Pferdes und der heftig denkende Zeitungsleser kritisiert an der Hand von Leitartikeln den Ausdruck des Gesichtes. Am Sockel liebt es dann die Bildung, wenn oben die Alltagslogik befriedigt ist, ideale Allegorien zu entziffern. Die Schule sorgt vor, dass solche Bilderrätsel stets im Geiste des Hellenismus gegeben und verstanden werden, dass die verdorrten Hülsen

antiker Kulturfrüchte herbstlich durch unsere ganze Zivilisation rascheln. Nur das theaterhaft Eindeutige hat Geltung, denn lebendige Empfindungen sind vieldeutig und es gehört Geist dazu, sie philosophisch zu gruppieren. Wer die Hilflosigkeit unseres Geschlechtes dem natürlichen Gefühl gegenüber an einem bequemen Beispiel studieren will, beobachte die Besucher des Pergamon-Museums in Berlin. Die dort aufgestellten erhabenen Bruchstücke könnten Temperamente zu Taten entflammen, das Kulturgleichnis eröffnet der idealen Unternehmungslust weite Perspektiven; das sehr kluge Publikum aber blättert professorenhaft im Katalog und lernt vergessene Götternamen auswendig. Darum versteht es die mythologischen Metaphern der Denkmalkunst so gut. Vor den plastischen Berühmtheiten der Strasse finden sich alle „Schichten der Bevölkerung“ einmütig in der Bewunderung des „hellenischen Ideals“.

So sehr ist aber die Monumentalplastik selbst im einzelnen auf Architektur angewiesen, dass sich sogar diese unpersönliche akademische Bildhauerschule, der das Strassendenkmal ausgeliefert worden ist, in einem Vorteil den Künstlern gegenüber befindet, die auf eine Besserung der Zustände denken. Der moderne Bildhauer unterscheidet sich von dem Akademiker zwar dadurch eben, dass er das Gefühl für das Architektonische hat und wenigstens teilweise Das erstrebt, was die Alten taten; da er aber auf Nachahmung historischer Kunstformen verzichten möchte, fehlt ihm durchaus die Grundlage, die der akademische Eklektiker auch dann ohne weiteres benutzen kann, wenn er von dem architektonischen Prinzip nicht eben viel versteht. Dieser weiss, unterstützt von in Jahrhunderten gehäuften und erprobten Kunstformen, wie er eine Figur auf den Sockel stellen muss, wie dem Postament eine Basis zu schaffen ist und welche ornamentalen Begleitformen zu wählen sind. Für jede Formfrage findet er Präzedenzfälle, und zwar musterhafte, in der Kunst der Vergangenheit; die alten Meister haben ihm alles vorgedacht und er braucht nur zu kompilieren, um einer

gewissen reifen Wirkung sicher zu sein. Als Ganzes ist sein isoliertes Werk unorganisch und zwecklos; im einzelnen aber hilft ihm der Geist der Vergangenheit. Mag ein solcher Künstler wegen seiner Unselbständigkeit sehr gering zu schätzen sein: vor seinem Werk wird doch oft ein leiser Nachklang, den er toter Grösse gestohlen hat, zu spüren sein. Wenn wir dennoch vor ihm den modernen Künstler loben, der sich jede Form selber schaffen möchte, so wird unser Urteil wenigstens zur Hälfte von einer sittlichen Tendenz geleitet. Wir rechnen dem Neuerer seine ethische Tatkraft an und münzen das Revolutionäre ästhetisch um. Das ist nützlich und notwendig, doch aber zum Teil ein frommer Selbsttrug. Rein ästhetisch kann der radikal moderne Bildhauer den Akademiker nie in allen Punkten besiegen. Denn die Arbeit, nicht nur die skulpturale, sondern auch die, jede architektonische Form lebendig neu zu gestalten, geht weit über die Kraft eines Einzelnen, oder, wenn Bildhauer und Architekt sich verbinden, über das Vermögen zweier Künstler hinaus. Formen der Baukunst werden nie von isolierten Individuen fertig produziert, sondern nur von Künstlergeschlechtern, in langer geduldiger Arbeit des Auswählens und Vervollkommnens. Es gibt in der Baukunst nie Führer in dem Sinne wie in der Malerei und Poesie. Die Formen sind dort zu sehr Extrakt, Quintessenz ganzer Empfindungsreihen, sind zu abstrakt und doch dann wieder allein an durchaus nützlichen Aufgaben zu entwickeln, so dass der Einzelne nie mehr sein kann als ein Arbeiter im Dienste einer Stilidee. Und dem modernen Bildhauer fehlt als Rückhalt eben diese noch nicht vorhandene moderne Baukunst am meisten. Er muss für seine Figur nicht nur eine beseelte Form finden, die uns lebendiger erscheint, als das konventionell gewordene Alte, sondern auch eine neue Art, sie mit einer Basis zu verbinden; ihm hilft keine Vergangenheit bei der Gliederung dieser Basis, kein Vorbild zeigt ihm, wie der Sockel zu bilden ist und jede ornamentale Einzelheit muss neu und zum Ganzen stimmend erfunden werden. Noch mehr: es entsteht

nicht nur die Aufgabe, überhaupt Neues zu schaffen, sondern sein Denkmal fordert sogar eine Auslese unter Formen, wovon noch nicht eine einzige existiert. Und wo die Alten nicht zu sorgen brauchten, weil die Architektur ihrem Bildwerk die künstlerische Relativität gab, da sieht sich der Moderne vor der ungeheuren Aufgabe, die gesamte Monumentalhaltung des Architektonischen ins isolierte Denkmal selbst hineinzutragen. Er muss also einen Architekturstil mit allen Details erfinden und aus ihm heraus als Bildhauer sein Standbild denken; das heisst: — sofern die Aufgabe überhaupt zu lösen wäre — er muss die Arbeit vieler Geschlechter leisten. Der zehnte Teil dieser Tätigkeit geht über die Kraft des Genialsten.

Dieser Zustand hat von selbst dahingeführt, dass auch die radikalsten Modernen Eklektiker werden. Sie sind es nur in anderer Weise wie die Akademiker. Wo diese sich irgend einen Stil wählen und ihm offenkundig alle nötigen Motive entnehmen, wählen jene aus vielen historischen Stilen einige Bestandteile und zwar immer die, die am kräftigsten das moderne Empfinden berühren. Sie lassen das Alte auf sich wirken, machen sich passiv, zum Instrument, und halten dann fest, was eine Saite ihrer Seele zum Mitschwingen bringt. Dadurch erlangen sie einige der Vorteile der Akademiker, zugleich aber gewinnen ihre Werke auch einen Teil wenigstens jener Unmittelbarkeit, die die neue Kunst erstrebt. Charakteristisch für diese Arbeitsweise ist es, dass auf den modernen Künstlergeist am meisten Das aus alter Kunst wirkt, was man als das Primitive bezeichnen kann, die Urformen, woraus sich später erst die reichen Einzelformen entwickelt haben und die immer mehr das tektonisch Motivierende als das Ornamentale ausdrücken. Das Primitive wirkt darum so stark auf den modernen Künstler, weil er selbst wieder an einem Anfange zu stehen meint, nachdem er das reiche Kulturkleid der Vergangenheit, das nur schmückt und kaum noch wärmt, unmutig von sich geworfen hat. Der Fehler in dieser Rechnung ist, dass man nicht kann primitiv sein wollen, dass man es entweder ist, oder ein kom-

pliziertes Produkt der Entwicklung; die Nacktheit zwingt schliesslich den Neuerer doch immer wieder in Teile jener fortgeworfenen Gewänder hinein. Die Primitivität der Künstler, die Beziehung zu dem lapidaren Stil suchen, der sich in unsern Warenhäusern charakteristisch ausprägt, ist darum zur Hälfte eigentlich Raffinement und schwächer als sie sich gibt. In ihr schlummern alle Gefahren der Affektation und Originalitätssucht neben reinen künstlerischen Qualitäten.

Der moderne Künstler, der seine Sache sehr ernst nimmt, überlässt freilich dem Akademiker die offiziellen Strassendenkmale ganz und gar; und nicht nur aus einer sauren Trauben-Politik. Er bildet allein Standbilder von Männern, deren Art lebendig fordernd zu ihm spricht. Schon, dass er solche Arbeiten dann meistens ohne Auftrag ausführt, zeigt, wie eine Kraft des Herzens sie schafft. In dieser Weise sind Denkmale entstanden, wie „Victor Hugo“ und „die Bürger von Calais“ von Rodin und der „Beethoven“ von Klinger. Nach einer anderen Richtung ist der Bismarck-Roland von Schaudt und Lederer, allerdings nur als Versuch, interessant.

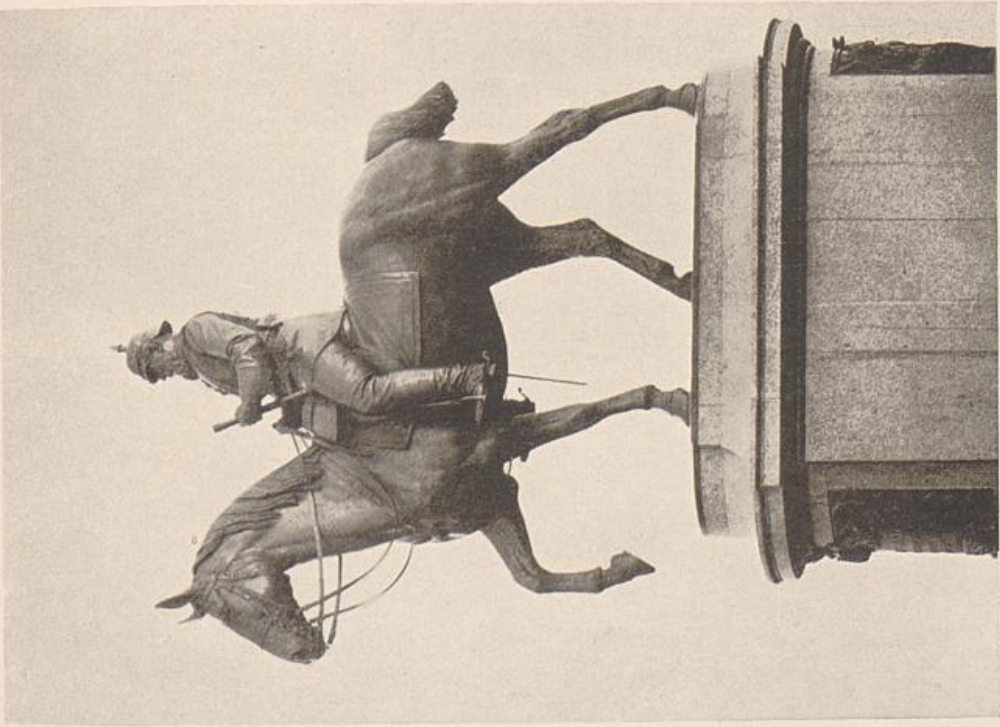
Wenn man diese Beispiele als Typen einer modernen Arbeitsweise nimmt, lehren sie, dass der Bildhauer die Aufgabe entweder psychologisch oder architektonisch erfasst. Im ersten Falle gibt es eine ausdrucksvolle Gruppe, das Denkmal als Ganzes aber wird unmonumental; im zweiten Falle wird die Monumentalität des Gesamteindrucks erstrebt und das Psychologische aufgeopfert. Das eine oder das andere: beides zugleich ist unmöglich. Um ihren Werken die architektonische Folie zu geben, denken sich Künstler wie Rodin und Klinger ihre Denkmale für Innenräume. (Diese Nebeneinanderstellung der beiden Künstler betont nur das verwandte Wollen; von Dem, was das Können Rodins und Klingers zugunsten des Franzosen trennt, kann hier nicht die Rede sein.) Doch lassen sie es resigniert vom Unwesen der Zeit, darauf ankommen, in welchen Raum ihre Arbeiten einst geraten. Nach der Seite des psychischen, des malerischen Ausdrucks haben solche Künstler die

Plastik ungeheuer erweitert; aber immer auf Kosten der architektonischen Gesamthaltung. Wenn solche Werke, wie es zuweilen geschieht, auf die Strasse gestellt werden, verflattert die tiefsinnige Intimität im plein air des ungeheuren, nirgends architektonisch begrenzten Raumes und das Denkmal wirkt fast wie ein ins Freie gestelltes Bild, das sich immer seltsam falsch ausnimmt. Jene anderen Bildhauer, von der Tendenz, der Lederer im Hamburger Bismarckdenkmal gefolgt ist, wollen der Gefahr der malerischen Zersplitterung begegnen und lassen daher ihre Figuren selbst zu Architekturen werden. Das hat den Vorzug, monumentale Einheitlichkeit, klare Silhouettenwirkung und eine gewisse dekorative Grossartigkeit zu gewährleisten; nur verlieren die Hauptfiguren in dem Maasse, wie man ihnen nahe kommt; sie werden dann zu starren heraldischen Symbolen. Handelt es sich um Männer, die weniger in ihrer Person als in ihrem Amte verherrlicht werden sollen, so mag solche Idee der reinen Architekturwirkung, deren Schöpfer Bruno Schmitz ist, ihre Berechtigung haben; bei einem Bismarck, Beethoven oder Goethe wird aber die Forderung nach unmittelbarer Innerlichkeit nie genügend befriedigt.

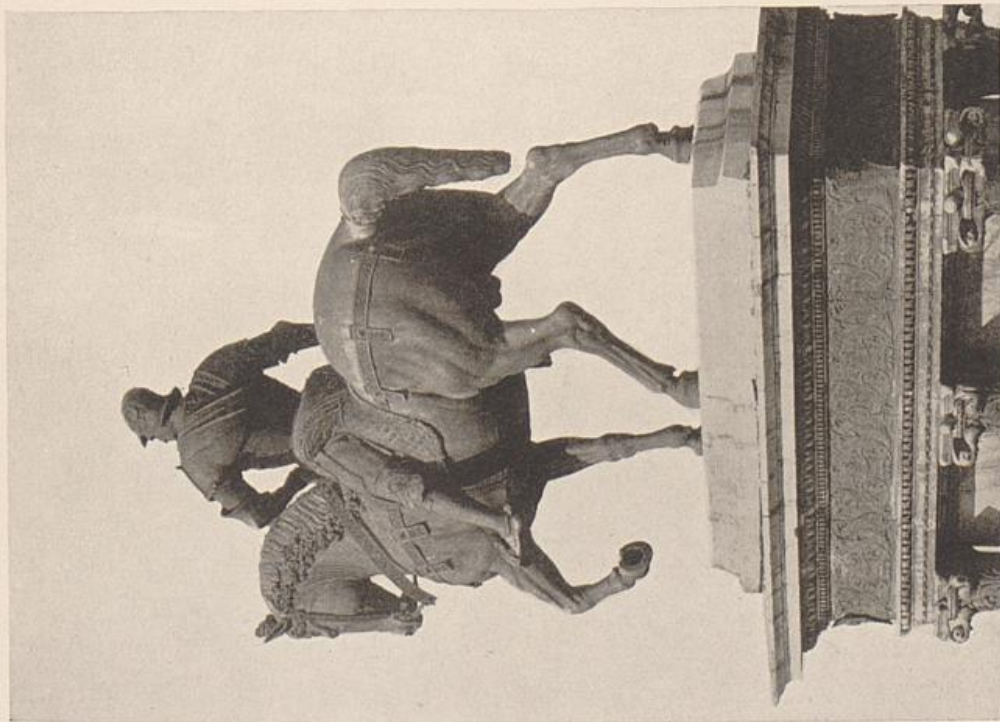
Es ist nützlich, auf das Werk Lederers für Hamburg etwas näher einzugehen, weil darüber wie über eine grosse Tat gebubelt worden ist. Selbst Berufene haben versichert, eine neue Ära der Denkmalkunst beginne mit dieser Arbeit. Einmütig haben Jury und Kommission sich für das Werk entschieden und fast ebenso einmütig hat die Bürgerschaft Hamburgs in den dort sehr umfangreichen Zeitungspalten der „Öffentlichen Meinung“ ihrer Entrüstung Ausdruck gegeben. Seit Jahren schon wird gegen den Porträtnaturalismus der Denkmalkunst geschrieben. Nun endlich antwortet eine Tat der Forderung; denn Schaudt und Lederer haben in ihrem Entwurf die theoretische Formulierung zur Wahrheit gemacht. Man sieht jetzt aber klar, wie wenig es sich doch um Prinzipien handelt; und die alte Weisheit, die auszusprechen man sich fast schämt: dass nur das Wie in der Kunst gilt, kommt wieder einmal zu Ehren.

Das Hamburger Denkmal steht auf einer Anhöhe in der Nähe des Hafens. Als Architekturleistung im Sinne der Turmgedanken von Bruno Schmitz ist der Entwurf gut und selbständig genug. Auf den nach oben sich verjüngenden Unterbau hat Lederer, den steilen Silhouetten des Architekten folgend, eine in Gotik gekleidete Rolandsfigur gestellt, der zwei Adler zu Füßen hocken. Die Gestalt im grade herabfallenden Mantel, mit senkrechtem Schlachtschwert schliesst sich der Architektur formal logisch, aber leblos an. Das Ganze ist ein Leuchtturm des nationalen Gedankens, eine Hansasäule, ein granitenes Reichsplakat; ein Bismarckdenkmal ist es nicht. In etwas anderen Worten sagen die Bürger dasselbe; ihre Gründe jedoch weichen ab. Sie wollen einen Bismarck, wie sie ihn gesehen haben, den konventionellen Porträtkitsch im akademischen Musenreigen. Trotzdem sich nun die Leistung der beiden Modernen über solche Irrtümer erhebt, leitet sie nicht im geringsten eine neue Ära ein. Diese stilistisch-symbolische Richtung der Skulptur musste eines Tages kommen. Malerei, Kunstgewerbe und Architektur bewegen sich längst im „Jugendstil“; nun schwenkt die dekorative Plastik auch ein. Die Mode war längst reif. Aber es ist gut, sich zu erinnern, dass eben so laut von einer neuen Epoche gesprochen wurde, als das Palais Mosse den staunenden Berlinern enthüllt wurde, als Makart seine Riesenleinwände der Öffentlichkeit übergab und Sudermann seine „Ehre“ offenbarte. So etwas verfliegt wieder und dient nur der öffentlichen Meinung zur gesunden Emotion. Der Hamburger Fall zeigt deutlich, wie geartet die Vorstellungen von Bismarcks Persönlichkeit sind. Ein gotischer Roland, in dreissig Meter Höhe gegen den blendenden Himmel gesehen, ein landsknechtartiger Schlachtenvorbeter genügt den Gelegenheitsideologen für ihr Verehrungsbedürfnis. Das kennzeichnet die Schätzung des Genies.

Das nationale Bismarckdenkmal bleibt zu schaffen. So lange Kommunen oder Höfe den Auftrag erteilen und viele Sinne befriedigt sein wollen, scheut das bildende Genie vor

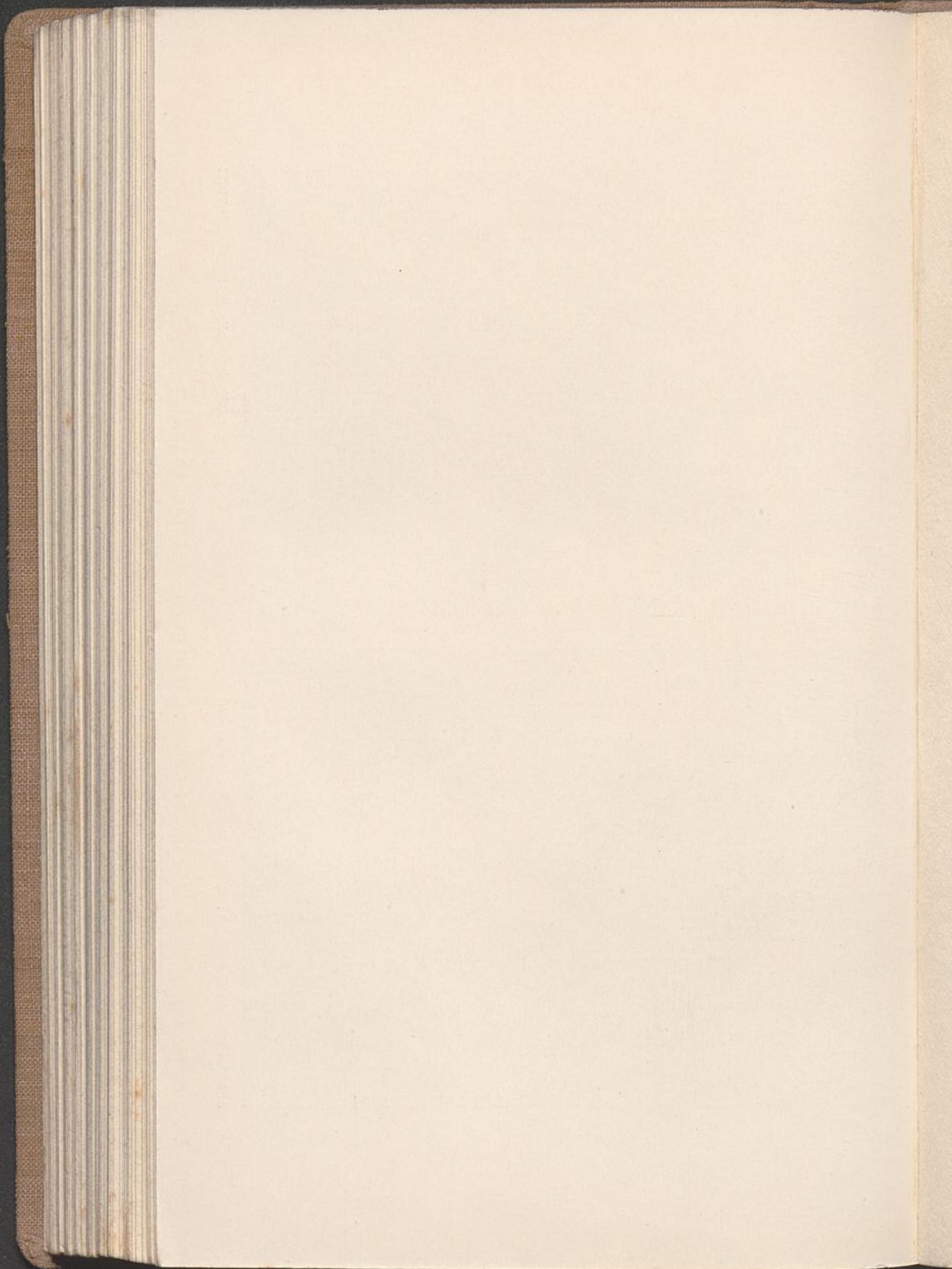


RUDOLF MAISON: KAISER FRIEDRICH



ANDREA DEL VERROCCHIO: BARTOLOMMEO COLLEONI

Ein gutes und ein schlechtes Reiterstandbild



dieser Aufgabe zurück. Nur unter dem Mäcenatentum eines Einzelnen könnte Etwas entstehen, das den Besten der Nation zum Orte der Andacht wird. Fürst Herbert hätte aus dem Mausoleum seines Vaters ein Nationaldenkmal machen können.

Das eigentlich Erstrebenswerte für derartige Aufgaben wäre etwa ein Denkmal von Hildebrand oder Rodin in einem dafür gebauten Hause, etwa in der Art, wie es Kreis in seinem schönen Projekt zur Hamburger Bismarckkonkurrenz vorgeschlagen hatte. Angenommen aber, die ausschlaggebende öffentliche Meinung liesse sich zu dieser Auffassung lenken, so wäre immer noch die Kostenfrage zu erledigen. Denn entweder muss dann jedes Standbild ein schönes tempelartiges Haus haben, oder es muss eine Art von Pantheon für viele Standbilder berühmter Männer geschaffen werden. Beides erscheint in unserer heutigen Kultur nicht nur schwierig ausführbar, sondern auch etwas künstlich. Früher boten Tempel, Kirche und Kapelle einen natürlichen Ort für die Aufstellung des Denkmals; das ist anders geworden, seitdem die Kirche nicht mehr der ganzen Nation ein vertrauter Aufenthalt ist. Wahrscheinlich wird in Zukunft das Museum, dieses Gebilde, das die Vergangenheit nicht kannte, der Ort werden, wo nationale Denkmale einen würdigen Platz finden. Die Museen verlieren von Jahr zu Jahr mehr den Charakter des Speichers, des Aufbewahrungs- und Sammelortes und bemühen sich allmählich um Volkstümlichkeit. Sie sind noch weit vom endlichen Ziel entfernt, aber es ist schon zu erkennen, dass die wissenschaftliche Tendenz vor der künstlerischen und repräsentativen immer mehr zurücktritt und es ist am wenigsten phantastisch, anzunehmen, dass aus dem Museum mit der Zeit etwas wie eine Ruhmeshalle der gesamten nationalen Produktion und Grösse entsteht und dass es daneben auf den Strassen nur noch Standbilder geben wird, die architektonisch durch einen Brunnen, eine Brückenanlage, oder dergleichen motiviert sind.

Inzwischen muss das Kompromiss genügen. Über die Masse der offiziellen akademischen Denkmale zu sprechen, ist im all-

gemeinen überflüssig; dennoch ist es jetzt in einem Falle notwendig geworden. Solange in dem Kunstkampf Konservatives gegen Radikales, Kraft gegen Kraft steht, kann man nichts besseres tun als abwarten: das Stärkste wird siegen. Anders wird es, wenn dieses Kräfteverhältnis unnatürlich verschoben wird, wie es nun in Berlin durch das Eingreifen des Kaisers geschehen ist. Der Monarch benutzt die Skulptur, wie alle Kunst, zu dynastischen Zwecken, zur Stärkung des monarchischen Bewusstseins und daneben folgt er einer äusserlichen Dekorationslust. Das sind Tendenzen, die der Kunst immer schädlich werden müssen. Trotzdem hätte die Skulptur einen gewissen Nutzen daraus ziehen können, wenn allen ringenden Kräften Spielraum gelassen wäre; in einer Massenbewegung wäre manches vielleicht klar geworden. Der Kaiser hat aber, mit der ganzen Jäheit seines Wesens, die Akademiker protegirt, die Unpersönlichsten der Unpersönlichen gewählt und seinen Künstlern solche Macht verliehen, dass sie nun als eine Schar arger Schädlinge bezeichnet werden müssen. Früher waren sie ungefährlich; jetzt, seitdem ihrer Afterkunst die besten Strassen und Plätze der Hauptstadt freigegeben worden sind, hat sich das Verhältnis in beängstigender Weise verschoben. Die Lage ist jetzt so, dass man im Ernst die Forderungen nach einem Staatsminister für öffentliche Kunst erheben muss, der von der Nation verantwortlich gemacht werden kann. Der Monarch vertritt eine Überzeugung, sogar eine heilige. Aber wie viele Dilettanten haben nicht Überzeugung, die um so heiliger gehalten werden, je ungeklärter sie sind, weil ihnen das Bewusstsein der Relativität in der Kunst fehlt; wie viele halten Sichel für einen grösseren Maler als Trübner, Wildenbruch für bedeutender als Ibsen. Vor diesen hat unser Kaiser als Kunstliebhaber nichts voraus als eine ungeheure Macht. Was er bei seinen Künstlern für ideale Kunstauffassung hält, muss der Kenner leider als Inferiorität, als artistische Leichtfertigkeit und als einen schlimmen Mangel an Verantwortlichkeitsgefühl bezeichnen.

Der Kaiser sieht in der Kunst in erster Linie ein Volks-
erziehungsmittel. Bestimmte Reden über das Theater geben die
Gewissheit, dass es ihm vor allem darauf ankommt, jenen Grad
von romantischer Sinnesart, von Heroenglauben zu wecken, der
ihm für den Bestand des monarchischen Gedankens wichtig
scheint. Es ist Sache des Politikers, dieses Prinzip in den poli-
tischen und sozialen Wirkungen zu prüfen; aber es ist durch-
aus Sache des Kunstbeurteilers, die Folgen dieser Anschauungen
auf das innere Wesen der Kunst zu untersuchen. Bei einer Be-
trachtung der künstlerischen Produktion ergibt sich die Schluss-
folgerung von selbst. Alle ernsthafte Kunst ist zuerst revolutionär,
muss es sein, weil sie der Lebenssehnsucht und dem natür-
lichen Fortschritt der Erkenntnis vorangeht; zugleich aber ist
sie doch eine im edelsten Sinne konservative Macht. Demo-
kratische Sozialisten und Kommunisten hassen instinktiv die
Kunst, weil sie in ihr eine eingeborene aristokratische Lebens-
form der Menschheit erkennen und weil sie überzeugt werden,
dass der für echte Kunst Empfängliche ihren Halbwahrheiten
und Schwärmereien verloren ist. Denn wer das rechte, leben-
dige Verhältnis zur Kunst gewinnen will, kann seine ästhetische
Selbsterziehung nur fördern, indem er sein ganzes Wesen vervoll-
kommt. Als Ruskin gefragt wurde, wo er sein Mandat herleite,
über Fragen der Nationalökonomie und des Sozialismus so zu
schreiben wie er es getan hat, gab er die stolze Antwort: ein Mann
wie er, der seine besten Jahre und Kräfte der Kunst gewidmet
habe, müsse besser als die Vertreter der Wissenschaft mit den wert-
schaffenden Elementen vertraut sein. Er hatte recht; denn man
kann das Resümee des Lebens, die Kunst, nicht verstehen, bevor
man alle wesentlichen Kräfte des Lebens erkannt hat. Alle
Parteitendenzen und Vorurteile, alle Trugschlüsse des Verstandes
und des Herzens müssen erst überwunden sein, bevor sich einem
der weise Sinn des Schönen offenbart. In dem hingebenden
Gefühl für die Schönheit liegt die Erkenntnis für menschliche
Schicksalsverknüpfungen schon beschlossen. Darum ist der
wahre Kunstfreund stets der beste Staatsbürger. Der beste, weil

der freieste und zugleich sich vor jeder Notwendigkeit willig beugende. Bei ihm findet sich jener vergeistigte Wirklichkeits-sinn, der für das Staatsleben so wichtig ist. Die Kunst erzieht besser fürs Leben und für ein gemeinnütziges Handeln, wie irgend eine andere Kraft und darum kann sie dem Fürsten die wertvollste Helferin sein. Aber nur wenn sie in ihrem Wesen ganz echt ist und wenn der Fürst den Ehrgeiz hat, über geistig ganz freie Menschen herrschen zu wollen. Geht seine Absicht dahin, die Untertanen durch tendenziös entstellte Kunst von der Erlangung einer gefährlich scheinenden inneren Freiheit abzulenken, so verkehrt sich das Verhältnis und das höchste Mittel zur Seelenerziehung wird zum Gift.

Von diesem höchst verderblichen Irrtum ist unser Kaiser befangen. Er hält offenbar nichts von jener konservativen Kraft des wissenden, freien Mannes, sondern er will eine mehr gedankenlose, gläubige Unterwerfung unter ein durch die Vergangenheit heilig gewordenes Prinzip. Und da bei ihm alles instinktiv ist, da seine Erwägungen nicht umfassenden Erkenntnissen entspringen, wird es verständlich, dass ihm die Kunstgattung, die seinen Anschauungen entspricht, als die erstrebenswerte Kunst überhaupt erscheint. Mit heiligem Eifer und voller Überzeugung vollbringt er darum Dinge, die nicht nur verderblich für unsere Kunst sind, sondern mittelbar auch für die Volksethik. Ohne genügende Vorbildung für das Künstlerische, ohne andere natürliche Begabung als eine gewisse Disposition zum Dilettantismus, der — nach Goethe — darin besteht, dass sich der Kunstliebhaber der Schwierigkeit der Dinge, die er unternimmt, nicht bewusst ist, lässt er die umfassendsten Entwürfe ausführen. Die Kunst ist ihm eine Dienerin seines Herrscherwillens, zur Repräsentation wohl geeignet. Vom Künstler erwartet er die Förderung seiner unverrückbaren Pläne. Das heisst aber für diesen: Verzicht auf die Freiheit der Entschliessung. Die Begegnung wird für den Künstler zur Gewissensfrage.

Es ist bezeichnend, dass man in der Siegesallee nicht weiss, wie die verschiedenen Bildhauer zu ihren Werken stehen. Haben

sie diese Aufgabe mit Freude ergriffen, so ist ihrer Kunstanschauung der Stab gebrochen; und sind sie mit Widerwillen herangetreten, so haben sie ohne Verantwortlichkeitsgefühl gehandelt. Beides wird wahrscheinlich zutreffen. Einige sind darunter, die ihr Werk zweifellos für eine Tat halten. Andere müssen wissen, welches schlimme Kompromiss sie geschlossen haben; und diese sind am meisten zu verurteilen. Der Künstler füllt eine eben so verantwortliche Stellung, wie der Richter, der über die Freiheit seiner Mitmenschen Gewalt hat. Wie dieser keinen Herrn über seine Entscheidung erkennen soll als sein sorgsam diszipliniertes Gewissen, so hat jener die Pflicht, was ein Gott ihm zu sagen gab nicht aus kleinlichen, materiellen Gründen zu missachten und seine Begabung nicht in den Dienst einer Sache zu stellen, von der sein Herz nichts weiss. Der feile Kritiker ist nicht mehr zu tadeln als der Künstler, der gegen den Instinkt arbeitet. Gerade weil hier jede Kontrolle aufhört, das fertige Kunstwerk dem unsichtbaren Ideal nicht zu vergleichen ist, verdoppeln sich die Verpflichtungen. Die Sünde des Künstlers ist die wider den heiligen Geist, die als die grösste bezeichnet worden ist. Noblesse oblige! Jede Begabung, sie sei gross oder klein, ist ein Adelsprädikat der Natur, und macht Den, der sie hat, zum Führer der Massen. Bricht er das still in ihn gesetzte Vertrauen, so handelt er wie der Lakai in der Posse, der in devoter Haltung seinen tauben Herren mit leiser Stimme beschimpft.

Heute ist die Händlermoral so tief in alle Stände eingedrungen, dass man sich fast lächerlich macht, wenn man vom Künstler den Verzicht auf einen lohnenden Auftrag, einem Prinzip zu Liebe, erwartet. Die Villa im Grunewald, die reichen Bestellungen der Provinz, der Adlerorden, — was ist dagegen der kategorische Imperativ!

Der Gedanke der zweiunddreissig Fürstendenkmale in der Siegesallee ist zuerst ein pädagogischer, dann ein repräsentativer; ein künstlerischer am wenigsten. Jeder Sachverständige hätte vorher sagen können, dass so viele selbständige Denkmale in

weissem Marmor in einer Strasse von etwa 500 m Länge ästhetisch unmöglich sind. Der unabweisbare Instinkt, der die Skulptur mit der Architektur in Verbindung bringt, ist hier auf die Idee verfallen, die Monumentalbank als Grundriss anzunehmen. Weil aber die Bank doch nur Nebensache sein sollte, wurden zwei Prinzipien, die nichts miteinander gemein haben, verquickt. Wäre es bei einer einfachen, würdigen Bank geblieben, mit einer Mittelherme oder Brunnenanlage, und wäre die Zahl etwa auf den vierten Teil reduziert worden, so hätte etwas werden können. Aber dann hätte man den Entwurf einem Künstler wie Hildebrand übertragen müssen, der in der Meininger Brahmsbank den schönsten Befähigungsnachweis gegeben hat. Wollte man aber die Fürstenbilder als Hauptidee, so hätte von Denkmälern in solchen Dimensionen abgesehen und die einfache Hermenform gewählt werden müssen. Das Ganze hätte dann einen fremdartigen, aber doch vornehm bescheidenen Eindruck machen können. Jetzt ist es nicht Architektur, nicht Park, weder Denkmal noch Bank, sondern ein dekoratives Umding.

Der Grundriss sieht mehr nach der Hand des Kaisers aus als nach der von Begas. An diese Norm hatten sich alle Bildhauer zu halten; ihre Phantasie war dadurch von vornherein gelähmt, so dass alles Einzelne verfehlt wurde. Ein gleichgültiger Fürst war darzustellen, im Hintergrund noch gleichgültigere Vasallen, der Grundriss, die Maasse, die Formen, der Gegenstand, alles Wichtige vorgeschrieben, Eigenes konnte nur in unbedeutenden Details und in der Charakterisierung Eines, dessen Charakter in den meisten Fällen dunkel ist, gegeben werden: da soll man von freier Künstlerschaft sprechen? Hier gibt es nur zur Siegesallee abkommandierte Bildhauer und eine militärisch kontrollierte, im Heroldsamt entstandene Kunst. Wer überhaupt noch von individuellen Leistungen erzählt, macht Phrasen.

Mit wahrer Andacht tritt man von dieser Apotheose Kurbrandenburgs wieder vor die Denkmale Rauchs vor der Neuen Wache. Wie ist dort alles künstlerisch und fein! Sogar Militär-

hosen sind ästhetisch bewältigt. Es ist gewiss Epigonenkunst; aber sie verhält sich zu den Leistungen der Siegesallee wie Rheinwein zu Bitterwasser. Von dem Brückendenkmal des Grossen Kurfürsten gar nicht zu reden. Wie hat man über den Klassizismus gespöttelt! Diese Epigonensehnsucht nach einer Volkskunst vollbrachte Taten trotz alledem. Es gab für sie nur eine Ausdrucksform, die des eigenen Geistes; die Stuckprofessoren der Siegesallee haben aber den witzigen Einfall gehabt, jedem dargestellten Fürsten den Stil seiner Zeit zu verleihen. (Oder gehört das mit zum „Grundriss“?) Es gibt darum nicht nur einen Abriss der Weltgeschichte dort, sondern auch Kunstgeschichte. Und, lieber Himmel, was für eine! Die Fürsten sind nach Kupfern aus alten Scharteken porträtiert, soweit das Archiv Auskunft gab; die andern sind im Opern- und Schauspielhaus zu finden. Pose, gespreizte Allüren, dass man schamrot wird, Telramund, Siegfried, Lohengrin, — Nesper, Sommerstorf und ich weiss nicht wer noch. Zwischen bemalter Pappe, im elektrischen Licht, da ist nun das wahre Reich plastischer Anregung. Goethe forderte, der Schauspieler solle beim bildenden Künstler in die Lehre gehen, jetzt ist es umgekehrt. Malerisch drapierte Mäntel, kühne Helmsilhouetten, gebietende Armbewegungen, protzige Schlächterstellungen, bohrende Blicke, Kostümexegesen vom Bärenfell zum Hermelinmantel, Kronen, Kanonentiefel, kurz: Panoptikum. Alles hübsch der Ordnung gemäss; ein Hosenlatz ist so ausführlich behandelt wie ein Auge, ein Panzerhemd ist so wichtig wie ein Kopf.

Nicht einer, vielleicht mit Ausnahme von Begas und Brütt, hatte eine Ahnung, wie eine Büste mit dem Postament und dieses mit der Bank organisch zu verbinden sind. Einer sägt unter den Armen den Leib durch und stülpt das Fragment auf einen vierkantigen Pfahl, und ein anderer komponiert die Hermentform individualistisch um. Die Hauptpostamente mit den Säulchen, Kartuschen und ornamentalen Bändern disponiert jeder bessere Stukateurgehilfe geschickter; und die Eulen, Gänse, Schwäne, die Adler zu sein präntendieren, spotten in ihrer schrei-

enden stilistischen Hilflosigkeit jeder Beschreibung. Ach, — und die Ornamente! Mit romanischen Motiven fängt es an, mit klassizistischen hört es auf; der ganze Kreislauf, den das Kunstgewerbe der letzten dreissig Jahre gemacht hat: hier ist ihm in Stein ein bleibendes Denkmal gesetzt. Aber jeder Schüler des Kunstgewerbemuseums kennt die charakteristischen Merkmale und Schönheiten der Stile besser als diese „berühmten Künstler“, die sich das nötige aus schlechten Sammelwerken zusammengeschröckert haben. Ausserdem merkt man überall die rohe Faust des Marmorarbeiters; die Künstler haben kaum hier und da die schematische Routine des Handwerkers überarbeitet, so dass überall eine gleichmässige Brutalität der Ausführung herrscht. Das ist keine Technik, sondern Maschinenarbeit, nicht Marmor, sondern Zuckerguss. Diese ganze geschichtlich dozierende Plastik ist nicht in einer Linie persönlich; kaum eine Form ist recht verstanden, keine Silhouette schön: patriotische, schauerhaft verstimmte Blechmusik.

Ach, du schönes Potsdam, du liebliches Sanssouci, mit deinen wohlbedachten Anlagen, schön geordneten Statuen und der klug gesteigerten Architektur! Die elendeste Sandsteingruppe im unverkennbaren Stil der Zeit: wie schön ist sie gegenüber diesem kostbaren Marmor! Die Stuckgöttinnen auf dem Stadtschloss: welche Tanzmusik von Bewegung und Form gegenüber den steifen, leichenblassen Silhouetten der Siegesallee, wenn man vom Kemperplatz zur protzigen, in dickem granitnen Gründerstil ragenden Siegessäule hinunterblickt! Der Massstab der schönen Strasse ist ganz verdorben.

Alle in der Siegesallee beschäftigten Bildhauer könnten in ihrer Weise nützliche Kulturarbeiter sein, wenn sie sich ihrer vornehmsten Künstlerpflicht ganz bewusst wären. Aber das Wort hat in seiner höchsten Bedeutung heute keinen Kurswert. Jeder führt es im Munde, der eine Halbheit, Feigheit oder Lüge beschönigen oder seiner Selbstsucht ungestört nachgehen will; aber die höhere Pflicht, die eingeborene, die darin besteht, der ewigen Unruhe der Seele zu vertrauen, für eine Kulturmission, und sei sie durch

das kleinste Talent legitimiert, jeden goldenen Tageserfolg zu verlachen, das Glück im Suchen nach Grösse zu empfinden, das Recht auf sich selbst täglich neu durch eiserne Selbstzucht zu erwerben: wie wenige erkennen die an! Die von der Natur als Führer Bezeichneten stehen müssig da oder stemmen sich gar feindselig gegen das Neue. Das Beste, was sie haben, verkaufen sie dem Meistbietenden. Die Zeit wird ja trotzdem über alle Erbärmlichkeiten hinweggehen; aber inzwischen wird die Verwirrung in dem grossen Prozess, der zwischen Gegenwart und Zukunft anhängig ist, durch diese falschen Zeugnisse der Skulptur gesteigert und viele von Denen, die schon wankend waren, werden, eingeschüchtert von dem höfischen Nimbus, wieder ins alte Lager zurückgetrieben.

Zu den Greueln der Siegesallee sind dann schlimmere vor dem Brandenburger Tor gekommen, wo ein schöner historischer Platz vollständig ruiniert worden ist. Der Hofbaurat Ihne, dem zwei Bildhauer beigegeben waren, hat dort geleistet, was die schlimmste Befürchtung nicht ahnen konnte. Es sind immer die Formen der alten Kunst, aber nie ihr Geist. Von Raumgestaltung, Anordnung, Verhältnis, Takt und Geschmack ist nicht die Rede. Das alte, ehrwürdige Tor — auch ein Epigonenwerk! — beschämt diese geistlose Marmorprotzerei, dass man in der Seele der Künstler, die solches vollenden konnten, erötet. Und der Siegeszug dieser Kunst ist weiter gegangen, zum grossen Stern hinauf und auch dieser eigenartige Platz ist uns verloren. Auf der andern Seite des Tiergartens erhebt sich das neue Wagnerdenkmal von Eberlein. Auch davon kann man nur in höhrender Laune sprechen. Der Kaiser hat dem Entwurf eigenhändig eine Figur hinzugefügt und darüber berichteten viele Zeitungen im bewundernden Ton. Was für ein Kunstwerk muss das sein, wo willkürlich Figuren hinzugefügt werden können, was für ein Künstler, der die Korrektur eines Dilettanten submissesst anerkennt! Dieses Monument von unserer Zeiten Schande ist ganz der Posse würdig, als welche die ganze Wagnerfeier sich abgespielt hat. Eberlein aber bleibt trotzdem

der vielbeschäftigte Künstler und sonnt sich im Ruhm, der Heros der Familienblätter zu sein. Und Begas, der einstige Freund Böcklins und Lenbachs, der frühere feine Künstler, geht unbekümmert als Berater durch all diesen Graus und wird dafür vom Kaiser „unser Michel Angelo“ genannt.

Zuweilen hat man ein Erstaunen. Alle diese Männer haben doch etwas gelernt und verstehen ihr Handwerk bis zu einem gewissen Grade; und doch scheint ihnen nie der Gedanke zu kommen, dass die Geschichte ihnen einst ein Eigenschaftswort anhängen wird, das der Lebende gar nicht aussprechen darf. Was sie tun sollen? Es gibt für den modernen Bildhauer, wenn er seine Aufgaben ganz erkennt und auf äussere Vorteile zugunsten seines idealen Bewusstseins zu verzichten weiss, nur einen Weg, um dem Dilemma zu entinnen: er verzichte auf problematische Denkmalaufträge und schaffe nur, wenn ein innerer Trieb ihn drängt. Oder er sei doch so konsequent, wie Gaul, der seinen Staatsauftrag, als man ihm hineinsprach, einfach zurückgegeben hat.

Es handelt sich gar nicht in erster Linie um modern oder akademisch. Hildebrand, der ideale Akademiker, wird ebenso wie der Modernste, von den Staatsaufträgen ausgeschlossen. Es ist ein Streit um das Verantwortlichkeitsgefühl in der Kunst, um ethische Eigenschaften des Schaffens. Wer im geringsten Wert darauf legt — und welcher echte Künstler täte es nicht! — von der Zukunft ein Wort der Anerkennung zu empfangen, für den gibt es nur die Möglichkeit, Denkmalaufträge, die eine künstlerische Lösung nicht zulassen — das ist die Mehrzahl —, gar nicht anzunehmen. Die Skulptur befindet sich wie keine andere Kunst heute in einer peinlichen Zwangslage. Das muss ertragen werden. Aber die Künstler erschweren sich die Situation bis zur Unerträglichkeit, wenn sie ihre Kunst um den Rest von Kredit bringen helfen. Es ist ein Opfer, was die Zeit vom Bildhauer fordert. Welcher ehrlich Strebende hat aber heute nicht Opfer zu bringen! Nur aus Opfern allein aber kann auch wieder neue Kraft zur fruchtbaren Tätigkeit geschöpft werden.

Vom Restaurieren.

Der Mangel an produktiven Fähigkeiten und klarem Willen wird von unseren Baukünstlern durch exakte Wissenschaftlichkeit ersetzt. Vermöchten die Kenntnisse, die unsere Architekten von der alten Kunst haben, die Schöpferkraft irgendwie zu beeinflussen, so müssten wir es herrlich weit gebracht haben; denn zu keiner Zeit ist der Baukünstler mehr Archäologe gewesen. Zu ihren stolzesten Aufgaben rechnen es unsere Akademiker, wenn sie ein antikes Bauwerk auf den Zentimeter genau rekonstruieren, oder einen gotischen Dom nach allen Regeln der Wissenschaft restaurieren dürfen. Und das Höchste scheint diesen lebendigen Messinstrumenten, die sich Künstler nennen, geleistet, wenn der Laie vor den restaurierten Gebäuden nicht zu erkennen vermag, wo das Alte aufhört und das Neue anfängt. Es herrscht dasselbe Prinzip wie im Panorama, wo doch die Kunst nicht zu Hause ist und wo der höchste Ruhm darin besteht, eine plastische Wirklichkeit im Bilde so fortzusetzen, dass der Betrachter den Übergang nicht spürt. Die Architekten begeben sich jeder Selbständigkeit und machen sich durchaus zu Knechten Dessen, was längst untergegangene Völker oder Individuen gefühlt und gedacht haben. Sie nennen es Pietät und dürften doch nur von Geistesarmut sprechen; sie deklamieren von ihrer Ehrfurcht vor dem „ewig Schönen“ und doch sucht ihre tiefe Unfähigkeit und Unfreiheit nur eine Betätigung, um sich vor dem Gewissen der Zeit zu verbergen.

Das Verderbliche dieses Zustandes liegt nicht allein darin, dass er unsere Unproduktivität vermehrt, sondern dass die geist- und temperamentlose Wissenschaftlichkeit uns mit ihrer allzu gewissenhaften Restaurierungsarbeit die kargen Reste alter

Baudenkmale verhunzt und umfälscht. Was uns überall heute entgegentritt, wird hier zum drastischen Beispiel: die Absicht, die das Schöne und Bedeutende erhalten will, zerstört es und entfernt es von unserm Herzen, weil sie die wichtigsten Prinzipien der Kunstwirkung nicht kennt. Da der Akademiker im Grunde gar nicht weiss, was das Künstlerische ist, kann er auch nicht wissen, wie man sich im Umgang mit historischen Kunstwerken zu benehmen hat. Wenn wir es mit Barbaren zu tun hätten, die alles Alte roh verkommen liessen, wären die Folgen bei weitem nicht so verderblich wie nun, wo höchst gebildete Herren mit subtilem Geist und frechen Fingern konservieren wollen. Die Ruine regt die Vorstellungskraft an, ruft die dichtende und rekonstruierende Phantasie wach; das künstlich restaurierte Gebäude aber schlägt jede Phantasietätigkeit tot und weiss statt dessen doch nichts zu geben als eine Phrase.

Die Ursache dieser seltsamen pseudokünstlerischen Tätigkeit ist das reaktionäre Gelüste, das sich stets dort einstellt, wo die Fähigkeit zum Fortschritt, zum lebendigen Handeln fehlt. Reaktionär ist auch der politische Zweck, der hinter der Restaurationsarbeit steht. Man will von oben herab dem Volke, dem es vorgeblich an Staatsgefühl gebricht, das historische Bewusstsein stärken und glaubt dafür einen bessern Weg nicht finden zu können als den zur Vergangenheit. Anstatt das Volk bei notwendigen Bedürfnissen zu fassen und ihm zu beweisen, dass diese allein durch Zusammenschluss und innerhalb staatlicher Organisationen fruchtbar befriedigt werden können, heben die Regierenden dozierend den Finger in die Höhe und benutzen alte Kunstwerke zur Symbolisierung dynastischer Felsenfestigkeit. Der Gedanke an das Historische soll die Ungeduld der Vorwärtstrebenden zügeln. Nun ergibt sich aber die groteske Wirkung, dass dem Volke gerade durch diese übereifrige pädagogische Restaurationsarbeit die wirklich lebensvolle Atmosphäre, worin die Geschichtsempfindung gedeiht, zerstört und an deren Stelle ein verderblicher, die politische Ungeduld erst recht anstachelnder Geist dekorativer Schaustellung gesetzt wird. Es ist der alte

Fehler unserer erziehungswütigen Zeit, dass sie Dinge lehren will, die überhaupt nicht lehrbar sind und dass sie das Gefühlsleben, diesen Quell aller schaffenden Kraft, dadurch schädigt. Mangel an Weisheit und an wirklichkeitsfrohem Erkenntnisvermögen verkehrt auch in diesem Fall die Arznei in Gift.

Ja, wenn die Kunstformen mathematische Werte wären, die unter allen Voraussetzungen gleichartig wirken! Dann müsste es ja einerlei sein, ob ein Kunstwerk alt oder neu ist, sofern es nur ein schönes wäre. Dem ist aber nicht so. Schiller weist in einer seiner kunsttheoretischen Abhandlungen auf eine Anmerkung Kants hin, die auf die zur Diskussion stehende Frage ein helles Licht wirft: „Wenn wir von einem Menschen den Schlag der Nachtigall bis zur höchsten Täuschung nachgeahmt fänden und uns dem Eindruck desselben mit ganzer Rührung überliessen, würde doch alle unsere Lust mit der Zerstörung dieser Illusion verschwinden.“ Wäre es nur die Tonfolge, die mathematisch messbare Harmonie, was ergreift, so könnte es dem Hörer gleichgültig sein, wer den Reiz erzeugt. Die Seele will aber mehr; sie will immer ein Ganzes erfassen. Dazu gehört in diesem Falle, dass der Gesang in einer bestimmten Relation zur Idee der Natur empfunden werden kann. Und wie vor diesen Naturlauten ist es vor jedem Kunstwerk. Man empfindet in dem Sichtbaren oder Hörbaren der Kunst immer das Unsichtbare oder Unhörbare mit, das die konkrete Form erst hervorgebracht hat, und es ist durchaus eine Bedingung des Kunstgenusses, dieses Seelische in seinem Verhältnis zum Weltganzen zu erfassen. Die antike Statue, die einem als Fälschung nachgewiesen wird, verliert allen Kunstwert und behält nur Geltung als Kunststück. Die Blume, die sich bei näherer Betrachtung als Papierfabrikat ausweist, wird anders betrachtet als das Gebilde der Natur; man verliert die Freude an einem berühmten alten Bild, wenn gezeigt wird, dass wesentliche Teile von anderer Hand als der des Meisters stammen und die alte Architektur, die zuerst einen starken Eindruck macht, wird zur Kulisse, wenn man erkennt, dass sie das Werk moderner Restau-

ratoren ist. Die Forderung nach Echtheit ist in allen solchen Fällen viel mehr als eine Laune der Gewissenhaftigkeit. Vor Kunstwerken genießt man nicht allein die Sensationen, die von den auf die Sinne unmittelbar wirkenden Linien-, Formen-, Farben- oder Lautreizen hervorgebracht werden, nicht nur das rein Klanghafte, Ornamentalische, sondern man erlebt vor allem auch den geistigen Prozess der Schöpfung mit. Darum ist es so notwendig, dass Wirkung und Ursache eine Einheit bilden, dass das Objekt der Kunst — wie das der Natur — mit sich selbst übereinstimmt. Die Idee des Werkes — das Wort Idee richtig verstanden, als schöpferische Anschauungskraft — wird dem Betrachter zu einer persönlichen Weltidee; er genießt am stärksten vielleicht die Wahrhaftigkeit der Entstehungsweise, und es interessiert ihn weniger die mathematisch formalistische Rechnung als das Leben, das sich in der Kunst von Fall zu Fall kristallisiert. Notwendigkeit wollen wir sehn. Denn diese allein enthüllt ein Verhältnis zwischen dem Individuum — und im weiteren Sinne der Menschheit — und dem Göttlichen und erst indem wir dieses Verhältnis fühlen, steigert sich uns selbst das Lebensgefühl zur Begeisterung. In diesem Punkte liegt die Beziehung von Kunst und Ethik beschlossen. Was nicht gefühlt ist, nicht aus lebendigem Wollen stammt, ist wertlos, mag es der erste Blick auch vom Echten nicht unterscheiden können. Man hat gesagt, in jedem Kunstwerk läge die ganze Kunst. Das ist so zu verstehen, dass in dem bescheidensten Werk, sofern es wahrhaft künstlerisch ist, das Kunstprinzip der ganzen Art enthalten sein muss, in dem Sinne, wie in jedem Organismus die ganze Naturkraft bauend am Werk ist. Dieses Prinzip aber stellt sich ethisch so dar, dass der Künstler nur macht, was er nicht lassen kann, nur das, wozu ein innerer Zwang ihn treibt.*)

*) Es ist überaus charakteristisch, dass unsere Restaurateure sich mit den allmodernsten Ästheten in einem Punkte praktisch berühren. Gewisse Irrtümer kehren ja periodisch wieder. Wir hören heute wieder die Theorien, die schon von Herbart und Zimmermann verkündet und von Th. Vischer seinerzeit bekämpft worden sind: alle Kunst wäre reiner Formalismus, das

In der Baukunst ist es eine profane oder ideale Zweckmässigkeitsidee, die am Kunstgenuss teilnimmt. Was wir vor alten Bauwerken historische Stimmung nennen, was uns dort so entscheidend berührt, ist die Erkenntnis, oder doch der Instinkt, dass materielle und geistige Bedürfnisse restlos Form geworden sind, dass sich ein Charakter, ein Wille, eine Selbstherrlichkeit architektonisch verkörpert hat. Vor Profanbauten erkennen wir ein Stück sozialer Wirklichkeit und Lebenskultur, eine Spiegelung der Sitten und Lebensformen und vor repräsentativen Monumentalbauten spricht der aufs Ideale gerichtete Sinn, das Temperament ganzer Gemeinschaften zu uns. Selbst das ästhetisch Anfechtbare kann in dieser Betrachtungsweise in einer besonderen Weise schön erscheinen, nämlich charakteristisch, weil es auch in seiner Mangelhaftigkeit noch von dem Willen der Geschlechter erzählt. Die Geschichte selbst wird als Kunstwerk empfunden. Niemals aber darf von solcher Lebendigkeit die Rede sein, wenn Dinge, die früher notwendig waren, die es heute aber nicht mehr sind, als leere Kulturhülsen nachgeahmt werden. Im besten Fall gibt es dann ein Kunststück zu bewundern. Das Bewusstsein gerät in ein peinliches Dilemma und man steht mit geteilten Gefühlen vor Werken, die scheinen was sie nicht sind und sind was sie nicht scheinen. Die wahre

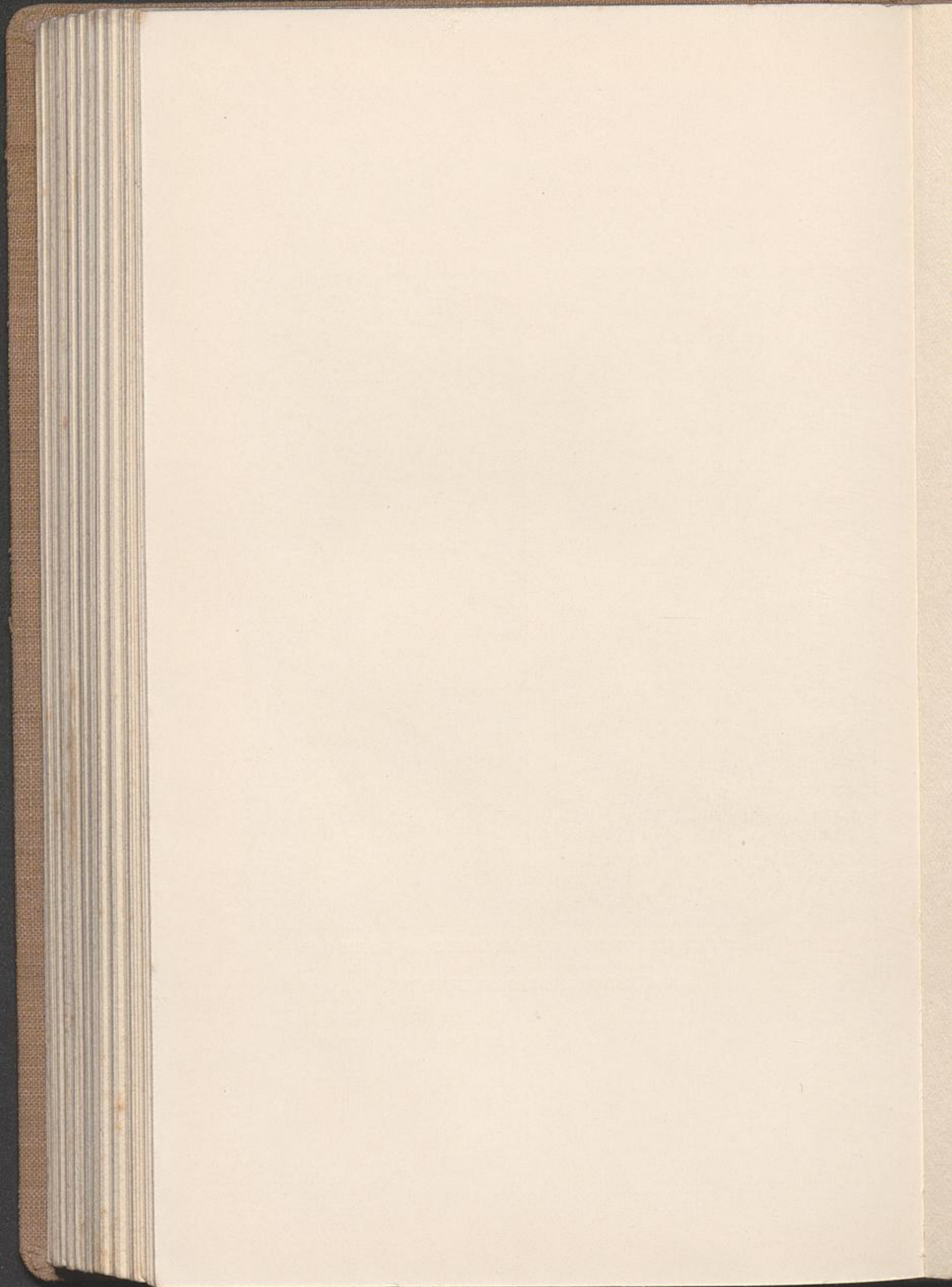
Schöne hätte mit dem Gehalt, mit etwas Geistigem gar nichts zu tun, sondern die Wirkungen beruhten nur auf „ein Verhältnisleben von Teilen, von Formgliedern“; der Klang, das Ornamentalische, das sinnlich Anreizende wäre alles. Wenn dieses Raisonement richtig wäre, müsste in der Tat ein gut rekonstruiertes Gebäude genau denselben Kunstwert haben wie die originale Schöpfung. Denn wenn man von allen Gedanken und Gefühlen über den Ursprung der Leistung absehen könnte, wenn ausschliesslich die formale Projektion aufs Auge wirkte, so wäre die sogenannte historische Stimmung ein Sentiment, das nicht zur Kunstbetrachtung gehört. Dass in diesen Fehler nun zugleich die blasierten Ästheten, die aller Geistigkeit überdrüssig sind und nur noch einen mystischen Kultus der Reize betreiben, verfallen und die starren, rückständigen Akademiker ist sehr bezeichnend. Um so mehr, als diese letzten sich ihres leeren Formalismus nicht bewusst sind und damit sogar der historischen Idee in einer ethischen Weise zu dienen glauben.

Pietät leidet mehr darunter als stände sie vor einem Schutthaufen; das historische Gefühl wird nicht angeregt, sondern zerstört. Das Bauwerk wird nicht zu einem „Zeugen der Vergangenheit“, sondern zum Ausstellungsobjekt und die Strasse der Stadt zum langweiligen Museum. Unternehmungen wie die Rekonstruktion der Saalburg oder des Heidelberger Schlosses sind teure Spielereien einer kindhaften Repräsentationslust; die genaue Reproduktion des eingestürzten Campanile in Venedig ist eine Brutalisierung der grossen Geschichtsidee und eine Restaurierung wie die des Kaiserhauses in Goslar — die „Ausmalung im Stile der Zeit“ gehört ja fast immer zu dem Verfahren — muss geradezu Schwindel genannt werden. Hätten wir einen Katalog aller der Bauwerke, die in den letzten sieben bis achtzig Jahren verrestauriert worden sind, so würde es sich zeigen, dass wir ein reines altes Bauwerk kaum noch besitzen. Es haben sich aller Orten in dieser wissenschaftlichen Zeit Vereine zum „Schutze“ der alten Kunst gebildet und nun gibt es einen wahren Wettbewerb im Auffinden alter Burgruinen, die noch wiederherstellungsfähig sind.

Es ist Kraft, wenn ein Geschlecht die Werke der Vergangenheit zerbröckeln sehen kann, ohne dass ihm das Gewissen schlägt, wenn ihm der natürliche Prozess des Alterns ehrwürdiger ist als eine künstlich schminkende Verjüngung oder wenn es sich ohne sentimentale Bedenken entschliesst, das eigene Können an dem der Ahnen zu messen. Die subtilste Stimmung geht ja gerade von Bauten aus, woran verschiedene Jahrhunderte gebaut haben. Nicht im geringsten „stillos“ wirkt es, wo eine romanische Kirchenanlage im barocken Formsinn umgebaut oder wo ein abgebrannter gotischer Turm durch eine graziöse Rokospitze ersetzt worden ist. Was an reinem Harmoniegefühl verloren geht, wird durch das intellektuelle Interesse am Ursprung ersetzt. Unsere Vorfahren verfahren mit Recht in all ihrer „Unbildung“ so unbefangen; sie wollten nichts von jener schwächlichen Pietät wissen, die heute in der Kunst etwa bedeutet, was das Mitleiden im Sozialen. Sie dachten ganz ratio-



DAS SCHWABENTOR ZU FREIBURG IM BREISGAU
VOR UND NACH DER RESTAURIERUNG



nell, benutzten ohne viel Umstände das ihnen Überkommene und erweiterten oder modifizierten es ihren lebendigen Bedürfnissen gemäss. Und damit eben bauten sie für die Geschichte, die nichts anderes ist als eine Übersicht über die Willensäusserungen der Menschheit. Der stärkste Wille prägt die eigenartigste, am meisten organisch scheinende Form. Auch die Lebenden können ihre Art nur betonen und der Nachwelt überweisen, indem sie es machen wie die Alten, deren Grundrisse und Stilformen aus zweckmässigen, nützlichen, ja, wenn man will aus egoistischen Erwägungen entstanden sind. Besser als der heuchlerische akademische Kultus, dem alles sakrosankt ist, was älter ist als hundert Jahre, wäre es, wenn wir die alten Bauwerke für unsere Zwecke benutzten oder sie im Sinne unserer Ziele veränderten, wo es nötig wird. Es wäre edler, wenn wir uns selbst mehr achteten als das Erbe längst vermoderter Generationen, wenn wir, um mit Posa zu reden, nicht erschrocken vor dem Gespenst der inneren Grösse fliehen und uns in unserer Armut gefallen wollten. Wir könnten eine Kunst und eine Schönheit haben wie je eine frühere Zeit. Denn das Schöne ist nichts Absolutes, sondern etwas Fliessendes. Nur die Kraft ist immer dieselbe; die schöne Form aber kann sich allein in Gestaltung und Umgestaltung, im stetigen Wechsel entfalten.

Wir haben freilich zurzeit keine Bauformen, die den alten entgegengesetzt werden könnten, die uns ermächtigen, den eigenen Besitz nachdrücklich zu betonen. Aber das ist kein Grund, dass in dieser Zeit, wo so vieles untergeht und neu zum Leben drängt, wo alle Werte in Übergangszweifeln schwanken, die Kunst sich nur schwer behaupten und niemals ihre ästhetischen Tendenzen ganz rein zum Ausdruck bringen kann, wo also alles daran gesetzt werden müsste, die notwendige Entwicklung von ihren Hemmnissen zu befreien, dass nun diese restaurierenden Akademiker dem neuen Wollen unserer Baukunst feindselig gegenüberstehn. Wären sie konsequent, so müssten sie die Disposition der Zeit, woraus allein neues künstlerisches

Leben hervorgehen kann, begünstigen, damit einst Werke entstehen könnten, die einer späteren Epoche so erhaltenswert scheinen, wie uns die Arbeiten der Renaissance und Gotik. Aber mit einem Pessimismus, der im drastischen Widerspruch zu dem laut vorgetragenen Optimismus dieser von Berufs wegen Begeisterten steht, wird die Meinung verkündet, das künstlerische Vermögen der Menschheit wäre erschöpft und alles was wir tun könnten wäre, dankbar und fromm vom Erbe der Jahrhunderte zu zehren. Das ist eine Verneinung der idealen Kraft wie sie radikaler und schamloser nicht gedacht werden kann; und darum spricht sich hier das Schädliche des Einflusses unserer beamtenhaften Kunstwissenschaftler am deutlichsten aus. Mit ihren Phrasen und Gemeinplätzen, denen nicht zu widersprechen ist, weil die Zukunft verschleiert ist, lähmen sie die Arbeitskraft der Künstler, ersticken sie den Jugendmut ihrer Zöglinge. Umkleidet mit der Autorität staatlicher Würden, einherstolzierend in den prunkenden Gewändern ihrer Titel und Ämter, lassen sie im jungen Geschlecht gar nicht den Gedanken aufkommen, es selbst wäre auch eine Potenz. Sie rauben uns die alte Kunst, indem sie eine Theaterei daraus machen und sie rauben zugleich die Zuversicht auf eine neue. Nichts bleibt als eine Gegenwart, geprägt nach dem Bilde dieses Kunstpharisäertums. Eine jämmerliche, anmassende Gegenwart, ohne Saft und Kraft, ohne Liebe und ohne Wollen.

Das alles wird ja nicht hindern, dass die Zukunft ans Licht bringt, was sie von Lebenskeimen in sich birgt. Aber wieviel wertvolle Zeit geht verloren! Und wie viele edle Werke alter Kunst, die der heranwachsenden Jugend die schönsten Lehren und Beispiele von der Genialität der Weltgeschichte, von der Erhabenheit der Notwendigkeit geben könnten, werden inzwischen ruiniert durch kindhaften Unverstand, der zu erhalten meint, wo er hoffnungslos zerstört!