



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Moderne Baukunst

Scheffler, Karl

Berlin, 1907

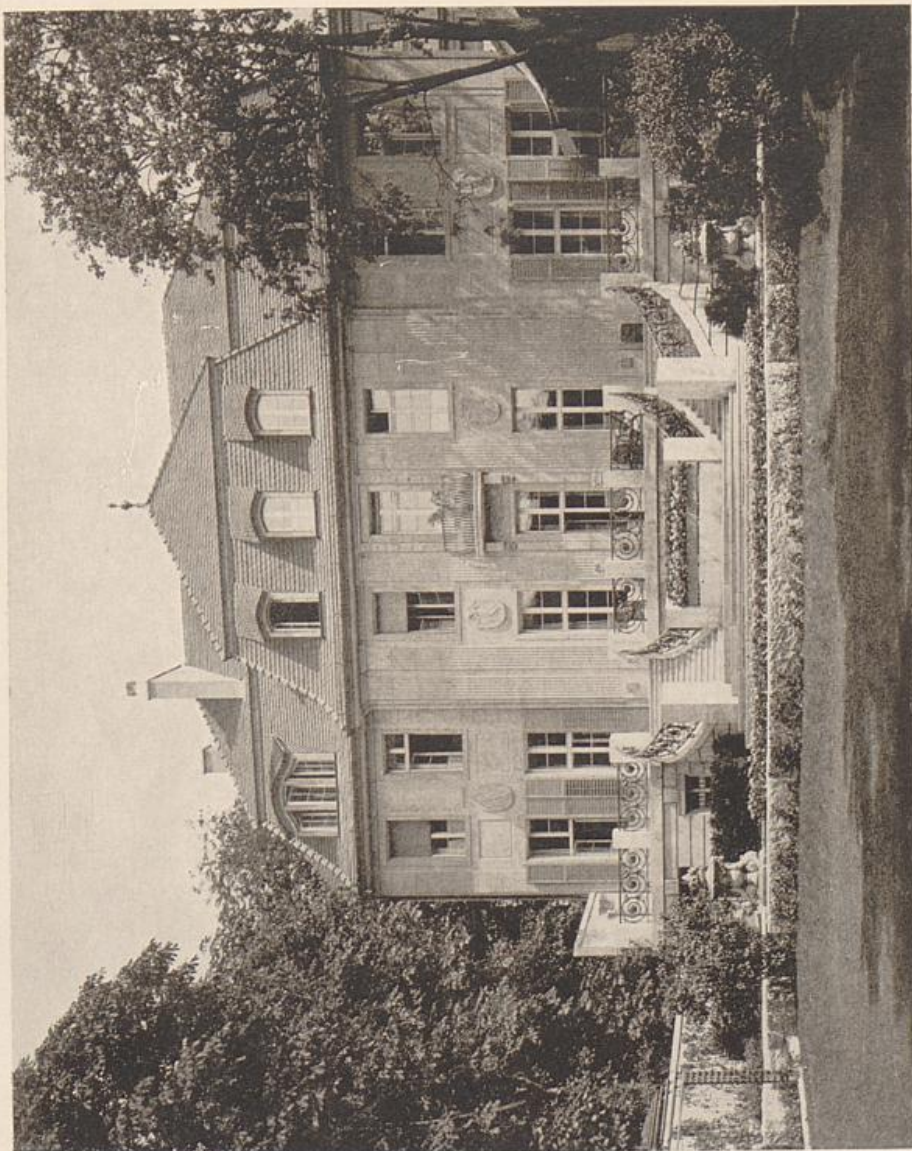
Akademische Baukunst.

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

Akademische Baukunst.

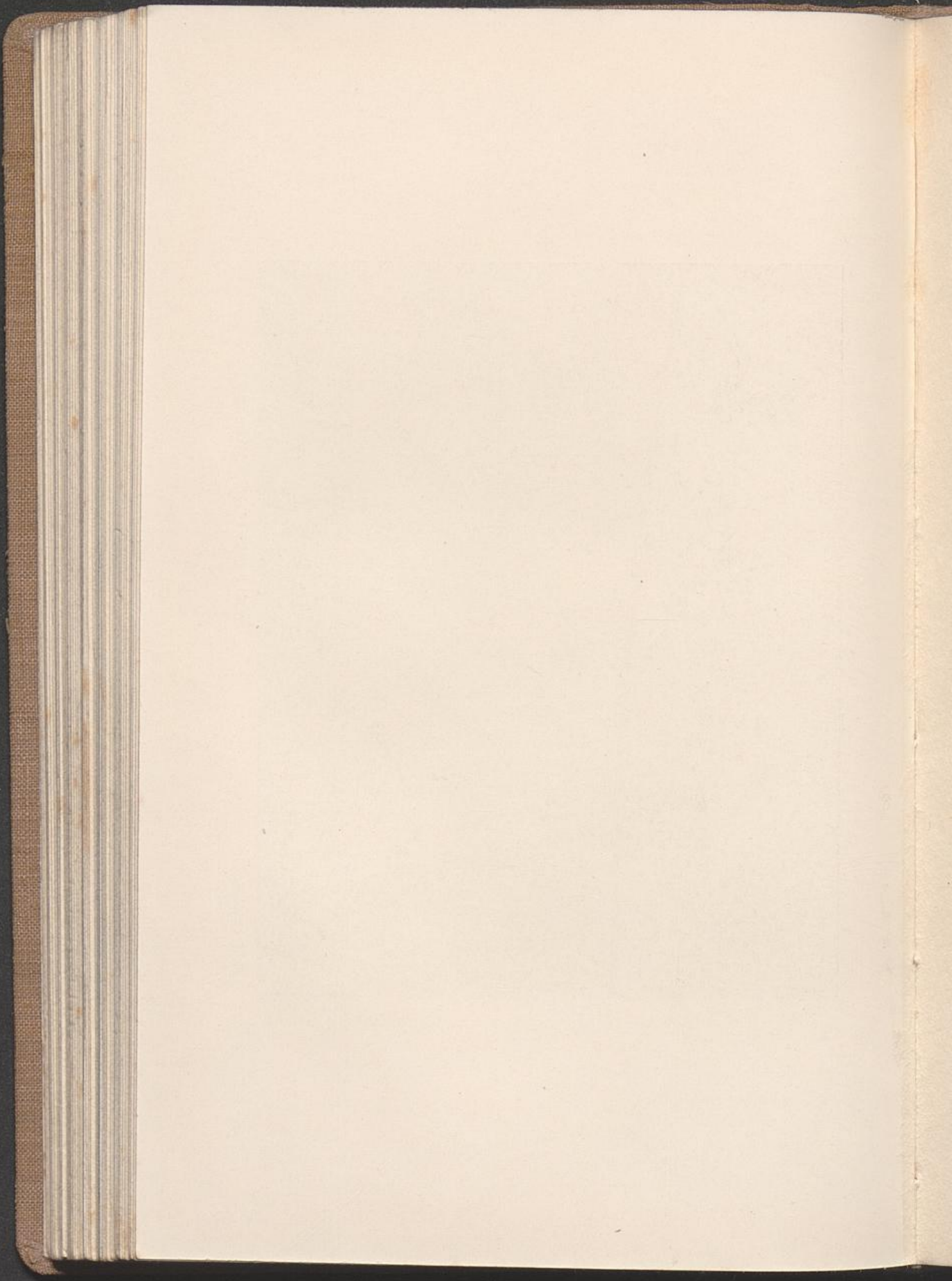
Von zwei Seiten zugleich entwickeln sich die neuen Architekturgedanken. Der eine Ausgangspunkt liegt in der profanen Zweckarchitektur und im Kunstgewerbe; der andere ist auf der entgegengesetzten Seite zu suchen: im Gebiete der akademischen Stilwissenschaft. Von einer reinlichen Scheidung beider Arbeitsweisen 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 Stilkünstler 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 Kunstkennern zuzählen 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.

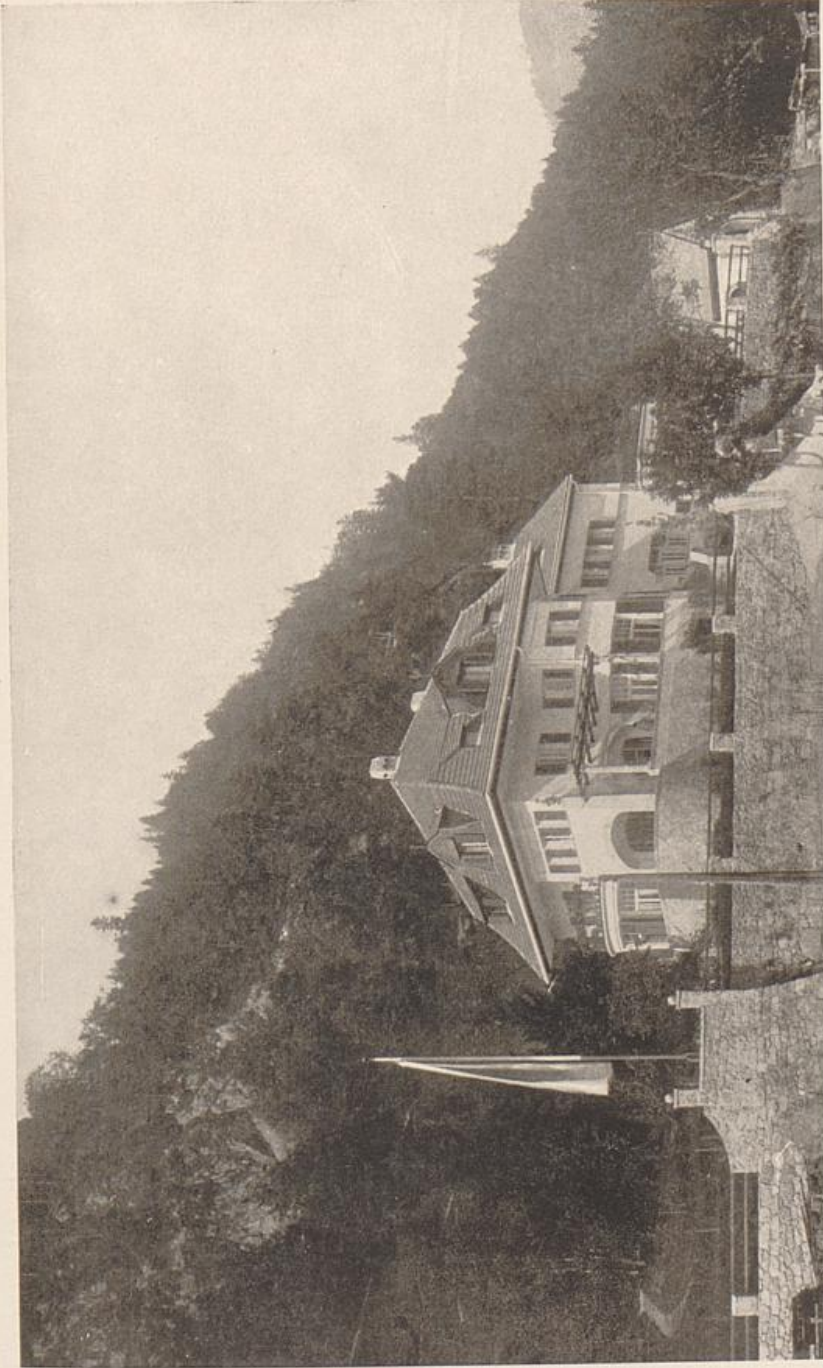
Jedes Jahrhundert hat nur eine bestimmte Zahl von Monumentalaufgaben zu vergeben. Wenn die Bautätigkeit in Berlin — in andern deutschen Grossstädten geht es ähnlich — aber noch ein Jahrzehnt lang in demselben Tempo weitergeht, werden unsere Söhne grosse monumentale Aufgaben nicht mehr vorfinden und gezwungen 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

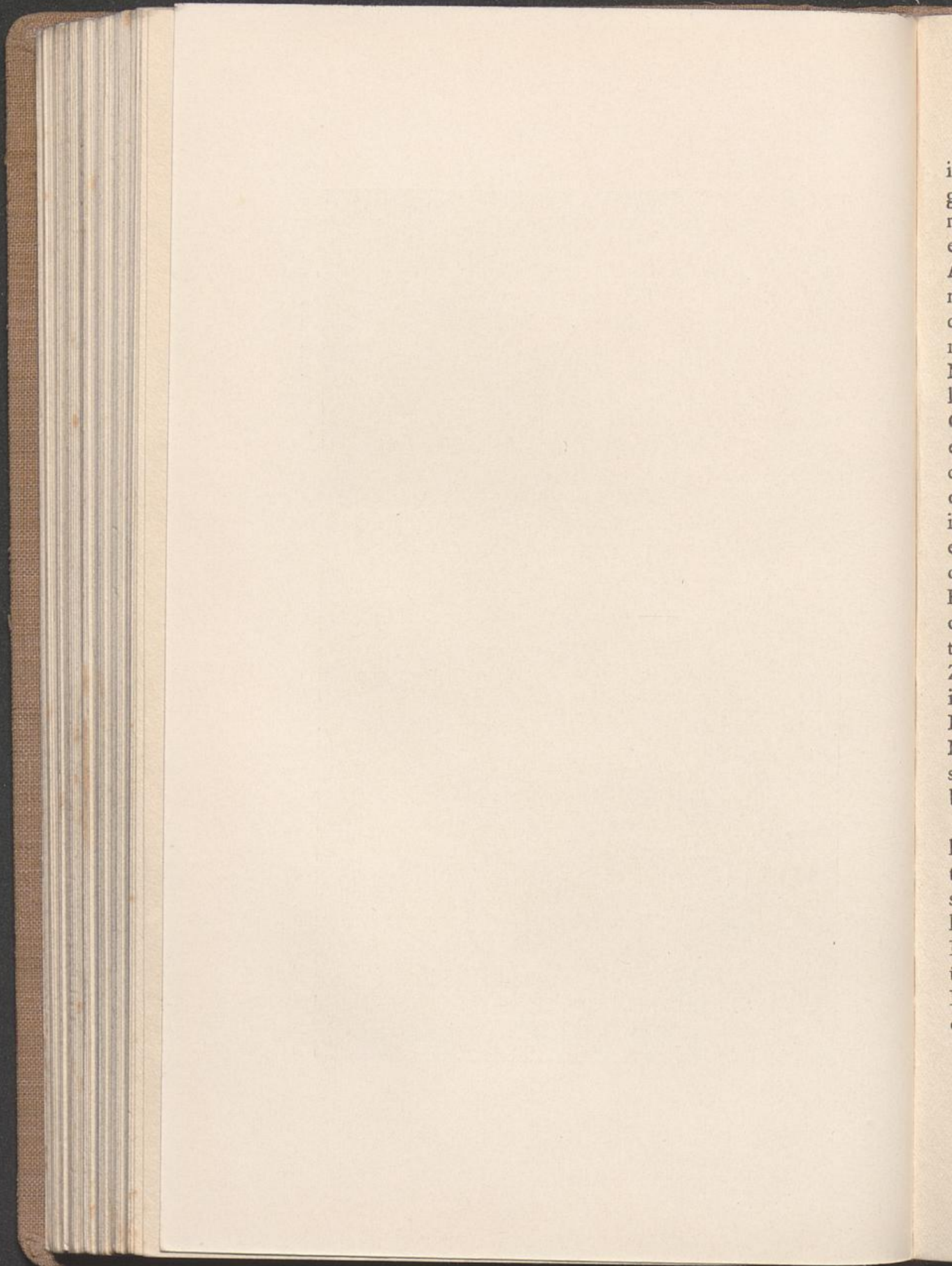
stets wiederkehrende Anlass, das lebendige Bedürfnis fehlt. Und es ist an der Zeit, dass das Volk erfahre, wie sehr es sich um seine eigensten Angelegenheiten handelt, wenn öffentliche Kunst besprochen wird. Denn es scheint, dass wir der Zeit einer umfassenden, ganz demokratisierten Volkskunst entgegengehen, 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 anstrebt; 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

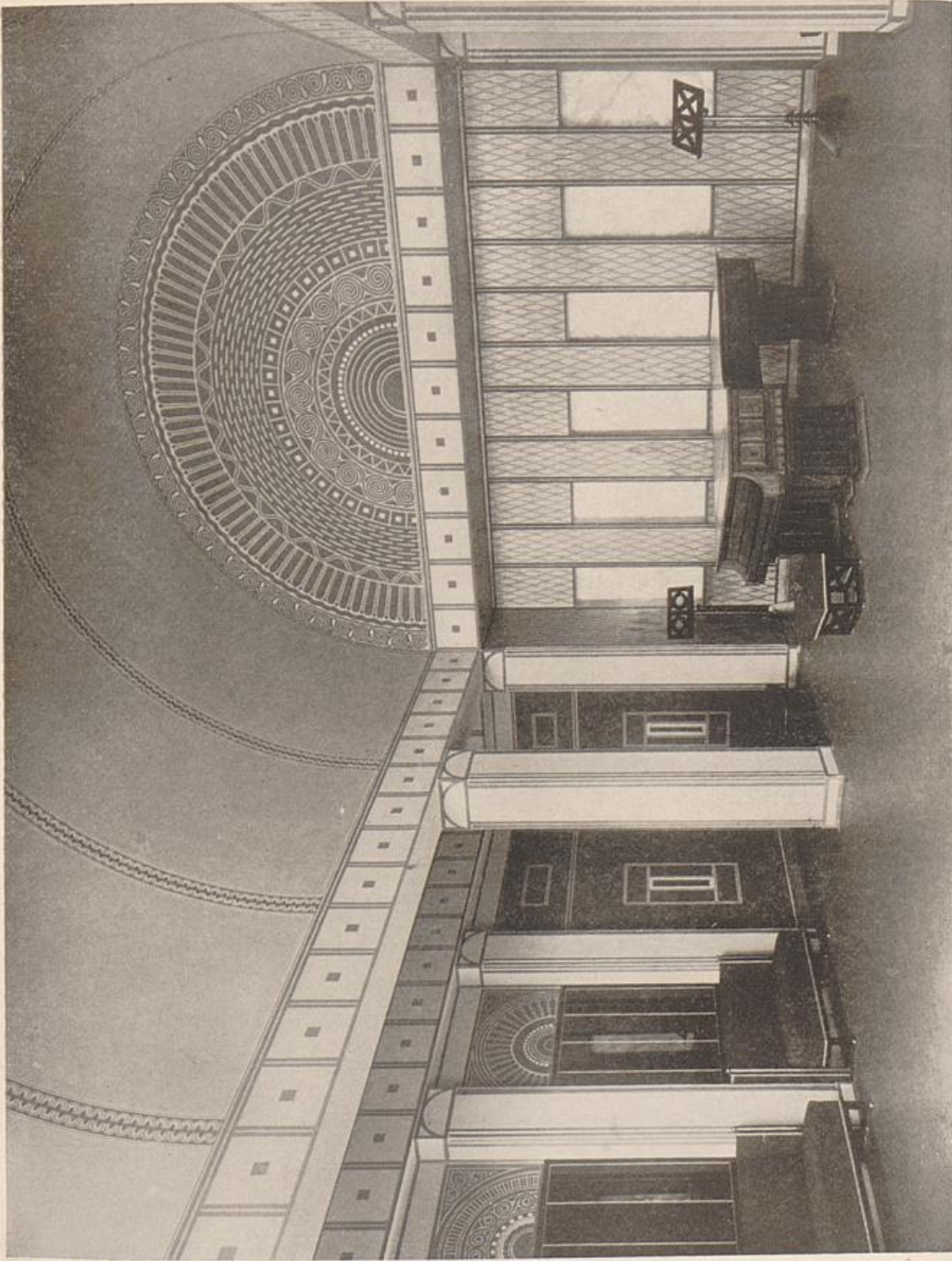
sich die Entwicklung ungefähr so vor: zuerst hat Ihne auf dem Papier seinen Renaissancepalast mit dem Hauptportal nach der Stadtbahn disponiert und die flussabwärts reichende Spitze apsisartig, also als Abschluss, ausgebildet. Den Eingang hat er mit einer mässigen Kuppel bezeichnet. Dann ist über den 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 unbekanntes 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 Leblosgkeit 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.

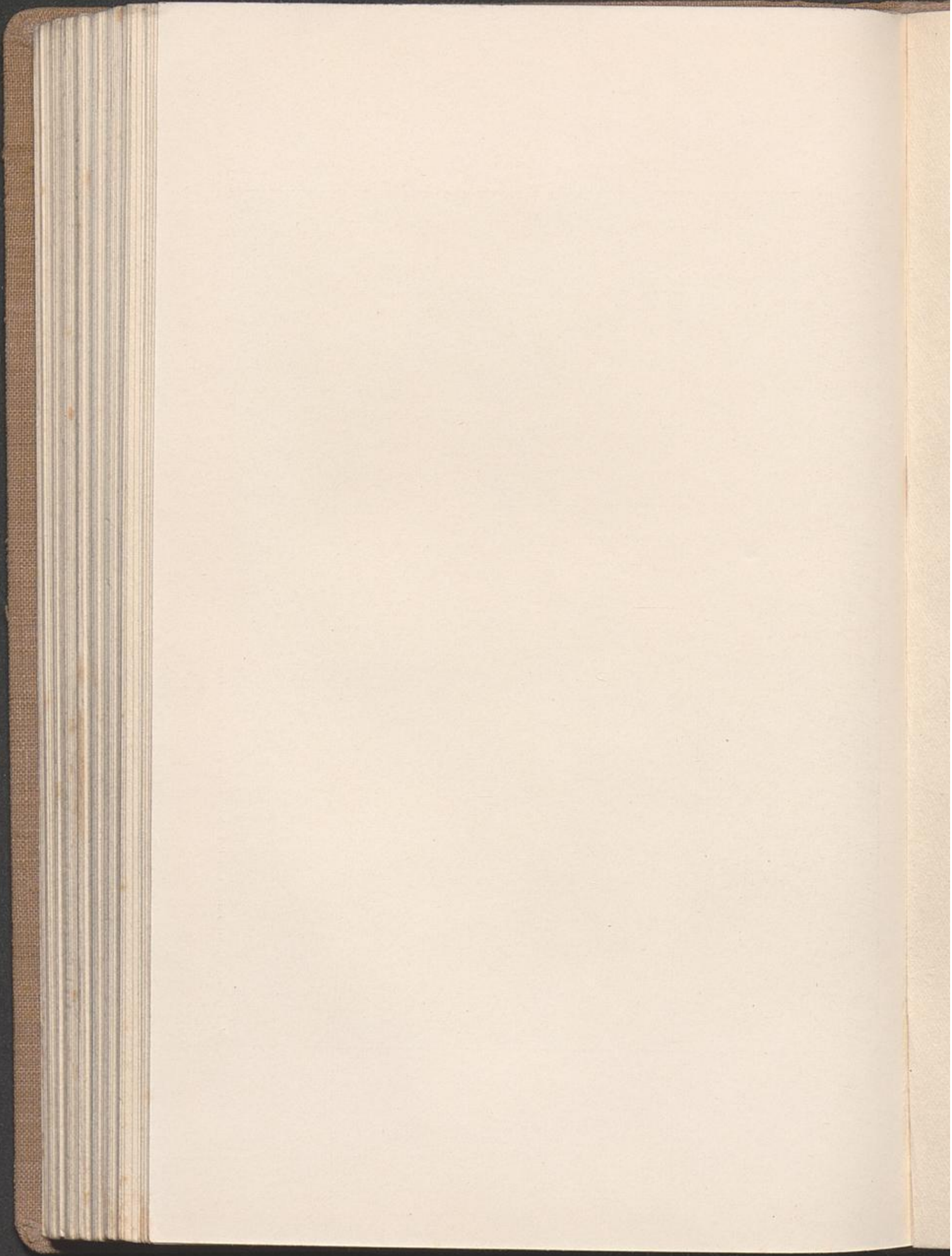
Man betritt das Haus durch eine Tür, die sich — neben anderen, aber nicht benutzten Türen — in der nach aussen ge-



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.