



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Moderne Baukunst

Scheffler, Karl

Berlin, 1907

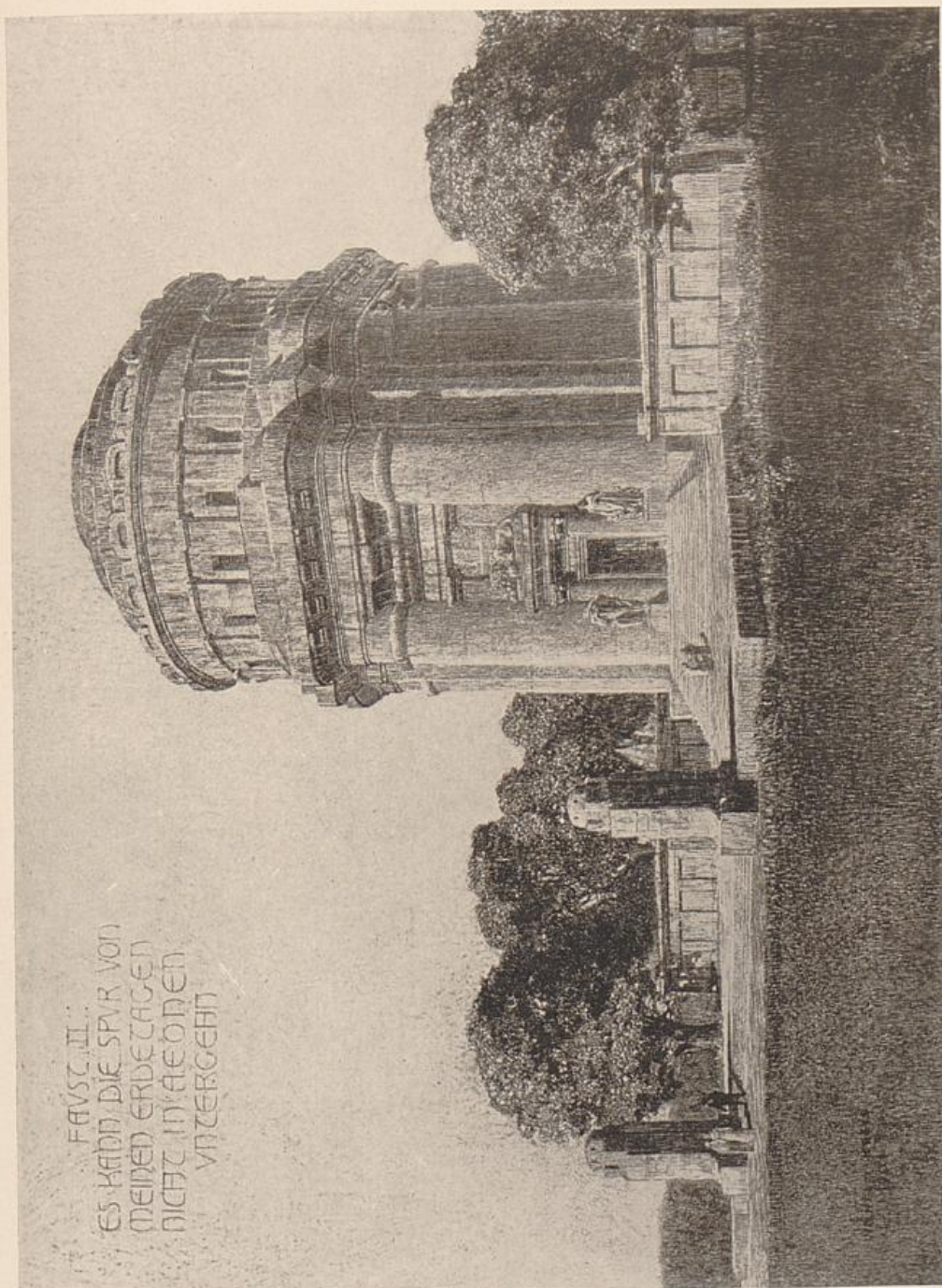
Das Denkmal.

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

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 Strebebweiler 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 Denkmalshelden, 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.

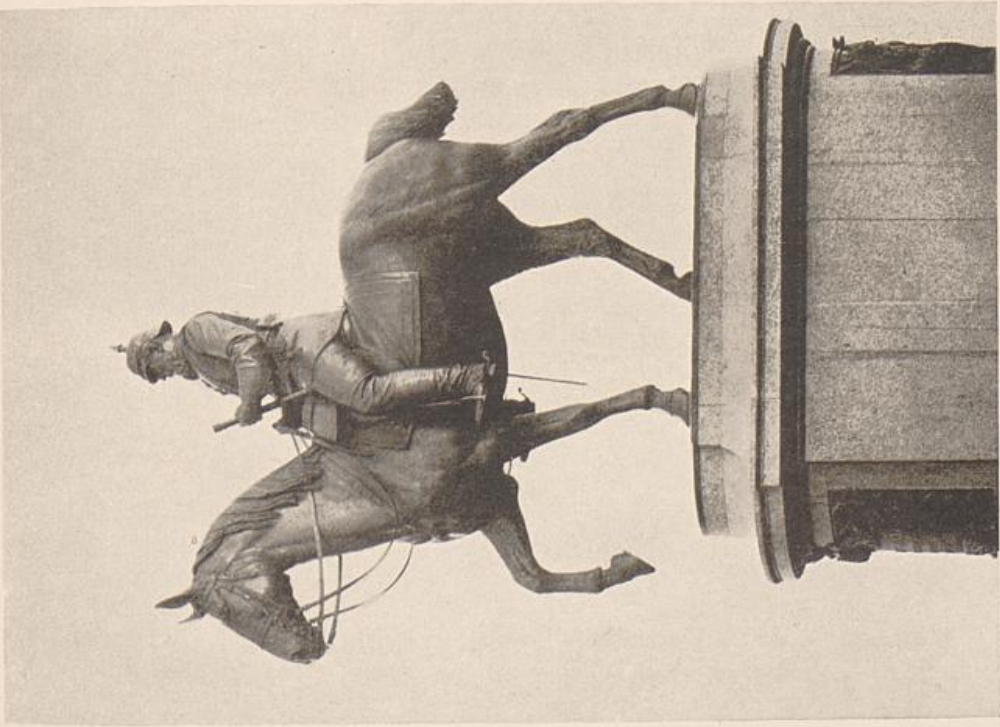
Wenn man diese Beispiele als Typen einer modernen Arbeitsweise nimmt, lehren sie, dass der Bildhauer die Aufgabe entweder psychologisch oder architektonisch erfasst. Im ersten Falle gibt es eine ausdrucksvolle Gruppe, das Denkmal als Ganzes aber wird unmonumental; im zweiten Falle wird die Monumentalität 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.

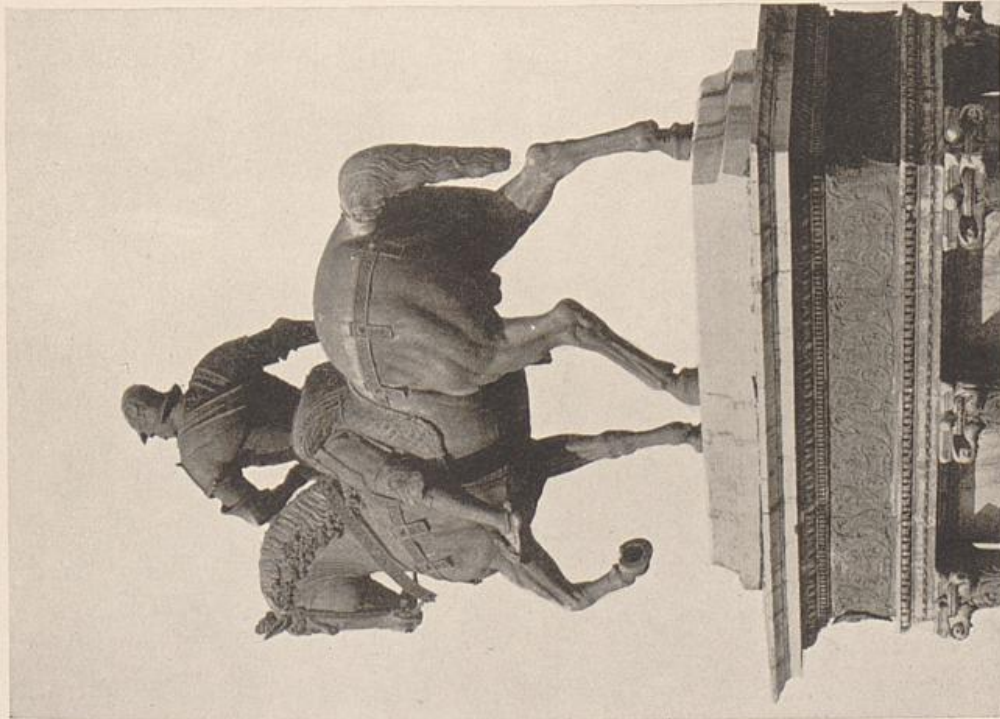
Es ist nützlich, auf das Werk Lederers für Hamburg etwas näher einzugehen, weil darüber wie über eine grosse Tat gebubelt worden ist. Selbst Berufene haben versichert, eine neue Ära der Denkmalkunst beginne mit dieser Arbeit. Einmütig haben Jury und Kommission sich für das Werk entschieden und fast ebenso 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

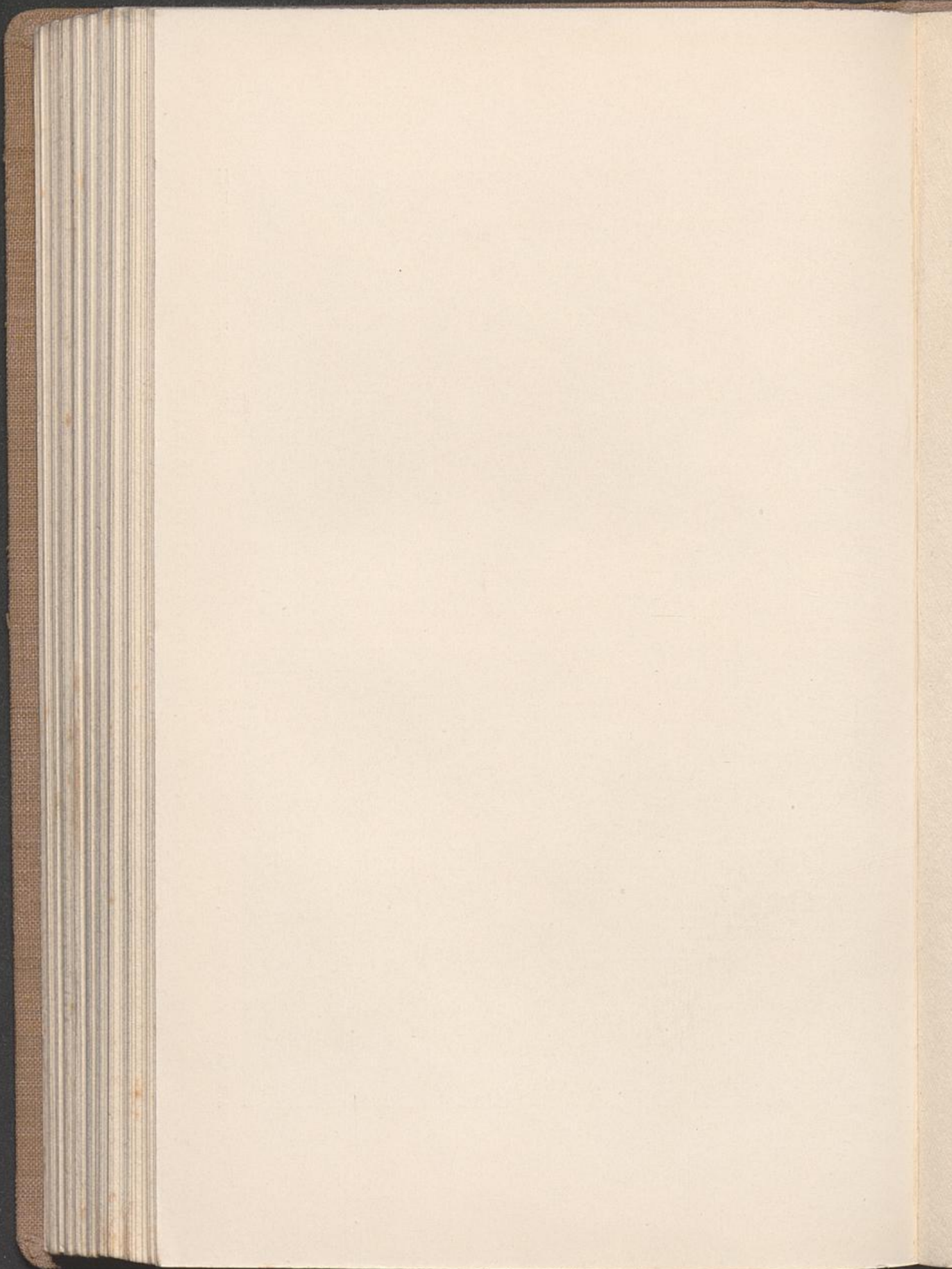


RUDOLF MAISON: KAISER FRIEDRICH



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 Volkserziehungsmittel. 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 politischen und sozialen Wirkungen zu prüfen; aber es ist durchaus Sache des Kunstbeurteilers, die Folgen dieser Anschauungen auf das innere Wesen der Kunst zu untersuchen. Bei einer Betrachtung der künstlerischen Produktion ergibt sich die Schlussfolgerung von selbst. Alle ernsthafte Kunst ist zuerst revolutionär, muss es sein, weil sie der Lebenssehnsucht und dem natürlichen Fortschritt der Erkenntnis vorangeht; zugleich aber ist sie doch eine im edelsten Sinne konservative Macht. Demokratische Sozialisten und Kommunisten hassen instinktiv die Kunst, weil sie in ihr eine eingeborene aristokratische Lebensform der Menschheit erkennen und weil sie überzeugt werden, dass der für echte Kunst Empfängliche ihren Halbwahrheiten und Schwärmereien verloren ist. Denn wer das rechte, lebendige Verhältnis zur Kunst gewinnen will, kann seine ästhetische Selbsterziehung nur fördern, indem er sein ganzes Wesen vervollkommt. 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 wertschaffenden 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 granitenen 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 submisses 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.