



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutsche Kunst und die Denkmalpflege

Clemen, Paul

Berlin, 1933

Erhalten und Jnstandsetzen

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84202](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-84202)

die Erhaltung plädieren, solange es irgend möglich ist. Der Maßstab, in dem eine Erneuerung notwendig wird, wird durch viele Faktoren mitbestimmt: durch den Rang und die Würde des Bauwerks, durch seine Lage und Umgebung, die Frage, ob dieses nach Rhythmus und Gesamtstimmung den Eindruck des Leichtverwitterten erträgt. Keine Aufgabe verlangt zuletzt so viel künstlerischen Takt, ein solches Einfühlen in die Rücksichten auf Kultus und Bedürfnis, ein solches Verständnis für die historischen Bedingtheiten, wie für die städtebaulichen Anforderungen; auf keinem Gebiet liegen auch so viele wohlgemeinte Fehlgriffe und Übertreibungen, so viel Missverständnis, trocknes und schwächliches Nachahmen und Kopieren, so viele Vergehen gegen die Gebote der formalen Gestaltung und der Flächenbehandlung und mit der Zerstörung der Patina ein solcher Verlust an Stimmungswert, Magie und innerer Würde vor.

ERHALTEN UND WEITERGESTALTEN

Der Satz, daß jede ältere Zeit das, was sie an einem historischen Denkmal im Großen und im Kleinen hinzuzufügen hatte, in ihrer Sprache als der einzigen bekannten und ihr gemäßen und geläufigen tat, ist schon fast zu einem Dogma geworden — und die Verkünder und Ausüber des Rechtes der eigenen zeitgebundenen Kunstsprache haben sich auf diese Vierfünftel-Wahrheit wie auf einen Konzilsbeschuß berufen. Aber sollte man nicht an die Bemerkung von Schopenhauer erinnern dürfen: „Bei guten Taten, deren Ausüben sich auf Dogmen beruht, muß man immer unterscheiden, ob diese Dogmen auch wirklich immer das Motiv dazu sind — oder ob sie nichts weiter sind als die scheinbare Rechenschaft, durch die jener seine eigene Vernunft zu befriedigen sucht über eine aus ganz anderen Quellen fließende Tat“.

Es bedarf keines Wortes, daß der ganze Begriff des lebendigen, des immer weiterlebenden Denkmals dies Aneinanderfügen von Äußerungen der verschiedenen Jahrhunderte voraussetzt, aber auch ein Zusammenwachsen, ineinanderfließen — und daß nur diesem Zusammengehen die scheinbar prästabilisierte Harmonie der Gesamtbilder etwa des Aachener Münsters oder des Wiener Stefansdomes oder des Lübecker Rathauses zu danken ist, die jeweils ein ganzes Stück Kunstgeschichte und Weltgeschichte darstellen. Aber es gibt auch genug Beispiele eines bewußten Sichunterordnens unter einen alten Plan, so beim Weiterbau des Louvre wie des Mainzer Schlosses und des Aufgreifens von Entwürfen Berninis und Fischer von Erlachs noch nach einem Jahrhundert durch Salvi in Rom und Unger in Berlin. Zuletzt ist das ganze 18. Jahrhundert in Italien, Frankreich, Deutschland, England voll von künstlerischen Taten eines solchen archaisierenden oder direkt kopierenden Zurückgreifens. Am Dom zu Xanten, an St. Matthias zu Trier, am Münster zu Straßburg, an der Gumbertuskirche zu Ansbach handelte es sich um die ganz bewußte Wiederaufnahme des mittelalterlichen Formalismus

in späten Jahrhunderten. Etwas anderes ist das Übernehmen des rhythmischen Gefühls eines älteren Baukernes etwa bei der Aufführung des Turmes der Kilianskirche zu Heilsbronn durch Hans Schweiner von Weinsberg im Jahr 1520 und gleichzeitig dem Bau des Chores von St. Pierre in Caen durch Hector Sohier im Jahr 1521 oder endlich des westlichen Bierungsturms des Mainzer Domes durch den jüngeren Neumann, gar nicht zu reden von dem Nachleben der Gotik in der alten Gruppe der nordischen Jesuitenkirchen und weiter in Deutschland, Österreich wie in England in unzähligen Variationen bis ins 19. Jahrhundert hinein.

Es lag nahe, aus diesen historischen Beispielen die Forderung abzuleiten, nun in demselben Sinne heutigen Tages bei der Aufgabe einer Neugestaltung oder eines Ersatzes an einem älteren Bauwerk vorzugehen, die gleiche Freiheit einer spielenden Weiterbildung etwa für romanische oder gotische Formen für uns in Anspruch zu nehmen. Dies wäre alles möglich, wenn — ja wenn dies Stilgefühl eben noch lebendig gewesen wäre. Die Künstler von Caen und Heilsbronn wie die von Mainz und Trier waren *naïv* und schufen *naïv* — und wir sind dies nicht. Eine verlorengegangene Naivität ist wie ein verlorengegangener Zustand der Unschuld — nie wieder zu gewinnen. Eine nicht gefühlsmäßig gewachsene, eine nur verstandesgemäß gewollte und gequälte Neugotik mit einem völlig freien Formenkanon wäre aber ein Unding. Wohl kann ein Künstler aus einer inneren Schau heraus dies ganz neu versuchen wie Gaudi in Barcelona in der visionären Konzentration seines Kirchenbaues „La sagrada famiglia“ oder Lederer bei seinem gotischen Entwurf für das Nationaldenkmal in Berlin — aber die Umwelt, die Menge der Empfänglichen, für die diese ganze künstlerische Arbeit geschieht, kann nicht diese Kraft mitbringen, für sie bleibt das so Geschaffene im Endresultat und in der Auswirkung immer etwas Erzwungenes, Gewolltes, manchmal etwas Verkrampftes, Überkünsteltes, mag es auch von einem wirklich Berufenen als eine isolierte Bekennnisformel kommen.

In den ersten Versuchen von bewußter und gewollter Weiterbildung der alten Formen aus den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts, etwa in den Kirchen von Schilling und Graebner, aber auch bei den Anfängen von Cursel und Moser, hatten die Zeitgenossen die peinliche Empfindung, daß jene Schöpfungen nicht aus einem neuen Raumgefühl heraus gestaltet waren, sondern daß sie — vielleicht nur im Unterbewußtsein, aber sicher in diesem — im Rhythmus und in der Massengliederung zuerst historisch empfunden und komponiert waren, worauf in einem zweiten Akt der Formung alles, was an die verfluchte historische Erbsünde erinnerte, gewaltsam ausgestrichen und ausgestoßen ward. Die Vorhalle, die dieselben Dresdener Architekten Schilling und Graebner als ein Schutzgehäuse für die goldene Pforte am Freiberger Dom erfunden haben, in der Geschichte des Weiterarbeitens an historischen Monumenten wichtig als erster Versuch

einer freien Neugestaltung einer solchen Aufgabe, trägt doch die deutlichen Spuren des innerlich Unfreien einer nicht organisch entwickelten Übergangskunst. Sind die bescheidenen Kirchenbauten zu Lenzeningken, Rassuben, Goßlershausen, Gollub und andere, wie sie in denselben Jahren unter der Leitung der preußischen Bauverwaltung entstanden, oder die aus einer reifen Künstlerschaft gewachsenen Kirchenneubauten von Josef Schmitz und Otto Schulz oder auch die fein empfundenen ländlichen Kirchenneuschöpfungen von German Bestelmeyer und seiner Schule, die wir heute eklektisch nennen möchten, und die sicherlich mehr als ein beglückender und vielfältiger Ausklang an das Ende der alten Linie als an den Anfang der neuen gehören, nicht reicher an solchen gesunden und fruchtbaren Möglichkeiten der Anpassung an das Alte gewesen?

Und doch liegt hier für die wiedererstarkte selbstbewußte, von wirklich großen und schöpferischen Kräften getragenen Kunst der Lebenden die Aussicht auf ein organisches Weiterbilden aller überliefelter Formen, die Möglichkeit, dies ganze Arsenal von künstlerischen Waffen zu nutzen mit der Freiheit, die alle ihrer selbst sicheren Zeiten für sich in Anspruch genommen haben, im Harmonisieren alter Motive, in Neuvertonung oder auch in atonaler Musik. Dann ist das nicht mehr etwas kampfhaft Gekünsteltes und nicht mehr etwas in der dünnen und kühlen Luft des Eklektizismus Gewachsenes und aus zweiter Hand Geschaffenes, sondern wieder ein heißes Gestalten aus dem Überfluß heraus, das alle Gebilde gleichmäßig mit seinem Daimonion durchdringt.

In den Aussprachen in der Öffentlichkeit, in den Debatten der Tage für Denkmalpflege, den programmatischen Äußerungen von Kunstgelehrten, Architekten lässt sich durch das letzte Menschenalter seit dem denkwürdigen ersten Tag für Denkmalpflege in Dresden vom Jahr 1900 verfolgen, wie erst zögernd und andeutend, dann mit wachsender Überzeugung diese Forderung aufgestellt worden ist, wie die starken Widerstände verschwunden sind, die sich bei den mitarbeitenden, konservativen Künstlern der älteren Richtung und in der Tagesmeinung einstellten, und wie im letzten halben Jahrzehnt im Sturmschritt die letzte Position genommen ist. Als verheißungsvolles Signal durfte angesehen werden, daß große ernste Künstler unter den Führern zum Neuen auf dem Gebiete der Denkmalpflege sich anboten, nicht nur weil sie den Mangel an großen freien Aufgaben verspürten, und daß sie gesucht wurden. Man durfte freilich manchmal die Befürchtung haben, daß diese selben Künstler von dieser fremden Domäne, mit der sie sonst gar nichts zu tun hatten, nur allzu gern wieder zu Bahnhöfen und Hochhäusern überspringen würden. Die katholische Kirche, ihrer ganzen Natur nach zur Hüterin der Tradition vor allem bestellt, früher lange Zeit zurückhaltend, in schroffem ausschließlich Bekenntnis zu den mittelalterlichen Kunstformen, hat sich bewußt bejahend und vielfach in Einzeläußerungen mit einem fast leidenschaftlichen incende quod adorasti für die neue Strenge der Sachlichkeit und für die neue Form eingesetzt, so daß

seit dem Sommer 1932 auf die sehr deutlichen Ordnungsrufe von Rom her ein energisches Abblasen dieser modernistischen Bewegung und eine vorsichtige Zurückhaltung der kirchlichen Behörden zu beobachten ist. Ob in diesem ersten Ansturm auch der sakrale Gedanke schon eine klassische Gestalt gewonnen hat, wird erst eine fünftige Zeit entscheiden können. Vor drei Jahren hat Clemens Holzmeister in einem Aufsatz über den modernen Kirchenbau, Wege und Abwege festgestellt, daß das Prinzip des modernen Sakralbaus in Deutschland auf der ganzen Linie gesiegt habe. „Aber dürfen wir des Sieges ganz froh werden?“ Diese Frage müsse er leider verneinen.

Das Programm der wiedererstarkten und selbstbewußten kirchlichen Kunst hat in einer edlen und beschwingten Sprache seinen Deuter und Apostel zuletzt etwa in Hans Karlinger gefunden — und die Einstellung der Führer in das Land der neuen Baukunst hat aus der Weisheit und Reife eines vorbildlichen Lebens heraus Theodor Fischer gekennzeichnet, wenn er an den Schluß seines Würzburger Vortrags 1929 den Satz stellte: „Die neue Baukunst in ihrem gesunden Kern scheint mir ihrem Wesen nach der guten alten näher zu stehen als die ganze Geschichtskunst.“ Es ging nun freilich wie immer in einer Zeit des rapiden Wandels, daß die Neophyten, die Neubefahrten, sich nicht genug tun konnten im Radschlagen und in dem Abschwören, und es war eine Notwendigkeit, nun eben wieder zur tieferen Besinnung auf das Sittliche der Fragestellung gegen die „krampfigen Neumodischen“ zu rufen, die das Kind mit dem Bade ausschütten wollten. Die tiefempfundenen Worte des Respektes für die ernsten, ihrer hohen Verantwortung bewußten Meister der kirchlichen Kunst in den jetztvergangenen Jahrzehnten des Historismus, die Georg Hager in seinem Vortrag über die Innenrestaurierung mittelalterlicher Kirchen in Nürnberg aussprach, stellten schon wieder einen Akt ausgleichender und verstehender historischer Gerechtigkeit dar. Was wäre zuletzt das, was wir Denkmalpflege nennen ohne die Erziehung durch diese Epoche? Die Denkmalpflege wie auch ihr jüngeres Geschwisterkind, der Heimatschutz, sind Kinder dieser Zeit. Wie dürften sie ihre Eltern je verleugnen? Sie haben nur das Recht, wie das Kinder immer tun, über ihre Eltern hinauszuwachsen — und sie müssen über sie hinauswachsen.

KONSERVIEREN — NICHT RESTAURIEREN?

Konservieren, nicht Restaurieren — die Forderung dieser scheinbar so einleuchtenden Antithese ist vor 25 Jahren immer wieder aufgestellt worden — mit sehr geringem Verstehen für die Probleme der tatsächlichen Arbeit an den Denkmälern von Konrad Lange in seiner Tübinger Festrede vom Jahre 1906 (Die Grundsätze der modernen Denkmalpflege). Sehr viel feiner und weiter ausholend von Georg Dehio in seiner Straßburger Kaisergeburtstagsrede vom Jahre 1905 (Denkmalschutz und Denkmal-

3*