



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die deutsche Kunst und die Denkmalpflege**

**Clemen, Paul**

**Berlin, 1933**

Vom Sterben der Monumentalskulpturen

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84202](#)

### VOM STERBEN DER MONUMENTAL- SKULPTUREN

Bei plastischen Denkmälern, zumal bei solchen von höchster Qualität, die zugleich Träger der tiefsten Symbolik sind, schreckt unser Empfinden zurück bei der Vorstellung, daß sie durch eine Kopie ersetzt werden sollen. Aber sind nicht schon sehr viele und nicht wenige von den uns teuersten uns in Wiederholungen überliefert, zum Teil ohne daß wir uns dessen bewußt sind, und vor allem ohne daß das empfindsame, aber nicht durch Kunsthistorisches Wissen belastete Publikum sich daran stößt? Ganz unerträglich wäre es unserer Vorstellung, daß ein Heiligtum wie der Bamberger Reiter etwa einer Kopie Platz machen müßte (was vielleicht notwendig würde, wenn er wie St. Georg und St. Martin am Baseler Münster im Äußeren angebracht wäre) — und doch ist ein Werk von gleich hoher Würde und magischer Bedeutung, das Paar der Ecclesia und Synagoge an dem Südportal des Straßburger Münsters, durch eine Kopie ersetzt, und die Bewunderung der vielen Tausende, die davor halten, gilt einer modernen Arbeit, während die Originale im Frauenhause geborgen sind, wie auch die Hälfte der Jungfrauen und der Tugenden, die am meisten verwitterten Propheten von der Westfront und fast alle Figuren des nördlichen Laurentiusportales. Die von der französischen Revolution zerstörten Reiterbilder, die in zwei Stockwerken die Westfassade schmückten, sind schon 1811 und 1823 durch Wiederholungen und Neuschöpfungen ersetzt. Am Freiburger Münster treffen wir schon im 18. Jh. auf Ergänzungen und Kopien bei der Außenplastik. In Magdeburg ist das Gegenstück zum Bamberger Reiter, das Reiterbild des „Kaisers“ vielfach verändert, die allegorischen Gestalten der Italia und Germania neu oder ganz überarbeitet, das Pferd so gut wie neu, die vier Ritterstatuen durch moderne Wiederholungen ersetzt, das Ganze kaum zu einem Viertel mehr Original.

Der Roland zu Bremen, schon 1404 nach einem älteren Original kopiert, ist uns nur in einer Wiederholung und Überarbeitung des 19. Jh. erhalten, dasselbe gilt für eine ganze Reihe der sonstigen bekannten Rolandfiguren, das gotische Hochkreuz aus dem Xantener Domkreuzgang steht im Original im Bonner Provinzialmuseum, an Ort und Stelle eine Sandsteinrekonstruktion. In Nürnberg werden das Sebaldusloch, die Stationen von Adam Kraft, der schöne Brunnen in modernen Kopien von uns bestaunt, die Originale dürfen wir im Germanischen Museum suchen zusammen mit den weggenommenen Außenfiguren von St. Sebald. Von den Brunnensäulen in Bern, Rottweil, Basel, Zürich, Tübingen, Frankfurt, Wertheim, Mergentheim und vielen anderen mehr gilt, daß sie ganz oder teilweise durch Kopien, zumeist durch strenge Nachbildungen des 19. Jh. ersetzt sind. An der Front von Notre Dame in Paris, im Chor der St. Chapelle, an der Front der Kathedrale von Laon bewundert das Publikum im

wesentlichen Skulpturen des 19. Jh. und hat sich damit längst abgefunden. An den allzu neu und im Steinton hart erscheinenden Kopien der Frontfiguren von der Liebfrauenkirche in Trier, die erst vor 15 Jahren durch Wackerle kopiert sind, stoßen wir uns noch an dem Gegensatz der Tonwerte.

Bei älteren Freidenkmälern denken wir gar nicht an die Übersezung: daß die friderianischen Helden auf dem Wilhelmsplatz von Schadow und Tassaert im Original im Kaiser-Friedrich-Museum stehen, an ihrer alten Stelle durch leicht veränderte Bronzekopien ersetzt, daß in Sanssouci an der großen Fontäne die Marmorbildwerke des Merkur und der Venus von Pigalle Kopien Platz gemacht haben, während die Originale gleichfalls in das Kaiser-Friedrich-Museum gewandert sind, daß Danneckers Nymphengruppe in Stuttgart durch eine freie Marmorwiederholung ersetzt ist, während das Sandsteinoriginal nach Tübingen abgewandert ist, daß der Donnersche neue Marktbrunnen in Wien im Jahr 1873 einer Bronzekopie gewichen ist und die Bleioriginale im unteren Belvedere zu suchen sind, daß in Florenz der hl. Georg von Donatello im Bargello steht und an Dr San Michele eine Kopie, daß der David Michelangelos in die Akademie gewandert ist, wo er freilich in der großen Halle, die seinen Maßstab erschlägt, seine ganze Wirkung als il gigante verloren hat — eine mäßige glatte Marmorkopie ist an Ort und Stelle vor dem Palazzo Vecchio aufgestellt. Aber es gibt auch noch frühere Beispiele solcher Ersetzung, die Gruppe des hl. Georg in Prag ist uns vielleicht nur in einem Nachguß der Frührenaissance erhalten, das Grafendenkmal in Roermond (wenn es nicht nur überarbeitet ist) in einer Kopie der Hochrenaissance. Das sind alles Werke der mittelalterlichen und der nachmittelalterlichen Kunst. Sowie wir in die Antike gehen, finden wir, daß 90 Prozent der uns überlieferten Werke in römischen Kopien vor uns stehen — den einzigen, an denen Winckelmanns und Goethes Begeisterung sich entzünden konnte — und nicht wenige der ostasiatischen Kultbilder und Einzelfiguren sind, für unser Entscheidungsvermögen noch nicht in allen Fällen klar zu fassen, uns nur in späteren genauen Wiederholungen überliefert.

Der dekorativen Barockplastik gegenüber sind wir heute sehr viel freigebiger in dem Verzicht auf Originalität. In dem Garten hinter dem Würzburger Schloß sind die Mehrzahl der Puttengruppen Peter Wagners durch Kopien ersetzt, im Schloß zu Weitsköchheim sind ganze Gruppen, aber auch dekorative Einzelstücke, Steinbänke gegen Kopien ausgetauscht und der „totgesagte Park“ hat damit einen guten Teil seines Stimmungzaubers eingebüßt. Die Originale sind z. T. eng und unübersichtlich zusammengehoben in einer neuen Museumshalle am Luitpoldmuseum in Würzburg untergebracht, einige im Nationalmuseum in München. An dem kurfürstlichen Palais in Trier sind die Balkonbrüstungen mit den Puttengruppen durch Wiederholungen ersetzt, die Originale sind in das Provinzialmuseum abgewandert. An dem Berliner Schloß

und dem Zeughaus, an den Palais in Potsdam wie denen in Dresden und Wien, an dem Schloß zu Brühl, dem Michaelstor zu Bonn sind ganze Reihen von Skulpturen erneut oder durch getreue oder freie Kopien ersetzt. Der mit Leidenschaft geführte Kampf um die Erneuerung des Zwingers in Dresden, um die Frage: Ergänzung durch Anstücke und Bierungen, getreue Kopie, freie Kopie oder ganz unabhängige Neuschöpfung, die nur in Stimmung und Rhythmus sich einfügt, um Steinkopie oder in Steinguß, (wie das etwa in Stuttgart und Ulm versucht ist), ist zu einer Generaldebatte ausgewachsen, auch Wrbas Künstlerschaft konnte die Polarität der hier gestellten Aufgaben nicht besiegen. Anatole France spricht im *Pierre Nozière* von einem Kunstwerk das 19. Jh., das sich spreizt, eines des 12. Jh. zu sein Cela s'appelle un faux. Tout faux est haïssable. Das ist ein starkes volltonendes Wort, man möchte es gern als ein befreiendes begrüßen — aber es ist zuletzt auch nur eine schöne Geste. Denn was können wir mit diesem Museumsmaßstab im Einzelfall in der Praxis anfangen?

Das Mittelalter hat an einer ganzen Reihe von Bauten — übrigens nicht um des Schutzes der hier angebrachten Kunstwerke willen, sondern um Räume für praktische und liturgische Bedürfnisse zu schaffen, vor große Portalaußbauten ganze Vorhallen gesetzt, so etwa in Autun und San Jago di Compostella, im Paradies des Doms zu Münster, am Freiburger Münster, an der Frauenkirche in Nürnberg. Als neuzeitlicher Lösungsversuch in diesem Sinne steht als klassisches Schulbeispiel die Vorhalle vor der goldenen Pforte am Freiberger Dom vor uns. In weit höherem Maße wäre ein solcher Schutz gegen Wetter und Verwitterung heute notwendig an den Portalen am Bamberg Dom, vor allem an dem großen Fürstenportal. Vielleicht, daß eine spätere Zeit einmal dazu übergeht, ein freies und luftiges durchsichtiges Gehäuse hier vorzusehen und dies mit Kühnheit und künstlerischem Takt in der Massenbewältigung und der Linienführung in die Baumasse des Domes einzufügen, wie dies etwa im 18. Jh. Balthasar Neumann, vor eine solche Aufgabe gestellt, gelöst hätte.

Der Maßstab der ästhetischen Grenze — wenn man hier davon reden darf —, bei dem der Ersatz der Originale durch Kopien gefordert richtig erscheint, ist freilich ein sehr verschiedener. Am Ott Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses wie am Friedrichsbau hätten wir gern die großen Sandsteinfiguren auch in der leichten Corrosion noch Jahrzehnte genießen mögen. Die Aufstellung der Originale in dem Erdgeschoß des Ott Heinrichbaus (nachdem sie lange unwürdig eingekellert waren) beweist nur, wie wenig notwendig diese allzu eilige Schutzmaßnahme hier war. Und es ist leider überall Tat- sache, daß die Wegnahme der Originale diese keineswegs sichert. In Rottweil wie in Nürnberg sind sie erst lange herumgestoßen worden, bis sie (ob dauernd?) den heutigen Platz erhalten haben. Bei nicht wenigen Außenplastiken beklagen wir, daß nicht vor einem halben Jahrhundert wenigstens ein Abdruck angefertigt worden ist, der den alten

Zustand festhielt, aber erschüttert stehen wir vor gefühllosen schlechten neuen Abschriften in Stein, bei denen die Originale oder die originalen Reste verschwunden und spurlos untergegangen sind. In Paris und Laon sind die ausgewechselten originalen Plastiken bis auf ganz wenige Reste verschwunden und es ist der Forschung heute nicht möglich, auch nicht den sorgfältigen Untersuchungen von Marcel Aubert, überall die Grenze zwischen Alt und Neu festzustellen.

Bei dem stillschweigenden Ersetzen von kunstgeschichtlich in besonderem Sinne bedeutsamen plastischen Bildwerken im Rahmen der Außenarchitektur ist in den letzten Jahrzehnten im Grunde genommen selten genug die theoretische Forderung aufgestellt worden, anstelle von Kopien nun Neuschöpfungen zu setzen. In Einzelfällen, etwa bei der notwendigen Auswechselung der ganz verwitterten hochgotischen Verkündigungsgruppe von der Westfront der Zisterzienser-Abteikirche zu Altenberg, hat sich diese dogmatische Forderung durchgesetzt, und anstelle der den Besuchern vertrauten, auf das glücklichste in die Fläche einkomponierten alten Gruppe ist eine neue gutgemeinte und auch ganz fein empfundene moderne Arbeit hier eingefügt, die mit Rücksicht auf das Bauwerk leise den gotischen Rhythmus aufnimmt und so nicht Fisch und nicht Fleisch ist. Man stelle sich vor, daß jene der Bevölkerung und den Tausenden der fremden Kunstfreunde vertraute Gruppe der Ecclesia und der Synagoge am Straßburger Münster im letzten Jahrzehnt selbst durch Werke der ersten französischen Meister unserer Zeit, durch Maillol oder Bernard ersetzt worden wäre! Was die öffentliche Meinung naiv verlangt, ist eben die alte Bildform. Die Antwort würde lauten: „Wir sind voll von Dankbarkeit für das uns zugedachte kostbare Geschenk, aber steht das nicht viel besser auf neutralem Grund in einer Umgebung, die nicht durch andere Werte bestimmt ist, überall Rücksichtnahme verlangt, die künstlerische Freiheit beschneidet? Laßt uns an dieser Stelle den bekannten Klang.“

In andern Fällen wird bei der notwendigen Beseitigung bescheidener nur dekorativer Arbeiten die Antwort lauten: „Das Bessere ist des Guten Feind.“ Bei den Ergänzungsarbeiten an dem Dresdener Zwinger standen die Meinungen einander gegenüber, ob es richtig sei, eine genaue Kopie oder eine freie in den Rhythmus des Bauwerks sich eingliedernde berockisierende Schöpfung oder endlich ein ganz neues unabhängiges Werk einzufügen. Sicherlich ist unser Empfinden heute noch zu stark durch das historische Gefühl belastet. Eine spätere innerlich erstarke und selbstsichere Kunst wird einmal mit der gleichen Gelassenheit und Selbstverständlichkeit, wie es das Barock getan hat, sich der ganzen Überlieferung gegenüberstellen, aber jeder Fall hat sein eigenes Gesetz, ist unter ganz besonderer Fragestellung und Begründung zu beantworten. Die Berufung auf das Barock schließt eben auch die ganze Empfindungslosigkeit, das hochmütige Hinweggehen über Gutes und Schlechtes ohne das Gefühl für die Qualität, sagen wir ruhig: die

Barbarei des Barock ein. Unheilvoll ist nur die Neigung des Deutschen zum Doktrinären, das Kokettieren mit den scheinbar allermodernen Anschauungen (die eben oft die von vorgestern sind) und die Angst, sich auch einmal zu etwas scheinbar Rückständigem zu bekennen.

### RANGORDNUNG DER DENKMÄLER

Es ist gerade in jüngster Zeit wieder erneut die Frage gestellt worden, — zuletzt von Hans Karlinger und Rudolf Pfister — ob nicht in der deutschen Denkmälerwelt eine gewisse Rangordnung, eine Wertauslese, einzuführen wäre, daß die großen für die ganze Nation bestimmenden Denkmäler für sich aufzuzählen wären, danach die provinzial-wichtigen, weiter die für einen kleineren Kreis, eine Gemeinde bedeutsamen — und daß die Liebe und das fürsorgende Interesse sich zunächst auf die erste, die große Klasse zu konzentrieren habe. Geschieht das aber nicht doch zwangsläufig überall ganz von selbst? Jeder Versuch der Einführung eines wirklichen Klassement für die unbeweglichen Denkmäler bringt zwar die Hervorhebung einer beschränkten Zahl von Bauwerken, aber damit sind zugleich die übrigen mehr oder weniger deklassiert und bei einer Beschränkung des Schutzes der Öffentlichkeit nur auf jene zugleich vogelfrei erklärt. In Frankreich, wo der staatlichen Denkmalpflege dieses Klassement zugrunde liegt, darf zwar eine beschränkte Ziffer von Bauwerken hinter ihren Namen die ehrenvolle Bezeichnung mon. hist. einfügen, die auch in die Fremdenführer übergeht, wie bei den Notablen im Adressbuch die Ritterschaft der légion d'honneur erwähnt wird, aber dieses System hat eine erschreckende Rehrseite eben in der Schutzlosigkeit der nicht-klassierten Denkmäler — Maurice Barrès hat schon vor zwanzig Jahren in seinem Buch „La grande pitié des églises de France“ diese Klage erhoben, und Joseph Péladan in „Les dix milles églises de France à classer“.

Der Maßstab, nach dem eine Klassifizierung irgendwelcher Art in Deutschland vorzunehmen wäre, müßte notwendigerweise ein ganz verschiedener sein (wie sich das schon bei der ersten Auftstellung der Liste der „national wertvollen Kunstwerke“ ergab) — sehr stark schwankend etwa zwischen dem Rheinland und Ostpreußen — und da eben nicht oder nicht nur die Kunsthistorische Zensur entscheidend sein soll, sondern ebenso stark die Summe der historischen Erinnerungen, wird die Formel für jedes Land und jede Provinz sich selbstverständlich wandeln. Daneben hat ein Denkmal ja eben auch für eine bestimmt bemessene Zeit mehr zu sagen als für die andere (wie etwa der Wechsel der Baedekersternchen in den verschiedenen Auflagen beweist). Das, was jene Forderung verlangt, eine gewisse Hierarchie der Denkmäler nach Gattungen, wird als historische und wirtschaftliche Folgerung überall ganz von selbst eintreten, und ebenso wird sich die Welt künftig damit abfinden müssen, daß gewisse Glieder des überlieferten Denkmälerbestandes allmählich aufgegeben werden und ausscheiden.