Baukunst II: Denkmalbau.

em monumentalen Raumbau nahe verwandt ist der reine Denkmalbau. Der Unterschied ist im wesentlichen der, daß bei jenem der Nachdruck auf der für den Derkehr bestimmten Derteilung großer Innenräume liegt, das Denkmal dagegen vorwiegend Außenbau ift, ja zumeist eines Innenraumes überhaupt entbehrt. So ist, was zu wenig beachtet wird, der antife Tempel im Grunde genommen ein Denkmal. Er dient nicht der Ansammlung von Menschen, sondern lediglich der Aufstellung des Götterbildes. Bezeichnend ist, daß wir ihn immer nur als Außenbau vorstellen, und das mit gutem Recht. Das Säulenschirmdach, das ihm als hauptschmuck dient, hat, so= bald es um das ganze Gebäude herumgeführt ist, nur noch Denkmalwert; die innere Bestimmung und Raumverteilung, die ursprünglich an das volkstümliche haus anknüpft, ist gang= lich in den hintergrund getreten. Es ift daher ungefund, die antife Architektur ohne Beachtung dieses Umstandes rundweg in unseren monumentalen Raumbau berübergunehmen.

Wir sollten, nachdem diese Sachlage erkannt ift, anfangen, uns wieder mehr mit dem Dentmalbau an fich, den gu ihm gehörigen Aufgaben und feinen Grundfaten gu beschäftigen. Die rituell Gläubigen haben dem Gottessohne ungählige Kirchen gebaut. Wir, die Suchenden, sollten endlich anfangen, Christus Tempel zu errichten, Denkmalbauten, die im Inhalt ihrer form gestalteten, mas seine Seele dieser Welt Unsterbliches geschenkt hat. In Christus werden sich heute noch Gläubige und Suchende die hande reichen. Ungahlige dürften auch noch gusammenströmen in einem Nationalheiligtum, das die Eng= länder Shatespeare, wir Deutschen Goethe errichteten. Die

Schweiz sollte nicht zu lange mit ihrem Böcklintempel warten. Ich denke mir ihn in einem hain, von tiefer Stille umsschlossen, auf einer Seite geöffnet nach einem See, dessen Ufer jeder Jahreszeit eine Entfaltung zu voller, typischer Kraft gestatten. Und draußen im See eine Art Toteninsel, zypressensumrauscht, mit den sterblichen Resten des Schöpfers der "Bilder zum Träumen". Im Tempel aber, vereinigt an Werken, was den ewigen Pulsschlag seiner Kunst ausmachen wird.

Das sind Phantasien, entsprungen aus der Andacht im Betrachten und Aufnehmen dessen, was uns unsere Großen hinterlassen haben. Kürzlich ist ein solcher Traum halb und halb zur Wirklichkeit geworden — vorübergehend seider nur. Eine Künstlergemeinde weihte ihren bescheidenen Tempel für kurze Zeit einem unserer Heroen. Man hat in Wien Wochen hindurch zu Beethoven wallfahrten können. Es war freisich Stückwerk, denn es sehlte die Hauptsache: man vergaß, Beethovens Werke sebendig zu machen, und denen, die den Tempel betraten, von vornherein in des Meisters Sprache Andacht zu gebieten. Die Wiener strömten neugierig herein, ahnungssos.

Und doch hat Wien, hat die jetzt gelöste Vereinigung bilbender Künstler Österreichs das Verdienst, den ersten Schritt getan zu haben in einer Richtung, die weiteren Kreisen vorerst wieder ein Stützpunkt der Betätigung höherer Gesinnung im Kultus unserer großen Geister werden könnte. Sie hat ein Beispiel dafür gegeben — bewußt oder unbewußt, ich weiß das nicht —, in welche äußere Sormen etwa dieser Kult zu kleiden wäre. Ich meine nicht Olbrichs Bau; ich meine vielmehr die Art, wie die Wiener Sezession Klingers Beethoven in ihrem heim gehuldigt hat. Damit trat etwas in Erscheinung, das in ähnlicher Art der Ansah zu etwas Neuem war, wie Wagners Sestspielhaus auf dem hügel bei Banreuth. Was dieser Seher wollte, war, das Wesentliche seiner Kunst, den dramatischen Stil in der Musik, vor der hergebrachten Opernart retten. Man errichte eine musikalische Weihestätte, wie sie sich Wagner

gedacht hat, gebe ihr die Richtung auf die Wahrung des Stiles der Beethovenschen Symphonie und baue hinter das Orchester ein Denkmal, worin Klingers Beethoven steht, und - das erste moderne heiligtum wird por uns ftehen. Die neue Leipziger Aufstellung bringt die Statue zu würdiger Geltung, nütt fie aber nicht für einen neuen Gedanken aus.

Klingers Beethoven (Abb. 15) ist nicht nach den strengen Gefegen der Bildhauerei geschaffen - davon später -, sondern als der plastische Brennpunkt eines Denkmalbaues zu denken. Er fest einen Raum voraus, der ausschlieflich gu seiner Inszenierung dient, also ein Denkmal in der Art etwa eines antifen Tempels, aber natürlich in moderner Gestalt. Die Ansicht, die ich Abb. 15 biete, ist die hauptansicht. Man sieht den heros auf seinem wundervollen Thron; als Dermittler der beabsichtigten Wirtung erscheint rechts ein Adler, gurudschredend vor dieser göttlichen Energie und Schöpferfraft. Man muß Klingers Beethoven zuerft von diefer Seite feben, und der Raum, in dem er, er allein, als Dominante aufgestellt ift, muß einladen, nachdem man bei diesem Anblid seine Andacht verrichtet hat, leife um das Bildwerk herumguschreiten und die Wunder zu genießen, die Meister Klinger am Thron por uns ausgebreitet hat. In Wien famen zu dem zentralen Saale noch Nebenräume, die für den haupteindrud porbereiteten. Was Gustav Klimt damals in seinem Fries geleistet hat, bleibt ihm unvergessen. 3ch tomme darauf später in dem Abschnitte über Monumentalmalerei gurud. Das Dentmal, das, Beethoven geweiht, in dem Klingerschen Kultbilde feinen Inhalt fande, ist noch zu schaffen.

Solche Bauten, unseren heroen oder den großen aus der Masse auftauchenden Ideen als haltbietende Wahrzeichen errichtet, hätten in fünstlerischer hinsicht eines vor den monumentalen Raumbauten voraus, die Einheit der form als vorwiegender Massengestalt und die Klarheit des inhaltlichen Dorwurfs. Es ist benn auch charafteristisch, daß Entwurfe dieser Art von modernen Architeften, wie Rieth, Schmitz oder Schumacher, sich von vornherein in der Richtung solcher Programme bewegen. Ich nehme als Beispiel die Architekturphantasie (Abb. 16) von Ceopold Bauer in Wien, einem Wagner-



Abb. 15. Max Klinger, Beethoven. Nach Photographie. Berlag von E. A. Seemann, Leipzig.

schüler. Auf einem Felsgipfel erhebt sich über dem Stufenssockel ein mächtiger Quaderbau. Wir sehen die massig in die Breite gehenden Mauern und das schwere ungegliederte Dach. Eine endlose Treppe und die Kleinheit der Menschen darauf verrät die kolossalen Dimensionen des Ganzen. Zwei

mächtige Obelisken nehmen einen Torbogen in die Mitte, der mit Fenstern und einer Tür in moderner Gestaltung gefüllt ist. Das Ganze ist offenkundig in der Masse künstlers geht auf was die Hauptsache ist, die Absicht des Künstlers geht auf einen bestimmten Inhalt los, der aus seiner Phantasie sprechen soll: unter dem Ganzen steht die Beischrift "Trauer". Das Denkmal ist also von der Art des Monument des morts von Bartholomé auf dem Père Lachaise zu Paris. Dieser Bildhauer hat den Inhalt durch Figurengruppen angedeutet und für den Ausbau zu der massigen Gestalt altägnptischer Sassach gegriffen. Der Architekt Bauer dagegen drückt, was er will, in Bausormen aus, denkt sich nur nebenbei auf den Obelisken Trauerkränze und an ihrer Basis einen massig stilisierten Fries Leidtragender.

In der Tat bilden eine Hauptgruppe des Denkmalbaues einmal die Mausoleen in ihrer mehr architektonischen, und dann die Grabmäler in einer mehr plastischen Gestalt. Man halte das Camposanto von Neapel und das von Genua etwa nebeneinander, dann hat man beide Gattungen in Haupt-vertretern beisammen. Auf unseren Friedhösen erscheinen gern beide Arten nebeneinander. Jeder weiß, welche Jülle von Geschmacklosigkeit uns da aufgetischt wird. Diese "Denkmäler" sind ganz der privaten Willkür preisgegeben, und auch wenn sie fertig vor die Öffentlichkeit kommen, muß Pietät das offene Urteil zurückhalten. Auf diesem Gebiete wird sich daher das Gesunde der modernen Bewegung am schwersten durchsehen.

Es empfiehlt sich also, eingehender lieber bei der zweiten hauptgruppe unserer Denkmäler zu verweilen: bei den Denkmälern schlechtweg, wie wir die auf unseren Plähen stehenden Statuen zu nennen belieben. Daß es sich dabei nicht eigentslich um Denkmäler, sondern um im Freien und anspruchsvoll auf Sockel gestellte Porträtstatuen handelt, ist in letzter Zeit oft genug hervorgehoben worden. Mit der Bezeichnung "Denkmal" wir jeht überhaupt nicht Maß gehalten. So ist es modern, von Naturdenkmälern ebenso selbstverständlich wie von Kunst-

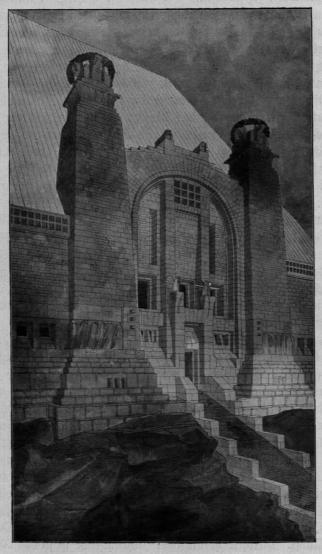


Abb. 16. Leopold Bauer, Architekturphantasie "Trauer".

denkmälern zu sprechen. Die Sache ist nicht gang unwichtig. Ein Denkmal muß dem Kopfe eines Menschen entsprungen, es muß von seinen handen aufgerichtet sein. Was wir in der Natur sehen, ist alles, wie der Mensch selbst, gewachsen. Der richtige Ausdruck "Naturgebilde" hat daher wohl nur aus prattischen Gründen der unrichtigen Bezeichnung weichen muffen; was die herren mit Naturdentmal meinen, find bedeutende Naturgebilde, das Mufter eines alten, mächtig ent= widelten Baumes, eine auffallend eigenartig oder typisch entwickelte Felsbildung u. dgl. Eher ist die Bezeichnung Naturs denkmal noch zulässig für Pflanzungen von Menschenhand, wie bei der Pineta von Pisa oder Ravenna. — Nun sind manche fog. Naturdenkmäler allerdings ursprünglich Dorbilder für Kunftdenkmäler: die ägnptischen Pyramiden ahmen vielleicht die Tafelberge Oberägnptens und Nubiens nach, in denen man einst, wie später im Totental bei Theben, die Könige beisette. Auch die hunengraber sind den naturlichen nach= geahmte künstliche hügel, oder sie sind aus Riesensteinen auf= gerichtet, wie man dergleichen auch in der Natur in giganti= ichen Maffen aufgeturmt feben fann.

Diese der Steinzeit angehörigen Denkmäler wirken durch die Eigenart, in der die Masse vorgeführt wird. Die Phramide ist ein Kristall, der hügel ein Kegel, das Steinmal eine Zusammenstellung formloser, gedrungener Massen. Alle diese Bildungen lagern schwer auf dem Boden und sind undurchsdringlich für den Blick; sindet sich einmal, wie bei Steinmälern, eine Durchbrechung, dann ist sie im Derhältnis zu der im übrigen geschlossen Masse kaum von Belang. Immershin kommt es auch auf die Größe, doch nicht auf diese allein an. Hauptsache bleibt die Massigkeit, das Geschlossene der Wirkung. Man sieht solche Denkmäler vom Standpunkt der Kunst gern über die Achsel an — zum Schaden der Denkmalkunst. Durch mehr als zwei Jahrtausende ist so das Wichstigse in der Denkmalbaukunst, die Anwendung der Masse um ihrer selbst willen, vernachlässigt worden. Man glaubte, alles

8 8 8 8 8 8 8 8 8 Dentmalbau 0 0 0 0 0 0 0 0

durch die Gestalt erreichen zu können und hatte dafür immer

ein großes Dorbild vor Augen, das der Griechen.

Die Griechen haben von allem Anfang an darauf hingearbeitet, die Masse als solche aus der Kunft zu verdrängen und dafür die Gestalt oder Sigur zur geradezu ausschließlichen Geltung zu bringen. Ihre besten Werke sind die, in denen dieses Biel noch nicht völlig erreicht ift. Unbewußt stellen wir die noch in der Masse befangenen Werke der älteren Zeit bis herab auf die unnachahmlichen Schöpfungen des Phidias höher, als diejenigen des Praxiteles. Mit Lysipp siegt die Figur vollständig über die fristallinische Masse, das griechische Relief hat von da ab seine zauberhafte Stille verloren. Immerhin machte erst die Neuzeit jenen tollen Schritt, die Bedeutung der Masse für den Denkmalbau ganz zu leugnen und in die Mitte großer Plätze Männchen auf Postamenten zu stellen. Es ist bezeichnend für das völlige Migverstehen der Aufgabe, daß man sich am Anfang des vorigen Jahrhunderts, darum streiten tonnte, ob ein solches Männlein hofen anhaben durfe oder in antitem Koftum gegeben sein mußte. Darauf tommt es bei einem Denkmal wahrhaftig nicht an. Nicht, wie eine solche auf einem Postament im Freien stehende Statue angezogen ift und wie der Dargestellte fich rauspert und sputt, macht den fünstlerischen Wert des Denkmals aus: über all diesen Dingen darf das Wesentliche, die durchschlagende Bedeutung des Massenaufbaues nicht vergessen werden.

Es ist eine große Täuschung, wenn man glaubt, den Mangel an Massigkeit durch gigantische Größe ersehen zu können. Der Koloß von Rhodos wird ebensowenig wie die Renaissancegiganten in Florenz und Denedig, die Bavaria bei München oder die Statue der Freiheit in Neunork künstlerisch befriedigt haben. Das waren kindische Dersuche, das verslorene Wesen des Denkmalbaues durch Dergrößerung der Gestalt wieder zu gewinnen. Den wahren Schlüssel zu dieser Kunstgattung hat erst die allermodernste Kunst wiederentdeckt, und es geschieht mit Absicht, wenn ich diese Gruppe von Kunst-

werken nicht unter dem Abschnitt Bildhauerei behandle, sie vielmehr ihr eigenes Kapitel unmittelbar nach dem Monumentalbau und möglichst weit weg von der Plastik bekommt: Das Publikum kann nicht eindringlich genug auf den modernen Umschwung in der Auffassung dessen, was ein Denkmal sein soll, hingewiesen werden, und den Duhendkünstlern kann das auch nicht schaden. Hoffentlich lesen dieses Büchlein auch Mitzglieder von allerhand Denkmalkomitees und lassen sich das Gesagte etwas durch den Kopf gehen. Ich habe jedenfalls bei der Scheidung Monumentalz und Denkmalbau mehr diese Kläzrung auf dem Gebiete der Bildhauerei im Auge, als die prinzzipielle Unterscheidung zweier Architekturgattungen.

Als topisches Beispiel dessen, was während des XIX. Jahr= hunderts und heute noch gang und gabe ist, bilde ich Eber= leins Goethe-Denkmal in Rom ab (Abb, 17). Der Leser lasse die ihm bekannten Denkmäler, Friedrich den Großen von Rauch, die gahllosen Reiterstatuen Wilhelms I. und allerhand Statuen berühmter Männer an seinem Geist vorübergiehen, auch die iconen Wiener Denkmäler von Jumbuich, feinen Beethoven und die prächtige Maria Theresia zwischen den hofmuseen immer ist das Prinzip des Aufbaues dasselbe: die Statue wird durch einen hohen Sockel herausgehoben, um den herum Siguren gruppiert sind. Früher haben sie mehr oben am Sockel selbst gestanden, bei Eberlein und den Modernen liegen, sigen und stehen sie auf den breit ausladenden Stufen unten herum, treten dem Beschauer auf Dugfuß handgreiflich nabe und erscheinen überlebensgroß unmittelbar vor seiner Nase, ihn zwingend, sie von allen Seiten zu beschnüffeln. Das wirkt alles im Freien, ohne den Schutz des Intimen der Menge ausgeliefert, gang anders, als im Museum oder einem Innenraum. Am Goethedentmal bieten Mignon und gegenüber die Römerin ihre schwellenden Sormen dem Blid so aufdringlich dar, daß ich den Durchschnittsmenschen seben möchte, der über ihren sinnlichen Reig hinmeg auch nur die Spur fünstlerischen Empfindens aufbringen tann. Man sieht dann auch den Barfner 34

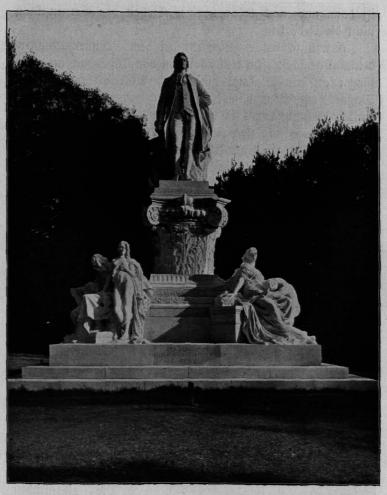


Abb. 17. Eberlein, Goethe=Denkmal in Rom.

links, die Saustgruppe rückwärts und die männliche Gestalt rechts bei dem Rundgang um diesen Goethe herum mehr darauf an, ob sie der Wirklichkeit entsprechen, als auf ihre künstlerische Sorm hin. Der Goethe oben über dem Kapitell 3*

ist dann auch noch da, von einer Einheit des Ganzen kann nicht die Rede sein.

Genau so hat es Eberlein bei dem Berliner Wagnerbenkmal gemacht. Da tritt Wolfram von Eschenbach als Festsänger an das Denkmal heran und blickt akklamierend zu Wagner auf, Tannhäuser wirft sich ohnmächtig auf die Stufen, Brünnhilde hat sich in Positur gestellt mit dem Leichnam Siegfrieds vor sich, und Alberich hockt mit seinem Raube in Fluten, die mit einer der Rheintöchter über die Stufen herabrauschen. Canova ist ein Stümper gegen dieses Treppentheater in Stein. Aber derartige Geschmacklosigkeiten sind schließlich im Gebiete der Plastik so allgemein üblich, daß noch auf lange hinaus zu tauben Ohren predigt, wer solche Schöpfungen völlig unkünstlerische, versteinerte Wirklichkeit nennt. Für uns handelt es sich im Augenblick darum: ist das Goethe



Abb. 18. R. Begas, Bismardbenfmal in Berlin.

denkmal Kunst, und wodurch wäre diese erreicht?

Der Gegen= stand, das leben= de Bild ist daran neben einer raffi= nierten Technit alles, mit ihm die Gestalten in ihrer die Natur womög= lich übertrump= fenden Wahrheit. Die eigentlichen formprobleme, die der Plastik an= stehende Jurud= haltung in der Raumbildung, die Sammlung von Licht= und Schattengruppen zu bedeutenden Kontrasten uff. bestehen für Eberlein nicht. Dor allem aber läßt er un= beachtet, daß die Zeit der Sigurenwirtschaft in der Dentmalplastit vorüber ist und daß wir endlich gur Einsicht tom= men: monumentale Wirfungen können nicht durch die Gestalt, sie muffen durch die Masse erreicht werden. Alle Welt hat die lebenden Bilder und mehr noch die ein= zelnen armseligen Manndeln, die auf unseren Dläten berumstehen, satt. Was wir verlangen, find Denfmäler, die in einem Derhältnis ju der sie



Abb. 19. Hugo Lederer, Bismard in Hamburg.

umgebenden Architektur oder der Candschaft stehen. Was da gefordert wird, läßt sich nicht durch Vergrößerung der menschelichen Gestalt, auch nicht durch allerhand architektonische Ausgestaltung erreichen, sondern nur durch Unterordnung der Einzelgestalt unter die Gesamtwirkung der geschlossen Masse.

Ich stelle, um recht deutlich zu machen, um was es sich handelt, zwei moderne Bismarcbenkmäler nebeneinander. Abbildung 18 zeigt die bekannten Bronzesiguren auf Granitsockeln vor dem Reichstagsgebäude in Berlin. Was ist das eigentlich sür ein Verein, dieser Mann da oben mit dem Atlanten vor, dem Schmied hinter seinem Sockel und den Frauen, die seitlich auf Tierleibern sigen bzw. stehen: soll das vielleicht eine monumentale Gruppe sein? Nein, diese großen Sigürchen haben künsterisch nichts miteinander gemein, man muß den Jusammenshang im Wege recht knifflicher Ausdeutung suchen. Trot des vornehmen Auswandes an prachtvollem Material ist die Masse

als solche gar nicht vorhanden, sie zerflattert in alle Winde, und der gute Bismard felbst mit seinen gespreigten Singern und dem porschriftsmäßig ausgestatteten Säbelchen stellt mehr ein vielen noch von seinen Glanztagen her erinnerliches leben= des Bild, wie man es in Wachsfigurenkabinetten gu sehen gewöhnt ift, als daß er zu einem fünftlerischen Wert geläutert ware. Dem Bildhauer, Reinhold Begas, schwebte vielleicht bei der Komposition des Gangen vor, daß er die Siguren entsprechend der dahinter liegenden Sassade in drei Gliedern bringen wolle, d. h. er überließ dieser hintergrundfuliffe die einigende Wirkung. Ich habe nicht gefunden, daß der Erfolg diese Voraussetzung erfüllt; für mich ift das Original noch unerträglicher, als die fleine Nachbildung in Photographie. Die Konsequengen der Begasschen Willfür, die immerhin noch den Stempel selbstbewußter Kühnheit an sich trägt, tann man am Bismardbentmal in Dresden u. a. beobachten.

Die zweite Abbildung 19/20 führt das neue, jüngst ent= hüllte Bismarcbentmal von hugo Cederer und Schaudt in hamburg vor. Ich fasse zuerst die Gestalt des Beros selbst ins Auge. So hat ihn schwerlich jemand dasteben seben, die hande über dem Reichsschwert gefaltet, in Panger und Schultermantel, begleitet von zwei Adlern. Dabei barhaupt. Dieser Bismard ist freilich 14,80 Meter hoch, also ein Riese; aber was wirkt, sind nicht diese Dimensionen allein. Es ist bezeichnend, daß die "Statue" auch in der fleinsten Abbildung - übrigens wie mancher Meunier oder Bödlin - den Eindruck des Kolossalen wedt. Sie stellt nicht Bismard in irgend einer Momentaufnahme dar, beschränkt sich auch nicht darauf, den Recen in idealer Auffassung so überzeugend zu geben, wie er nur irgend in unserer Phantasie leben mag. Die hauptsache ift, dieses Bildwerk nimmt die gegebene Gestalt nur gum Anlaß, daran fünst= lerische Probleme zu lösen. Darauf muß hier etwas näher eingegangen werden. Lederer war von vornherein darauf bedacht, ein großdekoratives Denkmal zu schaffen. Dabei kommt es auf die gernwirkung an, und das ist nun jenes Gebiet, in dem man mit der Masse allein, nicht mit der Gestalt wirken kann. Bismarck tritt uns in hamburg, könnte man sagen, kristallissiert entgegen, er bildet, im Grunde genommen, nur die Spitze eines riesigen Unterbaues, über dem er sich in zwei Stufen — den Adlern und Schultern — zu dem verhältnismäßig kleinen, aber deshalb keineswegs ungenügend betonten

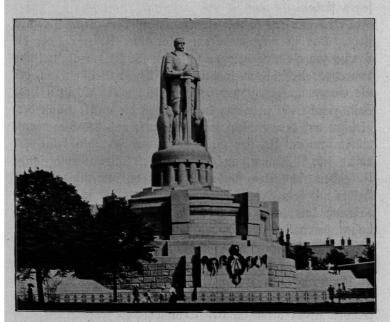


Abb. 20. Lederer und Schaudt, Bismarddentmal in Samburg.

Kopfe verjüngt. An sich ist dieses haupt nichts weiter als eine Art Knauf über der Spitze eines straff aussteigenden Obeslisten; man beachte, wie die hohe Cotrechte des Schwertes dieses Aufragen unterstützt und zugleich durch die Betonung der Wagrechten im Postament, den Adlerköpfen, Armen und Schultern der Eindruck des Schweren verstärft wird, das zugleich massig wirkt, weil man nirgends zwischen den Armen und Beinen ins Leere hindurchblicken kann. Das nennt man

großzügige Massenanordnung. Der Künstler war sich wohl bewußt, daß er keine für die Nahsicht gebildete Einzelstatue nach Art der Griechen zu schaffen hatte, sondern eben ein im Freien aufzustellendes Denkmal. Man sehe auch, wie er den Adler ganz in den Dienst der künstlerischen Aufgabe zieht: ein Zoologe oder heraldiker wird freilich allerhand daran auszussehen finden.

Und nun erst das "Postament", auf dem dieser Bismarck steht. Das ist nicht mehr ein dekorativer Untersat, der die Statue gur Geltung bringen foll, tein Sodel gur Aufstellung von etwas Beliebigem, sondern ein richtiger Denkmalbau, der als Ganges aufgefaßt und beurteilt sein will. Es ist unserer Zeit, glaube ich, zu wenig bewuft, daß die antike Kunft der= gleichen auf dem Gebiete des Grabbaues und der Siegesdent= mäler kannte. Bei den Griechen waren das eben keine Arbeiten für Bildhauer, auch der Architekt allein konnte solche Aufgaben nicht lösen, sondern da muß es, zum mindesten seit hellas mit dem Orient in alerandrinischer Zeit in engere Berührung tam, eine eigene Gattung von Künstlern gegeben haben, deren Aufgabe die Denkmalbaukunft an fich war. Ihre Werke sind untergegangen bis auf die Mausoleen, unter denen dasjenige von halikarnak - auf griechischem Boden -, wie es scheint, als bahnbrechendes Prototyp auftritt. Ich sehe davon ab, hier genauer darauf einzugehen, und nehme als Beispiel lieber die bekannten Triumphbogen vor.

Wodurch wirkt eine solche Straßenübersetzung: durch den einen Bogen, den die Straße wie ein Tor durchläuft? Oder die drei Bogen, in die der Verkehr zerteilt wird? Oder durch den Relief= und Statuenschmuck, die kaiserliche Quadriga obenauf? Oder durch die Inschrift? Gewiß durch keines von allen diesen Dingen. Man nehme auch die Triumphalsäulen: Kam es dabei vielleicht auf die Reliefs an, die doch niemand sehen konnte? Nein, bei diesen Denkmälern handelt es sich in erster Linie um die Auffälligkeit der Masse. Ein Triumphbogen wirkt gar nicht, wenn nur die drei Bogen da stehen und die Architektur 40

S S S S S S S S S Dentmalbau 0 0 0 0 0 0 0 0

noch so schön ist. Es kommt auf die Massigkeit der Pfeiler an, zwischen denen die Bogen erscheinen, auf die Wucht dessen, was über den Bogen liegt; diese selbst müssen als Durchsbrechungen einer Masse, nicht freistehend für sich wirken.

Merkwürdig ist, daß Schaudt bei seinem Entwurf einem Denkmal sehr nahe gekommen ist, das die gelehrten Kreise seit etwa zehn Jahren beschäftigt. Es ist das Tropaeum Trajani in der Dobrudscha, das keinem einzelnen helden, sondern ganz allgemein einem Siege galt. Auch da ist ein runder Unterbau mit Sigurenschmuck genommen und eine konische Derdachung, die zu dem weithin sichtbaren Mittelstück überleitet. In hamburg ist nur der Platz unendlich viel wirksamer gewählt: das Denkmal krönt einen hügel und hebt sich für den die große Treppe Aussteigenden mächtig über den horizont hinaus. Jetzt wirkt der Sockel noch zu schwer; sind erst die Sigurenreliefs daran ausgeführt, wird das Ganze, wie der Entwurf voraussehen läßt, mehr ins Gleichgewicht kommen.

Diese Bismarcbenkmal ist nicht etwa die erste moderne Schöpfung auf dem Gebiete des Denkmalbaues, die durch massigen Aufbau zu wirken sucht. Man kann vielmehr sagen, daß diese gesunde Richtung setzt glücklicherweise schrittweise an Boden gewinnt. Die großen nationalen Denkmäler am Rhein und das im Bau begriffene Dölkerschlachtdenkmal bei Leipzig z. B. bewegen sich bereits mit aller Entschlossenheit in dieser Richtung. Ich habe nur vereinzelt, etwa in Koblenz den Eindruck gehabt, daß in der hauptgestalt noch zu viel Figürliches steckt und das naturwahre Detail im Reiter der imposanten Massigkeit des Gesamtwurfes zu sehr widerspricht. Darin geht das hamburger Denkmal als gutes Beispiel einer monumentalen Einheit weitaus voran.

Man bilde sich aber ja nicht ein, daß die rohe Masse an sich ein Denkmal bedeutet. Erst die künstlerische Sorm, die ich der Masse gebe, macht sie dazu. Ein Felsblock, und er mag noch so groß sein, bleibt immer ein toter Stein; ihn für ein Denkmal benutzen — um damit Bildhauerkosten zu

sparen — bleibt immer ein philiströser Mißgriff. Daß auch ein großer Künstler in einer ihm fremden Aufgabe irren kann, mag das in einer Zeitschrift*) abgebildete Modell eines Lisztenkmals von Hermann Obrist beweisen. Man sieht in der Dorderansicht ein Prisma, in dessen Kante oben sich Liszts Geist nach spiritistischer Art manisestiert. In der Seitenansicht zeigt sich rückwärts ein Felsengeschiebe, welches den armen Spirit derart in angstvolle Enge preßt, daß er verzweiselt das Gesicht verzerrt. Solche Einfälle bleiben besser in den Mappen. Mußdenn alles gleich in den Kunstzeitschriften abgebildet werden?

Ich fürchte, Klingers neuestes Werk, ein Brahmsdenkmal, wird ähnlich beunruhigend wirken. Der Künstler läßt die Buste des Meisters in einem Saltenwurf verfinken, aus dem dann nur unten, wie bei ägnptischen Bildwerken, die füße hervor= treten. Um diese verschwommene Masse ranten sich allerhand weibliche Phantasiegestalten. Möglich, daß ich mich über die Wirkung täusche. Rodin hat auf dem Gebiete des Denkmal= baues Sürchterliches geleistet; selbst Meunier versagt in dem Entwurf des Denkmales der Arbeit. Ein Bildhauer ist eben noch lange fein Dentmalbaufünstler. Es ware an der Zeit, daß dies allgemein erkannt wurde. Es genügt auch nicht, wenn der Bildhauer sich mit dem Architeften gusammentut, der eine die menschlichen, der andere die architektonischen Gestalten Sie ichieben dann nur die alten formqualitäten gu= sammen. Das Entscheidende aber ift die Masse, und die muß Einer durchkomponieren, Siguren und Architektur laffen fich dann leicht vereinigen.

Sache reiflicher Überlegung muß auch immer bleiben, wie man die Denkmäler mit ihrer Umgebung zusammenreimt. Da liegt noch ein Gebiet, das ein genialer Künstler bebauen müßte. Es gehört ein großes Dermögen von Abstraktion oder stumpfes Allesgewöhntsein dazu, eine Statue von dem hintergrund einer banalen Mietskaserne oder vor einem leeren, großen Raum-

^{*)} Die Runft II, S .137.

O O O O O O O O Dentmalbau 0 0 0 0 0 0 0 0

ausschnitte genießen zu können. Entweder es überragt den horizont, dann hebt es sich selbst über alles Alltägliche heraus, oder es wird durch massigen, in den Dimensionen gleichwertigen Pflanzenwuchs im gehörigen Abstand würdig umfangen, oder endlich, die hinter ihm erscheinende Architektur nimmt von



Abb. 21. Berlin, Plat vor dem Reichstagsgebäude mit dem Bismarddenkmal.

vornherein Rücksicht auf das Denkmal. Gelöst ist die Frage noch lange nicht.

Jeder monumentale Raumbau ist. zugleich nach außen Denkmalbau, ließe sich daher dem Wesen nach, sollte man meinen, mit einem unmittelbar vor seiner Fassade angeordneten Denkmal in eine Einheit zusammen komponieren. Ich gebe Abb. 21 eine Ansicht des deutschen Reichstagsgebäudes mit dem davor stehenden Bismarckenkmal. Oder man nehme das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin mit dem Denkmal

O O O O O O O O Dentmalbau 0 0 0 0 0 0 0 0

Friedrichs III. davor auf der Spitze der Spreeinsel, oder das Denkmal Wilhelms des Siegreichen vor dem königlichen Schloß in seiner fürchterlichen Enge: warum sollte sich bei entsprechenden Neubauten nicht Fassade und Denkmal in eine Einheit bringen lassen? Hätte man dergleichen beim Reichstag von vornherein im Auge gehabt, dann hätte Begas seinen Bismarck im Reliesstil komponieren oder der architektonischen eine plastische Masse vorsetzen müssen. In beiden Fällen wäre vielleicht etwas Rechtes zustande gekommen.

