

2. Wertungen. Aber das führt uns auf ein Gebiet, von dem erst später zu sprechen sein wird. Lassen wir diese Gesichtspunkte der Gesamtgestaltung des Lebens zunächst einmal ganz aus dem Spiele und fragen uns zum Schluß zusammenfassend, wie es denn nun mit dem Ergebnis auf dem Gebiet der Einzelleistungen aussieht, in denen sich das Ringen mit den verschiedenen Sonderproblemen der Zeit abspielt. Selbst wo wir nicht solch grundsätzliche Scholleistungen beklagen mußten, wie auf dem Gebiet der Kleinwohnung, sind wir doch immer zu Urteilen geführt, die in erster Linie ein Ungenüge hervorhoben. Müßten wir nicht doch ein seltsames Versagen einer ganzen breiten Kunstepoche feststellen? Wir würden damit nur eine oft ausgesprochene Meinung bestätigen. Dem ernsthaften Historiker aber sind solche allgemeine Urteilsprüche verdächtig, und in der Tat muß man beim Betrachten dieser uns noch so nahen Epoche architektonischen Tuns vorsichtig sein. Es ist nicht wahrscheinlich, daß ein Volk auf einem seiner hauptsächlich Wirkungsgebiete dreißig Jahre lang keine wertvollen Kräfte hervorbringt, und es ist deshalb nicht wahrscheinlich, daß die Architekten dieser dreißig Jahre unter dem Bann einer Zeitenwelle alle gleich Unwertes geleistet haben.

Wir müssen deshalb versuchen, in das Gesamturteil noch einige Schattierungen hereinzubringen, wenn wir gerecht sein wollen. Wir sind gewohnt, das eklektische Wesen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als eine Verirrung zu betrachten, die man eigentlich hätte vermeiden müssen. Wer weiß, ob es nicht ein Werdeprouzess war, durch dessen Erfahrungen die Menschheit einmal hindurchgehen mußte, nachdem der Versucher durch das Wachsen historischer Erkenntnis und das Anschwellen technischer Reproduktionsmöglichkeiten sämtliche Weltreiche der Kunst vor ihren Augen ausgebreitet hatte und sagte: „Dies alles ist Dein!“ Konnte man sich von solchen Versuchungen, die noch nie an eine Künstlergeneration herangetreten waren, anders befreien, als durch die harte Schule negativer Erfahrungen?

Erst als man sah, daß alle diese Kunstwerte glänzender früherer Zeiten doch für die veränderten Bedürfnisse heutigen Lebens nicht das letzte Wort bedeuten können, ergab sich die innere Befreiung und die neue Kraft, das kleine eigene Ich einer ganzen Vergangenheit gegenüberzustellen, ohne sie frevlerisch herauszufordern.

Aber es ist nicht nur diese negative Erfahrung, um die es sich bei dieser Entwicklung handelt. Wenn man einmal nichts anderes als eine Reihe bester Grundrisse aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zusammenstellt, wird man sehen, wo die eigentliche Leistung dieser Zeit zu suchen ist. Sie hat am praktischen Gerüst so vieler Aufgaben, für die es kein Vorbild gab, arbeiten müssen, daß man ihr auf ästhetischem Gebiet manches nachsehen muß. Das darf nicht so klingen, als ob wir glaubten, das praktische Gerüst und die ästhetische Form ließen sich bei einer vollgültigen Lösung voneinander trennen, nein, erst ihr Verschmelzen zu unlöslicher Einheit gibt das reife Werk, aber auf dem Wege zu diesem Ziel, für den historische Zeiten bei der Entwicklung ihrer Aufgaben oft einige Menschenalter brauchten, gibt es Stufen, die man nicht übersehen darf.

Der Vollender braucht sie, oft ohne sich dessen bewußt zu sein, um zu seiner Höhe zu gelangen. In der Vorarbeit für diese praktische Seite der Bewältigung oft sehr schwieriger neuer Programme liegen die Verdienste dieser vielgeschmähten Epoche: im Grundriß sehen wir den äußeren Niederschlag dieser Vorarbeit.

Wir dürfen also nicht allein auf das stilistische Kleid sehen, das sie sich in buntem Wechsel umgeworfen hat. Der Eklektizismus, der in der Wahl dieser verschiedenen Kleider liegt, ist nicht der einzige Charakterzug, den es hervorzuheben gilt, wenn er der Epoche auch mit Recht den Grundzug ihres Namens gegeben hat. Wir haben uns gewöhnt, in diesem Namen nichts anderes mehr zu hören, als das Todesurteil der Charakterlosigkeit, und darin liegt doch wohl eine allzu bequeme Verallgemeinerung. Wenn wir näher zusehen, werden wir sehr verschiedene Formen des „Eklektizismus“ erkennen, die man nicht alle in einen Topf werfen kann, wenn man diese Zeit richtig verstehen will. Es gibt einen leichtsinnig-oberflächlichen und einen gewissenhaft-wissenschaftlichen Eklektizismus, es gibt einen Eklektizismus der Bequemlichkeit und einen der Überzeugung, einen Eklektizismus des Verstandes und einen des Gefühls. Die Vertreter dieser verschiedenen Schattierungen haben kaum auch nur eine Ähnlichkeit untereinander.

Was diese Zeit so geringwertig erscheinen läßt, ist vor allem die weite Ausbreitung eines oberflächlichen Eklektizismus, der gar nicht versucht, in das wahre Wesen eines der historischen Stile einzudringen, die er verwendet. Was hochgeachtete Firmen, wie Kayser und von Großheim als „deutsche Renaissance“ oder Cremer und Wolfenstein als „französische Renaissance“ auf den Markt brachten, hat nicht nur im Geist und nicht nur in den Proportionen, sondern sogar in den einzelnen Formen nur eine vage Ähnlichkeit mit den wirklichen Stilen dieses Namens. In solchen Umdeutungen aber wirkten dann die betreffenden Stilmoden weiter und entwerteten sogar die echten Urbilder eine Zeitlang für den Genuß.

Mit diesen Äußerlichen darf man diejenigen nicht verwechseln, die dem von ihnen gewählten Stil mit aller Treue wissenschaftlicher Ergründung zu Leibe gingen. Sie spielen eine große Rolle, denn auch in dieser Zeit zeigt sich eine ähnliche Erscheinung, wie sie durch das ganze Jahrhundert geht, daß nämlich gerade die beschäftigten Architekten Neigung und Kraft behalten für wissenschaftliches Forschen in ihrem Fach. Josef Durm, lange der führende Architekt Badens, hat die eingehendsten Studien über Antike und Renaissance gemacht, Friedrich Adler, lange der führende Kirchenbaumeister Norddeutschlands, hat in mustergültigen Veröffentlichungen die norddeutsche Backsteingotik zur Anschauung gebracht. Männer wie Carl Schäfer, der Wiederhersteller von Heidelberg und Meissen, und Bodo Ebhardt, der Erneuerer der deutschen Burgen, galten mit Recht auf ihren Gebieten als die ersten wissenschaftlichen Sachleute. Aber es scheint ein Fluch über dem historischen Wissen zu liegen, wenn es sich mit Schaffen paaren soll: es setzt sich nicht um in Leben. Carl Schäfer (geb. 1844 in Kassel, gest. 1908) ist hierfür vielleicht das monumentalste Beispiel,

ein Mann voll Saft und Kraft, der als Lehrender eine ganze Generation von überheblicher Reißbrettkunst zu ehrlicher handwerklicher Baugesinnung geführt und so ein nicht kleines Stück am Fundament einer Neubelebung der Architektur gelegt hat. Und wenn er selber baute, wie an der Marburger Universität, dem Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses, oder an den Türmen des Meißener Doms, dann blieb das Mauerwerk stumm und die Formen belebten sich nicht. An seinen Namen und an den Bodo Ebhardtts, der auch sein Werk von Grund aus verstand, knüpfen sich die leidenschaftlichen Forderungen nach einer grundsätzlich anderen Art der Denkmalspflege, die am Anfang des neuen Jahrhunderts vor allem aus dem Mund von Cornelius Gurlitt ertönten.

Auch im Rahmen des Eklektizismus ist also das Gefühl der eigentliche Motor des Schaffens. Damit wird aber die Tür geöffnet zu jener ersten Gruppe der Oberflächlichen, die sich wahrscheinlich auch auf ihr Gefühl berufen haben werden. Eine gefährliche Tür. Wir müssen deshalb einen weiteren Typus des Eklektikers unterscheiden, der sich wohl dem freien Gefühl überläßt, aber es durch wissenschaftliche Kenntnis und Formbeherrschung stets zu kontrollieren vermag. Paul Wallot gehört hierhin, ein besonders charakteristischer Vertreter dieses Typus scheint mir aber Friedrich Thiersch (geb. 1852 in Marburg, gest. 1921) zu sein, ein Mann von dionysischer Begabung, ganz im Augenblicke lebend und doch im Lande der Griechen und der Meister des Barock daheim, als wäre er einer der ihren gewesen; als dekorativer Maler voll Phantasie und Anmut, und doch als Architekt von äußerster Präzision der Technik. Hätte er seinen preisgekrönten Wettbewerbsentwurf zum Reichsgerichtsbaus (es war ein dritter Preis, aber eine Arbeit, die seinen ersten Preis beim Reichstagsbau noch übertraf), so hätten wir ein Beispiel voll edelster Harmonie für jene neue Form des Repräsentationsbaus bekommen, von der wir vorher gesprochen. Es war kein Glück für ihn, daß er die Träume von Reichstagsbau und Reichsgericht schließlich auf einen Justizpalast in München übertragen mußte, das Ziel seines Wollens und das Ziel seines Könnens stand ihm je jünger je mehr im Wege. Aber daß Kräfte in ihm steckten, die nicht erborgt oder angelernt waren, hat er noch zuletzt in der kühnen Eisenkuppel der Frankfurter Festhalle bewiesen. Ist Thiersch das Beispiel für einen Eklektizismus, der zwischen Wissen und Fühlen schwankt, so können wir neben ihm eine letzte und kleinste Gruppe erkennen, die ganz von der Gefühlsseite her zu der Art ihres historischen Ausdrucks kommt. Messel steht an der Grenze zu dieser Gruppe, deren bezeichnendsten Vertreter wir in Gabriel Seidl sehen (geb. 1848 in München, gest. 1913). Wenn er bei seinen historisch-gefärbten Bauten niemals den Geist des betreffenden Stiles verletzt, so beruht das nicht auf wissenschaftlichem Studium, sondern auf einer eigentümlichen Gabe, historische Begeisterung in neues plastisches Leben umzusetzen. Während Lorenz Gedon (geb. 1843 in München, gest. 1883), sein bewunderter Freund und Weggenosse, in seinen Arbeiten die Künstlerfest-Improvisation nie völlig abstreift, trägt Seidls Werk von Anfang an den

Stempel der Selbstverständlichkeit und bleibt frei von dem etwas gewollten Münchnertum, das sich aus der berühmten Ausstellung „Unserer Väter Erbe“ (1887) entwickelte. Wenn er ein barockes Häuschen in die bayrische Hügellandschaft setzt, scheint es schon immer dort gestanden zu haben, wenn er für den neuen Begriff des „Bierpalastes“ die Verwirklichung schaffen muß, findet er einen Ausdruck, der voll bürgerlicher Behaglichkeit ist und doch in die Großstadt paßt. Die Lenbach-Villa ist keine Maskerade, sondern ein Wunschbild, das er der Traumwelt für einen Freund abgelauscht hat, das Nationalmuseum ist keine Vergewaltigung historischen Museumsguts, sondern eine Hulldigung an den Geist der Vorfahren. Am deutlichsten aber erkennt man vielleicht am Anbau des Bremer Rathauses, wie er vom ehrfürchtigen Dienst an der Aufgabe ausgeht und doch ein Dichter mit eigenem Tonfall bleibt.

So sehen wir, daß es sogar einen Eklektizismus gibt, dessen Werke beseelt sind. Aber er ist selten: er entsteht nur, wo das künstlerische Gefühl naiv und voll innerer Wärme an seine Aufgabe herangeht. Das tritt klar hervor bei einem Vergleich mit Ludwig Hoffmann, Berlins langjährigem Stadtbaurat, der Gabriel Seidl verwandt zu sein strebte, bei dessen Werken man aber niemals den Flug wägenden Verstand und selbstbewußt wählenden Geschmack vergift.

Für Gabriel Seidl ist es bezeichnend, daß er versagte, als man ihn vor die seinem Wesen nicht gemäße Aufgabe des Münchener „Deutschen Museums“ stellte; der Geist der Technik, der hier walten mußte, war ihm fremd, aber er mühte sich ehrlich, dem Eisenbeton seine Geheimnisse abzulauschen, ebenso wie er sich in der Münchener Rupertuskirche mit dem Geist der Eisenkonstruktion zu befreunden suchte. Wie anders wirkt es solchem Bemühen gegenüber, wenn Ludwig Hoffmann, als er beim Projekt zum neuen Berliner Opernhause nach dem System der technischen Bühneneinrichtung gefragt wurde, die in dem Bau geplant sei, antwortete: „Das hoffe ich bei der Einweihung zu erfahren.“ Diese Antwort ist historisch nicht nur interessant, weil sie das Selbstbewußtsein des landläufigen Eklektizismus beleuchtet, sondern auch, weil sie die Hoffnungslosigkeit zeigt, von ihm aus zu jenem neuen Bund mit der Technik zu kommen, aus dem das Neue und Lebendige nur erwachsen konnte.

Die Gerechtigkeit, die wir versucht haben, den edlen Vertretern des Eklektizismus zu zollen, darf uns nicht vergessen machen, daß diese Zeitrichtung als Ganzes betrachtet zu Unfruchtbarkeit führen mußte.

Dieses unverwischbare Urteil über die Architektur, in der das 19. Jahrhundert gipfelt, scheint in merkwürdigem Gegensatz zu stehen zu der Ernte, die dies Jahrhundert auf dem Gebiete der bildenden Kunst, vor allem dem der Malerei aufzuweisen hat. Es will im ersten Augenblick recht rätselhaft erscheinen, daß sich ein Kapitel der Kunst so ganz anders entwickeln kann, als seine Nachbar-Kapitel. Das Rätsel löst sich erst, wenn man nicht auf die Meister der Rahmenkunst blickt, die in dieser Zeit in der Gruppe um Menzel, um Feuerbach, um Leibl, um Liebermann eine besondere Blüte erlebt hat, sondern auf die Meister, die

in Malerei und Bildhauerkunst den Zusammenhang mit der Architektur behielten, also auf die Wandmalerei und auf die öffentliche Plastik. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist eine innige Verbindung zwischen der bildenden Kunst und der Architektur noch sehr deutlich zu sehen: Schadow arbeitet nach einem von Friedrich Gilly gezeichneten Fries an der Münze von Geng; die Schüler des Cornelius vollenden die großartigen Wandbilder, die Schinkel für die Vorhalle des Museums schuf; Cornelius schmückte Klenzes Glyptothek; Schwantaler vereinigte seine Bavaria mit desselben Meisters Ruhmeshalle, Kaulbach bemalte die Fassaden der Neuen Pinakothek und das Treppenhaus des Berliner Neuen Museums, und das unausgeführte Kamposanto des Domes war eigentlich für die Fresken des Cornelius erdacht.

Daß gleichzeitig mit diesen zum Klassischen neigenden Meistern die frommen Nazarener christlichen Geist neu zu monumentalisieren versuchten, spiegelt deutlich das gleiche Pendeln zwischen Klassizismus und Romantik, das auch der Architekturbewegung dieser Zeit den Stempel aufdrückt, ja, selbst die Blutlosigkeit der um 1840 zur Herrschaft kommenden Neugotik könnte nicht treffender charakterisiert werden, als durch die blassen Wandmalereien, mit denen die Düsseldorfener um Ittenbach die Apollinariskirche schmückten.

Nach 1870 lenken die großen Kunstausstellungen, die allmählich Mode werden, den Blick ab von den Erzeugnissen der Wandmalerei. Sie sind das Gegenstück zu dem Durcheinander, das uns das Architekturbild der Gründerzeit bietet, nicht etwa die Galerien, in denen wir heute auserwählte Meister dieser Jahre zusammengestellt sehen. Nein, dieser Wirrwarr aller Richtungen, dieses Arbeiten für das äußerliche Repräsentationsbedürfnis des Staates, das Prunkbedürfnis des Finanzfürsten und das Gemütsbedürfnis des guten Bürgers ist das künstlerische Zeitbild, das genau dem entspricht, was in der gleichzeitigen Architektur leider zur „permanenten“ Schau gestellt wird, während es in der bildenden Kunst immer wieder gnädig zerflattert. Aber schließlich wird es doch öfter örtlich gebunden festgehalten, als man denkt. Wenn man sich vergegenwärtigt, was die Dresdener alles in die Albrechtsburg —, die Münchener ins alte Nationalmuseum und die Königsschlösser, die Berliner ins Zeughaus und die Marienburg an die Wand malen durften, wenn man die Riesenproduktion eines Anton von Werner und später eines Hermann Prell, eines Artur Kampf oder Ludwig Dettmann hinzunimmt, dann wäre wohl Gelegenheit gewesen, eine Blüte der Wandmalerei zu entfalten. Aber all diese Malerei stand ebenso fremd in ihrer Architektur, wie die damalige Architektur fremd in ihrer Umgebung stand. Denn sie tat daselbe, wie die Architektur: sie gab historische Bilderbogen. Nur ganz vereinzelt wuchs daraus die Wucht eines Kethel hervor.

Es ist bezeichnend für diese Epoche, die unter der Übermacht des Historischen litt: sobald die Geschichte ins Spiel kommt, verliert die Kunst ihren Salt, selbst ein Makart in Wien und ein Arthur Sitger in Bremen wirken für die Architektur erfreulicher, weil sie in einer zeitlosen Sphäre bleiben.

Aber der Inhalt der Bilder macht es nicht allein. Ähnlich wie in der Haltung der Architektur hat man auch in der Malerei den Sinn für die Struktur des Bildes verloren. Hermann Prell malt seine Seldenszenen genau so, wie Richard Wagner seine Opern inszeniert: im malerisch sich vertiefenden Bühnenraum. Statt den Vorgang in Flächen zu ordnen, die parallel der Wand verlaufen und den Mittelgrund vermeiden, wie alle großen Meister der Wandmalerei früherer Zeiten es getan haben, ordnet er ihn diagonal vom Vordergrund in den Mittelgrund herein und sprengt damit den strengen Satz der Fläche. Auflösung um der malerischen Mannigfaltigkeit willen, das individuelle Werk als Selbstzweck, statt als Teil eines übergeordneten Ganzen, das ist das Wesen solcher Erscheinungen, und die Vorwürfe, die daraus entstehen, sind die gleichen, wie die Vorwürfe, die man der Architektur machen muß. Von der selbstherrlichen Zügellosigkeit der gleichzeitigen Plastik haben wir schon gelegentlich der Denkmalkunst gesprochen. Der mechanische Zug, der durch die Zeit geht, ergreift sie allmählich ganz und gar. Ähnlich wie die Architektur den Zusammenhang mit der Werkstatt verliert und zur Reißbrettkunst wird, verliert die Plastik den Zusammenhang mit der Technik des Steins und des Metalls und wird eine Kunst des Tonmaterials, dem man ebenso wie dem Papier alles zumuten kann, was einem gerade in den Sinn kommt. Diese Zuchtlosigkeit der Plastik gegenüber einer ordnenden inneren Kraft ist in Wesen und Wirkung nichts anderes, wie die Zuchtlosigkeit gegenüber einer ordnenden stilbildenden Kraft in der Architektur.

Dieser Seitenblick auf die bildende Kunst ist uns aber nicht nur interessant um der Gleichartigkeit der Schwächen wegen, die wir dabei zu sehen bekommen, sondern noch mehr, weil wir auch die Zeichen erkennen können, die auf einen Umschwung deuten. Am Ende des Jahrhunderts beginnt man die Bedeutung zweier Künstler zu erkennen, die im Gegensatz zu den großen Strömungen ihrer Zeit geschaffen haben: Hans von Marées und Adolf Hildebrand. Der eine ist der Hüter eines strengen Architekturgefühls in der Malerei, der andere der Hüter einer architektonisch gebundenen Auffassung der Plastik. Von ihnen geht die Perspektive auf die Ziele einer neuen Zeit aus, die allerdings in der Architektur noch viel mehr alte und neue Wucherpflanzen zu überwinden hat, als die leichter bewegliche, weniger gefesselte und weniger an außenkünstlerische Verantwortungen gebundene bildende Kunst.

B. Die bauliche Gesamtaufgabe

Hierzu die Abbildungen 89 bis 91

Wir haben die architektonischen Leistungen von 1870 bis 1900 bisher ganz vom ästhetischen Gesichtspunkte, nämlich als Einzelwerke, betrachtet; das pflegt im allgemeinen der Gesichtspunkt der landläufigen Kunstgeschichte zu sein, die diese Art des Betrachtens von Malerei und Plastik her gewohnt ist. Wir dürfen nicht