Städte- und Hausbau

Die drei Entwicklungsphasen des deutschen Städtebaus

(1911)

Die Grundrisse der modernen Städte unterscheiden sich von den mittelalterlichen dadurch, daß die Anlage der Plätze und die Anlage und Führung der Straßen aus dem Bedürfnis des heutigen städtischen Lebens nicht in allen Punkten verständlich sind. Will man die Wege verstehen, die dazu geführt haben, Plazanlagen zu schaffen, wie den verkehrshindernden und lebensgefährlichen Potsdamer Platz in Berlin, oder Ufergestaltungen, wie den Jungfernstieg in Hamburg, so bleibt kein anderes Mittel, als eine Beobachtung der geschichtlichen Entwicklung der Stadtpläne im heutigen Europa.

Auf deutschem Boden gehen die heutigen Städte — es sei denn, daß sie an Römerstädte anknüpfen — nicht weiter als ins Mittelalter zurück. Die Mehrzahl der deutschen Städte stammt in ihrem Kern aus dem zwölften, dreizehnten oder vierzehnten Jahrhundert. Wir kennen den Weg der Zusammenhänge noch nicht genau genug, aber so viel steht heute schon fest, daß der im Zeitalter der deutschen Städtegründungen überall zu Grunde gelegte Stadtplan — man hat mit Recht von einem Normalplan gesprochen — auf den Städtebau der alten Welt zurückgeht. Über diesen Städtebau der Alten sind wir literarisch unterrichtet, und die Ausgrabungen und Forschungen der letzten Jahrzehnte haben uns mit einer Anzahl noch erkennbarer antiker Stadtanlagen bekannt gemacht. Das Ergebnis dieser Sachforschung deckt sich mit dem, was wir aus der Literatur schon wußten. Es gab im Altertum eine Praxis und eine Theorie der Stadtbaukunst, es gab Spezialisten im Städtebau, und Neugründungen von Städten gehören auch im Altertum zu den alltäglichen Vorkommnissen. Die Theorie der Alten beschäftigt sich nicht eigentlich mit der künstlerischen Frage,

die von uns heute leicht überschätzt wird. Für die Alten war die Anlage einer Stadt eine Angelegenheit wesentlich praktischer Natur. Die Vorschriften ihrer Städtebautheorie weisen ausdrücklich z. B. auf das Studium der Windrichtungen und verlangen, daß bei dem Entwurfe eines Stadtplans zunächst in Erfahrung gebracht wird, welches die beiden häufigsten Winde der Gegend sind. Die Straßen sollen so geführt sein, daß ihre Hauptrichtung der Linie folgt, die den Winkel dieser beiden Winde halbiert. Damit ist die schädliche Wirkung der Winde in den Straßen im wesentlichen gebrochen. Ebenso wird darauf hingewiesen, daß des Geländes Lage zur Sonne, namentlich zur Mittagssonne, genau untersucht wird. Wer in einer Stadt lebt, bei deren Straßenführung solche Dinge nicht beachtet sind, wird bei alten Leuten erfragen können, welche Straße ihres Stadtviertels bei jedem Wind Schutz bietet. Eine pflegt zufällig immer vorhanden zu sein.

Wie weit diese feineren Erfahrungen ihren Weg in die Köpfe der Städtebauer des deutschen Mittelalters gefunden haben, wissen wir nicht. Wir können nur feststellen, daß der eine Normalplan, der dem Kern von München und Lübeck, von Neubrandenburg und Breslau zu Grunde liegt, sich im wesentlichen deckt mit den Vorstellungen vom Städtebau, die wir aus der antiken Welt kennen. An diesem Normalplan des deutschen Mittelalters, der mit am sinnfälligsten in Neubrandenburg erhalten blieb, läßt sich beobachten, wie mit einer instinktiven und sichereren Anpassung an die Ortlichkeit, wovon der Stadtplan von Lübeck ein glänzendes Beispiel ist, sich gewisse durchgehende Züge verbinden. Man unterscheidet zwischen Hauptverkehrsstraßen von Tor zu Tor und schmälern Nebenstraßen bis zu ganz schmalen Verbindungswegen — Fußsteigen — durch die Häuserblöcke. Es kommt vor, daß eine mittelalterliche Großstadt, wie Lübeck, nur eine Verbindungsstraße von Tor zu Tor besitzt und auch als moderne Großstadt noch mit diesem einen Hauptverkehrsweg auskommt, ein lehrreiches Vorbild für die Richtung des modernen Städtebaus, die jeder Straße die Breite eines Hauptverkehrsweges geben möchte, in deren Apparat schmale Straßen überhaupt nicht vorkommen, und die infolgedessen

einen unverhältnismäßig großen Bruchteil des Geländes für überflüssig breite Straßen opfern — die Herstellungs- und Erhaltungskosten ungerechnet. Diese Verkehrsstraßen der mittelalterlichen Städte werden in der Nähe der Tore schlauchartig erweitert, um den ein-
fahrenden Wagen Raum zur Aufstellung zu bieten. Freie Plätze, die nicht einem wirklichen Bedürfnis dienen, werden in der Regel nicht angelegt. In der ursprünglichen Anlage haben diese mittelalterlichen Städte durchweg nur einen einzigen Markt, der für den Marktverkehr und als politischer Versammlungsort dient. Bei der späteren Entwicklung differenzieren sich diese Märkte, wie wir es in Hamburg am Schweine-
markt, Pferdemarkt, Gänsemarkt schon aus dem Namen erraten können. Was man heute Verkehrsplätze nennt, gab es in den mittelalterlichen Städten nicht. Im Prinzip sind diese mittelalterlichen Städte genau wie die heutigen amerikanischen aus einem quadratischen Blocksystem
zusammengesetzt. Daß die Straßenbilder in der Regel nicht mathematisch und streng wirken, hat seine Ursache in der Anpassung an die Bewegung des Geländes und in einer nicht mathematisch scharfen Ausmessung. Die Folge ist, daß die Straßen- und Platzwände vielfach gekrümmt und geschwungen sind. Für alles, was diese mittelalterliche Stadt an besonderen Erscheinungen bietet, lassen sich die Ursachen in dem angewandten Normalplan, in seiner Anpassung an das Gelände und in besonderen örtlichen Bedürfnissen nachweisen.

Die Herrschaft dieser Gesetze reichte bis zum Schlusse der rein bürgerlichen Entwicklung der deutschen Städte. Als das deutsche Bürgertum im sechzehnten Jahrhundert erlahmte, fiel dem Fürstentum wieder-
um die Führung der Geschichte zu. Auch der Städtebau in Deutschland war zur Zeit der höchsten Erstarkung der territorialen Fürstenmacht im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert eine Angelegenheit der Fürsten. Die Fürsten waren im Mittelalter fast überall aus den alten Stammhauptstädten verdrängt und residierten in kleinen Land-
städten, deren Bürgertum nicht gegen die Macht der Fürsten aufkommen konnte. Diese kleineren Städte wurden im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert durch die Fürsten zu neuen Kulturzentren gemacht. Sie

wurden durch neue Quartiere vergrößert, unter Umständen wurden Residenzstädte auch ganz neu angelegt. Woher nahmen nun die Fürsten die Ideen und Gesetze für die Anlage neuer Stadtquartiere oder neuer Residenzstädte?

Nicht ausschließlich oder auch nur vorwiegend aus den Gesetzen, nach denen die mittelalterlichen Städte gebaut waren, auch nicht aus dem praktischen Bedürfnis der Bewohner, denn diese neuen Stadtbewohner waren eine ganz unselbständige Bevölkerungsgeschicht, mehr Figuranten als wirkliche Einwohner, und unter Umständen noch gar nicht vorhanden, wenn die Stadtpläne schon fertig waren. Die neue Form dieser deutschen Residenzstädte, alles das, was sie von der Anlage der mittelalterlichen Städte unterscheidet, stammt aus einer und derselben Quelle: das ist der architektonische Garten. Das glänzendste Beispiel dieser architektonischen Gärten ist bekanntlich der Park von Versailles. In diesem Park finden sich bereits alle Formen vor, die in der Folgezeit auf den städtischen Grundriß übertragen wurden.

Während die mittelalterlichen Städte den Platz als Markt mit geschlossenen Wänden zugfrei und staubfrei nötig hatten, konnten in den schwach bevölkerten Residenzstädten Plätze angelegt werden, die keinem Marktbetriebe oder politischen Versammlungsbedürfnissen dienten, sondern wie im Garten rein ornamental angebracht und ausgebildet waren. Die einflussreichste Platzform dieser Art ist der sogenannte Sternplatz, ursprünglich ein Punkt im Park, von dem aus man ringsherum in langen, geraden Perspektiven Park und Landschaft überblicken, und von dem aus und auf den hin man sich in dem weiten Gelände orientieren konnte. Ein solcher Sternplatz hätte in der mittelalterlichen Stadt nicht allein keinen Sinn gehabt, er hätte vielmehr jedem praktischen Bedürfnis Hohn gesprochen. In den menschenarmen Residenzen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts konnten solche Plätze angelegt werden, ohne daß ihre Widersinnigkeit sofort bemerkbar wurde. Es gab keinen Verkehr, den sie stören konnten, es gab kein Marktleben, dem ihr Wind und Zug unbequem war. Solch

ein Sternplatz, auf dessen endgültige Ausgestaltung die Gartenkunst nicht ohne Einfluß blieb, ist der Potsdamer Platz in Berlin, den erst unsere Generation als ein für eine Stadt unmögliches Gebilde empfindet. Ebenso stammt aus dem regelmäßigen Garten die Einführung der Allee in das Stadtbild und die ebenfalls der Gartengestaltung entnommene Wirkung mit Bauten und Denkmälern, die eine Perspektive abschließen, der „point de vue“. Alles das kommt im letzten Grunde aus Paris, aus dem Paris des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.

Ein Vergleich der Pläne des Parks von Versailles mit der Stadtanlage des heutigen Paris zwischen dem Tuileriengarten und dem Arc de l'Etoile beweist die völlige Identität aller Raumgedanken. In der That ist dieses Stück Paris auch gar nicht als Stadt angelegt worden, sondern als stilisierte Landschaft. Die Stadt ist erst im neunzehnten Jahrhundert in diese Landschaft hineingewachsen, und die ganze Welt, die Paris zum Vorbild nahm, hat gar nicht gemerkt, daß dieser wunderschöne Trakt ursprünglich mit dem eigentlichen Städtebau nichts zu tun hat. In Berlin ist der Tiergarten nach demselben Vorbild angelegt, mit dem kleinen Stern und dem großen Stern an der Stelle, wo in Paris der Rond Point und große Sternplatz des Trümpfbogens die Hauptstraße unterbrechen. Wäre Berlin in den Tiergarten hineingewachsen, würde die Gleichheit der Gedanken auf den ersten Blick auffallen.

Mit diesem Stadtviertel, das stilisierte Landschaft ist und für stilisierte Stadt genommen wurde, hat Paris den Städtebau der ganzen Welt aus den Angeln gehoben. Aus dieser stilisierten Landschaft stammt vor allen Dingen die Tendenz vieler Städtebauer, unvernünftig breite Straßen, Sternplätze und Plätze mit vielfach durchbrochenen Wänden anzulegen.

Während im achtzehnten Jahrhundert die erweiterten Residenzen Berlin, Dresden, Ansbach usw. und die Neugründungen wie Karlsruhe und Mannheim künstliche Gebilde waren, die wesentlich dem Repräsentationsbedürfnis der Fürsten ihren Ursprung dankten, sind in der

zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bei der neuen Erstarlung des Bürgertums die deutschen Großstädte in einer auf dem europäischen Festland noch nicht erlebten Raschheit und Uppigkeit emporgeschossen.

Die rasche Ausbreitung der Städte seit 1850 ist allen Stadtverwaltungen und Städtebauern über den Kopf gewachsen. Es konnten die Erfahrungen, deren man für eine rationelle Ausbildung der modernen Stadt bedurft hätte, nicht so rasch wachsen wie das Bedürfnis, und es stellten sich deshalb sehr bald Bedenken ein gegen die Anlage und den Ausbau der neuen Stadtteile. Das intensive Studium der Stadt, das vor ungefähr vierzig Jahren eingesetzt hat, darf als ein Ergebnis der Beobachtungen an vielfach verfehlten Stadtgebilden unserer Zeit betrachtet werden.

Auch für diese jüngste praktische Entwicklung des Städtebaues läßt sich heute schon das neue Gesetz, unter dem die Arbeit ausgeführt worden ist, aufweisen. Wie die neuen Städte des achtzehnten Jahrhunderts sich den Gesetzen einer fremden Kunst unterwarfen, denen des architektonischen Gartens, so hat der Städtebau in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sich ebenfalls von einer anderen Kunst bestimmen lassen, und zwar wiederum von der Gartenkunst. Nun aber nicht mehr vom regelmäßigen architektonischen Garten, sondern vom naturalistischen, dem sogenannten englischen Landschaftsstil.

Während im Städtebau des achtzehnten Jahrhunderts der Fürst die treibende Kraft war, trat in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in den neuen Großstädten nicht etwa das neue Bürgertum an seine Stelle. Es hätte die Macht gehabt, wo es die Mittel hergab, aber es besaß weder die Bildung, noch hatte es das starke Bedürfnis des Fürsten. So kam es, daß in den meisten Fällen der Ingenieur, der die komplizierte Technik des Straßenbaues mit seinen Ziel-, Gas- und Wasserröhren entwickelte, zugleich der Städtebauer wurde.

Er war für die künstlerische und kulturelle Seite seiner Aufgabe

nicht erzogen. Kein schärferer Gegensatz als zwischen der Persönlichkeit der Städtebauer des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, zwischen dem Fürsten und dem Ingenieur.

Der Fürst des achtzehnten Jahrhunderts, im Besitz aller Bildung seiner Zeit, auch der höchsten künstlerischen Bildung, ein Mensch mit den anspruchsvollsten Augen, dem der Kunstgenuß ein physisches Bedürfnis war, der sich mit dem Edelsten und Kostbarsten umgab, was Vorzeit und Mitzeit erzeugt hatten, war in seinen Palast- und Gartenbauten wie in seinen Stadtanlagen überall auf Monumentalität und höchste Raumschönheit aus, auch wo seine Anlagen heute unbequem sind.

Der Ingenieur, dem in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die Kunst des Städtebaus überantwortet wurde, war als Spezialist für sein technisches Fach erzogen. Das Wachstum seines Geistes, die Ausbildung seiner Empfindung waren nicht in erster Linie durch künstlerische Eindrücke und künstlerische Tätigkeit bestimmt, sondern durch die Aneignung eines sehr ausgebreiteten Wissens und dessen praktische Anwendung. Er war eher Gelehrter als Künstler. Soweit bei seiner Erziehung die künstlerische Seite überhaupt mitsprach, pflegte er in der göttlichen Schule erzogen zu sein, besonders der hannoverschen. Durch diese frühe Spezialisierung des Kunstgefühls auf die Formen eines toten Stils stand der Ingenieur der lebenden Kunst — Malerei, Plastik, Architektur — gleichgültig oder doch ohne den unentbehrlichen engen Anschluß gegenüber, um nicht zu sagen, verständnislos oder feindselig. Wie in der Architektur der Gotik, war er im Gartenbau der sogenannten englischen Landschafterschule ergeben, in der besonderen Form der Ausartung, der sie in Deutschland verfallen war. Die Gotik und der Stil der freien Landschaft machten den Ingenieur zum Romantiker, eine Verquickung, an die sich ohne Lächeln nicht denken läßt.

Da nun niemand zu schaffen vermag aus Eigenschaften und Fähigkeiten heraus, die er nicht besitzt, so mußte die Stadt, die der gelehrte, spezialisierte, kunstfremde oder kunstfeindliche, romantische Ingenieur baute, von Grund aus anders aussehen als die Stadt, die dem Willen

des künstlerisch gebildeten, monumental gesonnenen Fürsten ihr Dasein dankte.

Dem Ingenieur waren die Gesetze des mittelalterlichen Städtebaues ebensowenig bekannt wie die vom architektonischen Garten abhängigen der fürstlichen Städtebaukunst des achtzehnten Jahrhunderts, denn sie wurden erst entdeckt, als die Stadtpläne des größten Teils der neuen Riesenstädte schon ausgeführt waren.

Das Neue, das der Ingenieur schuf, konnte nur aus der Quelle seines durch und durch romantischen Wesens stammen. Wie der Fürst seine Städtebaugedanken aus dem architektonischen Garten, so holte er sie aus dem romantischen, dem englischen Garten. Die neuen Züge des Städtebaus der Ingenieure sind, soweit sie nicht der Technik entsprechen oder wie Allee und Sternplatz unbesehen aus dem Apparat der fürstlichen Zeit stammen, als Anwendung oder Übertragung von Gedanken aus dem englischen Garten zu verstehen.

Charakteristisch für diese Wendung im Städtebau ist die Anlage gewisser englischer Badeörter und vor allem die Anlage der Arbeiterstadt Port Sunlight bei Liverpool. Wer den Stadtplan von Port Sunlight zu Gesicht bekommt, hat zunächst den Eindruck, es wäre der Grundriß eines modernen Parks im sogenannten englischen Stil, und wer die Stadt besucht, glaubt in einer Landschaft zu wandeln, die nur durch Begeanlagen und eingebaute Häuser eine geringe und äußerliche Veränderung erhalten hat. Die strenge Durchführung des landschaftlichen Stils geht so weit, daß die Arbeiterwohnungen keine Gärten haben; der Raum zwischen Straße und Wohnhaus ist als freie Landschaft ausgebildet, die Pachtgärten liegen in einem Häuserquadrat versteckt. Port Sunlight als landschaftliche Anlage einer modernen Stadt steht als neuer Typus einer Anlage wie Karlsruhe gegenüber, dessen Grundriß der eines regelmäßigen Gartens mit dem Schloß als Mittelpunkt ist.

Auch bei deutschen Städten hat die Vorstellung, die ursprüngliche Landschaft möglichst deutlich durch das Straßenz- und Platzgebilde hindurch erkennbar bleiben zu lassen, dem Ingenieur mehr oder weniger klar vorgeschwebt. Die Bauverordnungen, wie z. B. die des Bauwichts,

führen ebenfalls auf diese Vorstellung zurück; ebenso die Gewohnheit, die Häuser auf einer Art Anschüttung wie auf einem kleinen Hügel zu bauen, wodurch der Vorgarten schräge wird.

Selbst in das Herz alter regelmäßiger Städte ist der Einfluß des englischen Gartens vorgedrungen. Eines der lehrreichsten Beispiele dafür ist die absolut verfehlte Anlage des Platzes zwischen dem Opernhaus und der alten Bibliothek in Berlin. Dieser Platz gehörte früher zu den schönsten in Deutschland. Er hatte an der einen Seite die Fassade des Opernhauses, an der anderen Seite die außerordentlich schöne Fassade der Bibliothek und in der Ecke Kuppel und Portal der Hedwigskirche. Zusammen mit dem Vorhof der Universität auf der anderen Seite der „Linden“ bildete dieser Platz eine Art Forum, das durch die breite Straße der Linden in zwei ungleiche Teile zerlegt wurde. Diese Einheit zwischen Vorhof der Universität und Plazaanlage gegenüber ist heute nicht mehr zu erkennen, denn der Vorhof der Universität ist als „englische“ Gartenanlage mit hohen Bäumen, die die ganze Architektur überwuchern, ausgebildet, und der Platz zwischen Opernhaus und Bibliothek ist in eine englische Gartenanlage verwandelt worden. Es wurde dort ein Hügel aufgeführt, der das Denkmal der Kaiserin Augusta trägt, und die Wege, die in der Diagonale hinüberführen, sind mit Bäumen und Büschen eingefast, die schon jetzt den ganzen Platz beherrschen. Die umgebende Architektur wird von den Gebüsch bis zum ersten Stock überschnitten. Von der Hedwigskirche sieht man kaum noch etwas anderes als die Kuppel. Alle Raumwirkung ist zerstört, die Architektur geradezu umgebracht. Eine ähnliche Anlage zeigt sich in Cöln. Dort war früher der Dom durch Straßen und kleine Plätze vollständig eingebaut und erhob sich wie ein Gebirge über die ihn umgebenden Häuser. Der Dom ist jetzt nach allen Seiten freigelegt, und zwischen dem Bürgersteig und den Mauern ist eine freie Landschaft angelegt, so daß schon heute Büsche und Bäume die Kirchenfenster bis hoch hinauf überschneiden. Es ist dies wohl die äußerste Konsequenz des Prinzips, die Gesetze des landschaftlichen Gartenstils auf den Städtebau zu übertragen: ein mittelalterlicher

Dom in wilder Landschaft! Und, wohlverstanden, dies ist nicht Ausnahme, sondern Regel und Typus. Hamburger Kirchen werden ebenso behandelt.

In Hamburg entspringen die Uferanlagen der Außenalster und die Gestaltung des Jungfernstiegs derselben Ideenquelle. Wo im Stadtplan des Ingenieurs ein Dreieck oder sonst ein unvernünftiger Abschnitt übrigbleibt — das Dreieck hat der Ingenieur in unsere Bebauungspläne eingeführt —, da wird es nach der Theorie behandelt, daß es aussehen müsse, als wäre ein Stück der ursprünglichen Landschaft stehengeblieben.

So hat der Einfluß des englischen Gartenstils den Städtebau völlig zersetzt. Er hat ihm alle die künstlerischen Mittel geraubt, die z. B. beim Aufbau des neuen Hamburg nach 1842 noch als selbstverständlich galten. Der ganze Apparat von Mauern, Treppen, Kais, Terrassen in architektonischer Gestalt ist unter dem Ingenieur für Städtebau außer Übung gekommen oder, wo sich eine der Formen nicht umgehen ließ, wohl in naturalistisch romantischem Gefühl der völligen Auflösung nahegebracht worden.

In einigen wenigen Zügen weist die Anlage der modernen Ingenieurstadt, wie oben schon angedeutet, auch noch auf die regelmäßige Stadt des achtzehnten Jahrhunderts zurück, vor allem in der Vorliebe für die Allee, die selbst in engen Straßen nicht fehlen darf, wo sie sehr viel mehr schadet als nützt, wie schon Camillo Sitte an drastischen Beispielen bewiesen hat. Ebenso pflegt die Ingenieurstadt auch den Sternplatz — Klosterstern in Hamburg — noch einzufügen. Auch der „point de vue“ des regelmäßigen Gartens kommt wohl noch einmal vor. Aber mißverstanden wie die Allee. Ein drastisches Beispiel liefern in Hamburg die drei Straßen, die auf den Turm der Harvestehuderkirche vom Rotenbaum aus Blicke geben. Die mittlere führt im rechten Winkel darauf zu. Gegen sie ist nichts einzuwenden. Die beiden anderen bilden die Seiten eines gleichschenkligen Dreiecks. Sie sind durchaus verwerflich, denn sie schneiden die Baublöcke bis zur Unbrauchbarkeit schräg. Welcher Kunststücke hat es bedurft, in einen

dieser Baublöcke von schief trapezförmiger Gestalt das Völkermuseum unterzubringen. Dabei sind diese „point de vue“-Straßen an sich verfehlt, weil sie ihren Zweck nicht erfüllen. Nur auf der Karte läßt sich die Absicht des Ingenieurs erkennen, Blicke auf den Turm zu bieten. Ich bezweifle, ob einer von tausend der täglich an der Einmündung dieser Straßen Vorübergehenden die Absicht bemerkt hat. Daß der Arc de l'Etoile, daß die Madeleinekirche und die Große Oper in Paris point de vue sind, sieht man eher in der Wirklichkeit als auf dem Stadtplan.

Die Kritik der mannigfachen Uebelstände dieser Ingenieurstadt des neunzehnten Jahrhunderts und der Residenzstadt des achtzehnten Jahrhunderts hat zu einem erneuten Studium der Städtebaukunst geführt. Wir dürfen daran erinnern, daß ein Hamburger, Oberbaurat Baumeister in Karlsruhe, Anregungen schon in den siebziger Jahren gegeben hat. Für das Studium der mittelalterlichen Stadt und der Stadt der Renaissance hat Camillo Sitte's berühmtes Werk Bahn gebrochen, und seit zwei Jahrzehnten beschäftigt sich eine große Anzahl Architekten und Forscher mit dem eingehenden Studium alter und neuer Stadtanlagen. Wenn die Resultate dieses Studiums zu einer scharfen Kritik der Ingenieurstadt geführt haben, so ist dies nicht in erster Linie vom künstlerischen Standpunkte, sondern vom Standpunkte des praktischen Lebens aus geschehen. Kunst versteht sich von selber, sie ist im Städtebau der Ausdruck der Erfüllung praktischer Bedürfnisse des Lebens. Es wäre durchaus verkehrt, beim heutigen Städtebau von künstlerischen Anforderungen auszugehen. Wo es geschehen ist, kann man sich mit dem Ergebnis nur selten befreunden. Es ist absolut geboten, das praktische Bedürfnis zu studieren, um es vollauf befriedigen zu können. Die beste Lösung der Bedürfnisfrage ist der einzig fruchtbringende Ausgangspunkt für die künstlerische Gestaltung.

Die Massen zusammenhalten

(1909)

Zufällig machte es sich, daß ich bald nacheinander mit verschiedenen tüchtigen jungen Architekten über einen Neubau ins Gespräch kam, der Aufsehen gemacht hatte. Mir gefiel er nicht sehr. Die Fachleute lobten ihn und begegneten meinen Zweifeln alle mit derselben Formel: man muß doch die Massen auflösen.

Dies Wort traf mich wie eine plötzliche Erleuchtung, als ich es zum erstenmal vernahm, und als ich es immer wieder hörte, fühlte ich, daß ich den Schlüssel zum Verständnis alles Elends und aller Verwirrung in unserer Architektur und in unseren Gartenanlagen in Händen hielt.

Denn ich hatte immer das genaue Gegenteil als oberstes Gesetz der Kunst empfunden: die Massen zusammenhalten. Nur dieser Grundsatz führt zur Monumentalität. Und Monumentalität gehört sich für die Hütte wie für den Palast, für den Gemüsegarten wie für den Königspark.

Da diese selbe Formel so vielen auf der Zunge lag, die doch ihren Bildungsgang an verschiedenen deutschen Akademien durchgemacht hatten, muß es ihnen so wohl ziemlich überall als oberste Richtschnur mit ins Leben verabfolgt worden sein.

Und so verstehe ich, daß unsere jungen Bauleute es so schwer haben, einen brauchbaren Grundriß zu machen. Denn statt im Block zu bleiben, lösen sie die Masse auf, lassen die Mauern sich einziehen und herauspringen mit offenen Höfen, mit Erkern in allen Formen, mit Türmen und Risaliten. Auch daß sie für den Hausbau keine geschlossene Masse des Daches, keine ruhige Dachlinie mehr kennen, daß sie die Masse des Daches zerfägen, zerhacken und mit über-

flüssigen Türmchen, Giebelchen, Fensterchen, Erkerchen durchbrechen, kommt mir nun nicht mehr so unbegreiflich vor: man muß die Massen auflösen!

In Gärten und öffentlichen Anlagen glaube ich nun erst zu verstehen, was mir von je so widerwärtig war, die Platscheu, die jede Einfachheit, Ruhe und Größe abweist, die keine große Masenfläche sehen kann, ohne sie mit überflüssigen Wegen aufzuteilen, mit Büschen zu bepflanzen und mit Beeten zu überladen: man muß die Massen auflösen.

Ist es nicht auch dieser Grundsatz, der die ganze Backsteinarchitektur zugrunde gerichtet hat? Wenn irgendwo, verbietet es sich im Backsteinbau, die Massen aufzulösen. Das heißt gegen seine Natur sündigen, das heißt ihm eine Sprache aufnötigen, die seinen Organen absolut fremd ist. Wir haben in Hamburg die edelsten Vorbilder der Backsteinmonumentalität in den Bauten des achtzehnten Jahrhunderts und haben doch aus der Fremde den sogenannten hannoverschen Backsteinstil geholt, die nach ihrem Heros Hase genannte Hasis (ein glückliches Wort, denn Gotik, was sie vorgibt, ist sie nicht). Gibt es einen Bau dieser Schule, der den Backstein begriffen zeigt wie der gewaltige Unterbau des Turms von Michaelis? Da sind einmal die Massen zusammengehalten!

Wer bauen will, wer sich einen Garten anlegen will, denke an diese Formel und werde nicht müde, sie seinem Baumeister und seinem Gärtner zu wiederholen: die Massen zusammenhalten.

Und wer sich auch nur als Liebhaber zurechtfinden will, der sehe sich, was bei uns gebaut und gegärtet wird vom Staat und von Privatleuten, mit dem Maßstab an, den die beiden Formeln ihm an die Hand geben: die Massen auflösen — die Massen zusammenhalten.

Von der Übertragung des landschaftlichen Gartensils auf den Städtebau

(1911)

Drei Grundeigenschaften des in Deutschland unter der Hand unserer Gärtner und Garteningenieure verwilderten landschaftlichen Gartens sind verderblich geworden bei der Übertragung auf die Anlage der Vorstädte und Villenviertel heutiger deutscher Städte, der Hügelcharakter und der mit allen Mitteln erstrebte Schein von Unberührtheit und Unendlichkeit.

Während die ältesten deutschen Parke von landschaftlichem Charakter, wie die bei Dessau und der Englische Garten in München, der Natur noch keine Gewalt antaten und die Ebene als Ebene beließen, wo sie einmal vorhanden war, hat sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mehr und mehr die Nachahmung hügeligen Geländes durchgesetzt. Alle Gartenarbeit pflegt mit der Erdbewegung einzusetzen. Wo ebene Flächen vorhanden sind, werden sie in Mulden und Abhänge verwandelt.

Die Scheu vor der Fläche hat die Wirkung der Architektur auf das schwerste geschädigt. Wir haben uns an vielen Orten daran gewöhnt, daß einzeln stehende Häuser auf einer hügeligen Anschüttung stehen müssen. Ich erinnere mich deutlich des tiefen Eindrucks, den mir alte Landhäuser machten, als ich zum erstenmal mit Bewußtsein empfand, daß sie sich von einer Fläche erhoben. Es war mir beim Anblick des elementaren Gegensatzes der senkrecht aufsteigenden Massen zu der ebenen Fläche, als hörte ich Musik. Und wenn es in unseren Vorstädten nur Anschüttungen von wenigen Fuß sind, auf denen die Häuser zu stehen scheinen, das natürliche Verhältnis ist gefälscht.

Mit Begier wird die Gelegenheit benützt, das Haus auf einen wirklichen Abhang über die Straße zu stellen, und alle Mittel werden

aufgeboten, diesen Abhang hoch und steil und als ein Stück Natur mit Wegen erscheinen zu lassen. Rücksicht auf die Bemutbarkeit oder gar Bewohnbarkeit dieses Stück Gartens kommt im Prinzip nicht in Frage. Ich kenne viele solche Gärten und öffentliche Anlagen, und ganz neu angelegte, in denen die Wege aus Rücksicht auf den Ablauf der Regenwässer so verzwickte Profile haben, daß ältere Leute nicht ohne Gefahr ihren Fuß drauf setzen. Trotz dieser natürlichen Unnatur der Wegeführung muß für das Regenwasser doch noch ein gemauerter Mauerstein die Wege begleiten und niemand scheint die Unnatur solches glatten spiegelnden Fliesenstreifs in der freien Landschaft zu fühlen. Wieviel natürlicher wäre da die Treppe, der der Landschaftsgärtner aus dem Wege geht, als wäre ihre Anlage ein Verbrechen.

Der unromantische Städtebauer würde, wo es möglich ist, die Straße nicht unmittelbar an einem solchen Abhange entlangführen, sondern trachten, den Abhang möglichst weit hinter die Häuser zu bekommen. Und wo eine Straße gezwungenermaßen an einem Abhang entlangführt, hat in gesund und nicht romantisch empfindenden Zeiten der Anbauer den Abhang in Terrassen und Treppen aufgelöst. Es ist sehr lehrreich, daß ein solches System von Terrassen sich selbst bei uns in der Tiefebene und zwar noch nach 1850 entwickelt hat, wenn einmal der seltene Fall eintrat, daß ein Hügelgelände um diese Zeit von kleinen Leuten besiedelt wurde. Um 1840 gab es in Blankenese erst wenige Häuser, und auf den Bildern aus jener Zeit zeigen sich kaum die ersten Spuren von Terrassen. In meiner Jugend, als das nach 1840 reich besiedelte Gelände unter der Modernisierung noch nicht gelitten hatte, waren alle Hügellehnen in Terrassen mit Gärten aufgelöst.

* * *

Aus dem Wunsch, die Landschaft künstlich zu bilden, daß sie von der Hand des Menschen unberührt erscheint, entsteht die Forderung, daß in Vorstädten ländlichen Charakters die geschlossene Häuserwand aufzugeben ist. Die Häuser sollen dafür lose in die Landschaft gestellt erscheinen. Das hat Sinn, wo sie in erheblichem Abstand bleiben

Können. Aber bei engerer Bebauung führt es zu der Komik und der Unerträglichkeit des sogenannten Bauwichts, das heißt der Vorschrift, daß die Häuser einen Raum von vier Metern zwischen sich freilassen müssen. Es ist viel gegen diesen Unfug geschrieben, der von der anderen Seite mit unzähligen Gründen verteidigt wird. Aber er ist immer noch Evangelium, auch wo er bei schmalen Grundstücken die Häuser unerträglich in die Höhe zwingt, während bei vier Meter Breite mehr eine unendlich günstigere Grundrißbildung, ein unvergleichlich höheres Behagen des Wohnens sich erzielen ließe. Sehr belustigend ist es, daß die Bewohner solcher Straßen mit dem Bauwicht doch sehr bald gezwungen werden, die Geschlossenheit der Straßenwand nachträglich durch Planken zwischen den Häusern wiederherzustellen, da die enge Schlucht zwischen den Häusern so viel Zug schafft, daß weder der Vorder- noch der Hintergarten benutzbar und der Hauseingang an der Seite ein Zugloch wird. Anderswo werden beim ersten Umbau die Windfänge der seitlichen Eingänge in den Bauwicht verlegt und machen dadurch die „landschaftliche“ Wirkung illusorisch. Übrigens spürt man jetzt, wo die Vorgärten wegen ihrer unpraktischen Anlage und Unbewohnbarkeit nicht benutzt werden, die schlimmen Folgen des Bauwichts lange nicht so scharf, wie es in einigen Jahren der Fall sein wird, wenn man die Gärten wieder mit Hecken eingefast und zum Bewohnen eingerichtet haben wird.

Furchtbar wirkt, wenn man sichs klar macht, die Anebelung, die Bauwicht und Baulinie zusammen auf die Bebauungsart ausüben. Für das Haus gibt es da nur einen einzigen Platz auf dem Baugrunde. Und dieser Platz reißt das Grundstück völlig auseinander. Was könnte man selbst aus den schmalen Hamburger Baublöcken der Vorstädte machen, wäre eine größere Freiheit für die Lage des Hauses gestattet. Die Folge ist eine unsagbare Eintönigkeit und Langeweile. Der Drang nach Abwechslung und Individualisierung kann sich nur an der Klebe-architektur der Fassaden austoben. All dies Elend entspringt in letzter Linie der Fiktion von der Unberührtheit der landschaftlichen Unterlage.

In Unberührtheit schwelgt der moderne Städtebauer, wenn er

irgendwo bei der Straßenführung eins der (heute schon berüchtigten) Schnitzelchen in der beliebten Form eines kleinen Dreiecks übrig behält. Hier wird durch einen kleinen zementierten Teich, dessen zwei kleine Hälften durch einen kleinen Kanal — mit kleiner Brücke — verbunden sind, durch einige Findlingsblöcke und eine Hügelanschüttung oft genug inmitten hoher Zinshäuser unberührte Landschaft gemimt. Und hier wird auch allseitig die Absicht, ein Stück Anlage zu schaffen, das wie ein Nest übriggebliebener Urlandschaft wirken soll, zugestanden. Alle Grünanlagen in städtischem Gelände sollen wirken wie ein Stück unberührt stehengebliebener vormenschlicher Natur. Aber wohl gemerkt, nicht der früher vorhandenen Natur, sondern einer idealen, dem Charakter des Hügelgeländes entsprechenden. Diese Theorie ist überaus gefährlich. Ihre Romantik hat dazu geführt, daß solche kleine formlose und unbrauchbare Schnitzel, die man in unromantischer Zeit nie geduldet hätte, in neuen Bebauungsplänen mit entschiedener Vorliebe ausgespart werden.

In der Behandlung der St. Georger Uferanlagen an der Außenalster hat die Herstellung der Unberührtheit wohl den Gipfel ihrer Leistungsfähigkeit erreicht. In der rasch wachsenden Stadt mußte die Uferstraße erheblich verbreitert werden. Die alte Straße war erst im neunzehnten Jahrhundert angelegt worden, aber noch in der alten Überlieferung. Sie war sehr einfach und sehr schön. Ein langer Kai, eine Allee, deren geschorene Kronen vom ersten Stock der Häuser wie ein flacher grüner Rasen wirkte und die Aussicht über den See mit den lieblichen waldigen Gartenufern ungestört ließ, während die Zweige den Weg auf der Kaimauer weit und behaglich überschatteten. So konnte man eine Viertelstunde am See entlang gehen, hatte die Wasserfläche zu den Füßen und den weiten Wasserpiegel als eine ruhige große Fläche vor sich. Ganz am Ende der Uferstraße sprang eine Art Bastion, mit Bäumen bepflanzt, in die Wasserfläche hinein. Diese Bäume waren in der Höhe der Alleebäume geschoren, so daß der untere Zusammenhang der Mauern mit dem Kai sich oben wiederholte, wo die Allee sich einfach auf die Bastion hinaus begab. Eine Bank auf diesem Vorsprung lud zum Ausruhen und zum Rundblick

ein. Die Anlage hatte etwas Selbstverständliches, und ich erinnere mich noch ganz genau, wie gern ich als Kind hingegangen bin und den Anblick der Wasserfläche von dieser Raimauer aus genossen habe. Von keiner anderen Stelle, das wußte ich, sah sie so groß aus.

Bei der Verbreiterung der Straße hätte es nahe gelegen, das Motiv einfach zu wiederholen, um so mehr, da die Bewohner ihr Recht auf das Scheren der Allee nicht fahren lassen wollten. Denn auch ihr Erdgeschloß wurde durch die dünne Laubdecke nicht verdunkelt wie durch schwere ungeschorene Baumreihen am Haus. Eine zweite breite Fahrstraße, ein neuer breiterer Spazierweg auf der hinausgeschobenen Raimauer am Wasser, die Hinausschiebung und entsprechende Vergrößerung des quadratischen Bollwerks — und die Lösung wäre kaum als etwas Neues empfunden worden.

Aber sie hätte dem Naturgefühl des modernen Gartentechnikers nicht entsprochen, denn sie wäre eben Kunst gewesen und hätte gegen das Axiom von der Unberührtheit verstoßen.

Diese Unberührtheit ist dann künstlich hergestellt worden.

Eine breite Fahrstraße wurde in geschlängelter Linie vor die alte Allee der Uferstraße gelegt. Bald drängt sich eine Kurve bis dicht an den alten Spazierweg unter den Bäumen, bald entfernt sie sich ausweichend und läßt ein mißförmiges Stück Gelände frei. Nach dem Wasser ist der Fahrstraße ein breiter Spazierweg angefügt, der dieselben Kurven macht, aber nicht mit einem Kai, sondern mit einer Rasenböschung zur Wasserfläche übergeleitet wird. Diese Rasenböschung soll das alte unregelmäßige Seeufer nachahmen. Bald ist sie schmaler, bald weitet sie sich und nimmt noch Nebenwege auf, an einer Stelle ist ihr eine lange schmale Insel vorgelagert, an einer anderen hebt sie sich hügelartig und sperrt die Aussicht.

Daß diese Anlage mit der alten Allee vor den Häusern nicht zusammengeht, liegt auf der Hand. Unbehaglichere, jedem gesunden Gefühl heftiger wider den Strich gehende Raumbilder kann keine Phantasie sich erdenken. Wie konnte ein Mensch bei gesunder Vernunft eine solche Anlage entwerfen? Auf diese Frage wurde mir von

einem Fachmann erwidert, die Anlage sei das Natürlichste von der Welt. Nachdem der ursprüngliche, unberührte Zustand des Seeufers wieder hergestellt sei, wirkte die Allee, die leider nicht zu beseitigen gewesen wäre, als hätte man sie künstlich in dieses unnatürliche Ufergelände eingeschritten.

* * *

Die Unendlichkeit und Grenzenlosigkeit gehört zu den urältesten Forderungen, die vom Charakter der unberührten Landschaft auf den des landschaftlichen Gartens und in weiterer Folge auf den modernen Städtebau übertragen wurde.

Das Schwelgen im Anblick unendlicher grenzenloser Gebilde hat mit der Kunst nichts mehr zu tun. Es ist ein romantischer Rauschzustand. Solange der Mensch baut und bildet, hat er den Drang, Grenzen zu setzen und Grenzen zu fühlen. Die Anwendung gehört zu den Grundgesetzen der Kunst.

Und da die Eindrücke, die der Mensch erhält, abhängig sind von seinem eigenen Maß, das die Grenze von zwei Metern selten erreicht, so ist damit gegeben, daß das Maß der Räume, die er noch als gestaltet empfinden kann, nicht sehr hoch gegriffen werden kann. Eine alte Erfahrung lehrt, daß der Innenraum von St. Peter in Rom beim ersten Besuch nicht den erwarteten Eindruck macht, und daß man sich nach und nach erst hineintasten muß durch Vergleiche bekannter Größen, wie der wandelnden Menschen, mit unbekanntem, wie der riesenhaften Engelsputten oder einzelner Riesenstatuen. Wer in Köln aus der Bahn steigt, findet die Domtürme lange nicht so mächtig, wie er erwartete. Gewaltig wirken sie erst aus der Ferne, wo in der Silhouette der Stadt ein Vergleich mit Häusern und Türmen möglich wird oder aus einer der Gassen der alten Stadtteile. Auch die ungeheure Perspektive des Parks von Versailles geht dem Auge schwer ein. Ist es groß, so ist es groß, denkt man, eher gläubig als erkennend gestimmt. Auf der anderen Seite wirken die niedrigen Dünen an der Nordsee räumlich so stark wie Hochgebirge.

In Zeiten mit ganz sicherem Kunstgefühl hat man deshalb große Raumanlagen in kleinere, noch übersehbare und einzeln genießbare Teile zerlegt. So war im alten Hamburg der Garten hinter dem Hause aus dem Blumengarten, dem Gemüsegarten, dem Baumhof aufgeteilt. Jeder Teil war für sich eingezogen und übersehbar, das Ganze wurde durch eine mittlere Perspektive, die die Wände durchbrach, fühlbar gemacht.

Im landschaftlichen Garten werden im Gegensatz dazu alle Kunstmittel aufgegeben, die Grenzen zu verschleiern oder über sie hinwegzutäuschen.

Dieser Grundsatz ist dann ohne klares Bewußtsein aber mit großer Fähigkeit auf die Ingenieurstadt übertragen. Die Gärten werden gegeneinander und gegen die Straße weder durch Mauern noch durch Hecken abgegrenzt. Dafür wird das verschleiernde Gebüsch, das jede Grenze verwischt, eingefügt.

Der eigentliche Grund, weshalb die Hecke selbst im kleinen städtischen Vorgarten aufgegeben wurde, ist, weil sie Grenzen betont. Gerade ihre eigentlich künstlerische Funktion war es also, was ihr die Brauchbarkeit in dem Zeitalter entzog, das nicht Form und Gestalt vom Garten verlangte, sondern Unendlichkeit.

Wer heute die Anlagen an der Außenalster prüft oder die aus verwandtem romantischen Gefühl geborenen grünen Uferstreifen im Projekt der Alsterkanalisierung, wird daselbe Gefühl an der Arbeit finden. Alles fließt ineinander über, nirgend Halt, nirgend Festigkeit, nirgend ein abmeßbarer übersehbarer Raum, nirgend eine Konzentration der Wirkung, alles verschwommen, knochenlos, ungegliedert, überall eine Unendlichkeit und Grenzenlosigkeit von einem halben bis zu zwanzig Metern Durchmesser.

Sollen unsere öffentlichen Anlagen wieder brauchbar und wieder kunstmäßig gestaltet werden, wollen wir wieder brauchbare Bebauungspläne haben, so muß im Garten- und Städtebau gebrochen werden mit den Prinzipien des Hügelcharakters, der „Unberührtheit“ und der Unendlichkeit und Grenzenlosigkeit.

Deutsche Königsstädte

(1898)

Berlin

Was wir Stadt nennen, ist die sichtbare Hülle eines im letzten Grunde unsichtbaren Lebewesens, der Stadtgemeinde. Die Struktur der Stadt ist über diesen Körper gemodelt, wie die des Schneckenhauses über den seiner Bewohnerin. Aber da die Stadtgemeinde, ein langlebiger Wesen, im Laufe ihres nach Jahrhunderten oder wohl gar nach Jahrtausenden zählenden Daseins unter Umständen mehrfache und tiefgreifende Wandlungen durchmacht, die jedesmal eine Veränderung der Kruste nach sich ziehen, so bieten nur wenige bedeutende Städte das Bild eines reinen Typus.

Aus einer Bürgerstadt mit ihrem Rathhaus als Sitz der Stadthäupter und dem Rathhausmarkt als Versammlungsort der stimmfähigen Bürger kann eine Fürstenstadt werden, deren neuen Mittelpunkt Palast und Garten des Herrschers ausmachen. Wo der Fürst die Stadt begründet hat, etwa der Bischof, dessen Palast und Dom das erste Zentrum bildete, da pflegt das im Schutz des Herrschers erstarkte Bürgertum ein Nebenzentrum mit Rathhaus und Bürgerkirche zu schaffen, und es hängt von der ferneren Entwicklung der Kräfte ab, ob beide sich behaupten, ob der Bischof der Stärkere bleibt, wie in Würzburg, ob die Bürgerschaft von vornherein alle Macht in Händen hat und behauptet, wie in Lübeck, oder ob, wie in Hildesheim, im Wechsel der Zeiten bald der Bischof, bald der Bürger die Vorherrschaft gewinnt. Was immer geschehen mag, drückt sich im Stadtbilde aus.

Wenn sich, wie vielerorten in unseren Tagen, der straffe Organismus der alten Stadtgemeinde in eine amorphe Masse lose verbundener Zellen auflöst, dann verliert auch das Äußere der Stadt an Geschlossenheit. Charakter haben die größeren Städte meist nur im Zentrum, und wenn ihr Name genannt wird, so tritt das Bild dieses alten Stadtkernes vor die Seele. Die weitläufigen Vorstädte sind wie ein loses Gewand um diese lebendigen Glieder gelegt.

Auch Berlin hat die typischen Wandlungen von der Bürgerstadt zur Fürstenstadt durchgemacht. Was es ist, läßt sich am besten durch einen Blick auf das Wesen der gewaltigen Stadt erkennen, als deren Rivalin auf dem Kontinent es dasteht.

Berlin und Paris! Paris, die alte Kulturgebäuerin, zu dessen gewaltigsten Bauwerken heute noch die Reste eines römischen Kaiserpalastes gehören, das seit dem Aufblühen des gotischen Stils in Architektur, Malerei, Skulptur, Literatur und Wissenschaft Europa mit neuen Ideen gespeist hat, die einzige moderne Stadt, die es im Sinne der antiken Anschauung ist, alle Lebenskraft des ganzen Landes an sich saugend und ausströmend — Paris! — und Berlin, die schnell aufgeschossene Riesin, bis in unser Jahrhundert ohne wirkendes Lebensprinzip außer dem Fürsten, der es sich zur Residenz geschaffen, eine Baumschule der Kultur, die an die Fürsorge der Hohenzollern gebunden war, und seit wenigen Jahrzehnten nunmehr das gewaltigste industrielle Zentrum Mitteleuropas, aber trotz allen Reichtums, aller Macht, aller Intelligenz, in seiner Kultur, von der Wissenschaft abgesehen, immer noch mehr empfangend als spendend.

Obgleich Paris eine natürliche, gewachsene Stadt und Berlin bis in dieses Jahrhundert hinein eher eine künstliche, gegründete war, sind doch die wesentlichen Züge, die die Gestaltung des Stadtbildes bedingt haben, bei beiden gleich. Beide waren im Laufe ihrer Entwicklung abwechselnd Bürgerstädte und Fürstenstädte, und beide verdanken die charakteristischen Züge in ihrem Antlitz den fürstlichen Bauherren.

* * *

*

Was ist Paris? Nicht die Cité, die alte Bürgerstadt, die von den Fremden als ein kurioser Rest der Vergangenheit mit einem flüchtigen Besuche abgetan wird, sondern der Trakt vom Louvre durch den Tuileriengarten über die Place de la Concorde und die Avenue des Champs Elysées bis zum Arc de l'Etoile hinauf. Mag das Leben auch noch über die Boulevards fluten, Paris liegt hier.

Dieses Zentrum von Paris, weiträumig und groß angelegt, wie es keine andere Stadt der Welt besitzt, wurde nicht zur Zeit des alten Bürgertums oder der modernen Bourgeoisie erdacht und ausgeführt. Beide kennen das Bedürfnis nach Weiträumigkeit und Größe und Monumentalität der Stadtanlage nicht von Hause aus, beide sind zu ängstliche und zu kurzfristige Rechner. Eine Anlage wie dieser Kern von Paris würde heute selbst bei gutem Willen und ernstem Wunsch allein in Rücksicht auf die Mittel unausführbar sein.

Es bedurfte der Episode fürstlicher Kultur, um so Großes zu planen und auszuführen.

Paris ist heute gebaut, als läge der Park von Wilhelmshöhe mitten in einer Großstadt. Denn dieses Zentrum von Paris ist der alte Sommeritz der Könige mit seinen typischen Bestandteilen.

Der Ursprung der Anlage liegt im Louvre, einem Zwing-Paris, wie das Stadtschloß an der Spree ein Zwing-Berlin war.

Louvre und Stadtschloß liegen an der Stelle, die für die Anlage der Stadtburgen überall im Norden aufgesucht wird: an der Mauer oder im Zug der Mauer, damit der Fürst einen Fuß in der Stadt, einen im freien Lande habe.

Die Tuileries waren das in mäßiger Entfernung und gleichsam noch im Schutz des Louvre angelegte Sommerschloß.

Jahrhunderte vergingen, ehe Louvre und Tuileries zu dem gewaltigen Schloßkomplex vereinigt wurden, dem schließlich, als der Traum vieler Geschlechter unter Napoleon III. sich erfüllt hatte, ein so kurzes Dasein beschieden war.

Aber sind auch die Tuileries zerstört, der Garten ist erhalten, und über den angrenzenden Wildpark, die Champs Elysées, hinaus

erstreckt sich bis zur Höhe des Arc de l'Etoile die Perspektive, die Avenue des Champs Elysées, die den landschaftlichen Hintergrund in die Machtsphäre des Schlosses zog. Wo auf der Höhe der Triumphbogen gegen den Himmel ragt, hätte die phantastische Architektur eines Wasserschlosses sich erheben und seine Kaskaden die Avenue des Champs Elysées heruntersenden sollen. Aber zur Ausführung einer solchen Idee in dem hier erforderlichen Maßstabe fehlte selbst dem König von Frankreich die Macht.

Wenn man heute fragt: Was ist Paris? so hat die Antwort zu lauten: Ein Königsgarten. Denn auch für den weiteren Aufbau des modernen Paris hat die Gewöhnung an die Monumentalität des Zentrums und an die Kunstgesetze des architektonischen Gartens die Bahnen gewiesen. Was Paris vor allen anderen modernen Großstädten auszeichnet: Wunsch und Wille, bei Neuanlagen große Raumbilder mit festen Mittelpunkten zu schaffen, für neue Monumente umsichtig Plätze zu suchen und sie nicht irgendwo, wo es gerade bequem ist, gleichgültig unterzubringen, bei neuen Straßenanlagen die bedeutenden Bauwerke in neue Perspektiven zu rücken, stammen aus der Vertrautheit mit den Kunstgesetzen des Königsgartens her, nach denen das Zentrum angelegt ist.

Wo in der Anlage einer modernen Bürgerstadt ein großer Zug waltet, da pflegt ein günstiger Zufall mitgewirkt zu haben. Typisch ist die Verwertung der niedergelegten Wälle zu großartigen Promenaden, wenn auch hier das kleinliche, pfennigfuchsende Wesen des Bürgertums manches Große, das in der Möglichkeit lag, verpfuscht hat. Selbst im modernen Paris bedurfte es noch einmal eines Fürsten wie Napoleon III., um einen großen Zug in die notwendigen Durchbrüche zu bringen und der nachfolgenden Republik das Vorbild für die Stadtregulierung hinzustellen.

* * *

Innerhalb der durch die grundverschiedenen Bedingungen gegebenen Grenzen ging die Entwicklung Berlins ganz ähnliche Wege.

Den Mittelpunkt der heutigen Reichshauptstadt bildet das Königs-
schloß. Auch dieses war in seiner ältesten Gestalt eine Zwingburg,
und es wurde später zum weiträumigen Fürstensitz ausgebaut. Als
der Fürst unbestrittener Herr im Lande war, erweiterte es sich zu dem
gewaltigsten Monument des Staates, welches das Winterschloß des
Louvre und das Sommerhaus der Tuileries zugleich in sich faßte.

Nach Norden wurde der Lustgarten angelegt, der, obwohl schon
längst ein öffentlicher Schmuckplatz geworden und völlig umgestaltet,
den alten Namen noch behalten hat. Eigentlich hätte nun in der
Achse von Schinkels Museum der Wildpark liegen und die Perspektive
einer Riesenallee über die Spree hinausgeführt werden müssen. Doch
erhielt, den Bedingungen des Ortes entsprechend, die Anlage einen
Knick. Die „Perspektive“, die Straße Unter den Linden, geht im
Winkel vom Schloß ab in den Tiergarten und durchschneidet als
Charlottenburger Chaussee den mächtigen Park in seiner ganzen Länge.
Bei günstigerem Gelände hätte das Schloß zu Charlottenburg den
weithin sichtbaren Abschluß bilden müssen.

Schloß, Lustgarten, Linden, Tiergarten, das ist heute Berlin, genau
wie in Paris Louvre-Tuileries, Tuileriengarten, Champs Elysées, Ave-
nue de l'Arc de l'Etoile, Königsschloß und Königsgarten. Hätte sich
Berlin als Bürgerstadt aufgebaut, diese breite Basis der räumlichen
Entwicklung wäre ihm versagt geblieben.

* * *

Und unser Jahrhundert hat nicht einmal gewagt, die historisch
gegebenen Grundlagen folgerichtig auszubauen.

Noch immer tritt man von der Monumentalanlage des Pariser
Plazes durch das Brandenburger Tor unmittelbar in die freie Wild-
nis des Tiergartens.

Die Scheu, ein Stück freier Natur und ein Stück des Baum-
bestandes zu opfern, führte zur Anlage des Königsplatzes außerhalb
des großen Linienzuges. Zum zweiten Male wurde der monumentale
Zug des Grundplans von Berlin abgebrochen.

Es war ein gesundes Gefühl, daß mehr als eine der Konkurrenzen um das Denkmal Kaiser Wilhelms ein Wilhelmsforum in der Achse der Charlottenburger Chaussee vorschlug.

Daß der Königsplatz aus dem Zusammenhange der großen Perspektive gerissen ist, entzieht ihm dauernd den Pulsschlag des hauptstädtischen Lebens. Wallot hat recht, wenn er ihn als einen geschlossenen, stillen Park auf das Reichstagsgebäude beziehen will. Das würde eine behagliche Zufluchtsstätte für Ruhesuchende ergeben, einen Gartensaal großen Stils.

Vielleicht daß eine spätere Generation die Idee eines Forums im Tiergarten wieder aufnimmt und zur Ausführung bringt.

* * *

So nahe verwandt in seinen Grundzügen das Entwicklungsschema der beiden Hauptstädte des Festlandes sich aufbaut, so grundverschieden ist das Leben, dessen Hülle sie sind.

Berlin war im Gegensatz zu Paris lange eine künstliche Stadt. Der kräftige Bildungstrieb des mittelalterlichen Bürgertums, an das die gotischen Kirchen des heutigen Zentrums noch heute gemahnen, wurde von den Fürsten gehemmt. Sie kamen aus der Fremde und brachten eine höhere Kultur mit. Die Ansätze heimischer Bildung hielten dieser nicht stand, und die Fürsten, die bis zur französischen Revolution die Kunst als Ausdrucksmittel ihrer Macht nötig hatten, waren gezwungen, Samen und Pflänzlinge aus fernen Kulturregionen zu beziehen.

Dies geschah seit dem Großen Kurfürsten in steigendem Maße. Ganz Europa wurde in Kontribution gesetzt. Unter dem Großen Kurfürsten herrschte der holländische Einfluß vor, wie dies der politischen und kulturellen Vormachtstellung der Seestaaten sowie den politischen und verwandtschaftlichen Beziehungen der Hohenzollern entsprach. Der erste König war Eklektiker. Zu Holland traten Italien, die Handelsemporien der Ostsee, die süddeutschen Kulturstädte und Frankreich. Sein Nachfolger wandte sich, soweit er seinen nicht gewöhnlichen

Kunstsinne zu betätigen gut fand, wieder holländischem Wesen zu, während Friedrich der Große in seinen Palästen und Innendekorationen vorwiegend französische Gedanken nach Berlin verpflanzte, wie dies nicht nur seinen persönlichen Neigungen, sondern auch der Weltstellung der französischen Kultur entsprach.

Von ihm ab ist Berlin ohne Potsdam nicht mehr verständlich, denn in Potsdam zogen er und seine Nachfolger die fremden Ideen in Reinkultur. Hier drang, als England am Ende des vergangenen Jahrhunderts die Kultur Europas zu beherrschen begann, der englische Einfluß siegreich vor mit der Ruinenromantik der Pfaueninsel. In Babelsberg, mit seinem englischen Park und dem Landschloß in englischer Gotik, fand diese Phase ihren Abschluß. Zur selben Zeit hatte die romantische Stimmung verstehen gelernt, was jemals in der Welt an Kunst geschaffen war, und Friedrich Wilhelm IV. machte aus Berlin und Potsdam einen steinernen Atlas der Kunstgeschichte. Moscheen und frühchristliche Kirchen spiegeln sich in den märkischen Seen, italianisierende Palastfassaden krönen die Berge, pompejanische Häuschen erheben sich im Schatten des märkischen Waldes, sizilianische Gärten umfassen unvermutet den Wanderer mitten in nordischer Landschaft, und russische Kapellen grüßen von den Waldbügeln. Kaiser Wilhelm I. hatte in Babelsberg seinem innigen Naturgefühl Ausdruck gegeben, seinem Nachfolger war es nicht vergönnt, sich in das Kulturgeschichtsbuch von Potsdam einzutragen. Kaiser Wilhelm II. baute die Matrosenstation im Stile der norwegischen Holzarchitektur um.

Dieser Zug, ausländische Kräfte, ausländische Ideen heranzuziehen und dienstbar zu machen, ist allen außeritalienischen Fürsten von Spanien bis Rußland gemeinsam. Selbst die französischen Könige machen keine Ausnahme. Die Monumentalität der Anlage von Paris stammt nicht aus der bürgerlichen Kultur Frankreichs, sie ist ein italienischer Sämling, von den Königinnen aus dem Hause der Medici in den Boden gesenkt und auf neuem Boden zu mächtiger Entwicklung gekommen. Vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert

ist die Zahl der Italiener, Niederländer und Deutschen, die in Kunst und Industrie der Pariser Entwicklung neue Impulse gegeben, Legion, während in unserem bürgerlichen Jahrhundert die Ausländer, die in Paris arbeiten, nicht bringende und zeugende, sondern empfangende und ausführende Kräfte gewesen sind. —

So ist Potsdam, wo die Hohenzollern schaffen konnten, ohne durch eine aufstrebende Stadt behindert zu sein, ein noch klareres Spiegelbild der Kultur und der Neigungen jedes einzelnen Herrschers geworden als Berlin.

Aber auch hier trägt selbst die moderne Bürgerstadt um den Kern des Fürstenthums herum den Stempel, den sie ihr aufgedrückt haben. Die Friedrichs- und Dorotheenstadt sind künstliche Gebilde, das lehrt ein Blick auf die regelmäßige Straßenanlage, das war vor zwei Jahrzehnten noch überall an den alten Fassaden zu erkennen, die, aus den Mitteln der königlichen Schatzkammer bezahlt, wie Theaterdekorationen die Kahlheit und Armseligkeit des „Hinter den Kulissen“ verbargen.

Und wie in Paris erst die Bevölkerung unseres Jahrhunderts, vermehrt durch Genußsuchende der ganzen Welt, den ungeheuren Rahmen wirklich ausfüllt, mit dem der König das Leben seines Hofes umschlossen hatte, so hat erst unsere Zeit die großartig angelegte leere Kleinstadt, die Berlin noch unter Friedrich Wilhelm III. war, mit dem wogenden Leben des Bürgertums erfüllt, das die fürstlichen Erbauer der Stadt nicht haben ahnen können.

* * *

Ein Element hat Berlin von je gefehlt, das in Paris, London, Wien und dem nur als Sitz des Kaisertums verständlichen Prag eine gewaltige Rolle spielte und in großartigen Palaстанlagen seinen Ausdruck fand: ein reicher Hochadel.

Was wäre Berlin, wenn es sich seit Jahrhunderten als deutsche Reichshauptstadt entwickelt hätte, wenn die Fürsten und der Adel des Reichs in der Hauptstadt um das Schloß des Kaisers ihre Paläste errichtet hätten!

Wenige Palastanlagen in der Wilhelmstraße, jetzt wohl sämtlich von den Familien ihrer Erbauer aufgegeben, vertreten den Typus, der Wien, Rom und London noch heute den großen Zug aristokratischen Lebens verleiht.

Der Fürst stand in Berlin ganz allein. Er war Jahrhunderte hindurch eins und alles. Der wenig begüterte, wenn nicht arme Adel des Landes wurde in seiner Hand als Offizier und Beamter zum Diener des Staates.

* * *

Seit wenigen Jahrzehnten — alle Entwicklung geht rasch — hat sich jetzt neben ihm die neue Macht des Bürgertums erhoben. Es hat die Früchte jahrhundertlanger Arbeit des Fürstenhauses und seiner weitschauenden Politik geerntet.

Der König ist heute nicht mehr, wie vor einem Jahrhundert, der eigentliche Träger der Kultur.

Aber das Bürgertum hat noch alle Mären des Emporkömmlings. Man braucht drei Generationen, um einen Gentleman zu erzeugen, sagt der Engländer.

Die gewaltigen Leistungen Berlins auf technischem, industriellem und wissenschaftlichem Gebiet springen überall in die Augen. Ein starker Wille spricht sich in den Linien des Bebauungsplanes und in der vorsorglichen Anlage einer Kette großer Parks (nach dem Vorbilde des Tiergartens) aus. Selbst Neid und böser Wille können das alles nicht übersehen.

Aber eine Kulturmacht im Sinne von Paris ist Berlin noch nicht geworden. Noch hat es keine Literatur erzeugt, die dem Ausland neue Bahnen gewiesen, noch baut sich seine hohe und seine dekorative Kunst wesentlich auf Anregungen von außen und aus früheren Epochen auf. Eine Erscheinung wie Menzel steht allein und ist ohne tieferen Einfluß geblieben.

Alle materiellen Vorbedingungen zu großen Kulturleistungen sind

nun vorhanden. Talente gibt es immer, ihre Entwicklung aber hängt ab von der Umgebung, in der sie schaffen.

Solange das Bürgertum sich nicht in den Besitz eigener und tiefer Kultur und künstlerischer Bildung setzt, wird es das Erbe des Fürstentums nur in dem Bruchstück des Materiellen innehaben.

Denn zum Regieren gehört die Fähigkeit, Qualitäten zu erkennen. Herrscher wie Friedrich und Napoleon sind nicht nur groß durch ihre eigenen Leistungen, sondern durch die Gabe, alles Große in freudige Dienstbarkeit zu zwingen. Nicht durch kritische Erkenntnis und Betonung der Fehler und Mängel haben sie sich die Hingebung Tausender erzwungen, sondern durch die Gabe, das Leistungsvermögen werdender Kräfte zu erkennen und ihnen entsprechende Aufgaben zuzuteilen.

Wenn das Bürgertum sich als Förderer der Kultur entwickeln will, was bei der Stellung, die es einnimmt, seine historische Pflicht und Schuldigkeit ist, so muß es diese hohe Regententugend erwerben. Sonst wird es auch ferner, wie bisher, eine Hemmung und ein Hindernis für die Entwicklung eigenartiger Talente und des Genies bilden.

* *

*

Diese Zeilen wurden vor fast zwanzig Jahren niedergeschrieben. Damals steckten die neuen Gedanken, die von Berlin aus die deutsche Architektur befruchten sollten — zunächst durch die Befreiung von den Fesseln der Historie — noch in den Kinderschuhen, die Bedeutung der Berliner Kunst zwischen Chodowiecki und Schadow war in vollem Umfange noch nicht wieder gewürdigt, und die Anziehungskraft, die Berlin auf große Kräfte der Deutschen Malerei ausüben würde, ließ sich nicht voraussehen. Das Berlin von 1910 ist etwas anderes und Größeres als das von 1890.

Denkmäler

Bis zum Ende des vergangenen Jahrhunderts gab es, von Heiligenbildern und Brunnen abgesehen, in den Städten Europas nur sehr wenige Denkmäler auf Straßen und Plätzen, eigentlich gar keine anderen als die Reiterstandbilder von Fürsten und auch diese waren selten und stammten meist aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert.

Das ist ein tiefer Gegensatz zu den Städten des Altertums und unserer Epoche. Allein an dem steinernen und erzenen Volk, das unsere Straßen bewohnt, ließe sich erweisen, daß mit dem Anfang unseres Jahrhunderts eine neue Ordnung der Dinge eingetreten ist.

In dem langen Zeitraum zwischen dem Untergange Roms und der Französischen Revolution hatte die Sitte, Denkmäler zu errichten, freilich nicht aufgehört, aber man muß sie nicht unter freiem Himmel, sondern in Innenraum, höchstens auf dem Friedhof suchen. Das Denkmal war Grabmal oder Kenotaphium geworden. Von Rom bis Upsala sind alle Kirchen, Kreuzgänge, Rathäuser voll davon. Die meisten sind als Wand- oder Pfeilerdekorationen behandelt. Nur für die höchsten geistlichen und weltlichen Fürsten wurde das freistehende Grabmal mit reichem Baldachinaufbau angewandt.

Unser Jahrhundert hat diese Form so gut wie gänzlich aufgegeben. Fast nur die Fürsten haben an dem Grabmal in ihren Familiengrüften festgehalten.

Es ist jammerschade, daß das Denkmal den Innenraum verlassen hat, wo es sich einem gegebenen Ganzen einzuordnen hatte, wo es auf eine gleichmäßige Beleuchtung und auf einen menschlichen Standpunkt berechnet werden mußte, wo es auch nicht ins Ungemessene wachsen konnte, weil der Raum ihm bestimmte Grenzen setzte, und wo der Beschauer schließlich Ruhe und Sammlung vorfand und nicht erst mühselig sich abzurufen brauchte.

Man denke sich die Denkmäler der Kirchen Lübeck's oder Venedigs über die Straßen und Plätze verteilt, es müßte den Bewohnern den Aufenthalt verleiden. Venedig verdankt das Reiterdenkmal des Colleonis

einem Zufall, und man hat sich gehütet, es auf den Markusplatz zu stellen. Aber gerade derartige Aufstellungen, die man früher vermieden hat, sind typisch für den unmonumentalen Sinn unseres Jahrhunderts. Wir pflegen die Städte, die nur wenige öffentliche Denkmäler haben, zu bemitleiden. Beneiden sollten wir sie.

Camillo Sitte hat uns in seinem köstlichen Buche an die Gesetze erinnert, nach denen die wenigen öffentlichen Denkmäler älterer Zeit aufgestellt waren. Bisher haben seine Ermahnungen noch nicht viel genützt. Ist es zu stark aufgetragen, wenn man behauptet, daß neunundneunzig Prozent aller unserer Denkmäler, von ihrer durchgehenden inneren Belanglosigkeit abgesehen, schlecht aufgestellt oder für ihren Platz zu groß sind? Das Unverständlichste dürfte die Aufstellung des für Berlin geplanten Bismarckdenkmals sein, das allen Ernstes für die Mittelpartie der großen Freitreppe des Reichstags bestimmt scheint.

*
*
*

Die Art, wie wir unsere Denkmäler im Freien aufstellen, hat unsere Plastik aus den Fugen gebracht.

Zunächst war man gar nicht gewahr geworden, daß man in den neuen Stadtanlagen über Plätze, wo Denkmäler monumental wirken konnten, nicht verfügte. Dann wurde es unvermeidlich, daß man die Maßstäbe fast allgemein zu groß wählte.

Und da es in jeder Stadt eine größere Anzahl von großen Denkmälern zu geben pflegte, die Bürgern von Privatpersonen oder Bürgern errichtet waren, so mußte das Fürstendenkmal, um sich zu behaupten und hervorzuheben, ins Kolossale wachsen.

Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert hatte sich für das Fürstendenkmal in der Regel mit einem Reiterstandbild auf niedrigem Sockel begnügt. Selbst das Denkmal Ludwigs XIV. würde heute für einen mächtigen König nicht ausreichend befunden werden. Da dem Maßstab der Reiterstatue, wenn sie nicht alles erdrücken soll, Grenzen gesetzt sind, wurde der Sockel erhöht und — nicht ohne Einfluß der

Ideen, aus denen das Historienbild erwachsen ist — reich mit Figuren geschmückt, nicht selten noch wieder Reiterstandbildern. Und um der Fürstengestalt eine dominierende Wirkung zu sichern, wurde schlangweg der ungleiche Maßstab eingeführt. Bei dem Denkmal der Maria Theresia in Wien erscheinen die Reiterstatuen am Sockel gegen die in ungeheurer Größe thronende Kaiserin wie Kinderspielzeug.

Monumentaler Sinn, der dagegen reagiert hätte, war nicht vorhanden, denn auch die Architektur hatte den Maßstab verloren. An derselben Fassade erschienen Kolossalgestalten und Nippfiguren dicht nebeneinander, und in demselben Stockwerk wechselten Karyatiden mit Säulen von derselben Höhe als Träger ab.

Wir sind an dergleichen Erscheinungen so sehr gewöhnt, daß sie uns gar nicht mehr auffallen. Und unsere Künstler verteidigen die Berechtigung der verschiedenen Maßstäbe nebeneinander in vollstem Ernst, Bildhauer sowohl wie Architekten.

Ihre Gründe gehören — soweit ich mich habe unterrichten können, und ich habe viele Künstler befragt — zwei Kategorien an.

Für die Architektur beruft man sich auf die „Gesetze des dekorativen Stils“. Es wäre durchaus in der Ordnung, wenn z. B. an den bekannten großen Portalen mit den Wappen der deutschen Königreiche im Reichstag die wappenhaltenden wilden Männer erheblich kleiner als das Wappen selbst gebildet würden, denn für größere wäre kein Platz im Bogen über der Tür. Auch die riesenhafte Krone, die auf dem Wappen liegt, störe neben diesen kleinen Männern nicht, denn der Raum, den der Schild läßt, verlange diese Größe. Ähnliche Gründe rechtfertigen es vollkommen, daß im Türsturz desselben Portales die Kolossalmaske auf dem Schlussstein von zwei ganz kleinen Masken flankiert wird, und daß die Frauenfigur, die vor dem Wappen auf dem Schlussstein sitzt, und die beiden vor dem Türrahmen auf ganz kurzen Säulen stehenden Gestalten den sechsten und siebenten Maßstab in den Figurenschmuck des Portales bringen. Es handle sich eben um ein Werk dekorativen Stils, und in der Dekoration wären solche Maßnahmen nicht nur erlaubt, sondern oft geboten.

Es braucht wohl nicht darauf hingewiesen zu werden, daß es solche „Gesetze des dekorativen Stils“ gar nicht gibt, und daß diese Art der Begründung ein Zirkelschluß ist.

Für das Denkmal mit der überragenden Kolossalfigur in der Mitte und den kleinen und ganz kleinen Vollfiguren am Sockel oder in der Dekoration der Umgebung — Typen das Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin, das der Maria Theresia in Wien, das neue Kaiserdenkmal in Berlin — wird von Künstlern als Erklärung gegeben, man müsse sich dieses Maßstabes bedienen, weil man nur dadurch die Hauptfigur nach ihrer Bedeutung hervorheben könnte.

Dieses Prinzip, das Bedeutende kolossal und das Untergeordnete daneben in kleinem Maßstabe zu bilden, ist nicht neu. Wir kennen es aus dem Mittelalter und bis in die deutsche Renaissance hinein. So wurde die Madonna als Zuflucht der Menschheit gemalt, wie sie in Riesengröße mitten unter der hilfsehend auf den Knien liegenden Schar winzig kleiner Menschlein steht und ihren breiten Mantel schützend über sie ausbreitet, und allbekannt sind die Bildnisdarstellungen mit dem großen Bilde des Gekreuzigten in der Mitte und den in puppenhaften Verhältnissen links und rechts aufgereihten Bildnisfigürchen des Vaters mit den Söhnen und der Mutter mit den Töchtern.

* * *

Das Riesenwerk von Reinhold Begas, das in so unwahrscheinlich kurzer Zeit fertiggestellt wurde, geht nach seinem Inhalt nicht auf das Denkmal Friedrichs des Großen zurück, das ein Compendium der Zeitgeschichte darstellt. Es führt vielmehr die Reihe der allegorisch-dekorativen Sockelbildungen der Denkmäler des Großen Kurfürsten und der Könige Friedrich Wilhelm III. und Friedrich Wilhelm IV. weiter, alle drei in Massen und Massen gigantisch überbietend.

Daß es im Prinzip nicht als Geschichtsbild aufgefaßt wurde, scheint ziemlich allgemein Zustimmung zu finden. Es ist in der That kaum auszudenken, wie dieser Sockel und diese Säulenhalle mit der starren, wägbaren Historie statt mit der flüssigen, allgefügen Allegorie

hätte dekoriert werden sollen. Niemand wird ernstlich wünschen, an Stelle der Viktorien, Löwen und Genien die Paladine des Helden und die großen Männer der Kunst und Wissenschaft, durch deren Dasein das Zeitalter Wilhelms I. wie ein Hochgebirge am Horizont unserer Geschichte aufragen wird, als dekorativen Schmuck des Sockels und der Halle zu erblicken.

Soweit mir bekannt, hat die Wahl des Platzes nur ausnahmsweise einmal Zustimmung erfahren. Die Riesenfiguren des Denkmals drücken auf die Monumentalität des Schlosses. Der Hintergrund des sogenannten Roten Schlosses mit den unverschämten Reklameschriften und Bildern spottet gegen jedes Gefühl von Anstand: ein Wink für die Sicherung eines unantastbaren Hintergrundes bei künftigen Denkmälern. Denn kein Platz ist für die schamlose Spektakelreklame geeigneter als der Hintergrund eines nationalen Denkmals. — Auf diesem Platz konnte das Kaiserdenkmal für keinen Standpunkt berechnet werden. Es bietet sich kaum eine Möglichkeit, einen Gesamteindruck zu erhalten, und der Ort, an dem der Beschauer sich mit Ruhe und Sammlung in das Werk vertiefen sollte, ist eine stark befahrene Straße.

* * *

In bezug auf die Verhältnisse der Figuren zur Architektur und zu einander weicht das Kaiserdenkmal nicht von dem Herkommen ab.

Die Inkongruenz der Maßstäbe beginnt mit dem Verhältnis der Figuren zu der Architektur.

Wenn man sich die Halle allein denkt, ist sie ein stattliches Bauwerk von der Art und den Größenverhältnissen der Arkaden, die im vergangenen Jahrhundert die Zugänge zu den Berliner Brücken dekorierten. Als Abschluß der Perspektive eines mäßig großen architektonischen Gartens würde sie sehr gut wirken, wenn sich in ihrer Mitte an der Stelle des kolossalen Postaments ein Brunnenbecken befände. Dies müßte sich jedoch in seinen Schmuckformen sehr nahe an die Erde halten.

Als Hintergrund für das riesige Postament mit der kolossalen Reitergestalt des Kaisers würde die Vorhalle des Pantheon nicht zu groß

sein. Beim Kaiserdenkmal wird jedoch die niedliche Architektur durch die großen Menschengestalten vollständig unterdrückt. Die Übermenschen, die am Sockel lagern, erscheinen größer als die Säulen, und somit wirkt die Halle für einen Hintergrund ganz winzig, denn eine Säule muß doch wohl größer sein als die menschliche Gestalt, die an demselben architektonischen Gesamtwerk vorkommt. Für ein Gitter ist die Säulenhalle dann wieder zu hoch.

Ebenso widersprechend sind die Verhältnisse der Figuren untereinander.

Kommt man aus der Ferne, so stehen nebeneinander die ungeheure Gestalt des Kaisers und die in Wirklichkeit kolossalen, aber neben der Hauptfigur gesehen ganz kleinen Viktorien auf dem Siegeswagen, und ihre Rosse wirken zwerghaft neben dem Reitpferd des Kaisers.

Der Figurenschmuck am Sockel weist viererlei erheblich verschiedene Maßstäbe auf, fünfterlei sogar, wenn man die Mittelfigur des Reliefs mitrechnet, die an der einen Seite sehr stark mitspricht.

Wieder andere Maßstäbe treten an den unter sich sehr verschiedenen dekorativen Gestalten an der Säulenhalle auf.

Wollte man aus diesem Denkmal ein Gesetz für die Maße des Figurenschmucks in einem architektonischen Gesamtwerk ableiten, so würde es heißen:

„Bilde jede einzelne Figur so groß, wie es für ihren Platz paßt. Auf das Verhältnis zum Ganzen, auf die Verhältnisse der gleichzeitig sichtbaren Figuren zueinander, auf das Verhältnis von Mensch und Säule braucht keine Rücksicht genommen zu werden.“

Es wäre töricht, wollte man für diesen Charakter des Denkmals den Urheber verantwortlich machen. Er hat sich der Freiheiten bedient, die die Architektur unserer Zeit dem Künstler gestattet, und die von Architekten und Bildhauern als theoretisch und praktisch zulässig verteidigt werden. Und sobald dieser Platz und diese Grundgestalt des Denkmals feststanden, über deren Verfehltheit die Meinungen wohl kaum auseinandergehen, konnte er kaum anders verfahren.

* * *

Es ist eine andere Frage, ob die kommende Generation die heute gültige Auffassung, von der sich Begas nicht entfernt hat, teilen wird. Und dies scheint mir weniger gewiß.

Vielleicht wird aber gerade das Werk von Reinhold Begas als Gipfelpunkt einer Entwicklungsreihe den Rückschlag herbeiführen helfen und den Städten, die ihre Kaiserdenkmäler noch zu errichten haben, nahelegen, nicht im Aufwand äußerer Mittel mit dem Nationaldenkmal vor dem Stadtschloß in Berlin zu wetteifern, sondern bescheidenere und von großen Künstlern als selbständige Kunstwerke höchster Gattung ausgebildete Reiterstatuen auf niedrige schlichte Sockel an sorgfältig ausgewählte Plätze zu stellen.

Potsdam

Die Deutschen sind heute nach und nach neben den Engländern das reisende Volk geworden. Ein Deutscher, Karl Baedeker, dem in jedem Zentrum des Reiseverkehrs ein Denkmal gebührte — wenn man denn schon Denkmäler setzen will —, hat den Mechanismus des Reisens entwickelt. Seine Reisehandbücher bilden ein kostbares nationales Gut, dessen zugleich die Gebildeten der ganzen Welt teilhaftig sind, und seine Sterne weisen Hunderttausenden den Weg durch das Wirrsal der Erscheinungen.

Aber so festgefügt dieser Mechanismus dasteht, eine Methodik des Reisens haben wir nur erst für die wissenschaftliche Forschung, nicht aber für den Lichtungsuchenden.

Den großen Opfern an Zeit und Anstrengung, die uns das Reisen ohne Methode kostet, entspricht sein Bildungswert — immer von Fachreisen abgesehen — nur selten. Wir gehen zu einseitig auf künstlerische und landschaftliche Masseneindrücke aus. Wer sich zu Hause das ganze Jahr um Kunst nicht kümmert, wird für die wenigen Reise Wochen ein leidenschaftlicher Kunstfreund, der sich keinen Stern im Baedeker schenkt, wer sich unterwegs einen Monat lang an den anerkannten

Naturschönheiten nicht satt schwärmen kann, wandelt den erheblichen Rest des Jahres in seiner Heimat wie ein Blinder, und oft genug wird der Stoßseufzer laut, daß man die Vaterstadt erst kennenlernt, wenn man Fremde zu führen hat. Was man von der Reise mitbringt, pflegt ein wirres Konglomerat von allerlei Bruchstücken zu sein, kein klares Gesamtbild, dem sich die Einzelheiten einordnen.

Sollen die Reisen aus einer Maskur eine Gymnastik werden, so muß die Fähigkeit, sich zu beschränken, sich vorzubereiten, zu sehen, zu unterscheiden, zu erkennen und die mannigfaltigen Eindrücke zu einem ganzen, vereinfachten Bilde zusammenzufassen, besonders geübt werden.

Wo in den Städten reichere Bildungsmittel vorhanden sind, gehört die Anleitung zum Reisen zu den Bedürfnissen, die nur deshalb nicht als drückend empfunden werden, weil sie bisher noch nicht oder nur ausnahmsweise befriedigt werden konnten. Es braucht jedoch nicht so zu bleiben. In den Schulen ist die Heimatkunde ein fester Lehrstoff. Aber leider nur für die Unterklassen, wo nur ein kleiner Teil der Materie bewältigt werden kann. Würde sie in die Oberklassen verlegt und mit der Geschichte der Heimat verbunden, so ließe sich an der Untersuchung der Vaterstadt die Stadt als Organismus verstehen lehren, und die Einführung in das künstlerische Wesen der Heimat würde die beste Vorbereitung sein, die Eigenart der Fremde zu begreifen. Unmittelbar müßten sich die Vorlesungen im Museum anschließen. Hier wären an der Hand eines reichhaltigen Anschauungsmaterials, an Plänen und Photographien die wichtigsten jeorts in Frage kommenden Reiseziele nach ihrem topographischen, historischen und künstlerischen Charakter deutlich zu machen, immer in Anknüpfung an die Tatsachen der nächsten Heimat. Wo dergleichen versucht wurde, waren Teilnahme und Erfolg überraschend.

* * *

Wie wenig der deutsche Reisende in der Regel vorgebildet ist, geht aus den Dispositionen hervor, die er für Berlin und Umgebung zu

treffen pflegt. Potsdam wird gewöhnlich nebenbei besucht, an einem schönen Sommernachmittag, wenn in Berlin der Asphalt weich wird. Wer seinem Aufenthalt in der Hauptstadt einen ganzen Tag entzieht, glaubt schon ein übriges zu tun. Ich weiß aus meiner Erfahrung kein Beispiel, daß sich jemand für einige Tage in Potsdam einquartiert hätte, um es gründlich und behaglich kennenzulernen.

Nun ist aber Potsdam für den Deutschen ebenso wichtig wie Berlin, in mehr als einer Beziehung wichtiger, denn es bietet den Schlüssel zum Verständnis der Hauptstadt und zugleich zu der neueren deutschen Geschichte und Kulturgeschichte. Es gibt kaum einen Ort in Deutschland, wo man durch unmittelbare Anschauung soviel lernt wie in Potsdam.

Zwei und ein halbes Jahrhundert hat dort das leitende Fürstengeschlecht Europas sich selbst und seine Zeit in großen Palast-, Garten- und Stadtanlagen zum Ausdruck gebracht. Vom Großen Kurfürsten ab, der bald nach dem Dreißigjährigen Kriege den Bau des Stadtschlosses begann, läßt sich in Potsdam das Wesen jedes Hohenzollernfürsten, wie es in seiner Natur und in den Neigungen seines Zeitalters begründet lag, unmittelbar durch die Anschauung erfassen.

Diese Tatsache verleiht dem Orte ein historisches und menschliches — um nicht auch zu sagen anthropologisches — Interesse höchsten Ranges.

Auch Berlin trägt in den Grundzügen seiner Anlage und seiner Monumente das Gepräge der Hohenzollern, aber Potsdam ist die Hohenzollernstadt an sich, Potsdam ist nach dem Bilde jedes einzelnen und aller Hohenzollern gemodelt, denn hier hatten sie, durch kein aufstrebendes Bürgertum behindert, freien Spielraum.

Es wäre nicht zu verwundern, wenn sich ein Hohenzoller mehr in Potsdam als in Berlin beheimatet fühlte. Hier verleben die meisten unter ihnen die empfänglichste Zeit ihrer Jugendjahre. Gerade wie der englische Adlige, der zur Zeit der Saison seinen Palast in London bewohnt, aber mit allen Wurzeln seiner Seele am Landsitz der Familie haftet, dürften auch die Söhne des Kaisers, die in ihrer ersten Jugend

vom Frühling bis zum Weihnachtsfest im Neuen Palais wohnen, sich im Grunde ihres Herzens als Potsdamer betrachten.

* * *

Die Fabel von der reizlosen Umgebung Berlins hat ihre Zeit gehabt. Potsdam wurde stets als Ausnahme hervorgehoben, selbst von der Romantik, denn seine waldigen Höhenrücken werden von weiten und mannigfaltig wechselnden Wasserbecken zurückgeworfen, und eine Kuppel, die der Nikolaiirche, beherrscht das mit Türmen und hellen in Grün gebetteten Fassaden übersäte Landschaftsbild.

Wie schön Potsdam ist, hat uns die Kunst bisher noch nicht gesagt, wenn wir von Menzels Illustrationen absehen. Doch ist dies nicht zu verwundern. Gibt es in Deutschland eine akademische Kunst, die ihre Wurzeln in lokalen Boden hätte? Auch Berlin ist ja eigentlich noch nicht gemalt worden, nicht einmal von den „Neuen“, trotz rühmenswürdiger Versuche, die freilich noch meist auf Pariser Inspirationen zurückgehen.

Wer ein paar Tage in Potsdam zubringt, kann überraschende Entdeckungen machen, namentlich im Herbst und im ersten Frühling. Doch gehören Sonnenschein und helle klare Luft dazu, um alle Farbe charakteristisch herauszubringen, denn trotz der weiten Seeflächen hat Potsdam wie Berlin die trockene klare Luft der Mark. Wer vom Seestrand kommt, wird es an den zarten Abendhimmeln merken.

Der Boden ist mager, die einheimische Flora weder artenreich noch üppig. Sie ist heute ärmer als vor zweihundert Jahren, denn vom Großen Kurfürsten bis zum Großen König sind in weitem Umkreise die Eichenwälder zerstört worden, um Bauholz zu gewinnen. Wie sehr sich dadurch der Charakter der Landschaft geändert hat, läßt sich heute nicht leicht ermessen.

Für die Parke, die großen öffentlichen Plätze und die Gartenanlagen sind seit Friedrich dem Großen Bäume und Sträucher aller Art in Massen eingeführt worden, und die Anlage und Pflege der königlichen Gärten hat aus Potsdam ein Zentrum und ein Hochschule

der nordischen Gartenkunst gemacht. Friedrich der Große fand in seinem Reiche noch keinen Gartenbau großen Stils vor. Er mußte sich auf Hamburg und darüber hinaus auf Holland stützen. Für die „Plantage“ in Potsdam bezog er auf einmal aus Holland über siebenhundert Linden. Als er Treibhäuser in größerem Maßstabe anlegen wollte, mußten, weil in Preußen alle Erfahrungen fehlten, zuerst Versuche mit Provisorien gemacht werden. Aber er war unermüdlich, und die Anforderungen, die er stellte und deren Erfüllung er trotz aller Schwierigkeiten durchsetzte, machen ihn zum Begründer des künstlerischen Gartenbaues großen Stils im ganzen Norden. Friedrich Wilhelm IV. und Kaiser Wilhelm I. haben sein Werk fortgeführt und aus der Havel-landschaft um Potsdam herum den schönsten und kultiviertesten Fleck ihrer Länder geschaffen.

* *
*
* *

Alle Kunst in Potsdam ist Fürstenkunst, gewollte mithin, oder wenn man will künstliche Kunst. Nichts ist von selber gewachsen und entwickelt, alles mußte akklimatisiert werden. Potsdam offenbart das Wesen der Fürstenkunst in Reinkultur.

Hier läßt sich am klarsten in Deutschland erkennen, was sie besitzt und was ihr mangelt.

Sie drückt ein hohes Selbstbewußtsein aus, wie es im Bürgerstande nie sich entwickeln kann. Daher der Zug ins Große, Mächtige, Imposante, der der Bürgerkunst abgeht. Fürstenkunst soll die Bedeutung des Herrschers sinnfällig ausdrücken und sein irdisches Dasein mit Pracht und Pomp umgeben, daher ihr wesentlich dekorativer Charakter und die Vorherrschaft der Architektur, zu der ja auch die Kunst des Gartenbaues gehört. Denn was der Fürst braucht, gewährt ihm die Architektur vor allen anderen Künsten, und ihr müssen sich alle anderen unterordnen. In der Bürgerkunst pflegt dagegen die Malerei Herrscherin und Führerin zu sein.

Zu den Qualitäten der Fürstenkunst bilden ihre Mängel einen not-

wendigen Gegensatz. Es fehlt ihr vor allem das emotionelle Element, die eigentliche Domäne der Bürger- und Priesterkunst.

Unter dem Fürsten hat der Künstler dekorative Leistungen auszuführen, und was er damit auszudrücken hat, ist Freude, Heiterkeit, Anmut, Macht und Sinn, aber niemals Ergriffenheit, Erschütterung, Herzensqual, Versenkung, Andacht, tiefste Sympathie.

Die ganze blühende Bürgerkunst Hollands reichte nicht aus, um das schlichte Huys tem Bosch zu dekorieren, und alle Fürstenkunst der Welt hat keinen Künstler zur Entwicklung bringen können, dessen Wesen die Innerlichkeit ist. Unter dem Fürsten ist die Kunst eine Dienerin, inmitten des Bürgertums eine freie Herrin.

Die höchste Form der Kunst muß ungehindert aufwachsen, sie kann nicht gehorchen oder einem aufgedrungenen Ziele zustreben. Sie hat ihre Heimat nicht am Fürstenhof, wo sie sich der Etikette einordnen muß, sondern in den bescheideneren Städteterrpubliken Italiens, Süddeutschlands und Hollands. Weder Schongauer, Dürer noch Rembrandt sind als Höflinge denkbar.

Fehlt der Fürstenkunst die hohe seelische Kraft und Freiheit, so hat sie dagegen eine andere Qualität, die der emotionalen Kunst nicht unmittelbar eigen ist, sie gehört zu den wichtigsten Faktoren der Volkswirtschaft. Aus ihrer Hand gehen die Güter hervor, die dem Schmutz und Behagen des täglichen Lebens dienen.

Nirgends in Deutschland läßt sich diese ökonomische Bedeutung der Kunst im Hofdienst so klar erkennen wie in Potsdam. Denn die Hohenzollern, seine Erbauer, haben auch bei der Befriedigung ihres persönlichen Luxusbedürfnisses das wirtschaftliche Interesse ihres Landes nie aus den Augen verloren.

* *

*

Der Plan von Potsdam enthüllt auf den ersten Blick, daß es sich um eine künstlich entwickelte Stadt handelt: viele gerade Linien, Plätze in regelmäßigem Rechteck, zahlreiche Parallelstraßen auf dem schon im achtzehnten Jahrhundert bebauten Grunde. Den Charakter des

Gewordenen hat nur die Partie zwischen dem Stadtschloß und der Heiligengeist-Kirche am Havelufer, der Freundschaftsinsel gegenüber. Dieser Teil der Stadt ist in der Tat alt und war früh befestigt. Die älteste Burg lag schon an der Stelle des Stadtschlusses, und, wie die Stadtburgen in der Regel, am äußersten Rande, mit einem Fuß in der Stadt, mit dem anderen draußen. Die Potsdamer Burg gehörte, wie das Schloß in Berlin und Dresden, in die Kategorie der festen Schlösser an der Brücke. Diesen Charakter trägt das Stadtschloß heute noch.

Potsdam war eine unbedeutende kleine Stadt, als am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts Joachim I. sich dort ansiedelte. Seine Nachfolger scheinen zeitweise schon mit Vorliebe in Potsdam residiert zu haben — es wird von Gartenanlagen unter Joachim Friedrich und von der Unterbringung der Leibgarde Georg Wilhelms gesprochen — aber der eigentliche Gründer des modernen Potsdam ist der Große Kurfürst, der den im Dreißigjährigen Kriege verpfändeten Besitz einlöste und von 1660 ab das Stadtschloß zu erbauen anfang.

In seinen verwüsteten Ländern fand er künstlerische Kräfte nicht vor, die seinem Bedürfnis dienen konnten. Die Niederlande und Italien waren die herrschenden Kulturländer Europas, Niederländer und Italiener wurden berufen, Schloß und Gärten zu bauen.

Von den Gärten, die der Holländer Memmhard nach der Weise seiner Heimat mit „runden Teichen und Lusthäusern“ angelegt hat, sind keine Spuren mehr vorhanden. Aber der Schloßbau des Piemontesen de Chieze steht noch aufrecht, wenn auch im Äußeren von Friedrich dem Großen neu dekoriert und im Inneren bis auf einige schwere Stuckdecken völlig umgestaltet. Es ist ein massiger Komplex mit kurzem Mittelbau und sehr langen Seitenflügeln.

Als der Große Kurfürst das schon unter seinen Vorfahren mit Vorliebe bewohnte Schloß neu aufbaute, war die Zeit der konsequenten Durchschneisung der Landschaft vom Schlosse aus für den Norden noch nicht gekommen. Das Stadtschloß liegt als eine geschlossene Masse da, keinerlei Perspektive leitet den Blick durch Stadt und Land.

Eng drängt es sich mit der Stadtkirche und dem Rathaus zusammen. Auch die Epoche der Kanalanlagen nach der Art von Versailles war noch nicht angebrochen. Der großartige Straßenzug am Kanal quer durch Potsdam hat keinerlei Beziehung zum Schloß. Er wirkt wie ein ausgebauter Wallgraben.

Als der Nachfolger des Großen Kurfürsten in Potsdam einzog, war der Schloßbau noch nicht vollendet. Unter ihm wurde der große Saal ausgebaut und von Schlüter mit einer bis heute erhaltenen prächtigen Stuckdecke versehen, und de Bodt errichtete das reizvolle Portal, das die beiden Flügel verbindet. Dieses Portal — an den Seiten von Friedrich dem Großen umgebaut — ist in seinem prächtigen Mittelbau das eigentliche Denkmal der Zeit des ersten preußischen Königs in Potsdam. Friedrich I. wandte sein Hauptinteresse dem Schloßbau von Berlin zu, der sein junges Königtum ausdrücken sollte.

Sein Nachfolger, der Soldatenkönig, hat für Potsdam ungemein viel getan. Er hat ihm das bis heute noch nicht verwischte Gepräge seiner Neigungen aufgedrückt.

Seinem Bilde, wie es im Gedächtnis der Menge lebt, fehlen einige wesentliche Züge. Man pflegt in ihm den ersten preußischen Offizier zu sehen, der aus seiner Lieblingsresidenz Potsdam die große Garnisonstadt gemacht hat, den tüchtigen Verwalter und scharfen Rechner. Aber er war mehr als das. Seine künstlerischen Interessen und seine Leistungen als Dilettant sind nach Ausweis seiner Bilder im Stadtschloß keineswegs gering anzuschlagen.

Mit Ausnahme eines Lusthauses „nach holländischer Art“ hat er für sich in Potsdam nicht gebaut. Das Schloß, wie es sein Vater vollendet hatte, genügte ihm, nur daß er die Prunkmöbel und Kunstwerke entfernte und die von ihm bewohnten Räume aufs einfachste ausstatten ließ. Aus dem holländischen Garten aber machte er den Exercierplatz, wie wir ihn heute sehen, nur daß er — wohl aus Sparsamkeit — die Teiche unausgefüllt ließ, die erst Friedrich der Große beseitigte.

Dieser Parade- und Exercierplatz als integrierender Teil der großen

Schloßanlage ist eine preußische Idee. Hätte der Soldatenkönig das Schloß zu bauen gehabt, er würde ihn in den Organismus von Schloß und Garten einverleibt haben. Diese künstlerische Tat blieb seinem Sohne vorbehalten, der beim Neuen Palais an der Rückseite den großen Paradeplatz anlegte und mit der wundervollen Theaterdekoration der Communs abschloß.

Die Stadt Potsdam hat Friedrich Wilhelm I. eigentlich erst erbaut. Während sein Vater ohne ausgesprochene Vorliebe aus Italien — Stadtschloß in Berlin —, aus Frankreich — Zeughaus —, aus Holland und Deutschland — Schlüter — die künstlerischen Ideen und Kräfte bezog, wandte sich Friedrich Wilhelm I. fast ausschließlich der holländischen Kultur zu. Nur seine ganz riesenhaften Aufträge für silberne Geräte gingen nach Augsburg. Nach holländischer Art wurde eine Gracht durch die Stadt gelegt, die Ufer bekamen holländische Namen: Bodens Gracht, Schumachers Gracht, das — heute wieder angefüllte — holländische Bassin erhielt nach holländischer Art eine Insel mit einem holländischen Pavillon, dem sogenannten Tabakskollegium. Ganze Straßen wurden mit Häusern in holländischem Stil bebaut. Wenn heute noch Potsdam lebhaft an den Haag erinnert, so rührt dies von der Bautätigkeit des Soldatenkönigs her.

Er hat große Summen auf die Erbauung von Potsdam verwandt. Aber ihn interessierten nur die Straßen, Plätze und Fassaden. Wer bauen wollte, bekam die Materialien umsonst. Der König hielt darauf, daß möglichst lange Reihen gleichmäßiger Häuser errichtet wurden. Alle mußten Giebel haben und in derselben Farbe angestrichen sein. Es machte ihm nichts aus, wenn eine lange Hausfassade nur eine einzige Reihe schmaler Zimmer verkleidete: die „Patronentasche“ nannte schon zu seiner Zeit der Volkswitz ein Haus dieser Art.

Ganze Wälder sollen ausgerodet sein, um das Bauholz für die Fachwerkbauten zu gewinnen. Nachdem unter Friedrich dem Großen dasselbe System der Waldvernichtung fortgesetzt worden war, klagte man schon gegen Ende des Jahrhunderts über Mangel an Bauholz, das heißt wohl Eichenholz. Wie kräftig die Eiche einstmals in der

Gegend gediehen sein muß, beweisen vereinzelte herrliche uralte Eichen, die wohl hier und da noch in die vorchristliche Zeit des Landes zurückreichen mögen.

* *

*

Was der Soldatenkönig für Potsdam getan, wurde von den Bauten Friedrichs des Großen verdunkelt. Er gab dem Stadtschloß seine jetzige Gestalt, baute Sanssouci und das Neue Palais und hat erst, nachdem seine Schlösser fertig waren, in größerem Maßstabe auch Straßenhäuser errichtet oder mit neuen Fassaden versehen lassen.

Zu Anfang seiner Regierung schien es zweifelhaft, ob er als seine Residenz Potsdam oder Rheinsberg ausbauen würde. Er scheint sich aber bald für Potsdam entschieden zu haben. Im Laufe seiner Regierung hat er für seine Schlösser, Gärten, die öffentlichen Gebäude und Anlagen und für Bürgerhäuser ungefähr sechzig Millionen Mark in Potsdam angelegt.

Im allgemeinen pflegte man unter dem Eindruck zu stehen, daß Friedrich im Gegensatz zu seinem Vater, der der holländischen Kultur näher gestanden hat, fast ausschließlich französische Gedanken importiert habe.

In Wirklichkeit ist dies jedoch nur mit sehr erheblichen Einschränkungen zu verstehen.

Die Bauten des achtzehnten Jahrhunderts in München und Stuttgart sind weit französischer als die von Potsdam. Unter den wirklich ausschlaggebenden Architekten, die Friedrichs Gedanken und Wünsche ausführten, ist kein Franzose, unter den Kunsthandwerkern und Dekorationsmalern bilden Franzosen die seltenste Ausnahme.

Friedrich war in seinem Geschmack durchaus nicht einseitig. Von seinem Vater hat er den Holländer Boumann als Architekten übernommen, holländische Ideen drängten sich zeitweise sehr stark hervor, namentlich, nachdem er 1754 inkognito in Holland gewesen war, beim Bau des Neuen Palais. Aus Publikationen kannte er die Bauten Italiens und ließ nach Stichen ganze Reihen von Bürgerhäusern in

kleinerem Maßstabe aufführen. Er hätte es vielleicht vermieden, wenn er die Wirkung der Vorbilder an Ort und Stelle hätte studieren können.

Nur in allem, was Innendekoration und Mobilien anbelangte, schloß er sich dem aus Frankreich importierten, aber eigenartig entwickelten Rokoko an, und in der hohen Kunst standen die französischen Meister seinem Herzen am nächsten. In seinen Wohn- und Festräumen hängen an der Wand Gemälde von Watteau, Lancret und Pater, sein Hofmaler war Pesne und die schönsten Marmorwerke seiner Gartenanlagen stammten von Adam und Pigalle.

Sein bedeutendster Baumeister aber war Knobelsdorff, ein Offizier, der die Architektur als Liebhaber erlernt hatte, ein seltener und eigenartiger Künstler.

Alles, was in Potsdam gebaut wurde, ging jedoch vom Könige aus. Zu den meisten Bauten gab er die Grundideen an, alle überwachte er bis ins Einzelne. Was er vorschrieb, mußte unbedingt ausgeführt werden, auch wohl, wenn er selber eingesehen hatte, daß es technisch oder künstlerisch verfehlt war. Mit unbeugsamer Hartnäckigkeit drang er dabei auf die Berücksichtigung der inneren Bequemlichkeit. So verbot er auf das strengste, Säulenordnungen vor bewohnte Flügel zu stellen. Die Zimmer sollten hell bleiben und er wollte sich darin nicht in einem Gefängnisse fühlen, wie er sich ausdrückte. Am Stadtschloß ließ er freistehende Säulen nur an den Fassaden der Seitenflügel zu, hinter denen auf der einen Seite das Theater, auf der anderen die französische Kirche lag, also unbewohnter Raum. Als er beim Neuen Palais die Anordnung freistehender Säulen im Plan übersehen hatte und sie nachher bei der Besichtigung der Grundmauern entdeckte, wurde er sehr aufgebracht und befahl die Aenderung der ihm verhassten Anlage, obwohl er von der kräftigeren dekorativen Wirkung einer mächtigen Fassade mit freistehenden Säulen überzeugt sein mußte.

In der ersten Bauperiode führte er die drei großen Schloßbauten mit allen verfügbaren Mitteln durch. Als diese Bedürfnisse befriedigt waren, wandte er sich in wachsendem Maße der Verschönerung der Stadt zu. Im Jahre 1748 gab er für Häuserbauten in Potsdam noch

nicht 12000 Taler her, während der Zuschuß für die Errichtung von Bürgerhäusern im Jahre 1774 rund $1\frac{1}{2}$ Millionen Taler betrug. Er hat im ganzen gegen 1200 Häuser bauen lassen.

Mit dem Umbau des Stadtschlosses begann er bald nach seinem Regierungsantritt. Die Neudekoration und Neuausstattung waren eine Notwendigkeit, nachdem der Soldatenkönig das Schloß ausgeleert hatte. Friedrich fand nichts als kahle Wände vor.

Knobelsdorff leitete die Arbeiten am Mittelbau und an den Risaliten nach dem Stadtmarkt, Boumann führte die Seitenflügel um ein Stockwerk höher. Sein Anteil ist nebensächlicher. Die Einrichtung entwarf Knobelsdorff, so daß dieser dem Werk seinen Charakter gab. Auch die Kolonnaden an der Brücke und nach dem Marstall sind von ihm, ebenso das große Neptunsbecken an der Stelle, wo früher ein Schmuckhafen gelegen hatte, und die Gartenanlagen.

Sanssouci ist die erste ganz selbständige Schöpfung Friedrichs des Großen. Die Anlage steht im Norden ganz einzig da, das Schloß als Bekrönung eines Terrassenbaues. Das ist weder holländisch noch französisch. Aber es hat auch keine italienische Bauanlage dem Könige unmittelbar als Vorbild gedient.

Man würde das Schloß unten in der Ebene erwarten mit einer Kaskade als Abschluß der Perspektive, wo die Treppen der sechs Terrassen ansteigen. Die Ähnlichkeit mit der Anlage des im Verhältnis weit niedriger gelegenen Schlosses von Versailles ist nur ganz oberflächlich und zufällig. Denn Sanssouci ist nicht ursprünglich als Schloß und Garten angelegt, sondern stand — wenn auch nur kurze Zeit — als Drangerie und Weinberg da. Friedrich der Große, eine sehr fein organisierte Natur, hatte eine Leidenschaft für edles Tafelobst. Um den Fährlichkeiten der Bitterung zu begegnen, ließ er in den ersten Jahren seiner Regierung die sechs Terrassen mit der stattlichen Mittelstreppe als einen Weinberg unter Glas anlegen. Die hohen Terrassenmauern, aus bautechnischen Gründen und aus gärtnerischen Bedürfnissen auf die Sammlung der Sonnenwärme parabolisch eingezogen, dienten der Wein- und Pfirsichpflanzung als Rückwand, und den

Gipfel bekrönte eine stattliche Drangerie. Diese mußte wieder zerstört werden, als der Schloßbau begann.

Den Plan des Schlosses entwarf Friedrich selber. Die Ausführung leitete Knobelsdorff, aber seine Absichten wichen so stark von denen des Königs ab, daß ihre Freundschaft dem Widerstreit nicht standhielt. Knobelsdorff wollte den Schloßbau aus Rücksicht auf die Gesundheit unterkellern und ihn soweit erhöhen, daß er von unten gesehen nicht durch die Terrassen überschritten würde. Friedrich wollte — wohl zunächst aus Sparsamkeitsrücksichten — von Keller und Unterbau nichts wissen. Vielleicht auch sprach der Wunsch mit, die Zimmerflucht dem Niveau der breiten obersten Gartenterrasse näher zu halten. Diese Intimität hat etwas ausgesprochen Behagliches.

Sanssouci ist die geschlossene Schöpfung Friedrichs, ein Gedicht, ein Märchen, und in der Verbindung des Nützlichen mit dem Schönen der rundeste Ausdruck seines Wesens. Die Terrassenanlage ein Weinberg, das Schloß ein Junggesellenheim, das er und seine nächsten Freunde vollkommen ausfüllten. Nirgends ein leerer Raum, alles in mäßigen Abmessungen, überschaubar und doch vornehm und großartig. Auf Sanssouci paßt, was ein Zeitgenosse von ihm sagte: er sei ein Liebhaber schöner und nützlicher Bauwerke gewesen. Es gibt wohl in Deutschland, ja in Europa kein Haus von solcher Originalität, und das bei aller Vornehmheit so eng auf die Bedürfnisse eines eigenartigen Menschen zugeschnitten ist.

Das Neue Palais bildet einen Gegensatz. Es ist keine Junggesellenwohnung, nicht auf ein persönliches Bedürfnis zugeschnitten, sondern ein Prunk- und Repräsentationsbau, entstanden aus dem Bedürfnis, das durch Friedrich geschaffene neue Preußen auszudrücken, und in diesem Zweck wundervoll symbolisiert durch die drei Frauengestalten, die auf der Kuppel triumphierend die Königskrone emporheben.

Sanssouci ist dem Einzelmenschen Friedrich von Preußen, den auch die Königsmacht schmückt, auf den Leib geschnitten. Das Neue Palais versinnbildlicht das Königtum an sich des neuen Preußen, wie das Berliner Stadtschloß das des alten.

Es ist auch in Lage und Grundriß ein Gegensatz zu Sanssouci.

In der Ebene gelegen, gehört es einem anderen Schloßtypus an, doch ist es in seiner kompakten Massigkeit und der bedeutenden Höhenentwicklung mehr ein Stadtschloß als ein Landschloß. Vielleicht geht diese Gestaltung gleich der malerischen Verbindung von Backsteinwänden mit Sandsteinpilastern und -gesimsen auf dieselbe holländische Anregung zurück. Man denkt dabei bei dem mächtigen Würfel ohne Portale an das Stadthaus in Amsterdam. Aber der Charakter ist doch wieder durchaus preußisch. Wo man an der Rückseite die breite Terrasse und den Blick auf die Perspektive des Kanals mit dem Dekorationsbau des Wasser Schlosses als Abschluß erwarten sollte, findet sich der Exerzier- oder Paradeplatz in den Organismus der Schloßanlage einbezogen, ein weites Feld, durch die großartige Dekoration der Communs abgeschlossen. Die Tempelfronten, Säulenhallen, Freitreppen, Pavillons, Kuppeln, Tore und Obelisken, aus denen sich dieser an kühner Phantasie nur dem Zwinger vergleichbare Bau zusammensfügt, gemahnen an die Formenspiele architektonischer Gestaltungskraft der Sperndekoration, die in jener Epoche das baufreudige Publikum des Fürsten und seines Hofes ergötzten. Zu den strengeren Formen des Schloßbaues bilden die Communs einen heiteren Kontrast. Sie stammen auch nicht aus derselben Quelle. Nachdem Knobelsdorff schon beim Bau von Sanssouci zurückgetreten war, hatte Büding unter Friedrichs Inspiration den Schloßbau auszuführen, während die Communs ihre heutige Gestalt Gontard — einem Deutschen trotz der französischen Form seines Namens — verdanken.

Das Innere birgt in Wandbekleidungen und Mobiliar eine Anzahl der hervorragendsten Erzeugnisse der unter Friedrichs Leitung emporgeblühten dekorativen Künste des Orts.

Was von Friedrich dem Großen in Potsdam gebaut und eingerichtet wurde, muß aus der Eigenart des Menschen Friedrich begriffen werden, der mit einem erstaunlich vielseitigen Kräftigen und hochkultivierten Sinnenleben begabt war. Sein Künstlerauge verlangte im Größten wie im Kleinsten ein Außerstes, auf die Bedürfnisse des Musikers

gehen Innendekorationen und kostbare Möbel zurück, und der Feinschmecker ist der Urheber großer und origineller Gartenbauten wie der unsagbar schönen Terrassen von Sanssouci.

* * *

Friedrich Wilhelm II. hat das Marmorpalais am Heiligen See nicht als König, sondern als Privatmann gebaut, klein, behaglich, üppig, wie es seinem Hang zur Bequemlichkeit entsprach, im ganzen mehr bürgerlich als fürstlich, wie das die Zeitstimmung verlangte, aber noch immer sehr kultiviert. Gontard entwarf die Pläne, weniger phantasiavoll, als man erwarten sollte, eine Vereinfachung und Reduktion des Neuen Palais, auf das auch die malerische Wirkung des Kontrastes zwischen den Hausteingliederungen und den roten Ziegelwänden deutet.

Der nicht mehr architektonische, sondern landschaftliche Garten und die innere Ausstattung — die schweren Chippendalestühle — weisen auf das Hereinbrechen englischen Einflusses. Ganz neu für ein Fürstenschloß ist schon die Lage am Wasser, die das neue, das architektonische Herkommen durchbrechende Naturgefühl verrät. Man will vom Fenster aus nicht den Anblick von Terrassen, Kanälen und Laubwänden, sondern die weite, unberührte und unberührbare Natur genießen. Auch die Proportionen sind neu, ein kleines Haus in einem ungeheuren Garten.

Einen noch unmittelbareren Ausdruck fand das neue sentimentale Naturgefühl in Verbindung mit der aufdämmernden Romantik auf der Pfaueninsel. Hier, wo die Erinnerung an den Goldmacher Kunkel spukte, ließ Friedrich Wilhelm II. ein Bohnhaus in Gestalt eines verfallenen Ritterschlosses errichten mit einer eisernen Laufbrücke zwischen den Türmen, ein nüchternes Stück gutgemeinter Romantik, nicht zu vergleichen mit der ungefähr gleichzeitigen und derselben Stimmung entsprungenen Löwenburg im Park zu Wilhelmshöhe.

* * *

Friedrich Wilhelm III. und die Königin Luise haben wenig Spuren in Potsdam hinterlassen. Behaglich fühlten sie sich vor allem auf der

Pfaueninsel. Doch dürfen im Stadtschloß die Zimmer der Königin nicht übersehen werden mit ihrer einfachen, aber ungemein geschmackvollen Ausstattung in Mahagoni (nach 1790). Hier war der letzte Nest von fürstlicher Repräsentation abgestreift. Aber Kultur war immer noch da. Das Auge hatte noch das Bedürfnis nach dem Anblick guter Verhältnisse und Scheu vor falschem Puz und Prunk. Was das moderne Berlin jetzt aus England und Amerika geholt hat, den schlichten, sachlichen Stil der Ausstattung, das hätte es hier näher und — wenn auch ebenfalls auf englischer Grundlage — preussischer haben können.

Unter Friedrich Wilhelm IV. brach eine neue Glanzzeit für Potsdam herein. Schon während der Regierung seines Vaters hatte er als Kronprinz, etwas früher als sein Bruder, der spätere Kaiser Wilhelm, in Potsdam zu bauen begonnen. Charlottenhof, von Schinkel 1826 für den Kronprinzen Friedrich Wilhelm errichtet, ist ein niedliches kleines Spielzeug, kaum ernsthaft bewohnbar, eine romantisch-klassizistische Puppenstube. Zehn Jahre später begann Prinz Wilhelm mit dem Bau von Babelsberg, ebenfalls nach Schinkels Plänen, doch in englischer Gotik, wenn man will, im Geiste Walter Scotts, aber kein Spielzeug, sondern ein Wohnhaus und samt seinem Park auf Erweiterung und Ausdehnung angelegt.

Als König trug sich Friedrich Wilhelm IV. mit den großartigsten Plänen. Auch er war Baudilettant großen Stils, und auch er hat, wie Friedrich der Große, seine Zeit und sein eigenes Wesen in Potsdam zum Ausdruck gebracht.

Das Königstum war bis in das Mark umgewandelt, nicht allein, weil sich neben ihm das Bürgertum als neue Macht zu regen anfang, sondern weil seine Träger als Menschen für ihr Privatleben sich als Bürger zu fühlen begonnen hatten und sich in Bildung und Bedürfnissen im Grunde über das Bürgertum nicht mehr erhoben. Wer sich einen Begriff von dieser Tatsache machen will, der muß in Sanssouci, das von Friedrich Wilhelm IV. und seiner Gemahlin lange Jahre bewohnt wurde, aufmerksam die Einrichtungsgegenstände betrachten, die aus dieser Zeit stammen.

Es fällt schwer zu glauben, daß die fabrikmäßig aus Holz gefertigten, braun gebeizten Photographierahmen, die Kartenschalen aus Porzellan auf dünnen Bronzedrähten und dergleichen Nippes von Bewohnern königlichen Ranges wenige Jahrzehnte nach dem Tode des Großen Königs in diese Räume eingeführt worden sind. Ein schwindelnder Kultursturz, um so weniger zu fassen, als König und Königin an der höchsten Bildung teilhatten, die Deutschland gewähren konnte.

Wie dem Bürger, war auch dem Fürsten die Kunst kein inneres Bedürfnis mehr. Die Phantasie spielte mit großen, märchenhaften Ideen, aber das Auge brauchte keine Kunst mehr in den Dingen der täglichen Umgebung.

An die Stelle des rein künstlerischen, das heißt sinnlichen Interesses an der Kunst war die kritische und historische Forschung getreten. Die Kunst selber war, statt naiv und sinnlich, vorwiegend historisch und literarisch geworden. Dem Geschlecht lag die Arbeit ob, alle Kunst, die es je gegeben hatte, historisch zu ergründen und nachzuempfinden.

Es kam hinzu, daß das Königtum sich auch in seinen Gewohnheiten verbürgerlicht hatte, gerade wie das bürgerliche Leben des achtzehnten Jahrhunderts nach Verfürstlichung gestrebt hatte. Schon Marie Antoinette hatte die Hausfrau, die Bürgerin gespielt, und den Königen des neunzehnten Jahrhunderts war der Glanz der Repräsentation eine äußere Last geworden, die sie von sich warfen, wo es anging. Das Königtum hatte kein Bedürfnis mehr, sich auszudrücken. Für die Repräsentation genügte der aus der Zeit des Absolutismus vorhandene äußere Apparat.

Ein König des neunzehnten Jahrhunderts konnte nicht mehr von einem zwingenden Bedürfnis aus bauen wie Friedrich der Große.

So erklärt sich, daß Friedrich Wilhelm IV. kein einzelnes notwendiges Werk in Potsdam geschaffen hat.

Seine Bauten entsprechen keinem tatsächlichen Bedürfnis, sie sind die Taten eines dekorierenden, historisch interessierten Romantikers, der sich an allen Stilen der Welt begeistert hatte, Hadrianswerke.

Die Friedenskirche erbaut er im frühchristlichen Stil und schmückt ihre Apsis mit einem echten frühchristlichen Mosaik. Die Orangerie ist italienische Renaissance, die Wasserwerke werden als Moschee verkleidet. Die neuen Gärten — vielleicht sein schönstes Werk — sind Nachahmungen italienischer Anlagen. Denselben eklektischen Zug tragen das Belvedere auf dem Pfingstberg, die gotischen Bauten.

Das Ganze hat doch wieder einen eigenen Charakter, und es ist in höherem Grade deutsch als alles, was vorher und nachher in Potsdam gebaut wurde, denn es verkörpert ein Stück wesentlich deutscher Bildung dieses Jahrhunderts.

Im Gegensatz zu den Bauten Friedrich Wilhelms IV., die im Grunde nichts anderes als eine einzige große Gartenanlage, einen großen dekorativ aufgestellten Zyklus von Bildern aus der Kunstgeschichte darstellen, steht die gleichzeitige Schöpfung des Prinzen von Preußen, Schloß und Park von Babelsberg.

Hier tritt in großem Stil das englische Wesen in den Bannkreis Potsdams, das im Marmorpalais mit seiner Einrichtung und seinem Garten und auf der Pfaueninsel schon vorgespukt hatte.

Das Werk ist wieder einem praktischen Bedürfnis entsprungen: Prinz Wilhelm brauchte ein Landhaus als Sommeraufenthalt, und seine Liebe zur Natur fand ihren Ausdruck in der Wahl des hügeligen, aussichtreichen Geländes, das für die Ausbildung eines Parkes im englischen Stil so überaus günstig dalag. Die bescheidene erste Anlage, die Konzentration der Mittel auf die allmähliche Ausbildung und Abrundung des Besitzes entsprechen einem wesentlichen Zuge seines Charakters. Kunst im Sinne Friedrichs des Großen darf man im Schloß und Garten nicht suchen. Der Typus, dem Kaiser Wilhelm angehörte, fand so ungeheure praktische Aufgaben zu lösen, daß ihm für den ästhetischen Genuß weder Kraft noch Muße blieben. Erholung und Erbauung bot ihm die Natur.

* *

*

Kaiser Friedrich hat in Potsdam nur wenige Spuren hinterlassen, seine Grabstätte bei der Friedenskirche ist ein Denkmal der Kunstpflege seiner hohen Gemahlin.

Unter Kaiser Wilhelm II. wurde das Neue Palais restauriert und den modernen Bedürfnissen entsprechend bewohnbar gemacht. An seine Vorliebe für den Norden und die See gemahnt die Anlage der Matrosenstation im norwegischen Stil.

Wie der erste Deutsche Kaiser als Prinz Wilhelm, hatte sich unter der Regierung Friedrich Wilhelms III. auch Prinz Karl einen Sommer-sitz gebaut. Als Grundlage diente ihm das einst großartige Sommer-schloß des Großen Kurfürsten in Glienice, das nach mehrfachem Besitzwechsel schließlich wieder in die Hände der Hohenzollern gekommen war. Es ist von den Potsdamer Schlössern das wenigst bekannte und am schwierigsten zugängliche, aber es zeichnet sich durch mancherlei historisch wertvolle Kuriosa aus.

So haben die Hohenzollern in Potsdam seit nahezu zwei und einem halben Jahrhundert die Kunst als ein Ausdrucksmittel ihrer Persönlichkeit, ihrer Auffassung des Herrscherberufs und — mehr oder weniger unbewußt — der Stimmung ihrer Zeit gepflegt. Gab es innerhalb der deutschen Kultur die Mittel nicht, deren sie bedurften, so haben sie sie von der Stelle herangeholt, wo gerade Kultur von europäischer Haltung geschaffen wurde. Fanden sie daheim, was sie brauchten, so gaben sie stets den nationalen Kräften den Vorzug.

Am längsten, wenn auch mit Unterbrechungen, hat der holländische Einfluß sich behauptet, er erstreckt sich von der Zeit des großen Schloßbaues von 1660 über ein ganzes Jahrhundert bis zur Errichtung des Neuen Palais, und Baumeister holländischer Herkunft waren fast die ganze Zeit hindurch tätig. Potsdam macht äußerlich noch heute einen stark holländischen Eindruck.

Weniger unmittelbar herrschen französische Ideen, aber in allem, was die Innendekoration anlangt, um so ausgesprochener. Wie Friedrich der Große ein hervorragender französischer Schriftsteller war, so gehört die innere Ausstattung der Potsdamer Schlösser der Weiter-

entwicklung des französischen Rokoko an. Etwa in ähnlichem Sinne wie die Entwicklung der Gotik auf deutschem Boden. Aber französische Baumeister und Kunsthandwerker spielten in Potsdam keine Rolle. Wie im Mittelalter die Gotik, war die französische Kunst des Rokoko, die letzte Weiterentwicklung der Gotik, Eigentum des deutschen Volkes geworden.

Italienische Baumeister und Kunsthandwerker treten auffallend zurück. Man weiß eigentlich nur von einigen Dekorationsbildhauern und Stuckateuren. Auch beim Aufbau der Schlösser herrschen keinerlei italienische Gedanken vor. Dagegen dienten die Publikationen italienischer Paläste als bequeme Vorlagen für den Bau der aus königlichen Mitteln bestrittenen Fassaden der Bürgerhäuser.

Der englische Einfluß tritt zuerst gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts bei der Ausstattung des Marmorpalais, der Anlage des Neuen Gartens und dem Ausbau von Schloß und Park Babelsberg auf.

Das Chinesische in der Dekoration unter Friedrich dem Großen, ägyptische Spielereien im Garten des Marmorpalais, das Russische in der Kolonie Alexandrowska und der Nikolauskirche, das Norwegische in der Matrosenstation sind belanglose, aber im Zusammenhang immerhin interessante Einzelfälle, die im Zeitgeschmack, in Familienbeziehungen und in persönlichen Liebhabereien ihre Erklärung finden.

Deutsch ist im letzten Grunde trotz der fremden Ausdrucksmittel alles, was Friedrich der Große und seine deutschen Baumeister Knobelsdorff, Büding und Gontard in Schlössern und Gärten gebaut haben. Deutsch ist die Bautätigkeit Schinkels, der das Landschaftsbild durch die edle Kuppel seiner Stadtkirche beherrscht, und seiner Schule unter Friedrich Wilhelm IV. und unter Kaiser Wilhelm als Prinzen von Preußen.

Die höchste Leistung ist die Friedrichs des Großen, denn er hat mit einer erstaunlichen Weite des Blickes an dem Bau und der Ausstattung seiner Schlösser die Produktion seines Volkes erzogen. Bei seinem Tode nahm die preußische Kunstindustrie in der Porzellanmanufaktur, in der Möbeltischlerei, in der Seidenweberei, in der Bronzearbeit einen

der ersten Plätze in Europa ein. Das Porzellan-service für das Neue Palais dürfte an Originalität der dekorativen Ideen, an märchenhafter Schönheit der Form und Farbe überhaupt die höchste Leistung der europäischen Behandlung des Porzellans bilden.

* *
*

Diese Dinge sind dem Fachmann in Deutschland wohl bekannt, aber dem gebildeten Publikum nicht eigentlich vertraut, und die Reisehandbücher können ihm wenig davon vermitteln. Die Literatur über Potsdam ist reich und bedeutend, aber wir brauchen in der nächsten Zeit sehr notwendig eine knappe, alle wesentlichen Punkte hervorhebende Arbeit, die in lebendiger Form dem Besucher der Hohenzollernstadt Auskunft gibt über die Männer und die Ideen, ein Stück Psychologie der Rasse und der Zeitalter, die Potsdam erbaut haben. Sie müßte nicht von den Dingen ausgehen, sondern von den Menschen. Aus dem Wesen des Soldatenkönigs, Friedrichs des Großen und seines Knobelsdorff, Friedrich Wilhelms IV., Kaiser Wilhelms und Schinkels müßten die Bauten begriffen werden. Ist es nicht eigentlich betrübend, daß wir noch keine abschließenden Studien über Friedrich den Großen und Knobelsdorff als Künstler besitzen? Ja, wenn es Italiener wären!

Auch eine Parallele mit Versailles gehört in das erwünschte kleine Buch. Aber wir sollten uns hüten, Potsdam fernerhin das deutsche Versailles zu nennen. Das Schlagwort setzt Potsdam herab. Die Hohenzollernstadt ist mehr als Versailles, das doch wesentlich das Denkmal eines Mannes und einer Zeit bildet trotz der Dedicatio*n* à toutes les gloires de la France.

An Potsdam hat ein großes Geschlecht gebaut, das an drei Schicksalswenden alle Lebenskraft Deutschlands um sich gesammelt hat, und es ist nicht, wie Versailles, die tote Hülle einer ausgestorbenen Daseinsform, sondern von wirkendem Leben erfüllt, eines der dünn über die Welt gesäten Beispiele historischer Monumentalität, die nicht bloß als Museum dient.

München

Es wird wohl — namentlich in Norddeutschland — von keiner Stadt im Reich mit solchem Enthusiasmus gesprochen, wie von München. Wir schwärmen für Nürnberg, wer Empfindung für Größe und Charakter hat, hebt die Hände auf, wenn Augsburg genannt wird, das Wort Berlin wirkt auf die Nerven wie ein Trompetenstoß, der Gedanke an Dresden erweckt Märchenträume, aber wenn der Name der bayerischen Hauptstadt genannt wird, leuchten die Augen auf, und liebe Erinnerungen erheben sich aus den dunkeln Tiefen der Seele und treten leuchtend über die Schwelle des Bewußtseins.

Wir können an München nicht denken, ohne daß über unsern Mund ein Lächeln fliegt. Es ist die heiterste deutsche Großstadt. Ein Franzose, mit dem ich über die ernstesten norddeutschen Städte nach München gekommen war, sagte am Abend des ersten Tages: Sonderbar, hier lacht alles.

Den Norddeutschen, der das intensive Volksleben Münchens zuerst auf sich wirken läßt, pflegt ein fast wehmütiges Gefühl zu beschleichen. Er fühlt sich unter Menschen, die das Leben anders auffassen und genießen als seine Landsleute. Wenn er die alten Kirchen besucht oder an der Mariensäule vorübergeht, offenbart sich ihm eine Kraft des religiösen Lebens und eine naive Unbekümmertheit des Ausdrucks religiöser Stimmungen, die ihn so mächtig ergreift, wie wenn er, das Kind der Ebene, zum erstenmal lebendiges Gestein zutage treten sieht. Auf Straßen und Plätzen, in den Schankstuben und auf den Kellern hat er das Volk als eine noch homogene Masse vor sich. Die oberen Klassen scheinen ohne Hochmut, die niederen ohne Demut oder Trotz, und alles mischt sich ohne Zwang. Die einfachen Genüsse, die zu Münchens Eigenart gehören, sind allen Ständen gleichmäßig zugänglich, und nirgend gähnt der tiefe Abgrund zwischen hoch und niedrig, an den wir im Norden gewöhnt sind. München ist trotz aller Spezialitäten Bühnen und Wiener Cafés, die ihm in den letzten Jahren so unorganisch aufgehängt worden sind, die im besten Sinne bäurische

Hauptstadt eines Bauernstaates geblieben, und so verstanden ist das öffentliche Leben in München unter dem aller übrigen Großstädte am meisten deutsch. Wenn ich einem Engländer oder Franzosen die Eigenart des ursprünglich deutschen Wesens fühlbar machen wollte, habe ich ihn nach München geführt. Während sich der Pariser in Berlin, erstaunt über das großstädtische Treiben, das alle seine Erwartungen übertrifft, in einem unbekanntem Stadtteil von Paris wähnt, in München hat er unmittelbar die Empfindung fremden und energisch ausgesprochenen Volkstums.

Das alles fühlt auch der Deutsche, wenn er an München denkt, aber es kommen zu dem eigenen Wesen der Stätte noch mancherlei Assoziationen, die ihm München lieb machen. Es ist eines der Tore, durch das er den Süden betritt, und es bietet ihm den ersten Gruß heimatlichen Lebens, wenn er zurückkehrt.

* * *

*

In München zeigen sich Kräfte wirksam, die in den übrigen deutschen Großstädten kaum noch oder noch nicht wieder das öffentliche Leben und die Entwicklung des Stadtbildes beherrschen; der Fürst hat den unmittelbaren Einfluß auf die Ausgestaltung seiner Residenz noch nicht aufgegeben, während fast überall seit dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts dem Bürgertum der Ausbau der Stadt überlassen blieb; und die Münchener Stadtgemeinde hat sich ausdrücklich als Wächter und Mehrer der künstlerischen Schönheit des Stadtbildes proklamiert, was so entschieden meines Wissens in keiner anderen deutschen Stadt geschehen ist.

* * *

*

Den Fürsten unseres Jahrhunderts dankt München auch die beiden Elemente, die es wohlhabend gemacht und ihm auf einem der wichtigsten Gebiete der nationalen Produktion seit drei Generationen die Führung gegeben haben: das Bier und die Kunst.

Wer das Bier lediglich vom engsten Standpunkte des Volkswirt-

schaftlers beurteilen wollte, der würde die eine Hälfte seiner Funktionen übersehen. Das Bier hat sich vom allerkräftigsten sozialen Einfluß erwiesen. Seine Billigkeit sichert ihm denselben Einfluß auf arm und reich. Die Art des Konsums in Gesellschaft außer dem Hause bestimmt das öffentliche Leben Münchens. Und mit dem Bier hat sich diese Münchener Lebensform auch dahin verpflanzt, wo ursprünglich andere Einrichtungen zu Hause waren. In Norddeutschland hält sich nur noch in den Hansestädten die in den wohlhabenden Schichten ursprünglich auf das Haus gestellte Form der Geselligkeit gegen den Verkehr im Bierpalast. Und als Element sozialen Ausgleichs wirkt das Bier selbst in Berlin, wenn auch nicht mit derselben Macht wie in München. Freilich darf bei dieser Feststellung nicht übersehen werden, daß, was im Norden vielfach auf eine Verkümmernng des Lebens hinausläuft, im Süden durchaus natürlich und notwendig erscheint.

* * *

Die Pflege der Kunst, nicht als Privatliebhaberei, sondern als eine öffentliche Angelegenheit, hat kein anderes europäisches Herrscherhaus in unserem Jahrhundert in so ununterbrochener Tradition, mit so kluger und energischer Hand und mit solchem Erfolge geübt, wie das der Wittelsbacher. Unter ungünstigen Bedingungen haben sie das edle Reis gepflanzt und gepflegt, bis es Wurzel geschlagen hat. Zwar der ursprüngliche Trieb der großen Monumentalkunst ist verdorrt, aber die Wurzel hat nach allen Richtungen Wildlinge ausgesandt, die heute zu einem üppigen Hain verwachsen sind: die Landschaft, das Genre, eine ganz eigenartige Architektur und die moderne Karikatur großen Stils, die in keiner anderen deutschen Stadt hat gedeihen wollen, und die unmittelbar aus der Kartonzeichnung erwachsen ist, in München wie in London, wo die Vollbilder des Punch heute noch „Cartons“ heißen und damit auf ihren fernen Zusammenhang mit der Schule der deutschen Nazarener hinweisen.

Auch der Münchener Kunsthandel, der einen großen Teil des euro-

päischen Marktes beherrscht, geht auf Maßregeln der Könige zurück. Schon 1845 besaß München das umfangreiche Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz, und schon 1854 erhielt es den Glaspalast. Als mit der ersten Weltausstellung von 1851 die Ara des modernen Ausstellungswesens eröffnet war, befand sich mithin München vor allen deutschen Großstädten in der glücklichen Lage, über einen ständigen Ausstellungspalast zu verfügen. Überall sind in dem seither verfloßenen halben Jahrhundert Millionen für monumentale Bretterbuden vergeudet worden. Berlin erhielt den Landesausstellungspalast am Lehrter Bahnhof erst im Jahre 1886 nach der furchtbaren Katastrophe, die in einer Viertelstunde die Hygieneausstellung mit ihrem gesamten Inhalt eben vor der Eröffnung verschlungen hatte. Dresden hat ein ständiges Ausstellungsgebäude erst seit 1898 zur Verfügung. Hamburg, das einen Glaspalast nötiger braucht als alle anderen Städte außer München und Berlin, ist heute noch nicht so weit wie München vor fünfzig Jahren.

Ohne den Glaspalast aber hätte sich nicht nur das Ausstellungswesen nicht entfalten können, dem München seine beherrschende Stellung auf dem Kunstmarkte verdankt, auch die Kunst hätte ungünstigere Bedingungen gefunden. Denn zur Zeit der Eröffnung des Glaspalastes war die Epoche der Monumentalmalerei abgelaufen. Nicht mehr boten die großen Aufträge der Könige den zahlreichen Meistern und ihren Gehilfen die Mittel zur Existenz. An ihre Stelle trat das Staffeleibild. Wie hätte sich die Pilotyschule entwickeln können ohne den Ausstellungsraum des Glaspalastes?

Und wie die Monumentalmalerei, die an den Aufträgen der bayerischen Könige groß geworden war, durch Cornelius und Kaulbach nach Berlin verpflanzt wurde, so beherrschte die im Glaspalast erstarkte Schule Pilotys ein Menschenalter hindurch ganz Deutschland bis in die Kunstgewerbliche Produktion hinein, und durch Makart auch Wien und Osterreich.

Seit dann die Einrichtung jährlicher internationaler Ausstellungen München neben Paris zum Hauptmarkt für moderne Kunst machte, hat auch der bayerische Staat durch reichliche Bewilligung von Mitteln

zum Ankauf für die Staatssammlungen bewiesen, daß er den volkswirtschaftlichen Wert der Kunst und des Kunsthandels zu würdigen weiß. Aber mit dem Staat wetteifert immer noch der Fürst als Mäzen und als Käufer.

Mit dem Vorhandensein günstiger Ausstellungs- und Verkaufsverhältnisse hängt die erstaunliche Entwicklung der Münchner Künstler-schaft als Stand aufs engste zusammen. In keiner anderen deutschen Stadt, ja vielleicht überhaupt in keiner modernen Stadt, Paris nicht ausgenommen, hat der Künstlerstand in unserem Jahrhundert seine Interessen so energisch zur Geltung gebracht und eine so herrschende Rolle gespielt wie in München. Der Schriftsteller, der Musiker, der Forscher treten neben ihm an Einfluß und Popularität weit zurück.

Der Künstler allein war imstande, die Gunst der durch die Fürsten geschaffenen Lage auszunutzen. Prachtbauten aus vielen Jahrhunderten, unerhörte, seit Jahrhunderten aufgehäufte Kunstschätze in fürstlichem Besitz, ein anheimelndes Leben stauen den Fremdenstrom, der andere ebenso günstig gelegene Verkehrsstädte wie Frankfurt fast ungehemmt durchfließt; Fürst, Stadt und Staat sorgen einmütig für die materiellen Grundlagen der Kunst. Mit wie vielen günstigen Faktoren in München gerechnet werden darf, beweist das unter energischer und sachverständiger Leitung so überaus glücklich verlaufene Experiment der Sezession. Wo wäre ein solcher Erfolg in Deutschland außerhalb Münchens möglich gewesen?

* *
*

Auch in München aber hat der Stadtplan die eingreifende Hand des Fürsten erst spät erfahren. Was die Hohenzollern als absolute Herrscher im achtzehnten Jahrhundert bewerkstelligten, die Anlage großräumiger neuer Stadtviertel, das haben die Wittelsbacher im neunzehnten Jahrhundert unternommen. Seit Ludwig I. ist es eine Tradition der bayerischen Regenten geworden, in die Stadterweiterung mitbestimmend einzugreifen. Dies konnte ein nicht mehr absoluter Fürst nur unter großen persönlichen Opfern ausführen.

Bis zum Anfang unseres Jahrhunderts war München die enggedrängte Festungsstadt gewesen. Wie überall hatte das feste Schloß des Fürsten — der noch erhaltene „Alte Hof“ — als Zwingsburg ursprünglich am Rande der Stadt in der Befestigung gelegen. Erst im sechzehnten Jahrhundert wurde die jetzige Residenz breit und bequem, den neuen Lebensbedürfnissen entsprechend, aber dabei wohlbefestigt wiederum am Rande des erweiterten Weichbildes angelegt: der Fürst mußte sich auch im sechzehnten Jahrhundert die Freiheit des Verkehrs unter allen Umständen sichern. Das Schloß in der Stadt hätte ihn vom Wohlwollen der Bürgerschaft abhängig gemacht. Eine herrliche Gartenanlage, der heutige Hofgarten (dem Zwinger in Dresden, dem Lustgarten in Berlin, dem Königsplatz in Stuttgart gleichzusetzen) zeugte vom gesteigerten Lebens- und Luxusbedürfnis der Fürsten der Renaissance.

Es war für die Entwicklung der Stadt ein bestimmendes Ereignis, daß das absolute Fürstentum des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, als es sich im Gefühl völliger Sicherheit seine weitläufigen unbefestigten Sommersitze anlegte, diese nicht mit dem Winterschloß der Residenz in organischen Zusammenhang brachte, wie das in Paris mit den Tuilerien bereits im sechzehnten Jahrhundert geschehen war. Gleich Versailles liegen Schleißheim und Nymphenburg weit draußen, nur nach Nymphenburg ist München fast schon hinausgewachsen. Aber der direkte Zusammenhang mit dem Zentrum fehlt. Man muß sich auf dem Stadtplan erst klarmachen, daß die Brienerstraße, die durch das Rondel des Karolinenplatzes unterbrochen und noch einmal durch die Propyläen des Königsplatzes abgesperrt wird, eigentlich die große Verkehrsstraße hätte sein sollen, die im Anschluß an ihre Fortsetzung, die Nymphenburger Straße, vom Winterschloß nach dem Sommerschloß führt. Durch die Art der Anlage und Bebauung ist sie eine dem Strom des Verkehrs entrückte Gartenstraße geworden.

Aber wenn auch die großen Gartenanlagen eines fürstlichen Sommersitzes kein Bestandteil der neuen Stadt geworden sind, ein Äquivalent für den Tiergarten Berlins hat München durch die Fürsorge seiner

Fürsten dennoch erhalten: den Englischen Garten hinter der Residenz und später auf dem rechten Isarufer die Maximiliansanlagen.

Der Englische Garten liegt ganz außerhalb der großen Straßenzüge. Keine Allee führt hindurch, wie durch den Berliner Tiergarten die Charlottenburger Chaussee, er bildet eine Enklave mit ziemlich schwierigem und verstecktem Zugang, und die schönen Wege und Fahrstraßen führen auf kein großes Ziel. Diese Abgelegenheit folgt aus seinem Ursprung. Er ist nie Schloßpark gewesen. Er ist ein Stück einsamer Natur mitten in der großen Stadt.

Ludwig I., der Begründer von Neumünchen, führte die nach ihm benannte Hauptstraße am Park entlang und errichtete die Palastreihe wie eine hegende Mauer davor. Das großartige Straßennetz, das er angelegt und mit öffentlichen Plätzen und Monumentalbauten ausgestattet hat, wie man durch Schrittsteine den Weg über eine Furt markiert, ist heute fast ganz bebaut. Aber es ist nur eine Wohnstadt geworden. Das Leben hat noch nicht einmal die ganze Ludwigstraße erfüllt. Der Münchner schafft und genießt immer noch an den Stätten des alten Stadtkerns.

Unter Maximilian wurde ein neuer Stadtteil angelegt, dessen Hauptstraße ebenso wie die Ludwigstraße vom Residenzkomplex abgeht, die Maximilianstraße mit dem Maximilianeum als Abschluß einer großen Perspektive. Hier ist der Ort, wo das ernste Experiment eines neuen Stils versucht wurde und mißglückte. Doch dürfte die Nachwelt über viele dieser Bauten nicht mit dem überlegenen Lächeln urteilen, ohne das wir nicht auskommen.

Ludwigs II. große Pläne — der Semper'sche Theaterbau wäre ohne große Straßenanlage als Zufahrt nicht zu denken gewesen — wurden bekanntlich vereitelt, und die Baufreudigkeit dieses Königs ist nicht der Hauptstadt zugute gekommen. Was gäben wir darum, wäre der Theaterbau ausgeführt worden.

Heute hat der Prinzregent in aller Stille die Traditionen seiner Vorgänger wieder aufgenommen. Freilich nicht den Plan Ludwigs II.,

eine Triumphstraße in der Verlängerung der Liebigstraße über die Isar nach dem geplanten Festspielhaus auf dem hohen rechten Isarufer zu führen. Er ist weiter hinausgegangen und hat das Terrain des alten Kriftgartens in der Niederung vor dem Englischen Garten benutzt. Auf die Initiative des Prinzregenten und unter namhafter Beihilfe aus seiner Privatschatulle hat der Magistrat die Straßenregulierung übernommen. Der Prinzregent bestritt die Kosten der Brücke über die Isar und der mächtigen Terrassen- und Treppenanlage am jenseitigen Ufer, die von beiden Seiten durch die Schleife der Auffahrt eingeschlossen wird. Noch fehlt das bekrönende Monumentalgebäude oberhalb der Terrasse, aber sonst sind alle Anlagen fertig, auch das Blumenparterre, das zu beiden Seiten der Terrassenmauer sich erstreckt. Ein Springbrunnen bezeichnet den Mittelpunkt davor, die Brücke ist reich mit Bildhauerarbeit ausgestattet.

Von der Bogenhauser Terrasse genießt man eine großartige Aussicht über das breithingelagerte München. Wenn erst die würdige Verbindung der Prinzregenten- mit der Ludwigstraße hergestellt ist, wenn monumentale Bauten die Straße einfassen — das Nationalmuseum erhebt sich bereits an der Nordseite —, dann wird dieser neue Stadtteil, die Prinzregentenstadt, den vornehmsten Trakt des modernen Münchens bilden.

In den letzten Jahren hat der Prinzregent auch dem Hofgarten besondere Pflege angedeihen lassen. Die Anlagen, die zuletzt nur noch aus einem Kiesgrund mit Bäumen und einigen verstopften Springbrunnen bestanden, sind mit regelmäßigen Rasenflächen versehen, die Brunnen plätschern wieder mit starkem Strahl, und der entzückende Pavillon in der Mitte, eines der liebenswürdigsten Kunstwerke Münchens und vor wenigen Jahren ganz verfallen, ist wieder in alter Schönheit hergestellt. Auch die verwitterten Arkaden mit ihren Fresken werden restauriert. Als ich zuerst wieder durch diesen schönen wohlumhегten Lustgarten wanderte, kam mir der Wunsch, er möchte nach alter Weise wieder als Blumengarten angelegt werden. Das gäbe ein wahres Kleinod mitten in der Großstadt und wäre nirgends in Deutsch-

land wiederzufinden. Die alten Pläne, die zugrunde gelegt werden könnten, existieren ja noch. Was hätte die Münchener Jugend da zu malen!

* *

*

Wenn sich heute die Münchener Stadtverwaltung zu den künstlerischen Prinzipien bekennt, die die Könige Bayerns in unserem Jahrhundert betätigt haben, so rührt dies zweifellos von der Einwirkung dieses Vorbildes her. Nirgends hat sich so klar wie in München offenbart, was durch bewußte Kunstpflege sich erreichen läßt.

Was München als Stadtgemeinde plant, wird uns — hoffentlich recht bald — einmal von berufener Seite dargelegt werden. Es ist bekannt, daß bei der Gestaltung des Stadterweiterungsplanes künstlerische Rücksichten sehr stark mitgewirkt haben. Eine „Schönheitskommission“, der u. a. Prof. Thiersch angehört, berät den Magistrat. Schon jetzt hat der Magistrat anzuregen beschlossen, daß an den Fassaden der öffentlichen wie der Privatgebäude Hausnamen, Porträtmédailles der Stifter, Gedenktafeln und sonstiger zu Belebung des historischen Sinnes dienender künstlerischer Schmuck angebracht werden sollen. Das Stadtbauamt ist beauftragt, dieser Anregung nachzukommen, und das Stadtarchiv soll ein Verzeichnis der noch bestehenden älteren Gebäude Münchens aufstellen, die besondere Namen hatten oder besonderen Schmuck trugen, und soll mit den Besitzern über die Erneuerung verhandeln. Auch ist das Stadtarchiv als Auskunftsstelle bezeichnet für alle Bürger, die ihrem Neubau einen geeigneten künstlerischen Schmuck zu geben wünschen.

Diese Anknüpfung an die eigene Vergangenheit, die aus so vielen großartigen alten Bauwerken spricht, wird dazu beitragen, München vor den nivellierenden Tendenzen zu bewahren, die in den norddeutschen Städten schon so verheerend zu wirken beginnen.

Übrigens hat ja eigentlich München im Verein mit anderen süddeutschen Städten den architektonischen Charakter des Berliner Straßensbildes bestimmt. Denn die deutsche Renaissance, die mit ihren Giebeln

und Erkern das Stadtbild Berlins beherrscht, ist nicht eine Weiterentwicklung von Ideen der Schinkelschule, sondern ein Pflänzling aus Süddeutschland, der sich in dem neuen Boden üppiger entfaltet hat als in München selber. Hier hat die überladende Phantastik nur einen Moment geherrscht und sehr wenige dauernde Spuren hinterlassen. Unter der Führung künstlerisch empfindender Architekten wurde sehr früh ein edlerer Ton angeschlagen, indem man sich von dem Handwerkerstil der deutschen Renaissance zu dem Baumeisterstil des heimischen Barock wandte.

München ist in dieser Beziehung unbedingt ein Vorbild für viele deutsche Städte. Wie würden Dresden, Frankfurt, Hamburg aussehen, wenn ihre Entwicklung denselben Weg zurückgelegt hätte.

* * *

So trägt München, das heißt der heutige Kern der Stadt, auch dem ungeübten Blick unmittelbar verständlich die Züge seines doppelten Ursprungs. Eine Bürgerstadt und eine Fürstenstadt bestehen unverzschmolzen nebeneinander.

Die Bürgerstadt mit ihren engen malerischen Straßen, hohen Giebelhäusern, dicht gedrängten Kirchen um den Marienplatz, den alten Rathausmarkt konzentriert, führt ein Leben für sich. Hier drängen sich Handel und Gewerbe zusammen, dies ist das München, das von der bauerlichen Kundschaft der Stadt fast allein besucht wird, die die Königsstadt nur ungern und vorübergehend zu betreten pflegt, während umgekehrt der Durchschnittsfremde sich um die Bürgerstadt lange nicht genug bekümmert.

Daneben führt die Königsstadt, um die Ludwigstraße gelagert, ein Leben ganz für sich. Hier sind die Läden sehr dünn gesät und meist auf das Bedürfnis des Reisenden zugeschnitten, der Andenken oder Luxusartikel sucht. Wenig Verkehr, die breiten geraden Straßen gehören dem Reisenden, dem Studenten und dem Beamten. In vornehmer Einsamkeit liegen die Glyptothek und die beiden Pinakotheken darin, deren Schätze im Bewußtsein aller Gebildeten Europas leben.

Hätte München dieselbe Entwicklung wie Berlin oder Paris erfahren, so müßte die Ludwigstraße die Funktion der Friedrichstraße oder der Avenue des Champs Elysées ausüben. Etwas mehr ist durch seine Lage das obere Stück der Maximilianstraße begünstigt.

Dieses Doppelleben Münchens — man wäre versucht, an das „doppelte Bewußtsein“ zu denken — macht seinen eigenartigen Charakter aus. Für den fremden Besucher liegt ein feiner Genuß darin, diese zwei Stadtseelen auf sich wirken zu lassen. Wer München recht genießen will, der gehe von der Bürgerstadt aus.

* * *

Wie wird die Entwicklung sich in Zukunft abspielen?

Mit dem Fürsten als Förderer aller Kultur darf nach den großen Traditionen des Hauses Wittelsbach sicher gerechnet werden. Die Stadtgemeinde wird den einmal beschrittenen Weg nicht mehr verlassen.

Nun gilt es, in dem wohlhabenden Bürger das Bewußtsein zu erwecken, daß es seine Pflicht und Schuldigkeit ist, nach Maßgabe seiner Fähigkeiten und seiner Mittel für die heimische Kunst einzutreten.

Dieses Element fehlte bisher in München fast in demselben Grade wie in den anderen deutschen Großstädten. An der enormen Summe, die der Münchener Kunstmarkt alljährlich umsetzt, ist der Münchener selbst nur mit einem geringen Bruchteil beteiligt. Und doch wären heute in dem reichen Bürgertum Münchens die Mittel vorhanden, eine große Lokalkunst zu tragen. Der Boden des Volkstums ist überaus günstig: hat nicht die Münchener Kunst bereits heute eine größere Fülle wirklich lokaler Züge als die jeder anderen deutschen Stadt, Berlin nicht ausgenommen? Die deutsche Karikatur z. B., die ihren Sitz in München hat, hängt zweifellos mit dem schalkhaften Humor des bayerischen Stammes zusammen, wie er sich mit elementarer Kraft im Schnadahüpfel Luft macht.

In der nächsten Generation dürfte sich auch in der Bevölkerung ein Umschwung vollziehen von der modernen Bourgeoisie, einem Kunst- und Kulturfeindlichen Element, in dem die materiellen Instinkte vor-

wiegen, zum Bürgertum, das edle Bedürfnisse hegt und seine Mittel großen Kulturaufgaben widmet. Schon wächst in München, wie überall, eine Jugend heran, die eine neue, künstlerische Bildung unbewußt einsaugt, und die nach Kunst und Kultur Hunger fühlt wie nach leiblicher Nahrung. Dieses Geschlecht wird für Haus und Heimat die großen Traditionen seines Fürstenhauses freudigen Herzens aufnehmen.

Stuttgart

... Für eine halbe Stunde hat Stuttgart an jedem Sommertag ein wirkliches Forum. Mittags bei der Militärmusik trifft auf dem Königsplatz die ganze Gesellschaft zusammen.

Es blühen gerade die mächtigen Kastanien, die ihn einschließen. Sie tragen so viele weiße Blumen wie Blätter, und die herrlichen Blumenrabatten stehen in vollem Flor. In der weichen Frühlingsluft fühlt man sich hier vor jedem rauhen Winde geschützt, denn prachtvolle Monumentalbauten hegen den Platz an allen Seiten ein. Über ihren Dächern sieht man Häusermassen sich auf die Berglehnen drängen, einzelne Villen wagen sich höher hinauf, und über sie weg lugen die roten Häupter der Hügel herab. Ein köstlicher Fleck Erde.

Wie ich mit Freund Lehrs behaglich im Strom der plaudernden oder lauschenden Gesellschaft schlenderte, das Auge von der Schönheit der Szenerie erfüllt, mit dem Ohr halb unbewußt die anregenden Rhythmen eines Musikstückes aufnehmend, schoß mir plötzlich die Umgebung des Platzes zu einem überwältigenden Bild der modernen Kulturgeschichte zusammen.

Der Königsplatz in Stuttgart dürfte an Geschlossenheit des geschichtlichen Bildes und an typischer Bedeutsamkeit seiner Teile in der Tat kaum seinesgleichen finden.

Jede Seite stellt eine andere Phase der Entwicklung dar, vom Kampf des mittelalterlichen Fürsten bis auf die breite Sicherheit der modernen Bourgeoisie.

*

*

*

dem aristokratischen Ortsnamen häufig noch den bürgerlichen seines Ursprunges.

Von dem modernen Königsplatz aus mit seiner Regelmäßigkeit und seinem modernen Leben gelangt man durch diese Burg mit zwei Schritten in das Nürnberg der alten Stadt mit Erkern und Giebeln und allerlei lustigen und malerischen Winkeln. Namentlich gegen Abend hat diese nächste Umgebung der Burg auf der Stadtseite etwas wunderbar Altertümliches, Geschlossenes, Stimmungsvolles. Es ist eine Insel, vom modernen Leben umwogt und unberührt, in seiner Existenz auch heute noch von der Burg geschützt.

* *

Das ist die Stadtseite. Die Burg ist ein längst überwundener Standpunkt, und der Lustgarten wurde als Königsplatz auf ihren Nachfolger, das Residenzschloß, orientiert.

Als im achtzehnten Jahrhundert die Fürsten keine festen Burgen, in denen sie eine kleine Belagerung behaglich aushalten konnten, mehr nötig hatten, gaben sie dem Gefühl ihrer Sicherheit und dem Bewußtsein ihrer Selbstherrlichkeit durch den Bau der Residenz Ausdruck. Wie ihre Politik und Lebenshaltung, nahmen sie auch ihren Baustil aus Frankreich.

Kein Wall, kein Graben, nicht einmal ein Gitter umhegt den mächtig gelagerten Bau mit dem stattlichen corps de logis und den breiten vorspringenden Flügeln, die den offenen Ehrenhof einhegen.

Wo in den dicken Elefantenmauern der Burg und in ihren trotzigen Türmen weit hinauf ursprünglich nur Luglöcher saßen, hat die Residenz schon im Erdgeschoß ihre Enfiladen großer, bis zum Boden reichender Fenster, die weder bei Revolten noch bei den geringsten Putschen irgendeine Verteidigung denkbar machen. Dergleichen Möglichkeiten haben freilich am Horizont der Absoluten um 1750 nicht gedämmert.

Wer nichts als die streng geschlossene Burg mit ihrer inwendigen Fassade und die Residenz mit ihrem breit geöffneten Hof als die Wohnsitze der Fürsten um 1600 und um 1750 zum Ausgangspunkt

nähme, könnte sich aus ihrer Erscheinung die ganz entgegengesetzten Lebensformen der Fürsten dieser Zeitalter aufbauen. Kampf ist die Signatur des einen, Behagen und Genuß der Macht die der anderen.

Es scheint fast unverständlich, daß ein Herzog im kleinen Württemberg ein Palais nötig hatte, das selbst in Paris große Figur machen würde. Der Fürst hatte damals eben alle Kräfte des Landes um sich zusammengezogen. Er lebte für das ganze Land, und alles lebte durch ihn und um ihn herum.

Das hat sich heute geändert. Der gegenwärtige König ist in dem bescheidenen Hause wohnen geblieben, das er als Kronprinz inne gehabt hat. Er füllt mit dem Train seines täglichen Lebens die Residenz seiner absoluten Vorfahren nicht mehr aus. Sie dient ihm zu Repräsentationszwecken.

Somit ist auch sie nun historisiert, die leere Hülle einer ausgestorbenen Daseinsform: des absoluten Fürsten. Der Park, der zur Residenz gehörte, ist längst durch eine Fahrstraße abgetrennt und dem neuen Faktor überlassen, der heute gemeinsam mit dem Fürsten die Gewalt in den Händen hat, dem Bürger.

* * *

Und auch diese neue Macht hat am Königsplatz der Residenz gegenüber ihren monumentalen Ausdruck gesucht.

Es ist die übermächtige Säulenhalle des Königsbaues, der eigentlich Bürgerbau heißen sollte und seinen Namen einer höflichen Huldigung der neuen Macht an die zurücktretende alte verdankt.

Von weitem sieht die mächtige Kolonnade aus, als gehörte sie der großen Diana der Epheser. Kommt man näher, so entdeckt man hinter den Riesensäulen kleine Butiken von Barbieren und Tabakhändlern.

Aber einem Gott ist der Bau oberhalb dieser kleinen Buden doch geweiht, dem einzigen, dessen Macht der Mensch der bürgerlichen Kulturepoche im tiefsten Herzen fühlte, Apollo, dem Schützer der Musik. Über den Butiken liegen große Festäle, die namentlich für die Musikfeste angelegt sind.

Sehr merkwürdig ist der künstlerische Gehalt des Gebäudes, der auf den ersten Blick den Ursprung in einer schlecht equilibrierten Zeit enthüllt, in seiner Maßlosigkeit und Kleinlichkeit ein sprechender Gegensatz zu der Residenz gegenüber, in der alles Maß, Rhythmus, Proportion ist und Selbstsicherheit und Zweckdienlichkeit verrät. Beim Königsbau sind die Säulen zu lang, die Ornamente entweder zu groß oder zu winzig, die Kapitelle maßlos groß unter ganz kleinen Giebeln. Das Ganze ein Nutzbau hinter einer ungeheuren Dekoration verborgen mit der bürgerlichen Devise: Kunst und Verzinsung.

Wer möchte ihn aber an diesem Orte missen?

* * *

*

Die vierte Seite hat nicht die Einbeit der übrigen.

In der Ecke am Schloß liegt die Oper, ein Übergangsbau aus der Zeit, da Fürsten und Volk um die Verfassung rangen. Es ist eine Konzession an das Bürgertum. Der Fürst hatte schon die Kunst nicht mehr für sich allein. Aber noch verbindet eine Galerie — ein Faktum und ein Symbol — das Opernhaus mit der Residenz und macht aus dem freistehenden Gebäude, in das die bürgerliche Gesellschaft aller Stände einströmt, einen Anhang an das Königsschloß. Früher stand an dieser Stelle das berühmte Lusthaus der Herzöge, vielleicht der schönste Bau der deutschen Renaissance, dessen Abbruch ein nationaler Verlust war.

Neben der Oper lagen bis vor kurzem kleine Häuser, die einer Seitenlinie des Königshauses gehören. Jetzt sind sie niedergedrückt, und an ihrer Stelle erhebt sich ein großes Zinshaus, unten mit Prachtsälen für ein Café, oben mit Bankiersetagen. Das Ganze mit Kuppeln und Mansarden eine Imitation fürstlicher Schlösser des vergangenen Jahrhunderts, aber diesen Vorbildern nach der Seite der Verhältnisse und der Formen nicht wesentlich näher als der Königsbau seinen antiken Vorbildern. Das Bürgertum schmückt sich mit den Fetzen fürstlicher Pracht. Alles ist Symbol.

So ist der steinerne Ring der Geschichte, der den Platz umbezt, geschlossen. Eine neue Evolution der Dinge, die einmal kommen wird, kann hier nichts mehr hinzufügen.

Die Solitude

... Letzten Sonntag machten wir einen Ausflug nach der Solitude, dem im tiefen Walde gelegenen Lustschloß der alten Herzöge.

Es war ein schöner heißer Tag. Meilenweit ging es langsam durch geschlossene Waldbestände hinan, bis wir vor dem Schloß ans Licht kamen und vor dem weiten Blick über Berg und Tal aufatmeten.

Das Schloß, nicht sehr groß, liegt auf einem riesigen Unterbau mit tiefen grottenartigen Hallen, die bei der Sommerhitze einen labenden Unterschlupf gewähren.

Oben in den Sälen und Zimmern ist die Rokokodekoration noch erhalten. Man wird an die Pavillons im Park von Nymphenburg erinnert.

Im Halbkreis ziehen sich hinten um den Schloßhof die niedrigen alten Kavalierv- und Dienerwohnungen. Der Fürst wohnte in ihrer Mitte, auf dem kolossalen Unterbau wie auf einem Throne lebend.

Solitude — Sanssouci — Ermitage — das drückt die tiefste Sehnsucht des von der Repräsentation erdrückten absoluten Fürsten aus.

Wiederum die leere Hülle einer untergegangenen Lebensform.

Und das liegt kein Jahrhundert hinter uns und ist ohne Bruch von uns getrennt. Es leben noch Menschen, in deren Kindheit es zu Recht bestand.

Wenn das Gemüt und die Ideen gewandelt sind, ändern sich die Zustände von selbst. Will man erst die Zustände ändern, so festigt man die vorhandenen Tendenzen.

Palastfenster und Flügelthür

(1899)

Erster Theil

Einleitung

In Deutschland ist das Antlitz der künstlerischen Bildung immer noch nach Athen und Rom oder nach London und Paris gerichtet. Dort sind wir zu Hause, dort wissen wir genau Bescheid, dort holen wir uns die Maße, mit denen wir das Unsere mißmessen, und die Meinungen, aus denen wir das Unsere mißverstehen.

Die Beschäftigung mit deutschen Dingen ist um so weniger beliebt, je näher sie liegen und je wichtiger sie deshalb eigentlich sind. Das weitsichtig gewordene deutsche Auge weilt am liebsten am fernsten Horizont, und gern schweift die Phantasie noch darüber hinaus.

An einer Zeitungsnotiz über Ausgrabungen in Chaldäa berauschen sich Millionen deutscher Zeitungsleser. Aber das regt niemand auf, daß überall in Deutschland gerade in unseren Tagen eine köstliche heimische Bauweise zugrunde geht, die für unsere künstlerische Zukunft wichtiger ist, als alles, was unter den Trümmern Ninivehs verborgen liegt.

Wenn schon der Grundstoff des Deutschen in unserer künstlerischen Bildung schwach vertreten ist, so pflegt der des Heimatlichen ganz zu fehlen. Eine gesunde künstlerische Bildung müßte aber in München auf münchenerischem, in Nürnberg auf nürnbergischem, in Hamburg auf hamburgischem Boden stehen.

In Hamburg wäre es besonders nötig. Denn da sich in der Malerei und Architektur die höchste Bildung in Hamburg bisher nicht erwerben läßt, bleiben die Begabungen, die Hamburg hervorbringt, dem Einfluß

der zufällig gewählten auswärtigen Lehranstalten überlassen. Was sie dort gelernt haben, bringen sie mit und wenden sie an. Alle Versuche, eine heimische Tradition zu bilden, sind darüber in die Brüche gegangen.

Wenn ein auswärtiger Künstler nach Hamburg kommt, setzt ihn das architektonische Gesamtbild der modernen Stadt zunächst in Verwirrung. Er sieht Nachbildungen von allem, was irgendwo in der Welt Geltung hat. Aber das Hamburgische fehlt. Es findet sich schließlich nur aus älterer Zeit in der Michaeliskirche, der St.-Georger-Kirche, den „Sonninschen“ Häusern, den Schiffer- und Fischerhäusern der Umgebung. Und gerade dies und fast nur dies zieht den Künstler an.

An der Beobachtung dieser alten heimischen Kunst sollte bei uns das Interesse des Laien für die Architektur geweckt werden.

Den Anfang müßte er jedoch nicht mit den Monumentalbauten, sondern mit den Wohnhäusern machen. Denn in der Architektur — wie in der bildenden Kunst überhaupt — pflegen bei unserer Erziehung die Elementarklassen übersprungen zu werden. Der gebildete Deutsche kann in der Architektur meistens über alle die Dinge mitreden, auf die es eigentlich gar nicht ankommt, Säulenordnungen, Stülfragen und dergleichen, und seine Teilnahme, sein Verständnis und sein Gefühl versagen, sowie an die eigentlich künstlerischen Fragen gerührt wird. — Geht es übrigens den meisten Architekten besser?

Architektur sind aber nicht nur der Markusdom und die Peterskirche, der Palazzo Pitti und der Louvre, sondern ebensogut das schlichte bürgerliche Wohnhaus, ja, für uns noch mehr, denn das Hemd ist uns näher als der Rock.

Wollen wir der kommenden Generation eine künstlerische Bildung geben, die praktisch wirksam wird, so muß im architektonischen Teil mit den Elementen der bürgerlichen und der heimatischen Baukunst angefangen werden. Zuerst sollte vorhanden sein, was das Leben gebraucht. Die architektonische Bildung des Deutschen muß am Fischer- und Schifferhaus, am Bauern- und Bürgerhaus seiner nächsten Heimat gewonnen werden. Daß er die Schönheit dieser Grundformen unserer

Baukunst verstehen, fühlen und lieben lernt, ist wichtiger für ihn und für die deutsche Kunst, als daß er über den griechischen Tempel oder den Florentiner Palast Bescheid weiß.

An die Grundlagen des Bedürfnisses und an die überall vorhandene, aber fast schon verwischte örtliche Überlieferung möchten die hier zusammengestellten Aufsätze erinnern.

Sie wenden sich nicht an den Fachmann, sondern an den Laien. Ihr Zweck ist nicht Belehrung, sondern Anregung. Sie gehen deshalb nicht vom Allgemeinen und Fernen, sondern vom Naheliegenden und Örtlichen aus; sie streben keine systematische Abrundung und Vollständigkeit an, sie versuchen vielmehr, beim Hausbau und bei der Hauseinrichtung auf einige Hauptpunkte hinzuweisen, an denen die eigene Arbeit beginnen kann.

Der Inhalt geht zum größten Teil auf eine Reihe öffentlicher Vorträge zurück, die ich unter dem Gesamttitel: Einführung in die moderne Kunst und die Kunst als wirtschaftliche Macht 1891 und 1892 in der Kunsthalle gehalten habe. Im Laufe der nächsten Jahre erschienen die Aufsätze im Pan, im Kunstwart, in der dekorativen Kunst und im Jahrbuch der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde. Im allgemeinen liegen die Zustände von 1890 bis 1895 der Betrachtung zugrunde. Manches, was damals frommer Wunsch war, ist heute schon Erfüllung.

Palastfenster und Flügelthür

Unsere bürgerliche Architektur hat in den letzten fünf und zwanzig Jahren sehr große, aber leider sehr einseitige Fortschritte gemacht. Denn während die Einrichtungen in Keller und Küche, in Bade- und Schlafzimmer allem, was unseren Vätern in ihrer Jugend genügen mußte, unendlich überlegen sind, hat die Durchbildung der Wohn- und Gesellschaftsräume keinerlei wesentliche Verbesserung erfahren. Sie sind weder praktischer noch schöner geworden, ja, es will mir scheinen, als ob im Grunde das künstlerische Niveau eher noch gesunken wäre.

Die falsche Fährte, die unsere bürgerliche Baukunst in der Nachahmung fürstlicher Pracht eingeschlagen hatte, wurde bei vermehrtem Wohlstand der Bevölkerung weiter verfolgt, und was anfangs ein beklagenswertes Mißverständnis war, artete aus zu systematischer Barbarei.

Wollen wir zu gesünderen Zuständen zurückkehren, so müssen wir die Punkte zu erkennen suchen, wo die Besserung einzusetzen hat. Es ist dies nicht zunächst die Ausstattung des Hauses, denn erst muß ein Haus da sein, das sich vernünftig und künstlerisch ausstatten läßt, auch nicht der Stil, mit dem die Fassade verziert wird, denn er ist für das Innere, auf das es ankommt, völlig gleichgültig.

Den Ausschlag gibt die Gestaltung und Beleuchtung der Innenräume.

Diese aber ist abhängig von der Behandlung der Fenster und Türen, und wenn unsere Baukunst unzulänglich bleibt und trotz aller stilistischen Totensprünge nicht vom Flecke kommt, so rührt es von der grundsätzlichen Verkehrtheit der Anlage der Licht- und Verkehrsöffnungen her.

Wir dürfen eine Wendung zum Besseren nicht vom Architekten allein erwarten. Mehr als jeder andere Künstler ist er abhängig von den Bedürfnissen, dem Geschmack und dem guten Willen seiner Auftraggeber.

Es gilt deshalb, zunächst im deutschen Bürgerstande die Erkenntnis zu verbreiten, daß neunzig vom Hundert der Räume in unseren Neubauten beim besten Willen und bei Aufwand großer Mittel behaglich — geschweige denn künstlerisch — nicht eingerichtet werden können, weil Fenster und Türen es nicht gestatten.

* * *

Das Fenster gehört zugleich dem Außen- und dem Innenbau an. Es ist der Angelpunkt, um den sich der Entwurf des Baumeisters dreht oder drehen sollte.

In der Fassade bildet es die rhythmisch verteilten Dunkelheiten, die mächtiger als alle Säulen, Ornamente und Gesimse den Charakter be-

stimmen. Wenn aus der Ferne gesehen alle Schmuckformen in die Masse der reflektierenden Wand zurückgesunken sind, sprechen immer noch die dunklen Flecke der Fenster, die kein Licht zurückstrahlen. Und im Innenraum kommen weder Estrich, Wand, Decke noch Tür gegen das Fenster auf. Es steht unter ihnen wie ein lebendiges Wesen unter leblosen Dingen und hat an sich Gewalt, den Raum groß oder klein, behaglich oder widerwärtig, künstlerisch oder banal erscheinen zu lassen.

Unsere moderne Architektur aber gefällt sich in einer auffallenden Nichtachtung gerade dieses ausdrucksvollsten Baugliedes.

Sie kennt im Grunde nur noch eine Form, die des italienischen Palastfensters, und hat alle die mannigfaltigen Bildungen aufgegeben, die in den letzten Jahrhunderten dem Bedürfnis unseres Klimas, unserer Lebensgewohnheiten und unserer künstlerischen Empfindung entsprossen waren.

Das Fenster wird ausschließlich als ein Teil der Fassade aufgefaßt, wo es gleich den Säulen und dem Gebälk ausschließlich als Schmuckform verwandt wird. Es hat nicht mehr die Form und Größe, die der Raum verlangt, den es erhellen soll, sondern es muß sich nach dem Rhythmus des Fassadenschemas richten. Es sitzt nicht mehr an der Stelle, wo der Innenraum es nötig hat, sondern da, wo die Fassade es verlangt.

Ob es mit romanischem Rundbogen, mit gotischem Spitzbogen oder Eifelrücken, ob es mit geradem Sturz oder in orientalischer Hufeisenform — die ja auch vorkommt — abgeschlossen wird, bleibt sich ganz gleich. Und je mehr Fenster ein Zimmer hat, desto höher wird es geschätzt. Das einfenstrige Zimmer kommt nur bei kleinen Wohnungen als Nothelf vor. Die Gewöhnung an unsere unwirtlichen Zustände ist so fest eingewurzelt, daß das Publikum keine anderen als zweifenstrige Zimmer haben will. Es gibt Städte, in denen die Miete nach der Zahl der Fenster berechnet wird. Auch dieser Fluch, der auf unserer bürgerlichen Architektur lastet, geht auf die Nachahmung der regelmäßigen Fassade des italienischen Palastes zurück. Es ist mir mehrfach vorgekommen, daß namhafte Architekten diesen Sachverhalt

rundweg gezeugnet haben. Das breite nordische Fenster mit hoher Fensterbank als einzige Lichtquelle existiere nur in der Einbildung. Wie muß der Unterricht auf unseren Bauschulen beschaffen sein, wenn so wichtige und offenbare Tatsachen gänzlich unbekannt sind? Wenn der exotische Charakter der schmalen hohen Fenster unseres Bürgerhauses gezeugnet wird, so ist das gerade so, wie wenn einer, der nichts als unser heutiges Deutsch kennt, behaupten wollte, die Fremdwörter wären deutschen Ursprungs.

Wäre die Möglichkeit vorhanden, daß die Fenster aller der stolzen Paläste unserer Großstädte nach dem Bedürfnis der Innenräume umgebaut würden, unsere ganze Architektur hätte mit einem Schlage ein anderes Gesicht, denn die Tyrannei der Fassade, die als ein Ding an sich und nicht als Ausdruck des Grundrisses behandelt wird, wäre gebrochen. Es gäbe kein Wohnhaus mit Säulen mehr.

* * *

Der leitende Architekt einer großen norddeutschen Stadt hat vor nicht langer Zeit in einer öffentlichen Versammlung eingestanden, daß er es längst aufgegeben habe, sich um die Ausgestaltung der Innenräume zu kümmern. Jede Anstrengung sei verlorne Liebesmüh. Sobald der Architekt das Haus verlassen habe, zöge der Tapezier ein, und diesem Selbstherrscher zu begegnen, habe er seine Kraft je länger je mehr erlahmen gefühlt.

Damit hatte der alte Herr den Finger auf die schwärende Stelle gelegt. Der größte Feind unserer Innen- und damit unserer Außenarchitektur ist heute die Stoffgardine. Im Augenblick, wo sie fortfällt oder nur zurückgezogen wird und in geraden Falten zur Seite herunterhängt, muß an die Umgestaltung des Fensters Hand gelegt werden, denn die Langeweile der Fensterform und die Schablonenhaftigkeit in der Behandlung der Fensterlaibung sind nur zu ertragen, solange die ganze Geschichte mit dem Liebesmantel der Stoffgardine verhüllt wird. Ist das Fenster erst wieder frei, so versteht sich von selbst, daß seine

Form wieder Problem wird und daß die Profile des Holzwerkes und der Ton des Anstrichs einer erneuten Aufmerksamkeit bedürfen.

Wie köstlich wurden in alten Lübecker, Lüneburger und Hamburger Häusern — um das mir Nächstliegende zu nennen — die Stützen der breiten Fenster ausgebildet! Zur Renaissancezeit mit geschnitzten Basen und Kapitellen, später als lustige Holzsäulen mit geschnitzten und vergoldeten Kapitellen. Und die Profile waren so zart und originell, wie bei den feinsten Möbeln.

Das dunkle Zimmer hat schließlich dazu geführt, daß das Holzwerk des Fensters dunkel holzfarben, unter Umständen sogar schwarz gestrichen wurde.

Nur die kleinen Leute, wie die Fischer und Schiffer am Nord- und Ostseestrand, die ihre naive Freude an der Farbe nicht aufgeben, sind der alten Gewohnheit treugeblieben, ihre Fenster weiß, blau, grün oder in irgendeiner anderen kräftigen Farbe zu streichen.

Ein breites unverhülltes Fenster mit sorgfältiger origineller Ausbildung der hölzernen Stützen und Laibungen, mit weißem, rotem, grünem oder blauem Anstrich der Rahmen, der Laibung und der Fensterbank wird in Zukunft den Ausgangspunkt für den farbigen Aufbau des Innenraumes abgeben.

* * *

Fällt die Gardine, so bietet sich die Möglichkeit, eine alte untergegangene Vorrichtung wieder zu Ehren zu bringen und als Mittel zur Erzielung künstlerischer Wirkungen wieder zu verwenden.

Das sind die äußeren und inneren Fensterladen.

Für die Ausbildung der Fassade sind die äußeren Fensterladen von allerhöchstem Wert.

Sie sind als koloristische Mächte die geschworenen Feinde der Klebe-architektur. Eine Fassade mit grünen, blauen oder roten Fensterläden kann nur koloristisch ausgebaut werden. Was für wunderbare Wirkungen diese Motive ermöglichen, läßt sich noch heute überall, wo es keine akademisch gebildeten Architekten gibt, z. B. in der Fischer- und

Schifferarchitektur der Dörfer an der Unterelbe und der Bergstädte des Harzes beobachten. Sind die Wände weiß gestrichen, so erhalten die Läden den Ton des Ochsenblutes, bei roten Ziegelwänden wird ein sattes Grün bevorzugt, ist der Wandanstrich nach gelb oder grün getönt, so erfindet die Phantasie die passenden dunkelblauen, dunkelgrünen oder dunkelroten Löne für die Fensterläden.

Im Innenraum machen die Fensterläden die Roll- und Schiebevorrichtungen überflüssig, die, wie aller Behang, einer künstlerischen Durchbildung des Rahmenwerkes im Wege stehen. Und die breite Fläche der verschlossenen Läden bietet ein Feld für eine sehr wirkungsvolle Bemalung und Vergoldung.

Auf diese Reste einer untergehenden heimischen Kultur muß immer wieder hingewiesen werden. Die Engländer haben ihr bürgerliches Wohnhaus auf der Basis der Cottage, des einfachen Landhauses, aufgebaut, indem sie alle künstlerischen Keime mit großer Vorsicht und Umsicht und mit höchstem Geschmack entwickelt haben. Unser Landhaus, das wir mit pompös klingendem Namen Villa zu nennen pflegen, steckt bis über die Ohren im Akademismus, und statt plattdeutsch, fränkisch, schwäbisch oder thüringisch zu reden, stammelt es ein wüstes Gemisch von Griechisch, Italienisch und Französisch.

* * *

Als eine Nachahmung französischer Fensteranlagen dürfen die meist viel zu niedrigen Fensterbänke angesehen werden.

In Frankreich behandelt man das Fenster gern als Tür, durch die man auf den Balkon oder die Gartenterrasse hinaustritt. Die Scheiben gehen dann meist bis auf den Boden. Derartige Anlagen in Räumen nachzubilden, die auch im Winter benutzt werden sollen, verbietet bei uns das Klima. Sie sind auch in Frankreich ein Import aus Italien. Solange die französische Architektur selbständig und naiv war, hielt sie im Norden zum breiten Fenster und zur hohen Fensterbank. Das läßt sich noch heute in allen nordfranzösischen Provinzialstädten nachweisen.

Da wir nun seit einer Generation überall außer den früher üblichen Lüllgardinen auch noch schwere Stoffgardinen verwenden, und da die Sitte besteht, diese oben dicht zuzuziehen und sie nur unten, eben oberhalb der niedrigen Fensterbänke zurückzunehmen, so haben unsere Zimmer ein durchaus falsches Licht. Alle Helligkeit sammelt sich auf den kleinen Fleck des Fußbodens vor der niedrigen Fensterbank, und auch weiterhin ist der Fußboden die hellste Masse. Die Wände erhalten von ihm reflektiertes Licht, soweit sie nicht ganz dunkel bleiben. Unsere Möbel, dunkel stehend oder durch den Widerschein von unten beleuchtet, können dabei nicht zur Wirkung kommen, von den Bildern gar nicht zu reden. Es kommt dann noch hinzu, daß die beiden Fenster, ohne die man nicht glatibt auskommen zu können, zusammen ein zerrissenes, unruhiges Licht geben, das sich mit dem einheitlichen Lichteinfall des einen nordischen Fensters nicht vergleichen läßt.

Und wie die Lebewesen, die sich in dunklen Höhlen aufhalten, schwachsichtig oder blind werden, so hat sich auch unsere Zimmerausstattung der Lichtlosigkeit angepaßt. Sie kann die Helligkeit, die zur Reinmachezeit durch die unverhüllten Fenster fällt, gar nicht mehr vertragen, weder der Form noch der Farbe nach, und die Hausfrauen müssen sich beeilen, die Dämmerung, in der sich unsere Möbel wohlfühlen, wiederherzustellen.

Wenn wir uns entschließen, zu den hohen Fensterbänken zurückzukehren, wäre der Bann gebrochen. Hohe Fensterbänke vertragen sich weder mit dem Format unserer Fenster, noch mit der Form unserer Gardinen.

Die Fenster müßten sofort breiter und höher werden, wenn überhaupt noch Licht ins Zimmer fallen soll, und damit wäre der Anschluß an die alte heimische Tradition der Zimmerbeleuchtung wieder gewonnen.

Im ganzen Norden herrschte der Grundsatz, möglichst viel Licht einzulassen, zugleich aber auch den behaglichen Abschluß nach außen durch die hohe Fensterbank zu betonen. Die Außenwand mit ihren zwei Fenstern, ihren niedrigen Fensterbänken, ihren dunkeln Vorhängen,

ihrem Wandspiegel, der ungemütlichste, zerrissenste Platz in unsern Zimmern, ist bei hohen Fensterbänken der gemütlichste. Es geht kein Stückchen Wand mehr verloren, die ganze Fensterseite kann für die Bewohnung ausgenutzt werden.

In den modernen Zimmern haben nur die Füße gutes Licht, die es gar nicht brauchen, in den alten hatte es der Kopf. Im modernen Zimmer wird die eigentliche Lichtquelle, das Stück Himmel über Dächern oder Bäumen, grundsätzlich verdeckt, dafür hat man die dunkeln oder reflektierenden Wände der gegenüberliegenden Häuser vor Augen. Nur unsere Barbarei vermag das scheußliche Licht einer zurückstrahlenden Wand auszuhalten. In den alten sieht, wer am Fenster sitzt, von der Straße und den Häusern wenig oder gar nichts, aber er sieht Himmel und Wolken. Wunderbar bewegt beim breiten, hohen, unverhüllten Fenster mit hoher Fensterbank den Sitzenden der Ausblick auf Baumwipfel, die in den Himmel ragen. Man wird nicht müde, die Stimmungen dieses geschlossenen Bildes auf sich wirken zu lassen und lebt im behaglich abgeschlossenen Raum das ganze Leben der Landschaft mit.

Um diese Wirkung zu erreichen, muß aber das Fenster bis zur Decke hochgeführt werden. Dies bietet dann zugleich den Vorteil, daß durch Rippscheiben die verdorbene Luft, die sich unter der Decke aufhält, rasch und sicher abgeleitet werden kann.

Wieviel feiner in solchen Räumen die Beleuchtung ist, haben unsere Maler weit eher entdeckt, als unsere Architekten und unser Publikum. Eine Zeitlang war der Hintergrund eines breiten Fensters mit hoher Fensterbank und ohne Gardinen der eiserne Bestand für den Maler von Innenräumen.

Daß die Maler die Poesie des nordischen Fensters schon gefühlt und ausgedrückt haben, ist ein großer Trost. Auf Bildern mag das Publikum sie jetzt schon leiden, nun wird es auch bald in Wirklichkeit sie vertragen und lieben lernen, und ist es erst so weit, dann ist die Sache der heimischen Architektur gewonnen.

Für ihre Werkstätten sind die Maler längst zum alten nordischen

Grundgesetz der breiten Fenster mit hohen Fensterbänken zurückgekehrt. Und in diesen gutbeleuchteten Räumen malen sie Bilder, die nachher in unseren schlechtbeleuchteten Zimmern mit den dunklen Wänden und den starken Reflexen vom Fußboden zur Wirkung kommen sollen, ein unerträglicher Widerspruch.

Wenn man heute in den Gartenvorstädten Berlins die ersten vereinzeltten Versuche nordischer Fenster sieht, wird man den Gedanken nicht los, wieviel Mühe der Architekt gehabt haben mag, seinen Auftraggeber oder dessen Frau zu überreden.

* *
 *

Wäre unser Publikum daraufhin erzogen, sich in jedem Falle deutlich vorzustellen, wie die Räume, die der Architekt zeichnet, nachher aussehen werden, dann würden sicherlich eine ganze Reihe von Fensterformen und Kombinationen in Wegfall kommen.

Es kommt ja auch jetzt schon vor, daß einmal eine breitere Fensteröffnung aus Rücksicht auf die Gestaltung der Fassade angelegt wird, aber man pflegt sie durch eine oder zwei als Stützen hineingestellte Säulen zu verderben. Von außen mögen sie sich als Ornament ganz gut machen, solange man die Fassade eben nur als Spiel der zeichnenden — nicht der bauenden — Phantasie ansieht. Aber nach innen wirken sie entsetzlich und würden nicht zu ertragen sein, wenn der Tapezier nicht mit drei Fach Wollgardinen einspränge. Stützen, die so stark sind, daß das umflutende Licht sie nicht mehr aufhellt, und die als dunkle Schatten erscheinen, rufen durch den Gegensatz die unangenehme Wirkung des grellen Lichteinfalles hervor.

Noch beleidigender wirken die kleinen Erker mit drei Fach Fenstern, einem in der Mitte und zwei schräge zur Seite. Arme Augen, die gezwungen sind, das Licht, das diese Anlage gibt, zu ertragen, arme Nacken und Rücken, die den Zug aus den Ritzen der Fenster hinter ihnen aushalten müssen. Es gehört zu den rätselhaftesten Ereignissen der Weltgeschichte, wie jemand auf die Torheit dieser Anlage kommen,

und wie sie in den eisernen Bestand der architektonischen Formensprache aufgenommen werden konnte. Auch die Erker sind zum Besten des Innenraumes da, nicht bloß zum Schmuck der Fassade. Ein Erker, der nicht mit Behagen bewohnt werden kann, ist ein Umding. In den alten Häusern unserer Gegend waren die Erker sehr geräumig, hatten rechteckigen Grundriß und hohe Fensterbänke.

Alles, was man über diese Dinge sagen kann, ist von Grund aus trivial. Aber es ist tragisch, daß es noch gesagt werden muß.

* *

*

Was unsere Zimmer dann aber völlig unbewohnbar macht, ist der Mangel an Wandfläche und an Ecken. Es ist schon viel, wenn ein Zimmer eine große ungebrochene Wand enthält. Wer in eine neue Wohnung zieht, hat sich regelmäßig mit der Unzulänglichkeit der Wandfläche herumzuschlagen. Er kann seine Möbel nicht stellen und seine Bilder nicht hängen. Eine Ecke nimmt der Ofen, zwei Ecken nehmen die Fenster, die vierte geht durch eine Tür verloren. Die zierliche und bequeme Form der Eckschränke mußte aufgegeben werden, die behagliche Eckanordnung des Sofas kann sich bei uns nicht einbürgern. Unser Zimmer ohne Ecken und Wände löst das Problem des berühmten Messers ohne Griff, dem die Klinge fehlt.

Schon die deutschen Theoretiker des vergangenen Jahrhunderts verlangen bei uns, daß jedes Zimmer mindestens zwei Ausgänge habe. Begründet wird diese Forderung mit dem Hinweis, es könnte für den Bewohner der Fall eintreten, daß er seiner Toilette wegen oder aus anderen Ursachen das Zimmer schnell auf einem zweiten Eingange zu verlassen hätte. Auch in unserem Jahrhundert hört man diese Begründung wiederholen, die auf den traurigen Kulturzustand des Sichgehenlassens hinweist. Wer sein Schlafzimmer verläßt, muß sich vor aller Welt sehen lassen können. Diese Rücksicht auf schlechte Angewohnheiten ist die eine Ursache der vielen Türen in deutschen Zimmern.

Eine zweite ist: die Nachahmung fürstlichen Lebenszuschnittes. Man will möglichst viele ineinandergehende Zimmer haben, eine Enfilade, wie sie in den Schlössern angestrebt wurde.

Auch hier liegt ein Mißverständnis vor. Freilich liegen die Säle und Zimmer der Schlösser in langer Reihe, und jedes hat nahe am Fenster zwei Flügeltüren. Aber der Raum zwischen diesen Türen und der Rückwand ist ganz intakt, und er war es, der zum eigentlichen Aufenthalte diente. Die Passage wurde an der kalten Fensterseite des Zimmers durch den Raum geleitet, um die darin Weilenden nicht zu belästigen. Führt ausnahmsweise hinten eine Tür nach dem Korridor, was der Bequemlichkeit wegen hier und da vorkam, so war's immer eine Tapentür, die das behagliche Gefühl der Abgeschlossenheit nicht zerstörte und die bei Gesellschaften nicht benutzt wurde. Bei der Größe der Räume fielen die Flügeltüren am Fenster nicht ins Gewicht, und der Platz am Fenster diente nicht zum Aufenthalt, was bei der Beurteilung der Palastzimmer nicht vergessen werden darf. Man kann sich leicht vorstellen, wie angenehm geschützt und sicher man sich in diesen Prunksälen selbst bei großen Gesellschaften fühlte. Der Verkehr an der Fensterseite entlang störte niemand von denen, die sich weiter hinten im Saal aufhielten. Bei uns fordert das Gesetz, daß die Flügeltüren mitten in die Wände gelegt werden, so daß bei einer Reihung von Zimmern nur die beiden äußeren einen ruhigen Aufenthalt bieten. Für unser tägliches Leben wären freilich die Türen in der Nähe der Fenster noch störender. Zwei Fenster, die fast die ganze Fensterwand füllen, zwei Türen nahe an den Fenstern: gäbe es wohl eine größere Torheit für unsere Wohnzimmer?

Im Palast war diese Anlage vernünftig, weil die Fensterwand nicht gebraucht wurde oder so tiefe Fensterbänke hatte, daß man darin sitzend vor der Passage geschützt war. Heute ist geradezu umgekehrt von der Benutzung des Fensterplatzes auszugehen. Die Türen sollten möglichst weit vom Fenster entfernt liegen, denn beim Lesen und Arbeiten will man dem Fenster nahe und dort nicht durch die Aus- und Eingehenden gestört sein.

Die dritte Ursache der verschwenderischen Ausbildung der Türen in unseren Wohnräumen ist die fatale Rücksicht auf große Gesellschaften. Man macht sich das tägliche Leben zur Qual, um ein paarmal im Winter durch geöffnete Flügeltüren Großräumigkeit heucheln zu können. Und was für Flügeltüren! Zwei Flügel gelten für sehr mäßig, die Regel sind schon Falltüren aus sechs Teilen, die eine ganze Wand einnehmen. Sind sie geschlossen, so ist mit den beiden Räumen, die sie verbinden, gar nichts anzufangen. Das Ungeheuer von Tür läßt nichts neben sich aufkommen. Sind sie zurückgeschlagen, so fressen sie ein gut Stück Wand.

Die Flügeltüren sind für den Innenraum zum Ornament an sich geworden wie die Fenster für die Fassade. Wir sind Fälle bekannt, wo der Architekt majestätische, aber blinde Flügeltüren rein der Symmetrie halber als Schmuck angebracht hat.

Sollte man nicht denken, das Zimmer müßte eigentlich nicht für eine Benutzung bei großer Geselligkeit, sondern in erster Linie für das Behagen des täglichen Aufenthaltes angelegt sein? Gehen wir von diesem Standpunkte aus, so genügt eine Tür in den allermeisten Fällen vollständig.

Eine Tür weit vom Fenster entfernt und ein Fenster mit hoher Fensterbank, das gibt den behaglichen Innenraum, den wir gar nicht mehr kennen.

Wir brauchen nur das englische Haus anzusehen, um zu erkennen, daß sich's sehr wohl in solchen Räumen hausen läßt. Für das Wohnhaus kennt der Engländer im Prinzip das Ineinandergehen der Zimmer nicht. Das Wohnzimmer liegt für sich, zum Eßzimmer muß man über den Korridor oder durch die Halle. Große Gesellschaften in solchem Hause zu geben, wäre unmöglich, wenn nicht die Halle — das Treppenhaus — als Wohnraum eingerichtet wäre. Für das tägliche Leben und für die intimere Geselligkeit hat diese Anordnung unendliche Annehmlichkeit. Eine Hamburger Familie, die sich in England nach dem Plane eines hamburgischen Architekten ein Haus hatte bauen lassen, bekam, wenn bei Gesellschaften alle Flügeltüren offen standen,

jedesmal den verwunderten Ausruf zu hören: Wie prächtig — aber wie ungemütlich! Man ist dort eben daran gewöhnt, daß das Zimmer das Gefühl der Abgeschlossenheit erweckt. In Amerika hat man in jüngster Zeit die aufschlagenden sperrigen Türflügel, die wir durch die Einrichtung der Schiebetüren unschädlich zu machen suchen, ganz einfach weggelassen. Das ist jedenfalls vernünftig gehandelt, denn die Schiebetüren sind vom hygienischen Standpunkt aus mehr als bedenklich.

Also weg mit den Flügeltüren. Lieber, wenn eine Verbindung nötig ist, die Tapetentür, die ganz zu Unrecht verpönt worden ist.

* * *

Häuser sind zum Bewohnen, nicht zum Besehen da, hat vor dreihundert Jahren Vasco den Engländern zugerufen. Für unsere deutsche Architektur ist das immer noch kein Gemeinplatz geworden.

Nur das Geschäftshaus, dieser neue Organismus, hat seine starken und unabweisbaren Bedürfnisse geltend zu machen gewußt. Im Monumentalbau wie im Privatbau herrscht die akademische Gedankenlosigkeit nach wie vor.

Auch uns stände der Weg zu einer bewohnbaren Architektur noch offen, den die Engländer mit der künstlerischen Entwicklung der Baugedanken (nicht der Ornamente) ihrer alten bürgerlichen und ländlichen Architektur beschritten haben, wenn nur nicht die übermächtige Gewöhnung an eine verwerfliche Tradition und die ästhetische und praktische Bedürfnislosigkeit unseres Publikums jedes Bemühen lahmlegte.

Möchte es gelingen, Unzufriedenheit mit der Eintönigkeit der Palastrfenster und Mißtrauen gegen die Schönheit der Flügeltüren in die Herzen zu säen! Das Ideal für ein behagliches Zimmer zum Wohnen ist ein Fenster — so groß wie möglich — und eine Tür — so klein wie möglich.

Bürgerliche Baukunst

Wir Deutsche sind ein unpraktisches Volk. Wenn wir nach langem Ringen und auf manchen Umwegen ein Ziel erreichen, pfllegt es eine geschlagene Stunde zu spät zu sein.

Fast ein Jahrhundert lang haben wir gelassen zugehört, wie der wertvollste alte Grundbesitz aus Kirchen, Klöstern, Rathäusern und alten Schlössern vom Handel in die ausländische Kulturwelt entführt wurde. Heute wird jedes wurmstichige Kreuzifix, jeder morsche Grabstein im Reich inventarisiert, und wir beschränken uns nicht darauf, in den Hauptstädten das Allerbeste an noch erreichbaren Altsachen zu sammeln, sondern errichten fast in jeder Provinzialstadt kostbare Monumentalbauten, um allerlei Bodenrummel, dessen Wert zu dem des Museumbaues in keinem Verhältnis steht, prunkhaft aufzustellen. Wo er dann als ewiges Vorbild die Begriffe verwirrt.

Und während wir — zu spät — uns um die Rettung und Erhaltung von toten Dingen aus abgestorbenen Zeitaltern bemühen, die zum allergrößten Teil kaum den Historiker angehen, lassen wir die noch lebendigen und lebensfähigen Ausläufer einer jüngstvergangenen Kultur-epoche zugrunde richten. Überall studiert man das alte deutsche Bauernhaus und legt die Ergebnisse in dicken Bänden für den Gebrauch des Archäologen nieder. Hat man aber davon gehört, daß die Bauschulen, auf denen die Maurermeister gebildet werden, die die Bauernhäuser umbauen oder neu aufführen sollen, ihre Zöglinge anhalten, nach Möglichkeit die praktischen und künstlerischen Gedanken des alten Bauernhauses als Ausgangspunkt zu nehmen? Im Gegenteil, man füttert sie, wie der Augenschein lehrt, allerorten mit derselben zeitlosen Kunst. Nur im Königreich Sachsen scheint man von oben her Einhalt gebieten zu wollen.

Und noch schlimmer als mit der bäuerlichen steht es überall mit der bürgerlichen Baukunst. Jede Provinz besitzt aus dem vergangenen Jahrhundert, wenn nicht aus noch älterer Zeit, ihre eigenartigen künstlerischen Ausdrucksmittel für die Bedürfnisse des bürgerlichen Wohn-

hauses. Vor einem Jahrzehnt wiesen die kleineren Städte noch überall den einheitlichen Charakter einer gebiegenen bodenwüchsigigen Bauweise auf. Und heute erleben wir an allen Ecken und Enden, wie von den Bauschulen und Akademien ein unverantwortlich armseliger, unverständiger neuer Geschmack eindringt — wenn man es Geschmack nennen will —, das Vorhandene zerstört und an die Stelle einer gebiegenen Überlieferung den charakterlosen Mischmasch unverstanden zusammengestohlener oder handwerksmäßig aus einer spielerigen Technik entwickelter Formen setzt.

In meiner engeren Heimat sehe ich das Unheil seit Jahren seinen Gang gehen. Was ist aus Blankenese geworden, dessen reiche einheimische Bauart alle Gedanken enthielt, aus denen ein verständiger Architekt das moderne bürgerliche Landhaus unserer Zeit hätte entwickeln können. Architekten und Maurermeister haben an Stelle der wundervollen, malerischen Fischer- und Schifferhäuschen die ödesten, plattesten Ausgeburten jeglicher Art von Akademismus gesetzt.

Warum können die Engländer eine heimische Bauweise am Leben erhalten und weiterentwickeln nach den Bedürfnissen jedes neuen Geschlechtes, und warum können wir es nicht?

Bei uns wird beständig experimentiert.

Ich weiß nicht, ob es in Norddeutschland eine Bauakademie oder Bauschule gibt, die nicht Architektur an sich lehrt, Antike, Gotik, Renaissance, sondern für den Hausbau auf die überall noch vorhandene Grundlage der heimischen bürgerlichen Bauweise hinleitet, ihre reichen entwicklungsfähigen Kunstmittel betont, studiert und weiterzubilden versucht.

Es steht zu fürchten, daß es wieder einmal zu spät sein wird, wenn unsere Theoretiker aus dem fernen Reich der Gotik und der Renaissance bis zu der uns zunächstliegenden Zeit vorgebrungen sind.

* * *

Seit einer Reihe von Jahren habe ich die Zustände am Nordabhang des Harzes zu beobachten Gelegenheit gehabt. Sie liefern ein typisches

Beispiel für das, was in ganz Norddeutschland geschieht und unterlassen wird.

Vor allen bieten die beiden fast verschmolzenen Bergstädte Klaustal und Zellerfeld das lebendigste Bild des unseligen Übergangszustandes. Was an Ort und Stelle noch vorhanden ist an altem, gesundem Leben, und was sich an mörderischer Geschmacklosigkeit von außen einzudrängen beginnt, springt beim ersten Besuch in die Augen.

Es ist ein lieblicher Fleck Erde, dessen Schönheit nicht den Ruhm hat, den sie verdient.

Wer von Goslar aus das meilenweit sich deh nende Waldgebiet hinaufsteigt, kommt eine halbe Stunde vor Zellerfeld auf einen breiten Fußweg, der, fest und wohlgepflegt wie in einem Stadtpark, vom Spiegeltal aus durch den Fichtenwald bergan führt. Auch der Wald selbst hat etwas Parkartiges. Der Wind streicht wegesuchend durch den schüttern über die Steinhalden verteilten Baumstand, und das Sonnenlicht dringt ungehindert überall bis zum Boden, wo es im dichten Unterholz die silbrigen Rückseiten der Himbeerblätter aufleuchten läßt.

Von der letzten Biegung aus sieht man die Fichtenstämme eine hohe grüne Masse überschneiden, ein paar Schritte, und man tritt wie durch eine Haustür aus dem Walde auf die ungeheure, sanft ansteigende Fläche der Zellerfelder Wiesen.

In leichter Wendung der Bewegung der Bodenfläche angeschmiegt, strebt der helle Weg auf die Höhe, wo die lichte Unendlichkeit des Himmelsraumes sich auf tut. Ein Kind könnte meinen, der Pfad führe schnurstracks in den Himmel hinein.

Kuft und Licht spielen um diese Wiesenkuppe anders wie in den Tälern oder auf den bewaldeten Bergen. Nicht zweimal habe ich dieselbe Stimmung angetroffen. Bei klarer Luft erscheint der Himmelsraum tiefer als anderswo. Weiße feste aufrechte Wolken, die mit leidenschaftlichen Gebärden nahebei vorüberziehen, haben etwas von persönlichem Dasein. Man möchte sie grüßen. In pathetischer Plastik bauen sich die dunklen schweren Gewitterhimmel auf, wo sich ihr ganzer

Aufbau überblicken läßt, und wenn ein durchsonnter Nebel die Riesenkuppe einhüllt, dehnen und strecken sich die Formen der Mäher und Heuwagen in phantastischem Schattenriß.

Die Farbe aber wechselt auf dem Wiesengelände fast so oft und so stark, wie auf einer Wasserfläche. Morgens im Tau schimmert es bläulich, mittags dehnt es sich in tiefem Grün, beim Sonnenuntergang erscheint es wie von sattem Orange übergossen.

Erst von der Bank auf der Kuppe aus sieht man die beiden Städte liegen. Zellerfeld breit gelagert den sanften Abhang hinab, Klaustal jenseits der Senkung, die der Zellbach durchfließt, in langem Straßenzuge den Berg hinansteigend, den die Windmühle krönt. Der Ausblick ist sehr schön. Dicht zusammengedrängt liegen die Häuserreihen mit rotem Ziegel- oder schwarzem Schieferdach, vom dicken Grün der Baumkronen durchsetzt. Rings umher erstrecken sich die Wiesen über das sanfte Hügelgelände, das in der Ferne von blauen Waldbergen eingeschlossen wird. Nach allen Seiten führen von dem Städtekomplex die dunklen Streifen der Alleen über das Wiesengelände, bis sie in der Ferne überall an die Waldberge stoßen.

Auch diese Landschaft trägt bei jedem andern Licht einen andern Ausdruck. Bald ist sie tonig zu einer ruhigen Einheit gestimmt, bald treten die Wiesenflächen in leuchtendem Grün gegen ein starkes Blau der Waldberge heraus, während die Dächer mit scharfem Rot aus den Baummassen lugen. Ostwind und Westwind rufen hier so mächtige Gegensätze der Stimmung hervor, wie nur immer an der Nordseeküste: unter dem Westwind ist alles tonig und weich, der Ostwind bringt alle Farben stark und leuchtend heraus, aber ohne Härte.

Als ich den Weg zur Kuppe das erstemal hinanstieg, war ich gespannt, ob in den beiden Bergstädten, den alten Kulturzentren der Umgebung, noch ein Rest einer alteinheimischen Bauweise vorhanden wäre, und wie sie sich zu dem Charakter dieser Landschaft verhalten möchte.

Nach der Erfahrung in andren Städten durfte ich erwarten, daß von Berlin aus der Zementbau mit abstrakten Fassaden und vielen

schlechten Ornamenten in deutscher Renaissance und Rokoko, und von Hannover der Rohbau mit Ornamenten von gelben Ziegeln, mit Türmchen und Giebelchen und mit den kleinlichen Dächern in scheußlichem rotvioletten englischen Schiefer eingedrungen sei, von denen ein einziges in stande ist, das Anlitz einer ganzen Landschaft zu schänden.

Von der Kuppe aus war nichts davon zu erkennen. Die Kirche von Zellerfeld ragte mit einem schlichten monumentalen Kupferdach über Dächern und Baumwipfeln empor, und ihr Dachreiter erhob sich darüber in so zierlicher Silhouette, wie sie sich bei Schieferdächern überhaupt nicht erreichen läßt. — Ich mußte mich bei dem reizvollen Gebilde wieder einmal fragen: woher kommt die Vorliebe unserer Architektur für das Schieferdach? Sachverständige sagen aus, daß bei einem Monumentalbau das Kupferdach nicht wesentlich teurer ist, angesichts der Erhaltungskosten sogar billiger.

Die Wiedereinführung des Kupferdaches wäre für die ganze Kirchenbaukunst eine Erlösung. Wer den Turm mit Kupfer bekleidet und nicht mit Schiefer deckt oder als Backsteinpyramide aufführt, muß zu einer edleren Ausbildung der Silhouette gelangen, und wer im Dach die eine große Fläche der grünen Farbe des Kupfers hat, ist gezwungen, die Wand als ernste schlichte Masse dagegen zu setzen, mit einem Wort, auf Monumentalität auszugehen. Auch das Ziegeldach hat die Eigenschaft, nach Einfachheit und Ruhe in der Behandlung der Fassade zu drängen. Nur das Schieferdach in der glatten, trockenen Behandlung, die bei unsern Architekten beliebt ist, verträgt sich mit der kindlichen Auszierung der Fassade durch versetzte Steinreihen, durch gelbe oder violette Bänder, und was es sonst an technischen und in sich unkünstlerischen Spielereien gibt.

* * *

So eng verbunden, so verschieden sind die beiden Bergstädte in der Anlage und im Aufbau.

Zellerfeld wirkt wie eine ganz moderne Stadt. Es ist in große, rechteckige Baublöcke geteilt, die sehr breiten Straßen sind mit Reihen

von alten Bergahornbäumen eingefast, die Häuser sind alle groß und palastartig. Das Zentrum bildet die prächtige Kirche, die sich mit ihren Sandsteinquadern, ihrem Kupferdach und zierlichem Dachreiter von den Ziegeldächern und verschaltten Wänden der Wohnhäuser als Monument abhebt. Inwendig ist sie sehr restauriert. Sie liegt der Länge nach zwischen dem weiträumigen, von Bäumen umgebenen Marktplatz und den sogenannten „Terrassen“, dem alten Kirchhof, wie es scheint. Dieselbe eigenartige Anlage kommt in Klaustal wieder vor.

Der moderne Charakter dieser Stadtanlage schreibt sich vom Wiederaufbau der Stadt nach dem furchtbaren Brande von 1672 her. Damals wurde das alte, natürlich gewachsene Straßennetz aufgegeben und durch den regelmäßigen Stadtplan ersetzt. Aber man wußte damals noch Städte zu bauen. Der Marktplatz mit seinen geschlossenen Wänden und den an den Seiten entlangführenden Straßen bezeugt es, und es kommen sogar Feinheiten vor, wie daß man in einer Straße, die von Osten nach Westen führt, den im Schatten liegenden Bürgersteig der Südseite schmaler und baumlos, den sonnigen Bürgersteig vor der Nordseite breit angelegt und mit einer Baumreihe bepflanzt hat.

Klaustal hat einen ganz verschiedenartigen Grundriß. Es steigt mit einer einzigen langen Straße vom Zellbach den sanften breiten Hügel hinan und lagert sich oben und auf dem jenseitigen Abhang mit einem geräumigen Straßennetz um Kirche, Marktplatz und den ehemaligen Kirchhof. Aber die Straßen sind durchweg baumlos, die Wipfel, die man aus der Ferne die Häuserreihen begleiten sieht, ragen aus den Höfen auf.

Älter als die Steinkirche von Zellerfeld ist die von Klaustal (erbaut 1642), in demselben Stil errichtet wie die Wohnhäuser. Man sieht von außen nur die graugrün gestrichene Bretterverschalung unter dem grauen Schieferdach. Hohe Fenster in weißgestrichenen Rahmen machen die Fläche lebendig, Dachreiter und Turm, dicht hintereinander — der Turm ist etwas jünger als die Kirche —, krönen das Gebäude mit ihrem kräftigen Unriß.

Was der Anblick der roten und schwärzlichen Dächer in den grünen Baumkuppen aus der Ferne versprach, hält die Behandlung der Häuserwände; in der Tat liegen in Klaustal und Zellerfeld die Daten einer charakteristischen, mit reichen Mitteln ausgestatteten bürgerlichen Baukunst vor, die sich mit sehr feiner Empfindung dem Charakter der Landschaft einfügt.

Aber es ist der letzte Moment, eine Vorstellung von der alten Eigenart zu gewinnen. Überall lassen sich die ersten Spuren eines neuen Geschmacks erkennen, der sacht und scheinbar harmlos auftretend, in wenigen Jahren das Alte bis auf die letzten Spuren beseitigt haben wird. Vieles ist schon verschwunden und kann nur noch durch den Rückschluß aus dem Zustande der Hinterhäuser und der Architektur verstreuter einzelner Höfe als ehemals auch im Straßenbau vorhanden erkannt werden.

Das kommende Geschlecht wird, wenn nicht Einhalt geschieht, keine Ahnung mehr haben, wie schön die Städte einmal gewesen sind. Warum sollte es auch den einsamen Bergstädten schließlich anders ergehen als so vielen anderen Städten und Städtchen in Norddeutschland?

Wie heute die Dinge liegen, wüßte ich kein besseres Beispiel, zu studieren, auf welchem Wege die Umwandlung vor sich geht. Denn die Bewohner sind nicht reich. Ein praktisches Bedürfnis für den Umbau liegt selten vor, was geschieht, entsteht lediglich aus einer Veränderung des ästhetischen Bedürfnisses. Man will Neues und sucht es nicht in der Umwandlung und Ausbildung der vorhandenen, sondern durch die Einführung neuer Gedanken zu erreichen.

* * *

Der heutige Zustand ist nicht so alt, wie es scheinen mag, denn Ziegeldach und Schieferdach sind erst durch den Einfluß der Versicherungsgesellschaften, also seit der Mitte unseres Jahrhunderts, an die Stelle des früher hier allgemein verbreiteten Schindeldaches getreten. Holzschindeln kommen nur an zwei oder drei Stellen als Bekleidung von Giebelwänden vor. Auch die regelmäßige, auf das Vorbild des

italienischen Palastes zurückgehende Verteilung gleich großer einzelner Fenster ist wohl kaum älter als ein Jahrhundert. In der Zellerfelder Apotheke, die aus dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts stammt, sind die Fenster noch zu breiten Gruppen zusammengeschlossen, und an der Nordseite des Marktes steht nicht weit davon noch ein Haus, dessen Fensteranlage den älteren Typus vertritt, der nicht auf die äußere Regelmäßigkeit der Fassade ausgeht, sondern auf die angemessene Beleuchtung der Innenräume. Breite nordische Fenster, die viel Licht einlassen, sitzen genau da, wo das Zimmer sie braucht. Eine Abbildung des Hauses würde uns heute den Eindruck eines ganz modernen englischen Wohnhauses machen, wie es sich im Anschluß an altenglische Vorbilder ausgebildet hat. Wir müssen diese leider nur spärlichen Reste sehr sorgfältig beachten, denn sie geben uns die nationale Rückendeckung bei der Einführung einer praktischen bürgerlichen Bauweise, die mit der unseligen Überlieferung des italienischen Fassadenschemas bricht. Wären die geeigneten Formen bei uns nicht vorhanden, müßten wir uns die Ideen aus England holen. Es scheint noch nicht genügend bekannt zu sein, daß wir auf Grundlage unserer naiven älteren Baukunst ganz ähnliche Wege zu gehen berechtigt sind wie unsere praktischen Vettern, die mit der Theorie nicht so viel Federlesens machen wie wir und nicht so leicht von dem Glanz fremder Ideen geblendet werden.

In der Behandlung der Außenwand lassen sich zwei Typen unterscheiden, die Einkleidung mit Holz und die mit Schiefer. Das unverkleidete Fachwerk, das sich in jüngster Zeit vordrängt — namentlich im Bergstädtchen Lautenthal —, scheint ursprünglich ganz unbekannt gewesen zu sein. Zementwurf kommt nicht vor. Der Ziegelrohbau hannoverscher oder berlinischer Observanz bildet eine ganz seltene Ausnahme.

Das Haus mit Holzverschalung überwiegt. Es hat in der Regel ein rotes Ziegeldach. Schieferdächer kommen seltener vor. Früher scheinen die Bretter der Holzverschalung in einem grünlichen oder gelblichen Ton gestrichen worden zu sein. In dieser grünlichen oder gelblichen

Wand, die sehr feinfühlig zu dem roten Dach gestimmt war, standen bis vor kurzem die Fensterrahmen weiß und die Fensterläden und die Türen ochsenblutfarben, auch wohl dunkelgrün oder blaugrün.

Ganz ähnlich wurde das auf Dach und Wänden in schwarze oder graue Schieferplatten gekleidete Haus behandelt. Bei den älteren Bauten pflegen die Schieferplatten der Wände dicker und derber gebrochen zu sein, mehr alla rustica, bei den jüngeren sind sie glatter bearbeitet, was nicht so kraftvoll und malerisch mehr wirkt, und hier wird oft eine bunte Ornamentik ausgebildet, die an Leder- oder Fellmosaik erinnert.

Doch finden sich die reicher ausgebildeten Typen dieses Stiles nicht sowohl in den Bergstädten wie in dem nahen Goslar.

Bei den älteren Häusern wurde in der Regel ein schwärzlicher Schiefer gewählt, der aber nicht die sammetartige Tiefe hat wie in Bamberg und Umgebung. Neuerdings scheint man den grauen Schiefer zu bevorzugen. Auch bei der Schieferbekleidung sind die Fensterrahmen weiß gestrichen, und die Läden und Haustüren standen wohl einst, wie heute noch in den Rheinlanden, in einem passenden Grün dagegen. Zuweilen erhebt sich über den dunklen Schieferwänden ein leuchtend rotes Ziegeldach.

Dieser Aufbau in kräftiger Farbigkeit ohne ornamentale Formen bleibt durch alle Stilwandlerungen hindurch wesentlich derselbe. Es ist einerlei, ob ein Haus dem siebzehnten, achtzehnten oder neunzehnten Jahrhundert entstammt. Dem Zeitgeschmack ist nur eine einzige Stelle zur Ausschmückung mit Zierformen überlassen: die Haustür. Und an dieser Stelle konnte die Phantasie sich ausgeben, ohne daß die Monumentalität des Gesamteindrucks darunter zu Schaden gekommen wäre. Denn der grüne oder ochsenblutfarbene Gesamton der Tür gab die einheitliche Wirkung in die Ferne, und der Reichtum der Einzelheiten enthüllte sich erst dem Eintretenden. Keinem Teil des Hauses kommt man so nahe wie der Tür.

Es ist ein Vergnügen, zu beobachten, wie reich vom ausklingenden Barock her die Türen der Bergstädte alle Motive der Zeitstile abwandeln.

Die ältesten tragen einen Schmuck, der noch an die starke Blumenfreude des siebzehnten Jahrhunderts erinnert. So steht in Wildemann ein Haus, dessen Türflügel mit Nelkenstöcken geziert sind. Frau Marie Zacharias hat sie im Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde für 1904 veröffentlicht. Dann folgt das Muschelwerk des Rokoko, die Urne des Poppstiles und die Leier des Klassizismus. Griffe und Türklopfer standen in blankem Messing als prächtige Flecke auf dem grünen Anstrich.

Ebenso unermülich schafft die Phantasie an dem weißgestrichenen Gitterwerke des Oberlichtes. Auch dieses verrät überall den Zeitstil. Hier und da trägt es als Mittelstück die Laterne, die ihr Licht zugleich dem Innenraum (der Diele) und der Haustreppe spendete. Selten geschieht es, daß für Oberlicht und Tür an zwei Häusern dieselben Erfindungen verwandt werden.

Als besonderer Schmuck der Fassade kommt das Blumengitter vor den Schiebefenstern hinzu. Am vielseitigsten war es im Bergstädtchen Grund entwickelt. Es ist geradezu erstaunlich, in wieviel Motiven dort das einfache Gitterwerk umgeformt wurde. Meistens wird es grün gestrichen, gelegentlich mit weißen oder roten Köpfen. Die älteren haben noch das kräftige kalte Drydgrün, neuerdings liebt man wie überall die wärmeren Töne bis zum hellen Moosgrün, die jedoch zu Blättern und Blumen nicht günstig stehen.

Wie reizvoll dieser einfache Schmuck sich einfügt, wie stark der dunkelgrüne Fleck vor den weißgestrichenen Fensterrahmen mit den grünen Blättern und roten Blüten der Geranien wirkt, und wie lieblich die Gruppe des weißgestrichenen Fensterrahmens und Blumengitters in der schwarzen Schieferwand oder der lichtgrünen Holzverschalung steht, kann man nur an Ort und Stelle empfinden. Wenn bei einem Häuschen ohne Stockwerk aus dem mächtigen roten Ziegelbach ein Erker mit weißgestrichenem Fensterrahmen vorspringt, der unten durch das grüne Blumengitter mit seiner Fülle roter Geranien abgeschlossen ist, so tut die Farbe unendlich viel mehr als jede denkbare plastische Verzierung.

Darin besteht überhaupt die schlichte Schönheit dieser Bauweise, daß alles auf eine Anwendung der Farbe in großem Stil gegründet ist. Wo Farbe so angewandt wird, kommt keinerlei Form dagegen auf.

Am stärksten wirken die weißgestrichenen Fensterrahmen.

Das Motiv zeugt von großer Feinheit der Empfindung. Wo es einmal da ist, kann man sich gar nicht vorstellen, wie die tiefe Dunkelheit, die die Fensteröffnung bildet, in eine schwarze Schieferwand, in eine rote Ziegelmauer oder in eine gelbe oder grüne Holzverkleidung feinfühlig eingefügt werden kann als durch die weiße Umrahmung. Man denkt an orientalische Teppiche, wo jeder Farbensleck durch eine weiße oder schwarze Linie eingesäumt ist.

Wir haben hier die letzten Reste einer in großem Sinne koloristischen Architektur vor uns und können uns eben noch ein Bild ihrer Wirkung machen. Es waren genau dieselben Grundlagen, die vor einem Menschenalter überall in den kleinen Städten Norddeutschlands herrschten und die im letzten Grunde wohl aus Holland stammen.

Ihr Wesen besteht in der Farbigkeit der Bauglieder, nicht in der Aufmalung von Ornamenten. Formen kommen nur an der Tür und ihrem Oberlicht vor. In seltenen Fällen, wie bei dem Holzpalast der Zellerfelder Apotheke, als Masken an den Balkenköpfen. Und das ist ein letzter Ausklang der älteren Zeit.

* * *

Es ist nun sehr lehrreich, zu beobachten, wie es möglich ist, diese herrliche alte Bauweise, die sich der Landschaft so lieblich einfügt, zu vernichten, ohne daß ein Haus eingegriffen wird.

Zuerst wird vorsichtig die Farbigkeit beseitigt. Gegenwärtig steht die alte Gewöhnung der Einwohner offenbar im Kampf mit der neuen Richtung der Anstreicher, die mit fortschrittlichen Vorstellungen von der Schule kommen. Noch sind hier und da die Fensterrahmen weiß und die Blumengitter grün. Aber die ehemals gelblich oder grünlich gestrichenen Wände, die ehemals rotbraun oder grün gestrichenen Haustüren und Fensterläden tragen schon überall einen Anstrich in Stein-

farben, die Lüren sind hier und da sogar schon holzfarben gestrichen, was, an sich ein Unsinn und eine Geschmacklosigkeit, zu den blanken Messinggriffen und den weißen Oberlichtern sehr schlecht paßt. Fast noch schlimmer sieht es aus, wenn die Füllungen oder die Ornamente der Lüren in einem helleren Ton abgesetzt sind.

Wo man von den alten Schiebefenstern zu der neueren Vorrichtung der aufschlagenden Fensterflügel übergegangen ist, pflegt das Holzwerk lasiert im Naturton stehen zu bleiben, oder man streicht es holzfarben an. Es läßt sich gar nicht sagen, wie furchtbar so ein „modernisiertes“ Haus neben einem benachbarten wirkt, das der alten Weise der weiß gestrichenen Fensterrahmen treugeblieben ist. Das modernisierte Haus sieht wie gestorben aus, denn in geringer Entfernung sprechen die trübseigen Töne der Fensterrahmen gar nicht mehr mit, und die Dunkelheit des Fensters sitzt brutal in der Wandfläche. In Zellerfeld ist eine Straßenperspektive durch ein Haus abgeschlossen, das mit weißen Fensterrahmen freundlich und wohnlich aus dem Schatten prächtiger alter Bäume hervorleuchtet. Wenn sie erst holzfarben gestrichen sind, wird all dieser Reiz dahin sein. Auch der Blumenschmuck wirkt nur hinter den weißen oder blaugrünen Rahmen.

Doch ist das nur der Anfang. Das alte Fenster mit dem weißen Anstrich ließ den Gedanken an eine Verzierung durch ornamentale Formen gar nicht aufkommen. Sowie es holzfarben gestrichen wird, stellt sich das Bedürfnis ein, es mit Ornamenten zu umkleiden. Man setzt ihm an den oberen Ecken eine Art Verkröpfung an, oder es wird unter der Fensterbank ein lambrequinartig ausgeschnittenes Brett aufgenagelt. Damit ist die alte monumentale Wirkung der einfachen Hausansicht aufgehoben, denn diese spielenden Formen machen alles klein und winzig. Es geht genau wie bei der großstädtischen Architektur, die das Fenster mit Säulchen und Giebelchen zu einer Art Tabernakel macht, seit sie nicht mehr versteht, es durch Farbe gegen die Wand abzugrenzen.

Man sieht, wie wenig dazu gehört, um den alten Charakter zu vernichten. Noch zehn Jahre, und die letzte Spur ist dahin.

Das Herz tut einem weh, wenn man das mit ansehen muß.

Eine vornehme, schlichte bürgerliche Architektur wird durch die blödsinnigste Verzierungswut und die Verirrung des Farbengefühles ausgerottet. Und diese alte Architektur enthält alle Elemente, die zu einer modernen künstlerischen Entwicklung des Bürgerhauses nötig wären. Die kleinste alte Hütte wirkt monumentaler als irgendein überladener großstädtischer Prachtbau in deutscher Renaissance oder Barock.

* * *

Auch einzelne Neubauten kommen schon in Betracht.

Es ist schlimm, daß Staatsbauten, wie die Reichspost in Zellerfeld, die eben fertiggestellt ist, mit ihren gotisierenden Giebeln und den schematischen, handtuchförmigen Fenstern in „naturfarben“ gestrichenem Holzwerk ein so verderbliches Beispiel gibt. Was für Unheil und Verwirrung ein einziger solcher Bau anrichten kann!

Aber immerhin muß anerkannt werden, daß das Postgebäude sich mit seiner Holzverschalung und Schieferverkleidung noch der ortsüblichen Bauweise anpaßt.

Bedenklicher ist das Wohnhaus eines Maurermeisters, das sich im Rohbau berlinischer Tendenz zwischen den beiden Städten am Zellbach erhebt. Ein aus gediegenem Material aufgeführter Kasten, der mit seiner akademischen Fensterbildung und dem völligen Verzicht auf Farbe als ungeheure Geschmacklosigkeit in der reizvollen koloristischen Architektur der kleinen Häuser seiner Umgebung steht. Aber es wird hier wie überall gehen: die Besitzer der kleinen Häuser werden den ungefügen Block für gut halten, und wer einen Neubau plant, wird sich solch ein Haus wünschen. Wären aber die beiden Städte ganz in diesem Stil errichtet, so müßten Künstler und Kunstfreunde durch Warnungstafeln im weiten Umkreis vor dem Betreten der Städte gewarnt werden.

Der Erbauer handelt in gutem Glauben, er bringt zur Anwendung, was er auf der Bauschule gelernt hat. Nicht er, die Schule ist für das Unglück verantwortlich.

Auch die deutsche Renaissance spukt schon vor. Ein Schlächtermeister in Klausstal hat sich als Ladeneingang ein Triumphtor an das Haus kleben lassen mit reichornamentierten Säulen und einem Giebelfeld, in dem zwei Waldschneepfen an einer Weintraube naschen.

Nicht lange, so wird es der Traum jedes Bergmannes werden, durch solch ein geschmücktes Portal in sein Haus zu treten, das viele sehr schmale Fenster mit Stucksäulen und Gebälk, einen Turm mit Zwiebelkuppel und ein reichgegliedertes Dach mit vielen Erkern haben muß.

Dies ist keine müßige Phantasie: sobald die beiden Bergstädte, was bevorzustehen scheint, Winterkurorte werden, wird jeder so bauen können.

* * *

Vielleicht ist noch die Hauptsache zu retten, vielleicht sogar Verlorenes zurückzugewinnen, wenn von der richtigen Stelle aus gearbeitet wird.

Es ist Sache des Landrates von Zellerfeld, der bereits ein Lokalmuseum gegründet hat, der Pastoren und Lehrer, denen das Wohl der Einwohner anvertraut ist, ihnen klarzumachen, welche kostbaren Besitz sie aufgeben, wenn sie sich von den Maurer- und Malermeistern verleiten lassen, den verderblichen Geschmack der Bau- und Anstreicherschulen aufzunehmen. Es ist Sache der Behörden, ihre Neubauten nach Möglichkeit der örtlichen Bauweise anzupassen. Das ist in Klausstal mit Kirchen und Staatsgebäuden bisher immer geschehen.

Aber Lehrer und Pastoren sind vor allen berufen. Denn mit dem einfachen koloristischen Hause, das sein Bewohner durch eigenhändige Erneuerung des Anstriches selber frisch und freundlich zu halten imstande ist, schwindet der letzte Rest künstlerischer Kultur, schwindet die Freude am Hause und an der so wichtigen Blumenzucht, die hinter holzfarbene gestrichene Fensterrahmen erfahrungsgemäß zurückgeht, schwindet auch ein Stück Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit der Lebensführung.

Mögen die Seelenhirten ihres Amtes walten!

* * *

Doch liegen die letzten Ursachen des Übels nicht in örtlichen Zuständen, sondern an der Erziehung, die unsere Architekten an den Hochschulen, unsere Bauhandwerker an den Baugewerk- und Anstreicherschulen erhalten.

Offenbar fehlt es überall an der Überzeugung, daß es für die bürgerliche Architektur nicht auf die ornamentale Form — einerlei, ob sie dem hannoverschen Backsteinbau oder einem der in Berlin gepflegten historischen Stile vom Flamboyant bis zum Rokoko angehört —, sondern auf die Farbe ankommt.

Möge dem kommenden Geschlecht von Architekten und Bauhandwerkern deshalb vor allem eine gebiegene Erziehung des Farbengefühles zuteil werden. Ist die Vorliebe für Steingrau, für den holzfarbenen Anstrich, für die Lasur des Holzes im Baugewerbe überwunden, so wird die Verwendung des albernem aufgewärmten plastischen Ornamentes von selber verschwinden. Sowie der weißgestrichene Fensterrahmen und die grüne Tür wieder da sind, muß aller überflüssige plastische Schmuck fallen und damit die Zwangsjacke der modernen Fassade, die die Wiedereinführung des breiten nordischen Fensters verhindert.

Erst auf der Grundlage des Gefühls für wirkende Farbe wird es möglich sein, eine bürgerliche Baukunst zu entwickeln, die keine Karikatur ist und selbst bei den geringsten Abmessungen die Monumentalität besitzt, die heute auch den massigsten Bauwerken so oft abgeht.

Noch ist in den kleinen Städten und Dörfern im ganzen Norden das Material vorhanden, um das Wesen des koloristischen bürgerlichen Baustiles kennen und empfinden zu lernen. Aber es ist schon die höchste Zeit, wenn wir nicht wieder einmal zu spät kommen wollen.

* * *

Man wird vielleicht einwenden, solche Vorschläge liefen auf eine Versteinerung des Bauwesens hinaus und kämpften gegen den Grundtrieb nach Veränderung, der nicht auszurotten sei.

Aber es wird ja nicht verlangt, daß mehr als Grundsätze festgelegt werden sollen.

Was unveränderlich ist, Dach, Wand, Fensteranlagen, ergibt sich aus der Beobachtung der letzten Jahrhunderte an allen Orten. Was nach dem Zeitgeschmack umgewandelt werden kann, der Schmuck der Tür, die Gestalt der Türdrücker, die Ausbildung des Oberlichts, braucht in Zukunft nicht mit reicherm Maß zugemessen zu werden als bisher.

Sachliche Baukunst

Was hat den Bazar Wertheim, der gegen Weihnacht 1897 in der Leipziger Straße eröffnet wurde, zum vollstümlichsten Bauwerk Berlins gemacht und dem Namen seines Erbauers Alfred Messel einen so hellen Klang verliehen, als hätte er ein Zugstück fürs Deutsche Theater geschrieben?

Selbst das äußerlich weit pomphafter auftretende Gebäude der Equitable an der Ecke der Friedrichstraße hatte es seinerzeit zu keinem ähnlichen Aufsehen gebracht. Nur Fachkreise sprachen davon, das Publikum blieb ganz ungerührt, die Presse nahm kaum Notiz.

Eine populäre Wirkung der Architektur sind wir kaum noch gewohnt, und es hält gar nicht so leicht, bei Messels wichtigem Bau die Ursache des vollstümlichen Erfolges zu finden.

Wenige von denen, die aus allen Ecken und Enden Berlins herbeiströmten, werden sich bewußt gewesen sein, daß in der ganz schlichten, gotisierenden Fassade ohne Säulen, Pilaster, Karyatiden und Gebälk die letzte Konsequenz aus einer langen Reihe von Versuchen gezogen war, die bis auf Kaiser und von Großheims Germania an der Ecke der Friedrichstraße und der Französischen Straße zurückgehen. Hier trat, soweit ich mich besinnen kann, zum erstenmal der Typus des modernen Geschäftshauses in die Erscheinung, wenn auch nur für das Erdgeschoss und den ersten Stock, wo die Wände durch große Glasscheiben ersetzt waren. Auch die loggienartige Ausbildung des obersten Geschosses, die Messel beibehalten hat, geht auf die „Germania“ von Kaiser und

von Großheim zurück. Aber bei ihnen war die ganze Fassade noch mit dem bekannter Schema dekorativer Architektur übersponnen, das auch die weitere Entwicklung des Typus in Berlin nicht aufgab, und über der Wandlosigkeit der beiden Untergeschosse erhoben sich — etwas unbehaglich — die schweren Mauerflächen der obern, noch für Wohnzwecke eingerichteten Stockwerke.

Wer bei Nacht, wenn die Häuser nur von den Straßenlaternen beleuchtet werden, durch die Leipziger Straße geht, sieht in Schäfers Equitable an der Ecke der Leipziger und Friedrichstraße das Schema der Glaswände bis zum letzten Stock entwickelt, und er fühlt, da er einzelne Bauformen nicht mehr wahrnimmt, eine enge Verwandtschaft mit Messels Bau. Bei Tage sieht er, daß der Gotiker Schäfer seine Konstruktion in die landläufigen Pfeiler und Gebälke der Renaissance gekleidet hat. Messel hat selber am Werderschen Markt vor zehn Jahren die großen Geschäftshäuser, die sich auf dem Grund der Alten Münze und des schönen Fürstenhauses erheben, sehr eigenartig mit Verzicht auf tragende Eisenkonstruktion in der Fassade errichtet. Aber erst im Basar Wertheim wagt er, die stützenden Steinpfeiler nach Art gotischer Dienste in gerader Linie durch alle Stockwerke bis zum Dach hinaufzuführen, statt, wie bisher üblich, vier Pfeiler mit Basis und Kapitell, von Gebälk durchquert, übereinanderzustellen. Daß er statt gotischer Fialen Obeliskens aufs Dach stellt, fällt dabei gar nicht auf, denn nirgends hat er sich durch gotisches Detail die Hände gebunden.

Auch diese stilistische Unbesorgtheit, die ein gotisches Gerüst mit Barockformen schmückt, wird dem Berliner nicht als etwas besonders Auffallendes gegenüberreten. Denn in den letzten Jahren hat der zum Teil aus der Gotik herauswachsende Stil Ballots und seiner Nachahmer ihn daran gewöhnt, daß der Architekt Stilreinheit nicht mehr ängstlich nimmt. Und wie wenigen mögen dergleichen Feinessen überhaupt zum Bewußtsein kommen?

Es muß schon die selbst dem blöden Auge sich aufdrängende Eigenart des schlichten Werkes gewesen sein, das so durchaus anders aussieht wie alle andern Häuser in Berlin, und das gerade durch den Ver-

zicht auf das gewohnte Detail auch auf den Ueingekehrten wie die erste Fanfare der Duvertüre eines neuen Aktes wirkt.

Und sicher hat auch der Laie das Gefühl gehabt, daß ein neuer Bauorganismus entstanden ist, in dem sich ruhig und fest der Wille ausspricht, ein streng sachliches unakademisches Bauwerk zu schaffen, und es mag ihm, wenn er nachher andere Bauten betrachtet hat, zum erstenmal eine Ahnung davon aufgegangen sein, daß Architektur nicht bloß und nicht in erster Linie Säule, Gebälk und Ornament ist.

Hat er dann auch das Innere auf sich wirken lassen, so wird es ihm wie Schuppen von den Augen fallen, und er wird sich fragen, ob denn in den übrigen Staats- und Privatbauten, die er kennt, das Bedürfnis so klar und einfach und folgerichtig befriedigt ist, wie hier.

Seit dieser Bau dasteht, hat auch der Laie für die Betrachtung der modernen deutschen Architektur einen neuen Standpunkt gewonnen.

* * *

Malerei, Plastik, Literatur haben eine Epoche des Realismus hinter sich, und nach langen Kämpfen ist man darüber einig, daß es ein notwendiger Durchgangsprozess war.

Die deutsche Architektur steckt noch bis über die Ohren in der Romantik und im Akademismus.

Kleine Wohnhäuser müssen Türme, Giebel, Erker, Mansarden und eine Überfülle an plastischem Schmuck haben. Niemand steigt auf den Turm, denn es ist dort nichts zu sehen, und bewohnbar ist er auch nicht. Niemand sitzt im Erker, denn man kann sich nicht darin umdrehen. Niemand sieht die Ornamente an, denn der Frost würde ihn schütteln.

Ebenso pflegt nach akademischer Tradition bei Monumentalbauten die Fassade als Hauptsache aufgefaßt zu werden. Das Leben mag sehen, wie es dahinter fertig wird.

Die Architektur ist fast ebenso sehr vom Leben losgelöst wie die Malerei und Plastik, die nicht mehr gewohnt sind, mit Rücksicht auf Gestalt und Beleuchtung zu schaffen, sondern für die Wirkung im Abstraktum Ausstellung oder Galerie.

Eine große deutsche Stadt besitzt eine sehr schlechte Sammlung lokalgeschichtlicher Altertümer. Es wird der Wunsch laut, ein monumentales Museumsgebäude dafür zu errichten. Da die Mittel vorhanden sind, finden sich im Stadtrat warme Freunde des Projektes. Erst im letzten Moment erhebt sich Widerstand. Die Sammlung sei doch gar zu schlecht, es sei lächerlich, einen Prachtbau dafür aufzurichten. Die Verteidiger des Projektes geben alles zu, aber sie befürworten doch, man solle nur bauen, nachher könne man ja mit dem Gebäude immer noch machen, was man wolle.

Ein Faktum, keine Fabel, aber, wie es scheint, ein Vorgang, der auch in anderen Ländern nicht ausgeschlossen ist, sogar in dem praktischen England nicht. Wer hat sich bei einem Besuch in London nicht über den Koloss des Imperial Institute gewundert, den man mit ungeheuren Mitteln errichtet hat, ohne zu wissen, wer hineinziehen soll, und dessen Benutzung nun seit Jahren ein stets wiederholtes Experiment bleibt?

Eine herbe Moral steckt jedoch in solchen Vorgängen: das Publikum hat kein Gefühl mehr dafür, daß das Haus nicht nur aus der, beliebigen Hohlräumen vorgelegten Fassade besteht, sondern ein Organismus ist, ein ganz bestimmtes Bedürfnis ausdrückt und von innen nach außen entwickelt werden sollte, statt, wie es fast die Regel zu sein scheint, von außen nach innen oder, was noch schlimmer ist, außen für sich und innen für sich.

Es ist nichts als Romantik, von außen anzufangen: man scheut sich, entschieden auf den Boden der eigenen Zeit zu treten und vom Bedürfnis auszugehen.

Nur wo der Bauherr ganz genau weiß, was er haben will, und wo er imstande ist, sich aus den Plänen ein Bild des fertigen Gebäudes zu machen, entstehen Gebilde, die eine Seite unserer Kultur ausdrücken, wie unter anderem die großen Basare und der für Deutschland neue Typus der Hamburger Kontorhäuser, der sogenannten „Höfe“.

Sehr selten wird ein Staatsbau so straff aus dem wirklichen Bedürfnis entwickelt, wie der Basar Wertheim und die Kontorhäuser.

Es darf dabei nicht übersehen werden, daß die Architekten in der

jüngsten Zeit mehr als früher auf die praktische Gestaltung ausgehen. Aber dieses löbliche Streben bleibt einseitig, wenn nicht auch alle, die für sich selber oder als Organe des Staates in die Lage kommen, Bauherr zu sein, sich ernstlich mit den grundlegenden Fragen des architektonischen Schaffens befassen. Von denen, die in den Kommissionen über öffentliche Bauten zu entscheiden haben, müssen wir sehr energisch verlangen, daß sie sich genau um die Dinge kümmern, die sie für uns vertreten sollen, und sich des Ernstes ihrer Verantwortlichkeit bewußt werden. Beim besten Willen kann der Architekt nicht so genau das Bedürfnis kennen wie der Bauherr.

Wie weit wir noch davon entfernt sind, daß im öffentlichen und bürgerlichen Bauwesen der Auftraggeber mitarbeitet, ist nicht so bekannt, wie es wünschenswert wäre. Es sei ausdrücklich betont, daß die Beispiele, die ich anführen will, nicht aus der Luft gegriffen sind, sondern einzeln namhaft gemacht werden können.

* * *

Es soll für ein Ministerium ein Neubau monumentalen Charakters errichtet werden.

Ein Architekt, der zur Behörde Beziehungen hat, entwirft die Pläne. Die Fassade gefällt der Auftraggeberin ausnehmend, und der Entwurf wird zur Ausführung angenommen.

In der Behörde ist aber niemand, der sich aus dem Grundriß zu vernehmen weiß, und als der Bau unter Dach steht und von denen, die ihn benutzen sollen, besichtigt wird, stellt sich heraus, daß er absolut nicht zu brauchen ist. Die Fortführung wird unterbrochen, ein zweiter Architekt, den man nach wiederholter Abweisung und langen Verhandlungen zu gewinnen glücklich genug ist, gestaltet das ganze Innere und, was sich nicht vermeiden läßt, auch die Fassade um. Es kommt auf diese Weise etwas sehr Mangelhaftes aber schließlich eben Brauchbares noch zustande, denn die Behörde vermochte in dem Wirrsal des ausgeführten Werkes die unerträglichen Mängel zu bezeichnen, die sie in den Rissen und Plänen nicht erkannt hatte. Sie war von der roman-

tischen Idee befangen gewesen, daß die hübsche Fassade schon Architektur wäre. Der Privatmann, der an den Plänen seines Architekten so wenig Kritik geübt hätte, wäre bei solchem Ausfall wohl in der Regel wirtschaftlich vernichtet gewesen. Bei unseren anonymen Behörden kommt eine Verantwortlichkeit in Wegfall.

* * *

Eine protestantische Gemeinde will eine Kirche bauen. Die Mittel sind nicht reichlich, genügen aber für die Erfüllung aller praktischen Bedürfnisse durchaus.

In der Konkurrenz trägt ein Gotiker den Sieg davon. Denn daß eine moderne protestantische Kirche im gotischen Stil zu erbauen ist, gehört selbst in Städten wie Hamburg, die aus dem achtzehnten Jahrhundert die herrlichsten Typen wirklich protestantischer Gotteshäuser besitzt, zu den Dogmen des romantischen Baugesühls. Wir haben gar nicht das Bewußtsein, daß das protestantische Gotteshaus ein vom katholischen gänzlich verschiedener Organismus ist. Die Franzosen wissen es, ihr Sprachgebrauch hat für die protestantische Kirche den Ausdruck temple.

Vom Standpunkt realistischen Baugesinnung ist nun freilich der Stil Nebensache.

Aber nicht Nebensache ist ihr, wie mit der Bausumme die Bedürfnisse einer modernen protestantischen Gemeinde befriedigt werden.

Sie braucht heute nicht nur die Predigthalle, in der sich alle Sonntage die Gemeinde versammelt (und die zu allen anderen Zeiten unter strengem Verschuß gehalten wird), sondern auch Räume für die Gemeindepflege, eine Art geistlichen Klubhauses mit kleineren Versammlungssälen, Küche und allen Nebenräumen. Ein solches Bedürfnis kannte die protestantische Kirche im achtzehnten Jahrhundert nicht, da sie im Alleinbesitz des Einflusses war und nicht zu kämpfen oder höchstens von der Kanzel herab gegen Unglauben und Irrglauben zu Felde zu ziehen brauchte. Wenn aber heute die Gemeinde gedeihen soll, so reicht der sonntägliche Gottesdienst nicht aus. Das Gemeindehaus

müßte deshalb bei jedem Neubau als notwendige Ergänzung zur Kirche von vornherein in Anschlag und womöglich mit in den Organismus einbezogen werden. Ein Vorbild dafür bietet in Hamburg die aus dem achtzehnten Jahrhundert stammende große Michaeliskirche, deren Sitzungssäle neben dem Altar durch Hochziehen der Schiebefenster sich als Logen nach dem großen allgemeinen Kirchenraum öffnen.

Aber für das Gemeindehaus pflegen die Mittel nicht zu langen, denn die Kirche muß einen Turm haben, und zwar einen möglichst hohen Turm.

Dieser Turm ist für eine moderne Kirche durchaus nicht so notwendig wie das Gemeindehaus. Daß er mit seiner starken Betonung des Kirchenbaues als Tatsache einen gewissen zusammenhaltenden Einfluß auf die Gemeinde üben kann, soll nicht bestritten werden. Aber er spielt in einer modernen Vorstadt weitaus nicht die Rolle wie bei der Hauptkirche eines alten städtischen Kirchspiels, das zugleich eine politische Einheit im Stadtorganismus bildete, oder auf dem Lande. In der Silhouette der Stadt kommt ein moderner Turm nur ausnahmsweise zur Geltung. Das Geläut ist im Straßenlärm kaum über die nächsten Häuserblöcke weg zu hören.

Wenn die Mittel vorhanden sind, wird niemand gegen den Turmbau etwas einzuwenden haben. Aber das ist leider fast nie der Fall, und so muß dann die Geräumigkeit und Bequemlichkeit der Predigtkirche, so muß das Gemeindehaus zurückstehen.

Es scheint niemand daran zu denken, daß man für die vorhandene Summe zunächst dem Bedürfnisse genügen, den Ausbau des Turmes, wenn ein Turm sein muß, einer späteren Zeit überlassen könnte, wie das ehemals üblich war. Man will heute immer alles gleich fertig haben. Auch das ist ein Stück unrealistischer, romantischer Gesinnung.

Weitaus die Mehrzahl der Gemeindemitglieder pflegt sich für den Turm viel mehr zu interessieren als für alles, was sonst noch zur Kirche gehört. Ist es doch vorgekommen, daß bei der öffentlichen Sammlung für den Bau des Turmes einer protestantischen Kirche die Beihilfe von Israelliten, deren Ortspatriotismus für den Bau eines Riesenturmes

nirgend gegeben. Es ist Architektur an sich, und es ist Architektur nur so lange, wie es nicht benutzt wird.

Als nun das Museum einzieht, dessen Verwaltung nach ihren Bedürfnissen nicht gefragt oder die sich vielleicht selber nicht klar darüber geworden war, findet sie keine Möglichkeit, ihre Sammlung aufzustellen. Größere Möbel, die für das Produktionsgebiet besonders charakteristisch sind, kann sie überhaupt nicht unterbringen, und alle Kunst der Anordnung ist vergeblich, weil keine Wände da sind. Die Sammlungen wirken, als sei alles nur aus der Hand gestellt, unruhig, bunt durcheinander, schlecht beleuchtet, hier und da ganz in Dunkel gehüllt. Und es bleibt nun so für ein Stück Ewigkeit.

Dies ist keine müßige Erfindung. Ja, es ist fast ein Typus. Als eins unserer größten Gewerbemuseen bezogen werden sollte, mußten in den Räumen, die die Möbel aufnehmen sollten, erst Wände zwischen die Pfeiler gespannt werden, denn das Erdgeschoß war eine riesige Halle, und in ihren ungeheuren Abmessungen verloren die für Zimmer und Säle berechneten Möbel alle Proportion. Man hätte ebensogut eine Kokoskoffmode in den Kölner Dom stellen können. Ähnlich liegen die Dinge hier und da auch in ausländischen Museen, zum Beispiel in Lilla.

* * *

Aber auch in den Ländern deutscher Zunge sind es nicht nur die Gotiker, die ihre Aufgabe nicht begreifen.

Ein kolossaler Museumsbau mit sehr berühmter Fassade. Erdgeschoß, zwei Stockwerke darüber in italienischer Renaissance. Überaus stattlich, heiter, wenn auch nicht eigentlich monumental. Es ist etwas Kleines darin, trotz der riesenhaften Ausmessungen.

Wer sich mit der Anlage und Beleuchtung von Innenräumen beschäftigt hat, wird vor der Fensterverteilung schon beim Anblick der Fassade einen gelinden Schreck bekommen. Hohe Palastfenster im Erdgeschoß und im ersten Stock, darüber in entsprechender Regelmäßigkeit angeordnet die niedrigen Fenster des zweiten Geschosses,

der Attika. Aber wie breit sind stellenweise die Zwischenwände, viel zu breit, als daß nicht sehr tiefe dunkle Ecken entstehen müßten.

Ein Gang durch die Räume bestätigt die trübsten Erwartungen.

Das Erdgeschoß enthält sehr tiefe Säle, ihre Beleuchtung ist nicht schlechter als in unseren Wohnzimmern. Nur daß hier und da — den rhythmisch verteilten ruhigen Flächen in der Fassade entsprechend — von der Fensterlaibung bis zur Seitenwand fünfundzwanzig Fuß zu messen sind. Ecken von fünfundzwanzig Fuß in Räumen, wo allerlei Kostbarkeiten besehen werden sollen.

Die quadratischen Säle in den Eckrisaliten haben natürlich große Fenster an den beiden Außenwänden. Das Licht kreuzt sich, man sieht nirgend ungestört. Eins der Fenster ist nur für die Fassade da, dem Saal raubt es das Leben. Jede der Innenwände ist durch eine ungeheure Türöffnung unterbrochen. Um diese Räume notdürftig auszunützen, mußte die Museumsverwaltung von Ecke zu Ecke eine Wand in der Diagonale durchlegen. Man stelle sich die Wirkung vor! Zwei dreieckige Räume mit sehr tiefen Ecken und der Lichtquelle in der Mitte der einen und breiten Türöffnungen in der andern von den drei Wänden! Und diese Ecksäle waren von Anfang an für die Gemäldegalerien bestimmt. Man faßt sich an den Kopf.

Vier solcher großen schönen Säle sind der Fassade in jedem Stock geopfert, also zwölf im ganzen Hause. Doch das fällt schon gar nicht mehr auf. Noch viele andere freistehende Museumsbauten haben vier solcher toten Räume in jedem Stockwerk.

Der erste Stock hat Fenster derselben Abmessungen wie das Erdgeschoß. Aber sie beleuchten nicht, wie unten, große Säle, sondern eine endlose Reihe ganz flacher, schornsteinartig hoher Kabinette, die, um gutes Licht zu haben, durchaus andere Fensteröffnungen brauchten und um praktisch verwendbar zu sein, in zwei Stockwerke geteilt werden müßten. Das ging wegen der Fassade, die die großen Fenster braucht, nicht an. Hinter der Reihe von Kabinetten liegen die großen, durch zwei Geschosse gehenden Oberlichtsäle. Kann die akademische Nicht-

achtung des Bedürfnisses weiter getrieben werden als mit dieser Anlage?

Allerdings. Im zweiten Stock geht derselbe Kranz von Kabinetten rund um das Gebäude. Wenn man die Treppe hinaufsteigt, sagt man sich, hier findet man möglicherweise gute Beleuchtung, denn die Fenster der Attika sind nicht hoch und sehr breit. Aber die Tyrannei der Fassade will es anders. Die Fenster beginnen dicht über dem Fußboden, und mit der Hand läßt sich ihr oberes Ende erreichen. Man erhält das blendende Licht von unten in die Augen. Die oberen zwei Drittel der Räume sind dunkel. In den sehr großen Eckräumen, wo sich das Licht noch obendrein kreuzt, entsteht eine Beleuchtung, deren peinige Wirkung den Besucher sofort zurückjagt.

Es gibt Monumentalgebäude, deren erster Stock Fest- und Versammlungssäle enthält, während im zweiten die Verwaltungsräume untergebracht sind, in denen sich die Beamten den ganzen Tag aufhalten, und wo die eigentliche Arbeit geleistet wird.

Der Fassade zuliebe reichen in diesem Stockwerk die niedrigen Fenster fast bis zum Boden. Das Licht trifft die Arbeitenden von unten in die Augen. Wer es nicht selber empfunden hat, kann sich keine Vorstellung davon machen, wie fürchterlich diese Beleuchtung wirkt. Sie geht der auf das Licht von oben berechneten Konstruktion des menschlichen Auges geradezu gegen den Strich. Generationen von Beamten werden unter der Romantik oder dem Akademismus dieser Fassade zu seufzen haben.

* *

*

Mit ungeheuren Kosten wird ein Monumentalbau errichtet. Die Fassaden aller vier Seiten — von denen drei überhaupt nicht zu sehen sind — prangen in edlem Material. Terrakotta, Majolika, Sandstein, sogar Bronze sind nicht gespart, von üppigem Schmiedeeisen nicht zu reden.

Im Inneren aber mußte, weil die Nachbewilligungen ausblieben, überall abgestrichen werden. Da der Laie immer noch das Gefühl hat,

das Haus sei der Innenräume wegen da, so erwartet er beim Eintreten in diesen Prunkbau eine Steigerung der Kunstmittel und ist enttäuscht, magere Verputzung, flauen Anstrich in Leimfarben und Lüren aus Föhrenholz zu sehen, wo er sich berechtigt fühlte, von höchster Entfaltung künstlerischen Vermögens und von edlem Material erquickt zu werden.

Die erhoffte Bewilligung von Mitteln für die würdige Ausstattung pflegt nun aber regelmäßig auszubleiben. Das alles wäre in jedem einzelnen Falle vorherzusehen gewesen, und ein sachlich denkender Architekt würde es zweifellos vorgezogen haben, das Äußere — wenigstens an den drei unsichtbaren Wänden — gediegen und schlicht zu halten, dafür aber die künstlerische und materielle Kraft an die Durchbildung des Inneren zu setzen.

* * *

Im Monumentalbau wie Privathause pflegt in vielen Gegenden unseres Vaterlandes die Treppe arg vernachlässigt zu werden. Hier und da ist, wie in der alten Festungsstadt Dresden, eine gediegene Überlieferung des achtzehnten Jahrhunderts nicht verlassen worden. Aber was für klägliche Bildungen läßt man sich sonst vielfach gefallen!

Im achtzehnten Jahrhundert gab es etwas wie eine Wissenschaft des Treppenbaues. Wer in alten Häusern und Palästen die Treppen hinaufsteigt, fühlt keine Beschwerde, denn die Steigung ist sanft und darauf berechnet, daß das geringste Maß von Anstrengung genügt. Macht die Treppe eine Biegung, so ist die innere Seite ebenso bequem gangbar wie die äußere, denn die Stufen schwingen sich heraus oder ziehen sich ein, wie es der Fuß nötig hat, während unsere Treppen mit den hartlinigen geraden Linien ihrer Stufen das Hinauf- und namentlich das Herabsteigen an der Spindel gefährlich oder gar ganz unmöglich machen. Tatsächlich gibt es überall Treppen, die man nur mit Gefahr für Leib und Leben benutzen kann. Wendeltreppen, namentlich der gotischen Schule, sind oft zur Hälfte ungangbar. Zu der schlechten Anlage kommt dann vielerorts eine mangelhafte oder völlig ungenügende Beleuchtung.

Die Treppe scheint als ein Nothbehelf zu gelten. Selbst in öffentlichen Gebäuden gönnt man ihr oft nicht den nötigsten Raum. Immer wieder legt man sie zu steil an. Wenn gespart werden soll, ist die Treppe der erste Gegenstand des Abstrichs. Ich kenne in einem monumentalen Bau, der Millionen gekostet hat, eine vielbenutzte, durch sämtliche Stockwerke zum Hörsaal hinaufführende Treppenanlage von so besonderer Steilheit, daß man auf den Stufen hockend Damen gefunden hat, denen die Kräfte ausgegangen waren, oder die in einem Anfall von Schwindel weder vorwärts noch rückwärts konnten.

Mit der sachlichen Anlage verfiel die künstlerische. Daß das Treppenhhaus zu den köstlichsten Raumbildungen die Möglichkeit gewährt, scheint nur selten empfunden zu werden.

Wer über den Bau zu bestimmen hat, sollte, wo er kann, die alten vornehmen Vorbilder auf ihr praktisches und malerisches Wesen zu studieren suchen und von seinem Baumeister die Erfüllung der elementaren Anforderungen der Bequemlichkeit unerbittlich verlangen, freilich aber auch die erforderlichen Aufwendungen gewähren. Er wird sich selber dafür dankbar sein, wenn er einmal als alter Mann seine Treppen zu steigen hat. Wir bauen unsere Treppen, als ob es alte Leute gar nicht gäbe.

Die Gotiker, die namentlich in ihren Wendeltreppen arge Sünden auf dem Gewissen haben, mögen sich, wenn sie vom Barock und Rokoko und vom modernen Bedürfnis keine Weisungen annehmen wollen, daran erinnern, daß ein vernünftiger Stufenschnitt schon dem gotischen Zeitalter bekannt war.

* * *

Ein anderes trauriges Kapitel unsachlicher Bauweise liefert der Windfang bei Monumentalbauten.

Der Privatbau kennt ihn in Hamburg, das in der rauhen Jahreszeit unter starkem Windfall zu leiden hat, von der Zeit ab, wo man außerhalb der Tore auch im Winter in freistehenden Gartenhäusern

wohnt, Die Stadthäuser in den engen, gewundenen Straßen brauchen ihn nicht, weil, wie schon oft betont, die Führung der alten Straßenzüge den Wind abschneidet.

Bei Monumentalbauten in Deutschland gehört der Windfang nur selten zu den ursprünglich beabsichtigten Anlagen, weil ihn die Antike, die italienische und die deutsche Renaissance nicht kennen.

In alten Zeiten waren Monumentalgebäude, die Kirchen in vielen Fällen eingeschlossen, meist in die Straßenschlucht eingebaut und hatten deshalb gut von der günstigen Lage an geschützter Stelle.

Unser Jahrhundert stellt die öffentlichen Gebäude soweit irgend möglich auf einen freien Platz, wo der Wind der Herrscher ist. Hier können sie einen Windfang so wenig entbehren wie das freiliegende Privathaus. Aber sie bekommen ihn nicht.

Es kommt dann noch hinzu, daß bei Museen und bei Parlamentsgebäuden im Inneren Räume mit Oberlicht vorhanden zu sein pflegen. Hat nun in diese exponierten Bauten ohne Windfang der Sturm einmal Zulaß gefunden, so läßt er sich nicht mehr bändigen. Es hat sich zugetragen, daß in einen Monumentalbau einige Tage vor der feierlichen Eröffnung der Wind eindrang und durch das Oberlicht des Lichthofes wieder hinausfuhr. Die Glasscheiben zerstörten einen großen Teil des Steinfußbodens. Zum Glück geschah es zu einer Stunde, wo sich keine Menschen im Lichthof befanden. Es gibt Museen, deren Portale während heftigen Windes geschlossen werden müssen.

In solchen Fällen sieht man sich gezwungen, den Windfang nachträglich einzubauen, was dann der Monumentalität des Einganges nicht sehr zuträglich zu sein pflegt. Es entstehen dabei zuweilen Anlagen, deren Betreten geradezu Leib und Leben gefährdet. Ein klassisches Beispiel dafür ist trotz aller Verbesserungversuche immer noch der Eingang der Nationalgalerie in Berlin, dem bis vor kurzer Zeit der Eingeweihte sich nur nach einem Stoßgebet anvertraute, der dem ahnungslosen Neuling aber Nase und Finger kosten konnte.

Doch alle diese nachträglich eingebauten Windfänge sind ein störender Nothelfer und leiden an dem Grundfehler, daß der Wind mit dem Be-

fucher zugleich immer noch hineindringen kann, bei Gedränge sogar ziemlich ungehindert.

Wirklich aussperren läßt sich der Wind nur durch einen Windfang, der der Fassade vorgelegt wird und drei Eingänge hat, den mittleren, der bei stillem Wetter zu benutzen ist, und zwei seitliche, von denen einer bei starkem Winde nach dem Vorbild des Eichhornnestes geschlossen wird.

Aber für diese Anlage gibt es kein klassisches Fassadenschema, und es wird wohl noch gute Weile haben, ehe sie einmal versucht wird. —

Sollte nicht auch eine Zeit kommen, die gegen das beliebte Oberlicht mißtrauisch wird? Der Aufenthalt in Räumen mit horizontaler Glasdecke ist unter Umständen lebensgefährlich, und für die meisten Bedürfnisse würde hohes Seitenlicht oder Laternenlicht, wie es der ovale Lesesaal in der alten Bibliothek zu Wolfenbüttel hatte, völlig ausreichen.

* *

*

Dies sind nur einige aus der Fülle der verwandten Erscheinungen im Monumentalbau herausgegriffene Beispiele. Der Privatbau liefert ähnliche. Nur daß hier der Bauherr seine Bedürfnisse im allgemeinen besser kennt und kräftiger auf ihre Befriedigung drängt. Die Romantik hat hier in dem kostspieligen und oft albernen äußeren Schmuck an Lürmchen, Erkerchen, Giebelchen und dergleichen ihren Sitz, wie überhaupt in der verzwickten Gestalt des Baukörpers, der der in sich geschlossenen Einheit des Kubus möglichst aus dem Wege geht und selbst bei ganz kleinen Anlagen durch das Vor und Zurück einzelner Bauteile „malerisch“, was eigentlich heißen sollte: romantisch zu wirken sucht. Kein ruhiges großes Dach, keine ruhige Wandfläche. Die Erkenntnis scheint abhanden gekommen zu sein, daß die malerische Wirkung, die man bewußt und unbewußt anstrebt, nicht durch die romantische Verzettlung der Masse in lauter kleine hochstrebende Formen erreicht wird, überhaupt nicht durch plastische Gliederung, sondern gerade durch Betonung der Masse und durch Farbe.

Romantisch ist vor allem der Überfluß an Fenstern in der Fassade, die dabei doch nicht genug und kein gutes Licht geben, und der lästige, törichte Überfluß an Lüren im Inneren, die die Zimmer unbewohnbar machen. Dem Schein von Bornehmheit, Größe und Würde wird das Wohlbehagen des täglichen Lebens ohne Bedenken preisgegeben.

Wie würden unsere Monumentalbauten und unsere Wohnhäuser aussehen, wenn sie nicht aus unklarem, romantischem Gefühl, sondern durch sachliche Befriedigung des Bedürfnisses entstanden wie der Basar Wertheim?

* * *

Künstler und Laien werden künftig an diesem Gebäude ihre Studien machen.

Die Architekten werden daran lernen, daß weder die akademische noch die romantische Gleichgültigkeit gegen das Bedürfnis eine Zukunft hat. Die Zwangsjacke der Fassade ist hier für die Praxis zum erstenmal vollkommen abgestreift. Auch der Staatsbau wird nicht mehr umhin können, mit den an diesem Organismus gewonnenen Erfahrungen zu rechnen. Für die Mitarbeit des Bildhauers hat der Basar Wertheim eine neue Bahn eröffnet. Es mag zugegeben werden, daß seine Ornamentik noch historisch ist, und daß Bildhauer und Maler noch nicht so schöpferisch haben auftreten können wie der Architekt. Aber man kann nicht alles auf einmal erwarten. Für die Durchbildung einer neuen Ornamentik war die Bauzeit zu kurz. Messel hat recht gehandelt, wenn er sich auf Experimente nicht einließ. Immerhin hat er überall tüchtige Künstler herangezogen und ihnen freie Hand gelassen. Er hat darin einen Takt bewiesen, der eigentlich nicht die Regel ist. Denn unsere Architekten stehen der lebendigen Malerei und Plastik in der Regel ziemlich fern, und wenn es auch nur selten einer mit Worten zugestehet, ihre Werke pfelegen laut und öffentlich gegen sie zu zeugen. Wie viele deutsche Bauten gibt es, deren Skulptur erträglich ist, und deren Ausmalung nicht dem Geschmack ins Gesicht schlägt? Eine der einflußreichsten deutschen Architekturschulen, die von Hannover, ist an

einem Ort ohne originelle Malerei und Plastik von technischen Begabungen entwickelt worden, die von der hohen Kunst nur die archaisirischen, um nicht zu sagen heraldischen Strömungen kannten. Auf der anderen Seite pflegte ja unseren Malern und Bildhauern jede Fähigkeit, die einfachsten architektonischen Gedanken zu denken, vollständig abzugehen. Wie hilflos sind unsere Bildhauer durchweg, wenn sie einen Sockel zu machen haben. Auch ihnen wird die neue Architektur, die im Werden ist, neue Aufgaben stellen, die sie auf dekorativem Gebiet von der Schablone befreit.

Befreiung! Das ist auch das Gefühl, mit dem ein Laie vor der großartigen Fassade, die ihm mehr imponiert als hundert Staatsbauten, den Kopf in den Nacken zwingt; ein Hauch freier Schöpferkraft umweht ihn, wenn er prüfend und staunend durch den geräumigen Windfang tritt und die Säle und Hallen durchwandelt, wo alles so praktisch eingerichtet ist und die Kunst die Erfüllung der Aufgabe nirgend zu umgehen versucht. Die Tendenz, solches auch in seinem Hause und im Staatsgebäude unbedingt zu verlangen, wird durch dieses Beispiel in ihm erstarken.

Kenner werden nun vielleicht noch auf Vorbilder in Frankreich, wo die großen Basare längst bestehen, auf England und Amerika hinweisen. Gewiß ist der geschäftliche Gedanke des universellen Kaufhauses, dessen Entstehung Zolas Roman weiten Kreisen anschaulich gemacht hat, über Paris nach Berlin gelangt, und es lassen sich vielleicht in Messels Bau einige den fremden Vorgängen ähnliche Züge nachweisen; die künstlerische Entwicklung des Berliner Kaufhauses gehört aber doch dem Berliner Boden an. Der Gotiker, der die Equitable mit Renaissanceformen bekleidete, hatte das letzte Wort nicht gesprochen. Messel, der von der Renaissance ausging und die Gotik auffog, hat die Formel gefunden, der die Tore in das neue Gebiet sich öffnen. Mir scheint, daß dieser Abschluß in Berlin ohne französische, englische und amerikanische Einflüsse sich logisch aus der Weiterbildung der Grundlage, die in Kaiser und von Großheims Germania gelegt war, ergeben mußte.

Zweiter Teil

Einleitung

Es gilt auch in Deutschland nicht für ein Zeichen von gutem Geschmack, wenn Kleidungsstücke fertig gekauft werden.

Aber Häuser fertig zu kaufen oder in Wohnungen zu ziehen, die ohne Rücksicht auf besondere Bedürfnisse für einen allgemeinen niedrigen Durchschnitt des Geschmacks und der Lebenshaltung angelegt und eingerichtet sind, gehört zu den Gewohnheiten, über deren Berechtigung nicht viel nachgedacht wird.

Wie würde unsere bürgerliche Baukunst aussehen, wenn die wohlhabende Gesellschaft mit derselben Sorgfalt, Hingebung, Unermüdllichkeit, mit derselben unerbittlichen Kritik, demselben Geschmack, derselben Sachkenntnis beim Bau der Häuser und bei Einrichtung der Wohnungen mitarbeitete wie bei der Anfertigung eines Fracks, eines Überziehers oder eines Ballkleides?

Es gab eine Zeit, wo auch der Architekt auf die Mitarbeit rechnen durfte, deren heute nur der Schneider sich erfreut. — Die Folgen der mangelnden oder mangelhaften Anteilnahme des Bauherrn lassen sich überall beobachten. Alle Anstrengungen der Architekten, aus dem Herkommen und Akademismus zu entweichen in das Reich einer lebendigen Kunst, bleiben verlorene Liebesmüh', solange nur in den seltenen Ausnahmen palastartigen Hausbaues der Auftraggeber wie bei einem Stück seiner Tracht zu urteilen und anzuregen vermag.

Es wird nicht leicht halten, eine Besserung durchzusetzen. Doch muß es von vielen Seiten versucht werden, sollen wir nicht auch in der Architektur um unsere kulturelle Selbständigkeit kommen.

Am Horizont zieht das Unwetter schon herauf. Die Engländer haben im Anschluß an ihre einheimische bäuerliche und Kleinbürgerliche Architektur ein nationales Wohnhaus geschaffen, dessen Stil dem Bedürfnis entspricht und weder von Frankreich noch von Italien beeinflusst wird. Ihre Fachblätter, vor allem das in Deutschland so überaus einflussreiche Studio, und im Anschluß daran die deutschen Nachahmungen dieser

Zeitschrift, mit einem kühnen Sprunge sich auf den englischen Standpunkt schwingend und die einheimische deutsche Renaissance und Backsteingotik ihrem Schicksal überlassend, haben in alle Ecken hineingeleuchtet, so daß die englischen Ideen über Hausbau und Einrichtung bei uns jetzt eine mächtigere Anziehungskraft ausüben als irgendwelche Gedanken, die von deutschen Architekten, Bauakademien oder Bau-
schulen oder von irgenwelcher alten Kunst ausgehen. Die stärkste Persönlichkeit der älteren Generation, Wallot, hat auf den Bau des eigentlichen Wohnhauses kaum einen Einfluß, man müßte denn den Reklamebau der Großstädte mitrechnen. In wenigen Jahren wird nun der „*Studiosstil*“ oder besser dessen notwendigerweise verballhornte Nachahmung überall angewandt werden. Die ersten Spuren zeigen sich auch schon in Hamburg.

Wir dürfen nicht erwarten, daß diese neue Mode uns etwas anderes bringen wird als eine neue Mascherade. Weder die Bauspekulanten noch die sonstigen Auftraggeber sind darauf vorbereitet, in der neuen Mode etwas anderes als die ornamentale Außenseite zu sehen. Man wird wie bei den übrigen Stilmoden, die sich seit zwei Jahrzehnten bei uns abgelöst haben, mit den neumodischen Gedanken, die keine eigene Arbeit gekostet haben, dieselbe barbarische Verschwendung treiben wie bisher mit den „*Lesefrüchten*“ aus Hirths „*Formenschatz*“ und tausend anderen Sammelwerken.

Soll unter dem neuen Überrock des englischen Cottagestils die alte Misere weitergetragen werden, bis einmal irgendwo ein neuer Stil geborgt werden kann? Oder sollte sich ein Punkt finden lassen, wo der Widerstand gegen die raum- und zeitlose Altertümelei, gegen den Akademismus und gegen die Ausländerei mit Aussicht auf Erfolg einsetzen kann?

* * *

In Hamburg wurde seit einem Jahrzehnt wiederholt der Wunsch geäußert, daß die alleinheimische Bauweise zum Ausgangspunkte eines neuen bürgerlichen Baustils hamburgischen Charakters gewählt würde.

So wurde bei der Begründung der Sammlung von Bildern aus

Hamburg 1889 darauf hingewiesen, daß die malerische Darstellung der bürgerlichen Architektur des alten Hamburg eine Anregung für Erneuerung unserer Bauweise bieten könnte. „Niemand kann uns eindringlicher als der Maler sagen,“ hieß es, „daß bisher in Hamburg nichts entstanden ist, das für unsere Luft und unser Licht so vortrefflich empfunden ist, wie die bürgerliche und ländliche Architektur des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts“, und in der Publikation des Kunstvereins über Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg schließt 1892 der Abschnitt über die Architektur mit den Worten: „Welchen Gang die künftige Entwicklung unserer Architektur nehmen wird, ist nicht abzusehen. Da nach alter Erfahrung eine ausgesprochene Stilart sich nur ein Menschenalter zu halten pflegt, werden auch die gegenwärtig herrschenden Richtungen einem anderen Geschmack weichen. Bei den jungen Architekten läßt sich das Bestreben, sich von Berlin und Hannover zu befreien, schon verfolgen. Möchten sie sich darauf besinnen, daß in unserer Bevölkerung das ‚Sonninsche Haus‘ noch mit Ehrfurcht genannt wird... Es dürfte nicht so schwer fallen, die alten monumentalen Prinzipien der Heimat wieder zur Geltung zu bringen... Nur auf diesem Boden können wir hoffen, in der nächsten Generation zu etwas Eigenem zu kommen. Daß es nicht auf eine unfruchtbare Nachahmung hinauslaufen wird, dafür sorgt der veränderte Zuschnitt unseres Lebens, und die Sitten, Gewohnheiten und Bedürfnisse der Hamburger Familie sind so verschieden von denen des übrigen Deutschlands, daß ihr künstlerischer Ausdruck Bauwerke eigener Art erzeugen muß.“

Seither ist die Überzeugung, daß es in der Tat bei uns eine kräftige, mannigfaltige Bauweise gibt, die für alles die entwicklungsfähigen Keime enthält, in weitere Kreise gedrungen. Sie ist freilich nur noch in Resten, allerdings ausreichenden Resten vorhanden, aber sie hat doch schon in einigen wenigen Fällen zum Ausgangspunkt für neue Bildungen gedient, so in dem von Martin Haller erbauten Landhause des Herrn Ed. Lorenz Meyer in Reinbeck und in Faulwassers Seniorat von St. Michaels.

Soll aus diesen ersten Versuchen sich eine eigene hamburgische bürgerliche Baukunst entwickeln, so muß in weiteren Kreisen die Teilnahme für diese Bestrebungen erweckt werden.

Der Zeitpunkt erscheint günstig. Bei der Verbesserung der Verbindungen hat sich das Wohngebiet weit über das Weichbild der bisherigen Vororte ausgedehnt. In der ganzen Umgebung entstehen, meist von der Spekulation aufgeführt, neue Villenviertel. Im kommenden Jahrhundert dürfte die Ausdehnung der mit kleinen Einzelhäusern im Garten bebauten Gebiete weit über das heute denkbare anwachsen.

Was wir für alle deutschen Länder fordern müssen, daß bei der Erneuerung der bürgerlichen Architektur von der heimischen Bauweise ausgegangen wird, gilt auch für Hamburg.

Man wagt kaum, sich vorzustellen, wie lieblich diese neuen Vororte aussehen könnten, wenn die Erbauer sich für die sachliche Schönheit unserer alten ländlichen und bürgerlichen Baukunst begeisterten.

* * *

Es gibt eine durchgehende Lebensführung nationalen Charakters in England, aber nicht in Deutschland. Das Haus, das aus den Bedürfnissen der Hamburger oder Bremer Familie heraus gebaut wird, kann der Berliner oder der Bayer nicht brauchen. Es gibt in Deutschland auch nicht wie in England, ein durch den größten Teil des Landes ziemlich gleichartiges feuchtes warmes Inselklima. Das äußere Gewand des Hauses muß, wenn es mit den Lebensgewohnheiten, mit Luft, Licht und Landschaft in Hamburg zusammenstimmen soll, anders aussehen als in München oder im Schwarzwald.

Von diesen Erwägungen aus und angeregt durch einige namhafte Architekten Hamburgs, denen die Publikationen der Gesellschaft bekannt waren, hat die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde im Frühjahr 1899 die hamburgischen Architekten zu einer Ideenkonkurrenz aufgefordert, deren Ergebnisse in der Kunsthalle öffentlich auszustellen sie die Erlaubnis bei der Kommission für die Verwaltung erbeten und erhalten hat.

Dem Ausschreiben, dessen Abdruck an dieser Stelle von Interesse sein dürfte, ist kaum etwas hinzuzufügen. Daß von einer Prämüierung abgesehen wurde, ergibt sich aus der Sachlage. Es war nicht die Absicht, zwei oder drei Entwürfe durch eine Auszeichnung als die besten zu empfehlen und dadurch die Arbeiten aller übrigen Architekten in das falsche Licht der Unzulänglichkeit zu rücken, sondern es sollte den Freunden einer heimischen Bauweise Gelegenheit gegeben werden, alle Architekten von verwandter Gesinnung kennenzulernen. Nicht unbedenklich war vielleicht die Vorschrift, daß die Ausführungskosten innerhalb einer gewissen Grenze anzugeben seien. Aber hier entschied die Notwendigkeit, dem Besucher der Ausstellung eine fertige Sache vorzuführen. Es sollte vor allen Dingen zum Bauen angeregt werden, und dadurch war die ausschreibende Gesellschaft zu der Überzeugung gelangt, daß der Besucher, ohne beim ausstellenden Architekten sich erkundigen zu müssen, an Ort und Stelle auf eine der ersten Fragen, die nach den Baukosten, Auskunft erhalten sollte. Dann erschien es sehr notwendig, von vornherein klarzustellen, daß es sich nicht um ein lediglich akademisches Turnier, sondern um eine sehr fest auf das Praktische gerichtete Bestrebung handelt und daß kein kostspieliger neuer Luxus, sondern das gerade Gegenteil angestrebt wird. Deshalb wurde die Bedingung gestellt, daß der Kostenanschlag innerhalb bestimmter Grenzen bindend sein solle. Als Gegenwert für die geforderten Leistungen schätzt die Gesellschaft das, was sie bietet, höher als den Geldpreis oder den Kranz für den Sieger in der Konkurrenz. Sie bietet die Möglichkeit, einen Teil der Architektur dem Spekulantentum und der Konkurrenz minderwertiger, unkünstlerischer Elemente zu entreißen, sie bietet die Aussicht, daß ein großer Teil des Publikums auf der geplanten Ausstellung unmittelbar mit den ausstellenden Architekten in Verbindung tritt; sie öffnet einen neuen Weg, zu einer hamburgischen Architektur zu kommen, die nicht, wie die heutige, ein Mischmasch bunter, von allen Akademiestädten Deutschlands und einigen Kunstzentren des Auslands entlehnter Aneignungen ist. In diesen Punkten glaubt die Gesellschaft einen hinreichenden Ersatz für die ausfallenden Preise sehen zu dürfen.

Das Schreiben lautet:

„Von vielen hamburgischen Architekten und von den Mitgliedern der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde wird der Wunsch gehegt, daß beim Bau ländlicher Wohnhäuser in der Umgebung Hamburgs soviel wie möglich Anschluß an die ältere heimische Architektur gesucht wird, deren künstlerische Wirkung sich in unserer Landschaft und in unserem Klima bewährt hat.

Auf Anregung namhafter hamburgischer Architekten hat die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde beschlossen, eine Idealkonkurrenz zur Erlangung von Entwürfen auszuschreiben, und auf Ansuchen der Gesellschaft hat der Präses der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle die öffentliche Ausstellung der eingelieferten Entwürfe in der Kunsthalle zugesagt.

Bedingungen:

1. Die Entwürfe werden in der Reihenfolge der Einlieferungszeiten ausgestellt.
2. Die Entwürfe sind im Maßstab von 1:100 zu halten.
3. Von jedem Hause sind die Hauptansicht in geometrischer Darstellung, eine perspektivische Ansicht — farbig — und ein Grundriß einzuliefern.
4. Es werden drei Typen aufgestellt nach Maßgabe des Bedürfnisses:
 - a) zu vier bis fünf Zimmern,
 - b) zu fünf bis sieben Zimmern,
 - c) zu sieben bis neun Zimmern.
5. Es wird dem einzelnen freigestellt, Entwürfe für alle drei, für zwei Häuser oder für eins einzusenden.
6. Jeder Entwurf ist mit einem Kostenüberschlage zu versehen.
7. Der Einsender ist zur Ausführung innerhalb zehn Prozent auf- und abwärts des Anschlages verpflichtet.
8. Anonyme Einsendungen werden nicht ausgestellt.
9. Preise werden nicht verteilt.

10. Die Einsendungen sind bis zum 1. Juli 1899 an den Präses der Gesellschaft, Herrn Eduard Lorenz Meyer, zu richten.

Allgemeine Bemerkungen:

Da es darauf ankommt, einen einfachen Ausgangspunkt für künstlerische Entwicklung der Architektur unserer Landhäuser zu finden, mögen folgende allgemeine Wünsche zum Ausdruck kommen. Alle rein dekorativen Ausbauten, namentlich Türme, sind zu vermeiden. Ebenso Erker und Anbauten, die für die Benutzung vom Zimmer aus zu klein sind. Jeder derartige Bau muß mindestens für zwei Personen bequeme Sitzgelegenheit an einem Tische bieten. Da bei zwei Fenstern an einer Wand die Benutzung der Fensterwand schwierig und unter Umständen unmöglich wird, ist tunlichst das in älterer Zeit in Hamburg allgemein übliche breite Fenster mit hoher Fensterbank einzuführen. Das Dach ist tunlichst als einfache einheitliche Masse zu behandeln. Schieferdeckung ist auszuschließen. Für die einfacheren Typen ist Rohbau mit weißem oder getöntem Kalkbewurf, für die reicheren Ziegelrohbau gedacht. Doch sind Formsteine irgendwelcher Art, glasierte Ziegel und Ornamente aus versetzten Ziegeln auszuschließen. Wenn Zementbewurf angewendet wird, sind Profile und plastische Ornamente irgendwelcher Art zu vermeiden. Ebenso jegliche architektonische oder ornamentale Umrahmung der Fenster und Türen. Dagegen ist auf eine geschmackvolle farbige Behandlung des Holzwerkes an Fenstern und Türen das größte Gewicht zu legen. Es möge an dieser Stelle auf den ehemals in unserer Heimat allgemein verbreiteten Brauch hingewiesen werden. Die Fensterrahmen (und die Fensterläden) pflegten bei weißem Kalkbewurf ochsenblutfarben, grün oder blau, beim Ziegelrohbau weiß oder grün gestrichen zu werden. Doch bleibt natürlich die Farbenwahl dem persönlichen Geschmack überlassen. Nur von der Verwendung naturfarbenen Holzes ist abzuraten.

Beranden dürfen die Zimmer nicht verdunkeln. Es wird Wert auf großräumige Beranden gelegt, die der Familie möglichst bequem und lange den Aufenthalt in freier Luft gestatten. Versuche, den Platz vor

der Haustür nach Art der Beischläge auszubilden, sind sehr erwünscht. Auch für die Behandlung der Ausbauten der Wohnzimmer wird auf die runden und viereckigen Formen der älteren und heimischen Architektur hingewiesen. Dreiseitige Ausbauten haben sich als unpraktisch erwiesen. Es werden dafür sechsseitige mit ununterbrochen herumgeführten Fenstern empfohlen.

Im Inneren ist die Ausbildung der Diele als großer gemeinschaftlicher Wohnraum und als Speisezimmer zu empfehlen, wie es in der älteren hamburgischen Architektur üblich war. Doch empfiehlt es sich nicht, die Treppe frei in diesen Raum zu legen. In den Zimmern sind Flügelthüren überflüssig, wenn der eine große Hauptraum vorhanden ist. Die Türen sind möglichst fern vom Fenster zu halten, die Wände tunlichst ungeteilt zu lassen.“

Im Auftrage der Gesellschaft war dieses mit einigen Hamburger Architekten beratene Schriftstück von dem Präsidenten, Herrn Ed. L. Meyer, der seit Jahren für die Wiederaufnahme der einheimischen Baugedanken tätig ist, und Frau Marie Zacharias, deren Studien uns eine Fülle von Motiven unserer alten städtischen Bauweise aufbewahren, unterzeichnet. —

Das Ausschreiben hat das gewünschte Ergebnis nicht gehabt, weil der Hamburger Architektenverein seinen Mitgliedern von der Beteiligung abgeraten hatte. Nur drei Architekten hatten daraufhin Entwürfe eingesandt.

Die Gründe, die im Sitzungsbericht des Architektenvereins (Deutsche Bauzeitung 1899, S. 303) angeführt werden, wenden sich nicht gegen den künstlerischen Inhalt des Ausschreibens, sondern gegen Formalien. Das Ausschreiben stehe in Widerspruch mit den Verbandsgrundsätzen für öffentliche Konkurrenzen. Es sei keine Jury ernannt, es sollten keine Preise verteilt werden, vom Architekten würden Leistungen und sogar die Übernahme bindender Verpflichtung gefordert, sein Projekt zu dem veranschlagten Preise auszuführen. Jergendein Gegenwert für diese Leistungen werde nicht gewährt.

* * *

Die folgenden kurzen Aufsätze, unter dem Titel „Haus und Heimat“ im Jahrbuch der Gesellschaft erschienen, weisen auf den Charakter der älteren Hamburger Bauweise hin.

Das alte Hamburger Haus in der Stadt

Für die Stadthäuser der Hamburger hatte sich schon im späteren Mittelalter ein eigenartiger Typus entwickelt, der im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert künstlerisch behandelt wurde.

Weil der Raum in der Festungsstadt beschränkt war, drängte alles auf die möglichste Ausnutzung des Bodens. Daher sind die Grundstücke schmal und tief. Das Dreifensterhaus bildete die Regel.

Große Speicherräume waren nötig, weil der Kaufmann die Ware, mit der er handelte, nicht als Spediteur vertrieb, sondern wirklich besaß, und er mußte sie zu Wasser und zu Lande ans Haus und wieder fortschaffen können.

Deshalb liegen die Grundstücke zwischen der Straße und dem Fleet (Kanal). An der Straße erhebt sich das Wohnhaus, am Fleet der Speicher. Zwischen beiden liegt ein Hof, dessen eine Seite von dem Verbindungsbau begrenzt wird. Diese Anlage ist ganz speziell hamburgisch. In Bremen und Lübeck fehlte die Möglichkeit, die Wasserstraße an jedes Haus zu leiten.

Einfahrten in den Hof gab es nicht, dazu waren die Grundstücke zu schmal. Palastartige Typen mit Einfahrten — *porte cochère* — wurden zuerst im siebzehnten Jahrhundert auf dem Wandrahm und dem Neuen Wall versucht, blieben aber, wie beim alten Palais Görz, dem heutigen Stadthaus (Wohnung des Polizeiherrn), die Ausnahme.

Die Überschwemmungen, denen das tiefliegende Gebiet um die Wasserstraßen ausgesetzt war, nötigten zur Aufstreuung der Erdgeschosse.

Damit waren die Grundzüge der Fassadenentwicklung gegeben: die an der Straße vorgelegte Haustreppe, drei Fenster und, um den schmalen Raum auszunutzen, drei bis vier Stockwerke.

Die künstlerische Behandlung hing außerdem noch von der Lage ab. Freie Plätze gab es wenig, und die Straßen waren eng. Eine Fassadenentwicklung mit Säulen oder auch nur mit rhythmischer Verteilung von Schmuckformen war durch die geringe Breite des Grundstückes ebenso erschwert, wie sie bei der Kürze des Abstandes wirkungslos gewesen wäre.

Man beschränkte sich deshalb in der Regel auf die ruhige Wandfläche aus Ziegelsteinen, in deren roter Masse die Fenster mit ihren weißgestrichenen Rahmen — es wäre interessant, zu erfahren, wann dieser weiße Anstrich kommt — mit starkem Akzent wirkten. Plastischen Schmuck erhielten nur der Giebel, der weithin sichtbar war, und das Portal. Hier pflegte man dem heimischen Baustoff des Backsteins das eingeführte des Sandsteins vorzuziehen, das dem plastischen Schmuck so viel gefügiger entgegenkam und sich mit seinem feinen Grau vom Rot der Mauer abhob. Sandsteinfassaden waren verhältnismäßig selten. Die am meisten hamburgische Ausbildung hat der Typus des Hamburger Backsteinbaues durch das sogenannte Sonninsche Haus gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts erfahren.

Diese Architektur ist die einzige, die sich auch in der ruhigen Luft der modernen Stadt bewährt hat.

* * *

Von der Straße gelangt man in diesem städtischen Hamburger Hause über die Freitreppe unmittelbar auf die große Diele, die das Haus durchquert. Dies ist der malerischste Raum des ganzen Hauses.

Seine Anlage geht aus dem praktischen Bedürfnis hervor. Heute würde man wohl nicht wagen, etwas so in sich Unregelmäßiges anzulegen. Er hat nicht überall dieselbe Höhe und ist nicht überall gleich breit, er hat an der Hofseite eine riesenhohle Fensterwand und nach der Straßenseite eine Tür mit Oberlicht.

Und wie einheitlich und behaglich wirkt er trotzdem, wie reich und vornehm! Wenn unsere Dilettanten uns von diesen herrlichen Räumen nicht genaue Zeichnungen aufbewahrt hätten, die nicht nur das Materi-

elle, sondern auch die Stimmung geben, wir würden gar nicht wissen, was wir verloren haben, ehe wir es recht erkannt hatten.

Was den Raum so lebendig macht, lebendiger als die stolzen Treppenhäuser der Barockpaläste, das ist seine Lauschigkeit, die das tägliche Leben ahnen läßt, das Gepräge eines zusammengesetzten, aber in sich gefesteten Organismus.

In der Regel liegt die Haustür nicht in der Mitte der Fassade, sondern, wie dies beim Dreifensterhaus aus Raumersparnis Sitte ist, an der Seite.

Der erste Teil der Diele, den man von der Haustür betritt, hat nur die Höhe des Erdgeschosses und die Breite und Tiefe, die dem Zimmer, das an seiner Stelle liegen könnte, entsprechen.

Neben diesem ersten Teil der Diele liegt ein Zimmer, ursprünglich das Kontor.

Der zweite Teil der Diele ist der Hauptraum. Er nimmt die ganze Breite des Hauses ein und geht durch zwei Geschosse. Da er auch die doppelte bis vierfache Tiefe des ersten Teils hat, so entstehen sehr ansehnliche Abmessungen. Es ist eine richtige Halle, der Mittelpunkt des häuslichen Lebens.

Vom Hauseingang aus sieht man zuerst die große Fensterwand nach dem Hofe, die in der Regel die ganze Höhe der Halle einnimmt: man kann nicht Licht genug haben. Eine Flügeltür, ebenfalls mit Scheiben, liegt darin, die auf den Hof führt. So ist diese ganze große Wand nur Fenster.

Neben dieser Fensterwand nach dem Hofe wird eine kurze Treppe mit schön geschwungener Rampe sichtbar. Sie führt vier oder fünf Stufen hinauf zu einer Flügeltür. Hinter dieser liegen zwei große Säle in reichster Ausstattung, das sind die Festräume. Sie liegen nicht im eigentlichen Haus, sondern im Verbindungsbau zwischen Haus und Speicher am Hof entlang. Die herrlichen beiden Stückbecken aus dem Bostelmannschen Hause im Museum für Kunst und Gewerbe stammen aus solchen Sälen des schmaleren Zwischenhauses, das Wohnhaus und Speicher verbindet.

Von der Kasten der kurzen Treppe geht die Haustreppe ab, die an der Wand nach dem ersten Stock führt. Sie liegt offen, ist breit und bequem, hat eine schöne geschnitzte Rampe, meist auch in der Mitte eine Kasten. Über ihr liegt eine breite, ebenfalls nach dem Dielenraum offene Galerie, die die vorderen mit den hinteren Räumen verbindet und durch eine oder zwei mächtige hölzerne Säulen mit reichen Kapitellen gestützt wird. Auch die Galerie hat eine kräftige, reichgeschnitzte Balustrade.

Die Decke der Halle, die Unterseite der Treppe und der Galerie sind mit kräftig geschnittenem Stuck verziert, der wohl in der Regel weiß blieb, während alles Holzwerk über schwarzen Sockelstreifen gelb, grün, rot oder auch wohl marmorartig gestrichen war und farblich in der weißen Masse der Wände stand.

Der Treppenwand gegenüber befand sich eine Waschanlage von laminartigem Aufbau, oft mit Inschriften verziert.

Die Wohn- und Schlafzimmer lagen im ersten und zweiten Stock nach vorn. Im zweiten Stock pflegten auch die Speicherräume zu beginnen. Durch eine große Öffnung in der Decke hingen auf die Diele die Seile herab, mit denen die Waren emporgezogen wurden.

Oft stand auf der Diele noch ein kleines Bauer aus Holz mit Glasscheiben: das Ziehbürken. Hier saß, gegen den Zug geschützt, die Näherin oder eine Magd, die bei einer Handarbeit, wenn es nötig schien, die Diele bewachte. Das Ziehbürken war der lagernden Waren wegen beweglich.

Vor dreißig Jahren waren noch viele dieser Stadthäuser im Winter bewohnt und wurden in frischem Stande erhalten. Jetzt stehen kaum noch ein halbes Duzend im alten Zustande, aber da die Häuser nicht mehr bewohnt werden und nur als Speicher oder Kontore dienen, sind sie unfrisch oder verkommen.

* * *

Die Künstler, die in Hamburg lebten, haben uns von der traulichen Poesie dieser Räume kein Bild erhalten. Den Dilettanten aber, die

uns einen Blick in die dem Untergange geweihte Herrlichkeit festhielten, wird man nicht nur in Hamburg ein dankbares Andenken bewahren. Sie haben uns ein Stück deutscher Kultur gerettet.

Hätte es solche Schönheit in der Privatarchitektur Münchens, Berlins und Düsseldorfs gegeben, so würden Generationen von Malern in unserem Jahrhundert sie verherrlicht haben. Aus tausend Bildern und Hunderttausenden von Photographien, Holzschnitten und Stichen danach würde das deutsche Volk diese Diele kennen, wie der Mondschein durch die Fensterwand nach dem Hofe auf die Fliesen fällt, während in einer Ecke Schatzgräber beim Schein einer Laterne an der Arbeit sind; in düsterer Nacht, wie beim Fackelschein der Patrizier verhaftet wird; wie er von seiner Familie Abschied nimmt; wie er von der Reise heimkehrt; wie er einen fürstlichen Gast ins Haus geleitet, den seine geschmückte Hausfrau vor der Treppe erwartet. Wir würden in der folgenden Generation den malerischen Raum gesehen haben, wie die Sonne im Sommer den schwankenden Schatten der Linde, die im Hofe steht, durch die Fenster wirft, wie die Silhouetten der Arbeiter an der Winde vom Licht umspielt werden, das sich weich über die strahlend gelb oder rot in das Weiß der Stuckmassen gebettete Holzarbeit der Treppe und Galerie breitet.

Ob sich die Architektur in Hamburg noch einmal daran erinnern wird, daß es solches bei uns einst gegeben hat? Eine Möglichkeit, die Motive in ihrer Gesamtheit wieder zu verwenden, liegt freilich nicht vor, denn das Leben hat andere Formen angenommen. Aber weshalb sollen die neuen Bedürfnisse nicht ebenso schön und hamburgisch ausgedrückt werden können?

Das moderne Wohnhaus

Für das gewöhnliche bürgerliche Wohnhaus hat die Hamburger Architektur in unserem Jahrhundert einen eigenen und sehr charakteristischen Grundriß ausgebildet. Für die Fassadenbildung ist sie zu keinem Typus gekommen.

Es liegt im Garten und kann sich bei der Schmalheit der Grundstücke nur nach der Tiefe hin entfalten. Man sieht den engbrüstigen Fassaden nicht an, wieviel Raum dahinter liegt.

Vom Stadthause alten Stils, das nur im Winter bewohnt wurde, unterscheidet es sich durch die Anlage eines Windfanges und durch den Verzicht auf die Halle.

Ein Windfang war im alten Stadthaus nicht unbedingt nötig, da die engen, gewundenen Straßen den Wind brachen. Die Straße selbst war schon Windfang.

Als man begann, das Haus im Garten vor dem Tore auch im Winter zu bewohnen, wurde der Windfang nötig, den man im windstillen Sommer hatte entbehren können. Bei alten Häusern läßt sich heute noch erkennen, daß er eine Zutat war. Die ältesten Windfänge sind aus Holz angebaut. Bei allen Neubauten ist er in den Organismus einbezogen.

Diese Anlage ist durchaus hamburgisch. Als die deutschen Fachleute zur Ausstellung nach Chicago gingen und bei der Gelegenheit das amerikanische Haus studierten, fiel es ihnen wohlthuend auf, daß der Besucher nicht vor der Tür stehen zu bleiben braucht, um während der Zeit zwischen Klingeln und Auftun allem Wetter und den Blicken der Passanten ausgesetzt zu sein, sondern statt dessen durch eine unver-schlossene Tür einen geschützten Vorraum betreten konnte.

Daß diese Anlage auch in Hamburg üblich war, scheint den meisten ganz unbekannt gewesen zu sein.

In dem einfachen Hamburger Wohnhause liegen die sämtlichen Wirtschaftsräume und die Wohn-, Schlaf- und Badezimmer der Dienerschaft, Küche, Aufwasküche, Waschküche, Feuerungsraum, Plätzzimmer usw. im Halbkeller. Das Erdgeschoß enthält das Empfangszimmer, das nicht weiter bewohnt wird, das Wohnzimmer der Hausfrau, die den Wirtschaftsräumen nahe sein will, den Speisesaal und den Anrichterraum. Im ersten Stock liegt das Arbeitszimmer des Hausherrn, das Schlafzimmer der Eheleute, daneben ein Badezimmer und nach vorn, neben dem Zimmer des Hausherrn, das Morgenzimmer, der

Raum, in dem die Familie das erste Frühstück einnimmt, während die Zimmer im Erdgeschoß gereinigt werden. Schlaf-, Bohn- und Spielzimmer der Kinder sind im zweiten oder im dritten Stock mit den Fremdenzimmern untergebracht. Dies gilt für die bescheidenen Verhältnisse, wo die Hausfrau nicht den Anspruch macht, ihr besonderes Toilette- und Badezimmer zu haben, und der Hausherr auf besondere Bibliotheks-, Rauch- und Billardzimmer verzichtet. Sobald sich die Ansprüche des einzelnen an persönliche Bequemlichkeit erhöhen, erweitert sich der Organismus noch beträchtlich, ohne daß von Luxus oder Prunk die Rede sein könnte. Repräsentieren, wie mit einer Enfilade von Salons im vergangenen Jahrhundert oder mit den Bordzimmern einer Berliner Etage, kann der Bewohner eines solchen Hauses noch nicht. Bei großen Familienfesten muß er ein Zelt in den Garten hinausbauen. Aber im ganzen Haus ist kein toter Raum. Alles ist durch das tägliche Leben ausgefüllt.

Das alte Landhaus

Während für das Stadthaus ein ganz fester Typus ausgebildet wurde, der sich aus dem Bedürfnis und aus der Gestalt des Grundstückes entwickelte, hatte man beim Landhaus freieren Spielraum.

Es gibt nur wenige hamburgische Landhäuser aus dem achtzehnten Jahrhundert. In der Franzosenzeit wurde auf weite Strecken hinaus die ganze Umgebung Hamburgs von Bäumen und Häusern entblößt.

Wir sollten die wenigen noch vorhandenen Reste aufnehmen und so für die Erhaltung der untergegangenen Formenwelt sorgen. Einiges konnte schon in der Sammlung von Bildern aus Hamburg geschehen. Max Liebermann haben wir die Erinnerung an das schönste Landhaus des siebzehnten Jahrhunderts am Kirchweg in Teufelsbrück, ein größeres Gemälde, und in einem Pastell das Motiv einer vornehmen Villa des achtzehnten Jahrhunderts zu danken.

Im Landhaus scheint ein großer mittlerer Hauptraum den eigentlichen Wohnraum der Familie gebildet zu haben. Ursprünglich Diese

zu ebener Erde, wie man noch auf dem Herrenhaus der Insel Walters-
hof sehen kann — Hans Olde hat uns für die Sammlung von Bildern
aus Hamburg ein köstliches Stimmungsbild dieses Raumes geschaffen —
scheint gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine leise Überführung
in den Typus des großen Mittelsaales stattgefunden zu haben, der aus
den französischen Villenanlagen des vergangenen Jahrhunderts be-
kannt ist. Ein Marmorkamin, verschiedene Sofas an den Wänden mit
Tischen und Stühlen davor, gaben die Möglichkeit, eine größere Gesell-
schaft behaglich zu verteilen. Eine alte derartige Anlage habe ich noch
in einem Landhaus an der Bille im Gebrauch gesehen. Von dem älteren
Typus im Hamburger Landhause und von der Halle im kleineren
englischen Wohnhause unterscheidet sich diese Anlage dadurch, daß sie
keine Treppe enthält. Daß man erst im achtzehnten Jahrhundert be-
gonnen hat, auf die Anlage der Treppe in dieser Wohnhalle zu ver-
zichten, verdient Beachtung. Alte Typen pflegen sich lange zu halten,
auch wenn die Bedürfnisse sich schon geändert haben, und das Leben
verfeinerte Züge trägt. Wir dürfen heute, wenn die Halle bewohnt
werden soll, zu dem ursprünglichen Typus mit der Treppe nicht wieder
zurückkehren. Es ist an sich unbehaglich, von Durchgehenden gestört
zu werden, und die Absperrung des Zugs zwischen der Halle unten und
dem Korridor, in den oben die Treppe mündet, erfordert besondere
Vorkehrungen.

Die große Halle ist sehr wichtig, für das tägliche Leben der Familie
sowohl wie für das Gesellschaftsleben. Um einen großen Raum dieser
Art zu erzielen, sollte man in den kleinen Stadt- und Landhäusern das
sogenannte Eintrittszimmer ohne Bedenken opfern. Man wird stets
die Beobachtung machen, daß sich eine Gesellschaft am behaglichsten
fühlt, wenn sie in einem einzigen größeren Raum vereinigt ist. Fehlt
es daran und müssen sich einzelne Gruppen in kleinere Nebenräume
zurückziehen, so pflegen sie sich wie abgeschlossen zu fühlen, und wer
zu ihnen hineintritt, findet es schwer, sich anzuschließen und pflegt
nach einem flüchtigen Blick wieder zu verschwinden. In einem ein-
zelnen großen Raum fällt das Anschließen und Abbrechen unendlich

viel bequemer, denn es macht keinen so gewaltsamen Eindruck, wie wenn man durch eine Thür in ein anderes Zimmer treten oder es auf demselben Wege verlassen muß. Was leicht, ungezwungen und unbemerkt vor sich gehen müßte, wird durch die leiseste Umständlichkeit als etwas Absichtliches erscheinen.

Aber auch für das tägliche Leben bietet eine große Halle als Wohnraum unendliche Vorteile. Wo sie vorhanden und mit Arbeitsplätzen und Gruppen von Sitzgelegenheiten behaglich ausgestattet ist, habe ich beobachtet, daß alle Familienmitglieder die Neigung haben, sich darin aufzuhalten, plaudernd, studierend, mit Handarbeiten beschäftigt. Jeder pflegt seinen Lieblingsplatz zu haben.

Auch wer sich draußen ein ganz bescheidenes Sommerhaus baut, vielleicht nur, um, wie es die Engländer tun, das Wochenende darin zuzubringen, tut am besten, von diesem einen Raum auszugehen. Wenn die Fensteranlage vorsichtig berechnet ist, so daß wenigstens einige Scheiben nachts offen bleiben können, ist es möglich, die Schlafzimmer sehr viel kleiner anzulegen, als heute die Regel ist.

Steht die Halle als der eine große Raum allen zur Verfügung, so können die Schlaf-, Wohn- und Arbeitszimmer im Landhause erheblich kleinere Abmessungen haben, als sonst erwünscht sein muß.

Daß ein größerer Raum die Aufstellung der Möbel erleichtert und der künstlerischen Ausgestaltung mancherlei Möglichkeiten läßt, braucht nicht betont zu werden.

Hoffentlich gelingt es, in den kommenden Jahren das Material für eine genauere Darstellung der alten Hamburger Landhäuser zu sammeln. Aber das neue Wohnhaus muß aus den neuen Bedürfnissen geschaffen werden. Die kann aber nur der Bauherr selber kennen, nicht der Architekt, wenigstens jetzt noch nicht, wo alles im Werden ist.

Schiffer- und Fischerhäuser

Für das kleinere Wohnhaus der wohlhabenden Schiffer und Fischer gibt es zwei Typen.

Der eine, etwas vornehmere, schließt sich an die städtische Archi-

tektur des achtzehnten Jahrhunderts. Einfache Backsteinwände mit dem zarten hellen Netz der Fugen, ein ruhiges rotes Ziegeldach darüber. Nirgend Säule, Ornament oder Gebälk. Nur die Fensterrahmen stehen weiß in dem roten oder rotvioletten Mauerwerk, und die Haustür ist dunkelgrün gestrichen. Nirgend Formsteine. Schmuckformen finden sich nur an der Tür. Der Wohlhabendere hält auf eine schöngeteilte, vielleicht mit geschnitzten Rosetten, auch wohl mit Laubgehängen geschmückte Tür, deren Griff und Schloßblech aus blankgeputztem Messing sehr freundlich auf dem grünen Grunde stehen. Das Oberlicht darüber pflegt ebenfalls geschnitzt — oft in sehr zierlichen und liebenswürdigen Formen — und in seinen Holzteilen im Gegensatz zur grünen Tür weiß bemalt zu sein. Soll noch ein übriges geschehen, so erhält die Tür eine Sandsteinumrahmung mit bescheidenem, zierlichem Gebälk. Bis auf den Giebel und die hohe Treppe, die hier fehlen, sind das dieselben Kunstmittel, die im achtzehnten Jahrhundert bei uns für das städtische Haus galten, das in der hohen roten Wand mit weißen Fenstern keinen anderen Schmuck kannte, als das Portal und den Giebel.

Wenn wir über die geschorene Hecke weg so ein farbiges Schifferhaus mit der weißen Bank davor in seinem Garten unter geschorenen Bäumen liegen sehen und daneben einen Neubau aus Zement mit verschwenderisch angeklebtem Ornament, so wird es uns schwer, zu begreifen, wie man dazu gekommen ist, so viel Bornehmheit, so viel Kultur aufzugeben.

Das bescheidenere Fischerhaus pflegt noch einfacher, aber koloristisch noch stärker zu sein. Unter dem Strohdach oder Ziegeldach eine gepuzte Wand, deren Kalkanstrich alle Jahre vom Bewohner selbst aufgefrischt wird. Diese Wand ist in der Regel weiß, doch kommen auch grünliche und gelbliche oder bläuliche Tönungen vor. Der Sockel, soweit der Regen anspritzen kann, ist schwarz geteert, damit die Hausfrau ihn abwaschen kann. In der weißen Wand sitzen die Fensterrahmen natürlich nicht weiß, sondern dunkelgrün, dunkelblau, oxsenblutrot, die Fensterläden und die Türen sind dann in derselben Farbe gestrichen. Die Wirkung der einfachen, satten Farben im Schatten der geschorenen

Bäume, die das Haus umgeben, ist so stark und so lieblich, daß keinerlei moderne Architektur dagegen aufkommt.

Was diese beiden hauptsächlichsten Häusertypen unserer Gegend noch in ein besonders gemütliches Licht rückt, ist, daß der Bewohner sie selber pflegen kann. Schiffer und Fischer sind von ihren Fahrzeugen her mit der Farbe vertraut. Der Kapitän oder Lotse streicht alljährlich zu Pfingsten seine Fensterrahmen und seine Türbank weiß und seine Tür und die Fensterläden grün, der Fischer gibt seinem Hause einen frischen weißen Kalkanstrich und teert den Sockel. Mit wenig Kosten sind diese Häuser beständig frisch zu halten.

* * *

Für unsere Gegend müßten die Schiffer- und Fischerhäuser die Grundlage für die Entwicklung der Architektur des Landhauses abgeben.

Auch die Engländer haben überall für das Einzelwohnhaus auf dem Lande und in der Vorstadt den ländlichen Stil der Gegend zugrunde gelegt, nicht, wie unsere Architekten, den französischen Palast, die italienische Villa oder ein gotisches Phantasiegebilde, das sich nie und nirgend zugetragen außer auf dem Reißbrett des Akademikers. Die Engländer sind auch in ihrer Namengebung sachlich und bescheiden und bleiben lieber unter der Wirklichkeit, als daß sie darüber hinauslangen. Sie nennen selbst ein sehr großes geräumiges Wohnhaus im Garten nicht, wie wir, ihre Villa, sondern nach dem Ursprung der angewandten Formen Cottage, das heißt Hütte.

Der Entwicklung des Grundrisses stellen diese auf die Wirkung der Farbe statt der Form berechneten Landhäuser keinerlei Hindernisse in den Weg: sie kennen weder die kleine Säule noch das Palastfenster, und ihr Dach ist eine große ruhige Masse.

Ähnliche Benutzung der älteren bürgerlichen Architektur wäre für das Stadthaus zu wünschen. Es widerspricht unseren besten Neigungen, das große Zinshaus als einen üppigen Palast auszubilden. Im Grunde wollen wir doch gar nicht scheinen, was wir nicht sind.

Das Bauernhaus

Wie weit das niedersächsische Bauernhaus in unserer Landschaft für den Ausbau des ländlichen Wohnhauses Motive bieten kann, muß die Praxis ergeben. In Form und Farbe enthält es nicht viel, was nicht auch am Stadthause und an den Fischer- und Schifferhäusern vorkäme.

Aber der Grundriß bietet vielleicht eine sehr brauchbare Anregung.

Es ist ein Langbau, der mit dem Giebel nach der Straße liegt. Diese Giebelseite hat keinen Eingang. Im Erdgeschoß und den ein oder zwei Stockwerken liegen hier die Schlaf-, Wohn- und Staatszimmer. Die Haustür liegt an der Seite.

Der Eintretende findet sich in einem großen Raum, der quer durchs Haus geht und an beiden Seiten Fenster hat.

Dies ist die alte sächsische Halle, der Hauptraum des Hauses. An der Wand nach der Straßenseite sind die Türen zu sehen, die in die Zimmer führen, meist zwei. Dazwischen liegt in der Mitte der Wand der Feuerherd. Wenn die Hausfrau hier beschäftigt ist, kann sie ihr ganzes Reich übersehen. Durch die Fenster kann sie beobachten, was im Garten und auf dem Hof geschieht, und dem Herd gegenüber sieht sie durch eine weite torartige Öffnung auf die „große Diele“, die zweite Halle des Hauses, die oft mehr als die Hälfte des ganzen Gebäudes einnimmt, den Mittelpunkt des Wirtschaftslebens. Hierher öffnen sich an den Seiten die Ställe der Tiere, durch das Tor am Ende dieser großen Diele kommen die hochbeladenen Heu- und Kornwagen herein.

Für das Landhaus wäre die Anlage der Querkhalle vielleicht von Wert. Von dieser Halle könnte es nach der einen Seite in die Wohnzimmer gehen, genau wie im Bauernhaus, und an der entgegengesetzten Seite könnten sich die Küche und die Wirtschaftsräume anschließen. Die alte Herdstelle müßte Kamin werden mit den nötigen Sitzgelegenheiten. Die langen Fensterwände würden die Möglichkeit bieten, tiefe geräumige Erker auszubilden, zimmerartige Kojen mit dem Blick auf den Garten.

Die Motive brauchten wir nicht aus England zu holen. Alles einzelne findet sich in unserer älteren, von Italien, Frankreich und der modernen Gotik noch nicht berührten städtischen und ländlichen Architektur.

Der Beischlag

Wir haben noch keine Monographie des Beischlags. Und wenn es sich auch um eine Anlage handelt, die so gut wie ausgestorben ist und von der man kaum annehmen darf, daß sie für das Stadthaus wieder aufgenommen wird, wäre es doch für die Anschauung des Straßenaufbaues und Straßensbildes der norddeutschen Städte bis ins achtzehnte Jahrhundert von Wichtigkeit, wenn überall die Reste und Spuren zusammengestellt würden, daß man einmal das ganze Tatsachenmaterial überblicken könnte.

Schon Günther Gensler wies darauf hin, daß der Beischlag ein Erzeugnis der norddeutschen Architektur sei. Hier dient im Erdgeschoß der meist aufgetreppte Eingang den Fußgängern, während weiter südlich Fußgänger und Wagen durch die große Einfahrt ins Haus gelangen, wodurch die Ausbildung eines Beischlags unmöglich wird.

Die monumentale Entwicklung hat der Beischlag bekanntlich in Danzig erfahren. Bei uns und in den Nachbarstädten handelt es sich meist nur um eine Sitzgelegenheit bescheidenen Umfanges vor der Tür.

Vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts ist der Beischlag in der Architektur des vornehmeren Privathauses bei uns verkümmert, da die Wohlhabenden schon früh im Jahr „auf den Garten“ zogen und deshalb nicht mehr in die Lage kamen, abends nach der Arbeit vor der Tür zu sitzen. In den Quartieren der weniger Wohlhabenden war er dagegen bis in unser Jahrhundert üblich und stellenweise sogar balkonartig erweitert.

Aus meiner Jugend erinnere ich mich noch, daß an milden Sommertagen die alten Beischläge in der Hafengegend den Aufenthalt der Familie bildeten. Nichts Lustigeres als der Anblick eines solchen Straßenlebens mit all den lachenden und schwagenden Menschen, die

alle Bänke füllen und noch einen großen Teil der Straße überfluten. Heute sind bei den Straßenregulierungen die Beischläge fast überall verschwunden, und wo ein einzelner noch übriggeblieben ist, wird er kaum noch so wie früher benutzt.

Ehemals gehörte der Beischlag zu den ganz volkstümlichen Formen unserer Architektur.

Im fünfzehnten Jahrhundert bildete er die hervorragendste Zier der Fassade und vertrat als Schmuckträger die Stelle des später in Anlehnung an südliche Baugedanken reicher ausgebildeten Portals. An Ort und Stelle erhaltene Beispiele sind sehr selten. In Hamburg gibt es keine mehr aus so alter Zeit.

In Lübeck stehen noch die beiden hohen Stelen vor dem Schifferhaus, aber die Bänke fehlen, die sie früher mit dem Hause verbanden. Am Rathhausportal werden die beiden kostbaren Bronzetafeln bewundert, die vielleicht einstmals nicht die Rückwand des Sitzes bildeten, wie heute, sondern ebenfalls die Stirn der Bank schmückten und weit höher angebracht waren als heute, wo sie ganz versteckt stehen. Doch ist dies nur eine Vermutung. Sie sind vielleicht die einzigen in diesem edlen Material. — Auch in Lüneburg finden sich an der ursprünglichen Stelle noch Beischlagpfosten des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten.

Bei uns in Hamburg dürften heute die ältesten Beispiele vor den Häusern aus dem achtzehnten Jahrhundert stammen. Aber wir sind zu dem Schlusse berechtigt, daß die Beischläge dem Bild der Hamburger Straßen im fünfzehnten Jahrhundert den künstlerischen Charakter gaben. Ein glücklicher Zufall hat uns nicht nur eine gleichzeitige Abbildung, sondern auch eine Reihe ganz hervorragender Bruchstücke erhalten.

Die Abbildung findet sich auf dem linken Flügel des Altars der Maler in der Jakobikirche. Wir sehen darauf dieselbe Anlage, die in einem einzelnen Beispiel noch bis zum Brande von 1842 erhalten geblieben war. Die Treppenwangen bilden den Sitz und werden vorn von dem Paar hochragender, stelenartiger Pfosten abgeschlossen, die am Kopfstück die Wappen tragen und darunter die Jahreszahl 1499.

Weiter unten trägt jeder der Pfosten einen Ring, das Reitpferd anzubinden, an der Erde ist jedem ein unregelmäßiger Block als Prellstein vorgelegt. Im Hintergrunde läßt sich erkennen, daß auch andere Häuser ähnliche Beis schläge hatten.

Aber diese Darstellung würde uns von dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit der im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert vorhandenen Bildungen keine Vorstellungen geben, wenn uns keine Originale erhalten wären.

Der Steinsetzmeister Stiefvater hat alle Reste von Beis schlägen, die sich beim Abbruch von Haustreppen fanden, wo sie mit dem Gesicht nach unten als Stufen geendet hatten, sorgfältig aufbewahrt. Seine Witwe hat sie sodann dem Museum für Hamburgische Geschichte geschenkt. Aus späteren Funden ist noch einiges hinzugekommen, ein prächtiges Stück mit Figuren im Relief bewahrt das Museum für Kunst und Gewerbe auf.

Wir können an diesem Material die Entwicklung fast zwei Jahrhunderte lang verfolgen, und es lassen sich deutlich drei Typen unterscheiden.

Die älteste Form scheint eine oft über manneshohe stelenartige Steinplatte gewesen zu sein, deren oberes Ende ein rundes Kopfstück mit deutlich markiertem Halseinschnitt bildete. Bei den einfacheren Formen enthielt dies Kopfstück ein Wappen. Zuweilen war auch die ganze Fläche geschmückt. In einem Falle mit einer einzigen großen Figur, in einem anderen mit getrennten Darstellungen, dem Wappen auf dem Körper der Stele, einer Auferstehung Christi im Kopfstück.

Diese Form, die den Kopf der auf der Bank Sitzenden beträchtlich überragte, wurde, vielleicht einer bequemeren Umschau wegen, durch eine kürzere und breitere ohne Kopfstück abgelöst, die im sechzehnten Jahrhundert sich der Anbringung von Renaissance-Architektur gefügiger zeigte, aber im fünfzehnten bereits vorkommt.

Ziemlich spät im sechzehnten Jahrhundert scheint dann ein dritter Typus ausgebildet zu sein in Gestalt eines dicken, vierseitigen Pfostens, der an den drei äußeren Seiten mit Renaissance-schnörkeln und kleinen

figürlichen Reliefs bedeckt wurde, da für größere Darstellungen kein Platz war.

Die schönste von allen Beischlagsplatten ist zugleich wohl die älteste, die mit dem heiligen Georg in der Sammlung hamburgischer Altertümer. Früher galt sie als Grabstein, Günther Gensler hat sie zuerst als Teil eines Beischlages erkannt. Es ist ein sehr großes Kunstwerk, eins der interessantesten aus der ganzen Epoche.

Die Technik ist nicht eigentlich die eines Steinmezes. Schon auf den ersten Blick wird man an die Messingplatten auf den Kirchengräbern erinnert. Wie bei diesen handelt es sich um eine Zeichnung, deren Hintergrund flach ausgehoben ist. Man wird kaum fehlgehen, wenn man die Zeichnung als Werk eines Malers ansieht, denn dem Steinmez sind ganz andere Ausdrucksmittel geläufig. Vielleicht läßt sich sogar der Maler nachweisen, von dem die Zeichnung stammt. Der Tracht nach gehört das Werk in die zwanziger oder dreißiger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. Damals schuf in Hamburg Meister Francke eine Anzahl köstlicher Bilder. Das schönste darunter ist unser Christus als Schmerzensmann, das umfangreichste der Thomasaltar unserer ehemaligen Johanniskirche, jetzt aus dem Museum zu Schwerin in den Besitz der Hamburger Kunsthalle gelangt. Auf letzterem befinden sich Ritterfiguren, die in Waffen und Tracht an den heiligen Georg unseres Beischlages erinnern. Die Vermutung, daß die Werke von der Hand desselben Meisters stammen, habe ich schon vor einigen Jahren im Verein für Hamburgische Geschichte ausgesprochen.

Die Gestalt des heiligen Georg imponiert durch die pathetische Bewegung, die dem verfügbaren Raume mit größtem Geschick angepaßt ist, und durch den eigenartigen Typus des Gesichts. Er ist kein jugendlicher Heiliger mit allgemeinen Idealzügen, sondern das Bildnis eines sehr martialischen Mannes mit großer Nase und starkem Schnurrbart — eine nahe verwandte Physiognomie kommt auf Franckes „Auferstehung“ bei einem der Krieger vor. — Gerade dieser bildnisartige Charakter des Kopfes rückt dieses kostbare Werk in die Nähe der Thomasbilder von Meister Francke.

Welcher Heilige mag das Seitenstück gebildet haben? Und vor welchem Hause mögen diese beiden Niesengestalten den Eingang bewacht haben? Wenn wir uns die Großartigkeit der Gesamtanlage vergegenwärtigen, können wir die Frage nicht unterdrücken, ob die Straßen des modernen Hamburg irgendwo ein so mächtiges Kunstwerk enthalten. Im ganzen Norden weiß ich nur ein Kunstwerk, das sich mit ihm messen kann, das ist der Roland in Bremen, dessen Antlitz zu den bedeutendsten Werken der gesamten deutschen Skulptur gehört.

Die übrigen Platten aus dem fünfzehnten Jahrhundert sind nicht so bedeutend, aber es finden sich unter denen mit Reliefs noch einzelne Prachtstücke, so das mit dem Junker und der Jungfrau als Schildhalter in der Sammlung hamburgischer Altertümer, das mit den Heiligen im Museum für Kunst und Gewerbe.

Aus dem sechzehnten Jahrhundert bewahrt dasselbe Museum eine ganze Reihe zierlicher, wappengeschmückter Stelen und eine Platte mit Reliefs auf, darunter eine mit der Anbetung der Hirten in sehr origineller Anordnung.

Eine sorgfältige Publikation dieser Reste wäre sehr zu wünschen.

Wenn sie uns auch Vorbilder nicht bieten, dürften sie uns doch in mehr als einer Beziehung anzuregen geeignet sein. Es ist schon ein Gewinn, wenn sie uns beschämen.

Das gute alte Wort Beischlag lebt vielleicht wieder auf, wenn wir es für die unbedeckte Terrasse am Hause anwenden.

Denn obwohl der Beischlag für das Haus in der Stadt nur in seltenen Fällen noch empfohlen werden könnte, läßt sich seine Verwendung beim kleinen Landhause sehr wohl vorstellen. Ist der Vorgarten nicht groß, und will man den Raum für eine besondere Sitzgelegenheit sparen, so sind die beiden Bänke auf der Treppenwange des Einganges das Gegebene. Da man an dieser Stelle des Durchganges wegen keinen Tisch aufstellen kann, so müßten über den Arm- und Rückenlehnen Flächen zum Absetzen von Tassen und Arbeiten vorhanden sein. Wenn diese Sitzgelegenheit mit einem Dach versehen wird,

ist darauf zu achten, daß das Oberlicht, das die Diele erhellt, darüber angebracht wird, oder daß ein Seitenfenster nicht fehlt. Für den Architekten dürfte bei der Entwicklung des kleinen Landhauses das Motiv unseres alten Beischlages sich von großem Wert erweisen.

Es mag darauf hingewiesen werden, daß auch das Regendach über der Haustür, das in einzelnen Fällen in Harzstädten wie Goslar noch erhalten ist, früher am Hamburger Hause vielfach vorkam. Beispiele sind uns auf den Handzeichnungen von Matthias Scheits aus dem siebzehnten Jahrhundert in der Kunsthalle erhalten.

Haustüren

In meiner Kindheit steckte Hamburg noch voll herrlicher alter Dinge, die nun verschwunden oder sehr rar geworden sind.

Die Haustüren gehörten dazu.

Wenn ich heute noch in unberührten Straßen an einer alten Haustür vorüberkomme, habe ich ein Gefühl, als müßte ich den Hut ziehen. Denn die Türen und Portale unserer alten Häuser waren meine ersten Lehrer der Kunstgeschichte, ausgezeichnete Lehrer, die nicht redeten, aber doch beständig anregten. Einige trugen die Jahreszahl im Oberlichte, die meisten waren undatiert. Da der historische Sinn im neunzehnten Jahrhundert sehr früh geweckt wird, nimmt es nicht Wunder, wenn schon ein Kind von den datierten Portalen ausgehend, die Entstehungszeit der undatierten zu bestimmen sucht. Ich hatte sehr bald heraus, daß es keine Türen gab, die mehr als hundert bis hundertzwanzig Jahre zählten. Oft trugen die Steinportale eine Jahreszahl aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts, und die grüne Tür mit ihrem weißen Oberlicht im alten Bogen wies die Schnörkel des Rokoko auf. Warum gab es keine älteren Türen? Die Änderung des Geschmacks konnte nicht die Ursache sein, denn der spätere Geschmackswechsel hatte die Türen in Rokoko unberührt gelassen, und als man die Türen erneuerte, ließ man die Steinportale in Ruhe. Es mußte schon sein, daß, wie dem Zaun, dem die Volkserfahrung ein Lebens-

alter von fünf Jahren gibt, auch der Haustür vom Geschick ihre Spannezeit zugemessen ist, hundert oder hundertundfünfzig Jahre, wie es scheint, bei uns, in unserem feuchten Klima.

An diesem Alter der Türen lernte ich unterscheiden, wie von zehn zu zehn Jahren der Geschmack wechselte. Und als ich in späteren Jahren die Altertümer dieser Epochen in andern Städten und in den öffentlichen Sammlungen studierte, war ich in der Formensprache der letzten Jahrhunderte ganz zu Hause. Das dankte ich unseren alten Türen und Portalen.

Ein Kind, das heute in Hamburg aufwächst, findet solche Anregungen nicht mehr so reichlich wie zu der Zeit, als Wandrahm, Kehrvieler und Rajen noch standen. Aber immerhin sind gegenwärtig in Hamburg und in den benachbarten Städten und Flecken noch sehr viele Türen des achtzehnten und der ersten beiden Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts übriggeblieben, die nicht viele Jahrzehnte mehr Dienst tun werden.

Da wäre es eine sehr lohnende Aufgabe für unsere Dilettanten, in tüchtigen, sehr sorgfältigen Aufnahmen die Veröffentlichung eines „Hamburger Türbuches“ vorzubereiten.

Eine solche Sammlung soll nicht etwa Muster zum Nachahmen bieten. Die Zeit, in der man solche Wünsche hegte, liegt hinter uns, und für diesen Zweck würde die Mühe nicht lohnen.

Sie soll uns vielmehr ein Stück Poesie aus dem Leben unserer Vorfahren retten. Denn die alten Haustüren haben in der Tat etwas poetisch Anheimelndes. Bei den einfacheren Häusern waren sie die einzigen Schmuckträger an der Fassade. Wer heute mit der Straßenbahn nach Ottensen fährt, findet in den engen Straßen Altonas noch zahlreiche alte Haustüren von sehr liebenswürdigen, einfachen Formen, und wenn er Interesse und Zeit hat, kann er in den schmälern Nebenstraßen noch viele Entdeckungen machen. So wird er in Altona noch die Anlage der quergeteilten Türen finden, wie sie in den Marschengang und Gäbe sind, Türen, deren Oberteil für sich geöffnet werden kann und nach innen schlägt. Diese Form der Tür hat etwas sehr

Behagliches, und es läßt sich wohl denken, daß wir sie bei der künftigen Ausbildung des Landhauses wieder aufnehmen.

Und wie in Hamburg stand es früher bis in die kleinsten Städte hinein im ganzen Norden von Deutschland. Es ist schon so vieles gesammelt und publiziert worden von der Grabplatte bis zur Handlaterne. Eine Sammlung der Motive, die für die Gestaltung und den Schmuck der Haustür und ihres Oberlichtes zur Anwendung gekommen sind, würde einen tiefen Blick in die Seele unserer Vorfahren tun lassen, die gewiß nicht reicher waren als wir, in deren Herzen aber mehr Liebe zu schönen Dingen des täglichen Gebrauchs lebte. Wie selten wird bei einem neuen Hause auf den Schmuck der Tür Wert gelegt, wie armselig sind mit seltenen Ausnahmen die Gedanken ihres Aufbaues und ihres Schmuckes.

Wenn wir eine hübsche Sammlung alter Erzeugnisse in Zeichnungen beisammen haben, wird sich vielleicht mancher, der sich ein Haus baut, anregen lassen, die alte schöne Sitte wieder aufzunehmen. Denn eine schöne Haustür in einer schlichten Fassade ist nicht nur Schmuck, sondern auch Symbol. Sie sagt aus, daß der Bewohner, der den billigen äußeren Prunk mit Säulen und Ornament an seinem Hause nicht liebt, sich im Innern eine behagliche künstlerische Umgebung geschaffen hat. Denn obwohl die Haustür von der Straße aus gesehen wird, gehört sie doch gewissermaßen schon zur innern Ausstattung.

Die Motive wird man den alten Türen nicht zu entlehnen brauchen. Wozu wäre der neue Stil da, der jetzt in der Kulturwelt jedem jungen Künstler und Handwerker unbewußt in den Fingern liegt wie einst das Rokoko?

Veranda, Balkon, Erker

Unsere Vorfäter scheinen die Laube am Haus, denn das ist die Veranda, nur für die städtische, nicht für die ländliche Architektur gekannt zu haben. Wie der Name andeutet, kam sie vom Auslande — wohl über England aus Indien — und das erst in unserm Jahrhundert.

Man merkt ihr heute noch an, daß sie kein einheimisches Gewächs ist. Sie gedeiht meistens nicht recht. Selten ist sie bequem und nützlich, in der Regel ein ornamentales und schädliches Anhängsel, wie so vieles in unserer Architektur.

Eine Veranda soll im Sommer bei jedem Wetter der Familie den bequemen Aufenthalt im Freien ermöglichen. Sie ist ursprünglich eine offene oder gedeckte Laube, in die man unmittelbar vom Zimmer aus eintreten kann, damit man bei heißer Sonne und bei Regenwetter Schutz hat und nicht erst, um das Dach der Laube zu erreichen, einen Weg durch den sonnigen oder nassen Garten zurückzulegen braucht.

Sie soll der Familie zum Aufenthalt dienen, auch wohl, wenn Besuch kommt, einer Gesellschaft. Dazu pflegt sie nun in der Regel nicht geräumig genug zu sein. Wer eine Veranda baut, sollte sie so groß anlegen, wie irgend zulässig. Praktisch brauchbar wird sie erst, wenn sie ein Zimmer mäßigen Umfanges ersetzen kann.

Solche Veranden sind bei uns sehr selten, höchstens bei großen villenartigen Anlagen zu finden. Sie sollten aber keinem Familienhause fehlen, denn der Aufenthalt im Freien darf eigentlich erst beim Eintritt der rauhen Jahreszeit aufgegeben werden.

Die gebräuchlichen Veranden sind klein und eng, und die Familie benutzt sie meist nur wenig oder überhaupt nicht, weil sich in dem engen Glaskasten niemand behaglich fühlt.

Das wäre vielleicht noch zu ertragen, wenn die überflüssige Anlage nicht den großen Nachteil hätte, daß sie das ganze Jahr hindurch ein Zimmer vollständig verdunkelt. In sehr vielen Häusern macht sie dies Zimmer geradezu unbrauchbar.

Die Bremer haben einen anderen Typus der Veranden ausgebildet. Man baut sie dort größer als in Hamburg und pflegt sie quer vor ein Zimmer mit zwei Fenstern zu legen. Damit sie kein Licht nimmt, trägt sie nicht, wie bei uns, einen Balkon oder ein festes Dach, sondern ist mit Glas gedeckt, und zu ihrem Aufbau wird fast ausschließlich Eisen verwendet.

* *

*

Daß der Hausbewohner in Hamburg mit seiner Veranda mit dem sogenannten Entreezimmer nicht sehr zufrieden ist, beweisen häufige Umbauten.

Aus dem Eisen- oder Holzbau pflegt ein Steinbau zu werden, dessen sämtliche drei Außenwände von Fenstern und Türen eingenommen werden.

Für den Sommer erweist sich diese Anlage zur Not brauchbar, im Winter ist sie meist eine Last, da sie selten mitgeheizt werden kann, und wenn sie einmal für Heizung eingerichtet ist, das Zimmer doch nur an milden Tagen bewohnbar macht, weil die Abkühlungsfläche der Fenster zu groß ist.

Diese Art Anlagen sollte man niemals gutheißen.

Wo der Platz es erlaubt, sollte man die Veranda an eine fensterlose Wand legen. Wenn sie eine abgeschlossene Rückwand hat, läßt sie sich weit behaglicher einrichten. Es ist ungemütlich, Fenster im Rücken zu haben.

Die Treppe nach dem Garten sollte nie an der Mitte der Vorderseite hinabführen, weil das den benutzbaren Raum zerreißt. Am meisten Platz gewinnt man und die beste Art, die Möbel bequem zu ordnen, wenn man die Treppe an eine der Schmalseiten legt, und zwar, wenn der Raum nicht sehr groß ist, wieder nicht in die Mitte, sondern an die Hauswand gelehnt.

Wer so viel Platz hat, neben die gedeckte Veranda noch eine ungedeckte Terrasse — einen Weischlag — zu legen, sollte es nicht unterlassen. Wer eine solche Anlage benutzt hat, weiß, wie sehr viel angenehmer es sich bei gutem Wetter auf der unbedeckten Terrasse unter freiem Himmel lebt als auf der gedeckten Veranda.

Auf eins ist bei jedem Neu- und Umbau zu achten: die geschlossene Veranda, die auch im Winter benutzt werden soll, darf nicht von Pfeilern oder gar Säulen getragen werden. Wo diese Parasiten in unserer Architektur auftreten, ist eine praktische Fensterbildung unmöglich.

Man darf ohne Umschweif behaupten, daß die vernünftige Aus-

bildung und Eingliederung unserer Veranden bisher nur an der übeln Gewohnheit der Architekten und Maurermeister gescheitert ist, für alles eine „architektonische“ Form finden zu wollen.

* * *

Das Klima hat in Hamburg nicht zur Erfindung oder Ausbildung des Balkons geführt. Es ist zu rauh, zu regnerisch und zu windig.

Bis ins siebzehnte Jahrhundert dürfte er sehr selten gewesen sein oder doch nur in Form einzelner gedeckter Holzlauben bestanden haben, wie man sie an den Fleeten hier und da noch beobachten kann. Als nach dem Hinausrücken der Befestigung während des dreißigjährigen Krieges der untere Teil des neuen Walles abgetragen wurde, zog mit der fremden Palastarchitektur, von der das Palais Görz, das heutige Stadthaus, ein Beispiel gibt, auch der Balkon ein. Er blieb jedoch bis in die jüngste Zeit mehr ein Ornament als ein Gegenstand des Gebrauches, fast niemals sieht man ihn benutzt, wo er im ersten Stock des Einzelhauses über der Veranda zu liegen pflegt. Es müßte denn sein, daß er beim Reinmachen zum Klopfen der Möbel und Betten verwendet wird. Erst das Eindringen des Stagenhauses hat ihm eine größere Bedeutung gegeben. Aber auch hier macht sich der Einfluß des Klimas störend bemerkbar. Nur gedeckte und gegen den Wind geschützte Balkons sind bei uns für die Familie wirklich brauchbar, und wir werden schwerlich dahin kommen, ein Sommerwohnzimmer daraus zu machen, wie die Bewohner von Berlin W.

Auch in Berlin kam der Balkon wohl zuerst im sechzehnten Jahrhundert als ein Schmuck des Fürstenschlosses vor und wurde erst in der überfüllten Hauptstadt unserer Epoche ein notwendiges und deshalb rationell ausgebildetes Bauglied. Man legt ihn in neuerer Zeit denn auch so geräumig und so geschützt an, daß er der ganzen Familie zum Aufenthaltsort dienen kann. Geht die Rückseite des Hauses auf eine der großen Gartenländereien, wie sie in Berlin W so häufig sind, dann ist es an milden Sommerabenden ein liebliches Schauspiel, in der ganzen Runde vom ersten bis zum vierten Stock die Lampen durch das

Grün der Winden und Tropäolum, die das Gitter umranken, schimmern zu sehen. Denn der Balkon wird meist auch als Sommerwohnzimmer und Hausgarten verwendet. Wo er, wie in den neuen Stadtvierteln nördlich vom Tiergarten, als Hauptschmuck der Fassade ausgebildet ist, sieht man im Sommer die hohen Häuser der weiten Straßensfluchten von oben bis unten in den Schmuck grüner Blätter und bunter Blumen gehüllt, und der Wind, der hindurchstreicht, hebt überall die flatternden Ranken des wilden Weins, der üppig von den Balkons herunterhängt. Vor dreißig Jahren kannte die Berliner Architektur dies liebliche Motiv kaum.

In Hamburg wird es bei dem beständigen Winde in diesem Reichtum wohl nie heimisch werden können, doch verdient der Balkon auch bei uns, daß die Aufmerksamkeit der Hauserbauers sich ihm zuwendet. Und sollte er auch nur beim Klopfen und Bürsten hygienischen Zwecken dienen. Aber auch bei uns hat er keinen Sinn, wenn er eng und klein ist.

* *
*

Durchaus in den Kinderschuhen steckt in unserer modernen Architektur der Erker. In der Regel ist er so klein, daß sich eine einzelne Person kaum darin umdrehen kann. Dazu kommen die üblichen drei Fenster mit ganz niedrigen Fensterbänken. In dieser Abmessung und Einrichtung gehört er schlechtweg in das Gebiet des groben Unfugs.

Er nützt dem Bewohner des Zimmers gar nichts, macht aber durch seine kleinliche Fensterbildung, die namentlich beim trapezförmigen Grundriß schlimm zu sein pflegt, einen unruhigen Winkel. Wie man Erker bauen soll, können wir von unserem heimischen Stadt- und Landhaus und von der englischen Cottage lernen, wo er im Halbkreis oder Halboval dem Zimmer breit vorgelegt wird mit einem die ganze Weite umspannenden Fenster ohne Säulen und Pilaster, aber mit hoher Fensterbank. Er hat in dieser Ausbildung Raum genug, daß er mehreren Personen zum bequemen Aufenthalt dienen kann, gewährt freien Ausblick auf Garten oder Platz und bietet dem Zimmer die einheitliche,

ruhige Lichtflut, die es behaglich macht. Welch ein freundliches Element der Belebung der Fassade dieses bow-window bietet, läßt sich leicht vorstellen.

Sein Ursprung ist durchaus nicht ausschließlich englisch. Ähnliche Bildungen waren z. B. in den alten hamburgischen Stadthäusern als „Ausluchten“, kleine, mit Ziegeln gedeckte Vorbauten des Erdgeschosses, deren Wand von einem einzigen Fenster eingenommen wurde, sehr gewöhnlich. Runde Ausbauten ähnlicher Art finden sich an unseren Landshäusern vom siebzehnten Jahrhundert ab erhalten und sind vielleicht noch älter. Derartige heimische Motive sollten nicht in Vergessenheit geraten.

Dritter Teil

Theorie und Historie

(1896)

Vom Standpunkt unserer Nachbarn betrachtet, sind wir das Volk der Historiker und Theoretiker mit mangelhaft entwickelten Sinnen.

An der Spitze ihrer Kritik steht der Hinweis auf die Bedürfnislosigkeit unserer Zunge, die gegen die Güte der Nahrungstoffe und gegen ihre Zubereitung gleichgültig ist, auf die mangelhafte Kultur unseres Auges, das keine hohen Anforderungen an Farbe und Form stellt, und auf die einseitige Kultur des Ohres, das eine mehr instrumentale Behandlung und Verwendung der menschlichen Stimme zuläßt.

Zur Begründung dieses Urtheiles wird auf die Tatsachen hingewiesen, daß wir keine nationale Küche der französischen gegenüberzustellen haben, daß wir in der Mode den englischen und französischen Weisungen folgen, daß unsere Malerei, Architektur und dekorative Kunst unsern Nachbarn kein Vorbild bietet, und daß in unserer Musik das instrumentale Wesen überwiegt.

Es wird schwer halten, den Kern von Wahrheit in diesen Urtheilen zu übersehen.

Auch auf dem Gebiete der dekorativen Künste läßt sich überall die

mangelhafte Beteiligung der Sinnesorgane, also des Auges, durchfühlen.

Wie selten ist die Empfindung für Farbe ausgebildet! Man findet sie eigentlich nur bei Künstlern, die sie im Studium der Natur in sich entwickelt haben, und bei Frauen, die sie der Aufmerksamkeit für ihre Toilette danken. Hier kommt die merkwürdige Einseitigkeit zum Vorschein, daß Künstler oft die zarteste Farbenempfindung für die Werke ihrer Kunst besitzen, aber gegen die Farbe in ihrer Umgebung stumpf sind, und daß Frauen, die das äußerste Feingefühl für die koloristische Wirkung ihrer Toilette verraten, sich in einer Einrichtung wohl fühlen können, die ganz un- oder antikoloristisch beschaffen ist. Architekten haben ganz erschreckend selten einen Begriff von Farbe. In der dekorativen Kunst liegt dies Element noch mehr danieder. Für das Publikum im allgemeinen, namentlich für das Männergeschlecht, ist Farbe gar nicht auf der Welt.

Wie wenig auch das Gefühl für Formen und Verhältnisse entwickelt ist, zeigt sich an allen Ecken und Enden, wo gebaut und eingerichtet wird.

Ein Haupthindernis der einzig möglichen Schwenkung, des bewußten und energischen Anschlusses an die lebendige Kunst und dadurch an die Natur, bildet das theoretische und historische Element unserer künstlerischen Erziehung, soweit von einer solchen die Rede sein kann. Wir genießen Kunst weit mehr mit dem Verstand als mit den Sinnen. Unser Schönheitsgefühl ist durch historische Begriffe eingeengt. Wir haben es sogar so weit gebracht, es historisch zu spezialisieren. Der eine glaubt nur antike Schönheit empfinden zu können, andere sind blind gegen alles, was nicht Gotik ist, wieder anderen gilt nur die Renaissance in irgendeiner ihrer Erscheinungsformen.

* * *

In bezug auf das durch historische Voreingenommenheit vielfach beschränkte Verhältnis zur dekorativen Kunst ist der Zustand unserer Gewerbemuseen überaus lehrreich, und die Ideen, die ihre Zusammenstellung geleitet haben, galten auch im ganzen Unterrichtsweisen.

Als die deutschen Gewerbemuseen begründet wurden, um 1870 herum, einige etwas früher, andere etwas später, galten nur Gotik und Renaissance. Die Konkurrenz um die seltenen Überreste war groß, man zahlte hohe Preise, schätzte dann die Erwerbungen um so höher, und das Gewerbe, vom Architekten geführt, begab sich auf das bis dahin verachtete Gebiet wie in ein neuerobertes Reich.

Unterdes wanderten die noch vorhandenen Rokokomobilitien hohen Ranges, und es gab davon sehr viel in Deutschland, aus alten Schlössern und Patrizierhäusern in niedrigere Sphären verstoßen, nach England, Frankreich und Rußland. Als zu Anfang der achtziger Jahre der Versuch gemacht wurde, den überreichen Renaissanceabteilungen das Barock und Rokoko hinzuzufügen, war es zu spät. Man konnte in Deutschland das Beste nicht mehr erlangen, und auf dem Pariser und Londoner Markt mit zu konkurrieren, fehlten die Mittel.

Louis XVI., Empire und sein merkwürdiger Ausklang im sogenannten Biedermeierstil wären noch zu haben gewesen, wurden aber verschmäht und wanderten aus.

Seit einigen Jahren versuchen die deutschen Museen nun auch diese Lücke zu füllen, aber auch hier geht es ihnen wie dem Reiter in der Fabel. Auf zehn Säle Gotik und Renaissance pflegt ein einziges kleines Zimmer mit Rokoko, Louis XVI. und Empire zu kommen.

So bieten denn diese Anstalten ein ganz verkehrtes Bild der Entwicklung. Die stammelnden Versuche der Möbelbildung des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts stehen in Massen als Vorbilder da. Das siebzehnte, das das moderne Möbel zuerst ahnte, ist kaum vertreten; das achtzehnte, das zum erstenmal für alle Bedürfnisse eines verfeinerten aristokratischen Lebens den Ausdruck suchte und mit dem Aufwand der höchst entwickelten Technik und des feinsten künstlerischen Gefühles erreichte, kann nur andeutungsweise erkannt werden, und die ersten drei Jahrzehnte unseres Jahrhunderts, die eigentliche Keimperiode des modernen bürgerlichen Möbels, fehlen ganz. Fast einzig das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe macht hier, wie in vielen anderen Dingen, eine Ausnahme.

Und einerlei, ob es sich darum handelt, Vorbilder für eine möglichst unveränderte Kopie zu suchen oder um jene feinere und seltenere Benutzung der Alten, die den Geist zu verstehen trachtet und die gewonnene Einsicht beim Schaffen aus unserm Bedürfnis benutzt, gerade die beiden letztgenannten Epochen der Geschichte des Möbels sind für uns von größter Wichtigkeit. Denn wer die Entwicklung des Mobiliars unbefangenen verfolgt, der wird mit wachsendem Respekt das Rokoko, das Empire und seinen Nachfolger, den vorläufig als komisch empfundenen und bezeichneten sogenannten Biedermeierstil betrachten.

Unsere Nachbarn, die sich durch die Historie nicht so lange aufhalten ließen, haben die Schönheit dieser Epoche sehr viel schneller begriffen. Wenn man diese wichtigsten Zeiten der Möbelbildung studieren will, muß man zu ihnen gehen. Und wenn sie unsere Museen besuchen, geht ihr Urteil dahin, daß sie sich von der Macht der Theorie und der historischen Befangeneheit, die unsere Entwicklung gehemmt haben, durch den Augenschein überzeugt hätten.

Wir haben daraus die Lehre zu ziehen, daß wir mit jedem Vorurteil zugunsten eines der historischen Stile zu brechen haben. Solange wir nur mit dem Griechen, dem Gotiker oder dem Renaissance-menschen fühlen können, sind wir meilenfern von der einzig fruchtbaren Erkenntnis, daß alles Vergangene gleich scharf von uns getrennt ist; daß wir, wenn wir wollen, von allem gleichmäßig entlehnen können, was uns paßt, und daß wir vor allem den Anschluß an die lebendige Kunst und den Ausdruck unseres eigenen Lebens zu suchen haben.

* * *

Zu all den historischen und theoretischen Vorurteilen, die auf dem Gebiete der Architektur und der dekorativen Künste unsere Freiheit einengen, kommen noch gewisse befangene Anschauungen in bezug auf Technik, die namentlich in der Entwicklung der Möbelindustrie einen Hemmschuh gebildet haben.

Es ist vor allem ein falscher Begriff der Solidität und eine ängstliche Betonung der Konstruktion. Beides dürfte ein Vermächtnis

der gotischen Schule sein, die von einem an sich ganz gesunden und seiner Zeit als Reaktion notwendigen Verlangen nach gediegenem Material und klarer Konstruktion ausgehend, schließlich, wie das so zu gehen pflegt, ein fruchtbares Prinzip durch Ubertreibung zu einem starren, die Unbefangenheit vernichtenden Schema gemacht hat. Es wurde eine unkluge Anwendung moralischer Grundsätze auf Erzeugnisse der Kunst daraus.

Ein Tisch mit schwerer Eichenplatte, schrägen Beinen und Trittbrettern ist freilich insofern gediegener als ein furnierter Mahagonitisch mit Beinen, die untereinander nicht verbunden sind, als er beim Gebrauch ganz rücksichtslos behandelt werden darf. Der Sohn des Hauses kann sogar mit seinem ersten Messer seinen Namen in die Platte schneiden, ohne ernstlichen Schaden anzurichten. Aber die Theoretiker der Solidität vergessen dabei, daß wir in den letzten drei Jahrhunderten das Schonen gelernt haben. Ein Ritter des fünfzehnten Jahrhunderts würde allerdings nicht mit einer Mahagonieinrichtung umzugehen wissen.

Daraus schon ergibt sich, daß der Begriff der Solidität sehr relativ ist. Auch nach anderer Seite hin mußte man dieselbe Erfahrung machen. Solidität wurde mit Massigkeit und Schwere verwechselt. Es entstanden Möbel, die eigentlich zu Immobilien geworden waren, Schränke, die man nicht rücken und auch nicht — wie die großen Prunkstücke früherer Zeit — auseinandernehmen konnte, Stühle, die sich nur durch vereinte Kräfte der Familie bewegen ließen. Aber bei diesem ungeheuren Aufwand von Material hielten sie den Einflüssen der Wärme und Feuchtigkeitschwankungen nicht besser, ja nicht so gut stand wie die verachteten furnierten Möbel.

Daß auf letztere der Begriff der Solidität überhaupt Anwendung finden konnte, erschien theoretisch ausgeschlossen, und wer die Bewegung der siebziger Jahre als junger Mensch mitgemacht hat, wird sich erinnern, daß es auch ihm gegen das Gefühl ging.

Späterhin lernten wir unbefangen die Entwicklung der Technik seit der gotischen Epoche beobachten und kamen auf historischem Wege zu ganz anderen Anschauungen.

Es wurde uns klar, daß auch technisch von der Zeit der Gotik bis gegen die dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts eine stetige Entwicklung in der Behandlung des Holzes stattgefunden hatte.

Langsam sehen wir in der gotischen Zeit das Verständnis für die Eigenschaften des Holzes wachsen. Am deutlichsten bei der Behandlung der Türen. Im Mittelalter waren es Bretter, die man vor dem Verwerfen nur durch Überspinnen mit eisernen Bändern schützen konnte.

Schon in gotischer Epoche wurde dann das Rahmenwerk durchgebildet, in dessen Banden die Holzfasern gegeneinander anarbeitend die Wirkung ihrer Kräfte aufhoben. Die eisernen Beschläge aber wurden, obgleich sie überflüssig geworden, noch im sechzehnten Jahrhundert nicht aufgegeben, und im siebzehnten von der Außenseite auf die innere übertragen; freilich im wesentlichen nur noch ein hübsches Ornament.

Im sechzehnten Jahrhundert begann man das Prinzip des Rahmens ornamental auszubilden. In den einfachen äußersten Rahmen wurde nicht eine einfache Füllung, sondern ein System von größeren und kleineren Rahmen mit ihren Füllungen gelegt, sich vielfach kreuzend und überschneidend, schließlich sogar im Sinne der Diagonale.

Das siebzehnte Jahrhundert, das zuerst in größeren Mengen die edlen auswärtigen Hölzer kennenlernte, die zunächst als kostbare Seltenheit ankamen und schon aus ökonomischen Gründen nicht als Rohmaterial behandelt werden konnten, bildete das System des Furnierens aus, das übrigens als Mosaik schon der Gotik bekannt und im Altertum gang und gebe gewesen war.

Als nun durch die Arbeit mit den kostspieligeren fremden Hölzern eine subtilere Behandlung des Materiales und ein tieferes Verständnis für seine Natur erreicht war, gelangte im achtzehnten Jahrhundert das den modernen Gotikern so verhaßte Prinzip des Verleimens zur höchsten Entwicklung.

Man schuf durch die kluge Behandlung aus dem Holz ein neues Material, beständig und richtungslos wie Metall: das sollten wir nicht

vergessen, wenn wir vom sogenannten konstruktiven Standpunkt den Bau der Rokokomöbel beurteilen wollen. Sie sind aus einem anderen Material als die gotischen Möbel, die aus Pfosten und Brett aufgebaut waren. Sobald man die Holzmassen gegeneinander verleimte, hatte man einen neuen Stoff, aus dem sich Pfosten und Bretter nicht mehr herstellen lassen, der dafür aber, wie das faserlose Metall, jede Form annehmen kann.

Die Einkleidung mit kostbarem Furnier war nun eine Notwendigkeit. Und da man gelernt hatte, die edlen farbigen Eigenschaften der fremden Hölzer durch Politur zu entwickeln, so ergab sich auch nach der dekorativen Seite eine Steigerung der Wirkung: das Holz wurde durch Politur dem edlen Gestein angenähert.

Damit war der Weg zu einer ganz neuen dekorativen Behandlung des Möbels offen. Vergoldete Bronze und blankgeputztes Messing standen prächtig zu den satten tiefen Tönen des polierten Holzes, und auf den Kommoden erschien die farbige Marmorplatte, die auf einem Eichenholzmöbel keinen Sinn gehabt hätte, koloristisch nicht als fremde Zutat, und sie war nötig, weil die metallenen Leuchter, Uhren und Porzellane auf einer polierten Holzplatte Schrammen hinterlassen.

Von dem geschnitzten Eichenmöbel mit Eichenbeschlügen bis zu einer Prunkkommode des Rokoko, welch' ein Weg! Aber dabei nirgend ein Sprung, überall die vollkommen logische Entwicklung.

Diese köstlichen Möbel sind für ein Geschlecht geschaffen, das ausgestorben ist. So wenig wie ein gepanzerter Ritter in einen Rokokosalon paßt, so wenig gehört der einfach gekleidete Bürger des neunzehnten Jahrhunderts hinein. Eine Wiederbelebung des fürstlichen Rokoko ist ein Unsinn in einer Epoche, wo jedermann arbeitet und sich danach kleidet.

Aber der Bürger unseres Jahrhunderts hat seinen Stil bereits geschaffen: wir haben es nur vergessen. Technisch konnte er zwar die Leistungen des Rokoko nicht überbieten. Dagegen blieb es ihm vorbehalten, in den ersten drei Jahrzehnten die praktischen Grundlagen zu schaffen, auf denen ein bürgerliches Mobiliar entwickelt werden kann.

Wir dürfen behaupten, daß die Zeit von 1790—1830 die große Keimperiode des eigentlich modernen, d. h. des bürgerlichen Möbels war.

Wo wir Hamburger Möbel aus dieser Epoche antreffen, machen sie uns in ihrer Einfachheit und Zweckdienlichkeit, in der Schönheit ihrer Linien, Silhouetten und Verhältnisse den Eindruck, als seien sie ganz modern und englischen Ursprunges. In der That gehen alljährlich viele Tausende von Stühlen, Tischen, Kommoden und Schränken dieser Epoche nach England und Amerika, um dort als alte Erzeugnisse des heimischen Gewerbes verkauft zu werden.

Was die Möbel dieser Epoche auszeichnet, ist, was wir an den modernen amerikanischen und englischen Möbeln bewundern, die Stillsichtigkeit. Nachdem die — nur äußerliche — Anlehnung an die Antike, die das Empire anstrebte, überwunden war, schuf man das Möbel an sich, das konstruktiv mit äußerstem Feingefühl dem Zweck angemessen war, und dessen Schmuck in der deutlichen, einfachen Ausprägung dieses Zweckes lag.

Der Stuhl war wirklich zum Sitzen da, und wer ihn benutzte, behielt seine menschliche Form, Schönheit und Würde. Es gab Stühle für alle Bedürfnisse, nur noch nicht zum Liegen. Die Zahl der Tischformen, im Rokoko noch beschränkt, wurde Legion. An Schränken gab es Formen für jeden denkbaren Zweck.

Wenn wir das früher beachtet hätten, dann wäre es nicht nötig gewesen, das neue Evangelium aus England zu holen.

* * *

Auch eine Abart des Patriotismus hat die Möbelfabrikation stark beeinflusst. Es wurde zu den vermeintlich nationalen Stilen der Gotik — die doch aus Frankreich kam — und der deutschen Renaissance — die sehr stark von Italien beeinflusst war — das deutsche Material verlangt. Die Ara des Mahagoniholzes wurde von der des Eichenholzes abgelöst.

Im Grunde ist es selbstverständlich, daß, soweit praktisch möglich, das heimische Holz verwendet wird. Aber die edlen tropischen Hölzer

verbannen wollen, wäre Donquichottismus. Es ist nicht einzusehen, warum denn nicht auch alle anderen tropischen Erzeugnisse, wie der edle Tabak, der Kaffee, die Baumwolle, aus Patriotismus verschmäht werden sollten.

Leider ist die Zahl der für den Möbelbau verwendbaren einheimischen Hölzer gering. Das Eichenholz steht durch viele gute Eigenschaften voran, namentlich als vorzügliches Material für den Bildhauer, es verlangt geradezu Schnitzerei. Kein besseres Material für eine Epoche großer und origineller Plastik, deren neues Leben bis ins Kunsthandwerk dringt, und kein unbehaglicherer Stoff zu einer Zeit, die in den dekorativen Künsten das tausendmal Dagewesene wiederholt. Für den Gebrauch im modernen Hause ist Eichenholz überdies sehr unschön, da es durch die Berührung der Hand schmierig wird, sehr beschwerlich zu reinigen ist, und durch Politur nicht gewinnt. Es ist unendlich empfindlicher als z. B. Mahagoni. Neben Eichenholz kommt noch Nußbaumholz in Betracht. Aber es ist kaum als heimisches Gewächs zu nennen. Damit ist der Vorrat heimischer Hölzer eigentlich erschöpft, denn entweder eignen sich die übrigen nur für die billigsten Einrichtungen, wie das Tannenholz, oder sie sind für ausgedehnten Gebrauch zu selten. Wir würden die Möbeltischlerei unendlich beschränken, wenn wir sie der Diktatur eines oberflächlichen Patriotismus unterwerfen.

Die koloristischen Vorteile auszunutzen, die sich durch farbige Beizen oder durch Bemalung erreichen lassen, ist die Zeit in Deutschland wohl noch nicht gekommen.

Wandlungen

(1894)

I.

Ist nicht seit fünfundzwanzig Jahren genug und übergenug von der „Kunst im Hause“ geredet und geschrieben worden? Und haben die Anregungen und Vorschläge nicht einen gänzlichen Umschwung der Architektur und Hauseinrichtung zur Folge gehabt? Gewiß. Aber

wieder, wie um 1870, stehen wir vor einem Scheidewege, und da wird es nötig, aufs neue nach den Landmarken auszuspähen.

Es ist eine alte Erfahrung, daß eine Geschmacksrichtung etwa ein Menschenalter, also zwanzig bis dreißig Jahre, vorhält. Das ist der Zeitraum, der dem Manne zu schaffen vergönnt ist. Dann kommt mit dem neuen Menschen ein neuer Geschmack, der in allen Punkten dem vorhergehenden entgegengesetzt zu sein pflegt.

Viele von uns erinnern sich der „guten Stube“ vor 1870. Eine Fülle von Licht ergoß sich durch die klaren Gardinen über die Mahagonimöbel mit ihren schwarzen Bezügen und den weißen „Antimakassar“ darauf, über die Kupferstiche an den Wänden, den mageren kleinen Teppich unter dem ovalen Sofatisch mit seinen Albums und Prachtwerken. Der schönste Schmuck war die Sauberkeit, und die Poesie der großen Jahres- und Familienfeste durchwehte den Raum.

Dann kam der Aufschwung nach 1870. Wir traten das politische und wirtschaftliche Erbe der Arbeit von Generationen an, und wie wir uns politisch auf eigene Füße gestellt hatten, so wollten wir auch in der Architektur und in der Industrie uns vom Einfluß des Auslandes frei machen. Nicht aus Frankreich oder England wollten wir die Vorbilder holen, sondern aus unserer eigenen Vergangenheit. Die Erkenntnis, daß auch unser Volk zur Reformationszeit von der künstlerischen Bewegung der Renaissance gepackt worden, war von Forschern und Architekten eben erst gewonnen. Das gab die Parole: Deutsche Renaissance.

Innerhalb eines Jahrzehntes hatte die damals neue Richtung nach den üblichen Kämpfen ihr Ziel erreicht. Das ist nun vergessen. Aber noch lebt in Berlin der Akademiker klassischer Richtung, der damals keine parlamentarischen Ausdrücke finden konnte, um seine Schüler vor der neuen Richtung zu warnen.

Ein Jahrzehnt später hatte sie gesiegt. Das typische Wohnzimmer von 1880 war in allen Teilen ein Gegensatz zu der „guten Stube“, in der 1870 die heimkehrenden Krieger gefeiert waren. Die Fenster blieben auch im Sommer mit schweren dicken Gardinen verhängt.

Durch bunte oder trübe Scheiben drang spärliches Licht. Statt des ausländischen Mahagoniholzes herrschte unumschränkt das heimische Eichenholz und statt der glatten Formen die reichste Schnitzerei. Der Ornamenttausch hatte das deutsche Volk erfaßt, eine Freude an üppigem Schmuck, die den Aschbecher und den Stiefelknecht nicht verschont ließ. Mit vollen Händen schöpfte man die Formen aus dem unermesslichen Vorrat, den uns unsere Vorfahren hinterlassen. Bis 1890 hatte man in unersättlichem Hunger nicht nur die eigentliche deutsche Renaissance in ihrem ganzen Verlauf, sondern auch das Barock und das so lange verachtete Rokoko verschlungen.

Jetzt sind wir auch damit zu Ende. Was nun? Nach den Erfahrungen der letzten Jahrhunderte läßt sich unschwer im allgemeinen die Richtung bezeichnen, die man logischerweise einschlagen wird. An Stelle der Fassaden aus Ornament und Fensterlöchern wird man glatte Wände als eine Beruhigung empfinden. Den Schnitzereien der schweren gebeizten Eichenholzmöbel wird man glatte, polierte leichte Formen vorziehen. Statt der schmutzigen „Wurst-, Erbsen- und Sauerkrautöne“ der Teppiche und Möbelstoffe wird man wirkliche Farbe willkommen heißen, nach der Überladung die Reize der Schlichtheit empfinden. Die künstliche Dunkelheit wird einer Flut von Licht weichen, und statt der Kopie der historischen Stile, die jeder erlernen kann, wird man die Betätigung des individuellen Geschmacks, der sich erziehen, aber nicht lernen läßt, am höchsten schätzen.

Daß das Kommen würde, war längst zu sehen und ist auch längst gesagt worden. Daß es so plötzlich und zwar wie ein Überfall von außen hereinbrechen würde, hat auch die überrascht, die es längst gefürchtet und die längst davor gewarnt haben.

Zwei Prinzipien stehen sich heute im harten Kampf gegenüber.

Vor kurzem sah ich in der Nähe von Hamburg das kleine Wohnhaus — Dreifensterhaus — eines reichen Mannes, das den höchstentwickeltesten Typus der Epoche der Wiederbelebung der alten Stile verkörperte. Es war eben fertiggestellt. Der Schmuck der kleinen Küche hat allein fünfzigtausend Mark gekostet, und die Wohn- und Schlaf-

zimmer waren entsprechend eingerichtet. Was die von der Formenwelt der letzten drei Jahrhunderte erfüllte Phantasie des Architekten erfinden und kombinieren konnte, war aufgeboten, um kein Winkelfchen unverziert zu lassen. Drei Diensthboten waren für die Reinhaltung aller Schnitzereien, Profile, Giebel und Nischen der Dekorationen besonders angestellt.

Einige Tage später besuchte ich verschiedene alte Freunde in Berlin. Ich kannte ihre Wohnungen, die ich zuletzt in demselben altdeutschen Stil eingerichtet gesehen hatte, nicht wieder. Alle Eichenmöbel waren verschwunden; keine Spur von Renaissance, Barock oder Rokoko. Von den Decken und Wänden war aller Stuck heruntergeschlagen, die schlichtgestrichene oder mit einer englischen Tapete bedeckte Wand stieß ohne Boute oder Sims gegen die ganz schlichte weiße Decke. Schnitzerei gab es nicht mehr, die Fenstervorhänge waren auf das bescheidenste Maß zurückgegangen oder fehlten ganz. Alles war hell, licht, einfach, und an die Stelle der Form war die Farbe getreten. Aber alles war englisch.

In Berlin hat also die Gesellschaft — die Künstler voran — mit dem Kultus der historischen Stile gebrochen. Sie ist darin England und Amerika gefolgt. Derselbe Umschwung bereitet sich überall vor.

Niemand wird mehr leugnen dürfen, daß wir mitten in einer schweren Krisis schweben. Es wäre ebenso gefährlich, nun ohne weiteres über Bord zu werfen, was bisher gegolten hat, wie es töricht wäre, um jeden Preis alles festzuhalten.

II.

In Georg Hirths weitverbreiteter Publikation „Das Deutsche Zimmer“ besitzen wir ein außerordentlich wertvolles Mittel, uns über die Gedanken zu orientieren, die die in den siebziger Jahren von München ausgehende Bewegung auf dem Gebiet der dekorativen Künste leiteten. Einer der Führer hat hier in klarer Form niedergelegt, was damals mit ihm und nach ihm alle fühlten. Die Lektüre dieses Werkes ist für jeden, der sich über die Grundlagen, die wir unter den Füßen haben,

orientieren will, ganz unentbehrlich. Es enthält die Erfahrung einer ganzen Epoche, und viele Beobachtungen, die hier zuerst ausgesprochen sind, haben dauernden Wert.

Zehn Jahre liegen seit dem Erscheinen der dritten Auflage dieses Buches hinter uns.

Von der ersten bis zur dritten Auflage war der Standpunkt derselbe geblieben, nur der Blick hatte sich erweitert. Aus dem Zimmer der deutschen Renaissance der ersten Auflagen war das „Deutsche Zimmer“ aller Epochen vom Mittelalter bis zum Schluß des achtzehnten Jahrhunderts geworden.

Auf dem Boden der historischen Stile sollte sich die Wiebergeburt des modernen Geschmacks vollziehen. Georg Hirth betont ausdrücklich, daß der gute Geschmack in erster Linie von der Kennerchaft alter Kunst abhängig sei. Großes ließe sich nur „bei liebevollem und verständnisinnigem Studium der Alten“ erreichen. Die Überzeugung müsse Gemeingut werden, daß wir unser Heil in der deutschen Renaissance des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts zu suchen haben. Doch können wir keine alte Dekorationskunst zurückgewinnen, es sei denn durch die innigste Hingabe an ihre Naturauffassung und Naturwiedergabe.

Das war 1866 das Glaubensbekenntnis weiter Kreise und ist es noch jetzt, 1894.

Aber seit 1886 ist die Situation wesentlich verändert. Der Vergleich mit der Entwicklung der modernen Malerei zeigt am schnellsten, in welchem Sinne.

Bis auf Makart herrschte das Vorbild der alten Meister. Natur wollten alle Bekenntnisse, aber nicht mit eigenen Füßen, naiv und unbefangen, sondern an der Hand der alten Meister. Darauf war die Erkenntnis aufgegangen — freilich erst, nachdem die Versuche der Anlehnung bei allen Epochen bis zum Rokoko mißlungen waren —, der Künstler habe vor der Natur zu vergessen, daß überhaupt schon etwas Gemaltes in der Welt sei.

Von dem Augenblick aber, wo die Maler das Joch der Alten ab-

schüttelten, begann es zu dämmern, was heute die eingestandene oder uneingestandene Überzeugung vieler geworden ist, daß eine fruchtbare künstlerische Bildung vom Boden der eigenen Zeit auszugehen habe, und jetzt wollen wir die Alten von unserem Standpunkt aus betrachten und nicht die unsere vom Standpunkt der Alten.

In der Architektur und der angewandten Kunst (dem Kunstgewerbe) hat sich derselbe Prozeß vollzogen, nur etwas später, weil sie stärker an die Materie gekettet sind. Auf eine Periode absoluter Nachahmung folgte eine Zeit, die, wie Hirth es bezeichnet, durch die innigste Hingabe an die Naturauffassung und Naturwiedergabe vergangener Epochen neue Kunst schaffen wollte.

Das ist die Zeit, deren Empfindung Hirth am klarsten dargestellt hat, die Zeit des altdeutschen Zimmers.

Und nachdem die Malerei und die Plastik sich vom Banne der „ewig-gültigen Vorbilder“ befreit haben, bricht nun auch für die angewandten Künste die Zeit herein, die von unseren Bedürfnissen, von der frischen Empfindung für Farbe und Form ausgehen will, die wir selbst aus dem Studium der Natur gewonnen haben.

Noch ist sie in Deutschland erst als theoretische Erkenntnis da, die sich im Kampf nicht mit den alten Ideen, sondern mit den in ihnen erzogenen, von ihrer Anwendung lebenden Kunstgewerblern, Professoren und Direktoren von Kunstgewerbeschulen durchzusetzen hat. Der Anschluß der gewerblichen Produktion an die lebendige Kunst, der in England die beginnende Weltherrschaft der englischen Kunstindustrie vorbereitet hat, ist bei uns noch nicht zustande gekommen. Was für die Epoche, die er vertritt, schon Georg Hirth bedauert hat, gilt auch noch jetzt: „Die führenden Geister der Malerei üben nicht den geringsten Einfluß auf die angewandte Kunst.“

Hohe und angewandte Kunst leben unvermittelt, um nicht zu sagen im Kampf, nebeneinander, denn der schaffende Künstler lacht über unser Kunstgewerbe, und der Kunstgewerbler vergilt es ihm mit derselben Münze. Sie verstehen sich nicht.

* * *

Die theoretische Verschiebung des Standpunktes findet ihre praktische Ergänzung durch die veränderten Marktverhältnisse. Seit einem Jahrzehnt etwa ist England, seit 1893 Amerika als unser scharfer Konkurrent nicht nur auf dem Weltmarkt, sondern sogar auf dem heimischen Markt aufgetreten.

Die Sache hat sich langer Hand vorbereitet, und seit Jahren ist vor der Wahrscheinlichkeit gewarnt, daß wir uns in Bälde zu Haus unserer Haut zu wehren haben würden. Aber wer auf die drohende Gefahr hinwies, wurde von denen, die ein Interesse daran haben, daß die ausgefahrenen Geleise nicht verlassen werden, verdächtigt, er wolle Nachahmung des Auslandes predigen, oder gar für das Ausland Reklame machen. Das ist mir mehr als einmal begegnet.

Wenn man die unheilvollen Zeichen der Zeit aufzählt, fühlt man den Atem stocken. Es ist bekannt, daß unsere Gewerbemuseen grundsätzlich moderne Produkte nicht sammeln. Das erklärt sich leicht, solange unsere Industrie mit wenigen Ausnahmen die alten Vorbilder aus dem Besitz der Sammlungen nachahmt. Denn wozu die Kopie kaufen, wo man das Original besitzt? Nun aber machen dieselben Anstalten, die sich gegen die Aufnahme deutscher Produkte mit Recht ablehnend verhalten, in steigendem Maße Erwerbungen englischer, seit Chicago auch amerikanischer Waren. Mit den Bilderbüchern fing es schon vor Jahren an. Justus Brinckmann war einer der ersten, der die Bedeutung der Cranefchen Kunst erkannte und die Bilderbücher des Meisters sammelte, die so viele neue und lebenswürdige ornamentale Gedanken und so viele feingefühlte Zimmerdekorationen und Möbel aller Art enthielten. Zahlreiche Museen sind ihm in Deutschland gefolgt. Später entdeckten wir die Tapeten und die in köstlichen neuen Mustern und Farben nach den Entwürfen hervorragender englischer Meister bedruckten Baumwollensammete für Vorhänge und Möbelbezüge, die ebenso reizvollen englischen Cretonnes für Schlafzimmerdekorationen und die leichten dekorativen Seidengewebe. Ein Berliner Kaufhaus versendet ganze Kollektionen dieser Stoffe an die deutschen Sammlungen, die ihnen einen Platz neben den Vorbildern aus alter Zeit

einräumen. In den letzten Jahren haben vom Berliner Gewerbesmuseum an die meisten Schwesterinstitute unter großem Beifall die Werke des englischen Malers und Zeichners für das Kunstgewerbe, Walter Crane, ausgestellt. Das Adressbuch des Berliner Kunstgewerbevereins erscheint bereits mit einem Umschlag, den Professor E. Doepler im Stil Walter Cranes entworfen hat. Seit der Ausstellung in Chicago hat das Berliner Gewerbemuseum eine Sammlung amerikanischer Möbel, Fayencen, Silberarbeiten, Gläser, elektrischer Beleuchtungskörper, Tapeten, einfacher Schlösser und praktischer Geräte ausgestellt. Die letzte Berliner Kunstausstellung hatte zum erstenmal in ausgedehntem Maße auch künstlerische Möbel zugelassen. Neben den Berliner Erzeugnissen von zum größten Teil mehr als zweifelhaftem Verdienst — es waren ehrwürdige Ladenhüter darunter — forderten eine Unzahl frisch importierter amerikanischer Stühle zum Vergleich auf, über dessen Ausfall die starke Nachfrage nach amerikanischen Stühlen aufklärt.

Mehr noch. Ende der siebziger Jahre war Unter den Linden das Magazin für Berliner Kunstgewerbe eröffnet. Aus dem bescheidenen Anfang ist das großartige Kaufhaus in der Leipziger Straße geworden, ein riesiger Basar. Aber das Berliner Kunstgewerbe ist aus seinen weitläufigen Hallen so gut wie ganz verschwunden¹⁾. Englische Möbel, amerikanische Möbel, englische Fayencen, englische Lampen, englische Stoffe, französische Bronzen. Und neben diesem großen Basar, der für Millionen einführt, bestehen zahlreiche kleinere Geschäfte, die demselben Import obliegen und deren Umsatz nach Riesensummen zählt.

In Hamburg sagen die altrenommierten Dekorateure aus, sie lernten um, sie kämen ohne englische Ideen nicht mehr aus. Die großen Frankfurter Dekorateure sind längst auf demselben Wege. In den Münchener Jahresausstellungen sind den Deutschen zuerst die Prinzipien vorgeführt, nach denen die Engländer Wand und Decke

¹⁾ Es ist der Zustand von 1894 geschildert. In dem Jahrzehnt seither hat Berlin die Episode Eckmann und van de Velde schon hinter sich!

behandeln, und Möbel in englischem Stil dienen als Ausstattungsgegenstände.

Sollten uns diese Tatsachen, die man verschleiern, aber nicht leugnen kann, nicht aufstacheln? Man pflegt, um sich vor einer Stellungnahme zu drücken, einzuwenden, daß das eine Mode sei, die komme und gehe. Auch dieser neuenglische Stil hat seine Zeit, gewiß. Es fragt sich nur, wer dann den ablösenden schafft, ob wir, ob wiederum die Engländer oder die Amerikaner.

Wenn wir den Markt im eigenen Lande nicht behaupten können, so werden wir gewiß den im Auslande nicht erobern und nicht halten. Daß wir ihn gerade für die vornehmsten Produkte der Industrie bisher noch nicht besaßen, wird niemand leugnen. Jetzt laufen wir Gefahr, auch für die mindere Ware der Konkurrenz weichen zu müssen, und zwar nicht nur im Auslande, sondern auch im Inlande. Trotz des Transportes und trotz des Zolles sind alle diese Dinge wegen ihrer Schlichtheit und Einfachheit billiger als deutsche Waren, denn die Engländer und Amerikaner haben den Stil gefunden, der durch die Massenherstellung durch die Maschine nicht zur Beleidigung wird.

Was nützt es, darauf hinzuweisen, daß zur rechten Zeit gewarnt ist? Wir wollen uns aber jetzt nicht dabei aufhalten, sondern lieber zu erkennen suchen, was wir tun sollen.

Es kann natürlich keine Rede davon sein, daß wir von heute auf morgen einen neuen Menschen anziehen. Die Engländer haben unter unendlich günstigeren ökonomischen Verhältnissen fünfzig Jahre Arbeit gebraucht, um erst die fremde Konkurrenz vom eigenen Markt zu verdrängen und nun siegreich in die Nachbarreiche einzudringen. Selbst in Paris äußert sich der Einfluß englischer Ideen bereits. Um dies Ziel zu erreichen, haben in England die Museen, die Schulen, die Fabrikanten und die Architekten einem Ziele zugestrebt, unterstützt von einer reichen kultivierten Gesellschaftschicht, die ihre praktischen Bedürfnisse geltend machte und sich keine unbequeme Dekoration aufdrängen ließ. Aber das alles hätte nichts genutzt, wenn nicht die mächtige Bewegung in der Malerei und seit zehn Jahren in der Skulptur

die große Quelle künstlerischer Kraft gewährt hätte. Das gibt der englischen Industrie die siegende Lebensfülle, daß die Motoren des Kleinbetriebes angeschlossen sind an die großen nationalen Kraftquellen künstlerischer Energie, die in den malerischen Begabungen hohen Ranges strömen.

Wir haben es gewiß seit den fünfundzwanzig Jahren energischer Reformen an Anstrengungen nicht fehlen lassen. An dem Webstuhl der kunstgewerblichen Produktion arbeiten der Architekt, der Fabrikant, der Zeichner, gestützt auf die Vorbilder in den Museen. Aber es fehlten zwei Faktoren: das künstlerisch erzogene, Bedürfnis empfindende Publikum und der Künstler. Die unendliche Arbeit des Malergeschlechtes, das jetzt ins reifere Mannesalter tritt, ist der deutschen Industrie noch nicht zugute gekommen.

Wir haben also eine dekorative Kunst (Kunstgewerbe), das auf einem bei uns theoretisch, in England und Amerika praktisch überwundenen Standpunkt verharret. In den größeren Städten haben die Gebildeten und Wohlhabenden die Neuheit, die praktische Brauchbarkeit und wohl auch die Schönheit der englischen und amerikanischen Möbel, Stoffe, Tapeten, Fayencen, Gläser erkannt und werden in beängstigend anschwellendem Umfang durch Importe damit versorgt. Schon beginnen die deutschen Industriellen mit der Nachahmung. Der frühere Vorkämpfer der Renaissance unter den Berliner Architekten hat sich in englischem Geschmack sein eigenes Haus eingerichtet.

Sollen wir dem Unheil seinen Lauf lassen? Sollen wir, ohne uns zu wehren, die englisch-amerikanische Invasion erdulden?

Und wenn wir die Flinte nicht ins Korn werfen wollen, was sollen wir tun?

Vom Standpunkt der Hausfrau

(1897)

Zufällig habe ich in diesem Sommer Gelegenheit gehabt, kurz nacheinander die Tätigkeit der meisten in- und ausländischen Künstler zu beobachten, die sich der dekorativen Kunst zugewandt haben. Die Er-

scheinungen ähneln sich überall ganz ungemein. Dieselbe Kategorie von Männern an der Arbeit, dieselben Treffer, dieselben Schüsse ins Blaue. Bei der Neuinszenierung der historischen Stile, die ein Menschenalter unsere Produktion beherrschten, haben die Architekten geführt, sehr selten Maler und Bildhauer, noch seltener eigentliche Kunsthandwerker. Seit sich auf dem Gebiete der dekorativen Kunst die neuen Ideen regen, ist der Architekt fast überall zurückgetreten. Er konnte nicht mehr mitmachen, weil er durch seine Erziehung der lebendigen Kunst fernstand. Der Kunsthandwerker, der durch die Schulen, die ihn erzogen, und durch die Architekten, für die er gearbeitet hatte, um die Selbständigkeit gebracht war, kam ebensowenig in Frage.

Maler und — viel seltener freilich — Bildhauer haben sich in die Bresche gestürzt. Ausnahmsweise war auch einmal ein Architekt imstande, nicht nur zu folgen, sondern zu führen. Dann war es aber jedesmal eine im Joch des Historischen noch nicht gebrochene künstlerische Kraft. Daß die Maler vorangehen, verdanken sie ihrem loseren Verhältnis zur Tradition der Stile. Sie haben nicht soviel auswendig gelernt, arbeiten nicht nur mit den Händen, sondern schaffen noch mit dem Herzen. Und vor allem: sie haben eine selbständige Empfindung für Form und Farbe. Was sie — und die seltenen Bildhauer und Architekten, die zu ihnen stehen — geleistet haben, läßt die gediegensten Arbeiten der antiquarischen Epoche, die alle Gedanken von der Gotik bis zum Empire noch einmal gedacht hatte, hinter sich zurück. Denn sie brachten neue Gedanken.

Aber wir dürfen uns in dem freudigen Gefühl der Befreiung nicht zufrieden geben mit dem bloßen Miterleben. Was der vergangenen Epoche zum Unheil ausgeschlagen ist, könnte auch der anhebenden das Lebensmark verzehren: der Mangel an Mitarbeit des Konsumenten. Diese Mitarbeit ist doppelt nötig, weil die Maler die Führung haben.

Der junge Maler, den wir als typischen Vertreter der neuen Gattung schaffender Kräfte ansehen dürfen, ist gewohnt, Staffeleibilder, d. h. gewissermaßen Kunst an sich zu machen, und es kann nicht überraschen, wenn er auch die Vase, das Möbel, den Wandteppich, die Stickerie

als ein Ding an sich anzusehen geneigt ist, das weiter keine Aufgabe hat als schön zu sein. Daß ernster Arbeit und großen Leistungen der Erfolg so oft versagt bleibt, hat in der Regel in diesen Unzukömmlichkeiten seine Ursache.

Vom Bedürfnis muß ausgegangen werden, das kann nicht oft genug betont werden. Aber welche Bedürfnisse liegen im deutschen Bürgerhäuse vor? Herzlich wenige, Gott sei's geklagt, denn wären wirklich Bedürfnisse da, so würden sie sich durchsetzen. Das Gebiet der Bedürfnisse, die im Keim oder schon im Trieb vorhanden sind, zu untersuchen, wird eine unserer nächsten Aufgaben sein.

Sie sind nicht für das ganze Reich dieselben. Der Münchener, der viele Stunden außerhalb des Hauses zubringt, der Berliner, der auf der Etage lebt, hat andere als der Norddeutsche, der Haus und Garten nur ungern verläßt. Was ein englisches Haus, was eine französische Wohnung ist, steht für alle Schichten der Gesellschaft fest. In Deutschland kann nur von einzelnen lokalen Ansätzen zu festen Typen gesprochen werden, am sichersten ist vielleicht in Bremen und Hamburg das Wohnhaus als Organismus gegliedert.

Vorläufig bleibt uns deshalb nichts anderes übrig, als diese lokalen Typen praktisch und ästhetisch durchzubilden. Schließlich wird es kaum möglich sein, ein Haus zu schaffen, das zugleich dem Oberbayern, dem Niedersachsen und dem Berliner bequem oder überhaupt möglich ist.

Wir werden deshalb wünschen müssen, daß die Versuche der Künstler auf dem Gebiet der dekorativen Kunst sich den lokalen Zuständen anpassen und nicht nur für die Ausstellung gedacht sind.

* * *

Ein Bedürfnis geht aber schon jetzt durchs ganze Reich, das ist das der Hausfrau. Und wer von einem festen Standpunkt aus die neuen Erzeugnisse auf ihre Brauchbarkeit prüfen will, der sollte sie mit den Augen der Hausfrau ansehen.

Die junge Frau in Deutschland ist unter der Herrschaft des Atelier-

stills aufgewachsen. Da ist es natürlich, daß ihr Geschmack sich leicht einem Gegensatz zuneigt. Die Überfülle und Überladung, Bombast, leerer Prunk und billiger Putz üben keinen Reiz auf ihre Empfindung. Sie mag nichts besitzen, das keinem praktischen Zweck dient, sie haßt die bloße Dekoration, sie freut sich an Ruhe und vornehmer Schlichtheit. Teller an der Wand, Gefäße auf hohem Bord, überflüssige Vorhänge und Draperien, billige Schnitzereien sind ihr zuwider.

Dann ist sie ein praktischer Geist. Selbst in glänzenden Verhältnissen will sie die Zahl der Diensthofen nicht über das absolut Notwendige anwachsen lassen, denn sie hat die Zügel selbst in der Hand. Sie wird alle Erzeugnisse der dekorativen Kunst auf die praktische Brauchbarkeit ansehen und auf die Geeignetheit, sich einem ohne übermäßigen Kraftaufwand verwaltbaren Hausstand einzufügen.

Diese schon vorhandenen Tendenzen werden in der nächsten Zeit weiter um sich greifen und zugleich festere Wurzeln fassen. Mit ihnen hat die dekorative Kunst unter allen Umständen zu rechnen.

* * *

Wer sich heute die Ausstellungen der von Künstlern entworfenen Möbel und Geräte vom Standpunkte der deutschen Hausfrau betrachtet, dem wird es wie Schuppen von den Augen fallen.

Da steht eine herrliche Truhe, mit schönen Figuren geschnitzt oder ganz mit Schmiedeeisen beschlagen, in Farbe und Form neu und ein großes Kunstwerk, von dessen dekorativem Inhalt eine ganze Schule leben kann. Die Hausfrau wird sich sagen: ein Museumsstück. Ich kann es nirgend aufstellen. Meine Korridore sind zu eng, in den Zimmern kann ich Aufbewahrungsmöbel nicht brauchen. Außerdem ist die Truhe ein ausgestorbenes Tier wie das Dinosaurium oder der Ichthyosaurus. Sie war praktisch für das Mittelalter, wo man seine Habe bei Wassers-, Feuers- und Kriegsgefahr schnell auf den Wagen packen mußte. Wir können sie höchstens auf den Boden stellen, um Vorräte aufzubewahren. Dafür genügt aber eine einfache Kiste. Auch der Nachfolger der Truhe, die Kommode, ist schon ein historischer

Begriff. Im Wohnzimmer bewahren wir nichts mehr auf, im Schlafzimmer ist der Schrank mit vielen Fächern, in denen man nicht zu kramen braucht, bequemer. Also eine Truhe — unter keinen Umständen.

Sie steht vor einer künstlerisch ganz außerordentlich anmutenden neuen Eßzimmereinrichtung. Die Farben sind so schön, wie auf einem Bilde oder bei einer kostbaren Toilette, die Formen neu, das Insgesamt gefällt ihr ausnehmend. Nun mustert sie den köstlichen Tisch, der das Entzücken aller Künstler bildet, und da schüttelt sie den Kopf. Der Gedanke, ihre Gäste sich setzen zu sehen, ist ihr eine Pein, denn nach gotischem Muster stehen die Beine schräg und sind unten durch kantige Querstangen rundherum verbunden. Wer eine unbedachte Bewegung macht, hat eine Wunde am Schienbein weg, und wenn er im Schmerz aufzuckt, eine Beule am Knie, denn die Lärge ist zu tief. Auch den Eßzimmerstühlen sieht sie auf den ersten Blick die Gefahren an, die sie für die Benutzung mit sich bringen. Die Lehne ist so hoch, daß der Sitzende den Nacken darauf legen kann, bei solchen Stühlen läßt sich nicht servieren, eine ungeschickte Bewegung, und die Sauce ist verschüttet, und wenn die Stühle einmal etwas enge gerückt werden müssen, kann die Bratenschüssel nicht mehr durch. Es ist, als wäre eine hohe Planke um den Tisch gezogen. Auch ist an der Stelle, wo das Kreuz des Sitzenden gestützt werden muß, statt einer Schwellung in der Lehne eine Höhlung, der Gast wird also, wenn er sich anlehnen will, mit dem Kreuz hineinsinken und eine Brustbeklemmung bekommen. Nein, nein, nicht diese Stühle. Eßzimmerstühle müssen eine niedrige Lehne haben und im Kreuz stützen.

In einem anderen Zimmer steht sie vor einem entzückenden Kamin mit hohem Mantel aus Holz. Die Profile sind wie von einem großen Bildhauer empfunden. Sie kann sich nicht satt sehen. Aber wie soll man diese glatten Flächen, die jeden Tag gereinigt werden müssen, vom Staub frei halten? Wie die Winkel und Nischen? Ein Federwisch reicht nicht aus. Es muß eine hohe Sicherheitsleiter aus-
helfen. Und nun sieht sie die lange Reihe von Verwicklungen vor sich:

wo soll die Leiter aufbewahrt werden, daß sie gleich morgens zur Hand ist? Wer von den Dienern soll sie hintragen und zurückbringen — wo wird er unterwegs überall anstoßen — welche Vorrichtung gibt es, den Teppich zu schützen, auf dem die Leiter steht — wieviel Zeit kostet das alles Tag für Tag? — Und der Kamin ist gerichtet.

In einem Zimmer, aus dem man gar nicht scheiden möchte, ist die Vertäfelung in breiten Flächen mit Messing ausgelegt. Die Wirkung ist neu und sehr „artistisch“, wie man jetzt statt des veralteten stilvoll sagt. Aber dies Messing muß gepußt werden, und je länger, desto öfter. Die Hausfrau weiß, daß man nicht Messing und Holz zugleich reinigen kann. Es geht nicht anders, das Holz wird verschmiert. Vielleicht hätte sie das Zimmer erworben, jetzt geht sie seufzend weiter.

Im nächsten Raum steht ein sehr schöner Rauchtschleuchter aus Schmiedeeisen. Ein hübsches Weihnachtsgeschenk, schießt es ihr durch den Kopf. Aber sie sieht viele Füße mit scharfen Ecken, die jede Decke zerreißen, jede Platte, einerlei ob Holz, Marmor, Metall, verschrammen würden; sie entdeckt in der Lülle eine armdicke Wachskerze, von der sie weiß, daß sie qualmt wie eine blakende Lampe. Für ein Atelier, sagt sie sich, wo es nicht darauf ankommt, und sieht sich weiter um.

Von neuen Webereien hat sie gehört und gelesen. Künstler haben die Zeichnungen entworfen, Museen kaufen sie als Vorbilder an. Sie mustert die Ausstellung, ob sie für den Schmuck ihres Hauses eine Erwerbung machen kann. Vielleicht ist eine schöne Tischdecke da, denkt sie, denn nichts ist so schwer zu finden wie eine geschmackvolle Tischdecke; vielleicht ein paar Türvorhänge. Aber nein, es sind lauter Sachen, für die sie keine Verwendung hat, da sie absolut nicht dekorieren will. Sie will es einmal nicht. Es ist ihr ein Greuel. Und sie müßte alle diese köstlichen Sachen wie Bilder aufhängen. Warum fragen die Künstler uns nie, was wir notwendig brauchen oder doch gern haben möchten, denkt sie.

Blumenvasen — das ist's, was sie braucht. Es gibt so wenig Erträgliches. Die auf der Ausstellung sind so schön und so originell wie Bilder. Ein Künstler hat sie gemacht. Aber wie sie sie darauf

ansieht, für welche Blumen sie wohl gedacht sein mögen, kann sie nicht ins Klare kommen. Als leidenschaftliche Blumenfreundin weiß sie aus ihrer Praxis, daß jede Art ihre Vase haben muß. Auf eine Erkundigung wird ihr bedeutet, daß man wohl Blumen hineinstellen kann, aber nur in einem besonderen Glase, denn die Vasen halten nicht dicht. Sie seien in erster Linie als Dekoration gedacht.

Da ist neues Tafelsilber. Salzfässer — man braucht eins für jeden Gast — da liegt das Salz unmittelbar im Silber, es ist kein schützendes Glas darin. Weiß der Künstler nicht, daß man Salz nicht in Silber aufbewahren kann? Seine Salzfässer sind so ornamentiert, daß man nicht einmal nachträglich eine kleine Glaschale hineinstellen kann. Ist dem Künstler unbekannt, daß seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Goldschmiede und ihre Zeichner das Glas nicht als Notbehelf in die silberne Hülle des Salzfassers möglichst unscheinbar eingebettet, sondern seine blaue oder grüne Farbe mit dem Silber der durchbrochenen Hülle zusammen zu reizvollen dekorativen Effekten benutzt haben? Er sollte es eigentlich wissen, wenn er nicht vermag, es selber zu erfinden.

Es ist einerlei, ob die Hausfrau die Ausstellungen in Paris, Brüssel, Dresden, München, Berlin, Kopenhagen oder Stockholm besucht, es werden ihr vor einem erheblichen Teil der ausgestellten Arbeiten überall dieselben Zweifel aufsteigen.

Muß das so sein?

Das Zimmer des neunzehnten Jahrhunderts

(1896)

Wenn die Kunst ins Haus kommen soll, muß das Haus in seiner gesamten Einrichtung eine passende Umgebung für das Kunstwerk bieten.

Die meisten unserer Wohnhäuser sind jedoch durch ihre Architektur weder für eine behagliche innere Ausstattung, noch für die Einfügung von Kunstwerken geeignet.

Es gibt nur ganz ausnahmsweise ein Zimmer, das dem Gemälde, der Statuette die richtige Beleuchtung gewähren kann. Denn unsere Fenster werfen alles Licht auf einen kleinen Fleck des Fußbodens statt auf die Wände, und unser Mobiliar ist meist wenig geeignet, mit Kunstwerken zu einer harmonischen Einheit zusammenzugehen.

Alle Kunstpflege muß im Hause beginnen.

Und weil wir in den Hansestädten noch das Wohnhaus haben, sind wir berechtigt und sogar verpflichtet, in der künstlerischen Reform des Hauses selbstständig vorzugehen.

Wir haben in Hamburg unsere Architektur dadurch verdorben, daß wir nicht, wie die Engländer, das heimische Wesen gepflegt und entwickelt, sondern fremde Vorbilder aus Berlin, Hannover, München, Paris und London kritiklos nachgeahmt haben.

Für die innere Einrichtung unseres Hauses können wir von Berlin, München und Hannover noch weniger Gutes lernen, als für die Architektur, weil unsere Bedürfnisse ganz anderer Art sind.

Ein Überblick über das Zimmer des neunzehnten Jahrhunderts wird erkennen lassen, wo wir stehen.

* * *

Im Handumdrehen wird das neunzehnte Jahrhundert der Geschichte angehören, und wir werden auf die Spanne Zeit, die diesen Namen führt, wie auf etwas abgeschlossen hinter uns Liegendes zurücksehen.

Noch erscheint es uns wie ein Chaos. Und wenn wir nur die ornamentale Außenseite der „Stile“ ansehen, kostet es Mühe, sich zu orientieren. Denn wie die Geschichtsschreibung sich allen Zeiten und Völkern zugewandt hat, wie die Literatur die Formen und Ideen der fernsten Zeiten und Kulturen durch Übersetzung und Nachahmung bei uns einzubürgern suchte, so hat unsere dekorative Kunst sich an allem in der Welt überhaupt Vorhandenen inspiriert. Agypten, Assyrien, Griechenland, Rom, Byzanz, der islamitische Orient aller Epochen, die Gotik, die Renaissance, Persien, China, Japan haben nach und neben-

einander „Vorbilder“ liefern müssen. Dergleichen Aneignungsfähigkeit hat es in solch erschreckendem Umfang nie vorher gegeben.

Und wie in der deutschen Literatur die eigene Triebkraft unter dem Schutt des fremden Importes fast erstickt ist, so führte in den dekorativen Künsten die Nachahmung zum Spiel mit äußeren Formen und zur Vernachlässigung des eigentlichen Inhalts. Es kommt hinzu, daß bei dieser Tendenz der Nachahmung und Aneignung nicht eigentlich die selbständigen und starken Begabungen zur Entwicklung kommen konnten, sondern in erster Linie die formalen Talente, denen von Natur die Aneignung und Nachempfindung leicht wird, Übersetzungtalente. Somit hat die ganze Produktion, wenn man von Produktion sprechen kann, wo die eigentlich produktiven Naturen von der Mitarbeit ausgeschlossen waren, der Eigenart entbehrt.

Aber trotz der unerhörten Mannigfaltigkeit der Formen und des ornamentalen Schmuckes hat doch das Zimmer des neunzehnten Jahrhunderts gewisse durchgehende Charakterzüge, die nicht von der jeweiligen ästhetischen Überzeugung des Bewohners, sondern von seinen durch andere Mächte bedingten Lebensgewohnheiten abhängen.

Zunächst ist der fürstliche Zuschnitt, der im achtzehnten Jahrhundert vom Hofleben ausgehend selbst das wohlhabende Bürgertum umgab, in Wegfall gekommen. Man hält nicht mehr Dienerschaft, als dringend nötig, man will nicht mehr und keine größeren Räume, als man wirklich braucht. Wer dann und wann sehr große Gesellschaften bei sich sieht, pflegt für diese Zwecke einen von den täglich bewohnten Räumen vollständig abgeschlossenen Teil des Hauses einzurichten.

Ist der Umfang des Apparates zusammengeschrumpft — selbst die Fürsten fangen an, vorzugsweise in kleinen Villen zu wohnen und die großen Paläste nur für Repräsentationszwecke zu benutzen —, so wird dieser Rückgang reichlich aufgewogen durch die Differenzierung der Räume und durch die Ausbildung praktischer und hygienischer Einrichtungen.

Noch im siebzehnten Jahrhundert lebte die vornehme Welt im

Schlafzimmer. Es war Toilettenzimmer, Wohnraum, Empfangsraum, Speisezimmer und sogar Küche, denn leichtere Speisen wurden am Kaminfeuer im Schlafzimmer gebacken. Bürgerliche Kreise in Deutschland waren bis gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts, wie die Möbel aussagen, im wesentlichen nicht darüber hinaus. Der Rokoko-Schreibtisch, der unten noch die Kommode für die Wäsche, oben den Glaschrank für Tee- und Kaffeeservice enthält, ein typisches Möbel der Zeit, verrät deutlich, zu was für verschiedenen Zwecken ein und derselbe Raum benutzt wurde.

Den neuen Lebensgewohnheiten, die auf die größtmögliche Behaglichkeit und Sauberkeit, auf die bequemste und gleichmäßigste Regelung aller wiederkehrenden Funktionen ausgehen, hat sich das Mobiliar angepaßt. Es wurde differenziert wie die Räume. Uralte Typen mußten dabei aufgegeben, andere weiterentwickelt, noch andere neu erfunden werden.

Aus den Wohnzimmern verschwinden die Aufbewahrungsmöbel für Kleider und Wäsche, ebenso aus den Schlafzimmern, wo für ein Schrankzimmer oder Toilettenzimmer Raum ist. Tafelgeräte werden nicht mehr in den Wohnzimmern aufbewahrt, die schließlich nur noch ein System von Sofas, Stühlen und Tischen enthalten, mit wenigen Schränkchen für Bücher und Bibelots und dergleichen. Auch der eine große Tisch vor dem Sofa, um den sich das häusliche Leben der Familie früher bei uns bewegte, wie um den Kamin bei den Engländern, fängt an zu verschwinden. Wohl geht dabei auch ein Stück behaglichen Familienlebens verloren. Aber man muß sich hüten, Ursache und Folge zu verwechseln. Der Tisch ist von den Lebensformen abhängig, nicht umgekehrt, und schließlich, das Familienleben ist nicht ärmer geworden, weil es nicht mehr ausschließlich das eine Zentrum des Sofatischen hat, sondern reicher, und wenn auch Sofa und Tisch weniger bedeuten als zur Zeit der Großeltern, so geht doch damit kein uraltes nationales Erbe verloren; die Kombination von Sofa und Tisch war kaum ein Jahrhundert alt.

In England und Amerika, wo sich das Zusammensein der Familie

noch mehr beschränkt, hat die neue Sitte zu einer konsequenten Durchbildung all der Möbel geführt, die dem einzelnen dienen. Zu jedem Stuhl gehört ein Tisch, für den Gebrauch im Garten werden Stuhl und Tisch zu einem Möbel verbunden, indem man die eine Armlehne als Tisch ausbildet und unter dem Sitz, neben der Seiten- oder Rückenlehne Raum für die Aufbewahrung oder das Ablegen von Zeitungen und Büchern schafft.

Das Schifferhaus in Lübeck, ein Klubraum vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts mit seinen festen Bänken, in deren Abteilen die einzelnen Gesellschaften wie in Logen sitzen, und die Einrichtungen eines modernen englischen oder amerikanischen Klubs, die für die Bedürfnisse des Individuums zuerst sorgen, bezeichnen Anfang und Ende einer langen Entwicklungsreihe.

* *

*

So hat das neunzehnte Jahrhundert bisher zwar keinen durch die ornamentale Außenseite in die Augen fallenden neuen Stil im Sinne des Rokoko gezeitigt, aber dafür neue Lebensformen geschaffen, und wo diese ihre ungehinderte Ausbildung erfahren haben, schließlich auch etwas von einem neuen mehr sachlichen als ornamentalen Stil angebahnt in England und teilweise in Amerika. Deutschland mußte zurückbleiben, weil seine Interessen auf anderen Gebieten lagen, weil eine maßgebende Gesellschaftschicht fehlte, die den übrigen ein Beispiel vorgelebt hätte, und schließlich, weil es erst im letzten Drittel des Jahrhunderts sich eines allgemeinen Wohlstandes zu erfreuen begann. Frankreich hatte seine alte Kultur zerstört und war von einer unbezwinglichen Sehnsucht nach ihr erfüllt. Heute ist es der Traum jedes Franzosen, in echten Möbeln des *ancien régime* zu leben, und wer Originale nicht erwerben kann, greift nach den Nachbildungen. Das ist eine der Ursachen, weshalb auch in Frankreich die Formel nicht gefunden wurde, die unser Bedürfnis ausdrückt.

England dagegen fand sich nach allen Richtungen in unendlich glücklicherer Lage. Es besaß eine alte Aristokratie, die dem ganzen Volk

vorlebte, es hatte sich größten Reichthums und weit hinabreichender Wohlhabenheit zu erfreuen; der praktische Grundzug im Wesen des Volkes setzte allen Phantastereien energischen Widerstand entgegen und drängte auf Befriedigung der vorhandenen Bedürfnisse; schließlich hatte es besser als irgendein anderes Volk verstanden, seinem täglichen Leben bequeme und dabei ganz feste Formen zu geben. Im ganzen Land sind bei allen Bemittelten die Arbeits- und Mußestunden dieselben, alle Tischzeiten gehen durch, ein unschätzbare wirtschaftlicher Vorteil. Denn das beugt der durch fortwährende Anpassung bedingten Zeitvergeudung vor, unter der wir in Deutschland leiden, wo in den Großstädten die Tischzeit zwischen ein und acht Uhr schwankt, und wo die Familie, wenn sie allein ist, zu anderer Stunde speist, als wenn sie Gäste hat oder eingeladen ist.

Statt über die straffe, aber praktische Lebenshaltung und Einrichtung der Engländer mit billigem Spott zu reden, sollten wir uns klarmachen, wie viel Zeit und Überlegung die Gleichmäßigkeit erspart, und sollten ernsthaft alle Versuche fördern, die Ähnliches bei uns anstreben. Die Konsequenzen fester nationaler Gewohnheiten sind unermeslich. Auch die Überlegenheit der dekorativen Künste Englands geht in letzter Linie auf diese Grundlage zurück. Und wenn wir uns fragen, wie kommt es, daß jeder Fremde, der nach England zieht, in seinen Gewohnheiten Engländer wird, der Engländer im Auslande Engländer bleibt, so kommen wir zuletzt auf den Untergrund ganz fester nationaler Lebensgewohnheiten.

Die Franzosen haben am Ende des achtzehnten Jahrhunderts dem Bürgertum die politische Macht erobert, die Engländer haben der bürgerlichen Kultur, die die fürstliche Ludwigs XIV. abgelöst hat, den höchsten äußeren Ausdruck gegeben. Das unbequeme Fürstenschloß, im Sinne von Versailles auf äußere Pracht und Repräsentation gestellt, und ein englisches Bohnhaus mit differenzierten Räumen, die der Bequemlichkeit dienen, bilden die Typen der zwei Kulturen.

* * *

Auch das Zimmer des neunzehnten Jahrhunderts drückt das Wesen seines Bewohners aus. Ist doch alles, womit der Mensch sich umgibt, die Kleider, die er trägt, die Werkzeuge, die er braucht, die Möbel, die ihm dienen, das Haus, das ihn birgt, eine Erweiterung seiner Körperlichkeit, wie bei den Tieren die mannigfach modifizierte Bekleidung und die unendliche Vielgestaltigkeit zu Werkzeugen umgebildeter Glieder, nur daß der Mensch seine ins Unendliche komplizierten Bedürfnisse nicht durch die Entwicklung seines Leibes befriedigen kann.

Was der Mensch des neunzehnten Jahrhunderts ist, das sagt am deutlichsten seine Kleidung aus. Der Bürger hat den seidenen gestickten Rock der fürstlichen Gesellschaft ausgezogen, hat Degen, Spitzen, Federhut und alle übrigen Zeichen des effeminierten Ausklanges der Fürstentzeit abgelegt. Ganz bequem, ganz praktisch, einmal am Leibe so wenig Beachtung bedürftend wie das Fell der Tiere, gehört seine Tracht einem arbeitenden Geschlecht von Männern, das keine Zeit hat, Toilette zu machen, Spitzen zu schonen, Falten zu arrangieren, gut Wetter abzuwarten. Alle kostbaren empfindlichen Stoffe fallen weg, keine Seide, kein Atlas, höchstens als Rockfutter, wo sie nicht sichtbar sind, oder in kleinen Quantitäten als Krawatte, Kragen oder Hutband. Viel geschmäht, lange Zeit verachtet ist ihre bescheidene Schönheit am Ende doch der Welt aufgegangen, die sie haßte, sich nach der Seide des Rokoko und dem Brokat des fünfzehnten Jahrhunderts sehnte, aber sie trotz alledem nicht missen konnte. Und jetzt endlich, am Ende des Jahrhunderts, das ihren Bann so schwer getragen und sich in der Kunst und im Kostümfest in farbigere Zeitalter flüchtete, wird sie auch künstlerisch verstanden und gewürdigt, und es dämmert die Möglichkeit einer tieferen ästhetischen Durchbildung auf der gegebenen Basis.

Am Anfang des Jahrhunderts waren Tracht und Möbel vollkommen einheitlich entwickelt.

Dann kam die Romantik, deren Zaubermacht zwar der neuen schlichten Tracht nichts anhaben konnte, aber doch das Zimmer verschiedentlich und von Grund aus umgestaltete. Frack, Gehrock und Toppe der modernen Gesellschaft mußten nacheinander durch imitiertes

Rokoko, imitierte Gotik, imitierte Renaissance, imitierten Orient, imitiertes Barock und nochmals imitiertes Rokoko schreiten, und heute erst scheint wieder eine Periode heraufzuziehen, in der Tracht und Umgebung nach denselben Gesetzen gebildet werden.

Wie bei der Tracht, strebte das neunzehnte Jahrhundert auch bei den Möbeln zu Anfang nach Schlichtheit, praktischer Durchbildung, energischer Anpassung an die differenzierten Räume.

Die Stilwandlungen sprachen jedoch sehr stark mit, und Konzessionen an Stil und Ornament haben schließlich mit dem völligen Aufgeben der schon erreichten praktischen und bequemen Formen geendet.

Die erste Epoche, das Empire, ist ein Übergangstil in Tracht und Hausrat. Wohl standen Architektur und Möbel unter dem Bann der Antike, aber bei weitem nicht in dem Maße, wie das Vorurteil uns einreden möchte. In Wirklichkeit sind das Empire und sein Ausklang, die stille Biedermeierzeit, die eigentliche Keimperiode des modernen Möbels. Das Bürgertum richtete sich ein, und in der ersten Energie der Lebensäußerung erfand es für alle neuen Bedürfnisse die neuen Möbeldtypen. Noch war das Handwerk im Besitz solider Tradition, und noch kümmerte sich der Besteller persönlich um die Ausführung. In einem Hamburger Hause fand ich im Esszimmer wunderschöne, einfache und ganz ideal bequeme Stühle, in denen man bei Tisch fest von der Lehne gefaßt sitzen konnte, und die beim Servieren gleichsam nicht vorhanden waren, so wenig hinderten sie. Man zeigte mir nachher auf dem Boden ein halbes Duzend Modelle, die der Großvater eins nach dem anderen hatte anfertigen lassen. Er hatte sie sorgfältig durchprobiert und so lange Verbesserungen verlangt und angegeben, bis er nichts mehr auszusetzen fand. Das ist dieselbe Methode, nach der heute in den englischen Clubs die allen Zwecken in Vollkommenheit dienenden Möbelformen erreicht werden, und die wir nach Möglichkeit wieder aufnehmen müssen, wenn wir aus unserer Misere herauskommen wollen. Wer die Empire- und Biedermeiermöbel unbequem schilt, kennt sie nicht.

Unter der oberflächlichen Anlehnung an die Antike geht die logische Entwicklung der alten heimischen Möbeldtypen ruhig ihren Weg.

Unsere Möbel

(1896)

I.

Bank, Stuhl und Tisch, Truhe und Schrank sind die Grundtypen der modernen Möbel.

Die Bank ist bezeichnend für das Mittelalter, wo der Stuhl immer etwas vom Thron hatte. Es war ein Zeitalter, in dem das Individuum nur im Rahmen der Korporation zur Geltung kam. Am klarsten spricht sich dieser Zusammenhang im Chorgestühl aus. So herrlich es geschmückt sein mochte, es war nur die Weiterbildung der festen Bank, auf der alle gleich sind. Nur das Haupt, der Abt, der Bischof, hatte den isoliert stehenden Thron, aber auch der war fest und unbeweglich.

Erst gegen die Renaissance bildet sich das System der Stühle aus, der beweglichen Sitze, die der neugewonnenen Freiheit und Beweglichkeit des Individuums folgten.

Aber Jahrhunderte sollte es dauern, ehe aus diesem neuen Prinzip alle Konsequenzen gezogen wurden. Der Rückschlag des fürstlichen Lebenszuschnittes kam dazwischen. Am Hof — außer bei der Tafel und am Spieltisch — saßen nur der König, seine Familie und die Damen, denen er das Recht verlieh. Am Hofe Ludwigs XIV., dem für Europa maßgebenden, war der Stuhl — wie das Individuum — wieder ein Teil der Dekoration geworden, kaum noch ein Möbel. Er stand an der Wand, war nur Fassade, die Rückseite blieb oft ganz unausgebildet, so daß er überhaupt nicht mehr von der Wand gerückt werden konnte. Er war wieder unbeweglich geworden.

Beweglichere, bequeme Stühle, die wirklich zum Sitzen bestimmt waren, baute das Rokoko, wo im engeren Kreise das steife Zeremoniell des Hofes fallen gelassen wurde. Aber ganz leichte Stühle, die man mit einer Hand hinsetzen konnte, brauchte die Gesellschaft noch nicht. Die Lehnstühle überwogen.

Wie wir aus mündlicher und schriftlicher Überlieferung sowie aus den Handzeichnungen der jungen Hamburger um 1820 wissen, durften

unerwachsene Kinder damals in Gegenwart der Eltern noch nicht sitzen, auch bei Tisch nicht.

Zu sitzen begann die europäische Menschheit doch eigentlich erst nach der Französischen Revolution, die alle gleich machte. Das Louis XVI bildet mit seinen verhältnismäßig leichteren Stühlen ein Vorspiel: Marie Antoinette spielte in Trianon die Bürgerin.

Und so konnte sich der leichte, bequeme, wirklich fürs Sitzen bestimmte Stuhl in unzähligen Varianten erst nach dieser Epoche entwickeln. Der fürstliche Rückschlag unter Napoleon I. hinderte den Gang kaum. Der bewegliche Stuhl drückt das Wesen der Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts aus.

Auch die Bank war allmählich, wenn auch sehr langsam, weitergebildet, diesmal nicht ohne Einfluß des Orients. Sie verlor sogar ihren Namen, wurde eine Zeitlang Ottomane, Kanapee oder Divan und blieb schließlich Sofa.

Unter Ludwig XIV. spielte das Sofa noch keine Rolle. Zum Ausruhen legte man sich auch am Tage ins Bett oder aufs Bett (wie heute noch in Frankreich). Vornehme Damen empfingen ihren Besuch in großer Toilette und in vollem Schmuck auf ihrem Bette ruhend. Das Bett war das höchste Prunkstück des Hausrates, das Schlafzimmer zugleich das Empfangszimmer. In Frankreich hat es noch heute etwas von diesem Charakter behalten.

Im Rokoko entwickelte sich das Sofa in den mannigfaltigsten Formen, die ihre festen Namen erhielten. Man hatte Sofas zum Ausruhen, zum Sitzen, Sofas, um in liegender Stellung zu lesen.

Nach der Revolution wurden die Sitten einfacher, verloren an Raffinement, das Sofa bildete sich insolgedessen zurück. Die Haupttypen waren schließlich das zweisitzige kurze Sofa und das längere zum Liegen. Dann ging auch das kurze zweisitzige Sofa verloren.

Erst in unserer Zeit haben Sofa und Stuhl Formenbereicherung erfahren durch eine neue Änderung der Sitten. Man will es nach der Arbeit ganz bequem haben, und während am Hofe Ludwigs XIV. das Sitzen verboten war, will man jetzt in Gesellschaft auch auf dem Stuhle

soviel wie möglich liegen. Das ergab in England und Amerika einen weiteren Vorstoß nach der Bequemlichkeit. Wir haben jetzt wirkliche Liegestühle, von den Schaukelstühlen ganz abgesehen. Für alle denkbaren Arten des Sitzens und Liegens brauchen wir entsprechende Möbelformen.

* *
*

Tisch, Truhe, Schrank erfuhren ähnliche Wandlungen.

Tisch und Stuhl gehören eng zueinander. Man könnte die Kulturvölker einteilen nach ihrer Art zu sitzen. Der Inder und Orientale hockt oder liegt, weil er die Zugluft am Boden ausnutzt, der sich der Abendländer durch hohen Sitz zu entziehen sucht. Die meisten gesellschaftlichen Formen entspringen aus diesem Unterschiede, und mancher Charakterzug mag mit den Grundgewohnheiten des Sitzens zusammenhängen.

Für die Ausbildung des Mobiliars, ja, für die ganze Innendekoration, ist die Art zu sitzen ausschlaggebend. Vom Stuhl sind der Tisch und alle Möbel, die sich aus ihm entwickeln, unmittelbar abhängig. Der Orient kennt sie nicht, er hat nur niedrige Tische, mehr nur Servierbretter mit Füßen, und seine Innenarchitektur kann sich infolgedessen selbst bei geringen Abmessungen ungestört in großen, einfachen Formen entwickeln, während in einem abendländischen Zimmer die architektonische Wirkung durch die zahlreichen und hohen Möbel leicht unruhig wird.

Solange die Ausbildung des Stuhles im Abendlande durch den Zustand der Gesellschaft gehemmt war, blieb auch der Tisch wenig entwickelt. Erst mit dem Stuhl wurde im neunzehnten Jahrhundert der Tisch frei, und zahllos waren die Formen, die nun sehr schnell ausgebildet wurden. Der Speisetisch erhielt in dem besonderen Speisesaal seine endgültige Durchbildung. Man lernte die Höhe beachten, die sich nach der Höhe des Stuhles richtete, man sorgte dafür, daß die Zarge nicht zu tief hinabreichte, damit die Knie der Sitzenden nicht belästigt wurden, man bildete die Beine möglichst dünn, ohne Quer-

stangen und stellte sie so, daß sie den Sitzenden nicht im Wege waren. Wandtische, Anrichtetische, Servanten, stumme Diener vervollständigen das Mobiliar des Eßzimmers. Im Wohnzimmer kamen Nähtische hinzu, die das achtzehnte Jahrhundert in der Verbindung mit dem Toiletentisch bereits gekannt, aber noch nicht zu voller Bequemlichkeit selbständig entwickelt hatte. Schreibtische wurden in mannigfaltigsten Bildungen versucht, freistehend mehr dem Tisch, an die Wand gelehnt mehr dem Schrank sich nähernd, oft eine Verbindung von beiden. Man hatte sehr große Formen, wie sie aus dem achtzehnten Jahrhundert überkommen waren — das bureau ministre — und ganz kleine, zum Gebrauch für Damen, die rasch ein Billett schreiben wollen. Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts war die Mannigfaltigkeit der Tischform sehr zurückgegangen. Das ist eine noch viel zu wenig beachtete Erscheinung, die ebensoviel sagt, als wenn es hieße, der Gebrauch der Seife habe sich um fünfzig vom Hundert verringert. Auch heute sind wir mit dem System unserer Tische noch nicht so weit wie um 1820. Wenn wir erst einmal irgendwo das deutsche Kulturmuseum des neunzehnten Jahrhunderts haben, wird der Abstand kaum faßbar erscheinen. Wir holen jetzt aus England, was wir schon selbst besessen haben. Wo z. B. ist die so überaus bequeme Vorrichtung der Klapptische geblieben. In meinem Hause ist ein kleiner zierlicher, sehr leichter, aber sehr fester Tisch von 1820 im Gebrauch, der, wenn er nicht benutzt wird, winzig und niedlich neben einem Lehnstuhl steht, aber aufgeklappt sofort der ganzen Familie den behaglichen Mittelpunkt bieten kann. Seine Maße sind vorbildlich: 82 : 83 und 42. Höhe 71 cm.

Besonders die Höhe ist zu beachten. Meist bauen wir unsere Tische viel zu hoch. Der Tisch muß immer so niedrig wie möglich sein.

Mit der Ausbildung der Stühle in neuester Zeit wurde auch im Herrenzimmer der Tisch noch reicher spezialisiert. Zu dem niedrigen Liegestuhl gehören niedrige Tische nach orientalischer Art. Schließlich wurden Stuhl und Tisch zusammengezogen, eine Verbindung, die wohl zuerst in den Tropen ausgebildet wurde, wo man beim Ruhen und Sitzen die größtmögliche Bequemlichkeit haben muß. Bei uns im

Rauchzimmer würde an der Armlehne der bequemen Stühle ein tischartiges Brett — unter Umständen mit Klappvorrichtung — als große Unnehmlichkeit beim Rauchen und für das Absetzen der Tasse oder des Glases empfunden werden, denn diese Vorrichtungen nehmen weniger Platz weg als kleine Tische und können beseitigt werden, wenn man sie nicht braucht.

Truhe und Schrank stehen nicht in unmittelbarer Beziehung zum Stuhl. Doch hängt das Verschwinden der Truhe im Abendlande wohl entfernt mit der Entwöhnung vom Kauern und Hocken zusammen, die das leichte Sitzen auf dem Stuhl mit sich bringt.

Die Truhe ist das urtümlichste Aufbewahrungsmöbel. Sie ist darauf eingerichtet, in Zeiten der Not, bei Feuers- und Wassergefahr, mit ihrem Inhalt geflüchtet zu werden, und wurde deshalb mit Griffen versehen. Der Deckel wurde in der letzten Periode ihrer Entwicklung gewölbt, um das Aufstellen von Geräten unmöglich zu machen.

Für den täglichen Gebrauch begann sie bei steigender Sicherheit des Daseins einem kultivierteren, häufig die Wäsche wechselnden Geschlechte nicht mehr zu genügen.

So wurde sie gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts durch die Kommode ersetzt, deren Name die Überlegenheit über die ältere Form ausdrückt. Sie enthält übereinander die „Schiebladen“, ist also eigentlich eine Zusammenfügung kleiner Truhen. Ihre Blütezeit hatte sie im Rokoko.

Bei der Differenzierung der Räume in unserem Jahrhundert ist sie noch „kommoderen“ Schrankformen gewichen, denn die Schieblade hat für das Ein- und Auspacken immer noch etwas von der Unbequemlichkeit der Truhe. Im ganz modernen Mobiliar kommt die Kommode nicht mehr vor.

Unsere Schrankformen reichen weit ins Mittelalter zurück. Aber auch sie haben ihre praktische Ausbildung erst in unserem Jahrhundert erfahren. Das Rokoko entwickelte hauptsächlich den Kleiderschrank und behandelte ihn noch als ein Monument, als großartige Dekoration der

Vorräume. Für Lübeck, dessen Häuser sich besonders großer Dielen erfreuten, sind massige Schränke mit fünf oder gar sieben großen Türen nebeneinander charakteristisch, das Ganze durch reichgegliederte Gesimse und Sockel zusammengehalten. Heute sind wir bestrebt, den Schrank nicht höher und tiefer zu machen, als unbedingt erforderlich ist. Wir wollen alles in möglichst bequemer Greifhöhe haben, und es soll nicht erst der Leitern bedürfen, wenn das Dach eines Schrankes abgestäubt werden muß.

II.

Wer sich heute sein Haus, sei es noch so bescheiden, behaglich einrichten will, muß sich um alle Dinge selbst kümmern, muß ein auf der klaren Erkenntnis der Bedürfnisse beruhendes Studium der Möglichkeiten nicht scheuen. Ein praktisches Möbel ist selten teurer, meist sogar billiger als ein gedankenlos fabriziertes. Für unsere Handwerker würde das entgegenkommende Verständnis ihrer Besteller ein Sporn zu doppelt freudiger Tätigkeit sein. Wenige erst haben eine Ahnung von der Raum- und Zeitersparnis und von der Bequemlichkeit, die sich auf dem Gebiete der Möbelkonstruktion erreichen lassen.

Bei einem praktischen Mobiliar kommt man mit sehr wenig Schmuck aus. Über das Maß entscheidet heute am besten der höhere Geschmack der Frau. Auch in der Dekoration des Zimmers mit Vasen und Kleinplastik sollte man sehr zurückhaltend, aber so gediegen wie möglich wählen. Alles muß den prüfenden Blick aushalten. Namentlich sollte man sich vor überflüssigem Kleinkram hüten. Kleine Nippsachen sind in vielen Fällen die Feinde von Ruhe und Behagen. Vor allem erkaufe man sich den Schmuck nicht durch Einrichtungen, die ein Übermaß täglicher Reinigungsarbeit verlangen.

Dies wird am besten vermieden, wenn auch im Innenraume die edle, feineempfundene Farbe an die Stelle der Form tritt. Sobald das Zimmer wieder hell wird, drängt es von selber dahin. Aber noch sind wir weit entfernt, dieses Bedürfnis, das sich schon deutlich zeigt, aus der eigenen Produktion ausreichend decken zu können. Wenn wir

nicht die energischsten Anstrengungen machen, wird uns das Ausland noch lange in Tributpflicht erhalten.

Da das Publikum im allgemeinen noch nicht wieder daran gewöhnt ist, die Einrichtung des Hauses kritisch zu betrachten, dürften einige Bemerkungen über die am häufigsten vorkommenden Mängel unseres Hausrates am Platze sein. Es sollen jedoch nur einige Hauptsachen angedeutet werden.

Wie beim ganzen Hause, sollen auch bei den Möbeln die strengsten Anforderungen an die praktische Brauchbarkeit erhoben werden. Nur auf dieser Basis kommen wir zur Schönheit. Sie ist keine äußerliche Zutat von Schmuck und kann im wesentlichen nur aus der Zweckmäßigkeit entwickelt werden.

Dies gilt zunächst für die Stühle, die mit peinlichster Gewissenhaftigkeit den Bedürfnissen des Körpers anzupassen sind. Wenn es Abstufungen in der praktischen und ästhetischen Degeneration unserer Möbelarten gibt, so haben sicher die Stühle am meisten gelitten. Vor allem sollte man den Sprungfedern den Krieg erklären. Das hohe Polster hat die Form vollständig ins Plumpe gezogen und trägt zur Bequemlichkeit so gut wie gar nicht bei. Am Anfange des Jahrhunderts hatte man lose Polster, die beim Klopfen herausgenommen werden konnten, das sind praktische Einrichtungen, an die wir uns erinnern sollten. Auch die feinste ästhetische Durchbildung müßte der Stuhl erfahren, wenn er wieder ganz praktisch verwendet werden soll. Die meisten unserer Stühle wirken, wenn sie benutzt werden, wie schlecht-sitzende Kleider. Ebenso wie bei den Kleidern muß das Maß der Stühle bis auf Millimeter durchprobiert und dem Bedürfnisse des Körpers angepaßt werden. Ein guter Stuhl muß dem Sitzenden alle Bequemlichkeit bieten und ihn dabei doch elegant erscheinen lassen. Es ist unmöglich, auf einem richtig, das heißt dem Bedürfnis gemäß konstruierten Stuhl schlecht zu sitzen.

Von der Höhe des Sitzes ist auszugehen. Nach der Höhe wird die Tiefe des Sitzes bestimmt, die meist zu gering bemessen wird. Quersangen zwischen den Beinen sind überflüssig und unpraktisch. Es

läßt sich nicht vermeiden, daß die Füße unter den Stuhl gezogen werden, dabei sind dann Querleisten, namentlich wenn sie zwischen den Vorderbeinen angebracht sind, sehr hinderlich. Wer Offiziere bei sich sieht, muß noch besonders darauf achten, weil die Sporen leicht mit Querleisten in Kampf geraten.

Die Lehne bei Eßzimmerstühlen sollte möglichst niedrig sein, damit sie beim Bedienen nicht hindert. Schließt die Lehne bei den Schultern an, so ist sie am besten gerade, damit die Schulterblätter beim Anlehnen eingedrückt werden und die Brust frei wird. Ein Stuhl, dessen Lehne im Bogen um die Schulterblätter geht, gibt Atembeklemmungen.

Schließt die Lehne in der Höhe des Kreuzes ab, so führt man sie besser im Bogen. Dieser Typus ist leider sehr vernachlässigt und gehört zu den gesundesten und bequemsten.

Bei den eigentlichen Lehnstühlen mit schräger Rücklehne ist viel Probieren nötig. Man sollte sich seinen Lehnstuhl wie einen Rock anmessen lassen. Am bequemsten sind Lehnstühle mit verstellbarer Rückenlehne, die bei uns schon in den zwanziger Jahren praktisch ausgebildet waren und jetzt aus Amerika als Neuestes eingeführt werden.

Ein Hauptgewicht ist auch beim Lehnstuhl darauf zu legen, daß die Atmung erleichtert wird. Beim Polstern ist Rücksicht zu nehmen, daß der Kopf, wenn man sich anlehnt, nicht vorgedrängt wird, während der Rücken einsinkt; die leiseste Unbequemlichkeit in dieser Hinsicht wird mit der Zeit Qualen verursachen. Um keine unangenehmen Überraschungen zu erleben, lasse man sich vom Tapezier stets die gepolsterten aber noch nicht überzogenen Möbel zum Probieren ins Haus schicken. In diesem Zustande lassen sich Änderungen leicht beschicken.

Die Seitenlehnen können, je nach dem Zweck, von sehr mannigfaltiger Bildung sein. Wertlos sind sie, wenn sie so niedrig bleiben, daß der Unterarm sie beim Sitzen nicht erreicht. Im allgemeinen ist es besser, sie ziemlich hoch zu führen, unter Umständen — namentlich beim Lehnstuhl — kann es bequem sein, sie fast bis zur Achselhöhe zu bringen. Je breiter und flacher die Oberfläche der Lehne, desto bequemer liegt der Arm.

Überall ist darauf zu achten, daß nicht mehr Material zur Verwendung kommt, als unbedingt nötig, damit der Stuhl leicht beweglich bleibt. In den zwanziger und dreißiger Jahren hatte man Formen, die für die bequeme Handhabung oberhalb der stützenden Lehne eine Sprosse besaßen. Bei Stühlen, die, wie im Speisezimmer, nach dem Gebrauch an die Wand gerückt werden, ist darauf zu achten, daß die Hinterbeine möglichst weit ausladen, damit oben die Lehne die Wand nicht schrammen kann. Der Abstand muß so weit bleiben, daß, wenn die Stuhlfüße an die Wand stoßen, die Hand, ohne sich zu klemmen, oben zwischen Lehne und Wand durchkommen kann.

Der Winkel der Rückenlehne muß sehr sorgfältig ausprobiert werden. Die besten Muster, die mir in Deutschland bekannt geworden, sind die Hamburger der zwanziger und dreißiger Jahre und die der fünfziger und sechziger, die aus dem Atelier des „alten Pöglhein“ in Hamburg hervorgegangen sind, des Vaters von Bruno Pöglhein. Es würde sich lohnen, die Maße aufzunehmen, die dieser hochbegabte Spezialist für seine Stuhlbildungen angewandt hat. Namentlich seine Eßzimmerstühle verdienen aufmerksame Prüfung. Wohin man kommt, wenn solche Erfahrungen mißachtet werden, beweist der Aufbau so vieler neuer, aus der Tiefe des „Gemüts“ erzeugter Stuhlformen, deren Urheber weder den menschlichen Körper noch die überlieferte Erfahrung kannte.

Zum Stuhl gehören die Fußbänke und Fußkissen.

Man bildet sie meist zu klein. Sollen sie wirklich bequem sein, müssen sie einen gewissen Umfang haben. Für ältere Damen, deren Fußwärme geschont werden muß, dürfen sie fast die Breite des Stuhles erreichen. Kissen sind durchweg bequemer, weil man sich nicht daran stoßen kann. Wichtig ist, daß sie mit großen, festen Griffen versehen sind, damit sie leicht transportiert werden können. Große Fußkissen von 60—70 cm Länge, 40—45 cm Breite und 15—20 cm Höhe bieten die Annehmlichkeit, daß sie, aufeinandergelegt und vor einen Lehnstuhl geschoben, einen bequemen Liegestuhl zum Lesen und Ausruhen bilden helfen.

Unsere Sofas werden fast in allen Fällen zu schwerfällig konstruiert, so daß sie kaum noch beweglich bleiben. Vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts bis zu den dreißiger Jahren gab es sehr feste und dabei sehr leichte Formen, die vorn vier Beine in der Reihe hatten und infolgedessen im Rahmenwerk sehr viel leichter konstruiert werden konnten, als wenn sie, wie die heutigen, vorn nur auf zwei Stützen ruhen. Dazu kam noch, daß man Rücken, Seitenstücke und Bankteil untereinander durch Schrauben mit großen Messingköpfen verband, so daß das Möbel bei der gründlichen Reinigung leicht auseinandergenommen werden konnte. Im Gesellschaftszimmer dürfen die Seitenlehnen so niedrig sein, daß beim Sitzen der Arm ruht; im Rauchzimmer, im Wohnzimmer pflegte man früher die Lehnen fast bis zur Achselhöhe zu erheben, was eine sehr bequeme Lage des Armes ermöglicht. Wie bei der Rückenlehne die Atmung, so kommt bei der Armlehne die Blutzirkulation ins Spiel. Beim Ruhesofa sollten von vornherein die Rissen berücksichtigt werden, deren Kombination ein bequemes Sitzen ermöglicht. Drei und mehrsitzige Sofas sind eigentlich ein Unfug. Wo man auf dem Sofa nicht liegen will, sollte es nur zweisitzig sein. Damit erspart man Raum, das Sofa bleibt leicht beweglich und genügt dabei allen Bedürfnissen.

Beim Speisetisch kommt es sehr auf die richtige Höhe an. Alte Hamburger Formen, in ihrer Art unübertreffliche Muster, haben selten mehr als 73 cm (mit den Rollen). Die Lärge darf dabei nicht so tief hinabreichen, daß sie mit dem Knie des Sitzenden in Berührung kommen kann. Das Normalmaß war früher 61 cm vom Boden. Querstangen zwischen den Beinen sind durchaus zu vermeiden. Zur Festigkeit sind sie gar nicht nötig, ebensowenig wie beim Stuhl, und nur in der Bauernstube, wo das Holz gewaschen werden kann und die Abnutzung nicht stört, läßt man sich das Aufstellen der Füße gefallen. Ausziehtische müssen praktische Rollen haben. Bei den alten Hamburger Möbeln, die auf Rollen gehen (außer den Speisetischen namentlich den Schreibtischen und Betten, bei letzteren sind sie der Reinigung wegen absolut nötig), achtete man sehr sorgfältig auf die Konstruktion. Die Rolle darf den Fußboden oder den Teppich nicht angreifen. Moderne Rollen

haben oft die üble Gewohnheit, sich in das Holz des Bodens einzuwühlen, daß es Splitter gibt.

Mehr Schrank oder mehr Tisch, je nach den Leistungen, die verlangt werden, sollte der Schreibtisch seinem Besitzer besonders angemessen werden. Auszugehen ist von der Bestimmung der Höhe, die auf Millimeter mit dem Körper stimmen muß. Bei schrankartigen Formen ist für die Klassifikation der Papiere die sorgfältigste Vorbereitung zu treffen. Alte Hamburger Schreibtische haben fast alle die Vorrichtungen, durch die sich die modernen amerikanischen auszeichnen. Wer sich einen Schreibtisch bauen läßt, sollte sich vorher sehr genau über das bereits erreichte Maß an Bequemlichkeit unterrichten. Er wird es heute am besten durch das Studium der Amerikaner lernen.

Die große Kalamität der modernen Schränke pflegt in der Behandlung der Türen zu liegen, die auf einen schiefen, ästhetischen Grundsatz zurückgeht. Als die deutsche Renaissance einsetzte, die die Schrankfassade mit Säulen und Gebälken wie ein Haus behandelte, erschien es der konstruktiven Empfindung furchtbar, daß eine Säule sich mit der Tür bewegte. Die Säulen wurden daraufhin festgelegt, die Türen setzten erst innerhalb an, konnten infolgedessen nur bis zum rechten Winkel geöffnet werden und da blieb hinter ihnen ein toter Raum, der für die Benutzung sehr unbequem ist. Außerdem ist das Innere eines solchen Schrankes dunkel, wenn er im Seitenlicht steht, und läßt sich nicht ordentlich reinigen. Türen müssen einen vollen Halbkreis beschreiben können, dann erst läßt sich der Innenraum völlig ausnutzen und erhält Licht, wo der Schrank auch stehen mag. Will man die Säule nicht entbehren, so lasse man sie sich mit der Tür bewegen, ohne sich Skrupel zu machen. Denn die Säule ist an der Schrankfassade nicht Konstruktion, sondern Ornament. Am besten ist's freilich, man läßt sie ganz weg. Es gibt Mittel genug, die Schrankfassade zu beleben.

Bei Kleiderschränken ist darauf zu achten, daß die Riegel nicht zu hoch angebracht werden. Je niedriger, desto bequemer. Die vortheilhaftesten Vorrichtungen dürften Stangen sein, auf denen die „Schul-

tern“ und Strecker hin und her geschoben werden können. Ein Hutbord über den Riegeln ist sehr bequem. Er findet sich schon in den Hamburger Kleiderschränken vom Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. Eigentlich sollte jedoch alle Kleidung nicht gehängt, sondern gelegt werden.

Auch der Bücherbord hat unter der Säulenarchitektur sehr gelitten. Hinter den vorgelegten Säulen pflegt sich ein Teil der Bibliothek zu verkriechen. Sehr wichtig ist, daß die Vorrichtung zum Stellen der Bücherbretter nicht denselben Uebelstand mit sich bringt. Nationale Abhilfe gewähren mit Löchern versehene Messingschienen, die in die Wände eingelassen werden, so daß sie in derselben Ebene liegen. Eisene oder messingene Zapfen, die in die Löcher passen und für die in den Brettern ein Lager ausgespart ist, machen das Verstellen sehr leicht und hindern die Ausnutzung des Raumes nicht.

Die Aufstellung der Möbel

(1896)

Die Innenräume unserer Durchschnittswohnungen haben jegliche Proportion verloren.

Wer in ein Haus der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts tritt, empfindet wohlthuend die Absicht des Architekten, die Verhältnisse der Räume künstlerisch abzuwägen. Höhe, Breite und Tiefe geben eine harmonische Gesamtwirkung, und die Lüften sind beruhigend verteilt.

Heute scheint nur selten die Absicht zu walten, dergleichen Wirkungen zu erzielen. Die Verhältnisse bleiben dem Zufall überlassen, sie sind gedrückt oder gestreckt, wie es ihm gefällt. — Freilich gehört die Möglichkeit, über den Raum frei zu verfügen, dazu, wenn eine Proportionswirkung erzielt werden soll. Aber beim Einzelhaus steht dem doch in der Regel nichts im Wege.

Die Anordnung der Möbel kann selbst in einem Zimmer ohne positiv glückliche Verhältnisse sehr viel für eine ruhige Gesamtwirkung tun, wenn nur Ecken und Wandflächen vorhanden sind.

Wir pflegen das Sofa an die Mitte der Langwand zu stellen. Für

die künstlerische Betrachtung des Raumes gibt es keinen ungünstigeren Punkt, denn alle Raumbilder sind von dort aus langweilig, namentlich der platte Blick auf die gegenüberliegende Wand. Für einen behaglichen Ruheplatz ist eine Ecke viel günstiger, denn von dort hat man den Blick in der Diagonale, was den Raum groß erscheinen läßt und ihm das Platte, beängstigend Eingeschlossene nimmt. Außerdem erweckt der Sitz in der Ecke auch noch bei Erwachsenen das behagliche Gefühl der Sicherheit und Geschützttheit. Das vorhandene Sofa vor die Ecke zu rücken ist nicht ratsam, da es dann einen toten Winkel gibt. Alle diese Empfindungen haben im modernen englischen Zimmer zur reichen Ausbildung solcher Eckenarrangements geführt. Wir müssen in diesem Falle noch besonders auf das deutsche Familienleben Rücksicht nehmen, dessen Mittelpunkt im Bürgerhause Sofa und Sofatisch bildet. Wo ein großer Tisch jedoch nicht wirklich gebraucht wird, sollte man ihn unter allen Umständen weglassen. Die meisten Herrenzimmer können ihn z. B. sehr gut entbehren; da genügt der Schreibtisch. Kleine, leicht verstellbare, aber sicher aufstehende Tische kann man jedoch nicht leicht zu viel haben.

Sehr wichtig ist die Ausgestaltung der Fensterwand. In unseren modernen Zimmern pflegt sie dem praktischen Gebrauch gänzlich entzogen zu sein, weil die üblichen zwei Fenster die Einheit zerreißen und die niedrigen Fensterbänke den Aufenthalt unbehaglich machen. Haben wir erst das eine breite Fenster mit hoher Fensterbank, wie es unsere Vorfahren besaßen, dann werden wir erst empfinden, was für ein Segen ein gemütlicher Platz am Fenster ist. Wo der Fensterplatz nicht benutzt wird, wie im Speisezimmer, steht natürlich nichts im Wege, die Fensterbank, etwa einer schönen Aussicht auf Garten oder Park wegen, nach Belieben niedrig zu halten oder ganz weg zu lassen.

Solange wir unter dem System der zwei Fenster und der niedrigen Fensterbänke leiden, bleibt auch der um eine Stufe erhöhte und mit einem Geländer versehene Fensterplatz in der Regel eine Spielerei. Erfahrungsgemäß dient er nur als unbequemes Ornament, nimmt kostbaren Platz weg und wird nicht gebraucht.

Vor dem einen breiten Fenster mit der hohen Fensterbank läßt sich ein überaus behagliches und praktisch verwendbares Arrangement von Tisch und Stühlen einrichten. Wer dort sitzt und arbeitet, ist nirgend im Wege, stört die Passage nicht, fühlt sich sicher und ungestört, nutzt das ausgezeichnete Licht aus und ist den Blumen auf dem Fensterbort nahe. Blumen im Glase kommen erst recht zur Geltung, wenn man sie im vollen Licht auf dem Tisch am Fenster vor sich hat.

Die größeren Lehnstühle sollten feste Plätze haben und mit dem Sofa als festen Mittelpunkt so angeordnet sein, daß sie einer Gruppe von Plaudernden bequeme Plätze bieten, nicht so nahe beieinander, daß man sich beengt, nicht so weit, daß man sich getrennt fühlt.

Seit auch in den Bürgerfamilien bei uns Wohn-, Arbeits- und Schlafräume getrennt sind, braucht man im Wohnzimmer keine Aufbewahrungsmöbel mehr. Man sollte nun auch wirklich nicht mehr Möbel hineinstellen, als dort nötig sind. Je weniger, desto besser. Namentlich sollte man die Mitte frei halten. Das Zimmer sieht groß und geräumig aus, wenn man die ganze Fläche des Fußbodens sehen kann.

Im vergangenen Jahrhundert hatte man dafür ein sehr lebhaftes Gefühl. Selbst die Schränke an der Wand versah man mit so hohen Füßen, daß man bis an die Wand sehen konnte. Dies ist die Ursache, daß in den alten Schlössern die Säle einen so einheitlichen Raumeindruck machen. Wie viel mehr sollten wir in unseren kleinen Räumen dahin streben! Überdies ist ja die Schieblade oder das Fach dicht am Fußboden sehr unbequem zu benutzen, namentlich für Frauen, von der großen Annehmlichkeit „fußfreier“ Möbel beim Reinmachen gar nicht zu reden.

Das alles muß im Prinzip erst wiedergewonnen werden. Wir führen die Schränke meist bis an den Boden, wobei dann das Bohren und Waschen die Möbel sehr gefährdet, oder, was schlimmer ist, so nahe heran, daß eine Öffnung bleibt und doch der Besen nicht mehr unterschlüpfen kann. Wichtig für den Gesamteindruck des Raumes ist ferner, daß sich die Möbel möglichst an die Wand halten, daß sie nicht unnütz tief sind. Überhaupt sollten die Möbel nicht größer sein,

als für ihren Zweck unbedingt nötig ist. Die enormen dekorativen Büfets der letzten zwanzig Jahre bieten die beste Illustration für das Gegenteil. Möbel sollten wirklich Mobilien, d. h. bewegliche Dinge bleiben, vor allem, wo man auf Reinlichkeit hält und wo ein Wohnungswechsel zu den möglichen Dingen gehört. Auch vom ästhetischen Standpunkt ist für die Großstadt zu wünschen, daß die Möbel mit den immer kleiner werdenden Zimmern an Volumen abnehmen. In Paris sind die Abmessungen der Räume sehr viel kleiner als bei uns, aber sie erscheinen doch nicht so, weil die Möbel Maß halten.

Unsere Möbel pflegen das große Hindernis zu sein, wenn es darauf ankommt, einen ruhigen, einheitlichen Gesamteindruck zu erzielen. Sie sind sperrig und zerreißen den Raum; das orientalische Zimmer, das keine beweglichen Möbel kennt, erreicht mit seinen um die Wand geführten oder in Nischen gerückten Ottomanen eine unendlich überlegenere Raumwirkung.

Wir sollten vom Orient und von den Einrichtungen unserer Vorfahren die Wichtigkeit der Wandschränke verstehen lernen.