



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Die architektonischen Bestrebungen unserer Zeit. 1.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

behalten über die Grenze Arkadiens und hinab nach Sifyon, von wo wir am nächsten Morgen nach Korinth und am Abend mit dem Lloydampfer nach dem Pyräus fuhren. M. B.

## Die architektonischen Bestrebungen unserer Zeit.

### 1.

Die seit einigen Tagen im Gebäude der Kunstakademie ausgestellten Projecte zu einer Börse für Berlin\*) geben ein lehrreiches und interessantes Bild unserer heutigen architektonischen Zustände und Bestrebungen. Es sind im Ganzen 23 Entwürfe auf etwa 160 Blättern, von denen die überwiegende Mehrzahl der berliner, zwei der dresdner, einer der münchener Schule angehören; Neugothiker haben sich bei der Concurrrenz nicht betheiliget, wol aber ist ein Plan im maurischen Stile erschienen. Die modern französische, von Labrousse beeinflusste Architekturrichtung ist gleich der englischen nicht vertreten. Suchen wir nun zunächst nach dem Resultat jener zahlreichen Bearbeitungen, so finden wir auch nicht ein Project, das der gestellten Aufgabe wirklich und wahrhaftig entspräche, das die Anforderungen, die wir an ein Börsengebäude stellen können und müssen, erfüllte, das des ersten Preises, soll er in Rücksicht auf das erreichbare Resultat und nicht im Verhältniß zu den eingegangenen Arbeiten und der darauf verwandten Mühe verliehen werden, würdig wäre. Wir finden wol, daß den Bedingungen des aufgestellten Programms meist genügt ist, aber wir suchen vergebens nach einer Arbeit, die den Stempel einer bedeutenden Schöpferkraft trüge, die uns packte, überzeugte, ein „so und nicht anders“ abnöthigte, vergebens nach einer Arbeit, die jene Lust, Liebe und Hingabe, die allein ein freudiges Gelingen verbürgt, jenes innige Versinken in Geist und Wesen der Aufgabe, in die speciellen Verhältnisse und Bedingungen, ohne welche die ganze und volle Lösung der Aufgabe im Ganzen und Vollen, in räumlicher Anordnung wie im äußern Aufbau unmöglich ist, geschaffen hätte. Durchwandern wir die Ausstellungssäle, von brillant gemalten Perspectivesn, die das Auge der Laien blenden, unbestochen, überall finden wir das Allgewöhnliche, das du sollst, du kannst, du sollst nicht, darfst nicht der Schule. Die Klippe, an der sämtliche Bearbeitungen scheiterten, ist der

\*) Die Entscheidung über die genannten Concurrrenzentwürfe ist zwar bereits in der Art erfolgt, daß ohne Nennung des Motto's nur die Preisempfänger genannt worden sind; doch dürfte eine Kritik der architektonischen Bestrebungen unserer Zeit in Beziehung auf jene Entwürfe auch nach Erledigung der Preisfrage ihr Interesse nicht verloren haben.

völlige Mangel an wahrhaft monumentaler Erfassung und Durchdringung der Aufgabe, der Mangel, wenn wir so sagen dürfen, historischen Sinnes.

Die besten und vorzüglichsten Arbeiten gehören der berliner Schule an. Aber der Fehler jener Schule ist eben der, angeknüpft zu haben an das, was wir als das Menschliche bezeichnen möchten, das dem Altmeister Schinkel pasfirte, an jene Architektur des Puges und Mörtels; des Scheins und der Unwahrheit, die eine wahrhaft monumentale Entwicklung zur Unmöglichkeit macht. Sehen wir am Schauspielhause den mächtige Monolithen vorstellenden Kalkbewurf herunterfallen und hinter ihm rohe Ziegelbögen zum Vorschein kommen, so finden wir uns getäuscht, betrogen, jene Massen zerfallen in Nichts, aus den gewaltigen Quadern lugt Hohlheit und Lüge hervor, raubt uns Halt und Sicherheit, zerfällt vor unsern Augen in Schutt und Staub. Bei Schinkel dem Meister finden wir es erklärlich, daß er zu solchen Mitteln seine Zuflucht nahm; war doch seine Aufgabe die, das Formenwesen der Architektur zu reinigen und zu läutern, hingewiesen auf die ewigen endgiltigen Gesetze griechischer Bauweise. Und diese Aufgabe hat er erfüllt, treulich erfüllt. Betrachten wir die Bauten der Meister seiner Zeit, der Gilly und Weinbrenner und vergleichen sie mit Schinkels Schöpfungen, so staunen wir vor der Kraft und Größe des Genius, der Werke solcher Reinheit und Keuschheit hervorzubringen vermochte. Der Verwässerung und dem Ungeschmack gegenüber eine neue, reine, wahre, edle Formensprache gewissermaßen neu geschaffen zu haben, das ist Schinkels unsterbliches Verdienst, das wir uns nicht rauben lassen können noch dürfen. Aber Schinkel war ein Kind seiner Zeit, ein Schüler der Winkelmann und Lessing, ein Mitstrebender der Schiller und Goethe, die Wiedererweckung der Antike, die Reproduction derselben in ihrem ganzen Wesen und Inhalt galt ihm gleich jenen als Letztes und Höchstes und mit ihnen vergaß er den Boden, darauf er stand und schuf. Den Glanz und die Herrlichkeit des Alterthums wollte er erwecken, wie er sie geschaut und gedacht, und in seiner Begeisterung übersah er, daß er nicht pentelischen Marmor, nur Kalk und Backstein zur Verfügung hatte. Die Fehler des Genius ahmen wir nach, weil sie das Endliche, leicht Begreifliche an den Werken der Meister sind. Die Schüler und Nachfolger Schinkels hielten fest an jener Architektur des Mörtels, verbreiteten sie von Berlin aus über Deutschland, und hier wie dort zerfiel nach kurzen Jahren trügerischer Herrlichkeit die aus Nichts gezauberte Architektur in Nichts.

Aber weiter; die antike Baukunst, die Schinkel begeisterte, war eine eng begrenzte, nur die engen Kreise antiker Cult- und Lebensverhältnisse erfüllende; indem Schinkel sie in ihrer Beschränktheit den vielgestalteten, tausend verschiedenen Bedürfnissen modernen Lebens anpaßte, ward er Vater jener Langweiligkeit, welche die Architektur Berlins kennzeichnet, jenes Indifferentismus,

der seinen vollendetsten Ausdruck im neuen Museum gefunden hat. Die Fä-  
 higkeit einer umfassenden, wir möchten sagen physiognomischen Charakteristik,  
 die innerste Wesenheit monumentaler Baukunst, ging ihm verloren über dem  
 Schema und so blieb nur das Schema, dem sich alles fügen mußte. Und  
 das Schema ist es, das die Schüler dem Meister abgesehn und dieses Schema,  
 was jene berliner Concurrenzentwürfe so leer und langweilig macht. Wol-  
 bemühte sich Schinkel monumental zu wirken, aber die Mittel antiker Bau-  
 weise beschränken sich nur auf die Säule. So sehn wir Schinkel die Säule  
 zur Kolossalsäule ausdehnen und zwischen sie die Geschosse quetschen, kannten  
 doch die Alten nur den einstöckigen Porticus: — also mußte jenem Vorbild  
 gemäß, auch das mehrstöckige Gebäude als eine Säulenstellung wenigstens  
 erscheinen. Alles ward dem Schema geopfert; mußten auch die charakt-  
 eristischen Merkmale weichen, das Schema war gerettet, das Haus präsentirte  
 sich, wenn auch nur von vorn, als mächtiger Porticus, als Abbild der grie-  
 chischen Tempelhalle. Jene kolossalen Säulenstellungen aber sind es, die bei-  
 läufig gesagt, trotz himmelweiter Verschiedenheit in der Detailsbildung, Schin-  
 kel mit seinen Vorgängern verknüpfen, den Uebergang der Bauweise des  
 18. Jahrhunderts zu der des 19. bilden. Ward der Mörtel zur Lüge am  
 Material, so ward das Schema zur Lüge am Wesen des Bauwerks. Gleich  
 wie Schiller das Wesen der Poesie als dem Leben feindlich begriff, die Tren-  
 nung von Kunst und Leben verlangte, so faßte auch Schinkel die Architektur  
 als etwas vom Boden, darauf es doch wachsen, von den Verhältnissen, unter  
 denen es doch nur erwachsen konnte und sollte, Unabhängiges, Freies auf und  
 ward unwahr. Und dies der andere Irrthum des nach dem Höchsten stre-  
 benden Künstlers. Vermochte nun aber Schinkel nicht das Wesen des Bau-  
 werks von Innen heraus zu monumentaler Bedeutung zu entwickeln, trug er  
 vielmehr das, was ihm zur monumentalen Erscheinung desselben erforderlich  
 schien, von Außen hinzu, so erreichte er auch eine wahrhaft monumentale  
 Raumbildung nicht. Das Innere ward dem Anbau, das Sein dem  
 Schein geopfert, die Ineinsbildung von Sein und Schein blieb Schinkel ver-  
 schlossen und damit der Kern und das Wesen monumentaler Baukunst über-  
 haupt. Nicht auf das Nacheinander folgender, sich steigender Eindrücke, die  
 auf das Letzte vorbereiten, zu ihm hinführen, mit ihm sich zu harmonischer  
 Stimmung, zu einer mächtigen Gesamtwirkung verbinden, nicht auf perspec-  
 tivische Wirkungen, die schon beim Eintritt das Kommende ahnen, das Ganze  
 in mächtiger Anrede zusammenklingen lassen, die nichts kosten als eine künst-  
 leriische Anordnung, nicht auf solche Compositions-gesetze basirte Schinkel seine  
 Raumbildung. Die vor das Haus gestellte gewaltige Säulenhalle gibt den  
 Maßstab, läßt alles Folgende klein und ärmlich erscheinen. Statt erhoben zu  
 werden, fühlt der Beschauer sich gedrückt, das Innere hält nicht, was das

Außere versprochen. Wir erwarteten hohe, lichte Räume und finden niedere Zimmer, wir fühlen uns getäuscht, wir sind verstimmt. Was dem Vorgänger nicht gelang, gelang den Spätern ebenso wenig. Eine wahrhaft organische Durchbildung des Grundplans, eine feste rhythmische Gliederung desselben, eine weise Dekonomie der zu verwendenden Mittel in Rücksicht auf den zu erreichenden Zweck, eine Steigerung des beim Eintritt angeklungenen Effects bis zu seiner Erfüllung, mit einem Wort eine großartige, wahrhaft monumentale Raumordnung suchen wir bei der berliner Schule umsonst. Vollgiltigen Beweis hierfür bietet die Planordnung des neuen Museums, bieten die Pläne zur berliner Börse. So macht die Bauhätigkeit der berliner Schule nach der monumentalen Seite hin durchweg den Eindruck einer dilettantischen. Man bemüht sich in der überkommenen Schablone und nur in dieser stilgerecht zu bauen und glaubt das Höchste erreicht zu haben, wenn das Haus von Außen nur recht zierlich und weißwaschen aussteht. Daß aber mit solchem Scheinwesen eine rechte und wahre Architektur nicht bestehen kann, das unterliegt doch wahrlich keinem Zweifel. Das Dauernde, Unvergängliche ihrer Werke ist es ja eben, was die Baukunst unter den Schwesterkünsten zur ausschließlich monumentalen Kunst macht; in seinen Bauwerken legt ein Volk Sein und Denken, Wollen und Können nieder, überliefert in steinerner Sprache geschriebenen kommenden Zeiten und Geschlechtern Kunde von sich und seinen Bestrebungen. So erzählen uns nach Jahrhunderten noch hrute Griechenlands Ruinen von der Hellenen Herrlichkeit, die Bauten Roms von der Römer Größe, erzählen uns des Mittelalters Tempel und Hallen von des Mittelalters Frömmigkeit, von seiner Blüte. Und wir? — wir kleben und nageln aus Mörtel und Gyps, aus Holz und Blech eine Architektur zusammen, die schon nach wenig Jahren durch Wind und Wetter zerstört und zerfressen ist, eine Architektur, die, weil ohne innere Berechtigung einem auf ganz anderen Constructionsverhältnissen beruhenden Material rein äußerlich und willkürlich aufgezwungen, nur hohl und unwahr sein kann und sein muß. Das steht aus wie Schminke auf dem Antlitz einer Leiche. Der sittliche Ernst, die weltgeschichtliche Bedeutung der Baukunst wird so zu Boden getreten, wir belügen uns selbst und betrügen uns um die monumentalen Merkzeichen unserer Zeit und unseres Strebens in der Zukunft.

Schinkel theilte mit seiner Zeit den Irrthum, die Schönheit einzig und allein in der Form zu suchen, diese als etwas für sich Bestehendes zu betrachten. Die griechische Schönheit galt ihm für absolute Schönheit, nach ihrem Vorbild suchte er daher in consequenter Verfolgung jener Voraussetzung seine Werke zu modeln. War aber die Schönheit eine absolute, so mußte sie, weil absolut, überall in Anwendung gebracht werden, das Wesen der Schönheit war ja etwas für sich Bestehendes, vom Inhalt Geschiedenes, Freies, Un-

abhängiges. Und wiederum mußte die Schönheit als absolute überall Geltung finden, so war es auch gleichgiltig, in welchem Material sie realisiert wurde, handelte es sich ja eben nur und wieder nur um die für absolut erklärte griechische Schönheit. — Das Lebensprincip der griechischen Kunst wie aller wahren Kunst ist es, in der Form eines Gebildes dessen innerstes Wesen auszusprechen. Indem Schinkel die relative Schönheit für absolute Schönheit hielt, sie in ihrer Totalität nachzuschaffen sich bemühte, verletzte er das Lebensprincip derselben auf das tödtlichste. Nur das Wahre ist schön. Ein Monolithenbau über Ziegelbögen durch Kalkputz bewerkstelligt ist unschön, weil unwahr. Die griechische Kunst ist schön, weil sie zum Reflector des dem griechischen Volk inwohnenden Geistes wurde, die griechische Gedankenwelt in ihr zum vollen, rückhaltlosen Ausdruck gelangte. Das Bestreben, die Griechenkunst in ihrer Totalität zur unseren machen zu wollen, muß Schiffbruch leiden, denn unsere Cult- und Lebensverhältnisse, unsere ganze geistige Anschauung (weil durch das Christenthum gegangen), ja Klima und Material sind ganz anderer Art als die der Griechen. Wie die Griechenkunst als der ideale Abglanz des griechischen Seins durch die Wahrheit zur Schönheit gelangte, ganz ebenso muß die Baukunst unserer Tage wahr werden, um ein monumentales wahrhaftiges Zeugniß des Gedankens, der uns bewegt und innewohnt, zu geben, und den Inhalt desselben zur Schönheit zu verklären, zur relativen Schönheit, der griechischen gleichberechtigt, denn er wird das Abbild unseres Denkens und Strebens werden; tiefer und inhaltsreicher denn griechische Kunst, wie unsere Anschauung eine tiefere, geistigere ist, denn die der Griechen war. Das Singuläre, Einseitige der griechischen Kunst ist der Monolithenbau, das Dauernde und Giltige das Darstellungsprincip derselben, dauernd und giltig, weil identisch dem Gestaltungsprincip der schaffenden Natur, in der Form den inliegenden Begriff zur Erscheinung zu bringen. „Hob aber die griechische Kunst die körperliche Darstellung zur Höhe der Natur selbst und macht ein weiteres Aufschwingen unmöglich, weil es über die Grenzen der Natur nicht hinaus kann,“ so wird ihr Formenprincip „jedem kunstliebenden Geschlecht, je nach dem Material, aus dem es bildet, ein Kanon sein müssen, um für seine in ihm auftauchenden Begriffe Werke und Formen auf gleichem Wege und nach gleichem Princip, in gleicher allgemeiner Wahrheit und gesetlicher Giltigkeit hervorzubringen.“ Daß Schinkel den griechischen Monolithenbau vom griechischen Formenprincip untrennbar glaubte, war sein Irrthum, daß er uns aber jenes Formenprincip wieder erweckte, sein unsterbliches Vermächtniß, das wir festhalten, auf das wir bauen wollen und müssen, wenn anders wir die Lösung der uns gestellten Aufgabe wahr zu sein, um schön zu werden, versuchen wollen.

Grund aller Kunst und insbesondere der Baukunst ist Wahrheit. Wahr

soll die Baukunst sein in der Darstellung und Behandlung des gebotenen Materials, wahr aber auch in der Charakteristik des Bauwerks, in der Art und Weise, wie sie dessen inneres Wesen in den äußern Formen zur Anschauung bringt. Die Ueberzeugung, daß das Wahre der schönen Darstellung fähig sei, muß den Muth und die Kraft geben, wahr sein zu wollen.

Das dem Norden Deutschlands von Natur wie Tradition zugewiesene Material ist der Backstein. Das Kriterion des Backsteinbaues aber ist die auf dem geringen Volumen des gebrannten Steines und seiner Fähigkeit sich in seinen einzelnen Theilen durch Mörtel zu einem continuirlichen Ganzen zu verbinden, beruhende Möglichkeit, ein jedes Planschema frei und ungebunden in beliebigen Breiten- und Höhenverhältnissen zu realisiren. Die Ueberspannung aller Wandöffnungen bewerkstelligt der Backsteinbau durch den Bogenbau, die Ueberspannung aller Raumöffnungen durch den fortgesetzten Bogen, den Gewölbebau. Gewährt nun aber der Bogenbau dem Starren, Bedingten des Monolithenbaues gegenüber einerseits die größte Freiheit, weil Unabhängigkeit vom Material in mechanischer Beziehung, so gestattet er auch andererseits in Rücksicht auf die künstlerische Darstellung die umfassendste Charakteristik des Bauwerks, läßt die subtilsten Nuancirungen, die verschiedenartigsten Verhältnisse zu, und erhebt die Ausdrucksfähigkeit der Baukunst zur vollkommensten Freiheit. Im Bogenbau bietet sonach der Backsteinbau die Möglichkeit, die verschiedenartigsten Bauzwecke ihrem Wesen nach charakteristisch zur Erscheinung zu bringen; im Außern aber das Innere eines Gebäudes, seinen Zweck, seine Bedeutung, mit einem Worte seine ganze Individualität auszusprechen, ist Grund und Bedingung aller wahren, aller monumentalen Baukunst. — Die Baukunst soll aber auch wahr sein in der Darstellung des Materials, aus dem sie ihre Werke bildet. „Denn nicht bloß in einem gänzlichen Ueberwinden des Stoffes, nicht bloß in einem Zwingen desselben zum todten Schematismus kann die Größe der Tektonik bestehen, sondern vielmehr darin, daß man auch dem Stoff, indem man ihn annimmt, sein Recht widerfahren läßt und ihm selbst durch Bildung und Fügung den Anschein eines höhern idealen Lebens für den hohen geistigen Zweck, dem er dienen soll, aufzuprägen weiß.“ Die Formbildung des Materials, die Darstellung desselben auf sein Wesen, seine technische Fähigkeit zu basiren, sie darum und demgemäß zu charakterisiren ist die Aufgabe; die Lösung derselben im Sinne und Geiste griechischer Kunst nach dem hellenischen Princip, den Begriff und die Wesenheit jedes baulichen Gliedes für sich wie für das Ganze, dessen Theil es ist, in seiner Form zur Anschauung zu bringen, die bleibende Frucht des Studiums griechischer Kunst.

Die Formbildung des Materials, die Darstellung desselben auf sein Wesen, seine technische Fähigkeit zu basiren, sie darum und demgemäß zu charakterisiren ist die Aufgabe; die Lösung derselben im Sinne und Geiste griechischer Kunst nach dem hellenischen Princip, den Begriff und die Wesenheit jedes baulichen Gliedes für sich wie für das Ganze, dessen Theil es ist, in seiner Form zur Anschauung zu bringen, die bleibende Frucht des Studiums griechischer Kunst.