



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die architektonischen Bestrebungen unserer Zeit. 5.

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

Die architektonischen Bestrebungen unserer Zeit.

5.

Die Frührenaissance hatte die Verschmelzung der mittelalterlichen und antiken Stilprincipien erstrebt, entsprechend der auf die Versöhnung von Geist und Natur gerichteten Geistesbewegung. Die Versöhnung von Geist und Natur ist aber heute noch das Princip des modernen Ideals. Das siebenzehnte und achtzehnte Jahrhundert hatte die Lehre gegeben, daß schrankenlose Willkür zur Auflösung führe. Diese Auflösung aber hatte die Revolution am Ende des achtzehnten Jahrhunderts vollzogen. Die neue Zeit nun wandte sich zurück zu den beiden Gedanken der Vergangenheit, dem der mittelalterlichen und dem der antiken Welt, in ihrer Verschmelzung die einzig mögliche, die einzig vernünftige Aufgabe der modernen Zeit findend. Gesetz aller geistigen Entwicklung ist es, aus Bekanntem das Unbekannte, aus Thesiß und Antithesiß die Synthesiß zu erzeugen. Alterthum und Mittelalter sind sich Thesiß und Antithesiß, aus ihnen heraus nur kann die Synthesiß geboren werden. Wie die moderne Geistesrichtung an die des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts anknüpft, ganz ebenso muß die moderne Baukunst auf die künstlerische Thätigkeit des funfzehnten Jahrhunderts zurückgreifen. Soll sie doch der architektonische Ausdruck des modernen Ideales werden, desselben Ideals, das im funfzehnten Jahrhundert Form gefunden. So wenig aber das moderne Ideal die blinde Copie des das funfzehnte Jahrhundert bewegenden Ideals ist, so wenig kann unsere Baukunst eine Copie der Kunst des funfzehnten Jahrhunderts werden. Ueberwand aber das moderne Ideal die Naivetät und Ursprünglichkeit des funfzehnten Jahrhunderts durch Klarheit und Erkenntniß, so wird auch unsere Baukunst jener oft fecken Unbefangenheit der Frührenaissance gegenüber den gesteigerten Ansprüchen des Verstandes durch größere kritische Strenge, philosophische Schärfe in der Composition Rechnung zu tragen haben. Der formalen Seite aber, die bisher auf der antik-römischen Kunst basirte, wird aus der wiedergewonnenen Kenntniß, dem innigen Verständniß der griechischen Antike eine höhere Wahrheit und Schönheit erwachsen müssen. Auf solchem Wege entwickelte sich die neudeutsche Malerschule zu hoher Blüte, auf solchem Wege nur kann die moderne Baukunst ihr Ziel erreichen. Daß Semper in Deutschland zuerst diesen Weg betrat, ist sein Verdienst.

In Sempers Schöpfungen finden wir jene schönen Eigenschaften wieder, die das Wesen der Frührenaissance ausmachten, jene charakteristische Gestaltung

der äußeren Erscheinung nach ihrem inneren Wesen, jene Klarheit und Wohl-gemessenheit im Vortrage, jene hohe rhythmische Schönheit der Verhältnisse, jene Phantasie und jenen Geschmack in der Decoration, jene wahre und solide Technik, jene poesievolle Auffassung des Grundplans; gleichzeitig aber auch eine Berücksichtigung der modernen Anforderungen in Hinsicht auf Composition und Tektonik. Freilich zeigen daneben zwei seiner Hauptbauten, das Theater und das Museum in Dresden, jene willkürliche unorganische Verbindung des Säulen- und Bogenbaues der späteren Renaissance, doch möchte diese Anordnung ihren Grund darin finden, daß es bei beiden Bauten die Aufgabe eines harmonischen Anschlusses an den Zwinger zu lösen galt. Ebenso wird wol, abgesehen von der auf fremde Rechnung kommenden Kuppel, der durch eine unglückliche Treppenanlage confuse Grundplan und manche andere Ungehörigkeit am Museum dem Umstande zuzuschreiben sein, daß Semper selbst den Bau nicht vollenden und darum jene Uebelstände nicht verbessern konnte. — Mit Sempers Weggang von Dresden in Folge jener unseligen Maitage scheint die dresdner Schule ihre Bedeutung verloren zu haben, concentrirte sich doch ihre Kraft in Semper. Die neudresdner Architekturrichtung knüpft an jene Scheinarchitektur an, die wir am Theater und Museum fanden. Während sie aber dort mit einer gewissen Berechtigung und Nothwendigkeit angewandt, von einer außerordentlichen Schönheit der Verhältnisse und einer sehr glücklichen Gliederung der Massen begleitet erscheint, sehen wir sie jetzt ganz willkürlich in schemenhafter Nacktheit und Nüchternheit angeordnet. Die alljährigen architektonischen Ausstellungen zeigen eine Einförmigkeit und Ideenarmuth, die jener modernen berliner Architektur nichts nachgibt, dabei aber des feinen graciösen Sinnes für das Detail, der jener eigenthümlich, vollständig entbehrt. Das dresdner Detail ist das des siebenzehnten Jahrhunderts. Das hellenische Formenprincip scheint in Dresden eine terra incognita geworden zu sein. Säulen werden in Nischen gestellt, auf das vorgekröpfte Gebälk aber sinnlose Schnörkel gesetzt, die Verdachungen werden gebrochen und aufgerollt, an Fenstern und Thüren Schnörkel und andere Unzierden angebracht; auch die Mansarde taucht wieder auf und scheut man sich nicht, gelegentlich Quader-facaden durch Kalkputz herzustellen oder steinerne Hauptgesimse aus Bretern zusammenzunageln. Der Grundplan, der für das gewöhnliche Wohnhaus meist gut durchdacht, läßt bei größeren, mehr monumentalen Aufgaben eine großartige, poesievolle Erfassung und Durchdringung vermissen. Die von Dresden eingesandten Börsenprojecte zeigen die neudresdner Architektur in ihrer ganzen Schwäche. Die Facaden sind ohne allen individuellen Charakter, ohne Gedanken, geistlose Mosaikarbeiten von plumpen schweren Verhältnissen. Die innere Architektur steht der äußeren in nichts nach. Natürlich ist die letztere in Haustein oder Kalkputz gedacht, würde doch eine Backsteinarchitektur nicht

zu dem beliebten Schema passen. Daß eines der Projecte die aus Ziegeln gebildeten Mauerflächen ungepugt läßt, ist hierbei sehr unwesentlich, da der gebrannte Stein eben nicht die Formgebung des Baues bedingt und beherrscht, sondern nur als Füllung zwischen der Haussteinarchitektur verwandt ist. Schon das römische Alterthum ließ das Ziegelmaterial, meist in trefflicher Behandlung, sichtbar, ohne sich darum zu einer principiellen Verwendung des gebrannten Steins als formbestimmendes Material zu erheben. Diese ist aber einzig und allein das Kriterium des Materialbaues. Die Grundpläne endlich sind jeder monumentalen Auffassung baar und ledig, führt doch in dem Projecte: „*Suae quisque fortunae faber*“ der inmitten der Burgstraßenfagade angebrachte Eingang gradezu auf die Abtritte!

Die dresdner Architektur setzt sich die Kunst des späten sechzehnten und des siebenzehnten Jahrhunderts zum Vorbild. Diese Kunst aber war eben der architektonische Ausdruck jener trostlosen Autorität- und Willkürherrschaft. In dem Copiren ihres Schemas den dem modernen Ideal entsprechenden Ausdruck suchen zu wollen, ist mindestens Verblendung.

Zur münchener Schule bekennt sich ein Project. Das Motto desselben ist uns entfallen. Uebrigens würde dieser Plan so wenig wie die dresdner Entwürfe der Erwähnung werth gewesen sein, wenn sie uns nicht Veranlassung gegeben hätten, die Principien der Schule einer näheren Betrachtung zu unterwerfen. Die Traditionen der münchener Schule knüpfen sich an Gärtners Namen. Gärtner wandte bei seinen Bauten fast ausschließlich den Rundbogenstil an, den er im Geiste der romanischen Kunst, zuweilen mit Hinneigung zur altitalienischen Bauart durchzubilden bemüht war. — Im Rundbogen erkannten wir ein bedeutsames Moment der monumentalen Baukunst, zugleich aber auch ein wesentlich nationales Element. Hatte nun aber der romanische Baustil (als welchen wir, jenen Sprachen, die durch Verschmelzung der alten Römersprache mit germanischen Elementen entstanden, analog, den Baustil bezeichnen, welcher sich auf Grund altrömischer Tradition durch Berührung mit germanischem Geiste entwickelte) in Rücksicht auf die charakteristische Seite eine hohe Wahrheit und Gesetzmäßigkeit, eine monumentale Würde und Großartigkeit gewonnen, so war er in Rücksicht auf die formale Seite in einer ziemlich rohen Nachahmung des antiken Formalismus befangen. Die romanische Kunst knüpft an die altchristliche Formtradition an, diese aber führt auf die verderbte spätantike Formenwelt zurück. Daneben findet noch eine directe Nachahmung des römischen Details statt, die von den erhaltenen römischen Monumenten ausgeht. Die formale Bildung des Alterthums, als deren Vermittlerin und Trägerin die mit ihren Traditionen in Rom wurzelnde Geistlichkeit erschien, war im Leben wie in der Kunst als die giltige anerkannt und aufgenommen, der Germanismus hatte eben nichts Anderes an ihre Stelle zu

setzen. Jene Bildung aber war eine schon verfallene; aus der Verbindung mit dem germanischen Volksgeist, der sie eben einfach annahm, weil er für seinen Gedanken der Form bedurfte, konnte ihr eine Läuterung um so weniger zu Theil werden, als sich gleichzeitig ein dem germanischen Volksgeist eigenes phantastisches Element vornehmlich in der Ornamentik geltend machte, das wol mit der derben äußerlichen Auffassung des römischen Formalismus harmonirt, zu der antiken Gefühlweise aber in entschiedenem Widerspruch tritt. Das romanische Detail erscheint der classischen Anmuth und Schönheit gegenüber meist plump und roh, ohne jene innere Lebenskraft und organische Wahrheit, die der charakteristischen Seite des Stiles in so hohem Grade eigen thümlich ist. Als sich aber am Schlusse des zwölften und zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts eine Steigerung der formalen Seite nach der Antike hin bemerklich machte, unterbrach das gothische Bausystem gewaltsam eine weitere Entwicklung nach dieser antikisirenden Richtung. — Indem nun Gärtner das romanische Rundbogenprincip aufnimmt, behält er auch den romanischen Formalismus in seiner ganzen Unvollkommenheit bei. Ein tieferes Gefühl für Formenschönheit geht ihm vollständig ab. Wandte er aber den romanischen Rundbogen mit großer Energie und Consequenz an, so vermochte er es nicht, über eine mehr äußerliche Nachahmung desselben hinaus zu kommen. Die lebendige organische Kraft, die dem romanischen Stil innewohnt, lassen seine Bauten vollständig vermissen. Sie tragen im Allgemeinen das Gepräge einer derben Tüchtigkeit, die sich denn auch in einer soliden Technik und dem Verschmähen unwahrer Scheinconstruction vortheilhaft kund gibt. Kunstwerke im höheren Sinne des Wortes sind sie nicht. Daß Gärtner im Treppen Hause der münchener Bibliothek eine großartige räumliche Wirkung zu erreichen wußte, muß anerkannt werden; im Uebrigen scheint ihm freilich eine monumentale Auffassung und Durchbildung des Grundplans ferne gelegen zu haben. Die Schüler und Nachfolger Gärtners schließen sich den Bestrebungen desselben mit mehr oder weniger Glück an. Ohne tieferen Gedanken, ohne monumentale Charakteristik zeigen doch die besseren Werke derselben eine gewisse Lebendigkeit und Frische in der Conception, die in Verbindung mit einer wahren Materialdarstellung oft von glücklicher Wirkung ist. Freilich lassen auch sie die strengere architektonische Durchbildung vermissen. Der Formalismus ist der romanische, meist roh und empfindungslos vorgetragen, plump auf der einen, kleinlich auf der andern Seite. Der münchener Schule fehlt die strenge Zucht der griechischen Antike. Diese Zucht aber ist zu einem wahrhaft gedeihlichen folgenreichen Entwicklungsgang ganz nothwendig und unerläßlich. Der Hintergrundgedanke der münchener Schule ist es, einen nationalen Baustil bilden zu wollen. In der Zusammenstellung von byzantinischen, romanischen, altitalienischen und Renaissance-Motiven, die in all ihrer nationalen und provinziellen Eigen-

thümlichkeit nebeneinander gleichzeitig angeordnet wurden, glaubte man den Weg zum Ziel gefunden zu haben. Ein neuer Baustil aber ruht auf ganz anderem Grunde als dem subjectiven Belieben; man hatte nur ein Ragout von allerhand Formen zusammengebaut. Zeigten nun aber jene Formenzusammenstellungen wenigstens eine gewisse äußere Uebereinstimmung, so sagt sich die neueste münchener Schule auch von dieser los. Das samose Programm für das Athenaeum fordert alle Architektur zur Schöpfung eines Baustils auf, der die Stile der Vergangenheit zu einem einzigen vereinige. Eine Frucht solchen Strebens sind die in der Zeitschrift für Bauwesen veröffentlichten Facadenentwürfe für die neue Maximilianstraße in München. Daß in denselben die verschiedensten Baustile vereinigt sind, muß zugestanden werden, nur nicht, daß aus dieser Vereinigung ein wahrhaft einiger Stil hervorgegangen sei. Im tollen Durcheinander der heterogensten Formen muthen uns jene Entwürfe an wie Fieberphantasien. Dazu zeigen sie eine beispiellose Rohheit und Geschmacklosigkeit, den vollständigen Mangel alles organischen Sinnes. In der Dissonanz der Stilformen deren Harmonie, in der Betonung der Gegensätze deren Lösung suchen zu wollen ist widersinnig.

Das der münchener Schule angehörige Börsenproject ist in einem äußerlichen rohen Romanismus gedacht und zeigt nur die Schwächen der Schule in hohem Grade.

Eine der münchener Schule verwandte Richtung verfolgen zwei süddeutsche Meister, Eisenlohr und Hübsch. Eisenlohr wußte bei den ihm übertragenen Hochbauten der badenschen Staatseisenbahn besonders an den Bahnwärterhäuschen und andern derartigen Bauten, im Anschluß an die volksthümliche Bauweise und durch geschickte Benützung verschiedenen Materials und des hügeligen Terrains eine lebendige malerische Wirkung zu erreichen. Weniger glücklich war er in den größeren Stationsgebäuden, die, in Haufstein aufgeführt, den romanischen Formalismus, wenn schon meist frei und zierlich behandelt zeigen. Hübsch folgt in der Conception dem romanischen und altitalienischen Stil, in der Detailsbildung aber der Antike. Alle seine Bauten tragen das entschiedene Gepräge dieser Richtung. Kann aber solchem Streben nur volle Anerkennung gezollt werden, so läßt sich doch nicht leugnen, daß seine Bauten meist unbefriedigt lassen. Die schöpferische Kraft, die das für wahr Erkante in schöner Form darzustellen weiß, lassen seine Bauten vollständig vermissen.

Das Gesamtbewußtsein eines Volkes gibt der Baukunst den Inhalt; den Inhalt der modernen Baukunst wird darum nur das moderne Bewußtsein bilden können.

Das Princip des modernen Ideals ist die Versöhnung von Geist und Natur. Den architektonischen Ausdruck dieses Ideals konnten wir nur in der

Verschmelzung der antiken und mittelalterlichen Stilprincipien finden. Als das allgemein Wahre und darum Dauernde und Endgiltige jener beiden Baugedanken erkannten wir das Darstellungsprincip der antik-hellenischen Kunst einerseits, das Gewölbprincip der mittelalterlichen Kunst andererseits. Dem mittelalterlichen Gewölbbebau das hellenische Darstellungsprincip zu vermählen, das erscheint uns als die Aufgabe der modernen Baukunst. Den historischen Anknüpfungspunkt aber finden wir in der Kunst des funfzehnten Jahrhunderts, der Frührenaissance.

Die moderne Baukunst ist im Ganzen und Großen in der Nachahmung der Baustile der Vergangenheit ihrer Totalität nach befangen. In jenen Baustilen spiegelt sich aber das gesammte innere und äußere Sein der Vergangenheit. Sie erscheinen darum als der Ausdruck des Volksgeistes während einer bestimmten Zeit, „auf einer bestimmten geschichtlichen Stufe der Weltanschauung.“ Als das abgeschlossene Eigenthum ihrer Zeit gehören sie aber nur ihrer Zeit an. In ihren Formen die Verkörperung eines Ideals suchen zu wollen, das nicht das ihrige ist, ist eine Unmöglichkeit.

Die moderne Zeit trägt schwer an den Traditionen der Vergangenheit. Die Vergangenheit aber ist der Boden, in dem die Gegenwart wurzelt. Die Verleugnung ihrer Traditionen würde die moderne Welt in die Nacht des Barbarismus stürzen. Die Aufgabe der modernen Zeit ist es daher, aus den Ueberlieferungen der Vergangenheit den lebendigen bleibenden Inhalt zu ziehen. In dem modernen Ideal werden die Ideale der Vergangenheit eine höhere Einheit und Vollendung gewinnen. Das moderne Ideal erscheint darum als der Gipfelpunkt der gesammten geistigen Entwicklung, aber nur weil es die Versöhnung der Gedanken der Vergangenheit sein wird. Die Aufgabe der modernen Baukunst aber kann es nur sein, die Baugedanken der Vergangenheit durch Ueberwindung ihrer Gegensätze auf eine höhere Einheit zurückzuführen. In welcher Weise dies zu geschehen habe und unserer heiligsten Ueberzeugung nach einzig und allein geschehen kann, haben wir eben entwickelt und begnügen uns als erfreuliche Anfänge nach dieser Richtung hin auf die Schinkelsche Baukunst und mehre Semper'sche Bauten wiederholt hinzuweisen. Mit dem modernen Ideal wird und muß sich die moderne Baukunst als der Ausdruck jenes Ideals entwickeln. So gewiß wir aber an den Sieg des modernen Ideals glauben, so sicher und gewiß glauben wir auch an die siegreiche Entfaltung der modernen Kunst. Der modernen Zeit die Fähigkeit einer entsprechenden Stilbildung absprechen zu wollen, ist frevelhaft.

An den Architekten aber ist es, die Größe und Bedeutung der Aufgabe, die ihnen gestellt, zu erkennen. Mögen sie vor allem aufhören Handwerker ihrer Kunst zu sein, ablassen von dem Schlendrian, dessen Bahn wol eine

breite, mühelose, aber wenig ehrenvolle ist. Daß die moderne Kunsterziehung eher dazu angethan ist, die Kunstentfaltung zu hemmen als sie zu fördern ist leider allzuwahr. Solche Schranken aber sind zu durchbrechen. Glauben wir nur an uns und unser Priesterthum.

Von der preußischen Grenze.

Die Debatte des Herrenhauses vom 12. März über den Antrag des Grafen Arnim-Boitzenburg, die Ersparnisse wiederum dem Staatsschatz zuzuweisen, verdient in mehrfacher Beziehung unsere Aufmerksamkeit. Wir haben immer mit großer Besorgniß auf die Schwierigkeiten geblickt, die diese Versammlung der Krone und dem Land bereiten würde, sobald einmal ein liberales Ministerium im Einklang mit einer liberalen Majorität im Hause der Abgeordneten die Regierung im Sinn des Fortschritts zu führen versuchte. Die Möglichkeit lag noch vor kurzem so fern, daß in Bezug auf die Ansichten und Entschlüsse jenes hohen Hauses die Gleichgiltigkeit ziemlich allgemein war, unter den Mitgliedern desselben nicht minder als im Publicum. Nun ist aber der unerwartete Fall eingetreten, und es erhebt sich die ernste Frage, was soll die Regierung thun? — Das Herrenhaus ist nicht ganz geworden, was es sein sollte, ein Sammelplatz des hohen Adels; der hohe Adel hat bis jetzt noch wenig Neigung verrathen, sich mehr als früher um die preußischen Angelegenheiten zu kümmern. Um dem Hause eine bestimmte Färbung zu geben, hat man es theils durch das specifische Junkerthum, theils durch die Vorkämpfer der Kreuzzeitung ergänzt, und so sind denn jetzt thatsächlich die Herren Stahl, v. Kleist-Nezow, Gr. Gröben u. s. w. die Führer desselben. — Gestützt auf sein Bewußtsein der Unabhängigkeit sowol von dem Lande als von der Krone, betritt es jetzt den Weg der systematischen Opposition, um die Regierung unter diesem Ministerium unmöglich zu machen, und so die Krone zu veranlassen, ein anderes zu bilden. — Zwar wird den Worten nach diese Absicht abgeleugnet, aber selbst wenn wir uns nur an die Worte halten, widerlegt das hohe Haus sich selbst. Wenn ein Mann, wie Graf Arnim-Boitzenburg (um von den leidenschaftlichern Parteigängern der Kreuzzeitung zu schweigen), so weit geht offen zu erklären: „Es wäre Schwäche oder Unaufrichtigkeit, wollten wir in Abrede stellen, daß zwischen den politischen Ansichten, welche die Majorität dieses Hauses seit einem Jahrzehnt kundgegeben hat, und den Ansichten der Männer, welche neuerdings in den Rath der Krone berufen worden sind, eine große Verschiedenheit besteht,“ so ist das deutlich genug gesprochen, und es drückt auch nur eine weltbekannte Thatsache aus. Die Art und Weise aber, wie die Opposition geführt wird, erklärt sich am deutlichsten in den Worten des Herrn v. Kleist-Nezow: „Diejenigen greifen das Recht der Krone an, welche den Antrag (ein partielles Misstrauensvotum gegen das Ministerium) nicht annehmen!“ Daß diese Erklärung einiges Murren hervorgerufen, daß selbst der Prääsident Prinz Hohenlohe (gewiß kein Radicaler!) sich zu der Erwiderung gedrungen