

Sigrid Brandt

Denkmalpflegedebatten als Architekturdebatten. Cornelius Gurlitt

Vortrag anlässlich des Symposiums «Nachdenken über Denkmalpflege» (Teil 5):
«Schöne Geschichte? Ästhetische Urteile in der Denkmalpflege», Essen/Ruhr,
1. April 2006

«Zur Leipziger Messe [...] sprach ich mit einem norddeutschen Maler, der kunstgewerbliche Arbeiten ausgestellt hatte, über die Wiederherstellung des Zwingers. Ich hatte ihm erzählt, daß man mir voraussichtlich diese Arbeiten anvertrauen wollte. «Nun, das werden Sie doch unbedingt ablehnen.» – «Warum? Im Gegenteil, ich freue mich über diese interessante Aufgabe.» – «Beim Heidelberger Schloß ist man doch dagegen, dass der Ott-Heinrichs-Bau wieder erneuert wird.» – «Ja, das ist doch etwas ganz anderes, das ist eine Ruine.» – «Nun, dann schmeißen sie ein paar Bomben hinein, daß der Zwinger auch eine Ruine wird.» – «Aber hören Sie mal, was hat Ihnen unser Dresdner Zwinger angetan?» – «Solange uns diese scheußlichen überlebten Formen wie Klötzer an den Beinen hängen, werden wir keine Fortschritte in der neuen deutschen Kunst erreichen!» – «Aha, der berühmte Bolschewistenstandpunkt, dachte ich, erst mal alles kurz und klein schlagen und dann hinterher nicht annähernd Gleichwertiges schaffen können.»»¹

Ob das Gespräch Hubert Ermischs eine authentische Wiedergabe dessen ist, was da 1924 auf der Leipziger Messe vonstatten gegangen war, ob der kurze Dialog nicht vielmehr die Quintessenz einer Auseinandersetzung ist, die bereits vor Beginn des Weiterbaus am Dresdner Zwinger in der Stadt einsetzte, ob es nicht vielmehr auch die polemisch zugespitzte Position seines späteren Architekten darstellt – dies alles ist für das Folgende zunächst uninteressant. Interessant ist der Konflikt, in den die denkmalpflegerische Diskussion ein Vierteljahrhundert nach dem Ersten Denkmalpflgetag in Dresden erneut geraten war. Sie wurde das, was sie auch zu jener Zeit transportiert hatte: eine Architekturdebatte.

Cornelius Gurlitt war 1900 mit Energie für ein neues Vorgehen im Restaurieren eingetreten. Neben Alois Riegl und Georg Dehio ist er der wichtigste Diskutant dieser Zeit. Christoph Friedrich Hellbrügge und Jürgen

Paul – der eine aus Sicht des Restaurators, der andere aus der des Kunsthistorikers – haben sich in den letzten Jahren mit dem außerordentlichen Wirken Gurlitts beschäftigt. An diese Arbeiten vor allem soll hier angeknüpft werden.² Dass Gurlitt heute ansonsten kaum Aufmerksamkeit auf sich ziehen kann, liegt unter anderem daran, dass er als Fürsprecher des Weiterbaus am Dresdner Zwinger nach der Mitte der 1920er Jahre heftige Kritik bereits seiner Zeitgenossen bezog; und auch der Kunsthistoriker und Denkmalpfleger Heinrich Magirius wirft ihm eine «Kehrtwendung seiner Denkmalpflege-Methodik» vor, für die Gurlitt selbst, so scheint es Magirius, keine Erklärung gewußt hätte.³

Dass die Haltung von Cornelius Gurlitt in den dreißiger Jahren keine Kehrtwendung zu der um 1900 darstellt, sei hier behauptet.

Kurz vor der Jahrhundertwende war in Dresden von der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler – gegen das bis dahin übliche Reparieren des Baus mit Zement und erneute Anstreichen mit Ölfarbe – eine sorgfältige Entfernung der Anstriche und die Verwendung von geeignetem Sandstein gefordert worden. Eine wenige Jahre später gegründete Bauhütte sollte zudem sämtliche Arbeiten in ihre Obhut nehmen. Erster Weltkrieg und Inflation brachten diese jedoch zum Erliegen, und erst 1924/25 konnte Hubert Ermisch ans Werk gehen.⁴

Der Zwinger wurde in diesen Jahren weitergebaut, eine reine Konservierung war nicht das Ziel (Abb. 1 und 2). Der Stadtpavillon beispielsweise wurde an seiner Stadtseite nach den Vorlagen M. D. Pöppelmanns ergänzt, ohne die zweiläufige Treppe aus Gründen des Straßenverkehrs realisieren zu können. Im Nymphenbad konzentrierte Ermisch erhaltene barocke Skulpturen auf der einen Seite, auf der anderen Seite schufen Georg Wrba und seine Mitarbeiter neue Nymphenfiguren sowie – ebenfalls nach einer Stichvorlage Pöppel-



Abb.1: Dresden, Zwinger, Stadtpavillon, Zustand um 1930.

manns – neue Putten und Vasen. Den Stadtpavillon hatte Landbaumeister und Architekt Karl Moritz Haenel bereits in den 1850er Jahren zu vollenden gesucht.⁵ Die Stadtseite, nun von der Zwingerbauhütte barockisiert, war dabei ohne die üppige Pracht der Hofseite geblieben und Ausdruck der damaligen Distanz zum 18. Jahrhundert, «der Zeitsituation wohl bewußt, dass der eigene Stil dem Überschwang sehr fern lag».⁶

Gurlitt hat dieses Vorgehen in seinem Band «Denkmalpflege und Zwingererneuerung», der 1931 erschien, begründet: «Wenn heute der Hauptwert der Baukunst darin gelegt wird, zweckmäßig zu sein, wenn alles nicht diesem Grundgedanken Dienende, z. B. aller Schmuck als kostspielig, zwecklos abgelehnt wird auf Grund rationalen Denkens, so scheint mir dies zwar modern zu sein, aber nicht künstlerisch, da die Empfindungswerte ausgeschaltet wurden und die Herrschaft der ratio an ihre Stelle rückt: Rückkehr zum 18. Jahrhundert, das den schmuckreichen Barockstil überwand, um an seine Stelle die edle Einfalt zu setzen, die ‚noble simplicité‘. Die Armut des deutschen Volkes erklärt diesen Umschwung: Einst bauten die verschwenderischen Fürsten, die Städte, die Bauherren angeblich viel zu teuer, heute gilt es als ein Verbrechen, für zwecklose Dinge Geld auszugeben. Freilich steht der moderne Denkmalpfleger vor dieser klaren Logik mit traurigem Empfinden.»⁷



Abb.2: Dresden, Zwinger, Stadtpavillon, 1936.

Auch in der Auseinandersetzung mit Paul Tornow auf dem Ersten Denkmalpflegeitag 1900 in Dresden ist es die Kritik an der zeitgenössischen Architektur, die Gurlitt treibt. Tornow selbst hatte sein Restaurieren mit dem Fehlen eines eigenen Baustils begründet. «Wir machen vielmehr aus der Noth eine Tugend – denn wir haben keinen eigenen Baustil.»⁸ Mit der Entdeckung des Barock und Rokoko waren alle historischen Stile verfügbar gemacht und gleichzeitig ihres Vorbildcharakters beraubt worden. In der Aufbruchstimmung der neunziger Jahre kann Gurlitt gegen die historistische Kunst, die ihm als viel zu gelehrt, zu wenig naiv, akademisch verblendet und als Rücknahme jeder eigenständigen, schöpferischen Leistung erscheint, mit großer Hoffnung angehen. Die Stilfrage in der Kunst beunruhigt ihn auch in den folgenden Jahren weit mehr als die Unantastbarkeit der Denkmale: «Die alten Meister haben aber nie einen bestimmten Stil gewollt. Sie kannten diesen Begriff ja gar nicht. Sie haben künstlerischen, nicht gelehrten Zielen gelebt. Der also arbeitet im Geiste der Alten, der nicht ihre Formen, sondern ihr Ziel aufnimmt.»⁹ Und, an gleicher Stelle 1904: «Zuletzt hat aber doch der Lebende recht! Eine dem Zwecke nicht mehr entsprechende Kirche soll man umbauen. Man soll sie nicht als ‚Rarität‘ stehen lassen, wenn man keinen Zweck für sie hat. Denn ein zweckloser Bau ist dem Verfall erst recht

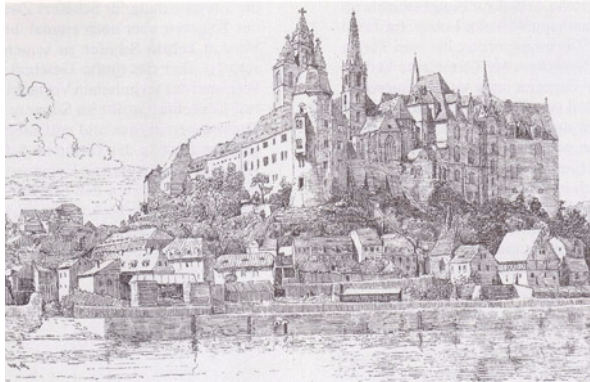


Abb.3: Entwurf zum Meißner Westturm, Cornelius Gurlitt 1890.

preisgegeben, ...»¹⁰

Gurlitt selbst hatte sich an der Frage um den Ausbau der Meißner Domtürme mit einer Dreiturmanlage beteiligt, war aber am Übergewicht der neugotischen Vertreter, namentlich seinem Gegner Karl Schäfer, der eine Doppelturmfassade vorschlug, gescheitert (Abb. 3). Der eigens zum Zwecke der Vollendung der Türme gegründete Dombauverein hatte sich seit 1896 um eine Lösung bemüht, erst sechs Jahre später jedoch begannen die Bauarbeiten. Dass Gurlitt daraufhin 1902 aus dem Dombauverein austrat und öffentlich gegen das Projekt Schäfers anging, kann man ihm als gekränkte Eitelkeit des Architekten in ihm vorwerfen. Und auch wenn die Türme heute als überzeugend angesehen werden, ihnen haftet – als ein verspäteter Ausläufer des Historismus im 19. Jahrhundert – etwas Unzeitgemäßes. Das vor allem mag Gurlitt gestört haben.

Mehr Glück in der Forderung nach einem zeitgemäßen Bau scheint Gurlitt auf den ersten Blick am Freiburger Dom beschieden gewesen zu sein (Abb. 4). Hier errichteten Schilling und Gräbner 1902 bis 1903 einen Schutzbau vor der Goldenen Pforte. Die Krise des Jugendstils ist ihm aber offensichtlich nicht entgangen, und auch diese Architektur dürfte ihn, obgleich dies Spekulation bleibt, nicht befriedigt haben. Ein Jahr später, 1904 schrieb er: «Unter neuer Kunst verstehe ich nicht neuen Stil, nicht die an sich so wichtigen Versuche, sich von den historischen Stilen völlig abzuwenden. So sehr jeder solche Versuch fördernd wirkt, so liegt doch in der Neuheit selbst kein Grund für die Bewunderung oder zur Annahme des Stils. Die Dinge in der Kunst sind nicht schön, weil sie neu sind. Aber für eine Zeit muß der neue Ausdruck gesucht werden: das wirklich Schöne und Große war regelmäßig in der Zeit seines Entstehens neu. Also werden die schönen Dinge

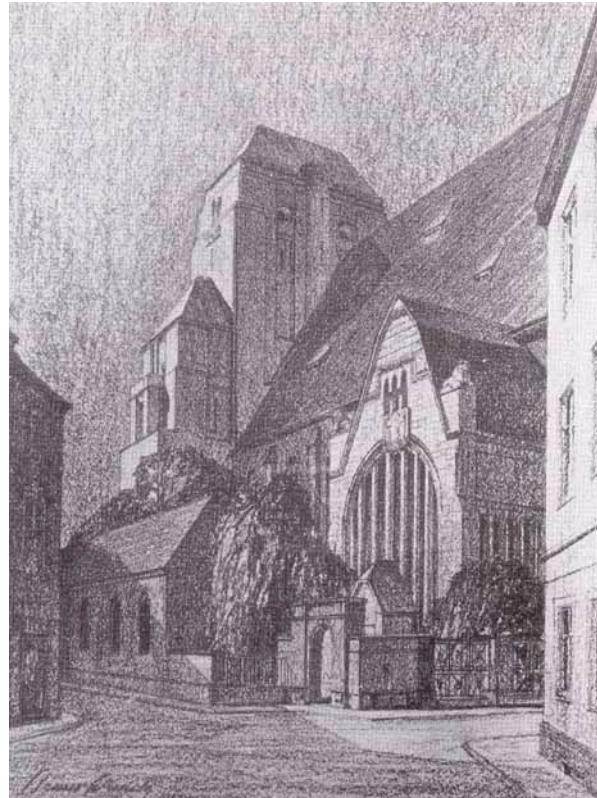


Abb.4: Freiberg, Dom. Entwurf mit dem Vorbau der Goldenen Pforte (Schilling und Gräbner, ausgeführt 1902/03) und dem Westturm (Bruno Schmitz, nicht ausgeführt).

in unserer Kunst notwendigerweise neu sein müssen. Denn das alte Schöne gehört eben nicht unserer Kunst, sondern der alten Kunst an.»¹¹

Mehr als die Vorhalle der Goldenen Pforte mag der Entwurf für den nicht realisierten Westbau des Freiburger Doms Gurlitts Vorstellungen von Schönheit und Größe deutlich werden zu lassen (Abb. 5). Er stammt von Bruno Schmitz, dem «am meisten wilhelminischen unter den Architekten des Wilhelminismus»,¹² seine Architekturen sind das, was Gurlitt ansprach: Sie sind machtberedt und machtbewußt (Abb. 6). Den Architekten des Völkerschlachtdenkmals verehrte Gurlitt ebenso wie den des Berliner Reichstages, Paul Wallot.

Die Fragen nach schön und gut, wahr und falsch, auch alt und neu haben Gurlitt stets umgetrieben. Und auch wenn seine Distanz zu allem Akademischen, Universitären, Wissenschaftlichen denkbar groß blieb, hat er dennoch nach einer individuellen, bewußt subjektiven, für ihn möglichen Erklärung gesucht und dabei wahrgenommen, was es im Bereich bsp. der Ästhetik der Architektur an zeitgenössischen Überlegungen gab. Auch Gurlitt konnte nicht sagen, was schön sei. «Mir scheint, dass wir ganz und gar ohne Hilfsmittel sind,

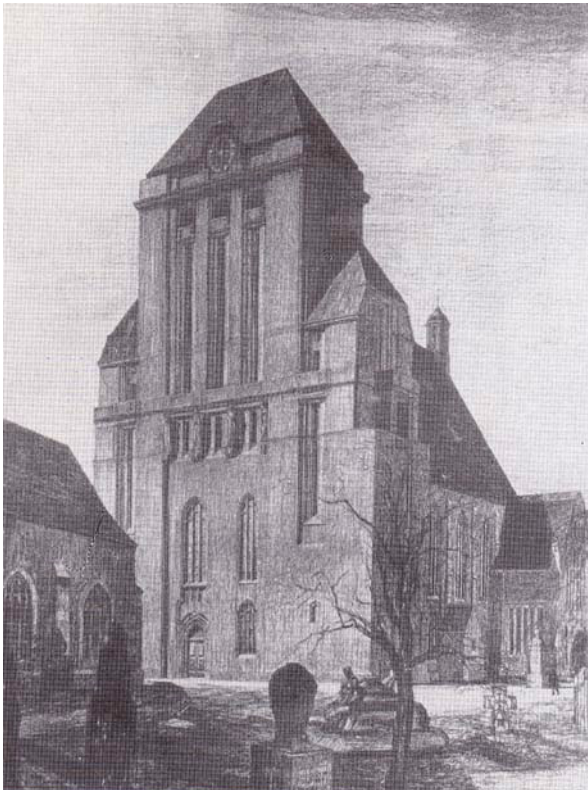


Abb.5: Freiberg, Dom, Entwurf für den Westturm, Bruno Schmitz, um 1906.

auch nur mit einiger Sicherheit zu sagen, welcher Geschmack der gute sei.»¹³ In Hermann Bahrs «Zur Kritik der Moderne» von 1890 jedoch fand Gurlitt zumindest ausgesprochen, was auch er empfand: Dass es nicht eine Gerechtigkeit und nicht eine Schönheit gebe und Kunst einzig aus dem Willen des Künstlers heraus beurteilt werden solle.¹⁴

Bei Adolf Göller fand Gurlitt darüber hinaus einen Erklärungsansatz dafür, warum sich die historischen Stile im 19. Jahrhundert mit so unglaublicher Geschwindigkeit verbraucht hatten. Göller hatte parallel zu Heinrich Wölfflins «Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur» (München 1886) den Versuch einer abstrakten Formenästhetik unternommen. Sein Buch «Zur Ästhetik der Architektur» erschien ein Jahr später, 1887, in Stuttgart.¹⁵

Göller greift mit seinen Überlegungen über die Freude an der auch in der Architektur möglichen reinen Form eine musikästhetische Debatte auf: den Begriff der absoluten Musik. Absolute Musik war die tragende Idee des klassisch-romantischen Zeitalters in der Musikästhetik und fand in Sinfonie und Kammermusik als einer von Assoziationen, Texten, Programmen oder Funktionen losgelösten Musik ihren Ausdruck.¹⁶ Sicher



Abb.6: Leipzig, Völkerschlachtdenkmal von Westen, Aufnahme um 1920.

ist es kein Zufall, dass auch die Literatur nach diesem Weg suchte. Mit Christian Morgensterns «Das große Lalula», erschienen in den «Galgenliedern» 1905, beginnt die Geschichte der absoluten Poesie.¹⁷

Interessant an Göllers Vorstellung ist der Versuch, die Stilwandlungen über den Vorgang der Ermüdung an Formen zu erklären. «Göller wies nach, dass es neben der auf dem geistigen Gehalt beruhenden Schönheit im Kunstwerke auch eine der reinen Form gebe, dass ein wohlgefälliges, bedeutungsloses Spiel der Linien oder von Licht und Schatten schön sein könne.»¹⁸ Die Freude am Schönen beruhe nicht auf im Wesen der Dinge allein liegenden Eigenschaften, sondern in der geistigen Arbeit, die durch das bloße Ansehen, das Einprägen ins Gedächtnis geleistet werde.¹⁹ Göller selbst hatte die Ermüdung am Wohlgefallen mit dem Schärfwerden dieses Gedächtnisbildes begründet.²⁰ Je öfter man Formen sehe und je klarer man sie im Gedächtnis behalte, desto mehr strebe man nach Neuem, nach Veränderung.²¹

Göller hatte jedoch eingeräumt, dass dieses «Gesetz», wie er es nannte, nur für Formen, die nichts als Formen seien, gelten könne. «Je mehr Reflexion, je mehr tieferes geistiges Gefühl wir an eine Form knüpfen, desto weniger ist sie diesem harten Gesetz unterworfen, desto mehr hat sie für uns ihren Werth in sich, den die Gewohnheit nicht zerstört.»²² Gehaltvolle Wer-

Musik als lediglich «tönend bewegter Form» bis heute oft und gern zitiert wird: Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854. «Es gibt keine Kunst, welche so bald und so viele Formen verbraucht wie die Musik, Modulationen, Kadenz, Intervallfortschreitungen, Harmoniefolgen nutzen sich in 50, ja 30 Jahren dergestalt ab, dass der geistvolle Komponist sich deren nicht mehr so bedienen kann und fortwährend zur Erfindung neuer, rein musikalischer Züge gedrängt wird.» Zitiert nach Göller 1887, S. 22f.

22 Ebd., S. 31.

23 «Mein Urteil ist meines, und nichts liegt mir ferner, als es anderen aufdrängen zu wollen. [...] Ich bin Partei, ganz Partei, wenn auch nur meine Partei und nicht die einer Versicherungsgesellschaft auf Ruhm. Also ist mein Urteil auch nicht gerecht. Im Gegenteil, es ist ganz einseitig, nämlich nur von meiner Seite. [...] Was sie [die Vielseitigen, S. B.] treiben, das nennt man die erste, besonnene Kritik. Ich meine, wir wären besser daran, eine künstlerische, lustige und vom Augenblick beherrschte Kritik zu üben; eine Kritik, die sich zu begeistern vermag; die sich am Neuen freut, nicht einen Ballast ästhetischen Wissens mit sich schleppt; [...]», Gurlitt 1900, S. 498.

24 Gurlitt 1931, S. 35.

25 «Es heißt dann, sich in das Werk zu vertiefen, um seine Gunst zu werben, den schaffenden Geist des Künstlers verstehen lernen, nicht um ihn nach den Regeln dieser oder jener Ästhetik einzuschätzen, sondern um die Freude mit zu genießen, die den Künstler zum Vollenden seines Werkes führte, und womöglich andere an dieser Freude teilnehmend zu machen.» Gurlitt 1931, S. 6f.

Abbildungsnachweis

Heinrich Magirius, *Geschichte der Denkmalpflege in Sachsen*, Berlin 1989 (1-5), <http://www.bildindex.de/bilder/M101924c05b.jpg> (2.5.2006) (6)

Zusammenfassung

Die Denkmaldebatte der vorletzten Jahrhundertwende war nicht nur ein Ringen um das unverfälschte Original und das Echte, um Dokumente und Quellen, sondern vor allem auch eine Debatte um Stil, Schönheit und Wahrheit von Architektur. Cornelius Gurlitt hat mit selbstbewusster Subjektivität und dem Wissen um das Zeitgemäße seines Urteils, und darin war er wie in vielen seiner Positionen in besonderem Maße von Julius Langbehn beeinflusst, für eine Denkmalpflege gestritten, die die Auseinandersetzung um Kunst und ästhetische Fragen zu einer ihrer wichtigsten macht. Dass Gurlitt dem Gang der Architektur in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg nicht mehr folgen wollte, lag nicht zuletzt daran, dass er deren hohen Grad an Abstraktion ebenso ablehnte wie die grundsätzlich veränderten gesellschaftlichen Umstände: die Weimarer Republik.

Titel

Sigrid Brandt, «Denkmalpflegedebatten als Architekturdebatten. Cornelius Gurlitt», Vortrag anlässlich des Symposiums «Nachdenken über Denkmalpflege» (Teil 5): «Schöne Geschichte? Ästhetische Urteile in der Denkmalpflege», Essen/Ruhr, 1. April 2006, in: *kunsttexte.de*, Nr. 2, 2006 (6 Seiten), www.kunsttexte.de.