



## LITERARISCHE BESPRECHUNGEN.

**Heimatkunst.** Von Dr. Ing. Ernst Vetterlein, Privatdozent an der Technischen Hochschule zu Darmstadt. Leipzig, Bernhard Richters Buchhandlung, 1905. 31 SS. 1 M. 20 S.

Die neueste Zeit hat uns ein neuestes Wort gebracht, nach dem wir uns lange gesehnt haben. »Heimatkunst.« Wie klingt das Wort so »traut«. Ein Klang aus den sonnigen Tagen unserer Kindheit, der halbvergessen in unserem inneren Ohr fort tönte ist in ihm zum vollen reinen Akkord angeschwollen und wird Wiederhall finden in aller Herzen, die den Zusammenhang mit dem Urquell ihrer Kraft, mit dem Volk nicht verloren haben. Auf das Wort »Heimatkunst« trifft Mephistopheles höhrender Ausspruch nicht zu: »Da eben, wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.« Nein, dunkel geahnt haben wir den Begriff schon lange, jetzt aber steht er vor unserem geistigen Auge in voller Bestimmtheit, wie aus Granit gemeißelt: »Heimatkunst. Sie verdient diesen Ehrennamen nur dann, wenn die von uns errichteten Bauten wie mit dem heimatischen Boden verwachsen erscheinen, wenn sie förmlich mit der Natur eins sind. Dann bilden sie einen Teil unserer Heimat im Ganzen. Und wie die Natur den Charakter des Menschen gemodelt hat, so daß die Bergbewohner anders geartet sind als die in der Ebene wohnenden Volksstämme, so müssen nun die der Natur angepaßten, von Menschenhand errichteten Bauwerke einen Ausdruck des menschlichen Charakters bilden. So entsteht unter mannigfachen Wechselwirkungen eine große Einheit: Natur, Mensch und Kunst, von denen jeder Teil von den gleichen klimatischen und sonstigen Bedingungen abhängig ist.« Da nun mit dem Wort Heimatkunst ein klarer und bedeutender Begriff in unlöslichen Zusammenhang gebracht ist, fürchte ich nicht, mißverstanden zu werden, wenn ich weiter zitiere: »An Worte läßt sich trefflich glauben.«

An wie viele Worte haben wir schon geglaubt: Die klassische Kunst, die romantische Kunst, die italienische Renaissance, die deutsche Renaissance, alle späteren Stils, die Moderne. Alles war Irrtum. Warum war es Irrtum? »Unsere heutige Kunst ist nicht der charakteristische Ausdruck unseres Wesens und unserer Heimat.« Das Heil liegt in der Heimatkunst.

Nein Herr Vetterlein. Es war nicht alles Irrtum. Schinkel, Klenze, Semper, Friedrich Schmidt, Hase, um nur Verstorbene zu nennen, haben nicht geirrt; was sie geschaffen haben war ebenso rein der Ausdruck ihres Wesens, als die Werke der Darmstädter Künstlerkolonie der Ausdruck des Wesens von Olbrich, Patriz Huber, Peter Behrens u. A. sind, aber das Wesen dieser Männer war eben ein anderes als das der Modernen. Freilich war ihre Kunst nicht Volkskunst, sondern die vornehme Kunst hochgebildeter Männer. Wenn etwas ihrer Wirkung auf die Allgemeinheit im Wege stand, so war es nicht ihre Schwäche, sondern ihre monumentale Höhe. Auch sie haben aus voller Begeisterung ihrer Seele geschaffen. Es muß endlich Einspruch erhoben werden gegen das banale Schlagwort, die ganze Baukunst des 19. Jahrhunderts, soweit sie in historischen Formen gearbeitet hat, war Verirrung. Gewiß, die geistigen Großtaten des 19. Jahrhunderts liegen nicht auf dem Gebiete der Baukunst, aber die Geringschätzung, mit der sie heute behandelt wird, beruht doch auf völliger Verkennung ihres Wertes. Der immer wiederholte Vorwurf ist der, daß sie mit historischen Detailformen gearbeitet hat. Als ob das Wesen der Baukunst im Detail beschlossen wäre, als ob die Architekten nichts besseres zu tun hätten, als »ihr Wesen« immer nur in neuen Details »zum Ausdruck zu bringen«. Was haben denn Iktinos, Gerhard von Rile

und Antonio da San Gallo an Details erfunden? Es gibt Perioden, in welchen die Erfindung neuer Details lebhaft quillt, und andere, welche ihrer entbehren können. Über die rein architektonische Bedeutung der einen und der anderen ist damit nichts entschieden.

Das 19. und vorerst auch das 20. Jahrhundert unterscheiden sich freilich darin von andern Epochen, daß die verschiedensten historischen Stile nebeneinander in Verwendung sind und daß sich bis vor Kurzem die Anhänger des einen oder anderen lebhaft befehdeten. Sehen wir aber vom Detail ab, so nehmen wir wahr, daß für jede Periode des 19. Jahrhunderts die Gesamtempfindung, wie die Grundzüge der Komposition unabhängig von den Einzelformen die gleichen waren und daß neue Kompositionsaufgaben stets auch neue und eigenartige Lösungen gefunden haben. Nicht als ob das Detail die Komposition gar nicht beeinflußt hätte, aber die maßgebende Bedeutung, die ihm im Allgemeinen beigemessen wird, kommt ihm nicht zu. Die konsequente Entwicklung der Baukunst im 19. Jahrhundert ist dadurch, daß gelegentlich stark archaisiert wurde nicht gestört worden; auch in ihr manifestiert sich in voller Klarheit das psychologische Gesetz der Entwicklung in Gegensätzen, das alle Geschichte beherrscht. Den Ausgang bildet die strenge und nüchterne Kunst des Empire. Die Grundrisse wurden auf im Voraus festgelegte Axensysteme komponiert, wobei der Monumentalität oft weitgehende Konzessionen gemacht wurden. Symmetrie nach einer, wenn möglich nach zwei sich kreuzenden Axen war eine selbstverständliche Forderung. Im Aufbau wurden die Proportionen mit peinlicher Sorgfalt abgewogen und eine ruhige Umrißlinie wurde als unumgänglich für die monumentale Wirkung erachtet. Diese Grundsätze haben auch Romantiker wie Gärtner befolgt, der freilich ein langweiliger Romantiker war. Im Detail herrscht in dieser ersten Epoche Sparsamkeit, Zurückhaltung und eine strenge, ja trockene Formgebung. Dann führt die Entwicklung allmählig zu freierer Komposition und reicherer Ausstattung, aber die Grundsätze der monumentalen Komposition bleiben bis ins dritte Viertel des Jahrhunderts die gleichen. An kleineren Aufgaben, namentlich am Familienhaus fand unter Führung der Gotiker die freie malerische Gruppierung mehr und mehr Aufnahme. Schließlich ist sie auch in den Monumentalbau eingedrungen und beherrscht ihn jetzt vollständig. Dabei gewöhnte man sich an einen immer größeren Reichtum der äußeren und inneren Ausstattung.

Es wäre nicht schwer, aus allen Epochen des 19. Jahrhunderts eine stattliche Zahl von Bauwerken zu nennen, welchen bleibende Bedeutung zukommt. Trotz der engen Anlehnung an die Formen der historischen Stile tragen sie alle einen bestimmt ausgesprochenen Zeitcharakter. Das Verhältnis der Baukunst des 19. Jahrhunderts zu den historischen Stilen ist trotz der tiefgreifenden Verschiedenheit der wissenschaftlichen Erkenntnis in künstlerischer Hinsicht nicht viel anders, als das der Renaissance zur Antike. Kein selbständiger Architekt hat sich je durch die historischen Einzelformen in seinem architektonischen Schaffen beengt gefühlt.

Dieses Verkennen der wahren Situation, diese Überschätzung der Bedeutung des Details hat früh zu einer Unterschätzung des architektonischen Wertes der Baukunst des 19. Jahrhunderts geführt. Man sah nur das, worin sie unselbständig und hatte kein Auge für das, was ihr eigen war.

Das Sehnen nach einem neuen, unserer Zeit eigenen Stil, besser gesagt das Sehnen nach neuen eigenartigen Details, erst von wenigen Träumern im Stillen gehegt, dann öffentlich ausgesprochen, endlich von den Kunstschreibern als Schlachtruf aufgegriffen, fand seine Erfüllung in dem Moment, als gegen die übermäßige Vielseherei ein Rückschlag eintreten mußte. Die Entwicklung war durch Dezennien vom streng architektonischen zum Malerischen, vom Einfachen zum Reichen und Überladenen gegangen. Als die Polhöhe erreicht war trat eine rückläufige Bewegung ein und zwar soweit die führenden Kräfte in Betracht kommen mit einem Sprung ins Extrem der äußersten Einfachheit. Die Bewegung ging von England aus und fand in Deutschland energische Förderung. Daß dieser Rückschlag eintreten mußte, war wohl keinem zweifelhaft, der historische Prozesse zu beobachten gelernt hat. War das historische Detail der Stein des Anstoßes gewesen, so wurde nun zunächst das Detail neu gestaltet; die malerische Komposition

blieb, wurde aber geläutert und von der Zersplitterung auf ruhigere Massenwirkung zurückgeführt. Das ist »die Moderne«. Der Jubel ist groß. Der Chor der Kunstschreiber singt einen Pään: Heil uns! Wir haben eine neue Kunst, die »unserem Wesen entspricht«, in der wir »unsere Empfindungen« ausdrücken können. Ich wundere mich schon lange, daß die Herrn noch keine neue Sprache erfunden haben, um »ihre Empfindungen« ausdrücken zu können. Mit einzelnen Worten wie Milieu, impressioniert, intim, traut, weltbewegend, Heim, Heimatkunst, Erdgeruch u. s. w. ist es nicht getan. Die alte Sprache ist doch längst abgenutzt, es käme jetzt darauf an, sie frei von der erdrückenden Last, historischer Traditionen neu zu gestalten.

Die Moderne leidet unter dem Fluch, das spät geborene Kind einer alternden Kultur zu sein, es fehlt ihr das urwüchsig Naive, überall sieht man ihr das Reflektierte und Gewollte an. Aber nur Mißgunst und absichtliches Verkennen kann in Abrede stellen, daß ihre Führer mit großer Energie und künstlerischer Kraft eine eigenartige, neue und einheitliche Stilweise in Tektonik und Ornament geschaffen haben. Sie a priori abzulehnen wäre töricht, kein Stil ist an sich schön oder häßlich, es kommt stets nur darauf an, wie er gehandhabt wird. In jedem Stil gibt es gute und schlechte Stilisten.

Es war notwendig, einmal ein Wort für die vielgeschmähte Baukunst des 19. Jahrhunderts einzulegen. Daß sie keinen der großen Höhepunkte einnimmt, wissen wir alle, und es liegt mir ferne, ihre Schwächen beschönigen zu wollen. Ungleich sind die großen Kulturaufgaben auf die Jahrhunderte verteilt; das 19. Jahrhundert hat auf wissenschaftlichem, insonderheit auf naturwissenschaftlichem und technischem Gebiet reichlich gut gemacht, was es auf künstlerischem vermissen ließ.

Selbst wer meinen Ausführungen bis jetzt zustimmend gefolgt sein sollte, wird nun einwenden, daß einer stattlichen Zahl bedeutender Bauten eine noch weit größere von unbedeutenden und schlechten gegenübersteht. Wenn ich nun auch die Bewertung einer Kunstepoche nach einem numerischen Durchschnitt ablehne, so ist mit diesem Einwurf doch eine schwache Seite der Baukunst des 19. Jahrhunderts berührt. Ein Mißstand der Anfangs wenig fühlbar nach und nach immer schreiender geworden ist, das fehlen des Sinnes für das Angemessene.

Deutschland war aus den Befreiungskriegen als ein armes Land hervorgegangen. Das ist auch aus der deutschen Architektur klar zu ersehen. Die Strenge und Einfachheit der Monumentalbauten wird an kleineren öffentlichen und an Privatbauten zur Nüchternheit und Dürftigkeit. Vielleicht erscheinen uns diese Bauten kümmerlicher als sie sind. In diesen unpoetischen, geschmacklos eingerichteten Häusern hat man behaglich und glücklich gewohnt und von einer schwachen Kunst reinere ästhetische Anregungen empfangen, als wir von einer weit ausdrucksmächtigeren. Man war selbst innerlich reicher und glücklicher. Die Ärmlichkeit der äußeren Verhältnisse lastete drückend auf der Baukunst, aber man gab sich wenigstens nicht den Anschein reich zu sein. In diese Zeit fallen die Anfänge des vielgeschossigen städtischen Miethauses, das noch heute und wohl noch für lange Zeit in quantitativer Hinsicht das Hauptobjekt der gesamten Bautätigkeit ist und sein wird. Auch die Stadterweiterungen mit geraden sich rechtwinkelig kreuzenden Straßen kamen schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Aufnahme. Dieses Straßensystem ist jetzt in Verruf erklärt als unkünstlerisch und unpraktisch. Ich will nicht für dasselbe eintreten, bemerke aber, daß es seit dem grauen Altertum stets wiedergekommen ist, wenn größere Städteanlagen einheitlich geplant wurden, wir finden es in Babylon, in den Städten der Diadochen, in den römischen Kolonien, in den mittelalterlichen Bastiden, in den Städten die im 18. Jahrhundert entstanden sind, in den amerikanischen Großstädten und es wird immer wiederkehren, wo praktisch nüchterne Erwägungen bei der Aufstellung von Stadtplänen den Ausschlag geben. Es ist auch nur in seiner schematischen Anwendung auf große Städte ganz verwerflich, während es bei kleineren Anlagen Lösungen gestattet, die auch künstlerisch befriedigen. Ebenso wenig ist die gerade Straße an sich unkünstlerisch. Ich will hier nicht das größte Beispiel, die Axe, welche vom Ostportal des Louvre nach dem Triumphbogen auf der Place de l'étoile in Paris geht, heranziehen, die Straße, welche in Nancy das Gouvernement mit dem

Schloß verbindet ist von hoher monumentaler Schönheit und selbst die Maximilianstraße in München ist ein gutes Beispiel. Die Abmessungen der Breite der Straße und der Höhe der Gebäude, die Erweiterung im äußeren Teil mit den großen Bauten der Regierung und des Nationalmuseums, die freiere gärtnerische Behandlung des äußersten Teils am Fluß und der Abschluß durch ein großes Gebäude, das Maximilianeum, sind so glücklich gegriffen, daß die Wirkung selbst durch die mesquine Ausführung aller Gebäude nicht vernichtet, ja nicht einmal wesentlich beeinträchtigt wird. Das sind aber Ausnahmen, im allgemeinen sind die mit Kauf- und Miethäusern besetzten Straßen unserer Städte weidlich langweilig. Sicher kann durch Krümmung des Straßenzuges ein befriedigenderer Eindruck erzielt werden, denn die gerade Straße stellt architektonische Forderungen, welche der Mietbau nur selten erfüllen kann.

Der städtische Miethausbau hatte sich bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts von Extravaganzen fern gehalten, wer die Mittel hatte und nicht auf eine hohe Verzinsung des Anlagekapitals zu sehen brauchte, baute sein Haus stattlicher, wer beschränkt war einfacher, falscher Reichtum wurde wenigstens vermieden. Um so aufdringlicher machte er sich seit der Gründerepoche breit. Es wurden monumentale Wirkungen mit falschen Mitteln angestrebt, wo die wahre Kunst sich in der Zurückhaltung geäußert hätte. Die Aufgabe wurde von Bauherren und Baukünstlern verkannt. Für diese Verkenntung müssen die Baukünstler verantwortlich gemacht werden. Aber wer sind hier Bauherren und Baukünstler? Die Bauherren sind zumeist Spekulanten, welche durch brutalen Glanz blenden und bei einer Ausführung in Surrogaten hohe Erträgnisse aus ihren Häusern ziehen wollen. Zu der künstlerischen Tätigkeit aber drängen sich bei der Masse der Aufträge viele, deren künstlerische Ausbildung mangelhaft und falsch ist. Selbst die Hochschulen haben unter einem unverhältnismäßig hohen Prozentsatz unzureichend vorgebildeter Schüler zu leiden und können die Lücken der Elementarbildung nicht mehr ausfüllen. Vor allem aber entlassen viele Baugewerkschulen ihre Schüler in einem übeln Stadium halber Bildung. Die Baukunst ist die einzige Kunst, welche nicht oder doch nur ganz ausnahmsweise von Liebhabern betrieben wird. Es gibt Dilettanten in Poesie, in Musik und Malerei, selbst in der Plastik, in der Architektur fehlen sie; dafür sind aber mindestens vier Fünftel derer, welche sich Architekten nennen, Dilettanten. Man kann nicht von jedem Künstler verlangen, daß er »weltbewegende« Werke schaffe, das bleibt immer ein Vorrecht Weniger — heutzutage sind fast nur Musiker weltbewegend — aber man verlangt in anderen Künsten wenigstens, daß man die künstlerische Technik gelernt habe, bevor man die Kunst ausübt. Die Architektur erfordert äußerlich eine Summe von wissenschaftlich-technischen Kenntnissen und von zeichnerischem Können, welche nur in langer angestrebter Arbeit erworben werden können, sie erfordert innerlich eine kräftige intuitive Raumvorstellung, welche die Gestalt des künftigen Bauwerks im Inneren und Äußeren dem inneren Auge klar vorführt. Da fehlt es vor Allem. Die meisten haben nur ein unbestimmtes Raumbild und können das, was sie dämmernd schauen, nicht einmal zeichnerisch fixieren. Da liegen denn Vorlagewerke auf, erst Letaronilly und Lienard, dann Fritsch und Ortwein u. A. und aus diesen wurde zusammengetragen, was sich überhaupt auf die verfügbare Fläche der Fassade zusammentragen ließ.

Es ist jetzt eine Besserung eingetreten, der Zug zum Einfachen macht sich auch im Mietbau geltend, an eine völlige Gesundung kann ich unter unseren heutigen sozialen Verhältnissen nicht glauben. Da müßte zunächst das Bauspekulantentum eliminiert werden, was nicht möglich ist. Es müßten auch alle Architekten künstlerisch so vorgebildet werden, daß sie sich vom Eklektizismus frei halten könnten. Und das ist nicht zu erreichen. So werden denn die Nichtkönner, wie bisher aus historischen Vorlagen, jetzt aus dem Wiener Architekt und der Darmstädter Innendekoration ihre Fassaden und Innenräume zusammenspicken, und der Unterschied ist höchstens der, daß die modernen Details »ihren Wesen entsprechen«, was die alten nicht getan haben. Die Grundlage des Übels beseitigt weder die Moderne noch die Heimatkunst.

Was ist überhaupt Heimatkunst? Die Definition, welche ich oben wiedergegeben habe, ist trotz ihrer schönrednerischen Fassung nicht ausreichend. Vetterlein hat das selbst gefühlt und stellt nun eine Reihe von Forderungen auf.

Er verlangt zunächst die innere Harmonie des Kunstwerkes, er verlangt, daß die Einzelglieder ihrer Funktion gemäß in den Dienst der Kompositions-idee gestellt werden, er verlangt, daß die formalen Eigenschaften der Baumaterialien und ihre Farben sorgfältig berücksichtigt werden. Er verlangt das Studium der Alten Denkmäler, nicht um die Einzelformen herauszupflücken, sondern um die Prinzipien der Konstruktion kennen zu lernen. Zwischen dem Anschluß an die historischen Formen und der Moderne vermittelt er dadurch, daß es an beide die Forderung stellt mit Stil, d. h. so zu arbeiten, daß jede Einzelform ihre innere Berechtigung in sich trägt und eine Funktion im Dienste der Idee erfüllt. Man kann sich mit diesen Forderungen, die nicht allzu klar formuliert werden, einverstanden erklären, aber sie sind weder neu, noch gibt ihre Erfüllung dem Kunstwerk den spezifischen Charakter der Heimatkunst. Vetterlein behauptet zwar, daß jede echte Kunst Heimatkunst sei. Wird aber dieser Begriff so weit gefaßt, so wird er überhaupt überflüssig. Heimatkunst kann nur eine Kunst sein, welche außer durch ganz allgemeine Gesetze, wie die oben erwähnten, noch durch regionale Besonderheiten bedingt ist; Heimatkunst mag man den auvergnatischen Kirchenbau, den norddeutschen Backsteinbau, den süddeutschen Fachwerksbau, den Blockbau der Alpenländer nennen, Bauweisen die sich in gewissen Gegenden ausgebildet haben und nur in diesen vorkommen. Aber einem Baustil im Allgemeinen, selbst wenn er einen scharf ausgesprochenen Nationalcharakter trägt wie der dorische der Griechen und gotische der Franzosen kommt die Bezeichnung nicht zu, denn das Heimatliche wird hier durch das allgemein Künstlerische weit übertönt. Diese Werke haben eine Bedeutung für die gesamte Menschheit, welche über die notwendige Beschränkung einer Heimatkunst weit hinausgeht.

Die regionale Beschränkung ist von dem Begriff der Heimatkunst nicht zu trennen, sie muß also auch in der neuen Heimatkunst, die unserer Architektur das Heil bringen soll, in Geltung bleiben.

Ist nun in unserer Zeit zu erwarten, daß die Heimatkunst in der Architektur die Führung übernehmen könne? Nein und abermals nein. Wohl haben einige feinsinnige Künstler da und dort in Anlehnung an die regionale Bauweise sehr erfreuliche Werke geschaffen, aber diese Weise muß individuell bleiben und kann nicht Gemeingut einer Schule, geschweige denn der Menge der Bauunternehmer werden. Die treibenden Kräfte in der Entwicklung der Künste liegen heutzutage in den Großstädten und bleiben da, auch wenn sich die Künstler nach Darmstadt oder Weimar zurückziehen. Die Großstadtkultur aber ist alles andere, nur keine Heimatkultur. Hier könnte auch Heimatbaukunst nur eine vorübergehende Mode werden, deren Erzeugnisse so innerlich unwahr wären wie das Rautendelein und der Waldschratt in dem papierenen Wald von Hauptmanns versunkener Glocke. Nein die Großstadtkunst, auf die wir wohl oder übel angewiesen sind, läßt sich solche Beschränkungen nicht auferlegen und mit Recht. Solange die Großstädte so dominieren, wie in unserer Zeit wird ihre Kultur und Kunst stets einen internationalen Zug behalten und es kann sich nur darum handeln in diesem Kreise mit den gegebenen Faktoren mit künstlerischem Ernst und Wahrhaftigkeit das Mögliche zu erreichen. Daß eine alternde Kultur keine naive Kunst haben kann, ist klar, eine reflektierende Kunst aber braucht noch keine schwache Kunst zu sein, so wenig ich auf das abgelaufene Jahrhundert mit Geringschätzung zurückblicke, so wenig sehe in das kommende mit Pessimismus.

Der Prospekt der »Heimatkunst« teilt uns mit, daß des Verfassers Konkurrenzarbeiten zu wiederholten Malen mit Preisen ausgezeichnet wurden, die künstlerische Logik, nach der er verlangt, ist ihm also offenbar geläufiger, als die schriftstellerische. Möge er das beherzigen.

Das Büchlein ist mit acht Illustrationen und einer Titelzeichnung von des Verfassers Hand geschmückt. Sie sind herzlich gezeichnet, wie es »deutschem Wesen entspricht«.

— Heimatkunst.

Bezold.