

71 16629
a

ARCHITEKTONISCHE
ZEITBETRACHTUNGEN

EIN UMBLICK
AN DER JAHRHUNDERTWENDE

FESTREDE

GEHALTEN

IM ARCHITEKTEN-VEREIN ZU BERLIN

ZUM SCHINKELFESTE AM 13. MÄRZ 1900

VON

HERMANN MUTHESIUS
KÖNIGLICHEM REGIERUNGSBAUMEISTER
ZUGETHEILT DER DEUTSCHEN BOTSCHAFT IN LONDON

BERLIN 1900

VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN

GROPIUS'SCHE BUCH- UND KUNSTHANDLUNG

15

G. 7

15a

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000299748

ARCHITEKTONISCHE ZEITBETRACHTUNGEN

EIN UMBLICK
AN DER JAHRHUNDERTWENDE

FESTREDE

GEHALTEN

IM ARCHITEKTEN - VEREIN ZU BERLIN

ZUM SCHINKELFESTE AM 13. MÄRZ 1900

VON

HERMANN MUTHESIUS
KÖNIGLICHEM REGIERUNGSBAUMEISTER
ZUGETHEILT DER DEUTSCHEN BOTSCHAFT IN LONDON

BERLIN 1900

VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN
GROPIUS'SCHE BUCH- UND KUNSTHANDLUNG



189

xx
630



1132301

Sonderdruck aus dem Centralblatt der Bauverwaltung, Jahrgang 1900

Nachdruck verboten

Akc. Nr. _____ 239/52

Mit ehernem Schritte führt uns die Zeit über die Schwelle des Jahrhunderts hinweg, und im Fluge unserer irdischen Fahrt eilen wir an dem Markstein vorüber, der uns einen neuen Abschnitt im Leben der Welt vorführt, wenn auch nur einen solchen der äußerlichen menschlichen Eintheilung. Da geziemt es uns wohl, einen Augenblick Halt zu machen und Umschau zu halten über den Entwicklungsstand unserer Lebensgüter. Und wenn wir diese Umschau heute, wo uns eine schöne Sitte vereinigt, um einen der Größten unseres Faches zu feiern, auf das Gebiet der Baukunst ausdehnen und im weiteren Verfolg einige Tagesfragen streifen, so verbinden wir eine Ehrung Schinkels, als des leuchtenden Sternes am deutschen Kunsthimmel des Jahrhunderts mit der Behandlung eines Gegenstandes, der durch das Schwanken der über ihn herrschenden Meinungen sicherlich nicht an Anziehungskraft verliert.

Wenn wir unseren Blick zurückwenden, um zu untersuchen, was das scheidende Jahrhundert der Menschheit war, so stimmt die Welt wohl darin überein, daß es ein Jahrhundert gewaltigen Fortschrittes, eines ungeahnten Aufschwunges auf allen Geistesgebieten war. In ihm wird die Geschichte einst alle die für frühere Menschen ungläublichen Entdeckungen, Erfindungen und wissenschaftlichen Errungenschaften zu verzeichnen haben, die unser äußeres Leben wie unsere socialen Zustände einer völligen Umwälzung unterzogen, die den Menschen zum Herrn über mächtige Naturgewalten gesetzt und sein früheres Verhältniß zu Raum und Zeit ungeahnt verändert haben. Nicht umsonst hatte Kant im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts die Gesetze des Denkens mit eisernem Griffel niedergeschrieben; mit dem Bewußtsein seiner verstandlichen Arbeitsleistung ging der Sohn des neunzehnten Jahrhunderts an sein Werk und baute in strenger

Folgerichtigkeit das Gebäude jenes großen wissenschaftlichen Aufklärungsdienstes auf, dessen Grundlagen von einzelnen Geistern des achtzehnten Jahrhunderts gelegt wurden und dessen Plan im letzten Ende bis auf die Zeit der großen Humanisten zurückreicht. Dem neunzehnten Jahrhundert war es vorbehalten, dieser modernen wissenschaftlichen Forschung die Krone aufzusetzen; und damit ist seine Hauptarbeit gekennzeichnet. Es war das große Verstandesjahrhundert. Durch seine Verstandesarbeit brachte es die Menschheit in einer bestimmten Richtung ein gewaltiges Stück vorwärts, ließ es uns alle an den Segnungen der neuen Errungenschaften theilnehmen, beförderte es Wohlstand, Bequemlichkeit, Gesundheit, Freiheit. Wir sind uns dessen wohl bewußt und haben nicht verfehlt, dem Lebewohl, das wir dem dahingehenden Jahrhundert zuriefen, ein gewisses Triumphgefühl beizumischen über den gewaltigen Fortschritt, den die Menschheit in ihm errungen hat — vielleicht nicht immer mit den nöthigen Beschränkungen, die ein allgemeinerer Gesichtspunkt gebietet.

Nähern wir uns der Frage dieses Fortschrittes von jenem innerlich-menschlichen Standpunkte aus, der den letzten Endzweck des Lebens ins Auge faßt, lassen wir in den Augenblicken der inneren Sammlung jene Stimme zu Worte kommen, die die ewigen Menschenfragen in uns aufwirft: Was sind wir, was soll unser Leben, was ist der Endzweck unseres Daseins?, dann scheint es fast, als hätten alle die geschilderten Errungenschaften wenig dazu beigetragen, uns sichtlich vorwärts zu bringen, als blieben die inneren Güter der Menschheit von ihnen unberührt. Hat uns die wissenschaftliche Ergründung der Natur der Erkenntniß der letzten Lebensfragen auch nur um einen Schritt näher geführt? Macht es uns im letzten Ende weiser, edler, froher, wenn wir Zeit und Ort im Fluge durchschreiten, wenn wir alle Bequemlichkeiten des Lebens, alle äußeren Erleichterungen für uns haben? Sicherlich müssen uns solche Erwägungen bescheidener stimmen, und das Wort Fausts tritt uns auf die Lippen:

„Vergebens hab ich alle Schätze
Des Menschengenugs auf mich herbeigerafft,
Und wenn ich mich am Ende niedersetze,
Quillt innerlich doch keine neue Kraft.
Ich bin nicht um ein Haar breit höher,
Bin dem Unendlichen nicht näher.“

Zwei Dinge sind dem Menschen mitgegeben, um ihm über die Unzulänglichkeiten des Lebens hinwegzuhelfen, die Religion und die Kunst. Die eine hilft ihm in den Tiefen des Lebens und pflanzt ihm den Trost der Hoffnung auf, die andere ist ihm eine heitere Gefährtin, die ihn im lieblichen Spiel umgaukelt und ihm den besseren Widerschein des Lebens im Kunstwerk vor die Seele malt. So sehen wir Religion und Kunst den Menschen begleiten, so weit hinab in der Geschichte wir auch sein Schicksal verfolgen. Ja, sein Verhältnis zu ihnen scheint um so inniger gewesen zu sein, je weiter wir zurückgehen. Sicherlich trifft dies in Bezug auf die Kunst zu. Die Kunst hat in allen Zeiten einen wesentlichen Bestandtheil der menschlichen Lebensgüter ausgemacht, sie hat stets der Cultur eine ganz ausgeprägte Färbung verliehen, das Handeln der Menschen in erheblichem Mafse beeinflusst. Nur das 19. Jahrhundert nahm plötzlich eine grundsätzlich verschiedene Haltung zu ihr ein. Die Menschheit fing an mit anderen Augen auf sie zu sehen, sie gab sich ihr nicht mehr mit dem ungeschmälerten Genüsse hin wie früher, die naive Kunstfreude erstarb. Der ganze Gesichtswinkel der Menschheit war ein wissenschaftlicher geworden, und unter ihn hatte sich auch die Kunst zu bequemen, so gut es ging. Und so sehen wir denn hier zum ersten Male die holde Göttin Kunst unter der Flagge des Verstandes dahinsegeln. Die Maler fangen an Geschichte, ja philosophische Probleme zu malen, die schöne Litteratur läßt sich lange in den Dienst der culturgeschichtlichen Schilderung spannen, die Baukunst tritt unter die Schutzherrschaft der Archäologie und Kunstgeschichte. Ueber sie wie über die gesamte Kunstleistung wird das Netzwerk der Aesthetik und der Stilgesetze ausgebreitet, die der herrschende philosophische Geist entdeckt und der modernen Kunstschöpfung aufzunöthigen versucht.

In der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts hatte sich das merkwürdige Schauspiel abgespielt, dafs man die ganze Ueberlieferung einer fertig entwickelten, bis zur höchsten Verfeinerung durchgebildeten Kunst, einer Kunst, die sich in vollendeter Harmonie von der Architektur der fürstlichen Residenz bis auf das Ornament der Schuhschnalle erstreckte, preisgab, wie man alte Theaterrequisiten verschleudert, nachdem Winckelmann durch seine Geschichte der Kunst

des Alterthums die Augen der Welt wieder einmal auf die glänzende Sonne der antiken Kunst gerichtet hatte. In der damals von Winckelmann angegebenen Richtung bewegte sich von da an im wesentlichen die ganze bildende Kunst über einen Zeitraum von mehr als hundert Jahren hinweg. Winckelmann, der Vater der Archäologie, wurde der eigentliche Vater der nun beginnenden Kunst, kein Künstler, sondern ein Schriftsteller, kein schöpferisch, sondern ein kritisch arbeitender Geist, kein Pfadfinder, sondern ein rückwärts blickender Idealist. Dadurch erhielt die jetzt anbrechende Kunst ihr Gepräge.

Freilich war es nicht das erste Mal, daß die nordische Welt nach jenseit der Alpen blickte, um ihr Heil in der Kunst der Alten zu suchen; schon zur Zeit der Renaissance war dasselbe erfolgt. Aber das damals spärlich auf eine echt volksthümliche, starke und naive Kunst eindringende welsche Element vermochte nur langsam sich einzunisten, und es ging mehr eine allmähliche Verschmelzung als ein plötzlicher Ersatz vor sich, die Ueberlieferung bildete sich formal um, statt barsch abzubrechen wie jetzt. Und doch war auch diese Einfuhr fremder Culturwerthe nicht ohne Gefahr erfolgt. Die Renaissance brachte als Ergebniß den Unterschied eines gebildeten von einem ungebildeten Stande mit sich und als künstlerischen Endwerth eine Kunst für die herrschende Klasse an Stelle der echten Volkskunst gothischer Zeit. Jetzt aber, als zum zweiten Male die grundsätzliche Schwenkung unternommen wurde, trat ein Umstand hinzu, der das Verhängniß weit folgenschwerer machte: es war die Revolution und der durch sie herbeigeführte Sturz der privilegirten Stände. Mit diesen Ständen verschwanden die Kunstbeschützer, die Kunstauftraggeber, die Kunstgenießser. Ein neuer Stand kam an die Oberfläche, der kein künstlerisches Erbtheil mit sich brachte, der der ganzen folgenden Zeit in Sachen des Geschmacks den Stempel des Parvenuthums aufdrückte. In Deutschland thaten schwere Zeiten in politischer Beziehung, harte Bedrängniß in wirthschaftlicher das ihrige, um den Sinn durch die nächstliegenden Tagesbedürfnisse gefesselt zu halten. Von jener Zeit schreibt sich die viel erörterte Kunst ohne Publicum her, die sich in dem scheidenden Jahrhundert anscheinend so zweck- und ziellos hin- und herbewegt hat. Von jener Zeit an wurde es nöthig, der Kunst allerhand Krücken unterzuschieben, sie durch eine staatliche „Kunst-

pflege“ mühsam aufrecht zu erhalten. Da niemand sich ihrer annahm, gerieth sie unter die Klasse der Unterstützungsbedürftigen. Museen, staatliche Aufträge, staatliche Kunstschulen hatten ihr aufzuhelfen.

In der ersten Entwicklungshälfte der neuen Kunstzeit steht in Deutschland der Geist Schinkels, die bedeutendste Erscheinung unter den Vertretern der deutschen Architektur seit den gothischen Meistern. Ihm zwar vermochte die äußere Form, unter der er dachte und schuf, kaum Fesseln anzulegen, ein Umstand, durch den er sich von anderen Nachempfíndern der Antike am auffälligsten unterscheidet. Er blieb nicht im Stil befangen, die Form herrschte nicht über ihn, sondern er über sie. So erheben sich Schinkels Werke, wie die jedes wirklichen Genius, weit über das Interesse des äußerlich Formalen hinaus, sie reden die ewige Weltsprache der Kunst. Sie sind aus einer reichen sprudelnden Künstlerseele, voll der größten und höchsten Gedanken geboren, von denen ihm seine Zeit nur erlaubte den unbedeutendsten Theil auszuführen, aus einer Seele, die keine Abgrenzungen der Kunstgebiete Architektur, Malerei, Sculptur und Kleinkunst kannte, die sie alle fast gleichmäÙig umfasste und meisterte. Als sein Tod jene Lücke schuf, die jeder seine menschliche Umgebung überragende Geist nothwendigerweise hinterläÙt, da fand sich unbemerkt der Formalismus ein. Und schleichend nahte sich ein anderer Tyrann der Kunst und legte ihr Fesseln an. Die Erklärung der Kunstformen aus der Function der Bauglieder nahm, von den Classicisten mit Jubel begrüÙt, die Geister gefangen. Jetzt endlich stand man auch in der Baukunst auf der Höhe des wissenschaftlichen Denkens; die Mathematik war die Erklärerin der Aesthetik geworden, man hatte „die Theile in seiner Hand, fehlte leider nur das geistige Band“. Es ist nicht gelungen, dieses geistige Band um die damals jedem als Offenbarung erscheinenden Entdeckungen Boettichers zu knüpfen, sie waren künstlerisch hoffnungslos unfruchtbar, ja die Zeit ist bereits über sie hinweggegangen.

In dem Classicismus tritt uns die mächtigste Erscheinung gegenüber, die sich in der deutschen Baukunst des 19. Jahrhunderts geltend gemacht hat, und noch heute muß man zugestehen, daß die Classicisten eine Künstlergruppe waren, die in dem gebildeten Theile

des Volkes die weitgehendste Gegenliebe fanden, gewissermaßen dessen Ideale verkörperten. Trug doch der Deutsche auch jetzt wieder seine beste Begeisterung über die Alpen, und auch wenn er in der Heimath schuf oder Kunst geniessen wollte, wandten sich seine Blicke nach dem Süden. „Des deutschen Künstlers Vaterland ist Griechenland, ist Griechenland“ sang der Dichter. Aber schliesslich war dieses Ideal doch ein solches, das die deutsche Volksseele nicht völlig ausfüllen, die in ihr schlummernden eigenartigen Kräfte nicht völlig aufsaugen konnte. Die romantische Richtung entstand als Gegengewicht, in ihr ist das Aufbäumen gegen die der deutschen Empfindung im Grunde zuwiderlaufende griechische Klassicität zu erblicken. In ihr sehen wir das eigenartig Nordische des künstlerischen Empfindens, das Gemüthvolle, Innerliche, Gedankenreiche, Geheimnißvolle sich gewaltsam Geltung verschaffen gegen die kalte Gröfse der antiken Schönheit, die uns zwar mit ihrem Glanze blenden konnte, aber uns doch innerlich ein Fremdes blieb.

Dieses Fremde als Normalkunst für die Welt erklären zu wollen, war ein Irrthum, der die ganze erste Hälfte des scheidenden Jahrhunderts beherrscht hat. Weltbürgerische Gedanken waren damals in der Kunst die üblichen, selbst ein Goethe theilte sie. Klenze bezeichnete 1834 angesichts der Akropolis in Athen jeden Versuch einer vaterländischen Kunst als „individuelle und topisch nationale Aberration“, ein Ausspruch, der schon durch seine Fassung außerordentlich bezeichnend ist. Welch einen Wandel brachte hierin die allmähliche politische Erstarkung in Deutschland zustande. Wie kräftig entfalteten sich die Keime heimischen Kunstempfindens, nachdem unser Schwert dem deutschen Bewusstsein wieder den Weg geebnet hatte. Die Kunst des scheidenden Jahrhunderts begann weltbürgerisch und endet vaterländisch. Und den Wurzelboden für das Vaterländische gab in den nordischen Ländern die Romantik ab.

Die romantische Bewegung hat sich in Deutschland wie auch in Frankreich vorzugsweise in der Dichtkunst, Malerei und Musik abgespielt, während sie auf die Architektur zunächst nur einen sehr geringen Einfluss ausübte. In Deutschland gewannen die mittelalterlichen Versuche in der Baukunst anfangs nur beschränkten Boden. Obgleich Schinkel zu denjenigen gehörte, die die Gothik zu würdigen

verstanden und bei gebotener Gelegenheit neu verwandten, so tritt die Zeit der ernsthaften Wiederaufnahme mittelalterlicher Bauweise doch erst weit später ein. Ja, die Hochburgen des Classicismus, Berlin und München, wehrten sich gegen sie mit Erfolg bis in die siebziger Jahre, jene Zeit, da die deutsche Renaissance-Bewegung als Frucht unserer nationalen Erhebung einsetzte und die gothischen Anfänge im Sturm überholte. So ist es der deutschen Baukunst leider nicht vergönnt gewesen, jene ausgezeichnete Schulung aus einem vollen Eindringen in die mittelalterliche Baukunst zu gewinnen, die als Frucht der gothischen Bewegung heute in England zu beobachten ist. Denn die einzelnen ausgezeichneten Lehrer, denen wir gelauscht haben, haben ihren Einfluß nur auf einen verhältnißmäßig kleinen Kreis erstrecken können und die örtlichen gothischen Schulen sind auf ihre engeren Bezirke beschränkt geblieben. In England, wo die romantische Richtung sogleich die Architektur mit Beschlag belegte und ein volles Wiederaufleben der mittelalterlichen Baukunst im Gefolge hatte, erfüllte die neue Gothik eine Mission höchster Bedeutung, sie begründete jene constructive, aufrichtige und streng sinn-gemäße Kunst, auf deren Boden sich die neue englische Kunstbewegung ausbreiten konnte, die dieses Land seit zwanzig Jahren in den Vordergrund des künstlerischen Interesses gerückt hat. Auf dem Festlande ist als wichtigstes Ergebniß der neugothischen Baubewegung wohl die Pflege der mittelalterlichen Baudenkmäler festzustellen. Aber auch hier ist die Freude keine ungetrübte. Wir haben durch schwere und leider unverbesserliche Fehler theures Lehrgeld an den Denkmälern selbst bezahlen müssen, manches stimmungsvolle Bauwerk ist von übereifrigen Restauratoren in einer Weise behandelt worden, daß die Nachwelt mit Fingern auf uns zeigen wird, und es ist dabei ein schwacher Trost, daß wir solche Erfahrungen mit anderen Ländern theilen. Wenn wir uns aber schließlic zu der Einsicht emporgearbeitet haben, daß wir keine verbessernde, keine zurückconstruierende, keine stilreinigende, keine Zusätze schaffende Hand an unsere Denkmäler zu legen haben, sondern daß es einzig und allein unsere Pflicht ist, sie der Nachwelt in möglichst unversehrtem, geschichtlich echtem Zustande zu erhalten, so wollen wir den siegreichen wissenschaftlichen Geist des Jahrhunderts preisen, daß er wenigstens in einer — viel-

leicht der einzigsten — seiner Beziehungen zur Kunst unbestreitbaren Segen gestiftet hat.

Der Gegensatz der klassischen zu der romantischen Baukunst, der schon früh auftauchte, die Zweiheit der Ziele, die sich herausgebildet hatte, warf ein Wort auf den Kampfplatz der Meinungen, das von da an in der Architektur eine ungemaine Rolle zu spielen berufen war. Es war das Wort Stil. Früher hatte man keine Stile, sondern nur einen gerade herrschenden Geschmack, man bewegte sich in ihm in voller Sicherheit und ohne den geringsten Zweifel an seiner Richtigkeit. Aus diesem Paradies künstlerischer Naivetät wurde die Menschheit vertrieben, nachdem sie von dem Baume der geschichtlichen Erkenntniß gegessen hatte, nachdem sie die Kunst nicht mehr natürlich, sondern mit dem Gesichtswinkel der historischen Schätzung betrachtete. Diese Betrachtungsweise hat der schaffenden Kunst lange den Athem benommen. In der Architektur hat sie eine Art Kunst aus zweiter Hand heraufgebracht, die oft gar nicht mehr Selbstzweck zu sein schien, sondern als angewandte Kunstgeschichte zu bezeichnen ist. Dem künstlerisch rathlosen Publicum gegenüber setzte die neue Kunstwissenschaft im großen Umfange belehrend ein und unterrichtete über die Stilunterschiede in der Architektur. Dieser Wissenschaft über Kunst, einem echten Kinde des wissenschaftlichen Jahrhunderts, wurde eifrig gelauscht, aber sie erregte doch nicht viel mehr als ein Scheininteresse, dessen Werth für die Kunst zweifelhaft ist. Man begnügte sich mit dem Unterscheiden, man schachtelte ein, statt sich zu erfreuen und zu genießen, wobei man mehr über seinen Scharfsinn entzückt war, als über das Kunstwerk. Ueber dem Begriff Stil vergaß alle Welt das Nothwendigste: daß es jenseit aller Stile einen Kern in der Architektur giebt, den der Stil nur als äußere Schale umschließt, daß die eigentlichen Werthe der Architektur von der Stilfrage gänzlich unabhängig sind.

Die falsche Sinnesart, die die Welt so gegen die Architektur eingenommen hatte, mußte sich in der Folge rächen. Die Stilrichtung lief sich einfach todt. Nachdem die nachschinkelsche Schule bereits von dem griechischen auf das römische Alterthum übergegangen war, begann jener merkwürdige Stilkreislauf, den die deutsche Baukunst in den letzten vierzig Jahren angetreten hat. Man kam ganz

von selbst auf die italienische Renaissance. Deutsche Renaissance, Spätrenaissance, Barock, Rococo, Zopf, Empire folgten von da an in sich stetig steigendem Zeitmaße des Wechsels. Man war bald am Ende, aber niemand verspürte jenes Gefühl der Befriedigung, das der wohlgethanen Arbeit folgt. Ziehen wir das Endergebniß aus diesem Stilbeutezuge, so scheint es, rein äußerlich genommen, die Ueberzeugung zu sein, daß sich keiner von all diesen Stilen als lebensfähig erwiesen hat. Was Wunder also, wenn der Ruf nach einem neuen Stile, dem Stile der Gegenwart statt der aufgewärmten geschichtlichen Stile, jetzt mit verstärkter Macht ertönt! Dieser Ruf nach dem modernen Stil ist nicht neu, er ist im Verlauf des Jahrhunderts an vielen Stellen, in allen Ländern unserer westlichen Cultur und fast in jedem Jahrzehnt von neuem erhoben worden. Das Publicum fordert den neuen Stil noch heute beständig und rechtet mit jedem Architekten persönlich über die Unterlassungssünde, ihn nicht erfunden zu haben. Und es hat in der That nicht an Architekten gefehlt, die einen neuen Stil zu erfinden gesucht haben; ein frühes Beispiel sehen wir in der Maximilianstraße in München, ein neuestes in Wien. Warum alle diese Versuche mißlingen? Weil sie ein Wesentliches durch ein Unwesentliches bilden wollen, weil sie auf äußere Merkmale statt auf innere Werthe ausgehen, weil sie überhaupt noch von Stil reden. Angesichts aller Versuche, den neuen Stil zu bilden, dürfte vielleicht der Rath am Platze erscheinen, zunächst einmal das Wort Stil grundsätzlich von der Tagesordnung zu verbannen. Die Forderung eines neuen Stils scheint kaum vernünftiger als etwa die, statt des klassischen Stils den gothischen anzunehmen. Denn es handelt sich bei dem Neuen, das die Zeit gebiert und gebären muß, nicht um das Formale, sondern um den Inhalt. Den neuen Inhalt, wo immer er auch auftritt, suche die moderne Kunst nach Kräften, nach bestem Wissen und Gewissen und ohne Voreingenommenheit künstlerisch zu bewältigen, und wir haben den modernen Stil. Wir haben ihn um so eher, je weniger wir von Formen und von Stil reden. Man hat die architektonische Formenwelt mit der Sprache verglichen, ein insofern zutreffender Vergleich, als beide die Ausdrucksmittel des Inhaltes sind. Die sprachliche Behandlung einer Dichtung spielt gewiß keine geringe Rolle, aber den Ausschlag giebt Inhalt, Aufbau, Haltung und Stimmung des Werkes.

Die rein äußerliche Auffassung, die die Stilforderungen unserer Zeit mit sich gebracht haben, hat uns Architekten selbst einen schlimmen Streich gespielt. Schon heute bemerken wir, daß gerade diejenigen Bauten, in welchen wir einen geschichtlichen Stil am reinsten zu handhaben glaubten, bei dem späteren Geschlecht den geringsten Antheil erwecken. Die ansprechendsten Werke, Werke, die als Marksteine der Entwicklung herausragen, pflegen diejenigen zu sein, in denen der Baukünstler nicht vollkommen im historischen Stile aufging, in welchen er, sei es bewußt oder unbewußt, eigenes gab. Und noch ein anderer Irrthum ist uns untergelaufen. Wir glaubten geschichtlich echt zu bauen und mußten oft schon nach zehn Jahren erkennen, wie weit wir von der Echtheit entfernt geblieben waren. Die tief in den mittelalterlichen Geist eingedrungenen englischen Neugothiker glaubten von ihren Werken, daß sie wirklich die Sprache des Mittelalters redeten, daß sie den damaligen Bauten zum Verwechseln ähnlich seien. Wir sehen heute schon den klaffenden Unterschied: dort Urwerke, hier durch äußerliche Mittel versuchte Nachbildungen, dort Inhalt in einer zufälligen Form, hier die zufällige Form ohne den Inhalt. „Ich sehe keine Spur von einem Geist und alles nur Dressur.“ Es wird ewig für uns unmöglich bleiben, in eine andere Haut zu fahren, im Geiste einer anderen Zeit zu schaffen, was wir dennoch beinahe durch das ganze Jahrhundert versucht haben.

Wenn wir jetzt die Stiljagd beendet haben, wenn wir die Ueberzeugung gewonnen haben, daß sie uns das erhoffte Heil nicht gebracht hat, so liegt gewiß die Versuchung nahe, das ganze Beginnen in Bausch und Bogen zu verurtheilen. Der Geschmackswechsel in der Kunst bringt es mit sich, daß allemal die eben überwundene Richtung der Verdammung anheimfällt. Nachdem diese zum Ueberdruß erfolgt ist, liegt es wohl näher, statt in sie einzustimmen, einmal zu untersuchen, welches Gute uns wohl die Entwicklung gebracht haben mag, ob sich nicht etwa trotz allem junge Keime unter der Oberfläche entwickelt haben, die ein thatsächliches und erfreuliches Ergebniss darstellen. Ein Blick auf den Entwicklungsgang der Malerei und Litteratur der letzten fünfzig Jahre läßt uns einen ganz eigenartigen Vorgang beobachten, der belehrend ist: Man liefs plötz-

lich alle bisherigen hohen Ziele fallen, malte und besang das Elend, machte eingehende Studien am kleinsten Bestandtheile der Umwelt und versafs sich darauf, diese mit äußerster Naturtreue, aber anscheinend ohne jeden höheren Zweck, zu schildern. Hierfür fehlte jede Erklärung, man folgte einem Drange der Zeit. Heute, nachdem sich die Welle des Naturalismus verlaufen hat, sehen wir den Zweck, den sie in der Entwicklung der Kunst erfüllte: sie stellte eine Revision der künstlerischen Ausdrucksmittel dar. Man lernte wieder sehen, man zog einen weiten Umkreis von Hilfsmitteln heran, man erschlofs neue Stoffgebiete, man verbesserte sein Rüstzeug, man erweiterte seinen Sprachschatz. Die Welle liefs eine reiche Ausbeute zurück, die bei Wiederaufnahme höherer Kunstziele eine ungemeine Bereicherung bedeuten mußte.

Vielleicht können wir in dem Durchjagen der historischen Baustile etwas ähnliches erblicken. Die Thatsache, daß wir sie vornehmen, kann nicht ohne Bedeutung sein, die Zeit muß sie erfordert haben. Und in der That, prüfen wir nur einmal, welche neuartigen Grundsätze sich heute aus der Eigenart der besten modernen Bauwerke herauschälen lassen, so sehen wir sicher Bestandtheile, die wenigstens bis zu einem gewissen Grade als Frucht der geschilderten Entwicklung angesehen werden können.

In dieser Hinsicht ist vor allem die Thatsache festzustellen, daß die heutige Architektur, so verworren ihr Gesamtbild auch erscheinen mag, zum mindesten eine ungemein höhere Ausdrucksfähigkeit besitzt als irgend einer der historischen Stile einzeln betrachtet. Wir haben in unserem stilistischen Wiederholungslehrgang alle die Eigenthümlichkeiten der geschichtlichen Stile kennen gelernt, wir haben den Adel der antiken Säulenhalle, die Kühnheit des römischen und byzantinischen Gewölbes, die frühe Anmuth des romanischen, die sehnige Folgerichtigkeit des gothischen Stiles betrachtet, wir haben die lebensfreudige, schwungvolle Kunst der italienischen Renaissance, die bürgerliche Behaglichkeit der deutschen, die leichtschaffende Rococokunst an uns vorüberziehen lassen und jede in ihrer Art gewürdigt, die Sonderart jeder einzelnen schätzen gelernt. Es muß daraus der Wunsch für uns entstanden, wenn nicht die Pflicht erwachsen sein, alle die gehörten Register des Ausdruckes in den Dienst der modernen

Architektur zu stellen. Nicht als ob hierzu eine Entlehnung der besonderen Einzelformen nöthig wäre, der Gedanke hat sich hier wie immer die Form zu schaffen, es genügt, daß wir diese neue Forderung in unser Programm eingereiht haben. Und so stellt sich in der That die heutige Baukunst die Aufgabe, das Erhabene, das Düstere, das Festliche, das Fröhliche, das Liebliche, das Wohnliche, das Gemüthliche darzustellen. Wir bilden in einem Schloß den Tanzsaal heiter, die Hauscapelle ernst, den Eingang würdevoll, die Wohnzimmer anheimelnd; wir vermögen in ein Grabdenkmal eine düstere Ergebenheit, in ein Bismarckdenkmal eine trotzige Größe, in eine Wettersäule eine heitere Komik zu legen. Wir verfügen über eine Stufenleiter von Stimmungen wie keine andere Zeit. Die historischen Stile kannten im allgemeinen nur ein Kleid für alle Aufgaben, sie machten keinen Unterschied in der Anwendung ihrer Mittel, gleichgültig, ob sie eine Kirche oder einen Ballsaal ausgestalteten.

Haben wir aber einmal das Gebiet der Hervorhebungen gewisser mit dem Wesen der Sache verbundener Sonderarten betreten, so er giebt sich auch die Charakterisirung der Bestimmung des ganzen Gebäudes als weitere Folge. Und wir verlangen bereits heute, daß eine Bank, ein Geschäftshaus, ein Landsitz, eine Schule schon von weitem durch ihre künstlerische Erscheinung ihre Bestimmung verkündet. Wir geben dem Rathhaus etwas Bürgerliches, der Caserne etwas Geschlossenes, dem Wirthshaus etwas Einladendes, dem Kaufhaus etwas Aufschließendes, zur Schau stellendes.

Und wir charakterisiren weiter auch in den Einzelheiten, wir zeigen die statischen Kräfte des Materials, wir heben die schwere Unbeweglichkeit des Granitblockes, die Leichtigkeit des eisengetragenen Glasdaches besonders hervor, und zwar, indem wir eine bewußte künstlerische Betonung auf alle diese Sonderheiten setzen. Und schließlic prägen wir auch heute mit vollem Bewußtsein unsere Persönlichkeit selbst dem Kunstwerke auf, scheuen uns nicht, unsere Eigenart zu verkörpern, unser Empfinden im Gegensatze zu dem anderer auszudrücken, wir sprechen eine persönliche Sprache, und zwar eine bewußte im Gegensatz zu der mehr oder weniger unbewußten früherer Künstler. Ein neuer Wahrheitsbegriff ist heraufgekommen und fordert seinen Platz: die Wahrheit der künstlerischen

Stimmungswerthe. Die Allgemeingültigkeit der Form, das allgemein als zwingend geltende Kunstgesetz, wie es noch die erste Hälfte des Jahrhunderts beherrschte, es ist heute überall der Sondergestaltung für den Einzelzweck gewichen, die Kunst hat aufgehört, verallgemeinernd zu sein, sie ist individualisirend geworden. Und hierin ist wohl das ausgesprochenste Merkmal der neuen Kunst überhaupt zu erblicken.

Es ist bezeichnend, daß wir diese vermehrte Ausdrucksfähigkeit gewonnen haben, ohne nothwendigerweise zu neuen Formen zu greifen. Dies erinnert an das Wort, das Ruskin aussprach: „Die bisherigen Formen der Architektur sind gut genug für uns und für weit bessere als uns, es ist Zeit, sie mit neuen zu vertauschen, wenn wir in der Lage sein werden, sie vollständig zu beherrschen.“ Und so muß wohl auch dem gerade jetzt wieder erhobenen Rufe nach neuen Formen, der sich besonders im heutigen Kunstgewerbe laut vernehmbar macht, so lange Bedenken entgegengesetzt werden, wie diese Formen als solche in den Vordergrund der Sache gerückt werden. Bringt uns das neue Kunstgewerbe nichts weiter als den links und rechts gewundenen Linienschnörkel statt der früheren Akanthusranke, vermag es durch nichts anderes zu wirken als durch verbogene Füllungen und durch phantastischen Aufwand, so liegt kein Grund vor, in der jetzigen neuen Bewegung etwas anderes als eine vorübergehende Mode zu sehen, wir müssen weit davon entfernt bleiben, hierin das Heil einer neuen Kunst zu erblicken. Doch scheint auch hier der Kern der Sache tiefer zu liegen. Es ist gewiß nichts leichter, als die ganze Richtung zu verdammen, ihre Erzeugnisse als häßlich, geschmacklos, als überspannt zurückzuweisen. Derselbe Widerspruch hat sich stets an neue künstlerische Erscheinungen geknüpft, die den Weg des üblichen verließen, dieselbe Aufnahme fand in den siebziger Jahren zunächst die deutsche Renaissance, die sich im Kunstgewerbe mit einem ähnlichen Durchbruch Geltung zu verschaffen hatte, wie er heute zu beobachten ist. Es ist wohl auch hier mehr am Platze, den Sinn, der sich in dieser strudelnden Bewegung kundgiebt, verstehen zu lernen, als von der alten Hochburg des bisher üblichen Kunsturtheils aus alles von vornherein abzuweisen.

Nun kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, daß sich jenseit des Schnörkels, den wir in der neuen Richtung verurtheilen, jenseit

der Aeufserlichkeit, die uns verletzen mag, ein im Strome der Zeit begründeter Trieb findet, der nach Ausdruck strebt, wengleich die Form, in der er dies thut, noch mangelhaft zu nennen ist. Ueberwinden wir unsere Abneigung gegen die Marktschreierei, mit der dieser Richtung von einer übereifrigen Presse das Geleite gegeben wird, sondern wir aus den neueren Arbeiten die besten aus, so finden wir sicherlich Werke, die uns in irgend einer neuartigen Beziehung ansprechen. Zunächst bemerken wir in den ernst zu nehmenden Arbeiten ein Streben nach Freiheit, ein Ringen nach Ausdruck, das wir begrüßen müssen. Man bildet einen Armstuhl so, dafs schon das Linienspiel der weit sich öffnenden Rundung eine Einladung zum Sitzen ausdrückt, eine Vase so, dafs sie auf die aufzunehmende Blüthe hinweist, einen elektrischen Wandleuchter so, dafs er in jedem Einzeltheil klar seine Bestimmung erzählt. Und ein Wollen in einer bestimmten, früher nicht gekannten Richtung macht sich bemerkbar, nämlich bestimmte, nach den Umständen wechselnde Stimmung hervorzubringen. Von der Farbenwiedergeburt in der Malerei hat sich ferner ein neuer, höchst verfeinerter Farbensinn auch auf das Kunstgewerbe ausgedehnt, der den Innenraum mit seinem Inhalt als Einheit betrachtet und mit einer bestimmten Farbenabsicht höhere Kunstwerthe zu erzielen sucht. Zum Unterschied von den früheren, die Formen der alten Ornamentstile in möglichst enger Anlehnung wiederholenden Bestrebungen sehen wir, wie in der heutigen Architektur, auch hier ein ungemein bereichertes Programm aufgestellt, ein Programm, das den Sonderumständen, und zwar nicht nur in der technischen und Nützlichkeithinsicht, sondern vor allem auch in der Form des künstlerischen Ausdrucks gerecht zu werden sucht. Dies zugegeben, bleibt es gleichgültig, mit welchen Formen die neue Kunst arbeitet, niemals wird in den blofsen Formen die Erlösung zu suchen sein, die die neuzeitliche Welt in der Kunst erwartet.

Ja, das Uebermafs von äufseren Formen, mit denen bei uns die neue Richtung auftritt, mufs eher bedenklich stimmen. Unterscheidet sich auch die festländische neue Kunst gerade durch ihre Formenfülle von ihrer Stammutter, der neuen englischen Kunst, so scheint doch diese Ueberladung mit ausdrucksvollen Linien und Schnörkeln ein Ballast, der sich keineswegs mit dem sonst zu beobachtenden

Zuge der Zeit deckt. Das fortschreitende Leben drängt nach Vereinfachung. Statt der umständlichen Höflichkeitsformeln des Asiaten hat der Europäer den einfachen Händedruck zur Begrüßung angenommen, das goldgestickte Rococogewand des vorigen Jahrhunderts ist dem schwarzen Frack gewichen, selbst im Frauenanzug gewinnt der männerartige Schnitt Geltung. Niemand denkt heute mehr daran, ein Kanonenrohr mit kunstvollem Akanthuswerk zu überziehen, wir bilden unsere Geräthe, unsere Schiffe, unsere Wagen knapp und schmucklos. Und wir erreichen trotzdem eine Wirkung, der man einen gefälligen Eindruck nicht absprechen kann. Auf die Aesthetik des äußeren Schmuckes scheint eine Aesthetik der sinngemäßen Form, eine Aesthetik der sauberen Knappheit zu folgen, ganz besonders in der Nutzkunst. „Mehr Inhalt, weniger Kunst“, diese Worte, die im Hamlet dem Phrasen zirkelnden Polonius zugerufen werden, sie verkörpern den Wahlspruch der fortschreitenden Geschmacksentwicklung. Schon seit einer Reihe von Jahrzehnten sind solche Grundsätze in den gewerblichen Künsten, besonders in der von England ausgehenden neuartigen Form zu beobachten gewesen. Sie können durch die Verkrümmungen und Verschnörkelungen, die uns unsere letzten kunstgewerblichen Ausstellungen vorgeführt haben, nur unsachlich überwuchert werden, und diese Formen sind sicherlich etwas, das man als werthlosen Zusatz abzuziehen haben wird, wenn man den Rechnungsabschluss der neuen Richtung ziehen will. Keine moderne Richtung wird sich in den Künsten des täglichen Lebens von dem Pfad der strengen Sachlichkeit allzusehr entfernen dürfen, wenn eine gerade Vorwärtsbewegung beibehalten werden soll. Und in dieser Sachlichkeitsbestrebung müssen sich alle, die in den tektonischen Künsten mitwirken, geschlossen vereinigen.

Wer aber gehörte zu diesen weniger als der Architekt? Ist er nicht eigentlich der Vertreter aller Kleinkünste, die im Grunde doch nur einen Bestandtheil oder einen Anhang seiner großen Kunst, der Architektur, bilden?

Sehen wir uns heute um, so bemerken wir, daß der Architekt keinen eigentlichen Antheil an den Kleinkünsten mehr hat. Wer macht die neuen Möbel, Tapeten, Beleuchtungskörper? Wer beschickt die kunstgewerblichen Abtheilungen unserer Ausstellungen? Wer ist

der Träger der ganzen eigentlichen neuen Bewegung in den gewerblichen Künsten? Es ist, wenigstens in Deutschland, der Maler. Er hat die Palette bei Seite gelegt, er tischlert, töpft, schmiedet, er stattet die Wohnungen aus. Er hat dem Architekten eines der fruchtbarsten und dankbarsten, ja eines der naheliegendsten und segensreichsten Gebiete aus den Händen gewunden.

Die Frage, wer die Kunst macht, mag von einem allgemeinen Gesichtspunkte aus nebensächlich erscheinen, solange sie überhaupt gemacht wird; vom Standpunkte des Architekten aus ist die Frage, wer das Kunstgewerbe verwaltet, von nicht geringer Wichtigkeit. Schon Semper sprach das Wort aus: „Unsere Architektur ist ohne Originalität und hat ihren Vorrang vor den anderen Künsten verloren, sie wird nur dann wieder aufleben, wenn durch moderne Architekten dem gegenwärtigen Zustande unserer Kunstindustrie mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden wird. Der Impuls zu einer so glücklichen Aenderung wird vom Kunsthandwerk ausgehen.“ Diese Worte wurden 1854 geschrieben. Niemand wird heute behaupten wollen, daß der verlorene Vorrang vor den anderen Künsten auch nur einigermaßen wiedergewonnen sei, im Gegentheil, wir haben an Volksinteresse gegen damals noch mehr verloren, wir haben uns noch mehr zurückgezogen, unsere Kunst fristet vom allgemein künstlerischen Standpunkte aus ein einsames Fachleben.

Wer dies zugiebt, muß der Frage näher treten, wo die Gründe hierfür zu suchen sind. Die Entfremdung mit dem Leben scheint hauptsächlich ihren Grund in der Vernachlässigung zu haben, die die moderne Architektur der Wohnung und den Künsten des täglichen Lebens hat zu theil werden lassen, die Entfremdung mit den anderen Künsten in einer unzureichenden künstlerischen Erziehung des Architekten.

Die Vernachlässigung des Hausbaues deckt sich mit der Vernachlässigung des Kunstgewerbes. Denn wie dieses recht eigentlich seinen Sammelpunkt im Hause hat, so ist gerade der Wohnungskünstler der natürliche Verwalter der Kleinkünste. Wer aber gestaltet die Tausende unserer heutigen Miethswohnungen, wer bildet die Räume, in denen wir leben, wer hat sie ausgestattet, wer den Hausrath erdacht, der uns umgiebt? Nur in ganz verschwindenden Fällen der

Architekt; man überläßt dieses Gewerbe dem Bauunternehmer und Tapezierer, deren Leistungen als befriedigend hingenommen werden. In einer so entstandenen Umgebung wohnt nicht bloß der Ungebildete und der Unbemittelte, nein auch der Reiche, oft selbst der Künstler, ja nicht selten sogar der Architekt. Niemand denkt daran, daß hier eigentlich das Urbethätigungsfeld der Architektur liegt, der Architekt selbst hat sich dieses Gedankens entwöhnt. Wie ist es dann zu verwundern, wenn die Baukunst ein Gebiet geworden ist, das mit dem Tagesleben des Volkes in keiner Beziehung mehr steht, das dem Publicum nichts angeht?

Der ungemeine wirthschaftliche Aufschwung, den Deutschland in den letzten Jahrzehnten genommen hat, hat nun gerade auf dem Gebiete des Hausbaues die Verhältnisse gegen früher wesentlich geändert. Das Bedürfnis ist in einem verhältnißmäßig großen Bruchtheil unserer Bevölkerung wieder wach geworden, ein künstlerisch gebildetes Haus zu bewohnen, sich künstlerisch einzurichten. Fällt nun auch der erste Theil dieser Aufgabe naturgemäß dem Architekten zu, so wird doch der zweite Theil nach wie vor entweder dem Decorateur überlassen oder von den das neue Kunstgewerbe machenden Malern übernommen. Er ist fast der wichtigere, denn in Deutschland wird es sich in der nächsten Zukunft darum handeln, sich mit einer gewissen künstlerischen Ausstattung der Miethswohnung abzufinden, die für die städtische Bevölkerung das Gegebene bleiben wird. Dieses der Architektur verloren gegangene Gebiet wird es gelten, zurück zu erobern, wenn eine fernere Entfremdung mit dem Leben vermieden werden soll.

Gleich in diesem Zusammenhange entsteht indes die Frage, ob unsere augenblickliche Fachbildung hierfür die geeignete ist. Wie kommt es, daß gerade vorwiegend Maler diejenigen waren, welche sich der neuen Regungen in den gewerblichen Künsten annahmen? Waren sie besser vorgebildet als die Architekten? Sicher scheint es, daß die Architekten nicht die entsprechend Vorgebildeten waren. Vielleicht bestätigen die heutigen Vorgänge die alte Wahrheit, daß das menschliche Bilden jeder Art überhaupt viel mehr auf rein künstlerischen Trieben als etwa auf wissenschaftlichen, technischen oder sonstigen Fähigkeiten beruht. In den vorigen Jahrhunderten lag die

entstehende Technik bei den Künstlern. Leonardo da Vinci war zugleich der größte Künstler und der größte Ingenieur seines Zeitalters, die zweite Eigenschaft ergab sich aus der ersten, seine technische aus seiner künstlerischen Natur. Als im Laufe der Zeit die Theilung der Arbeit eintrat, als sich von dem Architekten der Ingenieur loslöste, da hätte es für den ersteren Pflicht sein sollen, sich vor allem seine künstlerische Natur in vollem Umfange zu wahren. Das scheidende Jahrhundert hat diese Trennung vor sich gehen sehen. Weit mehr als in anderen Ländern ist in Deutschland der Fehler begangen worden, die Architektur als einen Theil der Technik statt als eine Kunst zu betrachten. Wir haben eine wissenschaftliche Erziehung des Architekten ausgebildet, durch die wir den Architekten halb zum Ingenieur machen, aber dafür auch nur zum halben Künstler. Wir haben übersehen, daß die Architektur nicht nur eine Kunst ist wie die anderen Künste, sondern daß sie eine höchst umfassende Kunst, eine Kunst der Künste, die Mutter aller bildenden Künste ist. Eine solche Kunst erfordert gewiß mindestens so wie jede andere Kunst den ganzen Menschen, die volle Hingabe, das volle Aufgehen im Künstlerischen von dem, der sich ihr widmen will. Alle Nebengesichtspunkte müssen schwinden, solange der Hauptgesichtspunkt nicht bis zur Genüge erfüllt ist. Die Architektur ist nicht Technik, sondern Kunst, ihre Werke entstehen nicht aus der mathematischen Berechnung, sondern aus dem künstlerischen Gestaltungsvermögen ihres Schöpfers, nicht der Verstand ist ihre Erzeugerin, sondern  Wesen wurzelt im Gefühl. Zum Rüstzeug des Architekten gehört die Meisterung der ganzen bildenden Kunst, seine Schulung hat sich auf die Bildung seines Formgefühls, vor allem an dem Naturstudium zu erstrecken — dem Studium der Pflanze, des menschlichen Körpers, der ganzen umgebenden Natur. Ehe er selbst tektonisch schafft, lerne er die Tektonik der Natur, sie giebt ihm einen sichereren Untergrund als die ganze Formenlehre der architektonischen Stile. Sein Rüstzeug sei die künstlerisch geschulte freie Hand, nicht Reifsschiene und Dreieck, die zur Verknöcherung seiner Kunst förmlich hindrängen und aus der architektonischen Erziehung nach Möglichkeit verbannt werden sollten.

Betrachtet man von diesem Standpunkte aus unsere heutige architektonische Erziehung, so läßt sich wohl sagen, daß dem anbrechen-

den Jahrhundert eine große Aufgabe zu lösen bleibt, eine Aufgabe, die man versucht ist in die Worte zu fassen: die Zurückgabe der Architektur an die Kunst. Welche Veränderungen seit dem Tode des Mannes, dessen Andenken wir heute feiern, in dieser Hinsicht eingetreten sind, das muß uns ein Blick auf sein Wirken zum Gewissen führen. Er gehörte noch einem Architektengeschlecht an, das alle Gebiete der Kunst meisterte, das die menschliche Figur beherrschte, die Landschaft durchdrang, im Idealentwurf zu Hause war. Es erscheint fast wie eine Ironie des Schicksals, daß wir seine hinterlassenen Entwürfe, die Zeugnisse seines universalen künstlerischen Schaffens, in einer Anstalt von fast vollkommen wissenschaftlichem Gepräge aufstellen mußten, an einer Stelle, an der täglich eine architektonische Erziehung an Leuten versucht wird, die bis zu ihrem 20. Lebensjahre eine ausschließlich wissenschaftliche Sinnesrichtung zu verfolgen gezwungen waren, denen wir auch dann noch die halbe Rüstung des Ingenieurs umhängen und deren künstlerische Erziehung, für die nur ein Bruchtheil ihrer Zeit verbleibt, fast ausschließlich am Reifsbrett mit Zirkel und Reifsschiene sich abspielt. Eine Ablösung der Architektur von den technischen Hochschulen, eine Versetzung in die Umgebung, in die sie gehört, nämlich in eine künstlerische, wird die Aufgabe der Zukunft bleiben.

Das kommende Jahrhundert wird große Anforderungen an Deutschland stellen, dem eine führende Weltstellung beschieden zu sein scheint. Unsere wissenschaftliche Ueberlegenheit ist längst von allen Völkern anerkannt, auf künstlerischem Gebiet ist unser musikalischer Vorrang unbestritten, in der Malerei schließt das Jahrhundert mit einem Bestande eigenartiger Größen ab, mit denen wir einem Vergleich mit anderen Völkern nicht auszuweichen brauchen. In der Architektur stehen wir wohl erst der Morgenröthe eines neuen Tages gegenüber. Hier scheint die Werthung der augenblicklichen Lage in der wachsenden Erkenntniß zu suchen zu sein, daß die Abschweife in die wissenschaftlichen, archäologischen, stilgeschichtlichen, ästhetisirenden und mathematischen Gebiete, die die Baukunst im scheidenden Jahrhundert unternommen hat, nur als Durchgangsstadien zu einem neuen, höheren, wahren, nämlich dem rein künstlerischen Ziele aufgefaßt werden dürfen, nach dem sie sich in Zukunft zu be-

wegen haben wird. Erfassen wir den hohen Ernst der für uns daraus erwachsenden Aufgabe, widmen wir uns mit ganzer Seele der Architektur als Kunst, als der großen Umschließerin aller Künste, als der wichtigsten Kunst des menschlichen Lebens, nur dann sind wir auf dem Wege, in ihr eine Entwicklung herauf kommen zu sehen, die der Größe des deutschen Namens würdig ist und die den in der deutschen Volksseele schlummernden, durch die Geschichte bezeugten künstlerischen Fähigkeiten in vollem Maße gerecht werden wird.



Halle a. S. Buchdruckerei des Waisenhauses.



102

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA



L. inw.

32301

Kdn., Czapskich 4 — 6 XII. 52. 10.000

HALLE A. S.
BUCHDRUCKEREI DES WAISENHAUSES

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000299748