

Von der Eigenart deutscher Baukunst

Flesche, Herman

Veröffentlicht in:
Abhandlungen der Braunschweigischen
Wissenschaftlichen Gesellschaft Band 13, 1961,
S.149-157



Friedr. Vieweg & Sohn, Braunschweig

Von der Eigenart deutscher Baukunst

Von Herman Flesche

(Eingegangen am 17. 7. 1961)

Summary: An effort has been made to sketch the original German architecture of the respective epochs of the Roman and Gothic periods, the Renaissance and the Baroque era up to the present time, and to show how the additional external influences on the prototypes were absorbed and given a new interpretation. A particular approach to the surroundings, which is the basis of all designs, is the explanation of individual structure. This raises the hope that a noticeable individuality will result also from the present style of building which is practically similar throughout the whole world.

Übersicht: Es wird versucht, die Eigenart deutscher Baukunst in den einzelnen Epochen der romanischen und gotischen Zeit, der Renaissance und des Barocks bis auf die Jetztzeit zu skizzieren und darzustellen, wie die von außen eindringenden Einflüsse der Vorbilder aufgenommen und umgedeutet werden. Eine aller Gestaltung zu Grunde liegende besondere Einstellung zur Umwelt ist die Erklärung eigenen Formwillens. Dieser gibt die Hoffnung, daß sich auch aus der jetzigen, in der ganzen Welt fast gleichen Weise des Bauens eine erkennbare Eigenart ergeben wird.

Über die besondere Eigenart der deutschen Baukunst zu reden, ist schon an sich der Mühe wert, vor allem jedoch in der jetzigen Situation Deutschlands und in Hinsicht auf eine Schlußfolgerung, die ebenso tröstlich wie hoffnungsvoll ist. Die großen Epochen der Baukunst, die romanische, die gotische, die der Renaissance, des Barocks und des Klassizismus stehen alle mehr oder weniger deutlich in einer Konstellation zur Antike, die auch noch im tieferen Sinn da ihre Wirkung tut, wo die äußere Form es kaum noch ahnen läßt oder sich gar am eigenartigsten gebärdet. Ihre Betrachtung sollte gleichermaßen die durchhaltende Einheit des Charakters wie die verschiedenen Stufen der Wandlungen aufzeigen, woraus die lebendige Folge der Zeit sowohl alle Veränderungen wie auch die Notwendigkeit ihrer Entstehung erhellt. In diesem Zusammenhang ist unter Antike die römische zu verstehen, die schon als eine Art Rückbeschwörung der hellenischen sich zu dieser verhält wie die schwerfällige und schwermütige Sprache Roms zu der musikalischen, lichtschemmenden von Hellas. Der einstige Irrwahn, aus dem Hellenischen ins Römische fortschreiten zu können, wiederholt sich während der Renaissance vom Italienischen ins Deutsche.

Man hat vom Beginn der deutschen Baugeschichte als von einer „karolingischen Renaissance“ gesprochen. Nicht ganz mit Recht. Vor den im Kernland Karls des Großen zwischen Maas, Mosel und Rhein aufwachsenden kirchlichen Steinbauten stehen als Ideal die ravennatischen Bauten des 6. und 7. Jahrhunderts, vor allem San Vitale. Dem großen Herrscher, der die germanischen Sagen sammelte, war die Stätte, an der Theoderich, der sagenreiche Dietrich von Bern, in einem einzigartigen Denkmal ruhte, näher verwandt, ja noch

geschichtlich greifbarer als Rom, und so gab er seinem Baumeister *Odo von Metz* den Auftrag, an seinen Pfalzen ähnliche Zentralbauten zu errichten. So entstanden Aachen, Nymwegen und Ottmarsheim. Keineswegs Kopien: Durch den Verzicht auf die in Ravenna den Mittelraum weitenden Nischen wirkt Aachen straffer, in seinen Proportionen vertikaler, im Umriß sechzehneckig statt oktogonal und darum gerundeter und vor allem zentraler im Ausdruck. Und wie ein Kind schon die Haupteigenschaften des Mannes erkennen läßt, so auch hier, Bauwerke entweder in sich selbst zentral zu gestalten oder im größeren Komplex auf eine Mitte zu beziehen, eine Lieblingsidee der deutschen Baukunst, wird von nun an immer wieder auftauchen.

Auch die Basilika löst sich vom italienischen Vorbild, das den Turm gesondert neben das Langhaus gestellt und das Querschiff eigentlich ohne innere Einbeziehung dem Hauptschiff vorgelagert hatte. Gewiß, das antike Schema wird entlehnt, aber seinen neuen inneren Sinn, das, wie *Goethe* sagt: „auf unser Gemüt Wirkende“ empfängt es vom Norden. Das, was als unabweisbar erscheint, wird aufgenommen, aber geistig unterworfen und so nach und nach eine eigene Form. Der Versuch, aus einzelnen Elementen eine einheitliche Gruppierung der Baumasse zu formen, in der das Gelagerte zum Aufgerichteten in ein ausgewogenes Verhältnis trete, so wie in der Antike sich Stütze zur Last verhält, glückt fast beim ersten Anlauf. Zwei Türme flankieren den Eingang; das hohe Westwerk, in Corvey eines der ersten, entsteht und in einer Planskizze, die 810 dem Abt von St. Gallen von der Aachener schola palatina übersandt wird, schon beschlossen, bleibt es durch die nächsten Jahrhunderte. Bald treten zu den Westtürmen zwei Türme im Osten an den Enden der Seitenschiffe. Das Hauptschiff, in der frühchristlich-italienischen Kirche ohne innere Zäsur hinströmend zum Altar, mit Eifer antike Säulen nutzend, wird über das Querschiff zum lateinischen Kreuz hinausgeführt. Die „Vierung“, entstehend so aus der Durchdringung gleich breiter Schiffe, wird zum Raummaß, in dem die Länge des Hauptschiffes nun ein Vielfaches an Quadraten enthält, ablesbar im Wechsel von Pfeiler und Säule, alternierend wie die Reime eines Verses. Dieser „Stützenwechsel“ hatte für damalige deutsche Christen tiefe Bedeutung. Nach einer Aufzeichnung des *Abtes Rupert vom Kloster Deutz* im XII. Jahrhundert seien die Pfeiler die Apostel, die Säulen die Kirchenväter und die Heiligen, die vereint das Gewölbe der Kirche trügen, das Sinnbild des ewigen Lebens, zu Füßen die schöngefärbten Fliesen, die den Menschen zurufen: Sei demütig! Und die Bausteine bedeuteten die Glieder der Gemeinde, der Mörtel, der sie verband, die Caritas und die Fenster, zum Himmel offen, den Blick zur Erde verschließend, die Sinne. Jenen Menschen wurde das Gotteshaus sichtbares Zeichen einer übersinnlichen Welt, jede diesseitige Erscheinung Sinnbild der jenseitigen.

Lag schon in der Abzählbarkeit der Schifflänge der Wunsch sowohl nach Akzentuierung der Ausdehnung wie auch eine neue Konzentration, so wird diese noch offensichtlicher in einer doppelchorigen Anlage. Als *Bischof Bernward* im Jahre 1000 von Rom zurückkehrend St. Michael in Hildesheim begann, fügte er dem üblichen Chor im Osten einen zweiten im Westen hinzu, somit den Baukörper in ein Gleichgewicht zwingend, das zentrierende Kraft besaß. Dies umsomehr, als nicht nur 2 Vierungstürme, sondern 4 Treppentürme an den Enden der Querschiffe die Freude an gruppierten Massen beweisend, einer

solchen Basilika einen burg- und wehrhaften Charakter verliehen, eine arx Dei aufrichtend, Schutz und Trutz der jungen Gemeinde, eine ähnliche Stimmung vermittelnd wie viele Jahrhunderte später Luthers Lied: Eine feste Burg ist unser Gott.

Welch eine Entwicklung! Nun stehen 6 Türme um das Gelagerte, Hingestreckte des Langhauses, und auch in ihrer aufwärts drängenden Formung zeigt sich eine neue Eigentümlichkeit, nämlich die Freude an der Individualisierung des einzelnen Turmes. In Maria Laach stellen sich zu einem quadratischen Vierungsturm runde Seitentürme, zu dem entgegengesetzten oktagonalen Vierungsturm quadratische Seitentürme. Diese aus einer überreichen Fantasie resultierende Begeisterung für sprechende Vereinzelung schuf auch die alle unter sich verschiedenen Säulen der Kreuzgänge, wie etwa in Königsutter, die im Gegensatz zu vielen Anlagen Italiens verschiedenen Kapitelle, in denen wie im deutschen Märchen Mensch, Tier und blumenreiche Ranken eng verstrickt im trauesten Verein stehen, voll versteckter Weisheit für den Eingeweihten, für das profane Auge ebenso rätselhaft wie die verschlungenen Unendlichkeitszierrate im geschnitzten Holz oder um die großen Initialen der geschriebenen Bücher.

So, mit Hilfe dieser in Deutschland entwickelten Art, bauten sich schließlich die kaiserlichen Kathedralen auf, in unserer Gegend Königsutter, am Rhein Mainz, Speyer, Worms, feierlich repräsentativ und erfüllt von einer so einzigartigen Einfachheit, daß wir bedauern müssen, daß die neue Art des Bauens von Frankreich her, die einbrechende Gotik, dieser vielleicht deutschesten Epoche der Baukunst ein Ende machte. In keinem Moment der bisher betrachteten Zeit kam die deutsche Kunst, anscheinend so weit entfernt von der Antike, innerlich dieser so nahe wie im letzten Abschnitt dieser Epoche, der staufischen Zeit, und trotz der allgemein stark kosmopolitischen Tendenz, behält sie stärkste Sonderheit. Man denke nur an die Skulpturen in Bamberg, Naumburg und Straßburg, die sowohl der antiken wie der modernen Empfindung näherstehen als alles seit Konstantin Geschaffene.

Vor der Feststellung, inwiefern die Gotik besondere Eigenart bewies, ist in soziologischer Hinsicht eine wichtige Bemerkung nötig, die gleichermaßen für das letzte Jahrhundert der romanischen Baukunst wie für die Anfänge der Gotik gültig ist und die allein den Mut zu solcher Eigenwilligkeit erklärt. Der Träger all dieser Bauten ist die mit dem Mönchtum versippte Laienaristokratie, der deutsche Adel, der zugleich durch weltliche Macht in seinem Bereich wie durch die Besetzung der wichtigen kirchlichen Positionen als Bischöfe und Äbte das geistige Handeln der Zeit lebendig machte. Nicht das Kaisertum noch das Papsttum hätte all die Aufgaben, die sich nun erfüllten, bewältigen können. Selbst ein Impuls wie der zu den Kreuzzügen, der vom Papsttum ausging, wäre ohne die ganz und gar aristokratisch gerichtete kluniazensische Bewegung nicht denkbar gewesen. Auf dem Gebiet der Literatur ist der gleiche Vorgang bekannt, man denke nur an die Namen *Wolfram von Eschenbach*, *Kürnberg* und *Walther von der Vogelweide*.

Die allgemeine Vorstellung, die Gotik sei ganz und gar aus Frankreich übernommen, stimmt nur cum grano salis. Viele einzelne Elemente dieser genialen Konstruktionsart waren auch schon in Deutschland und Italien angewandt worden, ja, man kann mit Recht sagen, die geistige Grundhaltung der

Gotik ist damals in der vorhin als kosmopolitisch bezeichneten Gesellschaft Europas schon eine allgemeine. Jedoch hat ihr Frankreich die letzte Form gegeben. Es liegt dies ja in der Art des französischen Volkes, ein noch unbestimmt Vorhandenes präcis und überaus klar zu formulieren. Man denke nur an die „Gottesbeweise“ *Pascals*, die Idee der französischen Revolution und den Cöde Napoleon.

Die Rezeption der Gotik dauert etwa bis zum Jahr 1250. In dieser Zeit des sogenannten Übergangsstils, in der der Grundstoff spätromanisch bleibt, vollzieht sich eine vorsichtige Übernahme bis zu dem Moment, in dem zwei Kirchen beweisen, daß ein besonderer Formwille den westlichen Einfluß innerlich bewältigt hat. Es sind diese die Marburger Elisabethkirche und Liebfrauen in Trier. Westfalen hatte schon im 12. Jahrhundert den Typ der Hallenkirche geprägt, eine ernste schwerblütige Anordnung dreier gleich hoher Schiffe nebeneinander. Ihre bisherige umständliche Konstruktion wird von der neuen eleganteren gotischen Art abgelöst. In Marburg wird aus der Verbindung rheinischer kleeblattartiger Choranlage und der Hallenkirche mit Hilfe der gotischen Bauart eine ganz neue Erscheinung erzwungen, deren Eigenartigkeit im Westwerk geradezu triumphiert. Während nämlich in Frankreich das im Westen stehende Turmpaar die einmal im Wesen der Gotik begründete Aufwärtsbewegung, das Vertikale, durch eingeschobene horizontale Gliederung in ein Gleichgewicht zu setzen bestrebt ist, strömen die Marburger Türme in einer Vehemenz sondergleichen ungehindert hoch. Eine fast noch größere Selbständigkeit erreicht Liebfrauen in Trier. Denn jetzt steht am Beginn einer neuen Zeit wiederum eine Zentralanlage, ja der einzige so große Zentralbau der frühen Gotik. Er bildet ein gleicharmiges Kreuz als Kernbau mit polygonalen Abschlüssen und in die Winkel eingesetzten Kapellen, im ganzen Umriß fast einem Kreis einbeschrieben. Die Kapellen sind eingeschossig, der Kreuzbau zweigeschossig, ein drittes Geschoß über der Vierung krönt das Ganze, ein konsequent kristallinisches Gebilde horizontaler wie vertikaler Entwicklung.

Stehen schon so am Anfang zwei Bauten voll Eigenart gegenüber Frankreich, so bringt auch die Fortsetzung besonders in Norddeutschland eine Entwicklung, die mit Recht deutsche Sondergotik genannt wird und die gerade dem spröden Material, dem Backstein, ihren Charakter verdankt. Unter den übrigen Bauten möchte ich noch auf zwei besonders hinweisen, auf Freiburg und Straßburg, auf jene wegen einer Lösung von einer solchen Vollkommenheit in der Errichtung eines Einzelturmes im Westen, daß die spätere Zeit sich von ihm immer wieder beeinflussen ließ, auf diese wegen des von *Erwin von Steinbach* geplanten Westwerks mit seiner geistreichen Doppelung der Außenwand hintereinander, die es verstehen läßt, daß seines Erbauers Namen seit *Goethe* im Bewußtsein des deutschen Volkes fast die gesamte Gotik repräsentiert.

Die Spätgotik des 15. Jahrhunderts — jetzt bauten die selbstbewußt erstarkten Städte — zeigt die deutsche Eigenart in der vielfältigsten Ausprägung der einst übernommenen Form. Ihr Wesen ist gekennzeichnet durch eine von jedem System befreite Mannigfaltigkeit. Die Vorliebe für Hallenkirchen, nun beruhigter in der Raumtendenz, verschleift die Räume ineinander. Die immer erkennbarere Abneigung gegen feste Begrenzung erhöht das Malerische durch Stern- und Netzgewölbe. Das Mittelschiff, in der romanischen Kirche am

hellsten, ist nun das dunkelste, so grenzenlos wie die in grüblerische Spekulation entgleitende deutsche Mystik. Sehr auffällig wird eine Neigung zur Dissonanz und zur Asymmetrie. Auch da, wo einst 2 Türme geplant sind, wird nur einer hochgeführt, maßlos in seiner geschraubten Bewegung. Besonders bezeichnend aber ist eine bis ins Bizarre und Spielerische alles überwuchernde Ornamentik, die Vielheit der Altäre, ihr aus der Tiefe der Räume aufblitzendes Gold, die raffinierte Unruhe des Fenstermaßwerks und die aus alledem erkennbare Absicht, zu bezaubern und zu überreden, kurz, um es mit wenigen Worten zu sagen, diese letzte Gotik erscheint fast wie eine Vorwegnahme des Barocks, gewissermaßen unter anderem Vorzeichen.

Doch zunächst muß Deutschland durch das Fegefeuer der Renaissance. Es beginnt mit einem grundsätzlich veränderten Verhältnis zwischen Religion und Kunst. Aus den mit verbissenem Eifer getätigten Streitigkeiten in Glaubenssachen kam kein schöpferischer Antrieb. Bisher waren die Deutschen durch die Religion zur Kunst erzogen worden, jetzt werden sie durch die Religion abgedrängt. Bisher hatten die Rezeptionen innere, schon vorhandene deutsche Anlässe beschleunigt und organisch weiterentwickelt. Die Kunst der deutschen Renaissance kommt aus einer ganz anderen Situation, das, was übertragen wurde, ist nicht der an Italiens Boden und Volk gebundene Geist, sondern nur die Form, und was diese anbetrifft, so könnte man im Anfang geradezu vom Glück des Mißverstehens sprechen. Denn das, was man in Deutschland zuerst von der neuen „welschen Art“ sah, entdeckte man auf den Bilderhintergründen der in Italien tätig gewesenen deutschen Maler und auf den undeutlich gezeichneten Holzschnitten der Bücher, die sich als deutscher Vitruv bezeichneten. Es war nur die Schale. Das so Verfälschte, Erratene und schnell Hinzugedichtete wird lediglich Dekoration und mutig mit dem ganzen Selbstbewußtsein vorgetragen, das auf einer nur ganz oberflächlichen Kenntnis beruht. Und doch trotzdem, die Baukunst gewinnt, obgleich die Ordnungen den spätgotischen Typen nur übergehängt werden, ihre frühere lotrechte Art nicht störend, aus dem Gegensatz großer glatter Flächen und einzelner bis ins kleinste Detail sorgfältig skulptierte Lieblingsmotive wie Portal und Erker und Giebel ihren nur in Deutschland eigenen Charakter besitzen. Die Formensprache wird selbständiger mit einem dem Schmied abgesehenen Roll- und Schweifwerk und Knorpelwesen, skurrill bis zur Groteske und witzig bis ins Platt-Bürgerliche. Man hat dieser ausschweifenden Phantasie mit Recht den Vorwurf der Unreinheit des Stils gemacht, das Ganze wäre noch weniger erträglich, wenn hier Stilreinheit im Sinne der Antike sich so vertikal über alles spannte, als müsse es im nächsten Augenblick zerreißen. Deutlich erkennt man eine Haupteigenschaft, nämlich die Liebe zum Fabulierenden, Irrationalen und Romantischen. Erst am Ende der Epoche kommt es zu so selbständigen Lösungen wie dem Rathaus des Elias Holl in Augsburg, einem Bauwerk, zeitlos in seiner hochgemuten unabhängigen Gestaltung, überleitend zu einer neuen Zeit, nämlich dem Barock.

Das 17. Jahrhundert, die Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege, kennt nicht das Glück einer Einheitlichkeit, die Italien und Frankreich besaßen. Zwei Kulturkreise entwickeln sich parallel, der protestantische und der katholische, jener der Kunst abhold, flüchtet sich in die irrationalste, die Musik, Bach und Händel sind dessen Zeugnis, für diesen bietet die Baukunst das Mittel des

Ausdrucks all jener Sehnsucht, welcher die Renaissance nicht genug tun konnte. Daß in diesem Zeitalter Musik und Architektur die führenden Künste sind, erklärt ihre innere Verwandtschaft, ihre Unabhängigkeit von der Wirklichkeit, frei, nur der Phantasie folgend und zugleich beherrscht vom Wunsch nach Abstraktion.

Zum zweiten Male ist es zunächst eine exemplarisch aristokratische Kunst, nicht mehr naiv, sondern bewußt gelenkt, dringt sie doch schnell ins Volk. Hunderte Souveräne bauen in Deutschland, alle bestrebt, ihre Individualität zu verewigen, da am mächtigsten, wo der Landesherr zugleich der Kirchenfürst ist. Ihr künstlerisches Ziel ist Ausdruck, Ausdruck um jeden Preis. In der Architektur der Kirche ist es die künstlerische Einheit von Raumgrößen, von denen einer dominiert, die anderen dazu dienen, das Grenzenlose Flutende unberechenbar zu machen, eine *complexio oppositorum* zu erreichen, die anscheinend widervernünftig und unnatürlich gerade durch diese Eigenschaften die Menschen bezauberte. Das Wesentliche ist ein Widerspruch gegen klar ausgeprägte Raumformen, ein Teil geht in einen anderen so schnell über, daß es schwer wird, in der Unfaßlichkeit der Übergänge das Einzelne zu definieren. Ein Lieblingsthema ist die scheinbare Verschmelzung eines Zentralbaus mit den Elementen des Langhauses, seit der Haggia Sophia nicht mehr versucht und vor allem in der Benediktinerkirche in Neresheim, in Ettal, in Banz, Vierzehnheiligen so unlöslich voneinander, daß das Nichtnachweisbare eine bis in die *splendori celesti* reichende Unendlichkeit ergibt. Keineswegs ohne innere Logik. Immer wieder hatte der Altmeister *Guarini* seinen Schülern zugerufen: „L'architettura dipende della mathematica.“ Jedoch, alle diese untereinander unlöslich ineinander gleitenden Räume wären nichts ohne die Lichtführung. Das Licht ungehemmt in großen Flächen eingelassen, so angeordnet, daß man diese zunächst nicht entdeckt, bricht sich an der hellfarbigen Architektur, gleitet ab, schafft zarteste Übergänge zu samtene Schatten oder verschwendet sich in höchste Helligkeit an der kristallinen Klarheit der Säulen und Pilaster, macht alles unsicher und noch geheimnisvoller und verbindet sich mit der Farbe und der nach oben drängenden Bewegung zum Wunder einer Lichtsinfonie, die geist- und zuchtvoll Europa so nie wieder geschaffen hat. In der Höhe der Räume ist dasselbe sanfte Sausen wie in den Gewölben der gotischen Dome, dieselbe Stimmung, die uns ergreift und festhält mit ihrem Zauber, der sich dem Verstehen im letzten Sinne entzieht. Es ist dies aber eine Wirkung aller der Kunstwerke, die vom Genius einer ganzen Epoche geschaffen werden.

So erlebte Deutschland noch einmal eine große einheitliche Architektur. Sie reicht von Wien bis zum Rhein; weder die „*gran maniera*“ Italiens noch das „*grand siècle*“ Frankreichs konnten ihr Ähnliches an die Seite stellen. In ihr, der Schmuckbegierigen, dienen alle Künste, die Malerei, die Bildhauerei, die Kunst der Tischler, der Schmiede, der Stukkateure, der Weber, alle seltenen Materialien dieser Erde und die der Meere dem einen Zweck einen Ausdruck zu schaffen, dessen berauschernde Verführung sich kein Sterblicher entziehen kann. Daß sie südlich des Mains schwungvoller, anmutiger, einfallsreicher, musischer sich darstellt als in Norddeutschland entspricht dem Wesen allgemein größerer Liebenswürdigkeit von Landschaft, Klima und Mensch.

Die Revolution beendet den Barock. Schon vorher, 1755, erschien *Winckelmanns* erste Streitschrift, in der er seiner Zeit zurief: „Deine Kunst ist falsch, geht endlich an die Quelle, ahmt die Griechen nach.“ Das Signal wird gehört, besonders im NO Deutschlands. Während Frankreich noch an das allein gültige Vorbild der römisch-republikanischen Zeit glaubt, entdecken die deutschen Dichter Hellas. An Ideale zu glauben ist das Vorrecht der Deutschen, aber es gehört auch zum Wesen des Ideals, daß es sich nie verwirklichen läßt. Alle Bemühungen der Architekten um eine Vollkommenheit der Baukunst im griechischen Sinn erlahmen nach kurzer Zeit. Zwar haben die *Gilly*, *Langhans* und *Krahe* Bauten geschaffen in einer für das 19. Jahrhundert beispiellos klassischen Einfachheit und Reinheit, sie bleiben aber Werke einzelner Individuen, dem Herzen des Volkes entsprachen sie nicht. So ist es nicht verwunderlich, daß bereits Schinkel, der ungeachtet *Friedrich Gilly* als der größte Repräsentant dieser Zeit gilt, sich mehr als Romantiker fühlt denn als Klassizist. Er empfand das für deutsches Gefühl zu verstandesmäßige, spärliche dieser neuhellenischen Bauwerke, seine fantasievollen Gemälde gotischer Dome, seine Versuche, Gotisches mit Klassizistischem zu vereinen, enthüllen seine wahre Sehnsucht, Auferweckung der mittelalterlichen Kunst. Und so kommt es, daß aus der Romantik schließlich nicht so sehr selbständige Werke der Kunst entstehen, sondern ein rückgewandter Sinn für das Historische, für das Fernzurückliegende, die überall entstehenden Museen sind Beweis. Es kommt das Jahrhundert der Rezeptionen früherer Epochen, alle Stile erleben ihre scheinbare Auferstehung, in Wirklichkeit ein spukhaftes Scheinleben, das oft im Kompromiß oder in Lüge endet. Nur ein krasses Beispiel, das viel besagt, aus dieser Zeit der Verschönerungsvereine und der Musikdramen *Richard Wagners*: Als die Untergrundbahn in Berlin sich über den Rüdeshheimer, den Fehrbelliner Platz, bis Dahlem Dorf erweiterte, wurde von Architekten der Bahnhof am Rüdeshheimer Platz über und über mit gipsernen Trauben behängt, am Fehrbelliner Bahnhof sämtliche Waffenarten der Zeit des großen Kurfürsten verewigt, aber in Dahlem Dorf deckte man den Bahnhof mit einem Strohdach und macht ihn einem ländlichen Stalle ähnlich.

So wurde deutsche Eigenart zur Unart und Entartung.

Ich komme zu der im ersten Satz meiner Darstellung angekündigten Schlußfolgerung, von der ich sagte, daß sie tröstlich und hoffnungsvoll sei in Hinsicht auf die jetzige Situation der Baukunst, die in harter Zeit mit den härtesten Baustoffen, Stahlbeton und Glas ihren Ausdruck sucht. Es war festzustellen, daß in jeder Stilepoche das Selbstbewußtsein deutscher Baumeister eine besondere Eigenart entwickelte. Es scheint im jetzigen Augenblick, als ob diese Selbständigkeit noch fehle und sich auch nicht einstellen wolle. In den Anfängen der jetzigen Entwicklung stand Deutschland mit der dann für ein Jahrzehnt als entartet gebrandmarkten Auffassung an der Spitze. In Deutschland gewahrte man nicht einmal, daß diese jüngste Architektur ihre letzte aufschlußreichste Verwandtschaft mit der Antike nicht verleugnet sowohl was ihre Klarheit wie ihre auf ein Grundmaß zurückzuführende führende Proportionsorgfalt angeht. Man konnte wieder die Erfahrung machen, von der *J. J. Bachofen* spricht, wenn er betont: „Das ist in allen Stücken allein und ausschließlich der Vorzug des klassischen Altertums, immer wieder zum

Ausgangspunkt eines neuen Fortschritts zu werden.“ In der leider eintretenden etwa zwölfjährigen Spanne gewannen die Schweiz, Amerika und besonders Skandinavien einen gewissen Vorsprung. Das in der Renaissance einmal eingetretene Glück des Mißverstehens ist bei der Fülle der Veröffentlichungen, die auch gleich die Konstruktion mitliefern, nicht gegeben. So kann der hurtige Nachahmer ein Gebäude, das heute in Zürich oder Oslo begonnen, in wenigen Wochen etwa in Hamburg oder Köln mehr oder weniger genau wiederholen. Denjenigen, die diese anscheinende Gleichheit bedauern, möchte man sagen, daß dies ein vereinzelter und vorübergehender Zustand sein wird, analog früheren Rezeptionen, die auch manchmal im Anfang einander Ähnliches errichteten; auch bei uns kündigt sich eine besondere Eigenart schon an. Und diese ist heute nötiger denn je. Denn nur derjenige Partner in der kommenden europäischen Vereinigung wird für die anderen von Wert sein, der nicht so denkt und handelt wie die anderen, sondern der seine Eigenart in Kunst und Wissenschaft bis zum äußersten Ausdruck steigert.

Abschließend wären zwei Fragen zu beantworten, die sich wohl unwillkürlich einstellen, die eine, warum bei dem Versuch, die besondere Eigenart klarzulegen, hauptsächlich der sakralen Kunst gedacht wurde und in welcher Eigenschaft des Deutschen dies begründet ist. Die erste ist leicht zu beantworten. Auch am Profanbau hätte selbstverständlich der Beweis geführt werden können, wenn auch umständlicher. Denn da bei allen Kulturepochen der stärkste Ausdruck ihrer Art und Zeit da zu suchen ist, wo der Religion noch die Kunst dient, ist auch bei uns die eindeutigste Erklärung im Gotteshaus gegeben. Die zweite Frage nach den Eigenschaften der Eigenart ist schon im einzelnen Fall teilweise beantwortet, soweit *Goethes* Wort: „Die Kunst ist der Versuch, das Unausprechliche zu sagen“, eine letzte, allen faßliche Erklärung überhaupt in Frage stellt.

Den Deutschen erscheint das Leben voll unermeßlicher Rätsel, unharmonisch und voller Dissonanz. Darum liebten sie in der Kunst das Unbegrenzte, Flutende, nicht das vollendete Sein, sondern das drängende Werdende, das ihrer inneren Sehnsucht entspricht. Es ist klar, daß solchem Wunsch nur das mit dem Verstand Erstellte nie befriedigen kann, das *Goethesche* „Gemüt“, das führende Herz muß als letzte Quelle des Geschaffenen erkennbar sein. Romanisch, gotisch, barock — es sind alles Worte für dasselbe, für eine Baukunst, die aus der Tiefe deutschen Wesens ans Licht drängt und die nicht der Verstand allein diktiert. Wie das zu jeder schöpferischen Tat nötige Selbstbewußtsein sich bilde, hat *Goethe* im *Wilhelm Meister* gelehrt: Die Studierenden einer Schule sind gehalten, mit drei Gebärden der Ehrfurcht den Tag zu beginnen, eine gegenüber Gott, eine gegenüber der Erde, auf der zu leben uns gegeben ist, eine gegenüber den Mitmenschen. Auf dieser dreifachen Ehrfurcht erwachse das Vertrauen zur eigensten Leistung. Man verspürt in allen großen Schöpfungen unserer Vergangenheit, wie viele der Erbauer dieser Ehrfurcht sich verbunden fühlten. Und hier liegen auch die Gründe, die unabweislich fordern, wertvolle alte überkommene Bauten so lange und so gut wie möglich zu erhalten. Ihre Wirkkraft vererbt sich von Enkel zu Enkel und stirbt nicht; sie bleibt deshalb lebendig, weil das Entstehen solcher Werke einst für eine ganze Generation wirkliches Leben bedeutete. In einem Gedicht, in dem

der Dichter *Weinheber* einen gotischen Baumeister im Wiener Stephansdom aus seinem Selbstbildnis heraus sprechen läßt, heißt es:

„Dem Geist, er sei so kühn wie zier,
gestrenger Griff die Zügel führ,
auf daß der Stein, sonst nit gewillt,
sich füg in ein erleucht' Gebild,
das angeblickt ohn Zorn und Hast
den ewigen Odem merken laßt.“

Man möchte jedem wünschen, einmal im Leben die gesegnete Stunde in einer der großen Dome unserer Vergangenheit zu erleben, in der er, vom „ewigem Odem“ angerührt, durch das Medium der Baukunst das letzte Geheimnis deutscher Eigenart selbst zu ahnen beginnt. Im letzten aber behält das Wort des Dr. Faust seine Gültigkeit:

„Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nie erjagen!“