

Von der Max-Josef-Brücke.

VORWORT.

Gerne erinnert man sich im Hinblick auf das baukünstlerische Schaffen der Gegenwart jenes Preisausschreibens, das im Jahre 1851 König Maximilian II. von Bayern zu dem Zwecke erliess, einen neuen Baustil ins Leben zu rufen. Es schien ihm ein unhaltbarer Zustand, dass die Baukunst fortfahren sollte, alle möglichen altertümlichen und fremden Kunstsprachen zu reden, aber der eigentlichen Muttersprache entbehrte, und er war überzeugt, dass es nur des guten Willens und eines hingebenden Eifers bedurfte, um „deutsch und doch neuartig“ zu bauen. Aber die Zeit war damals noch nicht erfüllt. Noch hatte sich die alte deutsche Kunst unseren Meistern nicht in ihrer ganzen Schönheit und Herrlichkeit erschlossen, und so lange musste diesen auch notwendigerweise jenes Mass an künstlerischer Kraft fehlen, dessen es bedarf, um im Sinne der Kunst neuschöpferisch tätig zu sein. Unsere Baukunst musste erst dem Baume der alten Kunst fest eingepropft sein und von ihm ihre Säfte und Kräfte empfangen, bevor an ein freies Auf- und Ausblühen zu denken war. Die Aufgabe war damals verfrüht, es war keiner da, sie zu lösen. Seitdem ist ein halbes Jahrhundert vergangen, das in richtiger Erkenntnis dessen, was not tat, seine baukünstlerische Aufgabe darin erblickt hat, die Bauweisen der Vergangenheit wieder in ihrer ganzen Kraftfülle aufleben zu lassen. Die eine Forderung jenes Preisausschreibens ging dabei in Erfüllung. Es entstanden Bauten von künstlerischer Echtheit, die uns ganz deutsch anmuteten. Aber sie waren nicht neuartig. Der Geist, der aus ihnen sprach, gehörte der Vergangenheit an. Das Mittelalter, die Renaissance, die Kunst des Barock wurden zu neuem Leben geweckt, aber die Gegenwart blieb stumm. Zwar fehlte es in jenen Tagen, als historische Echtheit das höchste Ziel war, das der Baukunst und dem Kunstgewerbe vor Augen stand, nicht an Versuchen zu neuartiger Gestaltung, aber es zeigte sich dabei immer, dass das Mass künstlerischen Wertes abnahm, je weiter man sich von dem sicheren Boden der alten Kunst entfernte. Die alte Kunst musste erst durch tiefstes Erfassen innerlich überwunden werden, bevor es möglich war, über sie hinauszugehen. Diese Zeit ist jetzt angebrochen. Wir haben aufgehört, in der historischen Echtheit das künstlerische Ideal unserer Baukunst zu erblicken und stellen an unsere Baumeister die Forderung einer freien künstlerischen Ausdrucksweise. Die Forderung ist gross. Dass sie berechtigt d. h. zeitgemäss ist, dafür bürgt einmal der Umstand, dass heute die Schöpfungen der historischen Stilkunst als kulturwidrige Anachronismen empfunden werden, vor allem aber die Tatsache, dass schon Meister am Werke sind, in deren Bauten verwirklicht erscheint,

wovon einst König Max geträumt hatte, die „deutsch und doch neuartig“ unserer Zeit geben, was diese braucht. An neuartigen Erscheinungen fehlt es ja in unseren Tagen wie auf den übrigen Gebieten der Kunst, so auch in der Baukunst nicht, aber wie wenig es von dem was neu ist, ist auch künstlerisch vollwertig, und wie klein ist wieder in dieser Gruppe die Zahl der wirklich deutschen Werke, denen man es anmerkt, dass sie dem Boden, der sie trägt entwachsen sind.



Immer sind es Einzelne gewesen, welche den Ton anschlugen, der ein grosses Zeitalter durchklang, und so auch heute. Auf diese muss deshalb das Augenmerk lenken, wer das künstlerische Streben und Können einer Zeit kennen lernen will. Da aber richten sich unsere Blicke unwillkürlich auf Theodor Fischer, über dessen baukünstlerischen Schöpfungen das Frührot einer neuen Epoche deutscher Kunst lagert. Die wichtigsten sind auf unseren Tafeln vereinigt. Es sind die Bauten, die er als mutiger Bahnbrecher für eine im besten Sinne volkstümliche neue deutsche Baukunst in den Jahren 1894 bis 1902 in München geschaffen und durch die er seinen Ruhm begründet hat.

Tief in der alten heimischen Kunst wurzelnd und mit ihrer Schaffensweise innigst vertraut, zugleich aber ganz Sohn seiner Zeit, der ihre praktischen und idealen Forderungen kennt und ihr künstlerisches Sehnen versteht, hat Fischer es vermocht, eine Kunst ins Dasein zu rufen, die der ungesuchte und ganz natürliche Ausdruck deutschen Kunstempfindens ist. Ueberall spielt in sein Schaffen die alte Kunst hinein und klingen in seinen Werken Formenmelodien an, die, wie unsere Märchen und Volkslieder, uralte Erinnerungen aus den Kindheitstagen unseres Volkes lebendig werden lassen, aber nie strebt er historische Echtheit und antiquarische Stimmung an. Das alte Motiv hat für ihn nur so viel Bedeutung als es seinem persönlichen Empfinden entgegenkommt und die Fähigkeit besitzt, dieses auszusprechen. Nie steht er der alten Kunst mit wissenschaftlicher Kühle gegenüber, sondern in der Glut künstlerischen Empfindens schmilzt er die alten Formen zu neuen, das Gepräge seiner Persönlichkeit tragenden Bildungen um. Fischers Schöpfungen haben bis in die letzten Einzelheiten hinein eine stark subjektive Färbung. Immer spricht uns daraus der Mensch mit seinem ganzen Denken und Fühlen an. Sie wirken auf uns wie Persönlichkeiten, zu denen wir sofort in eine innere Beziehung treten. Es wird uns warm bei ihrem Anblick. Sie ergreifen uns wie Werke der Musik und der Dichtkunst und muten uns an, wie die so ganz mit der Natur verwachsenen und das Leben und den Charakter ihrer Insassen unverfälscht widerspiegelnden Schöpfungen unserer Landbaukunst.

Wenn bei aller persönlichen Freiheit, mit welcher Fischer der alten Kunst gegenüber steht und bei der Urwüchsigkeit und Frische seiner Schaffensweise jede Willkür bei ihm ausgeschlossen bleibt und seine Arbeiten künstlerisch echt wirken, wie die Werke der Alten, ja diesen so nahe verwandt sind, dass Laien oft versucht sind, sie für alt zu halten, so kommt das daher, dass er stets mit sicherem Takt die Grenzscheide zwischen dem zu finden weiss, was man in der Baukunst als konstante und als veränderliche Grössen bezeichnen möchte. Dieser Takt bewahrt ihn einmal vor der objektiven Kühle der strengen Architekturstilisten, zugleich aber schützt er ihn vor der unkünstlerischen

Willkür jener Neulinge, die ohne durch die alte Kunst hindurchgegangen zu sein, neue architektonische Stilformen zu schaffen bemüht sind. Ihm ist es nicht um neue Formen und einen neuen Stil, sondern um ein natur- und wahrheitsgemäßes Schaffen zu tun, das jede Aufgabe an der richtigen Stelle anpackt und aus ihrem innersten Kern und Wesen heraus löst. Dabei ergibt sich ihm das Neuartige von selbst. Gerne lässt er lokale Eigentümlichkeiten und alte Traditionen mitreden, und wo er es kann sorgt er dafür, vernachlässigte und vergessene heimische Techniken und Handwerksübungen wieder aufleben zu lassen. Auf das engste ist überhaupt seine Kunst mit dem Handwerk verbunden, und bis ins Kleinste und Feinste geht er den Forderungen der Zweckmässigkeit und Materialgerechtigkeit nach. Ebenso legt er darauf einen ganz besonderen Wert, seinen Bau mit der landschaftlichen Umgebung zusammenzustimmen und, soweit die Kunst ihm vorgearbeitet hat, sein Werk mit dem Vorhandenen in Harmonie zu setzen. In der Tat scheinen seine Bauten, Denkmäler und Brunnen mit dem Boden, der sie trägt, untrennbar verwachsen zu sein und einen organischen Bestandteil der Landschaft, in der sie aufragen oder des Platzes, den sie schmücken, zu bilden. Man sehe sich darauf hin seinen weit über die Lande schauenden Bismarckturm an. Bezeichnend hierfür ist auch das in unserem Text abgebildete, echt funeral gestimmte Weinmannsche Grabmal bei Leoni am Starnberger See, das ganz und gar den Eindruck macht, als hätten es Naturkräfte mit den es beschattenden Büschen und Bäumen aufwachsen lassen. Natur- und Kunstgefühl sind bei ihm auf das engste mit einander verbunden. Ebenso gehen bei ihm aber auch Phantasie- und Verstandestätigkeit Hand in Hand und wissen sich eins in der Lösung der baukünstlerischen Aufgaben. Mitten im tektonischen Schaffen, wo alles sachlich und konstruktiv bedingt ist, ist seine Phantasie lebendig und zeigt, wie sich „das ewige Eins tausendfach neu wandeln“ lässt. Klar tritt an seinen Schöpfungen überall der Zweck hervor, nie aber benützt er sich mit der blossen Zweckform, sondern überall lässt er innerhalb der gezogenen Schranken die freie Empfindung spielen. Daher kommt es, dass an seinen Bauten alles lebt und jede Quader, jede Putzfläche, jede Gliederung uns unmittelbar anspricht. Fischer ist aber auch ein sinniger Meister, voll Gemüt und Humor, und von allem, was er in sich trägt, legt er etwas in seine Bauten hinein. In der Art, wie er diese schmückt, kommt das echt Deutsche seines Wesens am unmittelbarsten zur Erscheinung. Nicht um einen bloss äusserlichen Schmuck ist es ihm zu tun, sondern die Schmuckelemente sollen bei ihm stets gedanklich zu den Bauten, zu deren Belebung und Beseelung sie dienen, in engster Beziehung stehen. Sie sollen

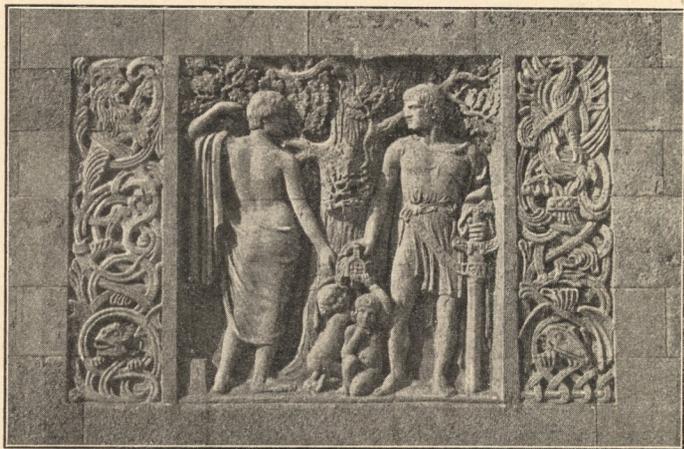


erzählen, sollen dem Beschauer etwas zu sagen haben. So taten es die alten Steinmetzen, indem sie die Häuser mit sinnvollen Wahrzeichen versahen, und so tat es Peter Vischer an seinem figurenreichen Sebaldusgrabe. Danken auch die Fischerschen Bauten die ihnen eigentümliche Schönheit nicht in erster Linie den Schmuckelementen, sondern vielmehr ihrem natürlichen Wuchs und ihrer kräftigen Struktur, so erscheint der Schmuck an ihnen doch als wesentlicher Bestandteil, den man nicht missen möchte.



Vom Bismarck-Turm.

Art und Kraft zeugen, und wie an der in elastischem Bogen über die Isar geführten Max-Josef-Brücke die vier Elemente versinnbildlicht sind, das alles belehrt uns darüber, wie tief und mit wie echtem poetischen Sinn sich der Meister jedesmal in den gegebenen Stoff versenkt, und wie es ihm immer darum zu tun ist, seinen Bauten persönliche Empfindungen einzuhauchen. Die Schmuckstücke, mögen sie ornamental oder figürlich sein, sind stets seine ureigene Schöpfung. Auf diese Einheit der künstlerischen Konzeption des Bauwerkes und seiner Schmuckelemente legt er mit Recht



Vom Bismarck-Turm.

so die freie Phantasieschöpfung die tektonische Struktur. In allem aber hält er das grösste Mass. Obgleich, um Dürers schönen Ausdruck zu gebrauchen „sein Gemüt voller Bildnuss ist“ und ihm die Gabe verliehen ist, „alle Tage viel neuer Gestalt der Menschen und anderer Creaturen auszugliessen und zu machen, dass man vor nit gesehen, noch ein Ander gedacht hätt“, so ist Fischer doch immer mit der Anwendung von Schmuckmitteln äusserst sparsam. Immer ordnet er das Ornamentale dem architektonischen Ganzen unter.

Die Art, wie er an seinen Schulhäusern in einfachster Sgraffitomanier die Gestalten der deutschen Märchen als Fassadenschmuck anbringt und bei der Gestaltung der Beschläge die heimische Tier- und Pflanzenwelt in einer das Kinderherz unmittelbar berührenden Weise verwendet, wie in den originellen und stets durch neue Lösungen überraschenden Kapitälern der Erlöserkirche zugleich mit der architektonischen Funktion überall biblische Gedanken ausgesprochen sind, wie an der höheren Töcherschule der Bildschmuck den eine solche Anstalt durchwaltenden Geist der Weiblichkeit und Pflichttreue atmet, wie die so köstlich verteilten Bildwerke des straffen Bismarckturmes von deutscher

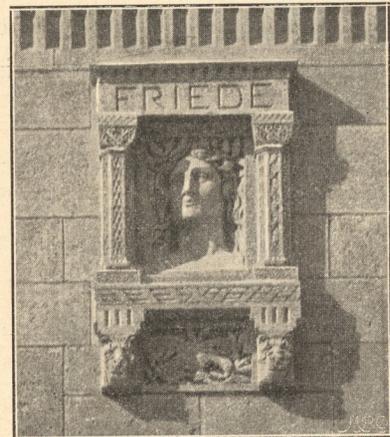
einen besonderen Wert, und am liebsten führte er selbst den Meissel, damit bei der Ausführung nichts von dieser Einheitlichkeit verloren gehe. Immer soll das Material in seiner Eigenart auf uns einwirken und der Schmuck den Eindruck organischen Gewachsenseins machen. Darum vermeidet er alles, was dem Material irgendwie Zwang antut und sorgt dafür, dass die grosszügige und breite Art, in der er sicher und fest die Ornamente auf das Papier wirft, bei der plastischen Ausführung gewahrt bleibt. Es erhöht den Reiz seiner Bildwerke und gibt ihnen den Charakter des Freien und Zufälligen, dass er sie gerne anstandslos über die Quaderfugen hinweg führt. Heiter umspielt

Wie er die grossen glatten Flächen gelten lässt und jede Gliederung, die nur stehende Redensart ist, verschmäh't, so hebt er auch niemals durch ornamentalen Aufwand den natürlichen Wuchs und die architektonische Ruhe der Mauermassen auf, vielmehr sammelt er die Schmuckelemente an einzelnen bezeichneten Punkten und lässt sie hier ihren künstlerischen Reichtum entfalten. Nie erscheint ein Schmuckelement dem Bau nur äusserlich angegliedert zu sein, sondern immer wirkt es so, als hätten im Steine schlummernde Kräfte, die nur geweckt zu werden brauchten, diese Form und Gestalt angenommen.



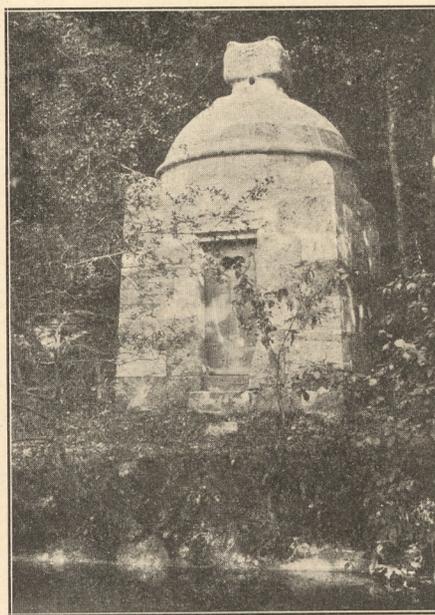
Vom Bismarckturm.

Fischer fühlt sich förmlich in sein Material hinein und schafft ganz von innen heraus. An der Wahrung der Fläche ist ihm dabei so viel gelegen, dass er die Einzelformen nie aus dieser hervortreten lässt. Ebenso sind seine Rundfiguren immer so geartet, dass man deutlich den steinernen Block erkennt, aus dem des Künstlers Zauberwort sie erlöst hat. So wahrt er die tektonische Einheit. Bezeichnend hiefür ist sein Bismarckturm, dessen ornamentalen Schmuck ganz im Geiste Fischers Josef Flossmann



Vom Bismarckturm.

ausgeführt hat. Bewunderungswürdig ist, wie hier die Fülle der mit markantem Strich gezeichneten und zu energischer Schattenwirkung reliefierten Bildwerke durch die den Wuchs des Ganzen bestimmende grosse architektonische Linie beherrscht wird, und wie alle Einzelheiten sich dem grossen Gesamteindruck unterordnen. Das ist in dieser Masse nur möglich, wo Bau- und Bildwerk aus der gleichen künstlerischen Quelle stammen und wo der ausführende Bildhauer ein dem Baumeister wesensverwandter Meister ist. — Unser Text bringt einige Originalentwürfe Fischers zu plastischen Schmuckstücken, und zwar zu einigen Brüstungsreliefs und Figurengruppen seiner Max-Josef-Brücke. Lehrreich ist es, diese Entwürfe mit den ausgeführten Arbeiten zu vergleichen. Bei der Ausführung hielten sich die Bildhauer nicht immer genau an ihr Vorbild, ja vielfach veränderten sie es ganz wesentlich, indem sie eine andere Massenverteilung vor-



Grabmal Weinmann
bei Leoni am Starnberger See.

vergleiche miteinander den Entwurf und die Ausführung des Prometheus und seines Adlers — in Bezug auf Stellung, Bewegung und Massengliederung Veränderungen erlitten, die im Sinne der Architekturplastik den ursprünglichen Charakter nicht unwesentlich beeinträchtigt haben. Dennoch gehören diese Bildwerke zu den erfreulichsten Leistungen unserer Architekturplastik, so wenig gehen heute für gewöhnlich die Bildhauer mit den Baumeistern zusammen. Deshalb tun

nahmen und einen anderen Rhythmus in die Darstellungen hineintrugen. Nicht zu Gunsten der architektonischen Gesamtwirkung. Am auffallendsten ist die Abweichung vom Entwurf in der Darstellung der Erde (Vogel im Buschwerk), wo die ruhige Flächenwirkung und die Betonung der Diagonale wie sie der Entwurf zeigt, ganz aufgehoben sind. Auch der Salamander und der Phoenix stehen im Entwurf in ganz anderer Beziehung zur Füllungsfläche als in der plastischen Ausführung. Ebenso haben die mittleren Figurengruppen — man

uns Meister not, welche wie Fischer die Kraft besitzen, die Plastik unter die grossen Gesetze des architektonischen Schaffens zu zwingen.

Die beiden ersten Tafeln unseres Werkes zeigen, wie Fischer, bevor er seine persönliche Ausdrucksweise fand, im Sinne der historischen Stilkunst tätig war, und wie es ihm gelungen ist, im Geiste des achtzehnten Jahrhunderts künstlerisch echt zu bauen. Mancher hätte darin sein Genüge gefunden. Ihn aber hat es getrieben, aus der Gebundenheit zur Freiheit zu gelangen, und alles was er seitdem geschaffen hat, zeugt davon, wie er in heissem Ringen bemüht war, der alten Kunst Herr zu werden, und wie diese ihm dabei das Geheimnis der freien schöpferischen Tätigkeit enthüllt hat. Seine künstlerische Schaffensweise ist von vorbildlicher Bedeutung. Möchten recht viele seine Jünger werden!

Angesichts der Bauten Theodor Fischers und seiner Geistesverwandten können wir hoffen, dass eine Zeit kommen wird, in der unsere Städte wieder Charakter bekommen, den sie besassen, bevor das neunzehnte Jahrhundert in deren Harmonie seine harten Dissonanzen hineingetragen hat, und den unsere das Gemüt so wundersam berührenden kleinen Landstädte und Dörfer noch heute haben, soweit sich nicht auch an ihnen jenes Jahrhundert versündigt hat.

NÜRNBERG, Januar 1904.

PROF. DR. PAUL JOHANNES RÉE.