



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Baumeister

Scheffler, Karl

Berlin, 1935

Klassizisten.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-81459](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-81459)

KLASSIZISTEN

Die Kunstgeschichten machen in der Regel dort, wo der Barock zu Ende geht, einen tiefen Einschnitt. Sie betrachten die alte Kunst dort als abgeschlossen. Mit dem Klassizismus lassen sie eine neue Ära, die der modernen bürgerlichen Kunst, beginnen. Es gibt gute Gründe, so zu verfahren, weil damals wirklich etwas grundsätzlich Neues im Leben der Kunst vor sich gegangen ist, weil der Barock der letzte aus vollem Lebensgefühl fließende Stil war, und weil mit dem Klassizismus eine aus der Reflektion geborene Kunst ihren Gang durch das Abendland antrat. Nicht als ob griechisch und italienisch abgeleitete Formen nicht schon vorher von der deutschen Kunst verarbeitet worden wären. Die romanische Kunst hatte es bereits getan und noch offensichtlicher die deutsche Renaissance und der Barock. In allen Fällen aber handelte es sich um ein lebendiges Umgestalten, um eine organische Neugeburt; das Griechische oder Italienische war in der deutschen Kunst nur, was im Kind das ganz individualisierte Erbgut ist. Der Klassizismus wollte anderes. Er wollte grundsätzlich Griechisches wörtlich ins Deutsche übertragen. Und eben diese Absicht war künstlerisch etwas ganz Neues.

Ebenso gute Gründe gibt es, den Klassizismus noch in der Verbindung mit dem Barock zu behandeln, und in ihm den gesetzmäßigen Abschluß einer tausendjährigen Bautätigkeit zu sehen. Hierfür spricht, daß es sich um eine Stilphase handelt, die geschicht-

lich mit derselben Folgerichtigkeit auftritt wie der Barock, um eine Stilphase nämlich, die immer und überall einem barocken Spätstil folgt, wiewohl die besonderen Bedingungen verschiedenartig genug sein können. Klassizismus gab es am Ende der ägyptischen und am Ende der griechischen Kunst. Wo die eigentlich kreativen Kräfte erschöpft sind, will das Lebensgefühl der Epigonen diese harte Tatsache niemals anerkennen. Die Nachgeborenen wollen ehrgeizig eine ebenso bedeutende Kunst haben wie ihre Vorfahren; da sie legitim das Vitale aber nicht haben, greifen sie denkend auf die großen Anfänge zurück und unternehmen es, das einst heroisch Geschaffene auf kaltem Wege zu rekonstruieren. Es beginnt ein Historisieren; es entsteht ein Kunststil des kritischen Verstehens oder auch wohl Mißverstehens. Sobald die Enkel merken, daß der Strom des Lebendigen nicht mehr voll fließt, widersprechen Erhaltungsinstinkte der drohenden Verarmung und greifen zum Selbsttrug. So entsteht Romantik. Kräftiger, ursprünglicher und adliger erscheinen wollen als man von Natur ist: das führt zur Romantik. Klassizismus ist in diesem Sinne ebenfalls Romantik. Auch er will sittliches Hochgefühl für fehlende Gestaltungskräfte einstellen. Es heißt: neue Klassik; das Ergebnis ist jedoch nur eine akademische Formreinigung.

Doch nicht nur aus Gründen dieser Art ist es erlaubt, den deutschen Klassizismus von Ende des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts unmittelbar neben dem Barock zu betrachten und den Einschnitt, der dann nicht mehr Stil von Stil, sondern Kunst von Unkunst trennt, später zu legen. Das Verfahren rechtfertigt sich auch, weil dem deutschen Klassizismus eine Reihe künstlerisch vortrefflicher Werke gelungen ist, ja weil sogar, wenn auch künstlich, die Organisation eines Gesamtkunstwerks möglich geworden ist. Zudem stammt alles Gute, das der Klassizismus aufweist, alles, was von echt baumeisterlicher Gesinnung darin noch enthalten ist, aus dem Barock. Die Traditionen des achtzehnten Jahrhunderts haben – wenn auch nur heimlich, niemand hätte es zugegeben – bis tief ins neunzehnte fortgewirkt. Erst als dieses Erbe ganz aufgezehrt war, ging der Kunstsinn endgültig verloren.

Andererseits liegen die Unterschiede zwischen Barock und Klassizismus klar zutage. Der Barock hatte lebendig plastisch empfunden, seine Bildungen stehen da, schwellend im Raum. Der Übergang zum Klassizismus war zunächst unmerklich. Je programmatischer dann aber unterschieden wurde, je archäologischer die Antike verstanden, je wissenschaftlich exakter sie übertragen wurde, um so mehr ging die Anschauung der Künstler zum geometrisch Zeichnerischen über. Ein Barockbauwerk hat Körperhaftigkeit, eine klassizistische Architektur hat vier sauber detaillierte Fassaden, die zwar Raum einschließen, jedoch nicht räumliche Vorstellungen elementarer Art freimachen. Damit ist genau der Punkt bezeichnet, wo Baukunst sich in Architektur verwandelt, wo das Entscheidende nicht länger auf dem Bauplatz vor sich geht, sondern im Atelier. Immer noch wird ein Gesamtkunstwerk gewollt, in dem die Architektur die Künste der Malerei und Skulptur sich zu Diensten zwingt; doch ist es nicht länger das Gesamtkunstwerk eines vitalen Willens, sondern das Produkt von Vollkommenheitsvorstellungen, von Kulturabstraktionen. Pate ist die Idee und ein heftig davon abgeleiteter Idealismus. Das Bauen ist fortan nicht mehr ein Müssen aus innerer Notwendigkeit, sondern ein Wollen, das seine Vorbilder frei, das heißt willkürlich wählt. So erklärt es sich, daß der deutsche Klassizismus nicht auf den romanischen Stil zurückgriff, sondern auf den griechischen, nicht auf das Eigene, sondern auf das Fremde. Daß die ganze Bewegung mehr literarisch gedacht als künstlerisch empfunden war, geht aus einer charakteristischen Tatsache hervor: die Führer, die Wortführer waren nicht Baumeister, Maler oder Bildhauer, sondern Gelehrte wie Winckelmann, Kritiker wie Lessing, Dichter wie Goethe. Hinzu kam, daß diese als Kulturträger — nicht als Dichter — theoretisch denkenden Führer gar nicht in der Lage waren, das Griechische an den Quellen zu studieren; sie setzten in vielen Fällen das Römische unbedenklich dem Griechischen gleich. Was ungefähr dem gleichkommt, als wollten spätere Geschlechter die große europäische Malerei in Amerika studieren und wiederentdecken. Auch zwischen Original und Kopie, zwischen antiken Frühwerken und Spätwerken konnten die Theoretiker unmöglich schon

unterscheiden. In den Programmen war darum mehr vom Sittlichen als vom Künstlerischen die Rede. Dadurch aber wurde die Stilfrage zu einer Gesinnungsfrage. Die Barockformen hatten alles andere ausgeschlossen durch ihr Dasein allein, durch ihre Unzweideutigkeit; die Formen des Klassizismus wollten das Andersgeartete jedoch moralisch ausschließen. Die griechische Antike wurde zum alleingültigen Muster, zur alleinseligmachenden Kunst erhoben. Es kam der Begriff einer absoluten Schönheit auf, obwohl er ein Unding ist. Dabei trat dieses seinem Wesen nach Reaktionäre mit der Heftigkeit des Revolutionären auf. Alles, was in der Kunst Spiel ist, wurde verbannt. Der abklingende Barock war verachtet, er galt als leichtfertig, als sozial unanständig. Es bestätigte sich einmal mehr das Wort W. H. Riehls, daß in Revolutionszeiten des Geschmacks und der Politik den Überlieferungen kein Pardon gegeben wird.

Die Romantiker des graezisierenden Klassizismus haben sich freilich nebenher auch mit der alten deutschen Baukunst beschäftigt. Beispiele dafür bieten gewisse Nebenarbeiten von Schinkel: die Werderkirche, das Kreuzbergdenkmal, das Schloß Babelsberg und die vielen theatralisch gesteigerten Idealskizzen von gotischen Domen. Ein anderes Beispiel ist die gotisierende Haube, die K. G. Langhaus im Jahre 1788 dem Turmstumpf der Berliner Marienkirche aufgesetzt hat. Ein noch früheres Beispiel ist das bereits unter Friedrich dem Großen in Potsdam gebaute Nauener Tor (1755); und geradezu drastisch wirkt die Löwenburg im Park von Wilhelmshöhe, die einer literarischen Begeisterung für Walter Scott ihr Dasein verdankt. Dieses alles aber sind nur Nebenprodukte der geschichtlich schweifenden Einbildungskraft. Im übrigen haben unter den europäischen Nationen die Deutschen das griechische Idealprogramm am eifrigsten erfüllt und systematisch eine Weltanschauung daraus abgeleitet. Sie waren unmäßig im Ideellen; Faust beschwor Helena.

Die Bauherren des Klassizismus waren die Fürsten. Doch verwandelte sich den Königen ihre Bauherrnrolle nach der großen Französischen Revolution unter den Händen. Sie waren nicht länger naiv selbstherrlich, sie waren schon halb konstitutionell und empfanden

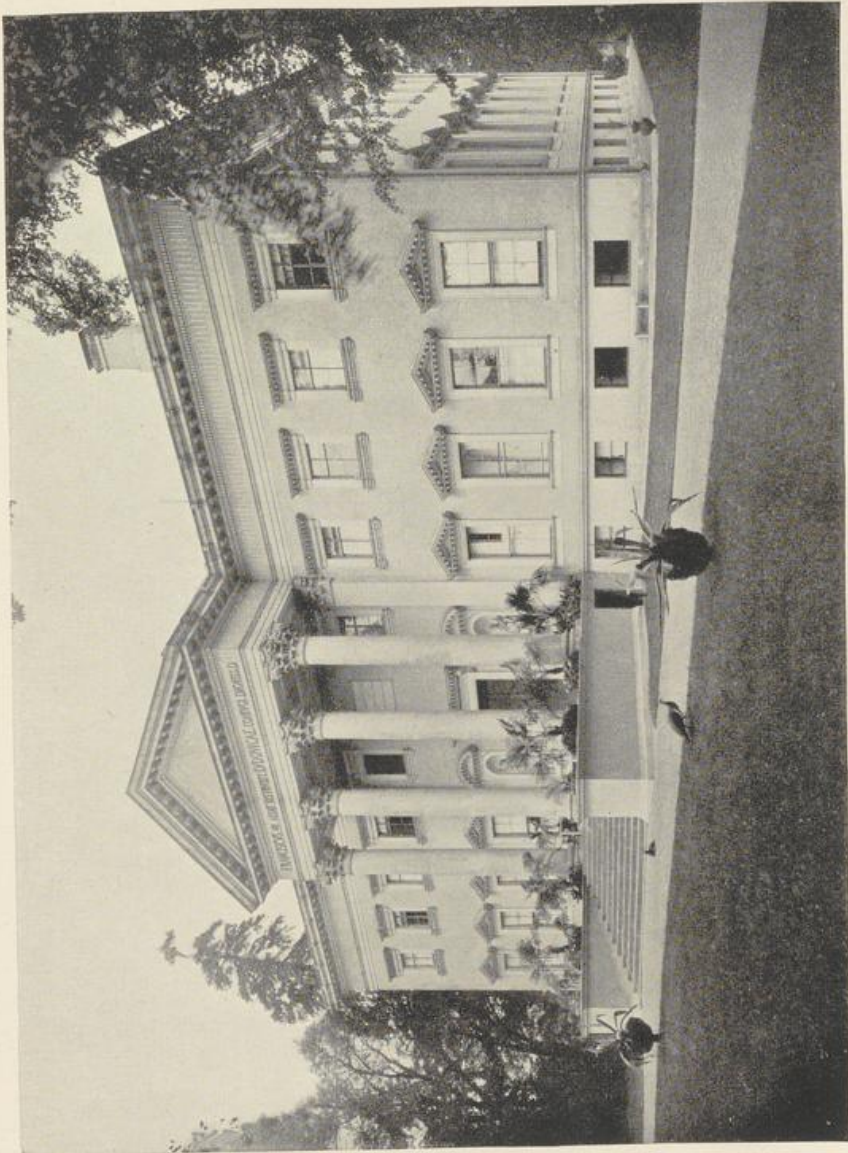
bereits bürgerlich. Was sie bauen ließen, waren jetzt nicht mehr in erster Reihe Kirchen oder Schlösser, sondern Museen, Theater und Denkmale. Das heißt, Bauwerke, die zur Verherrlichung alter Kunst, einer andern Kunst oder eines vergangenen Heldentums dienten. In jedem Fall schwebte dem Bauherrn ein Tempelgedanke vor. Die Kirche kam als Bauherr kaum noch in Frage. Die katholische Kirche war mit Sakralbauten versorgt und wurde nicht länger von großen Herren regiert; und die protestantische konnte auch jetzt kein festes Bauprogramm geben. Denn es herrschte noch immer nicht Einigkeit, ob ein Langbau oder ein Zentralbau vorzuziehen sei, ob die Kanzel seitlich oder in der Mitte angeordnet werden sollte. Es sind im neunzehnten Jahrhundert, vor allem im Nordosten, viele klassizistische Kirchen, oft nach frühchristlichen Mustern, gebaut worden; der künstlerische Ertrag aber ist gering. Das Beste hat der Klassizismus beim Bau einfacher Bürgerhäuser geleistet, weil dort zumeist die barocke Handwerkstradition nachwirkte. Die Wohnhäuser, die vor mehr als hundert Jahren von einfachen Maurer- und Zimmermeistern gebaut worden sind, erscheinen lebendiger in den Verhältnissen und edler in ihrer oft frugalen Einfachheit, als die anspruchsvollen Monumentalbauten, die großen Aufwand treiben mit Säulenordnungen, Giebelfeldern, antikem Gebälk und Statuen griechischer Götter und Helden.

Nicht zufällig hat der deutsche Klassizismus sein Bestes geleistet in dem preußischen Kollonialland des Nordostens. Kolonialländer heißen einen anpassungsfähigen Klassizismus stets willkommen. Besonders Berlin war vorherbestimmt, sich mit eklektizistischen Stilen anzufreunden. Mit dem Märker Karl Friedrich Schinkel hat diese Stadt des Rationalismus das größte Talent der klassizistischen Architektur hervorgebracht. Schinkel wirkt in seiner Umwelt so beherrschend, daß alle norddeutschen Architekten dieser Epoche bezeichnet werden können als Vorläufer Schinkels, als seine Mitarbeiter und Zeitgenossen, oder als seine Schüler. Er vertritt das Wesen des Stils so rein, daß er Schöpfer und Erfüller des Klassizismus zu sein scheint. Die Verwandlung vom Barock her ging freilich in vielen Schritten vor sich. Es ist nicht weit von Knobelsdorffs noch zierlich

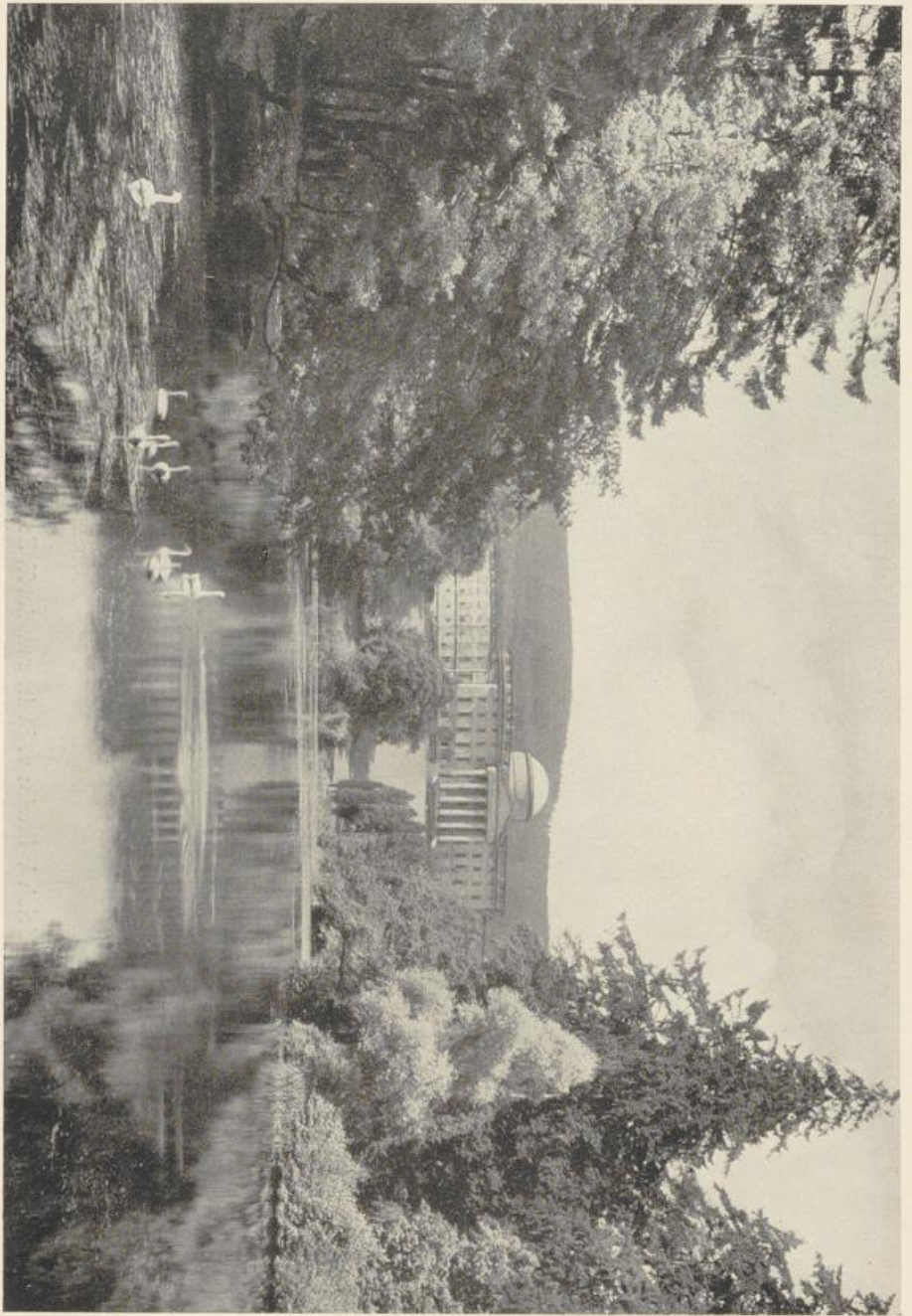
barockem Klassizismus zu dem gröber dekorativen Carl von Gontards; und von Gontard zu Erdmannsdorff ist auch wiederum nicht weit. Auch gesellschaftlich stehen diese Drei auf einer Ebene: sie alle waren von Geburt Aristokraten und Hofleute. Dennoch ist der Schritt von Knobelsdorff zu Erdmannsdorff schon entscheidend; dieser ist bereits Vertreter einer neuen Weltanschauung.

*

Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736–1800) war in Dresden geboren, studierte dort an der Universität Mathematik und Philologie und befreundete sich mit dem Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau. Er reiste, zum Teil mit dem jungen Fürsten, viermal in Italien und dreimal in England; auf diesen Reisen bildete er sich zum Architekten aus. Wie auf seine Berufsgenossen, so wirkte auch auf ihn das Ergebnis der ersten Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum. Der persönliche Umgang mit Winkelmann befestigte Erdmannsdorff in seinen klassizistischen Neigungen. Der Ausgangspunkt war auch in diesem Falle der des Amateurs. Er hatte den Vorteil, die Gesellschaft, für die er baute, genau zu kennen und auf gleichem Fuße mit ihr zu verkehren. Der Fürst brachte den Baumeister nach Dessau und wurde sein Bauherr. Doch handelte es sich nicht mehr um die Verwirklichung von Barockplänen, sondern um die repräsentative Gestaltung großbürgerlicher Wünsche. Erdmannsdorff hat das Wörlitzer Schloß – ein später vielfach für Villen mißbrauchtes Vorbild – und den dazugehörigen großen englisch-romantischen Park voller Kleinarchitekturen in den Jahren 1769–1773 geschaffen. Für Dessau hat er das (abgebrannte) Hoftheater entworfen und eine Reihe von Privathäusern gebaut. In Wörlitz errichtete er das Rathaus, für Magdeburg baute er das Theater um. Keines dieser Häuser kündigt von reicher Erfindungsgabe, doch ist jede Form vornehm zurückhaltend und in einer trockenen Weise anmutig. Am freisten ist Erdmannsdorff als Innenarchitekt. Das Beste, was er gemacht hat, sind die sieben Zimmer der „Königskammern“ im Berliner Schloß, die Friedrich Wilhelm der Zweite dem Künstler in Auftrag gab. Auf den Spuren



Friedrich Wilhelm v. Erdmannsdorff, Schloß in Wörlitz



Wilhelmshöhe. Blick vom Park auf das Schloß

Raffaels hat der aristokratische Baumeister dort eine Fülle hübscher Einfälle zu einem anmutigen Ganzen gefügt.

Prunkvoller als in Berlin wurde in Kassel gebaut. Dort stand Louis du Ry (1726–1799), der einer französischen Emigrantenfamilie entstammte, an der Spitze. Ein international gebildeter Klassizist. Sein Hauptwerk ist das auf einem Hügel über hufeisenförmigem Grundriß herrlich gelegene Schloß Wilhelmshöhe. Im Verein mit Heinrich Christian Jussow (1754–1825), seinem Schüler, hat er einem älteren Schloßbau zwei Flügel hinzugefügt, worauf der Mittelbau später von Jussow ebenfalls neu errichtet wurde. Die Formen sind kalt, schwer und lassen gleichgültig; doch wird es wettgemacht durch den auf steigendem Terrain wirkungsvoll angelegten Park, mit den berühmten Kaskaden als Achse, überhöht von einem barocken, bis ins siebzehnte Jahrhundert zurückreichenden Oktogon. Architektonisch bemerkenswerter als der Außenbau des Schlosses ist die Innenausstattung einiger Räume. Das Eigentümlichste ist die städtebauliche Leistung in Kassel. Der Kernpunkt ist dort der Friedrichsplatz mit Palais und Museum.

In Berlin begann die Reihe der schulbildenden Klassizisten mit Karl Gotthard Langhans (1732–1808). Auch er, der Philologe, kam als Liebhaber zur Baukunst und bildete sich auf Reisen in Italien, Holland, England und Frankreich. Dieses war für Baumeister, die es sich leisten konnten, damals die „Tour“. Denn es wehte um den wenn auch vaterländisch betonten Klassizismus die Luft des Weltbürgertums. Zunächst wurde Langhans, der Schlesier, Oberbaurat in Breslau, baute verschiedene Kirchen in der Provinz, ein Theater in Breslau, vor allem aber für die Familie von Hatzfeld, der er vorher als Hauslehrer gedient hatte, das im Innern noch im Rokostil ausgestattete Palais, das später Oberpräsidium geworden ist. Im Jahre 1788 wurde er in Berlin Leiter des Oberhofbauamtes. Als solcher vollendete er den Innenausbau des Marmorpalais, das mit seinen holländischen Formen, mit seinem Aussichtsturm, Gartenhof und der langgestreckten Wasserterrasse ein Gebilde des Übergangsstils ist. Wie sehr Langhans im Grunde noch barock empfand, verraten die wuchtigen, sinnlich vollen Formen

des Potsdamer Schauspielhauses. Das Bauwerk, in dem der Baumeister sein Bestes und auch ein absolut Bestes gab, ist das Brandenburger Tor in Berlin (1789–1794). Dieser Torbau ist ein Denkmal und sollte es sein; es wurden die Grundzüge dessen endgültig festgelegt, was als „preußischer Stil“ bezeichnet worden ist. So historisierend die den Propyläen in Athen nachgebildeten Formen auch anmuten: sie sind stark übertragen und schaffen eine Stimmung von Bodenständigkeit, die echt genug ist, um das Bauwerk volkstümlich zu machen. Die programmatischen Formen sind mehr römisch als griechisch, sie wirken sehr militärisch in ihrer Straffheit, und es klingt in ihnen die barocke Tradition lebendig genug nach, um dem Bauwerk etwas Urwüchsiges zu geben. Der Ernst dieses Denkmals am Stadteingang läßt das Künstliche der Stilidee fast vergessen; um so mehr, als die naturnahen Monumentalskulpturen Gottfried Schadows der Lebendigkeit des Ganzen etwas Spontanes verleihen.

Zu der nächsten Generation Berliner Klassizisten gehörte schon Heinrich Gentz, der Erbauer der Münze (abgebrochen) und des Prinzessinnenpalais. Ganz persönlich tritt Friedrich Gilly (1772–1800) hervor. Er hatte die eigentümliche Genialität derer, denen ein früher Tod vorherbestimmt ist. Seine Familie weist auf eingewanderte Hugenotten zurück. Diese Feststellung kehrt, wie man sieht, verhältnismäßig oft wieder; es läßt sich daraus entnehmen, wie anregend die fremden Emigranten in ihrem Wahlvaterlande gewirkt haben. Gilly lernte die Anfangsgründe des Berufs von Erdmannsdorff, dem er in den „Königskammern“ half, und von seinem Vater, dem Berliner Oberbaudirektor David Gilly (1748–1808), dessen Fähigkeiten bezeichnet sind, wenn auf die von ihm erbauten Schlösser in Freienwalde und Paretz, auf das bekannte Viewegsche Haus in Braunschweig und auf die praktischen Kolonisationsarbeiten verwiesen wird. Der Ruhm des Sohnes liegt in seinen Entwürfen; von seinen Bauten ist fast nichts erhalten. Der wichtigste Entwurf war der für ein pathetisch verherrlichendes Denkmal Friedrichs des Großen auf dem Leipziger Platz. Dieser Entwurf erregte Aufsehen, als er ausgestellt wurde; auf ihn gehen einige wichtige Bauten der nächsten Jahrzehnte zurück. Auch zeigt

diese Arbeit, wie sehr in dem Neuen ein bewunderndes Denken über das Heroentum der Vergangenheit mitsprach. Friedrich Gilly, der als junger Mann mit einem Staatsstipendium in England, Frankreich und Süddeutschland gereist war, wurde auch ein einflußreicher Lehrer der Berliner Bauakademie. Zu seinen begabtesten Schülern haben Klenze und Schinkel gehört.

KARL FRIEDRICH SCHINKEL

Er war die stärkste und reifste Begabung im neunzehnten Jahrhundert, er darf der Letzte in der Reihe der großen deutschen Baumeister genannt werden. Dem Talente nach war er nicht geringer als einer jener Großen, die im Mittelalter unsere Kaiserdome gebaut haben; er lebte nur in einer Zeit, die ihn verdammte, Epigone zu sein. Er ist im klassizistischen Berlin der am meisten beschäftigte und einflußreichste Baumeister geworden, er hat der Stadt den Stempel seines Formenwillens aufgedrückt. In diesem Geiste mischten sich in einer universalen Weise Gestaltungskraft und Theorie, Talent und Gesinnung. Ihn interessierten die mächtigen römischen Baureste in Trier, er begeisterte sich für die gotischen Kathedralen, er war hingerissen von der griechischen Antike, es sprachen zu ihm von einer neuen Zeit die modernen Eisenkonstruktionen, und er stand erregt vor den Zweckformen der werdenden Weltstädte, vor den Fabrikbauten und Hafenanlagen eines um Schönheit unbekümmerten, nur auf Erwerb und Nützlichkeit eingestellten Kapitalistengeschlechts. Ging er vom Denken und Verstehen zum Gestalten über, so betonte er so nachdrücklich das Edle und Klare, daß seinem Bauen das Geheimnis verlorenging. Ein einflußreicher Lehrer, ein Vorbild seiner Zeit wurde er, weil er den neuen Humanismus und die neue Bildung verkörperte. „Sobald eine edle Empfindung seine Seele bewegte“, hat der französische Architekt J. J. Hittorff von ihm geschrieben, „vollzog sich in ihm eine geheimnisvolle Wandlung. Seine Haltung, seine Bewegungen, der Ton seiner Stimme, das milde Leuchten seiner Augen bestrickten und überzeugten; man bewunderte und liebte ihn zugleich.“

Wenn der Name Schinkel ausgesprochen wird, stehen einem gleich eine Anzahl schöner Berliner und Potsdamer Bauten vor Augen: die antikische Neue Wache (1816), ein Meisterwerk lebendiger Einfühlungskraft – das klar gegliederte, in den Massen glücklich disponierte, auf alten Grundmauern in den Jahren 1818 bis 1821 erbaute Schauspielhaus – das horizontal energisch betonte, ganz sakral tempelartig aufgefaßte Alte Museum (1824–1828), das wie ein steinernes Prinzip des Klassizismus dem Schlüterschen Schloß gegenüberliegt – die bereits etwas renaissanceartig empfundene Potsdamer Nicolaikirche (1830–1843), die der Stadt ein Wahrzeichen geworden ist – das landschaftlich schön placierte, architektonisch freilich unzulängliche, gotisierende Schloß Babelsberg – das bürgerlich einfach gebaute Gartenschlößchen Charlottenhof im Park von Sanssouci – die ganz modern anmutende Ziegelsteinarchitektur der Bauakademie – die Schloßbrücke, das Palais des Prinzen Albrecht, das Militärgefängnis, das Feilnerhaus und viele andere bürgerliche Privatbauten in Berlin – das Kasino in Potsdam, das Schlößchen in Tegel, die Innenausstattung von Schloßräumen, viele Grabmonumente, die Werderkirche, das Kreuzbergdenkmal, Entwürfe für Innendekorationen und Möbel, Idealentwürfe, Theaterdekorationen, die heute noch verwendet werden, viele Wand- und Staffeleibilder: dieses alles, und vieles andere noch ist Schinkel. Die Arbeitskraft war außerordentlich. Der Name steht da für eine Zeitidee. Mit einem etwas überfeinerten Verstehen, mit griechisch hellem Blick eine Welt alter Kultur durchstreifend, im Nachschaffen großer Vorbilder eine Sendung erfüllend, eine nordisch nüchterne Stadt zwar museumshaft doch charaktervoll ausgestaltend: so wirkte Schinkel, so wirkte seine Schule. Die Fülle von Entwürfen ist so groß, daß sie in einem besonderen Museum aufbewahrt werden. Inwiefern Schinkel Zukünftiges vorwegnahm, zeigen seine Entwürfe für ein Warenhaus und für eine Bibliothek. Hier wird es deutlich, wie anpassungsfähig das Griechisch-Antike sein kann, wie daraus ein Kolonialstil und aus diesem eine Zweckarchitektur abgeleitet werden kann; es wird deutlich, wie anpassungsfähig im weitesten Sinne auch der mit dem Klassizismus eng ver-

bundene Idealismus des neunzehnten Jahrhunderts war, wie bequem mit seiner Hilfe auch das rein Materielle zu rechtfertigen war. Es ist durchaus bezeichnend, daß Schinkel, der Vertreter der edlen Form, auch der Verwendung des Surrogats in der Architektur den Weg bereitet hat. Dazu haben ihn nicht nur Sparsamkeitsrücksichten bestimmt. Am griechischen Gebälk der Neuen Wache schweben reizende Viktorien, die wie aus dem grauen Stein gemeißelt erscheinen und auch erscheinen sollen; in Wahrheit sind sie aus Eisenblech gebildet und in der Farbe des Steins gestrichen.

Schinkel war, wie Knobelsdorff, Märker. Er stammte aus einem Pfarrhaus in Neu-Ruppin (1781 geboren) und hat in seiner Jugend die Rheinsberger Schloßarchitektur vor Augen gehabt. Sein Lehrer wurde der kleistisch enthusiastische Friedrich Gilly. In den Jahren 1803 bis 1805 bereiste er Italien und Frankreich. Sein Bauherr wurde dann in der Hauptsache der nicht eben begeisterungsfähige Friedrich Wilhelm der Dritte. Unter dessen Regierung wurde Schinkel Geheimer Oberbaurat und später, kurz vor seinem Tode, Oberlandesbaudirektor für ganz Preußen. Er alterte verhältnismäßig früh. Daran war vielleicht Überarbeitung schuld, vielleicht aber auch eine sich langsam vorbereitende Gehirnkrankheit, die dem alternden Künstler das Bewußtsein trübte und im Jahre 1841 zum Tode führte.

In keinem Talent erscheint der Klassizismus der Zeit so romantisch, und in keinem die Romantik so klassizistisch. Schinkels Persönlichkeit ist ein lebendes Beispiel dafür, wie untrennbar beides zusammengehörte, daß der Klassizismus eine Form der allgemeinen Romantik war. Ein Grundzug der Schinkelschen Baukunst ist Heiterkeit und Leichtigkeit. Hinzu kommt ein nie versagender Takt und ein souveränes Können. Aus der Hand der Tradition empfing dieser letzte Baumeister großer Anlage einen sicheren Sinn für die richtigen Maße und für die schönen Verhältnisse. Seine Kunst hatte in jeder Weise Haltung.

Würde nun ausführlich von den Schinkelschülern im weiteren Sinne gesprochen, so müßte das Schwergewicht der Darstellung ungerecht zugunsten der Berliner Baukunst und zugunsten einer an sich sekundären Kunstbewegung verlegt werden. Architekten wie

Friedrich Aug. Stüler, der Erbauer des Neuen Museums und der Kapellenkuppel des Berliner Schlosses, wie Johann Heinr. Strack, der die Nationalgalerie vollendet hat, wie Ludwig Persius und Ludwig Ferdinand Hesse, die beide mit Erfolg in Potsdam tätig waren, wie Carl Ferdinand Busse, der Pläne für die Universität in Halle zeichnete und in seinem Moabiter Zellengefängnis gezeigt hat, wie selbst solche Aufgaben künstlerisch gelöst werden können, wie Hitzig (Börse), Waesemann (Rathaus), Orth (Palais Strousberg) usw. waren gute Vertreter des Berliner Klassizismus und des beginnenden Renaissanceismus. Doch stehen sie eigentlich nicht mehr auf dem Boden einer Kultur, sondern schon auf dem der modernen Zivilisation. Und müssen die Folgen tragen.

In München vollendeten zwei Architekten wetteifernd das Stadtbild: Leo von Klenze (1784–1864) und Friedrich von Gärtner (1792–1847). Klenze, der geborene Hannoveraner, war ein Schulklassizist orthodoxer Art. Er war von 1808 bis 1813 Hofarchitekt von Jérôme in Kassel, kam 1815 nach München und bekleidete dort von 1816 bis 1864 das Amt eines Hofarchitekten. Viele Reisen führten ihn nach Frankreich, Italien und Griechenland. In Italien – er hatte eine Italienerin geheiratet – ist er vierundzwanzigmal gewesen. Klenze war ein sehr gebildeter Architekt, neben seiner Baumeistertätigkeit malte er und war auch Verfasser archäologischer Schriften. Ein Gelehrter und ein Hofmann, dem der Adel um seiner Leistung willen verliehen wurde. Als Künstler dachte er mehr linear als räumlich; daneben war er ein fanatischer Priester der Säule und des mit ihr verbundenen Tempelgedankens. Die Glyptothek in München ist ein Stein gewordenes Stilprogramm; die Denkmalarchitektur der Walhalla – ein dorischer Tempel mit altdeutschem Namen! – auf einer Anhöhe nahe der Donau bei Regensburg, der Säulengang hinter der viel zu großen Bavaria von Schwanthaler auf der Theresienwiese, und die Torarchitektur der Propyläen in München sind es nicht minder. Die vereinheitlichenden Bemühungen Klenzes um das Münchner Stadtbild veranschaulicht die Architektur des Karolinenplatzes und die der Ludwigstraße. Seine kalten Repräsentationsbauten verraten eine un-

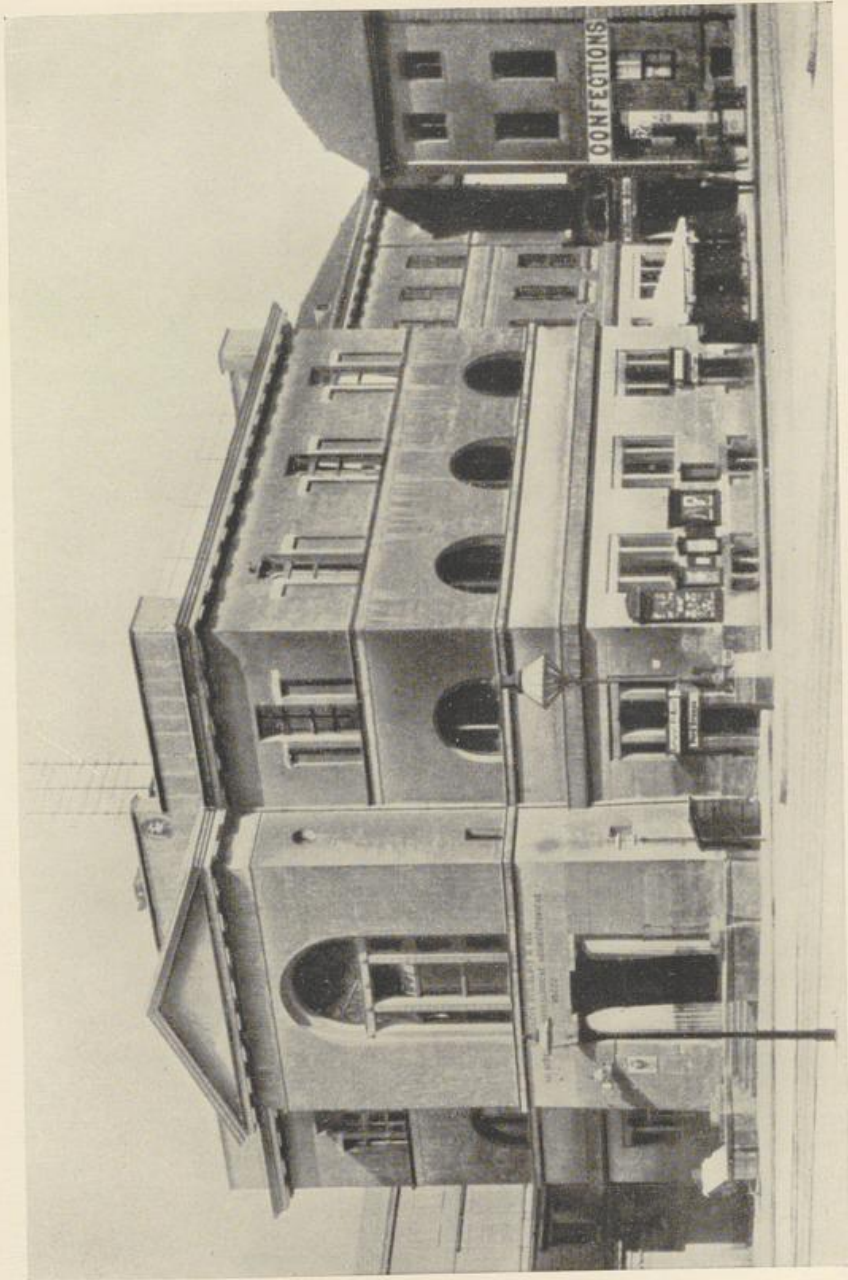
beirrbarer Gesinnung, sie strömen pathetisch Langeweile aus, haben aber stets einen Achtungserfolg.

Sein Rivale Friedrich von Gärtner, der ebenfalls in München geadelt wurde, hat seinem Namen Nachruhm gesichert mit dem Bau der Feldherrnhalle nach berühmtem florentinischem Muster, und mit dem Bau des Siegestors weiter oben nach Schwabing zu. Sein Anteil am Städtebaulichen ist am reinsten sichtbar in der Maximilianstraße, der das hochgelegene Maximilianeum Friedrich Bürkleins zum Blickpunkt wird. Freilich ist der Stil hier nicht sowohl griechisch als vielmehr gotisch. Grundsätzlich kommt es auf dasselbe hinaus. Die eifrig mitplanenden königlichen Bauherren der beiden klassizistischen Architekten, Ludwig und Maximilian, bewegten sich mit historisierender Phantasie willkürlich zwischen griechischen, römischen, gotischen und italienischen Formen. Daß Gärtner einem Renaissanceismus zuneigt, unterscheidet ihn wenig von Klenze, da auch er akademisch empfand. Den neuen Stadtteilen Münchens ist dieser gebildete Akademismus immerhin zugute gekommen. Verderblich war dagegen die Restauratorentätigkeit solcher besserwissenden Akademiker. Willich merkt darüber im Allgemeinen Lexikon der Bildenden Künstler vernichtend an: „Was Gärtner und sein Genosse Heideloff in Regensburg, Bamberg, Heilbronn und Speyer aus Unkenntnis des Mittelalters, besonders aber aus Haß gegen deutsche Renaissance, Barock und Rokoko verübt haben, gehört zu den schwärzesten Blättern der Kunstgeschichte des vergangenen Jahrhunderts.“ – Gärtner war Sohn eines süddeutschen Architekten und reiste von 1814 bis 1820 in Frankreich, Italien, Holland und England – später auch in Griechenland. Der Maler Peter Cornelius vermittelte in Italien die Bekanntschaft mit König Ludwig dem Ersten. Bei der Ausstattung der Münchner Ludwigskirche, die Gärtner gebaut hatte, kam es zu dem bekannten Streit mit Cornelius. Hauptwerke des zum Oberbaurat und Akademiedirektor Aufgestiegenen sind die Befreiungshalle bei Kehlheim, das Gebäude der Bibliothek und das der Universität. Überall sind Formen des italienischen Mittelalters bevorzugt.

Wie es war, wenn das Prinzip übertrieben wurde, zeigt das klassi-

zistische Karlsruhe Friedrich Weinbrenners (1766–1826). Der durch Langhans und Friedrich Gilly Angeregte, ein Genosse des Malers Carstens in Rom, hat das Glück gehabt, riesenhafte Bauaufgaben bewältigen zu dürfen. Er hat sie schematisch gelöst. Weinbrenner hat in Karlsruhe die Schloßstraße, den Marktplatz, den Schloßplatz, mehrere Kirchen, das Rathaus und lange Reihen von Privathäusern gebaut, er hat den barocken Stadtplan streng reglementiert, hat dogmatisch mit Säulenstellungen und Dreieckgiebeln geschaltet und eigentlich mehr unternehmerhaft als künstlerisch gedacht. Seine Architektur strömt Kälte aus; dieser Klassizismus erscheint selbstgerecht und – trotz begabter Lösungen – im ganzen ziemlich plump. Auch der Wille des Bauherrn ist hier in jeder Weise epigonisch geworden.

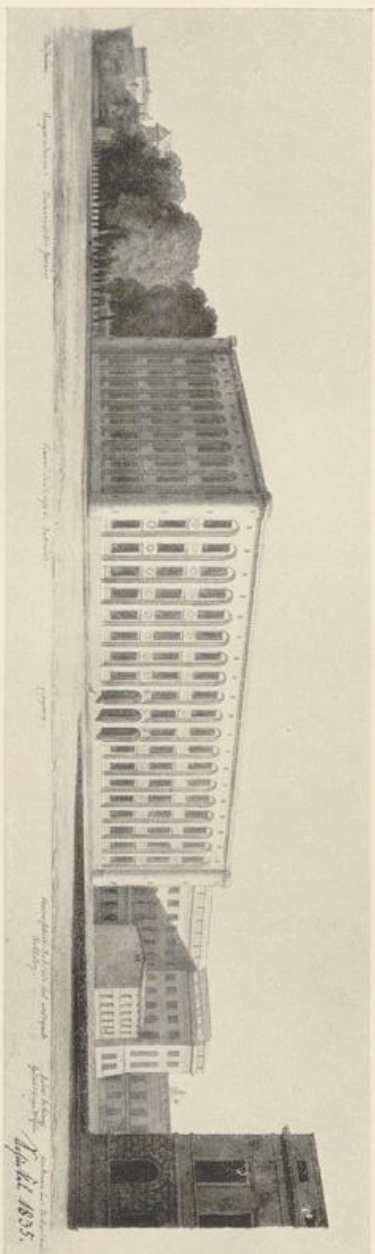
Ein Nachläufer der Klassizisten war Gottfried Semper (1803 bis 1879). Sein charaktervolles Wirken ist ein Ausklang. Auch insofern, als er viel theoretisiert hat. Künstler beginnen zu theoretisieren, wenn die Gestaltungskraft stockt. Semper ist seiner Zeit wichtig geworden durch seine Schriften „Über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“ und über den „Stil in den technischen und tektonischen Künsten“. Er hat versucht, die Kunstform aus dem Material zu erklären. Seine Vorbilder waren die Bauwerke der italienischen Renaissance. Resigniert glaubte Semper, der Architekt könne nur noch – und müsse darum – „der Schüler aller Zeiten“ sein. Dieses klingt nach Grundsätzen Friedrich Gärtners, bei dem Semper sich auch gebildet hat. Was an echtem Formgefühl in diesem Talent noch lebte, beweist die Dresdener Gemäldegalerie, die den Zwinger abschließt. In ihren Formen ist ein Nachklang echter Musik. Gerühmt wurde das erste Opernhaus in Dresden, das durch Feuer zerstört worden ist; der Neubau ist relativ gut, wirkt im Ganzen aber schon modern überladen. Vom Jahre 1870 ab war Semper gemeinsam mit Karl von Hasenauer in Wien beschäftigt, das Burgtheater, Museen und andere Repräsentationsgebäude am Ring zu bauen. Damit mündete die Tradition eines Klassizismus, der immer noch Haltung bewahrt hatte, in den neu-deutschen Gründerstil.



Johann Heinrich Gentz, Alte Münze in Berlin



Karl Friedrich Schinkel, Entwurf eines Warenhauses für Berlin



Karl Friedrich Schinkel, Entwurf eines Gebäudes der Staatsbibliothek für Berlin