



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

Deutschland (Schinkel, Klenze)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82187](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-82187)

Hermannsdenkmal von *Ernst Bandel* (1800—76) angereicht. In klarem Umriß hebt es sich wirkungsvoll vom landschaftlichen Hintergrund des Teutoburger Waldes ab: auf der Spitzkuppel einer Art romanisch-gotischer Säulenhalle steht der Held mit dem Himmel gezücktem Schwert. Als Vorbild soll der große Christoph ob Wilhelmshöhe bei Kassel gedient haben.

4. Baukunst

Deutschland

Die Durchforschung Griechenlands und die gewissenhafte Darstellung seiner Denkmäler, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Stuart und Revett erfolgte, war ein Ereignis für die Geschichte der Baukunst. Bis dahin hatte man die antiken Stile nur in der Umgestaltung kennen gelernt, wie sie von den Römern gehandhabt worden waren. Jetzt erst erschloß sich in Wahrheit die antike Architektur in ihrer unvergleichlichen Schönheit. Jetzt erst fing man an, ihr Gesetz zu begreifen und ihre reinen harmonischen Linien nachzufühlen. Aber es bedurfte eines

Meisters von seltener Begabung, um alle die herrlichen neugewonnenen Anschauungen ins Leben zu übertragen. *Karl Friedrich Schinkel* erfaßte die Formen der griechischen Baukunst nicht als etwas Vereinzelt, sondern als lebensvolle Gliederung eines Organismus, dessen Gesetzmäßigkeit er zu ergründen und in dessen Geist er neue großartige Schöpfungen zu vollenden versuchte. Doch hat sich Schinkel nicht allein aus eigener Kraft zu seiner hohen kunstgeschichtlichen Stellung emporgeschwungen, vielmehr war ihm von tüchtigen Vorgängern wacker gearbeitet worden.

Der Berliner Baumeister *Friedrich Gilly* 1771—1800⁴⁸⁾ hatte sich mit demselben Feuereifer wie Winckelmann in die Schönheit antiker Kunst vertieft. Er hatte sie Tag und Nacht studiert und darüber einen frühzeitigen Tod gefunden. Wenn Gilly trotzdem keine bedeutenden Werke ausführte, so hat er doch viele großartige, z. T. phantastische Entwürfe hinterlassen, deren einer den Anstoß geben sollte, daß sich Schinkel der Baukunst, und zwar der antikisierenden Baukunst widmete. Während Gilly in theoretischen Studien und maßlosen Entwürfen seinen Feuergeist frühzeitig verzehrte, hat *Karl Gotthard Langhans* (ge-



Abb. 48 Denkmal Joh. Seb. Bachs in Eisenach von Adolf Donndorf

boren 1733 zu Landeshut in Schlesien, gestorben 1808 zu Grüneiche bei Breslau) in ruhiger, bedächtiger Arbeit das erste großartige Baudenkmal antiken Stiles 1788—91 in Berlin hingestellt: das Brandenburger Tor (Abb. 49). Zwölf mächtige Säulen tragen das Dach, eine gewaltige Attika. Die Säulen sind mit dorischen Kapitälern bedeckt, ruhen indessen auf Basen und sind ionisch kanneliert. Sie stehen nicht frei, sondern die hinteren sind mit den vorderen durch Wände verbunden. Das Ganze ist schließlich eine Nachahmung der Propyläen zu Athen, aber dennoch ein Tor, das in Deutschland zur Zeit des klassizistischen Stiles seinesgleichen nicht finden sollte und das auch gegenwärtig noch dieselbe Bewunderung verdient, weil es in seinen Verhältnissen vorzüglich auf den Platz hinpaßt, für den es geschaffen wurde: ein in sich ruhendes Werk. Die Anbauten, welche das Brandenburger Tor rechts und links flankieren, gehören einer späteren Zeit an. Der bildnerische Schmuck, der maßvoll über die Flächen des Tores verteilt ist, wurde unter der Leitung Gottfried Schadows hergestellt. Nach seinem Modell wurde auch die Siegesgöttin in Metall getrieben, die auf einem Wagen mit vier weit gespannten Rossen eine vortreffliche Bekrönung des gesamten Tores bildet. Daher sollte diese Viktoria trotz ihrer antiken Abstammung dieselbe große Volkstümlichkeit bei der hauptstädtischen Bevölkerung erlangen wie das Brandenburger Tor selbst, das man geradezu als ein Wahrzeichen der Stadt Berlin bezeichnen kann.

Langhans' Nachfolger, *Karl Friedrich Schinkel*, war, wie Winckelmann, aus einer kleinen brandenburgischen Stadt gebürtig⁴⁹). Nur drei Meilen von Friedrichs des Großen Musensitz Rheinsberg entfernt, in dem freundlichen, anmutig von Seen und Wäldern umgebenen Neu-Ruppin hat er im Jahre 1781 das Licht der Welt erblickt. Wie so mancher andere Tüchtige ging Schinkel aus dem deutschen Pfarrhaus hervor, das in seiner glücklichen Vereinigung von sittlichem Ernst und geistiger Bildung bei bescheidenen Einkünften und daher geringem Luxus eine besonders geeignete Bildungsstätte zu sein scheint. Und gerade auf *Schinkels* spätere Kunst und ganze Weltanschauung dürfte das Pfarrhaus von Einfluß geblieben sein. — Schon als Knabe fühlte er sich wie zur Musik so auch zur bildenden Kunst hingezogen. Er verfertigte die Figuren und malte die Theaterdekorationen zu den Stücken, die eine ältere Schwester dichtete. Als dann der Sechzehnjährige nach Berlin kam, ließ ihn Gillys antikisierender Entwurf zu einem Denkmal Friedrichs des Großen auf dem Leipziger Platz in heller Begeisterung auflodern. Nunmehr stand der Entschluß bei ihm fest, Baumeister zu werden, sich Gilly zum Vorbild und über Gilly hinaus dessen Lehrmeisterin, die Antike, auch zu der seinigen zu erwählen. Von Gilly in die Werkstatt genommen, bringt er diesem eine glühende Verehrung entgegen. Nur mit Zittern soll er sich dem jugendlichen, bloß um zehn Jahre älteren Meister genähert haben. Der Bildhauer Gottfried Schadow hat Schinkel später eine Naturwiederholung Gillys genannt. Aber als der zwanzigjährige angehende Klassizist Italien kennen lernt, lassen ihn die antiken und Renaissancebauten kalt! Er hegt auch vor den herrlichsten unter ihnen lediglich das selbstgenügsame Gefühl, all das ja schon zu kennen. Höchstens macht ihm der Anblick der Originale einen trotz seiner theoretischen Kenntnis überraschenden Eindruck. Und er ist dann selbst wieder erstaunt darüber. Dagegen geht ihm auf dieser Reise das Mittelalter auf. Der Stephansdom in Wien und der Mailänder Dom tun es ihm an, und als er zurückgekehrt ist, da wird er der Freund eines Klemens Brentano, da zeichnet er seine junge Gattin in altdeutscher Tracht, da entwirft er für die verstorbene einzige Königin Luise eine gotische Grabkapelle von stimmungsvollem oder doch wenigstens äußerst phantastischem Gesamtcharakter. Was die echte alte Gotik der Einbildungskraft des Beschauers überlassen hatte: sich die gewölbetragenden Gurten in Palmenblätter umzuwandeln, das nahm der Architekt hier bereits vorweg und trachtete mit aller

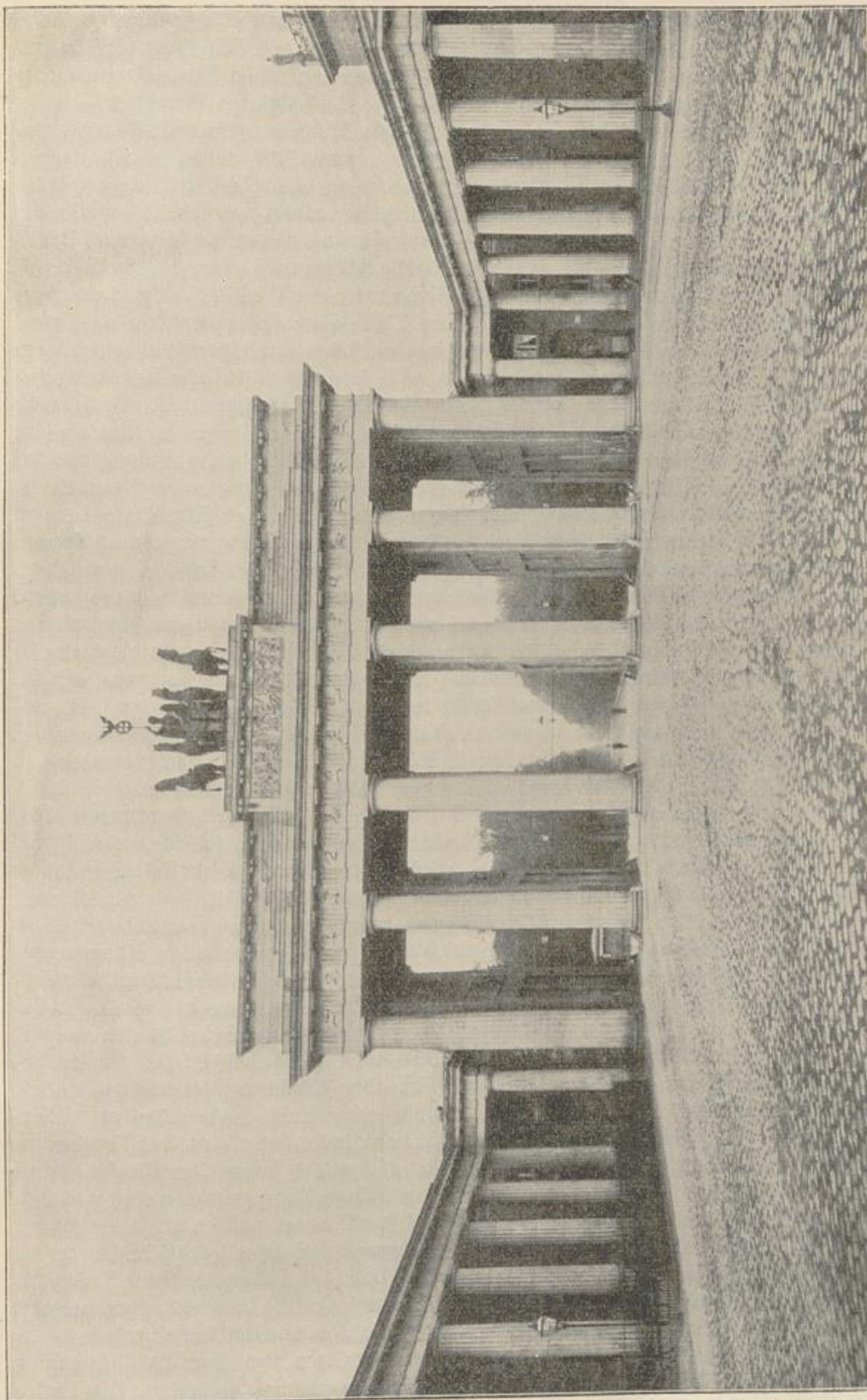


Abb. 49 Das Brandenburger Tor in Berlin von Karl Gotthard Langhans (Aufnahme des Architektenvereins zu Berlin)

Macht danach, den Eindruck eines Palmenhaines hervorzurufen. Indessen wurde in jener doch noch vorwiegend klassizistisch gestimmten Zeit Schinkels verschwommener Gotik der klare Entwurf zu einem kleinen dorischen Tempel von Gentz vorgezogen und ein solcher im Charlottenburger Schloßgarten errichtet.

Während der nun folgenden Kriege, die den Baumeister um jede Baugelegenheit brachten, malte Schinkel Prospekte und Panoramen, die neben künstlerischen auch lehrhafte Absichten in historischem und geographischem Sinne verfolgten und von den bildungsdurstigen Berlinern eifrig betrachtet wurden. Er stellte die sieben Wunder der Welt dar und entwarf Theaterdekorationen. In landschaftlichen und Architekturbildern glaubte der romantische Schwärmer seine ideale Welt am ehesten errichten zu können, weil hier die Hemmnisse der Wirklichkeit: Geldmangel und Materialnot sowie die Engherzigkeit und Kleingeisterei der Besteller wegfielen. Alle diese phantastischen Theaterdekorationen und Landschaftsgemälde sollten dem Baumeister später sehr zustatten kommen, weil sie seine natürliche Begabung zur organischen Verbindung der Baukunst mit der Landschaft förderten. Denn auch der Landschaftsmaler Schinkel hat sich höchst selten mit der Darstellung der Landschaft allein begnügt, vielmehr zumeist Menschenwerk in Verbindung mit der Natur gebracht. Aus allem, was Schinkel geschaffen, schaut immer der Baumeister, immer der Gebildete, immer der nach hohen sittlichen Zielen Strebende heraus. „Landschaftliche Ansichten gewähren ein besonderes Interesse, wenn man Spuren menschlichen Daseins darinnen wahrnimmt. Der Überblick eines Landes, in welchem noch kein menschliches Wesen Fuß gefaßt hat, kann Großartiges und Schönes haben, der Beschauer wird aber unbestimmt, unruhig und traurig, weil der Mensch das am liebsten erfahren will, wie sich seinesgleichen der Natur bemächtigt, darinnen gelebt und ihre Schönheit genossen haben . . . Der Reiz der Landschaft wird erhöht, indem man die Spuren des Menschlichen recht entschieden hervortreten läßt, entweder so, daß man ein Volk in seinem frühesten goldenen Zeitalter ganz naiv, ursprünglich und im schönsten Frieden die Herrlichkeit der Natur genießen sieht . . . oder die Landschaft läßt die ganze Fülle der Kultur eines höchst ausgebildeten Volkes sehen, welches jeden Gegenstand der Natur geschickt zu benutzen wußte, um daraus einen erhöhten Lebensgenuß für das Individuum und für das Volk im allgemeinen zu ziehen. Hier kann man im Bilde mit diesem Volke leben und dasselbe in allen seinen rein menschlichen und politischen Verhältnissen verfolgen.“ Das bedeutendste aus derartigen Erwägungen hervorgegangene Gemälde ist „Die Blüte Griechenlands“ vom Jahre 1825. Im Vordergrund sind rüstige Männer und Jünglinge eifrig und in den lebendigsten Bewegungen damit beschäftigt, die einzelnen Teile des Parthenonfrieses aneinanderzufügen. Ganz rechts wachsen, die Komposition fest einfassend, drei gewaltige, prachtvolle ionische Säulen empor, denen zur Linken eine mächtige Baumkulisse das Gleichgewicht hält. Im Hintergrund schweift das Auge über Berg und Tal, über Wälder und viele edle Bauten. Am Horizont schließen langhingestreckte, schön gezeichnete Höhenzüge ab. Hierher gehören auch die gemalten Entwürfe (im Schinkelmuseum) zu den Fresken in der Vorhalle des alten Museums zu Berlin, die später unter Cornelius' Leitung von seinen Schülern ausgeführt wurden. Auch diese Kompositionen sind von den höchsten Absichten eingegeben. Zwei gewaltige Themen sollten zur Darstellung gebracht werden: „Jupiter und die neue Götterwelt und der allmähliche Übergang von der Nacht zum Licht“ sowie „Die Entwicklung des Lebens auf der Erde vom Morgen zum Abend und vom Frühling zum Winter“. Antike Vorstellungen kommen in romantischer Auffassung zum Ausdruck. Viele Schönheiten im einzelnen — in Gedanken, Motiven und Linien. Aber das Ganze zerrissen, von einer Unzahl nackter Gestalten überfüllt und im Charakter des Theatervorhanges gehalten. Die harte, kalte, abscheuliche Farbe der Fresken selber verdirbt vollends deren ganzen Eindruck.

Das große Endergebnis der Befreiungskriege wollte Schinkel in einem gewaltigen gotischen Dome zu Berlin künstlerisch verkörpern. Der Gedanke des Berliner Dombaues zieht sich durch das ganze 19. Jahrhundert. Schinkels Dom sollte auf den Leipziger Platz zu stehen kommen. Der Künstler hegte von seinem zukünftigen Meisterstück die kühnsten Träume und die höchsten Erwartungen. Es sollte künstlerisch, geistig und wirtschaftlich ganz Deutschland ein halbes Jahrhundert in Anspruch nehmen. Es sollte ein Denkmal und ein Dankmal der wiedererrungenen Freiheit werden. An ihm sollte sich zugleich das deutsche Volk zu großen künstlerischen Aufgaben heranbilden. Aber das geplante gewaltige Riesenwerk ist tatsächlich zu dem bekannten Kreuzbergdenkmal zusammengeschrumpft, einer harten, saftlosen, gemachten Nachahmung des aus kraftvollem Kunst- und Volksleben heraus geborenen „Schönen Brunnens“ zu Nürnberg. Und um dem Ganzen die Krone aufzusetzen, wurde das Kreuzbergdenkmal aus Gußeisen errichtet! — Aber selbst wenn Schinkels Domentwurf ausgeführt worden wäre, wäre ein der Befreiungskriege würdiges Denkmal zustande gekommen?! — Schinkel hat die logische Folgerichtigkeit nicht voll nachzuempfinden vermocht, welche die Gotik im ganzen und in allen Einzelheiten, von den Strebepfeilersockeln bis zur Kreuzblume auf dem Turme erfüllt. So hatte er einen Abscheu gegen das steil ansteigende Dach und hat dieses auf seinem Domprojekt (Abb. Knackfuß-Monogr. S. 27) durch ein flacheres ersetzt, wodurch für die Seitenansicht die organische Verbindung zwischen Eingangsturm und Chorpartie aufgehoben wird. Die Vertikaltendenz der gotischen Kirchen ist auf einen oder zwei Türme zugespitzt. Schinkels Entwurf verteilt die Wirkung der großen Massen annähernd gleichmäßig zwischen Eingangsturm und Chorkuppel, ähnlich etwa wie es der romanische Stil verlangt. Die Einzelheiten sind stets zu sehr gehäuft, teils zu ärmlich, teils hart, teils überphantastisch. Die Gotik war vor 300 Jahren, nachdem sie alle Entwicklungsstadien von der zarten Knospe bis zur überreifen Frucht durchlaufen hatte, eines natürlichen Todes verschieden, und es ist Schinkel nicht gelungen, sie wieder zu neuem gedeihlichen Leben zu erwecken.

Mit dem Domentwurf hat sich Schinkel nicht das einzige Mal auf das Gebiet des protestantischen Kirchenbaues begeben. Dem Pfarrerssohn, dem für die sittliche Erziehung des Menschengeschlechtes begeisterten Schinkel dürfte das Kirchenbauen nicht nur Auftrag-, sondern Herzenssache gewesen sein. Tatsache ist, daß er bei den Kirchenbauten, gleichviel ob er sie nur plante oder wirklich ausführte, den Bedürfnissen des protestantischen Kultus Rechnung zu tragen suchte. Aber das bisher ungelöste Problem des protestantischen Kirchenbaues wahrhaft zu lösen und an Stelle des Schauraumes eine Predigtkirche zu setzen, hat auch er nicht vermocht, vielmehr nach Eklektizisten Art sich damit begnügt, die aus dem Katholizismus herausentwickelten alten Schemen den Bedürfnissen der neuen kirchlichen Gemeinschaft anzupassen, indem er das Mittelschiff der dreischiffigen Anlagen zum beherrschenden Predigtraum erweiterte, die Nebenschiffe zu Emporen und Gängen herabdrückte, Kanzel und Altar, wie das ja auch schon vor ihm (z. B. in Erlangen) geschehen war, beide in der Mittelachse und in malerischer Anordnung terrassenförmig übereinander anordnete. In Berlin rührt u. a. die gotische Werderkirche von Schinkel her. Was aber dem Künstler für die Hauptstadt versagt blieb, ihr die überragende Hauptkirche zu bauen, das war ihm wenigstens für die zweite Residenzstadt der preußischen Monarchie beschieden. Die Potsdam beherrschende Nikolaikirche, jener mächtige Zentralbau, über quadratischem Grundriß mit der gewaltigen, von einer runden Säulenhalle umgebenen Kuppel⁵⁹⁾ und der klassischen, von sechs korinthischen Säulen getragenen Giebelfront ist Schinkels Werk, der sich bei diesem aus antiken und renaissancistischen Baugedanken heraus entworfenen Bau viel freier bewegen



Abb. 50 Das Berliner Schauspielhaus von Karl Friedrich Schinkel

konnte als bei der dürftigen Gotik der Werderkirche und dem in reicher, aber nicht minder mißglückter Gotik geplanten Berliner Dom. Denn im letzten Grunde war Schinkel eben doch Klassizist und nur als solcher vermochte er seine volle Begabung an den Tag zu legen.

Für das knappe, wehrhafte preußische Wesen fand er einen erschöpfenden baukünstlerischen Ausdruck in der Neuen Wache zu Berlin oder vielmehr in der herrlichen Schauseite dieses Wachhauses (Abb. 42). Denn das Gebäude selbst wirkt in dem freundlichen dunkelgrünen „Kastanienwäldchen“ nur wie ein viereckiger roher Backsteinkasten, mag man es von hinten oder von der Seite betrachten. Und es ist bezeichnend für den dekorativen Grundcharakter des Klassizismus, wie der Schwerpunkt ausschließlich auf die vordere Schauseite gelegt wurde. Diese kontrastiert daher mit dem eigentlichen Gebäude, dem sie rein äußerlich vorgelegt ist, auf das seltsamste, aber sie ist an sich in den Verhältnissen ebenso fein abgewogen wie vortrefflich durchgeführt in allen Einzelheiten des im allgemeinen zugrunde gelegten dorischen Schemas. Der charaktervolle Eindruck dieser Fassade erhält seine Vollendung durch die flankierenden, gegenständlich bedeutungsvollen und formal hervorragenden Denkmäler des Schlachtendenkers Bülow und des genialen Organisators Scharnhorst.

Indessen war Schinkel zu Höherem berufen. Und mit den höheren Aufgaben wuchsen seine Kräfte. Er schuf Berlin die Räume für die dramatische und die bildende Kunst: das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt und das Museum gegenüber dem Schloß (Abb. 50 u. 51). Beide sind in schlichten, strengen griechischen Formen von knapper, keuscher Linienführung und von wunderbaren Verhältnissen erbaut. Dabei begnügte sich Schinkel nicht mit einer äußerlichen Aneinanderreihung griechischer Formenelemente, vielmehr hatte er sich mit dem Wesen der Antike so innig vertraut gemacht, daß er mit ihren Elementen nach Belieben frei schalten und sie zu bestimmten Zwecken verwenden konnte. So sollte ihm wie wenigen gelingen, sowohl die vorhandenen Plätze mit seinen Bauten zu schmücken, als auch zweck-



Abb. 51 Das Alte Museum zu Berlin von Karl Friedrich Schinkel

dienliche Räume zu schaffen. Beim Schauspielhaus gestatteten die runden Kuppeltürme der beiden benachbarten „reformierten Kirchen“, der deutschen und der französischen, das an sich harte Aufeinanderprallen der großen Massen des Schauspielhauses im rechten Winkel, ohne daß sich daraus eine peinliche Wirkung ergeben hätte. Das Museum ist in seiner großartigen Schlichtheit imstande, dem Berliner Schlosse, dem bis auf den heutigen Tag schönsten Gebäude der Reichshauptstadt, ein glückliches Paroli zu bieten. Von der oberen Terrasse der Museumstreppe eröffnet sich dem Beschauer Gelegenheit, den Lustgarten, die bedeutendste Platzanlage nicht nur Berlins, sondern ganz Deutschlands, mit einem Blicke zu überschauen und wahrhaft zu genießen. Zum Museum wie zum Schauspielhause führen breite Freitreppen hinauf. Wahrlich, ein Motiv ganz im Geiste der an der Antike genährten Kunstanschauung der Schiller und Goethe! — Beim Hinaufsteigen weitet sich uns die Brust; die Sorgen des Alltags weichen von uns; wir fühlen uns instand gesetzt, die Eindrücke in uns aufzunehmen, die unser im Innern der Musentempel harren. Die so erzeugte Stimmung wird im Museum durch den Kuppelraum, der sich gleich an die Eingangstreppe anschließt, noch gesteigert. Fürwahr, das Museum vermag, neben einem Gebäude wie dem Berliner Schloß zu wirken, wenn es ihm auch an künstlerischen Qualitäten nicht gleichkommt, denn Schlüter hatte am Hofe des prachtliebenden ersten Königs von Preußen aus dem Vollen schöpfen und schaffen können, über Schinkel dagegen äußerte der sparsame Friedrich Wilhelm III. gelegentlich: „Man muß ihm einen Zaum anlegen.“ Immerhin dürfte eine gewisse Einfachheit und Nüchternheit, die die Schinkelschen Bauten bei allen ihren sonstigen Vorzügen verraten, nicht nur aus äußerlichen Beschränkungen einer epigonenhaft gesinnten Zeit, sondern auch aus den Grenzen seiner eigenen Begabung zu erklären sein. An Andreas Schlüter, den großen Baukünstler des Barockzeitalters, reicht er nicht heran. Es fehlt ihm die Fülle der Einbildungskraft, die unbedingte Treffsicherheit der intuitiv und ohne hemmende Reflexion schaffenden Künstlerseele. Beide aber, Schlüter und in gebührendem Abstand von diesem überragenden Geiste auch Schinkel, stehen heute noch als die ersten Berliner Baumeister da.

Museum und Schauspielhaus bilden Schinkels Haupttaten auf Berliner Boden. Indessen ist auch die Bauakademie sein Werk. Der viel verspottete, bitter verhöhnte „rote Kasten“ wirkt wohl trocken und nüchtern, hat aber dennoch seine Verdienste. Das mächtige Bauwerk auf dem losen Sand als Pfahlbau aufzuführen, war damals schon technisch eine Leistung. Sodann gelangt der Innenausbau vortrefflich am Äußeren zum Ausdruck. Da der Flachbogen zur Überwölbung der Innenräume gewählt war, überspannt er auch die Fenster außen an der Schauseite; während ihre Pilaster als Widerlager gegen den Druck der inneren Gewölbe dienen. Endlich aber ist Schinkels Zurückgreifen auf das alteinheimische Ziegelsteinmaterial sowie seine Achtung vor diesem Material rühmend wert. Ehrlichkeit dem Baustoff gegenüber hat er nicht immer an den Tag gelegt. Den Putz des Schauspielhauses hatte er nicht als solchen respektiert und dementsprechend als große Fläche behandelt, sondern die heiß, aber vergeblich ersehnten Quadersteine damit nachgebildet. Was für die damalige preußische Residenz unerschwinglich teuer war, hat später die deutsche Reichshauptstadt mühelos nachgeholt und das Schauspielhaus, eine seiner Hauptzierden, den Wünschen und ursprünglichen Absichten seines Erbauers entsprechend, mit Sandsteinquadern belegt. Nicht aufs Backsteinmaterial allein ist Schinkel mit der Bauakademie zurückgegangen, sondern auch auf die einst geübte Ausschmückung und Gliederung der Fassade mittelst einzelner glasierter Ziegel. Er verwandte solche von höchster Feinheit der Zeichnung, wenn auch leider von zu geringem Format. Den letzten und wichtigsten Schritt auf dem glücklich eingeschlagenen Wege aber hat Schinkel unterlassen, indem er auf eine malerische Gruppierung der großen Massen verzichtete. Sein unglückseliger Eklektizismus trieb ihn dazu, auch hier die griechische Einfachheit in Grundriß und Aufriß walten zu lassen. Daher das im letzten Grunde Verfehlte der ganzen Anlage. Der Backsteinbau verlangt große malerische Massengruppierung, um Wirkungen zu erzielen, wie die edle Einfachheit der Antike edles Material voraussetzt. Dies Beispiel erhärtet, wie der Klassizismus gelegentlich auch auf einen Schinkel wie auf die ganze Zeit hemmend und einengend wirkte. — In Berlin hat er u. a. das Potsdamer Tor sowie nach dem Muster des Florentiner Palazzo das (im Beginn des 20. Jahrhunderts durch einen Hotelneubau ersetzte) gräflich Redernsche Palais am Pariser Platz gebaut, das mit seiner vornehmen Einfachheit von bestimmendem Einfluß auf die besten Berliner Wohnhäuser der nächstfolgenden Zeit werden sollte⁵¹). Ferner dekorierte Schinkel einige Zimmer im Berliner Schloß für den Kronprinzen, den nachmaligen Friedrich Wilhelm IV., im ausgesprochenen Empirestil, entwarf für denselben Fürsten das Schloßchen Charlottenhof bei Potsdam und baute das Schloß Glienicke bei Potsdam um, dessen einzelne Teile sehr schön in die ernste, stimmungsvolle Landschaft hineinkomponiert sind. Besonders aber ist das Scharnhorstdenkmal vom Jahre 1820 für den Invalidenkirchhof von Berlin hervorzuheben: über einem massigen, rechteckigen, ganz schlichten, nur in der Mitte torartig durchbrochenen und oben friesartig geschmückten Unterbau ruht ein Löwe (dieser von Rauch): das Ganze ein würdiges Gegenstück auf dem Gebiete des Denkmalbaues zu der Schauseite der Hauptwache.

Aber seine größten, kühnsten und weitesten Gedanken hat Schinkel in zwei Entwürfen offenbart, die eben leider Entwürfe geblieben sind. Der eine galt einem Palast für König Otto von Griechenland auf der Akropolis zu Athen, der andere dem Schloß Orianda in der Krim (Abb. 52) für die Kaiserin von Rußland. Beide Aufgaben boten dem alten Theaterdekurations- und Landschaftsmaler der Kriegszeit noch einmal Gelegenheit, in weitschichtigen Baulichkeiten, in reinen antiken Formen und in der Verbindung von Architektur mit schöner charaktervoller und großartiger Natur zu schwelgen — wenn auch nicht in Wirklichkeit, so doch

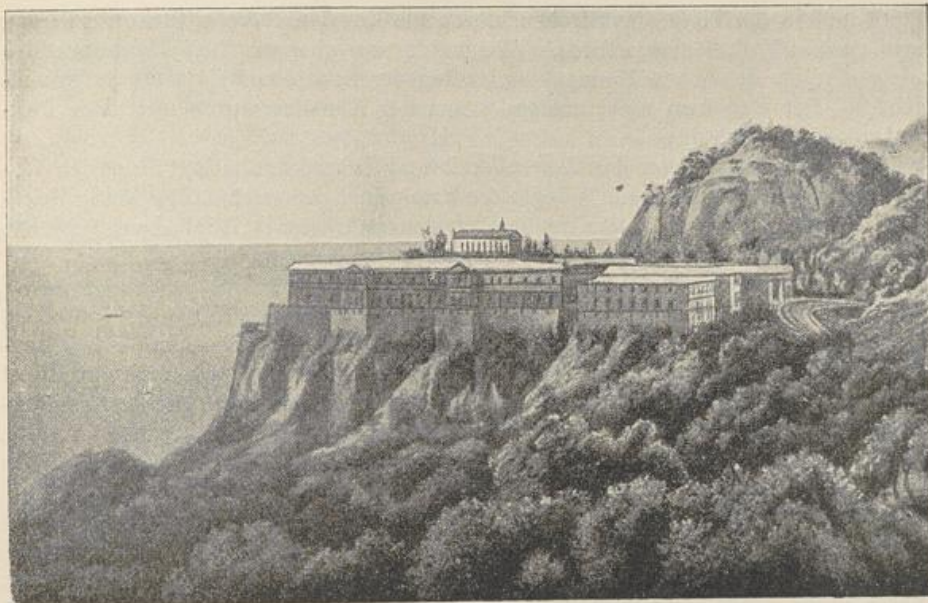


Abb. 52 Entwurf zum Schloß Orianda in der Krim von Karl Friedrich Schinkel

wenigstens auf dem Papier und in Gedanken. Mit einem wahren Feuereifer begab er sich an die Arbeit und äußerte über das letztere Projekt in einem Schreiben an die kaiserlich russischen Hoheiten: „Das Schloß zu Orianda am Gestade der Krim, dessen Lage mich die Gnade Ew. Kaiserlichen Majestät durch schöne Zeichnungen kennen lehrte, begeisterte mich ebenso, wie die hohen Personen des großen Kaiserhauses, welche dort den Wohnsitz nehmen sollten, für die Aufgabe, welche ohnehin schon, wie sie gedacht war, für den Architekten das Reizendste ist, was er zu wünschen in sich fühlt. Der Gegenstand, in den edelsten Formen des klassischen Altertums von Ew. Kaiserlichen Majestät gewünscht, war mir ein Wink, den ich dreist zu benutzen wagte; ich folgte dem einfachen, erhabenen Stile der rein griechischen Kunst... Im allgemeinen bemerke ich alleruntertänigst über die dabei leitende Idee, daß die prächtige, freie Lage auf malerischer Höhe am Meere, gerade wegen der reizenden Verführung, den Geist immer nach außen hin schweifen zu lassen, es mir als dringende Notwendigkeit erscheinen ließ, dem Palaste ein gehaltvolles Inneres zu verleihen, dessen Reize einen Charakter von Heimlichkeit verschaffen, womit sich zugleich eine verschiedenartige Charakteristik der nebeneinander liegenden Zimmer verbinden ließ...“ Nun folgt diese Charakteristik und gipfelt in dem Absatz: „Im Äußern sind Portiken aus Säulen und Karyatiden nach den schönsten griechischen Mustern gebildet, und überdies der uns bekannte Schmuck der alten Tempel, vergoldete Dachziegel aus Metall, Terrakotta oder Glas, sowie die großen, in bronzene feine Rahmen eingesetzten Spiegelglastafeln als Hauptzierde der Palastanlage gewählt worden, welche derselben schon aus der Ferne das Ansehen gibt, daß hier der Sitz des größten Kaiserhauses der Erde sei...“ Schinkel schließt mit der für ihn so charakteristischen Hoffnung, daß durch den Bau, der da aufgeführt werden sollte, dem ganzen russischen Volke „eine neue Richtung angedeutet werde, eine Richtung für Resignation einerseits und für eine intensive, nach innen durchdringende Tätigkeit der Geisteskraft andererseits...“ Also auch hier wieder das Streben in die

Weite und in die Tiefe, das Streben, durch die Kunst auf die sittliche Erziehung eines ganzen Volkes einzuwirken. Wie wurde nun aber das heiße Bemühen des hochgesinnten deutschen Mannes von seiten der russischen Majestät aufgenommen? — Der Bau kam nicht zustande, und der Künstler wurde mit einer Perlmutterdose abgelohnt! —

Wenn Schinkel von der Sparsamkeit und Unberechenbarkeit Friedrich Wilhelms III. niedergedrückt war, pflegte der Kronprinz, der nachmalige König Friedrich Wilhelm IV., den Künstler mit den Worten zu trösten: „Kopf oben, Schinkel, wir wollen einst zusammen bauen.“ Aber es sollte nicht dazu kommen. Der Orianda-Entwurf ist der letzte schöne Traum einer edlen Künstlerseele gewesen. Während Schinkel noch mit dem Entwurf beschäftigt war, ist die Nacht auf seinen Geist herabgesunken. Überanstrengung hatte seine Kraft gebrochen. Der königlich preußische Oberbaurat war mit Berufsarbeit aller Art, die häufig mit Kunst schlechterdings nichts zu tun hatte, so überlastet, daß er für seine künstlerisch-schöpferische Tätigkeit die frühesten Morgenstunden dem Schläfe abstehlen mußte. Jetzt ereilte ihn ein schweres Gehirnleiden, das schnell zum Tode führte. Im Jahre 1841 ist er hinübergegangen.

Wenn irgend jemandes, so wurzelte Schinkels edle, reine vornehme Kunst in einem edlen, reinen, vornehmen Charakter. Genügsam bis zur Bedürfnislosigkeit, treufleißig bis zur Selbstverleugnung, ging er ganz in seiner Tätigkeit auf. Dieses große Talent war zugleich ein starker Charakter. Indessen war er nicht nur von kantischem, altpreußischem, friderizianischem Pflichtbewußtsein erfüllt, vielmehr zugleich von dem zarten Humanitätsempfinden, der feinsten Frucht der Goethe-Schillerschen Kulturbestrebungen, tief durchdrungen. Er wollte, woran kein Rokokobaumeister gedacht hatte, ein Diener und ein Erzieher des gesamten Volkes sein. Er träumte von einer Neubelebung, Beseelung und Verinnerlichung aller Kunstgattungen. Er hoffte Werke hinzustellen, die auf Jahrzehnte hinaus den Mittelpunkt für die künstlerische Kultur eines ganzen Volkes bilden sollten. In diesem über alle natürlichen Bedingungen hinausgreifenden Wollen war er so recht ein Kind seiner Zeit, die im Streben nach den höchsten Zielen oftmals den festen Boden unter den Füßen verlor. Bezeichnend für ihn, daß er sein Bestes großenteils in Entwürfen ausgegeben hat, die nicht zur Ausführung gelangen sollten. Bei all seiner vielseitigen Begabung als Baumeister und Maler, Kunstgewerbler und Kunstphilosoph hat es ihm an der eigentlichen künstlerischen Sinnlichkeit gefehlt. Er ist im letzten Grunde kein neuschöpferischer, sondern ein der Regel folgender, kein michelangelesker, sondern ein palladiesker Geist gewesen. Seinen Malereien, und mögen sie sich noch so phantastisch geben, seinen kunstgewerblichen Arbeiten, und mögen sie noch so fein in Linie und Verhältnis empfunden sein, merkt man es an, daß sie nicht unmittelbar auf die Natur zurückgehen, sondern eine Kunst aus zweiter Hand vorstellen. Schinkel hat die Natur nicht mit eigenen hellen Augen, sondern durch die Brille der Antike und der Renaissance gesehen. Seine formale Nüchternheit tritt vielleicht nirgends so klar zutage wie bei seinem Entwurf zu einem Bibliothekgebäude für Berlin, das er in einer Art Romanismus plante. Den Dekor dieses mannigfaltigsten aller Stile handhabte er dabei so trocken, daß oben und unten, rechts und links ein Stein wie der andere aussieht. Der geborene Eklektiker, hat Schinkel wohl sämtliche vorhandenen Stile durchgeprobt: wie er für die Bibliothek eine romanisierende Bauart anwenden wollte, so führte er das Schloß Babelsberg bei Potsdam für den damaligen Prinzen Wilhelm im englisch-gotischen Geschmack⁵²⁾, das Redernsche Palais in Renaissance, seine übrigen Hauptwerke in Berlin in antikem Stil aus. Galt es einen neuen Kirchenbau, so war Schinkel mit zwei grundverschiedenen Entwürfen, einem antiken und einem gotischen, zur Hand. Indessen,

wie schon obige Beispiele beweisen, verfuhr er bei seinem Eklektizismus nicht etwa willkürlich, vielmehr richtete er sich nach der Aufgabe, die er zu lösen hatte, denn das war sein großes ästhetisches Glaubensbekenntnis: „Nichts wahrhaft Großes und Schönes aus früheren Kunstepochen soll und kann untergehen in der Welt, es dauert ewig fort, künftigen Geschlechtern zur Veredlung. Aber es häuft sich, solange die Welt steht, diese Masse mehr und mehr an; der Einfluß dieser Erbschaft auf die Ausübung gegenwärtiger Kunst wird unsicherer und läßt Mißgriffe zu. Hierin Ordnung zu halten, das Wertvolle früherer Zeitalter innerlich unverfälscht unter uns lebendig zu erhalten und das Maß der Anwendung für die Gegenwart zu finden, ist eine der Hauptbestimmungen des Architekten, und also die Läuterung seines Schönheitssinnes und dadurch des Schönheitssinnes seines Volkes eine seiner Hauptstudien.“ Indessen schwankte Schinkel im wesentlichen doch nur zwischen zwei Stilen, der Antike und dem ihr gerade entgegengesetzten und mittelalterlichsten Stile, der Gotik, hin und her. Bald will er diese durch jene veredeln, bald jene durch diese vertiefen, verinnerlichen und verchristlichen. „Die Architektur des Heidentums ist in dieser Hinsicht“ — es handelt sich um den Entwurf eines Mausoleums für die verstorbene Königin Luise — „ganz bedeutungslos für uns; wir können Griechisches und Römisches nicht unmittelbar anwenden, sondern müssen uns das für diesen Zweck Bedeutsame selbst erschaffen. Zu dieser neu zu schaffenden Richtung der Architektur dieser Art gibt uns das Mittelalter einen Fingerzeig. Damals, als die christliche Religion in der Allgemeinheit noch kräftiger lebte, sprach sich dies auch in der Kunst aus, und dies müssen wir aus jener Zeit aufnehmen und unter den Einflüssen der Schönheitsprinzipien, welche das heidnische Altertum liefert, weiter fortbilden und zu vollenden streben.“ Von der Gotik aber, die er „altdeutsche Baukunst“ nennt, äußerte er bei anderer Gelegenheit, „daß deren völlige Vollendung der kommenden Zeit aufgespart ist, nachdem ihre Entwicklung in der Blüte durch einen wunderbaren und wohlthätigen Rückblick auf die Antike für Jahrhunderte unterbrochen ward, wodurch, wie es scheint, die Welt geschickt werden sollte, ein dieser Kunst zu ihrer Vollendung noch fehlendes Element in ihr zu verschmelzen“. Aber Antike und Gotik zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen, ist, wie wenn man Feuer und Wasser zu einer höheren Einheit verbinden wollte! — So gab denn Schinkel schließlich jene unnatürliche Verbindung auch wieder auf und widmete sich fast ausschließlich der Antike. Sich in die klassische Baukunst so tief eingelebt zu haben, daß er in ihrer Formensprache auf alle Fragen zu antworten wußte, die das zeitgenössische Baubedürfnis an ihn stellen mochte, darin besteht sein bleibendes Verdienst. Wie Goethe hat Schinkel im Gegensatz zu den Franzosen der Antike statt der pathetischen eine schlichte menschliche Seite abgewonnen. Vor allem aber besaß er einen außerordentlich feinen Takt für Verhältnisse und Maße, Linienführung und Material. Er duldet keine zwecklosen Spielformen: jedes Bauglied hatte einen Dienst auszuüben, eine Funktion zu erfüllen. Im Außenbau mußte der Innenbau klar und deutlich hervortreten. Eine besonders glückliche Hand bewährte er in der Einordnung seiner Neubauten in die Reihe der rings vorhandenen und in die Natur. Gleichsam wie herausgewachsen aus der Landschaft und aus der Umgebung wirken seine Gebäude, mit solch ruhiger Sicherheit und Selbstverständlichkeit füllen sie ihren Platz aus. Die Neue Wache, das Museum, das Schauspielhaus sowie das leider jetzt niedergerissene Redernsche Palais haben trotz aller Stilwandlungen das ganze Jahrhundert hindurch bis auf die Gegenwart hohe Geltung behalten. „Hier in des Reiches Hauptstadt“, so sprach Ende des 19. Jahrhunderts der damalige Berliner Stadtbaurat, der Schöpfer des Reichsgerichtsgebäudes zu Leipzig, Ludwig Hoffmann, „wird man an Schinkels Meisterwerken stets mit Bewunderung erkennen, in wie einfacher Weise

in der Baukunst edle und großartige Wirkungen zu erreichen sind, und wie auch mit bescheidenen Mitteln ein großer Gedanke zu erhabenem Ausdruck gebracht werden kann⁵³⁾.

Minder zielbewußt, minder geistvoll, aber in anderer Art höchst folgenreich war die architektonische Tätigkeit, die zu gleicher Zeit durch die seltene Kunstliebe König Ludwigs I.⁵⁴⁾ in München hervorgerufen wurde. Kaum jemals hat ein Herrscher die Kunst so leidenschaftlich, so durchgreifend, so umfassend gefördert, wie dieser König. Ludwig I. von Bayern nimmt unter den deutschen Fürsten des 19. Jahrhunderts eine eigenartige Stellung ein. Er war der gekrönte Vertreter der Goethe-Schillerschen Kulturbestrebungen. Er hatte den Plan gefaßt, der Kunst in seiner Hauptstadt eine Heimstätte zu bereiten und überhaupt aus München eine Stadt zu machen, so daß niemand Deutschland kennt, der München nicht gesehen hat. Und dieses Ziel hat er erreicht. In der Tat nimmt München bis auf den heutigen Tag im gesamten deutschen Geistesleben die zweite, im Kunstleben (das Wort auf die bildende Kunst beschränkt) allen gelegentlich ausgesprochenen Zweifeln zum Trotz die erste Stelle ein. Und wenn gerade München im Revolutionsjahr 1918 zur Bühne des Eisner'schen Narrenspiels geworden ist, gegenwärtig aber in dem Streben des deutschen Volkes nach nationalem Wiederaufbau die erste Rolle spielt, so wäre auch dies nicht möglich gewesen und nicht möglich ohne die damalige Tätigkeit des Königs Ludwig, der eben erst den Grund zu dem gelegt hat, was München jetzt bedeutet. Es ist merkwürdig, daß der nationale Gedanke, von dem Ludwig dabei stets ganz erfüllt war, seine Schöpfung: die Stadt München erst ein Jahrhundert später so recht ergreifen sollte. — Während die Mehrzahl anderer Fürsten die Kunst mehr als Spielball ihrer Laune und zur Befriedigung persönlicher Liebhabereien verwandten, gebührt König Ludwig der Ruhm, die Kunst mit voller, ernster Hingabe und zugleich im nationalen Sinne gepflegt zu haben. Er suchte sämtliche Künste zur Herstellung großartiger Aufgaben zu vereinigen. Die Architektur stand für seine Anschauung im Mittelpunkt, und die übrigen Künste sollten sich ihr in jugendlicher Werdelust dienend und helfend anschließen. Fast verloren gegangene Zweige der Kunst, wie die Freskotechnik und die Glasmalerei, wurden damals wiederbelebt oder neu entdeckt. Andere, bisher kümmerlich betrieben, wie die Bildnerei in Erz, erhoben sich zu schwungvollem Betrieb, und eine neue Blüte des Kunsthandwerks schien sich daran anzuschließen. So heilig groß nun aber auch der Eifer war, mit dem Ludwig ans Werk ging, so bedeutsam und folgeschwer die Einwirkung, die er mittelbar auf Jahrzehnte herab tatsächlich ausgeübt hat, so konnten dennoch von den Bau- und Bildwerken, die zu seiner Zeit und auf seine Veranlassung hin geschaffen wurden, nur wenige die kritische Prüfung der folgenden Menschenalter siegreich bestehen. Immerhin verdanken ausgedehnte Stadtviertel Münchens ihr Gepräge Ludwig I. und seinem klassizistischen baukünstlerischen Berater. Was Schinkel für Berlin, bedeutet *Klenze* für München. Indessen war er nicht ebenso hoch veranlagt, auch schuf er unter weniger günstigen und begeisternden Eindrücken und verhielt sich in dieser wie in jener Hinsicht zu Schinkel wie Schwantaler zu Rauch. Schinkels Bauten hoben sich von dem bedeutenden politischen Hintergrund der Befreiungskriege ab, und er selbst hat sich stets als der künstlerische Erzieher eines ganzen aufstrebenden Volkes gefühlt, dessen soldatischer Eigenart er in der Wache, wenn auch in entlehnten Formen, ein charaktervolles Denkmal geschaffen — dessen Bildungsdurst er im Museum und Schauspielhaus glänzende Monumente gesetzt hat. Klenze erscheint daneben nur als stets bereiter und gefügiger Fürstendiener. Für diesen Fürsten aber, der aus der Pfalz zu ihr gekommen war, und für seine künstlerischen Bestrebungen hat die altbayerische Bevölkerung Münchens ebensowenig Verständnis an den Tag gelegt, wie der Fürst

für die kunstgeschichtliche Vergangenheit der altbayerischen Lande. Hier hatte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts eine fröhliche, behäbige, prächtige Kunst geherrscht, die, aus dem Wesen des ganzen Volkes hervorgegangen, vortrefflich zu ihm gestimmt und noch im 18. Jahrhundert durch die Brüder Asam in der Kirche an der Sendlinger Straße einen ebenso eigenartigen wie reizvollen Ausdruck erhalten hatte. Das sollte nun alles nichts mehr gelten und unter Ludwig durch Klenze, den Norddeutschen, den „Ausländer“, eine ganz neue kühle Kunst gewaltsam aufgefropft werden! — Allerdings war, wie Schinkel durch Langhans, so Klenze durch *Karl Fischer* (1782—1820) vorgearbeitet worden, der das treffliche, äußerst umfangreiche, 2200 Zuschauer fassende Hoftheater geschaffen, Karolinenplatz, Karlstraße und Müllerstraße angelegt, kurz, wie Boisserée an Goethe schreibt, ein ganzes „Fischerviertel“ erbaut hatte. Er pflegte die Schauseiten seiner Bauten durch Säulen und Halbsäulen, Pfeiler und Lünettenfenster zu gliedern und mit einem Giebel zu bekronen. Fischers Bauten machen aber einen natürlichen, gewachsenen Eindruck gegenüber den künstlichen Klenzes. Sie nehmen sich wie ein letzter Ausläufer der gesamten großen europäischen Renaissancebewegung aus, Klenze dagegen vertritt die neue, gelehrte, die klassizistische Kunst.

Leo Klenze wurde im Jahre 1784 bei Hildesheim geboren und ist 1864 in München gestorben. Er hat seine Begeisterung für die Antike wie Schinkel und in freundschaftlichem Verkehr mit ihm in Berlin bei dem großen Anreger Gilly eingesogen, in Paris und später auf ausgedehnten Reisen in Italien wie in Griechenland befestigt und vertieft. Während aber Schinkel gerade insofern den Geist der Zeit wahrer und mannigfaltiger verkörpert, als in seiner Brust eine klassizistische und eine romantische Seele beieinander wohnten, von denen sich immer die eine von der anderen trennen wollte, hat der „klassische Klenze“, wie er in München im Gegensatz zu dem Romantiker Gärtner genannt wurde, sein Leben lang nur an „eine wahre Kunst, nämlich die griechische“, geglaubt, Mittelalter und deutsche Renaissance dagegen ehrlich verabscheut. Indessen bequemte er sich dem kunstgeschichtlich beweglichen Geiste seines königlichen Gönners gegenüber doch zu dem Zugeständnis, auch die von der Antike unmittelbar abgeleiteten Stile, den altchristlichen sowie denjenigen der italienischen Renaissance anzuwenden. So hat er an die alte Münchener Residenz, jenes für die Geschichte der Renaissancebaukunst in Deutschland epochemachende Schloß, nach Süden im Stil des Palazzo Pitti den „Königsbau“ angefügt, bei dem die überzarte Detailbildung mit der durch alle Stockwerke durchgeführten Rustika eigentümlich kontrastiert, ferner ebenfalls im italienischen Renaissancestil die Nordpartie, den „Festsaalbau“, dem zugunsten manch schönes Stück alter Baukunst fallen mußte, während Klenze selbst (nach Cornelius Gurlitts Ausführungen) auf einer gesunden, von seinem Vorgänger *Friedrich Weinbrenner* vermittelten palladiesken Überlieferung fußte. Und nun hat Klenze, von diesem Festsaalbau angefangen, ganz München bis zum Siegestor erweitert: die noch zum Residenzkomplex gehörige Allerheiligenkapelle in Anlehnung an S. Marco in Venedig und an die Capella palatina zu Palermo (in welcher der königliche Bauherr die Absicht zum Bau der Kapelle gefaßt hatte) im byzantinischen Stil geschaffen, den Hofgarten durch das Arkadentor und den Basar nach Westen abgegrenzt, diesem gegenüber das Odeon und das damals Herzoglich Leuchtenbergsche Palais, endlich das Herzog Max-Palais und das Kriegsministerium an der Ludwigstraße errichtet, überhaupt die ganze Ludwigstraße auf Wunsch des baubegeisterten Königs und seinem Namen zur Ehre angelegt, während die romanisierenden Bauten der Bibliothek und der ursprünglichen Universität, aber auch das klassizistische, in engem Anschluß an den Konstantinsbogen gehaltene Siegestor auf den Romantiker *Gärtner* zurückgehen. Die Ludwigstraße ist bezeichnend. Den Zeitgenossen König Ludwigs, Klenzes und Gärtners galt sie als wunderbare via triumphalis. Die nachfolgenden

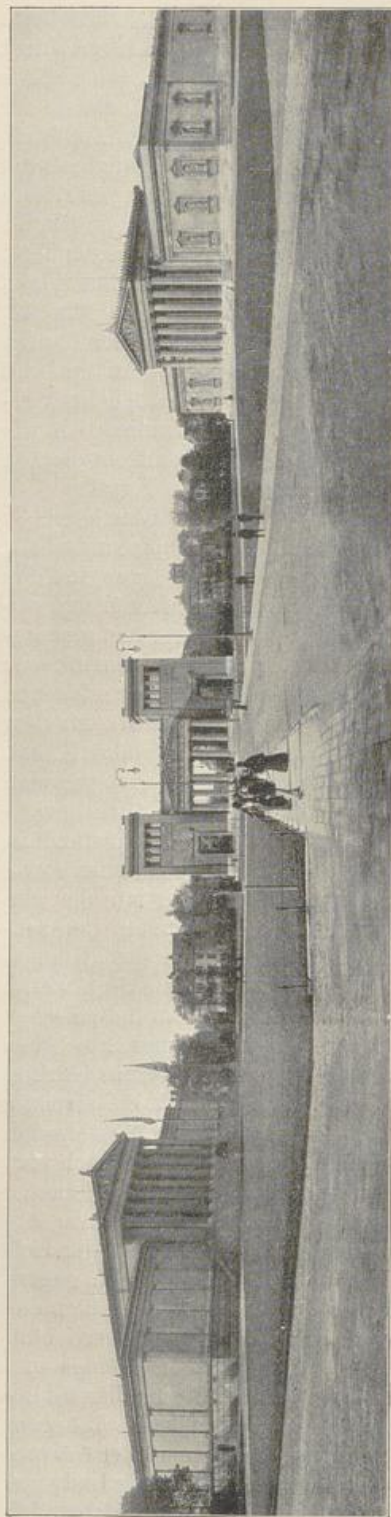


Abb. 53 Der Königsplatz zu München. Rechts die Glyptothek, in der Mitte die Propyläen, links die Staatsgalerie
Zwischen Glyptothek und Propyläen der Palast Franz Lenbachs

Geschlechter vermochten den Eindruck einer gewissen Langeweile nicht zu vermeiden. Es lag dies nicht nur an dem Mangel an Geschäftsauslagen und grünen Bäumen, sondern auch an den Architekturen selbst. Nirgends wurde man sich so wie hier, wo so viele Imitationsbauten aneinandergereiht sind, des Entlehnten und Gemachten bewußt, das die ganze Klenzesche und überhaupt die gesamte damalige Baukunst kennzeichnet. Und nun schloß sich diese Ludwigstraße unmittelbar an das anmutige alte gotische und Rokoko-München mit seinen lebenswürdig gewundenen Gassen an! Hinter dem Siegestor aber erhob sich, in frischem Grün prangend, Schwabing, der jüngste Stadtteil, in dem neben manchen verkünstelten und verunglückten Architekturen doch auch viele reizvolle Bauten das Streben nach einem neuen Stil verraten und eine bessere Zukunft versprechen. Zwischen diesem neuen München der Zukunft und jenem alten München der Vergangenheit machte sich die feierliche Einförmigkeit der Ludwigstraße um so fühlbarer geltend. Gegenwärtig hat sich der Geschmack nun von neuem gewandelt, und unsere Augen sind für die Bedeutung der einheitlichen und großzügigen Stadtanlage wieder empfänglicher geworden, so daß sie sogar an der inzwischen erfolgten stilwidrigen Bepflanzung des Odeonsplatzes entschieden Anstoß nehmen.

Klenze baute auch in den Jahren 1826—36 die Alte Pinakothek. Von der Münchener Bevölkerung wurde der weit-sichtigere König damals arg verspottet, er hätte sein Museum außerhalb der Stadt und so weit von ihr entfernt errichtet! — Die Pinakothek, deren Front dem Loggienhof des Vatikans nachempfunden ist, dürfte wohl als eine der glücklicheren Leistungen Klenzes zu betrachten sein: in den Mittelsälen die großen Gemälde unter Nordlicht; im nördlichen Seitengang, auf kleine Kabinette verteilt, die feinen kleinen Kabinettstücke. So sollte die Pinakothek das Vorbild für die meisten Bildergalerien des 19. Jahrhunderts bilden. Ferner zeichnen sich die Pina-

kothekräume durch glückliche Verhältnisse aus, so daß sich der Besucher dieser Galerie schon beim Eintreten in eine angenehm behagliche Stimmung versetzt fühlt und auch bei längerem Verweilen nicht so leicht vom Schwindel der Ermüdung gepackt wird wie in den Sälen anderer Museen, die häufig an übertriebener Länge oder Höhe krankten. Leider steht aber das Äußere der Pinakothek nicht auf der Höhe des Inneren. Zeichnet sich auch die Längsfront durch ruhige, vornehme und schöne Verhältnisse aus, so betritt man nun nicht (wie beim Schinkelschen Museum in Berlin oder anderen Anlagen der Art) an einer solchen Hauptfront frei und schön über eine groß gedachte Treppe die Sammlung, sondern man sieht sich genötigt, durch eine Seitentür einzutreten, wodurch die Empfindung des Gezwungenen und Kleinlichen erweckt wird. Der Außeneindruck der Alten Pinakothek wird noch wesentlich durch ihre Lage auf einem großflächigen Platz beeinträchtigt, der trotz schöner alter Baumbestände bei sonst ungenügendem gärtnerischen Schmuck in seiner eintönigen, noch dazu durch einen abscheulichen Staketenzaun betonten Viereckigkeit einen durchaus freudlosen und unkünstlerischen Eindruck macht, um so mehr als sich unmittelbar daneben dieselbe eintönige viereckige Anlage in dem Komplex der Neuen Pinakothek wiederholt. Nirgends ein angenehmer und bedeutender Platzeindruck. Da die beiden Gemäldegalerien trotz der inzwischen hinzugekommenen Staatsgalerie am Königsplatz immer noch der Vergrößerung bedürfen, würde sich hier für einen modernen Architekten eine wundervolle Gelegenheit zu geschickten Um-, Neu- und Zwischenbauten ergeben, ja sogar für eine organische Verschmelzung der beiden Bauten und der beiden Plätze zu einem großartigen, mannigfaltigen und reich gegliederten Gesamtkunstwerk. Die Überbrückung der Theresienstraße zwischen den Pinakotheken würde dabei die Möglichkeit zu einer besonders geistreichen Lösung im Rahmen der ganzen Platzanlage bieten. Wenn so die im Inneren praktisch und schön angelegte Pinakothek nach außen einstweilen keinen befriedigenden Eindruck erweckt, steht es um die gleichfalls von Klenze, und zwar am Königsplatz erbaute Glyptothek unvergleichlich besser. Der Königsplatz mit der Glyptothek zur Rechten, der Staatsgalerie zur Linken und den Propyläen im Hintergrund zeichnet sich durch vollendete Verhältnisse und seltenen Stimmungsgehalt aus (Abb. 53). Von den üppigen grünen Grasflächen heben sich die aus echtem und edlem gelben Sandstein erbauten Gebäude in heller strahlender Farbigeit ab. Und wenn dieser von Ost nach West gerichtete geräumige Platz mit dem frischen Grün und den edlen antikisierenden Gebäuden von den vollen Strahlen der untergehenden Sonne getroffen wird, dann ist's, wie wenn ein Schimmer südlicher Formenschönheit und Farbenpracht sich über die nordische Hauptstadt ergösse. Fürwahr, mit dem Königsplatz ist ein Stück von dem hohen Ideal, das die sehnsüchtige Seele Ludwigs erfüllte, zur Wirklichkeit geworden! — Mit der Glyptothek hatte Klenze seine Tätigkeit in München begonnen. Ihr widmete er die Kraft seiner Jugend, seine erste flammende Begeisterung; die Glyptothek durfte er im griechischen Stile errichten (Abb. 54). Da dieser aber den nordischen Bedürfnissen nicht voll entspricht, so ordnete der Künstler mit keckem Zugreifen über den Säulen ein festes Dach und hinter ihnen eine von Fenstern durchbrochene Wand im Stile der Renaissance an. Infolge dieser Veränderungen ist der Bau nicht etwa schlechter geworden, vielmehr hat er dadurch ein individuelles Gepräge erhalten. Vorn führt eine Freitreppe fürs Volk, hinten eine Auffahrtsrampe hinauf, die für den königlichen Bauherrn und die Seinigen gedacht war (aber längst nicht mehr benutzt wird). Das Innere gibt der Pinakothek an praktischer Verwendbarkeit nichts nach. Dagegen wirkt es nicht glücklich, daß die Glyptothek so tief im Boden sitzt. Diesen Fehler vor allem und zugleich die vom engen klassizistischen Standpunkt aus stilllosen Renaissancefenster suchte *Ziebland*

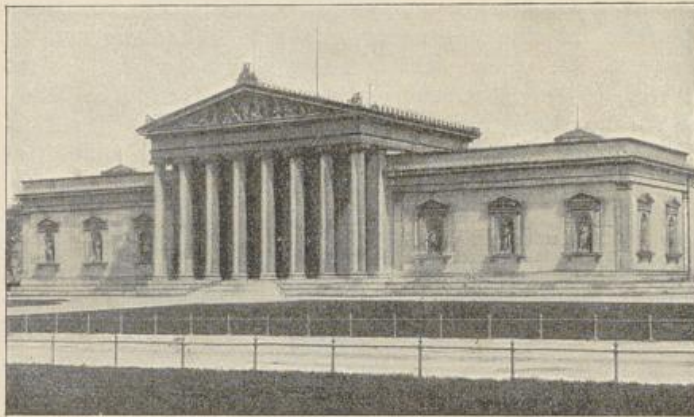


Abb. 54 Die Glyptothek zu München von Leo Klenze (Zu Seite 85)

zu vermeiden, als er gegenüber der Glyptothek das Kunstaussstellungsgebäude, jetzt Staatsgalerie, aufführte (vollendet 1845). Indessen ist dieses Gebäude dadurch sicherlich nicht besser als die Glyptothek geworden, wenn es sich auch in die schöne Gesamtanlage des Platzes würdig einfügt.

Außerhalb Münchens baute Klenze vor allem die Walhalla. Nichts kennzeichnet die ganze Zeit so treffend wie diese Walhalla. Während der tiefen Erniedrigung Deutschlands im Jahre 1806 hatte der Kronprinz Ludwig voll glühender Vaterlandsliebe den Plan gefaßt, zum Ansporn und zur Erhebung der lebenden und der zukünftigen Geschlechter allen hervorragenden Deutschen der Vergangenheit in einem künstlerisch ausgeführten „Tempel deutscher Ehren“ Denkmäler in Form von Büsten zu errichten. Wie nun der Ort, an den die Seelen der abgeschiedenen Helden nach altgermanischer Anschauung gelangen, Walhall heißt, so nannte der König auch den Tempel, in dem die Büsten vereinigt werden sollten, Walhalla. Mochte auch der Name phantastisch gewählt sein, der Gedanke war edel und groß. Dagegen ist es höchst befremdlich, daß König Ludwig das Denkmal deutscher Ehren in griechischem Stil erträumte. Er wurde selbst gelegentlich an dieser Stilwahl irre und dachte ans deutsche Mittelalter. Aber sein künstlerischer Berater Klenze drückte schließlich doch bei dem Könige die Genehmigung durch, in den Jahren 1830–40 den Bau im dorischen Stile des Parthenon zu errichten — nächst Regensburg, unweit der Ruine der mittelalterlichen Burg von Donaustauf, die der Sage nach den Agilolfingern wie den Karolingern als Lieblingsschloß gedient hatte. Der Klenzesche Bau, am Ufer des mächtigen Donaustromes wuchtig hingelagert, von dem kräftige Terrassen zu dem Tempel hinaufführen, übt auch heute noch einen überwältigenden Eindruck aus, wozu allerdings dieser Platz in dieser Landschaft stark beiträgt. Und diesen Platz ausgewählt zu haben, ist das persönliche Verdienst des für alles Hohe und Edle begeisterten Königs und gereicht seinem Verständnis für das Zusammenwirken von Kunst und Natur zur höchsten Ehre. So vortrefflich wie die Walhalla an ihrem Platz steht, ebenso schön ist der überraschende Ausblick, den man von dort aus auf die gesegneten bayerischen Lande bis auf den fernen blaugrauen Nebelstreif der abschließenden Alpen genießt.

Was die Walhalla für ganz Deutschland, das sollte für Bayern die bayerische Ruhmeshalle werden, die der König in den Jahren 1842–1853 auf der Schwanthalerhöhe bei München aufführen ließ. Diese Ruhmeshalle — eine ionische Säulenhalle in Hufeisenform, von zwei Tempelchen flankiert, während sich in dem nach vorn offenen Viereck Schwanthalers Bavaria erhebt, — enthält 80 Büsten berühmter Bayern. Das Wort „Bayern“ wurde dabei sehr weit genommen, so daß Männer wie Schongauer bis auf Cornelius und Klenze herab berücksichtigt werden konnten. Der künstlerische Gesamteindruck ist leider nicht sehr günstig.



Abb. 55 Die Kirche Ste. Madeleine in Paris (Zu Seite 89)

Der Bau krankt an unglücklichen Verhältnissen, an kurzer, überknapper Linienführung, an einem harten, rechteckigen Wesen, gewissermaßen einem Manne von untersetzter Statur mit hohen Schultern und kurzem Halse vergleichbar.

Das dritte Bauwerk, das der hochgesinnte König Ludwig I. einem großen allgemeinen Gedanken widmete, die „Befreiungshalle“, wiederum in der Nähe der alten Reichsstadt Regensburg, auf dem Michaelsberg bei Kelheim, nach Gärtners und Klenzes Entwürfen errichtet, 1842 begonnen und am 18. Oktober 1863, dem fünfzigjährigen Gedenktag der Schlacht bei Leipzig, eingeweiht, ist ein Rundtempel. Wie bei der Walhalla, so führt auch hier eine mächtige Freitreppe zu dem Gebäude empor. Hohe Strebepfeiler stützen es und tragen die Gestalten von Jungfrauen, die Namenstafeln der deutschen Volksstämme in ihren Händen halten. Oben ist der Rundbau eingezogen und von einer Säulenhalle umgeben, ähnlich wie Schinkels Nikolaikirchturm in Potsdam. Im Innern sind 34 Viktorien aus karrarischem Marmor von Schwanthaler sowie Tafeln mit Schlachten-, Festungen- und Feldherrennamen aufgestellt. Der Marmorfußboden aber trägt die unbeschadet ihrer altertümelnden Fassung ewig denkwürdige Inschrift: „Möchten die Teutschen nie vergessen, was den Befreiungskampf notwendig machte und wodurch sie gesiegt.“ Leider aber haben es die Deutschen in den Jahrzehnten des Wohlstandes zwischen 1871 und 1914 nur allzu gründlich vergessen! — Nur mit tiefster Beschämung können wir mehr vor die vaterländischen Denkmäler Ludwigs I. treten. Mögen sie uns auch künstlerisch gerade in ihren abgeleiteten altgriechischen Stilformen gewiß nicht mehr voll befriedigen, die Gedanken und Absichten des ebenso kunstwie vaterlandsbegeisterten Königs waren gut und groß. Möchte uns doch in der gegenwärtigen Zeit tiefster Erniedrigung ein Genius erstehen, dem es beschieden



Abb. 56 Das Innere der Ste. Madeleine in Paris

wäre, in echt künstlerischer Form, etwa im Hinblick auf den Weltkrieg und die gefallenen deutschen Helden, vaterländische Denkmale zu erschaffen, die das gesamte deutsche Volk zu einheitlichem nationalen Fühlen, Denken und Handeln begeistern könnten, so wie es sich einst König Ludwig von Bayern, der Schöpfer der Befreiungshalle und der Walhalla, gedacht und gewünscht hatte.

Die übrigen Länder

Nirgends gelangte der Klassizismus in der Baukunst so entschieden zum Durchbruch wie in Frankreich. Wie der Franzose der Revolutions- und Kaiserzeit im alten Rom sein politisches, so suchte und fand er dort auch sein künstlerisches Ideal. Aber

der französische Klassizismus wird, wenigstens von der deutschen Forschung⁵⁵⁾, als nicht auf der Höhe des deutschen, Schinkelschen stehend erachtet.

Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert brach die französische Architektur mit den Bauformen, wie sie sich seit dem ersten Zurückgreifen auf die Antike zur Zeit der Renaissance im Laufe der Jahrhunderte allmählich entwickelt hatten, und setzte ihnen mit vollem Bewußtsein den „neugriechischen Stil“ entgegen, welcher auf der neu gewonnenen Kenntnis griechischer Originale infolge der letzten Ausgrabungen beruhte⁵⁶⁾. Dieser neugriechische Stil ward hauptsächlich durch die beiden in unzertrennlicher Gemeinschaft tätigen Architekten Napoleons, *Charles Percier* (1764—1838) und *Pierre François Fontaine* (1762—1853) vertreten, die durch ihre Kupferwerke überallhin bestimmenden Einfluß ausübten. Wie Napoleon auf dem Gebiete der Politik, so herrschten in der Baukunst jene beiden Männer, die auch dem Kunsthandwerk Regel und Richtschnur vorschrieben, denn wie um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, so war man auch gerade 100 Jahre vorher von der Überzeugung erfüllt, daß der einmal als richtig erkannte Stil das ganze Leben und dessen sämtliche Verhältnisse durchdringen müsse. Der anerkannte Stil aber war der antike, freilich nicht der griechische allein, vielmehr in fast noch höherem Grade derjenige der römischen Kaiserzeit. Die prunkvollen Formen der römischen Architektur gereichten dem modernen Cäsarentum zum entsprechenden, allerdings etwas theatralischen, aber großartigen und kraftvollen Ausdruck. Einige Bauten des französischen Kaiserreiches sind geradezu Kopien nach römischen Vorbildern, so die Vendômesäule nach der Trajanssäule oder der