



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Baukunst

Dohme, Robert

Berlin, 1885

Barock, Rokoko, Klassizismus

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96051](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96051)

Barock, Rokoko, Klassizismus.

Vom Rathaus in Münster verkündeten die Trompeten, daß wieder Friede geworden in deutschen Landen. Ungefährdet sollten wieder die Saaten reifen auf den Fluren, sollten die Herden weiden durch Wald und Wiesen. Wieder sollte redliche Arbeit den Bauer und Städter nähren, neues Leben erblühen aus der allgemeinen Verwüstung — und neue Gesittung.

Wo aber fanden sich in dem verödeten Lande die Kräfte, die Künste des Friedens zu üben?

In Berlin war das Schloß des Kurfürsten so baufällig, „daß man es nicht länger mit ansehen könne. Man müsse sich vor den Fremden schämen“; — die Einheimischen waren ja an alles Elend gewöhnt. Aber es fand sich in der ganzen Stadt kein Werkmeister, geschickt genug die einfache Arbeit zu leisten, so daß endlich nach jahrelangem Warten 1651 ein solcher von Holland verschrieben werden mußte: Johann Gregor Memhard. Das ist zwar nur ein Beispiel; aber es kann für typisch gelten fast durch das ganze Land. Gab es doch kaum eine Stadt, in der nicht weite Trümmerstätten zu finden, deren Mauerzug nicht zu groß geworden für die Zahl der überlebenden Bewohner. Und diese selbst! Ein hartes, an alle Schrecknisse des Krieges gewöhntes Geschlecht, dem nur langsam wieder die Eingewöhnung kam in die ruhige, stätig schaffende Arbeit des Friedens; dem die Übung in den Künsten desselben völlig verloren gegangen. Abgebrochen war die Verbindung mit jener glänzenden Kunstblüte des sechzehnten Jahrhunderts, so gut wie verloren die Tradition an den älteren Baustil. Und das um so entschiedener, als die Formenwelt der deutschen Renaissance schon vor dem Kriege, wie wir gesehen, sich ausgelebt hatte. So ist es eine vereinzelte Ausnahme, wenn das erzbischöfliche Schloß zu Mainz in den Jahren 1675—1678 in verwandten Formen vollendet wird, wie die waren, in denen es im Jahre 1627 begonnen worden. Im ganzen hatte man im Lande das Gefühl, daß an die Vergangenheit nicht mehr anzuknüpfen, daß vielmehr zu lernen sei von jenen Völkern, die, glücklicher als das deutsche, nur den Überschuf ihrer Bevölkerung auf den Kampfplatz gesendet, während sie daheim in steter Entwicklung weiter reisten.

Ihr Einfluß wird entscheidend. Die deutsche Baukunst gerät so zunächst in größere Abhängigkeit als zuvor von den fortgeschritteneren Nachbarländern Italien, Frankreich, Niederlande. Aber es ist eine gute Schule, die sie so durchmacht, und schneller, als man nach all den Schrecknissen erwarten sollte, wächst ihr neue Kraft.

Freilich, so mannigfache Aufgaben auch das neu erstarkende Leben in Staat und Kirche der Architektur zu bieten hatte, zunächst mußte die allgemeine Produktionsfähigkeit sich erholen und mit ihr der Wohlstand, diese Voraussetzung aller Kunst. —

In Italien, wo vor zweihundert Jahren schon der Geist der Renaissance seine prägnanteste Entwicklung gefunden, hatten sich mittlerweile eine neue Gesellschaftsordnung, neue Ideale und Ziele der Kultur und des sozialen Lebens herausgebildet, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich in eigenartiger Weise weiter geführt wurden. Die Wirkung davon auf die Baukunst blieb nicht aus: Neue Programme waren für kirchliche und profane Architektur entstanden.

Nur wenige Worte zur Erklärung dieser Erscheinung:

Der Kampf um kirchliche Machtfragen hatte auch religiöse und kirchliche Anschauungen wieder in den Vordergrund des Empfindens gerückt. Aber die Religiosität selbst war eine andere geworden; das Verhältnis des Individuums zur Gottheit hatte sich vertieft; die Intimität des seelischen Empfindens war gewachsen. Das gesteigerte religiöse Empfinden der Zeit nun steigert auch die Lust am baulichen Schaffen auf kirchlichem Gebiete. Allerorten erwachsen im 17. und 18. Jahrhundert neue Gotteshäuser, lichte großräumige Anlagen, die in rauschender Pracht die Majestät des Göttlichen sinnfällig zu machen lieben. Die Kirche ist jetzt der glänzende Festsaal geworden, in dem die Menschheit ihre höchsten Feste, die Vermählung der Seele mit Gott, feiert.

Neben den Bauten der katholischen Kirche treten die der evangelischen zurück. Es ist das einerseits in der Eigenart des evangelischen Gottesdienstes begründet, dessen Bauprogramm in erster Linie auf Schaffung eines Predigtraumes abzielt. Bei diesem Ziele aber wird man große Abmessungen eher vermeiden als suchen. Dazu kam der einfache Charakter des lutherischen Ritus, die Zurückweisung alles Schmuckes im reformierten und endlich die meist schlechte Finanzlage der Kirchen beider Bekenntnisse. —

Wie die kirchliche, so ist auch die weltliche Autorität erstarkt. Zu sehr hatten die Fürsten im Zeitalter der Renaissance die Schäden kennen gelernt, welche die entfesselte Subjektivität — dieses Ideal der Humanisten — heraufgeführt, als daß man nicht, sobald die Macht dazu geboten war, sie wieder in Schranken zu schließen bestrebt gewesen wäre. Diese Macht aber erwuchs den Regierenden als das Resultat der Religionskriege, welche, die Kraft des Bürgerstandes wie die des kleinen Adels vernichtend, Land und Volk als Eigentum den großen Fürstenhäusern übergab. Und jene Gesellschaftsklassen selbst waren in den schrecklichen Zeiten der sozialen und religiösen Wirren zu sehr in ihren Grundvesten erschüttert worden, um nicht ihren Beherrschern auf halbem Wege entgegenzukommen. So zeigt sich in natürlicher Reaktion jetzt eine Versklachung und Veräußerlichung des Interesses, ein unbedingtes Anerkennen der Autorität, die willenlose Unterwerfung unter dieselbe. Daß wir es dabei wirklich mit einer spontan sich vollziehenden neuen Weltanschauung, nicht mit etwas gewaltsam Aufgezwungenem zu thun haben, zeigt der Umstand, daß nicht sowohl das Gesetz als die Sitte die Umwälzung herbeiführte. Nur die Sitte schart jetzt den Adel um die Throne, macht den Wert des Individuums vom Amt und den nun Mode werdenden Titulaturen abhängig, schränkt seine freie Bewegung durch die Etikette ein und bildet so die Standesunterschiede zu einer Schärfe aus, die erst die französische Revolution wieder beseitigt hat; und mit dem Standesunterschied die Standesehre innerhalb

aller Berufsclassen. Die Würde aber, welche nicht persönliche Eigenschaften, sondern nur Titel und Amt auf den Träger häufen, soll eben deshalb um so mehr zur Schau getragen werden und kann es, selbst rein äußerlich, am besten in Äußerlichkeiten. Dies beeinflusst allmählig das gesamte gesellschaftliche Gebaren in Kleidung, Bewegung, Verkehrsformen, Sprache. Das gesteigerte Gefühl für persönliche Würde aber findet seine Ergänzung in dem Bestreben des Einzelnen, sein Ansehen bei Mit- und Nachwelt durch bedeutende Schöpfungen zu einem dauernden zu machen. Wie dies einerseits die dickleibigen Folianten einer oft staunenswerten Gelehrsamkeit schafft, so andererseits auch jene außerordentliche Baulust und Bauenergie, die in dieser Periode die Welt erfüllt. Die Ruhmsucht der Zeit findet in dieser Monumentalität der Baugesinnung ihre idealste Erscheinungsform! Vorbei ist die Subjektivität der Renaissance, die in Deutschland auch von der Architektur zunächst subjektive Behaglichkeit forderte. Jetzt soll der Bau in erster Linie der Repräsentation gewidmet sein, soll durch vornehme Größe die Bedeutung des Bauherrn symbolisieren. Wie dieser selbst durch Allongeperücke und das reichgestickte Staatskleid Ludwigs XIV. seine eigene Erscheinung imposanter zu machen sucht, so wachsen die Maße der Paläste. Freilich darf ihre monumentale Erscheinung im Äußern, ihr Glanz im Innern nicht darüber täuschen, daß erst die vervollkommeneten Heiz- und Erleuchtungsmittel unserer Zeit diese Prachträume im modernen Sinne „wohnlich“ gemacht haben. —

Diese veränderten sozialen Bedingungen hatten natürlich auch die künstlerischen Anschauungen der Architekten mit fortgerissen, indem sie zunächst ihr Verhältnis zur Antike verschoben. Italien ist darin das führende Land. Mit welcher Begeisterung hatten gerade dort in der Renaissance die Künstler das Detail des Altertums studiert, gezeichnet, gemessen! Nicht sowohl die Großartigkeit der Gesamterscheinung hatte sie daran interessiert, als neben technischen Fragen die Schönheit der Linien und Verhältnisse, die Anmut und Reinheit der Einzelheiten. Und in den mannigfachen Wandelungen, welche der architektonische Geschmack in der Zeit von 1420—1580 durchgemacht, blieb im großen Ganzen diese Verehrung vor dem Formalen und den Verhältnissen der antiken Baukunst sich gleich. Hatte man sich somit bisher der Bauformen des Altertums als der Sprache bedient, die eigenen Bauge Gedanken auszudrücken und dabei auf möglichst korrekte Ausdrucksweise ein stets steigendes Interesse gelegt, so trat in Italien schon seit 1575 etwa die Bewunderung vor der Einzelform der Antike allmählig zurück: nicht in Reinheit und Schönheit von Form und Verhältnissen wollen die Architekten jetzt noch mit den alten Meistern wetteifern, sondern sie wollen sie an Großartigkeit und kühnen Unternehmungen übertreffen. Die reizvolle Durchbildung der Einzelform interessiert nicht mehr; auf eine glänzende Gesamtwirkung geht allein das Ziel.

Der Aufbau innerhalb der antiken Baugliederung kennt aber nur zwei prinzipielle Möglichkeiten architektonischer Prachtentfaltung. Zunächst durch reiche Ornamentierung der einzelnen Glieder: diesen Weg war das römische Kaiserthum und die Frührenaissance gegangen; jetzt wieder schlug ihn mit vornehmlicher Betonung der Innendekoration die französische Architektur ein. Oder das Ornament wird verworfen und statt seiner malerischer Reiz der gesamten Bauanlage erstrebt. Das war der Gang der italienischen Entwicklung gewesen. Dies Eindringen malerischer Tendenzen in die Baukunst

wirkt aber zerlegend auf das tektonische Kompositionsgefühl. Willkürliche Häufung der Formen und Verstärkung der Reliefs sollen zunächst das Licht- und Schattenspiel malerischer, lebendiger gestalten und damit die malerische Erscheinung des Baues erhöhen. Bald aber genügt das nicht mehr. Nun versucht man auch die geraden Linien des Aufbaues und Grundrisses durch Schwingung zu beleben und so den Konstruktionsformen selbst malerisches Licht- und Schattenspiel zu geben. So entstehen allgemach die geschweiften und gebrochenen Giebel, die Grundpläne mit mannigfach bewegten Linien, die gewundenen Säulen und ähnliche Auswüchse; es entsteht die Vergrößerung der Details, die Verrohung alles feineren architektonischen Empfindens. Je glänzender sich daneben die technische Sicherheit der Meister entwickelt, desto mehr entfernt sich ihr dekorativer Apparat von allem Zusammenhang mit der Konstruktion; er will lediglich noch schmücken; oft ist die Absicht, die Konstruktion zu verstecken oder über ihre Forderungen geradezu irre zu führen, deutlich ausgesprochen.

Über die „Musik der Verhältnisse“ hinaus auch womöglich im reichen Schmuck des Bauwerkes seine Kraft zu bewahren, wird aber das Streben jedes begabten Architekten sein. Verwarf man jetzt das Ornament, weil es nur in der Einzelbetrachtung zu voller Wirkung kommt, so bot sich als naheliegender Ersatz dafür die figürliche Plastik. Ihr räumt man nunmehr gern entschiedene Mitwirkung am Baue ein; ihr Relief erhöht das Licht- und Schattenspiel, ihre irrationalen Kurven beleben die Fläche und wirken so mit zum Eindruck geräuschvollen Reichtums. In Bezug auf diese Funktion will denn auch die Plastik an den Bauten dieser Zeit vornehmlich betrachtet werden; die Schönheit des einzelnen Werkes an sich ist dem damaligen Architekten bei ihr ebenso nebensächlich wie etwa die Reinheit der architektonischen Profile.

Der gleiche, auf malerische Wirkungen ausgehende Sinn ist es auch, der gelegentlich den letzten möglichen Trumpf ausspielt, den einer völligen Polychromie des Bauwerkes im Innern. Auch Mittelalter und Renaissance hatten dieselbe ja geübt; aber nur als Malerei. Das wäre dem jetzigen Künstler zu nüchtern gewesen; indem er zur Inkrustation durch farbigen Marmor oder Stucco griff, erreichte er, ohne das Auge im Einzelnen zu fesseln, wie Wandgemälde thun würden, einen lebendig abwechslungsreichen Reiz der weiten Flächen, welche die Politur außerdem mit einer Reihe hoch willkommener, weil malerischer Glanz- und Reflexlichter versah.

In der letzten äußersten Entwicklung dieser Richtung verlieren die Einzelformen überhaupt alle Geltung, der ganze Bau — es handelt sich in solchen Fällen natürlich nur um Innenbauten — soll nur noch eine malerische Raumwirkung bilden. In solchen Werken erkennt der Laie nicht mehr die konstruktiven Bedingungen: Wand und Decke gehen ineinander über; in den mannigfachsten Kurven ergeht sich Grundriß und Aufbau, indem die Teile sich kullissenartig ineinander schieben. Durch eine raffinierte Verteilung von sichtbaren und unsichtbaren Fenstern wird ein magisches Spiel von Licht und Schatten über das Ganze gebreitet. Der malerische „Ton“ ist das Ideal der Baukunst geworden. Der unerreichte Meister dieses Stiles ist in Italien der Theatinermönch Guarino Guarini († 1683) in Turin. Aber nicht so sehr er als der rohere römische Architekt Francesco Borromini wurde der Lehrmeister Deutschlands auf diesem Abwege. —

Neben dieser Entwicklung war zugleich aus Anfängen, die bis zu Alberti zurückreichen, eine mehr antiquarische Ausbildung der Renaissance erblüht, welche, die Gesetzmäßigkeit der antiken Baulehre und die Lehrhaftigkeit dieses Apparates betonend, ihrer Schule eine akademisch-klassizistische Richtung gab. Der Hauptmeister derselben ist Palladio. Auch er verzichtet auf den ornamentalen Apparat der Frührenaissance, aber Geist und Formen der Antike sind ihm so sehr persönlicher Besitz geworden, daß er für die Aufgaben seiner Zeit einen wahrhaft klassischen und doch von jeder slavischen Nachahmung freien Ausdruck findet. Insofern ist er in der That der größte Renaissancemeister von allen, als den ihn bekanntlich die folgenden Jahrhunderte verehren, deren dauernd gültiger Gesetzgeber er in seinen Lehrbüchern geworden — ganz besonders in den protestantischen Ländern. Denn der nüchtern lehrhafte Zug seiner Kunst, die Verständigkeit, welche im Gegensatz zu dem phantastisch-malerischen Treiben jener anderen Barockrichtung aus ihr sprach, schlug im Empfinden der Nordländer verwandte Saiten an. Sein Einfluß ganz besonders ist es, der, wenigstens sporadisch, zu allen Perioden der Barockzeit eine klassische, wenn auch trocken vorgetragene Formgebung wach hält.

Es kreuzen sich demnach drei Hauptrichtungen in der deutschen Architektur dieser Periode:

Die katholischen Länder schließen sich noch enger, als dies bereits in der Renaissancezeit der Fall gewesen, an die italienische Entwicklung an; und zwar sind es 1) die Formen des römischen Barocks, welche in ihnen zu bestimmender Bedeutung gelangen. Die katholische Kirche ist auch diejenige Macht, deren Mittel nach dem Kriege zuerst wieder für größere bauliche Unternehmungen erstarken. Da dem religiösen Empfinden dieser neuen Zeit die bei aller Großartigkeit der äußeren Erscheinung im Innern doch verhältnismäßig engen und meist dunkeln mittelalterlichen Gotteshäuser nicht mehr zusagen, so wächst mit dem gesteigerten Glaubenseifer das Bedürfnis, die wiedergewonnene Stellung nun auch in der Schaffung prachtvoller, im Sinn der neuen Kunstanschauung reich geschmückter Gotteshäuser äußerlich zu dokumentieren. So beginnt schon bald nach dem Kriege die kirchliche Bauhätigkeit sich in einzelnen hervorragenden Unternehmungen zu äußern. Den Anfang dieser Bewegung bezeichnet der Bau der Stiftskirche St. Lorenz zu Rempten (1652—1670); sie ist die erste große architektonische Leistung nach wiederhergestelltem Frieden in Deutschland. In den achtziger Jahren aber ist bereits eine seit der Übergangszeit unerhörte Baulust im ganzen weiten Gebiet rege, die in dieser Intensivität bis in die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts andauert. Getragen von hoher Monumentalität der Baugesinnung, wetteifern geistliche und weltliche Fürsten mit den vornehmen Mönchsorden in der Schaffung gewaltiger kirchlicher Anlagen. Allerorten in den katholischen Teilen Deutschlands entstehen Um- und Neubauten der alten Klosterkirchen und Klosteranlagen, die wichtigsten darunter in den österreichischen und bayerischen Ländern. Nur einige Hauptbeispiele aus der noch immer nicht übersehenen Fülle derartiger Werke seien genannt: Admont in Niederösterreich, Banz in Franken, Braunau in Böhmen, Ebrach im Bambergischen, Ettal bei Partenkirchen, St. Florian bei Linz, Fürstenseld bei München, St. Gallen in der Schweiz, Götting bei Krems, Grüssau

in Schlessien, Rempten in Bayern, Klosterneuburg bei Wien, Kremsmünster und Lambach im Salzkammergut, Leubus in Schlessien, Mariazell in Steiermark, Melk in Niederösterreich, Neuzelle an der Oder, Osseg in Böhmen, Ottobrunn in Bayern, Einsiedeln in der Schweiz, Waldfassen bei Eger, Weingarten bei Ravensburg, Weltenburg an der Donau, Wilhering bei Linz. All diese Klosterbauten sind in großem Stile gedacht, mächtige Palastranlagen, mit großen Höfen und Gärten; in der Hauptachse die Kirche. Oft ist die landschaftliche Lage zu architektonischen Prachtmotiven ausgenutzt, wie beispielsweise Melk in der sich gegen die Donau öffnenden Halle zeigt, oder Göttweig in seiner Prachttreppe, Weingarten (hier nur projektiert) und Einsiedeln in der Terrassierung des Hauptzuganges, Osseg in den etagenförmigen Gärten u. s. f.

An diese Klosterbauten reiht sich dann die Fülle großer Kathedral-, Pfarr- und Stiftskirchen in den Städten, vornehmlich in den bischöflichen Residenzen, darunter (um wieder nur eine Anzahl von Hauptbeispielen aus der Fülle zu nennen): Augsburg (Heil. Kreuzkirche); Bamberg (St. Martin); Brigen (Dom um 1750); Fulda (Stiftskirche St. Salvator 1700—1712 durch Johann Dingenhofer); Gildesheim (Ausbau des Domes 1730); Innsbruck (St. Johann Nepomuk, St. Jakob 1717, Praemonstratenser Kirche zu Wilten vor der Stadt); Mainz (St. Peter 1756, St. Ignaz 1774); Passau (Umbau des Domes St. Stephan seit 1664 durch Carlo Lurago, Jesuitenkirche St. Michael, 1677); Prag (St. Thomas, St. Klemens, St. Salvator, St. Johannes Nepomuk in Scalca, St. Ignaz, St. Nikolaus [Russische Kirche], St. Nikolaus auf der Kleinfeste, Kreuzherren, Ursulinerinnen); Salzburg (Dom 1614—28, Kollegiatkirche 1696—1707, Dreifaltigkeitskirche); Wien (St. Peter 1722, St. Karl Borromäus, Mariatreu [Piaristenkirche], Mariahilfer Kirche 1713—30, Kirche am Hof 1662 von Carlo Carnevale umgebaut); Würzburg (Hauger Stiftskirche seit 1671, Neumünsterkirche), denen sich München (Theatinerkirche St. Cajetan, St. Johann Nepomuk, Dreifaltigkeitskirche 1711—18, Damenstiftskirche 1732—35) und Dresden (katholische Hofkirche) als weltliche Residenzen anreihen.

Die Vorliebe der kirchlichen Baukunst für das römische Barock wirkt in den katholischen Ländern bis zu einem gewissen Grade selbst auf die Palastrarchitektur: Unter diesem Einfluß entsteht beispielsweise in Prag der gewaltige Palaß Czernin auf dem Hradschin, der großartigste städtische Adelsitz, den Deutschland besitzt, die Paläste der Familie Liechtenstein in Wien (in der Stadt [1694] und in der Rossau). Auf italienische Vorbilder gehen überhaupt die mächtigen Höhererhebungen der Wiener, Münchener, Bamberger Adels- und Patrizierhäuser zurück. Und ähnliche Formen kommen gelegentlich auch in protestantischen Ländern vor. So sind nicht nur die Außenfronten von Schlüters Schloßbau in Berlin unter der unverkennbaren Einwirkung italienischer Palastrbauten entstanden, sondern selbst da, wo der altdeutsche Giebelbau in der Privatarchitektur der Städte beibehalten wird, zeigt sich doch auch nicht selten der Einfluß der monumentalen römischen Baugesinnung in der Großartigkeit der Fassadenbildung. Charakteristische Beispiele dafür bietet Leipzig vornehmlich in einer Anzahl von Häusern der Katharinenstraße.

Im allgemeinen freilich unterfallen 2) die protestantischen Länder dem Einfluß der Niederlande. Seit alter Zeit waren diese, wie wir gesehen, von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung der norddeutschen Architektur gewesen. Von dort

her war der Ziegelbau in den Marken und im alten Gebiet der Ostfalen heimisch geworden, von dort her hatten die Küstentädte zum guten Teil ihre Eigenart der Renaissance empfangen. Nun wird seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die dortige Kultur im allgemeinen für weite Gebiete des schwer heimgesuchten Landes Führerin zu neuer Blüte. Und zwar haben diese Bedeutung jetzt nicht mehr, wie im sechzehnten Jahrhundert, die Niederlande im allgemeinen, sondern nur der nördliche Teil derselben, die protestantisch gewordenen Provinzen. Über die alte Stammesgenossenschaft hinaus verband sie jetzt mit dem Norden Deutschlands die Gleichheit des religiösen Bekenntnisses und vielfach auch der politischen Interessen. Nach den Generalstaaten wandte sich deshalb naturgemäß das nördliche Deutschland, von dort seine Lehrmeister zu beziehen, dort seine Vorbilder zu suchen für die wieder aufzunehmende Arbeit des Friedens. Hier fühlte man sich auf befreundetem Boden, hier fehlte der Argwohn, mit dem man alle Beziehungen zu den katholischen Ländern betrachtete. Kurfürst Friedrich Wilhelm ist seiner Erziehung nach fast Holländer, und enge Familienbande knüpfen ihn zudem an dies Land. So werden insbesondere die Marken eine Zentralstelle für die holländische Kulturarbeit in Norddeutschland, Berlin das Zentrum einer ganz eminent auf holländische Einflüsse erwachsenden Bau-thätigkeit.

Denn seit dem Zerfall der Niederlande in zwei gesonderte Staatsverbände geht die bis dahin für das ganze Gebiet ziemlich übereinstimmende Baukunst in den beiden Landesteilen verschiedene Wege. Im katholisch-spanischen Teil herrscht das malerisch-römische Barock in jener eigenartigen Behandlung, welche durch die Werke Rubens' bekannt ist; in Holland die Schule Palladio's. Vinkeboons bahnt ihr den Weg, van Campen führt sie durch sein epochemachendes Stadthaus von Amsterdam, das heutige Palais, zur Reife der Entwicklung. Die an diesen Bau anknüpfende Richtung wird entscheidend für die norddeutsche Entwicklung.

Die höchste Leistung dieses holländisch-palladiesken Stiles in Deutschland ist das Zeughaus zu Berlin, welches der aus Holland gebürtige Joh. Arnold Nering 1694 begann.*) Freilich erst das spätere Eingreifen Schlüters und de Bodts, die beide andere künstlerische Ziele verfolgten, verlieh dem Bau durch glückliche plastische Zuthaten einen der Schule sonst fremden, malerischen Reiz. Für diese ist vielmehr der Verzicht auf dekorative, namentlich malerische Zuthaten, die Knappheit der Ausladungen in Grundriß und Durchschnitt, eine nüchterne Ornamentik mit wenig Abwechslung,

*) Neuerdings hat C. Gurlitt auf die Autorität des Architekten Broebes hin den Bau für eine Arbeit François Blondels († 1685) in Paris in Anspruch genommen, deren Ausführer Nering nur gewesen. Allein schon im Hinblick auf die politischen Verhältnisse Brandenburgs zu Frankreich ist eine solche künstlerische Verbindung nicht wahrscheinlich. Dazu kommt das Schweigen aller Biographen Blondels über derartige Beziehungen zum Brandenburger Hof und (wie sorgfältige Nachforschungen dargethan haben) das Fehlen jedes Hinweises auf solche im Berliner Geh. Staatsarchiv. So scheint mir die flüchtige Notiz auf dem Stiche des Broebes nicht beweiskräftig. — Die Details und Profile des Baues, die hier und da von der sonstigen Nering'schen Gepflogenheit abweichen, zur Klärung der Frage heranzuziehen, wie Gurlitt vorschlägt, ist in diesem Falle nicht möglich, da erstens außer Nering noch Grünberg, Schlüter, de Bodt am Bau thätig waren und zweitens Blondel, selbst wenn er den Entwurf geliefert hätte, doch offenbar nicht auch die Schablonen für die Profile mit nach Berlin gesandt haben würde.

im Inneren die häufige Anwendung von Pilasterarchitektur und Fruchtstümpfen charakteristisch. *) —

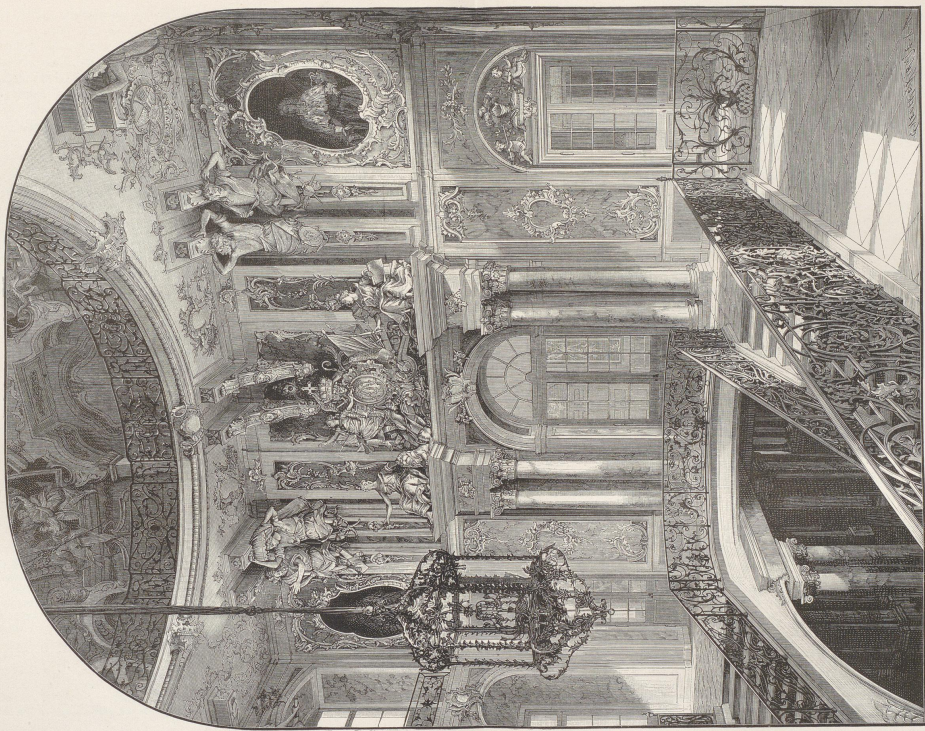
Wieweil freilich wird der palladieske Stil auch direkt aus Italien nach Deutschland gebracht. Dann aber ist er fast noch trockener als die holländische Umprägung desselben. Die ihn ausübenden Italiener sind auch zumeist keine Künstler, sondern Kriegingenieure, welche die „bürgerliche“ Baukunst nur nebenher üben; so beispielsweise einer der angesehensten unter ihnen, Filippo di Chiese (Chiesa), der als kurbrandenburgischer Generalquartiermeister unter anderem den Hauptteil des Stadtschlusses in Potsdam (seit 1660; von Knobelsdorf seit 1744 umgebaut) errichtete.

3) Der französische Einfluß macht sich erst gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts allgemeiner geltend, d. h. seit dem Zeitpunkt, wo auch die politische Stellung Frankreichs die dominierende in Europa geworden ist. Zunächst durchsetzen die national-französischen Motive die beiden älteren, eben skizzierten architektonischen Richtungen, bis im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts mit der französischen Kultur im allgemeinen auch die spezifisch französische Architektur in Deutschland mehr und mehr zur Herrschaft kommt. Diese Einflüsse der Pariser Schule machen sich zuerst und am nachhaltigsten in der Profanarchitektur geltend; finden aber auch in der Kirchenbaukunst Eingang. Sie erstrecken sich ferner nicht nur auf das kunstschaffende, d. h. das formale Gebiet, sondern auch auf das ästhetische, also das kunsttheoretische Feld.

Auf Grund der italienischen Theorien hatte man auch in Deutschland mit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts auf die majestätische Erscheinung des Bauwerkes steigenden Wert gelegt und insofern stattdessen Höhererhebungen für unerlässlich zu monumentaler Wirkung angesehen. Unerlässlich war auch in Schlössern jetzt der mächtige, dem Quadrat angenäherte große Hauptsaal; für besonders vornehm galten großräumige, oft die ganze Höhe des Gebäudes einnehmende Stiegenhäuser mit zweiflügeligen Treppen. Das Erdgeschoß war in der älteren Zeit nach italienischen Vorbildern für untergeordnete Zwecke bestimmt, die Hauptwohnung befand sich im ersten, gelegentlich sogar erst im zweiten Stock (Schloß zu Berlin). Das ändert sich unter französischem Einfluß. Die Pariser Etikette erklärt die Nötigung, große Herren viele Stufen steigen zu lassen, für unschicklich; unschicklich aber auch, daß irgend jemand über dem Fürsten wohne. Dies führte notgedrungen zu einer Beschränkung der Stockwerke. (Vergleiche die vielen einstöckigen Schlösser der Rokoko-Zeit, z. B. Sanssouci,

*) Der Theoretiker dieses Stiles ist der in Breslau geborene Professor an der Hochschule zu Leyden Nicolaus Goldmann (1623—1665), welcher, auf den Lehren Palladio's fußend, diese in seinen einflussreichen Werken im einzelnen weiterführte. Von ihm abhängig ist der schreibselige Mathematiker und Architekt (eine Zeitlang Professor an der Universität zu Frankfurt an der Oder) Leonhard Christoph Sturm aus Altdorf bei Nürnberg (1669—1719), der Übersetzer und Bearbeiter Goldmanns, der durch sein Auftreten gegen Schlüter bei Gelegenheit der Münzturmkatastrophe bekannter geworden als durch sein architektonisches Hauptwerk, das wieder vom Erdboden verschwundene Lustschloß Salzdahlum bei Braunschweig. —

Unter Wilhelm von Oranien empfängt die holländische Architektur einen starken Einfluß der Pariser Schule, durch die Bedeutung, welche Wilhelms Hofarchitekt Daniel Marot, ein französischer Réfugié, durch seine Werke und mehr noch durch seine graphischen Publikationen gewinnt. Dieser Stil reflektiert in Berlin in den Arbeiten Cosanders von Goethe, vornehmlich dem Schloßchen Monbijou und einzelnen Teilen von Charlottenburg (seit 1705).



Das Treppenhaus im Schloß zu Versailles.

Amalienburg, Wilhelmsthal bei Kassel, Benrath u. f. f.). War eine Beschränkung der Höhe zum Teil bereits alte Tradition innerhalb der Pariser Entwicklung, so erhielt sie in den Augen der ganzen Welt doch ihre Sanktion erst durch Mansarts Schloßbau zu Versailles, dies viel bewunderte und vielfach nachgeahmte Vorbild eines Fürstenthums in den Augen der damaligen Welt. Hier ist die Majestät des Bauwerkes im Gegensatz zur italienischen Tendenz mit vollem Bewußtsein durch die kolossale Längenausdehnung der Front erstrebt, und damit eine Umwälzung in der Palastbaukunst angebahnt. Von jetzt an gilt ein Schloß um so vornehmer, je weiter sich seine Flügel dehnen. Absichtlich zerrt man sie deshalb jetzt durch weitgestreckte Galleriebauten u. a. in die Länge, so gelegentlich Ausdehnungen erzielend, welche alles bisher Geschaffene hinter sich lassen. Beispiele bieten: Schleißheim (r. 335 Meter), Bonn (r. 375 Meter lang), Charlottenburg (r. 500 Meter), Nymphenburg (nahezu 600 Meter), Mannheim, Schönbrunn u. f. f.

Aus Frankreich kommt auch die „Galerie“, jene lange schmale Saalanlage ursprünglich für Aufstellung von Kunstwerken, die um das Jahr 1700 in Deutschland Mode wird; an sie reiht sich unmittelbar anstoßend ein quadrates Kabinet. Bekanntlich opferte Friedrich I. in Berlin, um eine solche französische Galerie zu gewinnen, beim Berliner Schloßbau die Symmetrie der Schlüterschen Gesamtkomposition. Daneben aber behält man in Deutschland die große, durch zwei Geschosse gehende Saalanlage „à l'italienne“ durch das ganze achtzehnte Jahrhundert bei, und ebenso blieb die Vorliebe für großräumige monumentale Treppenhäuser, welche der französischen Architektur der Zeit ziemlich fremd sind. Als besonders hervorragende Beispiele dieser spezifisch deutschen, mächtigen, reich geschmückten Treppenhäuser seien u. v. a. genannt die in den Schlössern von Würzburg (ursprünglich in der doppelten heutigen Größe projektiert, Berlin, Ellingen, Pommersfelden, Brühl, Bruchsal und das älteste von allen, das (später umgebaute) in der Burg zu Prag, ein Werk Scamozzi's.) — Von Frankreich her kam auch die jetzt zu fester Gestaltung sich entwickelnde Anordnung der einzelnen Räume in den Schlössern und mit dieser, bisher unbekannte Routine und Eleganz in der Bildung der Grundrisse. Hierin zu glänzen, ist die besondere Eitelkeit der Rokoko-Architekten. Zahlreiche Sammlungen von Stichen sind noch erhalten, welche Zeugnis ablegen von der Freude der Künstler an der Lösung derartiger rein idealer Aufgaben — und von dem Interesse des Publikums an solchen Leistungen.

Freilich fehlt all diesen Grundrissen — den idealen wie den zu praktischer Ausführung gelangten — der spezielle Zuschnitt auf die Anforderungen des besonderen Bauplatzes und Bauherren, in denen unsere Zeit eine so wesentliche Seite dieser Aufgabe sieht.

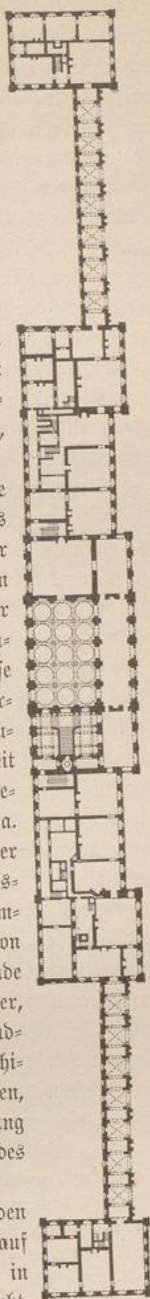


Fig. 298. Grundriß des Schlosses Schleißheim.

Während das Streben des heutigen Architekten dahin geht, in jedem einzelnen Fall die störenden Besonderheiten des Platzes oder des Programmes zu individuellen Schönheiten auszunutzen, suchte das vorige Jahrhundert vielmehr jeden Grundriß innerhalb der nun einmal gegebenen Grenzen zu einer allgemein gültigen Ideallösung der besonderen Aufgabe zu verklären. Und das ist gegen die vorhergehende Periode gehalten immerhin ein außerordentlicher Fortschritt!

In der Renaissance ist die Komposition des Aufbaues und ebenso die Disposition der Grundrisse in der Profanarchitektur noch eine willkürliche, soweit sie nicht schon als feste Formel aus dem Mittelalter übernommen worden, wie etwa die Anlage der Diele u. s. w. Höchstens daß gewisse allgemeine Motive, der Arkadenhof, der in die Mitte der Front verlegte Treppenturm u. a., häufiger wiederkehren. Wie darüber hinaus die Räume im einzelnen zu disponieren waren, wie der zu Gebot stehende Bauplatz ausgenutzt werden sollte, das blieb subjektives Empfinden des Architekten, um nicht zu sagen Zufall. Noch hatte das Leben keine bestimmt ausgeprägten sozialen Anforderungen gestellt. Selbst die Anlage einer größeren und lustigeren „Sommerstube“ im Gegensatz zu den kleinen, durch die mächtigen Öfen leicht erwärmbaren Winterquartieren kommt nur gelegentlich vor.

Erst seit der Barockzeit prägen sich auch in Deutschland bestimmte Formeln für das gesellschaftliche Leben aus, das nunmehr der Baukunst neue Forderungen stellt. Damit vertieft sich deren Aufgabe in einer seit der Römerzeit nicht dagewesenen Weise. Und wie die Formeln für die Lage der einzelnen Räume zueinander im Grundriß, entstehen (immer nach dem Vorgang des Auslandes!) nunmehr auch solche für den Aufbau. Statt der naiven Willkür der Renaissance werden unter dem wachsenden Einfluß der Theoretiker jetzt für alle Verhältnisse des Baues bestimmte Zahlengesetze aufgestellt: unabänderliche, in sorgfältiger Prüfung von den großen Lehrmeistern, den Palladio, Serlio, Scamozzi, und deren französischen Bearbeitern, Blondel, Daviler, später Cordemoy, Brisseux, fixierte Proportionen regulieren Höhe und Breite der Räume im ganzen, der Stockwerke, Türen, Fenster, Gesimse und ebenso die Bildung der Ornamente und Details im einzelnen Stück und dies wieder in seinem Verhältnis zur Allgemeinheit. Jetzt wird der Hochbau über die Kunst hinaus eine Wissenschaft, deren Regeln zu kennen erste Anforderung an wohl vorgebildete Architekten ist. An Orten, wo der akademische Einfluß besonders stark, überwacht man sich deshalb jetzt gegenseitig eifersüchtig in Bezug auf etwaige Fehler. Nirgends tritt das Gebaren dieser Theoretiker in Deutschland schärfer hervor, als in dem Auftreten Sturms gegen Schläter bei Gelegenheit der Münzturm-Katastrophe: dem Frankfurter Professor ist der große Künstler „nur ein Bildhauer“, der von der „Wissenschaft der Baukunst“ so viel versteht wie ein „Stallknecht“.*)

Für die Grundrißbildung fürstlicher Paläste fordern französische Theoretiker im

*) Oder war Cosander von Goethe der Urheber jenes Artikels im *Theatrum europaeum*? Der Tenor des Ganzen scheint mir mehr auf Sturm zu deuten. — In Frankreich und Italien ist das litterarische Gezänk unter den Architekten seit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts an der Tagesordnung; es setzt ein in dem Augenblick, wo die akademische Richtung und damit der Doktrinarismus Fuß fassen. Ich erinnere an die Namen Perrault, Blondel, Cordemoy, Laugier; Temanza, Lodoli, Algarotti, Milizia

Anschluß an das Haupttreppenhaus zunächst zwei große Vorsaale, von denen der zweite zugleich (wenigstens in Deutschland) der große Festsaal ist. In ideal klarer Weise an der Längsaxe aufgereiht, bieten dies bei uns die Schlösser Schleißheim und Brühl; im rechten Winkel gebrochen das Neue Palais bei Potsdam, die Schlösser zu Würzburg, Ludwigslust; den ersten Vorsaal zu schmalen Korridor verläumert Potsdams Stadtschloß; oder mit dem Treppenhaus zusammengezogen Bruchsal und Pommersfelden u. s. f. Fast immer aber schließt sich das Hauptfliegenhaus an den großen Hauptsaal. — An diesen Saal reihen sich nach beiden Seiten hin die Wohnräume; und zwar haben diese Quartiere häufig doppelte Zimmerschluchten, von denen gern die Sonnenseite im Winter, die Schattenseite im Sommer bewohnt wird. — Im reichsten Zimmer ist das „lit de parade“ aufgestellt. Schon in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zwar kam der altfranzösische Brauch, daß vornehme Herren auf diesem Zeremonienbett liegend, Audienzen gaben, ins Schwanken; aber als Erinnerung an die einstige Sitte erhielt sich das lit de parade bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts auch in deutschen Fürstenschlössern. Ein Beispiel dafür aus dieser Zeit bietet noch heute die Wohnung Karls VII. in der Münchener Residenz.

Aus Frankreich kommen auch die, seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts beliebten „Dégagements“, jene kleinen Korridore, Schlupfgänge und -treppen, Entresols, Wandcabinets u. s. f., welche den Verkehr der Dienerschaft in den Wohnungen zu erleichtern, sowie die Behaglichkeit des intimen Lebens zu erhöhen bestimmt sind. Aus Frankreich stammt die Kunst, den Kontur des Grundrisses bei freistehenden Bauten, namentlich bei Vorstadtvillen und Landschlössern, in mannigfacher, oft geistvoller und glücklicher Weise zu beleben.

Von Frankreich endlich lernen die deutschen Großen die Einbeziehung des Gartens in die architektonische Gesamtanlage. Wohl hatte die Renaissancezeit bereits ähnliche Ziele verfolgt, auch hatte das Beispiel von Italien und den Niederlanden*) in dieser Zeit vielfach anregend auf Deutschland gewirkt: Werden doch beispielsweise, wenn von der Gartenbaukunst der Renaissance überhaupt die Rede, die prachtvollen Anlagen Salomon de Caus' am Heidelberger Schloß aus dem zweiten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts stets unter den bedeutendsten ihrer Art genannt werden. Auch die Gärten der Augsburger Patrizier, vor allen die der Fugger, waren einst weltberühmt. Reste solcher Renaissanceanlagen haben sich an einzelnen Orten noch heute erhalten. Zu einem integrierenden Teil der architektonischen Gesamtkomposition aber wird der Garten doch erst in Frankreich, in der Ausbildung, welche er daselbst mit dem dritten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts durch Lenôtre empfängt. Dieser ist mit seinen Neuerungen unverkennbar nur der fach-

*) In den Niederlanden erlangte die Gartenkunst seit der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts allmählig individuelle Ausprägung, von der zahlreiche Stiche und Gemälde ein Bild geben: meist rechteckige, völlig ebene Anlagen, inmitten (bisweilen in kleinem Weiher) ein Gartenhäuschen oder sonstiges Zierstück, rechtwinklige Beete, umschlossen von regelmäßig beschnittenen Laubgängen, die Beete dicht voller Blumen (Tulpen, Nelken etc.). Allgemach kommen dann Statuen aller Art, gern in vergoldetem Blei, hinzu. Aug- und Ziergarten sind streng getrennt, das Ganze noch kleinlich, noch ohne Streben auf Zusammenstimung zu einheitlichem architektonisch-landschaftlichen Totalbilde, wie bei Lenôtre. — Reminiszenzen an die niederländische Art der Beetbehandlung zeigen vielfach noch niederdeutsche Bauergärten.

männliche Ausführer Manart'scher Gedanken. Die Aufgabe dieses französischen Gartens ist, die Vermittelung zu bilden zwischen den starren Massen des Bauwerkes und der freien, durch keine Kunst in Schranken geschlossenen Landschaft. Für die Art und Weise, in der dies am besten geschieht, hat Lenôtre's Vorgang ganz bestimmte Regeln aufgestellt, die in ihren Hauptzügen etwa folgendes, natürlich je nach Ort und Umständen mannigfach variiertes Bild geben: Vor dem Gebäude selbst zieht sich eine Terrasse mit reich gebildeter, womöglich statuengeschmückter Brustwehr hin. Auf der Terrasse haben lange Reihen gleichmäßig geschnittener Orangenbäume ihren Platz. Von ihr führen gefällig geschwungene Freitreppen herab zum „Parterre“: Dies ist besetzt mit den Boulingreens, kurz geschorenen Rasenflächen mit Bugornamenten, darunter vornehmlich Kugeln und Pyramiden. Auch ist hier der Platz für Teppichbeete. Den Abschluß des Parterres bildet bald eine gerade, bald eine Halbkreislinie; springende Wässer und Statuen beleben diesen Abschluß wie die Futtermauer der Terrasse; die Seiten des Parterre säumen Kulissenartig Laubengänge oder symmetrisch gepflanzte Baumreihen. Auf diesen ersten Teil folgen in der Längsrichtung höhere, beschnittene Strauchkulissen, Laubengänge, Labyrinth u. a., hinter ihnen dann noch ein besonderer Ziergarten oft mit großen Wasserbecken, Statuen u. s. w. Auf alle Fälle bleibt in der Mittelachse des Ganzen eine breite Avenue frei, die bei leicht gesenktem Terrain (welches mit Vorliebe gewählt wird) gern zur Anlage großer Kaskaden und Wasserbecken benutzt wird. Ein „Chateau d'eau“, eine Orangerie, Fasanerie, Gloriette oder ein ähnlicher dekorativer Bau, nicht zu hoch, um die Aussicht nicht einzuschränken, schließt zunächst den eigentlichen Garten ab; aber darüber hinaus wird die Betonung der Längsachse des Gartens gern noch soweit als möglich durch die Landschaft fortgesetzt: als Lichtung durch den Wald, als Baumallee durch die Felder. Denn da, wo dies überhaupt thunlich, besteht keine feste Grenze zwischen Park und freier Natur. Leise und unmerklich verläuft sich derselbe in den Wald; nur ein Graben trennt ihn zumeist von den Feldern.

Statuen und springende Wässer in Fülle, zierliche Lattenarchitekturen (Treillages) beleben alle Teile dieser herrlich geschmückten Anlagen; Terrassenmauern mit allerlei Grottenwerk und Skulpturenschmuck schaffen bei abfallendem Terrain die horizontalen Abschnitte. Heut freilich kann man die volle Schönheit dieser Prachtschöpfungen ungetrübt nur noch aus den zahlreich erhaltenen Kupferwerken genießen. Denn wenn auch vielfach Reste erhalten sind, der Totaleindruck aller größeren derartigen Gärten hat durch die Eingriffe des seit den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von England kommenden Naturalismus in der Gartenkunst gelitten. Nur einige Hauptbeispiele möglichst umfassender Erhaltung seien erwähnt: zunächst die Anlage von Schönbrunn, wo Schloß und Park tief liegen, während der Wald gegen den Berg ansteigt. Auf der Höhe findet die Mittelachse durch eine lustige Gartenarchitektur, die Gloriette, ihren Abschluß. Ganz den Regeln folgte dagegen der Garten des Belvedere, der einstigen Vorstadtvilla des Prinzen Eugen von Savoyen; ihm reihten sich einst wetteifernd an Schönheit und Reichtum der Ausstattung die Gärten der Paläste Schwarzenberg, Liechtenstein, Schönborn, Favorite u. s. f. an. Weiter seien genannt die Reste der Gärten vom Schloß zu Würzburg und Beitzhöchheim, dann von Schwezingen, Brühl, Wernck, Nymphenburg, Schleißheim, Mirabell in Salzburg, Sanssouci, der wasserreiche Terrassen-Garten des böhmischen Klosters



Fig. 299. Wanddecoration aus der Residenz in Sempfen.

Dffegg u. s. f. — Die großartigste Schöpfung der Parkarchitektur aber, die mächtigen Kaskaden hinter Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel (1701—14) haben nichts mit der Lenötreschen Schule zu thun. Ihr Meister, Giov. Francesco Guerneri, ging seine eignen Wege. Auf der Höhe des Berges errichtet er ein phantastisch lustiges Wasser-schloß, dessen beide untere Stockwerke als natürliches Felsenwerk behandelt sind, welches eine offene Arkadenstellung trägt. Sie wird auf schlanker, hoch aufsteigender Pyramide von einer Kolossalreproduktion des farnesischen Herkules überragt. Von diesem „Detogon“ stürzt in der heutigen reduzierten Ausführung in einer Länge von nahezu 300 Metern und 12,5 Meter Breite ein dreifacher Wasserfall nieder, in seinem Fall mehrfach durch Sammelbassin unterbrochen und schließlich an der „Neptungrotte“ endend. Natürlich fehlen die beliebten Spielereien der Zeit, namentlich die Berieselungswässer nicht. —

Im Ornament und in der Dekoration unterfällt im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts ganz Deutschland der unbedingten Herrschaft des französischen Geistes, selbst da, wo in der Gesamterscheinung des Baues die italienischen Motive wach bleiben.

Für die Dekoration des Innern hatte sich durch Mansart und seine Schule zunächst aus dem Band-, Koll- und Maureskenwerk der Renaissance ein neues Gebilde entwickelt, in dem das verschlungene Bandmuster und gewisse Blattfelle, die „Culots“, die Hauptrolle spielen. In Verzerrung der eleganten französischen Bildungen liebt es die süddeutsche Architektur gelegentlich, dies Bandwerk in dünnen langen Linien über weite Flächen zu zerren. — Doch hat gerade dieser Stil, der ungefähr dem entspricht, den die Franzosen als „spätes Louis XIV.“ bezeichnen, auch eine Reihe höchst reizvoller Innendekorationen hervorgebracht (Schleißheim, Pommeresfelden, Palaß Preysing zu München, erbaut 1740 von Effner, das Belvedere und die Bauten des älteren Fischer v. Erlach in Wien, das Turn- und Taxis'sche Palais in Frankfurt a. M.; in der kirchlichen Architektur die gefälligen Ornamente der Klosterkirche zu Weingarten im Süden und der zu Grüssau im Osten u. s. w.). Wie diese lebenswüirdig-leichte Ornamentik in katholischen Ländern sich gelegentlich mit der schweren Pracht des römischen Barocks vermählt, davon möge Figur 299, die Dekoration eines Saales in der ehemaligen Residenz der Fürstäbte von Rempten ein charakteristisches Beispiel bieten.

Die universelle Herrschaft aber erlangt der französische Einfluß erst, als das „Louis XV.“ seinen Triumphzug antritt. Fast noch günstigeren Boden als in Frankreich selbst finden die eigenartigen Elemente dieser Dekorationsweise in Deutschland. Freilich unterscheidet sich das deutsche „Rokoko“ nicht unerheblich vom „Louis XV.“. Jenem fehlt die zierliche Grazie der Zeichnung, die köstliche Feinheit der Durchführung, welche die ganze Kunst des achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich und so auch das dortige Rokoko aufweist. Dafür werden die Eigentümlichkeiten des Stiles hier stärker betont als dort. Der Schwung der Linien ist im deutschen Ornament, im deutschen Möbel lebendiger als im französischen; energischer macht sich das Unsymmetrische in der Komposition geltend, rücksichtsloser der Naturalismus in der Dekoration. Erst in Deutschland wird das Felsen- und Muschelwerk, das „Genre rocaille“ so vor-

herrschend, daß hier dem ganzen Stile auf bisher noch unerklärte Weise der Name „Rokoko“ gegeben worden. Und dies Felsen- und Muschelwerk wieder verflüchtigt durch seine weichen, unbestimmten Formen die präzise Ornamentik in einer in Frankreich unbekannten Weise. Dort bleibt zu allen Zeiten die Schönheit des Details das Streben der Architekten und der neben ihnen jetzt aufkommenden Dekorateurs; hier ist der gefällige Fluß der Linien, die anmutige Bewegung als solche das vornehmste Ziel des Künstlers. Phantastischer, motivreicher ist das deutsche Rokoko, formell korrekter, präziser und anmutiger in der Zeichnung das Louis XV.

Wieder wird Augsburg eine Zentralstelle der Bewegung, und zwar diesmal durch die von hier, aus dem Verlage der Engelbrecht, Hertel, Wolff seit den dreißiger Jahren hervorgehende ungezählte Menge von Ornamentstichen. Derart überschwemmen die hier erscheinenden Werke der Fr. K. Habermann, Nilson und Konsorten den Markt, daß die seit 1770 rührigen Eiferer gegen das Rokoko die damals noch namenlose Richtung gelegentlich kurzweg als „Augsburger Geschmack“ bezeichnen. Die technische Minderwertigkeit der meisten dieser Stiche ist allein schuld, daß man

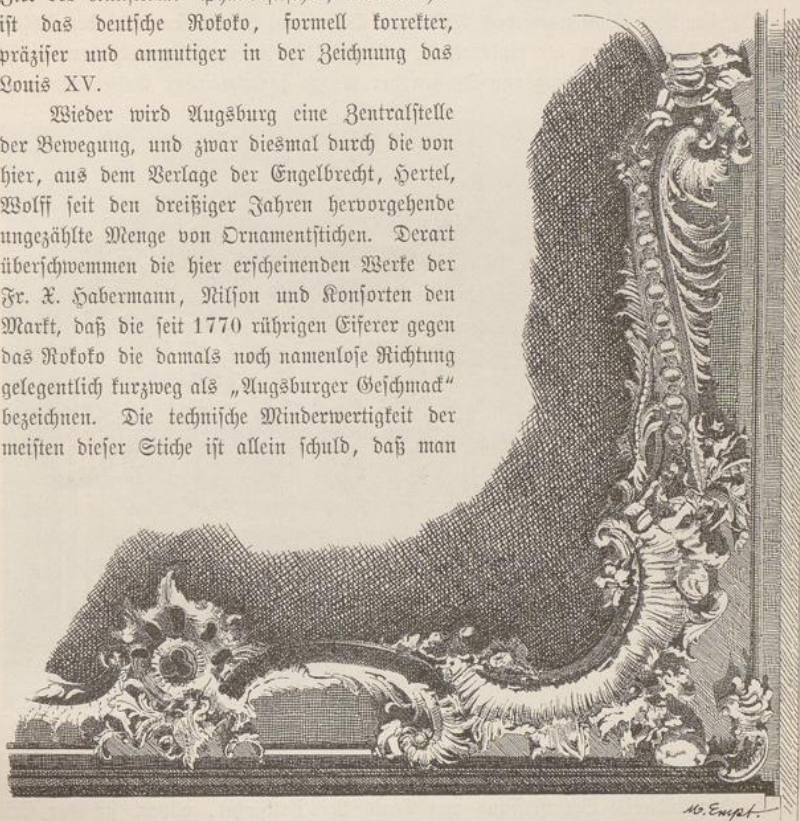


Fig. 300. Thürdecoration im Thronsaal des Schlosses zu Würzburg.

ihre Bedeutung für die Entwicklung der dekorativen Kleinkunst in Deutschland zumeist unterschätzt. In jeder Werkstatt waren sie einst vorhanden; manchen Segen haben sie nicht nur der Entwicklung einzelner Techniken und Handwerke (Porzellan, Schreinerarbeit, Dekorationsmalerei) gebracht, sondern haben ihren Ideenreichtum hinein getragen bis in ferne kleine Orte, dort die Erfindungskraft bescheidener Lokalkünstler zu jenen mannigfachen reizenden Motiven anregend, denen man noch jetzt hier und da begegnet, — trotzdem der Klassizismus unseres Jahrhunderts mit diesen Zeugen der von ihm verachteten Periode in rücksichtsloser Weise ausgeräumt hat. Nicht ungeeignet könnte

man den besonderen Augsburger Geschmack als eine Ornamentik, einen Stil ohne bestimmte Formen bezeichnen, denn alles ist hier in Bewegung und Schwingung aufgelöst. Wie herrliche, wahrhaft groß wirkende Schöpfungen sich aber auch innerhalb dieser absoluten Abkehr von aller klassischen Tradition erzielen lassen, dafür seien unter vielen nur zwei Beispiele angeführt: das Chorgestühl im Dom zu Mainz und der absonderliche allem früher Geleisteten Hohn sprechende Gnadenaltar unter der Vierung der Kirche von Vierzehnheiligen.

In baulicher Hinsicht werden München, Würzburg, Berlin, der Hof der Kölner Kurfürsten Hauptzentren der Rokokokunst, während dieselbe im Österreichischen infolge der stets regen Beeinflussung von Italien her nie zu so energischer Ausprägung, zu

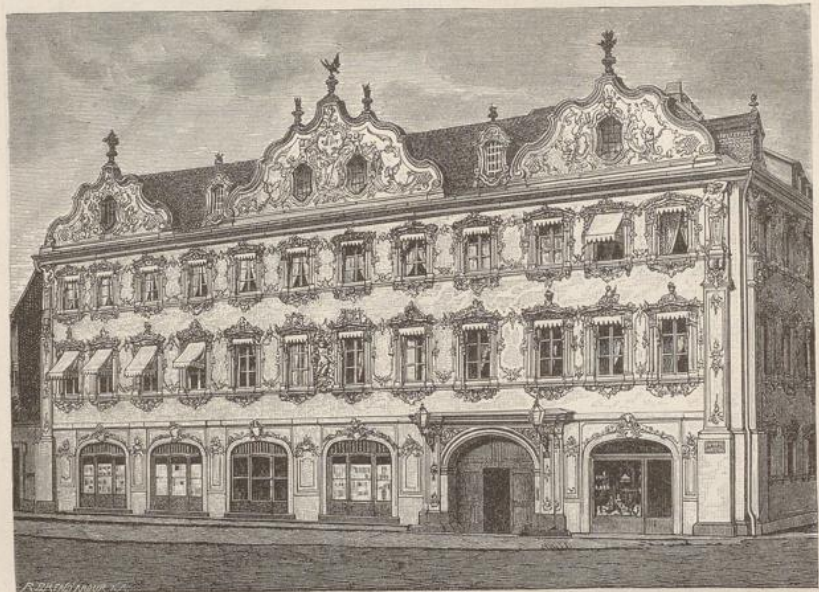


Fig. 301. Haus zum Falken in Würzburg.

so glänzenden Hauptleistungen kommt, als in den genannten Orten. — Je nachdem direkte oder indirekte Beeinflussung von Paris her stattfindet, nähert sich der Stil an den einzelnen Orten der französischen Richtung, ohne sie doch irgendwo getreu zu reproduzieren. Stark von französischem Geist durchtränkt ist im Innern das prachtvolle Schloß der Kurfürsten von Köln zu Brühl a. Rh. (Augustusburg). Der Entwurf stammt von dem Pariser Architekten Robert de Cotte; an der Ausführung waren noch lange nach Cotte's Tode französische und deutsche Architekten gleichzeitig beschäftigt. Hier ist der Naturalismus des Rokoko wenigstens in einzelnen Räumen auf jenes bescheidene Maß zierlicher Blumengebilde beschränkt, welches auch in Frankreich üblich; die Linienführung, die Detailbildung, obgleich vielfach krauser als dort, besitzt so entzückenden Reiz und vergift bei allem Reichtum der Phantasie nie ein so weises Maßhalten, daß die innere Dekoration von Brühl das klassische

Vorbild des Stiles in all seinen Entwicklungsstadien bildet. Denn von den Formen der Régence und dem zierlich diskreten Realismus des Frührokoko an bis zu dessen

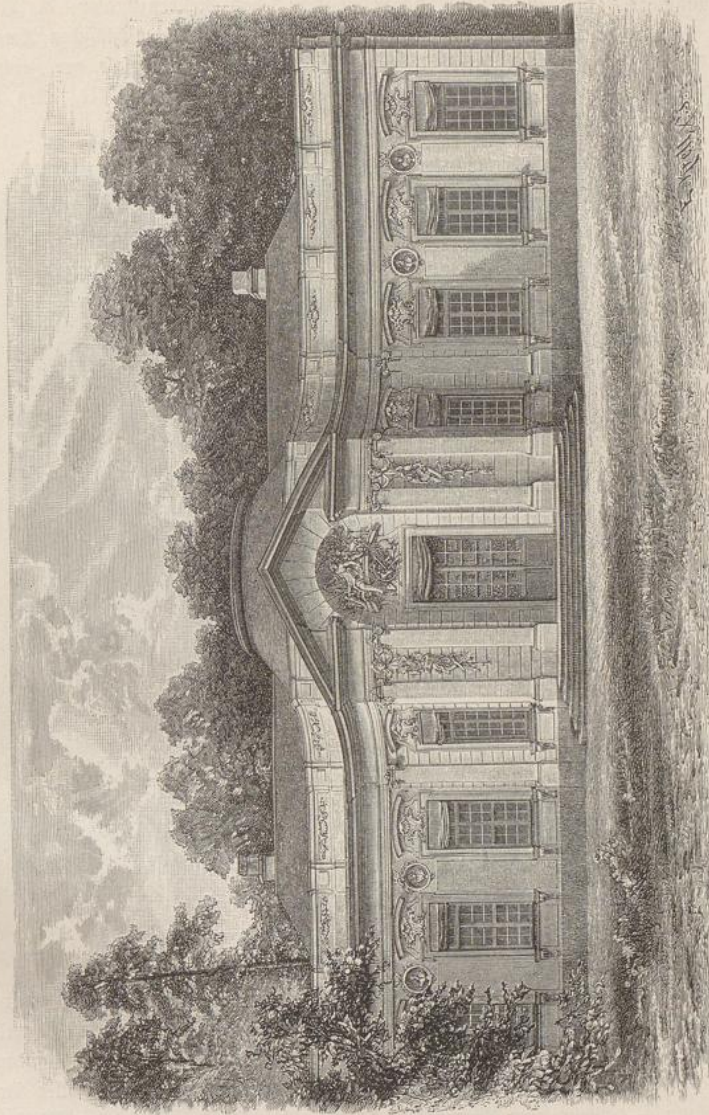


Fig. 302. Amalienburg im Nymphenburger Park.

letzten Ausläufern bieten hier die Zimmerfluchten herrliche Beispiele. — Auch in München sind Franzosen die tonangebenden Meister: François Cuvillie, der im Jahre 1725 auf Empfehlung Roberts de Cotte an den Bayerischen Hof berufen wurde

und hier zur Stellung eines ersten Architekten des Kurfürsten gelangte († 1768), sowie sein gleichnamiger Sohn und Nachfolger (1734—1805), endlich drittens der Schüler des älteren Cuvillie, Charles Albert de Lespilliez († 1754). Die Einrichtung der Wohnung Karls VII. in der Münchener Residenz, das Residenztheater, die Bauten dieser Periode in Nymphenburg, namentlich das dortige Gartenschlößchen Amalienburg sind Cuvillie's Hauptwerke. Unter ihnen überragt an Sorgfalt der Zeichnung und Feinheit der künstlerischen Behandlung die Wohnung Karls VII. alles über-

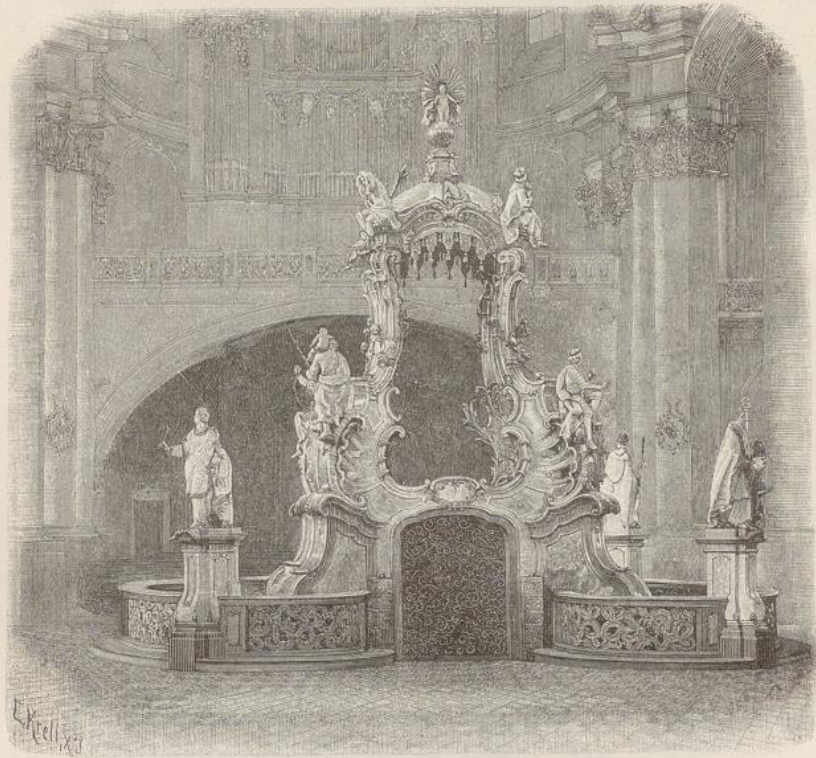


Fig. 303. Gnadenaltar in der Kirche von Viergehnheiligen.

haupt in dieser Zeit in Deutschland Geleistete. In diesen Prachtzimmern muß die dekorative Kunst des Rokoko studiert werden, wenn man verstehen will, welcher Zierlichkeit und vornehmen Würde zugleich, welcher Linien Schönheit und formalen Grazie dieselbe fähig, wie ruhig harmonisch ihre Gesamterscheinung bei aller Pracht wirken kann. — Mehr zum Naturalismus als in der Residenz neigt der Meister in der Amalienburg.

Unruhiger in den Bewegungen, zackiger in den Konturen, weniger übersichtlich in der Massengliederung ist die Behandlung des Rokoko im Würzburger Schloß. Der

Reichtum seiner Dekoration einerseits, unzureichende Kenntnis der gesamten Produktion in Deutschland andererseits haben häufig zu einem Überschätzen dieser Seite der Würzburger Residenz geführt. Ihr Architekt, Johann Balthasar Neumann aber ist nicht so bedeutend als Dekorateur denn als Architekt; als solcher freilich einer der größten und fruchtbarsten Künstler des achtzehnten Jahrhunderts. Sein im Jahre 1720 entstandener Entwurf zum Residenzschloß in Würzburg ist eine so ausgezeichnete Leistung, daß die beiden Pariser Künstler Robert de Cotte und Germain Boffrand, denen der bischöfliche Bauherr, Graf Phil. Franz v. Schönborn, die Pläne seines Architekten zur Begutachtung vorlegte, sich später die Autorschaft des Ganzen beilegte. — Maßvoller in den Linien des Dekors und dadurch vielfach annuetender ist die Dekoration eines zweiten Schloßbaues von Neumann, des für den Bischof von Speier errichteten Fürstenthums zu Bruchsal. Das Äußere dieser Anlage steht dagegen, auch abgesehen von dem geringeren Aufwand an Mitteln, erheblich gegen Würzburg zurück. —

Weniger überschwenglich in den Motiven, maßvoller in der Zeichnung ist die Berliner Behandlung des Stiles, die G. W. von Knobelsdorff einführte, dessen Hauptstützen die Dekorateur Johann Michael und Johann Christian Hoppenhaupt, sowie der Bildhauer Wilhelm Nahl sind. Erstere haben zugleich eine große Zahl von Entwürfen für Möbel und Zimmerdekorationen in Kupfer gestochen. Motive von Reihern, Tropfsteingebilden, Palmbäumen, lange Schiffsblätter sind häufig wiederkehrende Elemente ihres Stiles; und in steigender Weise drängte sich dies naturalistische Element bei derberer Behandlung in der Spätzeit des Potsdamer Rokoko hervor.

Neben diesen Zentren der Bewegung tritt Dresden, das auf kirchlichem Gebiete in derselben Zeit zwei wichtige Werke entstehen sieht, in Bezug auf eigentliche Rokokokunst zurück. Freilich entsteht dort das Brühl'sche Palais, der großartigste Palastkomplex, den selbst in dem so baulustigen achtzehnten Jahrhundert je ein Privatmann inmitten einer Stadt errichtete; aber das Außerordentliche der Anlage liegt hier in der Fülle und dem Aufwand der durch den Garten (die heutige Brühl'sche Terrasse) verteilten Dependenz, nicht in besonders großartiger Raumgestaltung oder reichem Schmuck des eigentlichen Palastes — soweit heut darüber ein Urteil noch möglich. Ja das Treppenhaus ist sogar auffallend eng und steil. In Wien ist eigentliche Rokokokunst nur in geringem Maße vorhanden. Die Dekorationen von Schönbrunn und in der Hofburg gehören bereits der letzten Periode dieses Stiles an und stehen hinter dem anderwärts Geleisteten zurück. —

Im Gegensatz zu den Tendenzen der Dekoration des Innern sind die französischen Architekten in allem, was das streng Architektonische anbetrifft, namentlich in der Fassadenbildung, eifrige Klassizisten. Der Ausgangspunkt dieser klassizistischen, die ganze Pariser Baukunst des achtzehnten Jahrhunderts beherrschenden Bewegung ist die Begründung der Akademie im Jahre 1671. Durch sie wurde das Studium Palladio's in Frankreich heimisch. Perrault und Blondel, die beiden Häupter der jungen Anstalt, sind darin die Führer, beide auch mit großem Erfolg als Theoretiker thätig. Ihre Einwirkung vornehmlich begründet jene Vorliebe für ruhige Abgeklärtheit, der Stolz der französischen Architektur des achtzehnten Jahrhunderts. So entstehen Formen,



Fig. 304. Dekoration aus dem Konzertzimmer Friedrichs des Großen im Stadtschloß zu Potsdam.

welche diese Zeit selbst als völlig in antikem Geiste entwickelt ansieht; denn es ist die allgemeine Überzeugung der französischen Künstler jener Periode, daß keine vorhergehende Periode dem Altertum näher stand, ihm so hingebendes Verständnis entgegenbrachte, als das Zeitalter Ludwigs XV. Und in der That hat das Studium der Alten, wie es die italienischen Theoretiker zuerst betrieben und von ihnen die französischen übernommen hatten, der französischen Architektur im „Louis XV.“ eine ungleich größere Korrektheit im Ausdruck gegeben, als beispielsweise dem Stile Mansarts eigen war. Und darauf allein ging das Streben; in der Gesamtkomposition fühlte sich die Zeit in dem guten Bewußtsein, daß es sich für sie zumeist um Aufgaben handle, welche der Antike fremd gewesen, unabhängig.

Deutlicher noch als in Frankreich lassen einzelne Bauten in Deutschland diese klassizistische Tendenz der eigentlichen Architektur des Rokoko erkennen, während daneben doch wieder, oft in derselben Stadt, der immer noch wache Einfluß des römischen Barocks dessen wild phantastische Gliederungen die Verbindung mit dem Rokoko-Ornament eingehen läßt. Bei keinem Meister tritt diese klassizistische Tendenz deutlicher hervor, als bei dem Berliner Knobelsdorff. Er ist eben darin nur ein echtes Kind der Pariser Schule, deren Geist in Bezug auf Komposition der Ge-



Schloß Sanssouci bei Potsdam; Teil der Nordfassade.

bäude und Dekor er auch mehr als irgend ein anderer deutscher Meister erfasst hat. Nach beiden Richtungen hin ist die Nordfront des Schlosses Sanssouci mit seiner Kolonnade charakteristisch (vergleiche die Tafel).

Der spätere Klassizismus ist also in der eigentlichen Architektur nur eine Weiterentwicklung der schon im Rokoko auf diesem Gebiet herrschenden Anschauungen! Der Gegensatz zwischen beiden Stilarten besteht anfänglich nur für die Innendekoration.

Länger als in Frankreich das Louis XV. hält sich in Deutschland das Rokoko. Jenes stirbt bereits bald nach der Mitte des Jahrhunderts ab; dieses bleibt bis um das Jahr 1770 in Mode. Im Gegensatz zu den Kurven, der Unsymmetrie und dem Naturalismus in der Innendekoration des Rokoko betont die neue Mode die gerade Linie, die rechtwinkligen Brechungen, die Symmetrie. Vom Naturalismus bleibt nur ein fein gezeichnetes Laub- und Blumenwerk; und zu diesem tritt neu hinzu eine Reihe allegorischer Motive: die schnäbelnden Tauben, die Fackeln, Medaillons, Dreifüße, abgebrochenen Säulen, Urnen u. s. f., kurz der ganze Formenapparat der aufkommenden neuen Weltanschauung mit ihrer Hervorhebung des Gemütslebens, der Sentimentalität, Empfindsamkeit und Pseudonatürlichkeit aller Empfindungen. Wohl gewinnt dieser neue Geist erst in Frankreich die künstlerische Ausprägung, in der er seinen Rundgang durch die zivilisierte Welt antritt: seine eigentliche Geburtsstätte aber ist nicht Frankreich, sondern England. — Diese vermeinte „Einfuhr in die Natur“ aber bildet nur eine Seite des Wesens der neuen Richtung: darüber hinaus wird deren formale Erscheinung ganz wesentlich durch die Bedeutung bedingt, welche die archäologischen Studien damals erlangt haben.

Schon seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelte sich allmählig in der italienischen Architektur im Gegensatz zu den Exzessen des kirchlichen Barock eine puristisch-klassizistische Reaktion, welche ihren schärfsten Ausdruck in Venedig fand, zuerst in Bonten Scalfurotto's (S. Simone piccolo, beg. 1718) und Corbellini's (S. Geremia, beg. 1755), dann durch die Theoretiker Temanza und Lodoli. „Rückkehr zur Natur und zur Antike“ ist die Losung. Dies Verlangen aber wieder wirkt fördernd auf die archäologischen Studien, welche ebenfalls schon im Anfang des Jahrhunderts durch die zufällige Entdeckung von Herculaneum lebhaften Anreiz erfahren hatten. Seit 1756 erschien dann Piranesi's großes Sammelwerk antiker Denkmäler, welches so wichtige Bedeutung für die bauliche Entwicklung gewann. — 1752 bereits zeigen sich die ersten Regungen dieser Rückkehr zur Klassizität und zur „natürlichen Einfachheit“ in der französischen Kunst, vorerst in der Ornamentik; aber schon 1758 entsteht in Paris das große Monumentalwerk, welches die Stilwende besiegelt, die Kirche St. Geneviève, das spätere Pantheon, von Soufflot. Und auch hier begleitet die Theorie die Praxis: 1755 erschien Vaugiers Lehrbuch.

So verschieden nun auch die kulturellen Voraussetzungen sind, auf denen das Louis XVI. im Gegensatz zum Louis XV. erwächst, die künstlerische Erscheinung desselben in seiner ersten Periode wenigstens bildet in Deutschland doch noch ein Glied jener großen Epoche der Baukunst, welche mit der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts beginnt: noch sind neben den klassizistischen Zielen majestätische Erscheinung, Pracht, Freiräumigkeit einerseits, kokette Grazie und ein gewisser theatralischer Sinn anderseits die Ideale der Architekten. Man blicke auf die Hauptwerke dieser Zeit,

beispielshalber Ignards Abteikirche von St. Blasien, Gontards Türme auf dem Gendarmenmarkt zu Berlin und seine Kommuns am Neuen Palais bei Potsdam!

Allmählig aber ändern sich die ästhetischen Ziele. Die „Natürlichkeit“ und die gesuchte Einfachheit des Empfindungslebens fordern ihren künstlerischen Ausdruck. Das Rokettieren mit der Naturwahrheit aber muß sich natürlich feindlich zu einem künstlerischen Ideal stellen, dessen Hauptziel einerseits raffinierte Grazie und anderseits majestätische Pracht waren. Jetzt kommt das Kleine, Enge, Einfache, kommt das Bürgerliche in Mode. Auch widerspricht die pomphafte Größe der alten Baukunst den republikanischen Ideen: wie der Mensch zur natürlichen Einfachheit der Urzeit, so soll die Baukunst zu den Urformen zurückkehren, zu jenen einfachen Gebilden, die man dem frühen Altertum, mit dem ja die Gesellschaft der Republik auf so vielen Gebieten sich eins glaubt, voraussetzte. Mit den Massen der Gebäude werden das Ornament und die Profile reduziert. Schwere dorische und protodorische Säulen treten auf, mächtige halbrunde Nischen, Türen mit starker Böschung der Seiten; geringe Höhen, wuchtige Verhältnisse. Republikanische Ideen und archäologische Neigungen berühren sich eben auch auf dem Gebiet der Baukunst sympathisch: aber hier wirkt diese Verbindung besonders verhängnisvoll. Es entsteht ein Purismus, der entscheidend mit der Tradition der Vergangenheit, den Ergebnissen der ganzen bisherigen Kulturentwicklung, bricht, der anknüpfend an die ältesten Zeiten die angeblich irre gegangene Baukunst auf Grund seiner Studien der Antike reformieren will. — In Deutschland fällt diese Bewegung zusammen mit den Anfängen der romantisch-historischen Schule, unter deren Einwirkung wir noch heute stehen.

1. Der Kirchenbau.

Die Neuerung des italienischen Barocks auf dem Gebiet des Kirchenbaues ist bekanntlich die Verbindung von Langhaus- und Kuppelbau. Vignola, also noch ein Meister der Hochrenaissance, ist es, der diese Plan disposition im römischen Geist zuerst aufbringt; und schon 1577 überträgt sie Palladio, der große Lehrmeister der Folgezeit, auf den Redentore in Venedig. Als dann gar seit 1605 bei der Hauptkirche der ganzen Christenheit, bei St. Peter in Rom, die Michelangelo'sche Zentralanlage durch Maderna um ein Langhaus bereichert wurde, da war der Sieg der neuen Planbildung entschieden. Sie war eben der adäquate bauliche Ausdruck für den Ritus der katholischen Kirche, wie er sich seit dem Tridentiner Konzil ausgebildet hatte; zudem ästhetisch in Bezug auf Raumwirkung außerordentlich glücklich. Schnell kommt sie daher allerwärts in den katholischen Landesteilen in Aufnahme und wird im Verlauf des siebzehnten Jahrhunderts die verbreitetste Form für die großen Kathedral- und Klosterkirchen. Schon unmittelbar vor dem Kriege findet sie den Weg über die Alpen: im Dom zu Salzburg. Dieser ist direkter italienischer Import. Denn als im Dezember des Jahres 1599 der alte Salzburger Dom abbrannte und bald darauf Scamozzi auf der Durchreise nach Prag zu Kaiser Rudolf II. die Stadt berührte, ergriff Erzbischof Wolf Dietrich die Gelegenheit, mit dem berühmten Architekten über den Wiederaufbau seiner Kathedrale zu verhandeln. 1604 kam Scamozzi noch einmal



Fig. 305. Dom zu Salzburg.

nach Salzburg und ging nunmehr an die Bearbeitung eines Planes, der im Spätsommer 1606 fertig war. Aber erst fünf Jahre später fand die feierliche Grundsteinlegung statt. 1612 wird Wolf Dietrich des Thrones entsetzt; sein Nachfolger verwirft den bisherigen Plan und beruft den Romasken Santino Solari (1576 — 1646), der 1614 einen neuen Entwurf fertigt und in diesem bis zum Jahre 1634 das Werk bis auf den Ausbau der beiden Türme fertig stellt. Dann machten die Kriegsnöte den

Weiterbau unmöglich; erst 1675 wird das Ganze abgeschlossen.

Die bildliche Nebeneinanderstellung der Grundrisse in gleichem Maßstabe (Fig. 305, 306) erläutert die künstlerische Absicht beider Architekten auch ohne näheres Eingehen. Scamozzi knüpft unverkennbar an die Langbauprojekte für St. Peter aus dem ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts an und sucht dieselben an Freiräumigkeit und Kühnheit zu übertreffen. Besonders beachtenswert sind seine grazilen Vierungspfeiler. Bei Solari sind die Seitenschiffe bereits dem Barockgeschmack entsprechend in einzelne Kapellen aufgelöst, die nur noch durch schmale Durchgänge miteinander in Verbindung stehen; die Pfeiler sind kräftiger; das gesamte Langhaus wirkt als ein großer Raum. Reicher

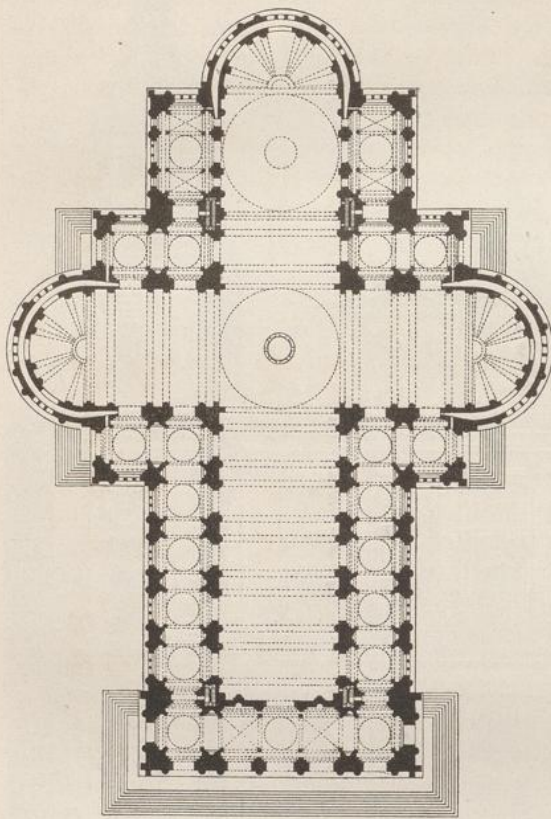


Fig. 306. Dom zu Salzburg; Scamozzi's Entwurf.

ornamentaler Schmuck von der Zeichnung des venezianischen Frühbarocks belebt im Aufbau Solari's Werk, dessen Hauptvorzug in den wundervoll eurythmischen Verhältnissen, in der harmonischen Ruhe der Gesamterscheinung trotz alles Reichtums im einzelnen liegt. Die Beleuchtung ist die gemäßigtere der Renaissance; denn noch steht diese Kirche hierin in interessantem Gegensatz zu den späteren Bauten, beispielsweise zu der gerade ein Jahrhundert jüngeren Klosterkirche zu Weingarten bei Ravensburg mit ihrer Lichtfülle. — Die Fassade zeigt unten eine dem Bau vorgelegte, mit einem Altar gedeckte Vorhalle; darüber steigt ein zweites in der bekannten italienischen

Giebelbildung schließendes Geschoß auf. Zwei Türme mit welscher Haube flankieren diese Front.

Im Salzburger Dome war das Grundmotiv der Barockkirche für Deutschland gegeben; die größere Zahl aller späteren Bauten folgt den hier gebotenen Prinzipien, die sich folgendermaßen zusammen fassen lassen: 1) Verbindung von Langhaus mit Zentralbau, 2) Auflösung der Nebenschiffe in einzelne Kapellen, 3) Tambourkuppel über der Vierung, 4) zweitürmige Front und zumeist 5) Loggienartige Emporen über den Seitenschiffsjochen. —

Vorerst freilich ruht größere Bauhätigkeit bis nach dem Kriege; aber bereits 1652—1670 entsteht in dieser Weise die Stiftskirche St. Lorenz zu Rempten, in trockenen italienischen Barockformen außen und reichem ornamentalen Schmuck innen. Es folgen seit 1662 der Bau von St. Kajetan in München durch Agostino Barella aus Bologna, seit 1664 der des Domes St. Stephan in Passau durch Carlo Lurago und seit 1671 der Neubau der Hauger-Stiftskirche zu Würzburg von Antonio Petrini. Seit dem letzten Viertel des Jahrhunderts häuft sich dann die Zahl der Werke.

Aus dem achtzehnten Jahrhundert seien unter der Fülle des in diesem Schema Vorhandenen nur hervorgehoben die Stiftskirche zu Fulda, ausgezeichnet durch die selten vorkommende Anreihung eines Psallier-(Mönch) Chores hinter den Hauptchor, in der Weise, daß man zwischen den Säulen der Altarwand hindurchblickt in den hellen hinteren Raum; auch sonst in Grundriß und Aufbau ein besonders hervorragendes Werk, die Schöpfung des Bamberger Meisters Johann Dingenhofer aus den Jahren 1704—12. Ferner die Pfarrkirche St. Nikolaus auf der Kleinseite in Prag, die Jesuitenkirche zu Mannheim, die Klosterkirchen von Weingarten, 1715—24 durch den Württembergischen Landbaudirektor Josef Frisoni errichtet, von Melf (erbaut vom Maurermeister Jakob Brandauer aus St. Pölten, von Ottobeuren mit der Kuppel in der Mitte, im wesentlichen 1737—60 errichtet, wahrscheinlich nach Plänen des schon 1725 verstorbenen Klosterarchitekten P. Christoph Vogt, die freilich 1740 der Münchener Baudirektor Effner revidierte. Ob diesem oder aber einem noch unbekannten ausführenden Techniker die prachtvolle Hofdekoration der Kirche zuzuschreiben, bleibt allerdings vorerst unbekannt.

Neben dieser für unsere Periode charakteristischen Grundform bleiben natürlich die alten Schemata, die einschiffigen und dreischiffigen Langhausanlagen ohne Querarm, in Übung. Gern deckt auch bei ihnen eine Tambourkuppel die Vierung, beziehentlich den Raum vor dem Altarhaus. Endlich finden sich auch in der Grundrißbildung der

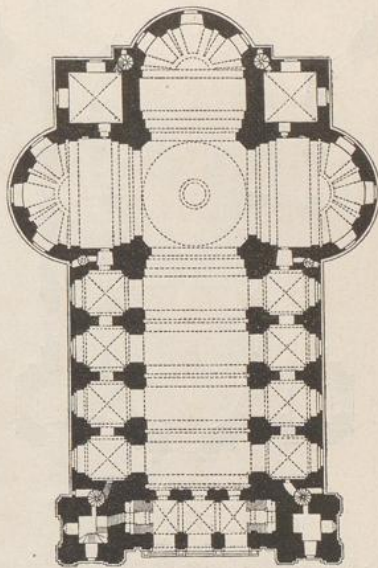


Fig. 307. Dom zu Salzburg; Solari's Ausführung.

Langkirchen Beispiele jener phantastischen Ausartung des malerischen Prinzips, wie sie die Borromini und Guarini in Italien, namentlich in den Zentralanlagen, aufgebracht. So beispielsweise J. B. Neumanns Wallfahrtskirche Vierzehnhiligen bei Nichtenfels

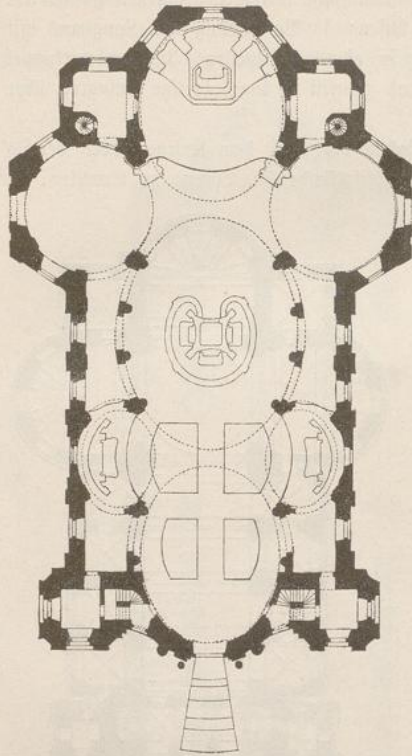


Fig. 308. Grundriß der Wallfahrtskirche Vierzehnhiligen.

Streben nach malerischen Effekten zu suchen, sondern ebenso sehr in dem, die absolute Herrschaft des Künstlers über das Material zu zeigen. Wir haben hier

*) Die Architektenfamilie Dingenhofer zerfällt in zwei Stämme, den Bamberger, zu dem das Brüderpaar Johann und Johann Leonhard gehört, und den Prager, aus dem der größte Träger des Namens, Kilian Ignaz (1690—1752), hervorging. Auch dessen Vater war Architekt und unterrichtete den Sohn, der, zweiundzwanzigjährig, Italien, Frankreich, England besuchte. In die Vaterstadt zurückgekehrt, erbaute er sich ein Wohnhaus im Stil Ludwigs XIII. mit Rohbaufächen und Haussteinen an den reich und stark barock profilierten Gliedern. Diese in dieser Zeit einzig dastehende kritische Behandlung der Architektur wiederholt sich bei Dingenhofer in späterer Zeit noch einmal im großen: die alte Benediktinerkirche Aladrau baut er (mit Santini) gotisch um, — so gut natürlich eben jene Zeit die Gotik verstand. Kilian Dingenhofer ist also der erste große Vorläufer der romantisch-historischen Schule unseres Jahrhunderts. In seinen übrigen Kirchenbauten erweist er sich als ein getreuer, hoch talentierter Gefolgsmann der Borromini'schen Richtung; derart sind in Prag selbst die beiden Kirchen St. Nikolaus, ferner St. Thomas, St. Johann in Scalea, die der Ursulinerinnen. Auf dem Lande ist die Abteikirche zu Braunau am Enlengebirge sein wichtigstes Werk.

(1743—52) und die noch phantastischer gebildete Abteikirche Einsiedeln in der Schweiz (1721—35), deren Bauleiter die Laienbrüder Kaspar Moosbrugger, † 1723, und Thomas Meyer waren. Kilian Dingenhofers*) Prager Bauten: St. Nikolaus in der Altstadt und St. Thomas, sowie die in bizarrer Schwingung der Linien unerreicht dastehende Abteikirche von Banz bei Vierzehnhiligen von Johann Dingenhofer (1719 geweiht). Diesen größeren Werken reihen sich dann würdig die beiden kleineren an, St. Johann Nepomuk in der Sendlingerstraße zu München, ein Werk der Gebrüder Nam (1733 bis 1746) und die Schloßkapelle von Würzburg, ein künstlerischer Erzeugnis des großen Meisters Joh. Bapt. Neumann. Wie die Linien des Grundrisses, so sind natürlich auch die des Aufrisses bei diesen Bauten möglichst in Bewegung gesetzt: alles schwingt, baucht, biegt sich, und zwar thumlichst in zwei Richtungen zu gleicher Zeit, so daß fortwährend Kurven höherer Ordnungen entstehen. — Der Grundgedanke dieser phantastisch-bewegten Bauten ist vielleicht nicht nur in dem künstlerischen

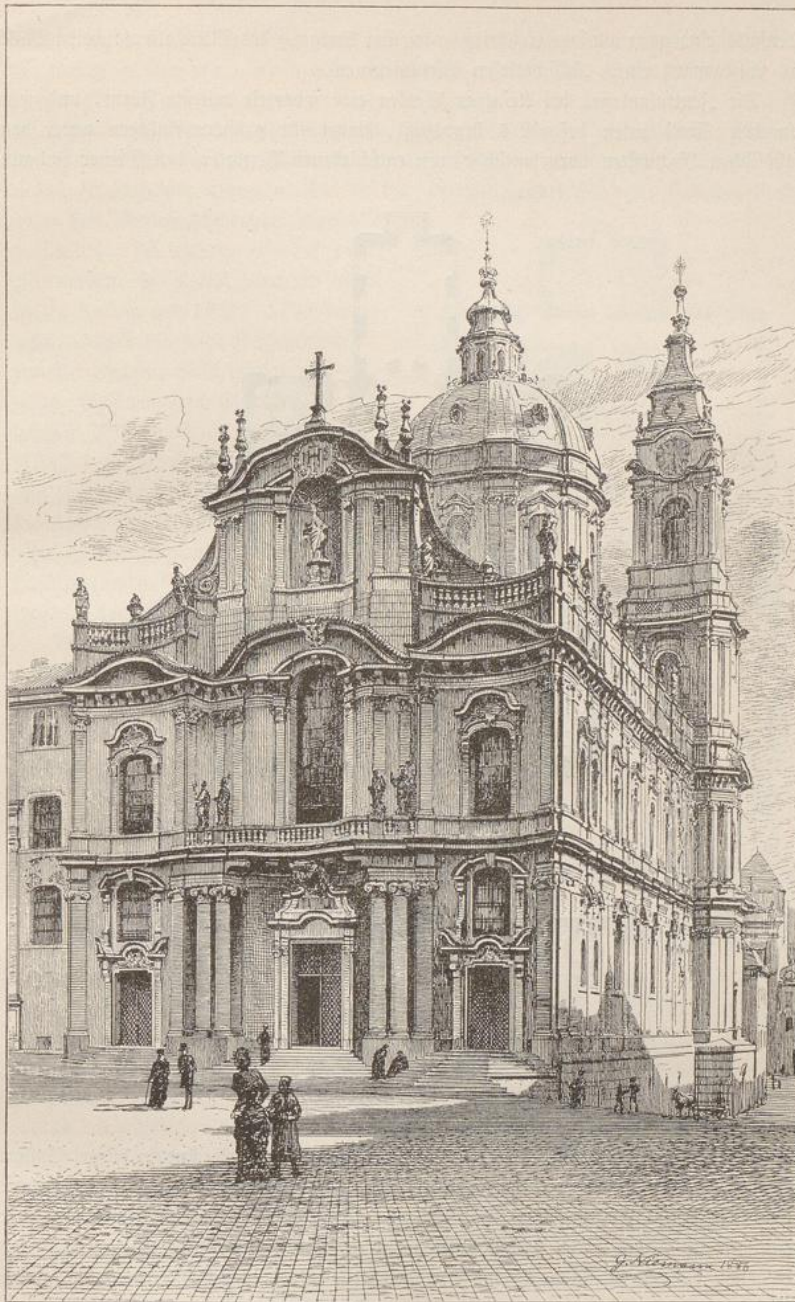


Fig. 309. St. Nikolaus in Prag.

jedenfalls eine ganz analoge Erscheinung wie am Ausgang des Mittelalters: beide Male das Aufkommen eines rücksichtslosen Virtuositums.

Die Zentralanlage, bei kleineren Werken eine jederzeit beliebte Form, und jetzt von den Protestanten besonders bevorzugt, findet für größere Anlagen unter den katholischen Architekten vornehmlich einen entschiedenen Vertreter, den Wiener Johann

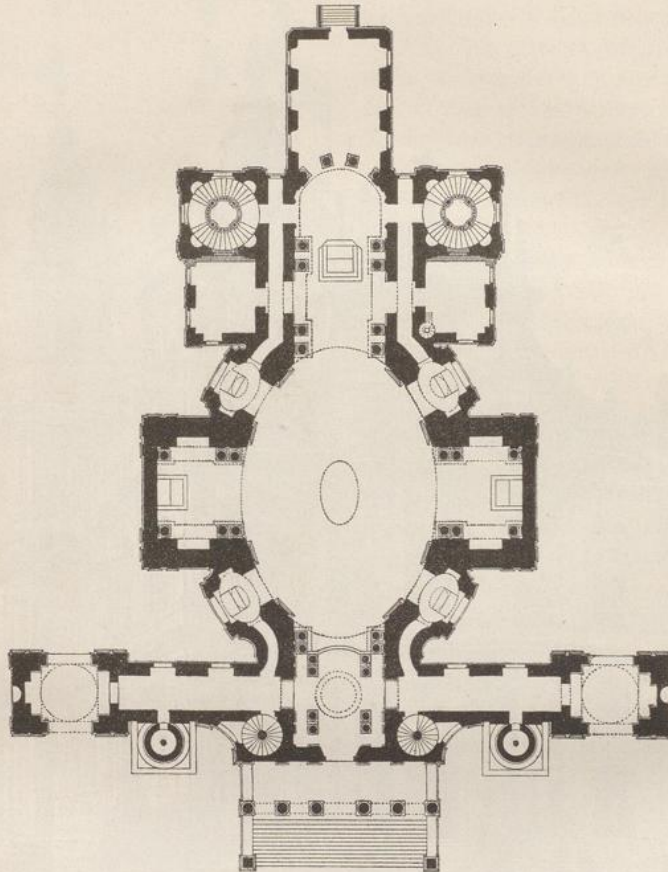


Fig. 310. Grundriß der Karlskirche in Wien.

Bernhard Fischer von Erlach. Seine drei kirchlichen Hauptwerke sind in diesem System gedacht: zunächst der bedeutendste Zentralbau der Zeit in Deutschland überhaupt, die Votivkirche St. Karl Borromäus zu Wien, welche Karl VI. nach Abwendung der Pestgefahr im Jahre 1713 gelobt hatte. Nach Fischers Plänen wurde sie 1716 bis 1737 von Martinelli ausgeführt. Der originelle Reiz dieses Baues liegt in der Fassade, auf die wir unten zurückkommen. Der Grundriß (Fig. 310) ist weniger bedeutend. Das treffliche Motiv der großen mittleren Ovalekuppel mit vier größeren

Nebenräumen in den Axen und vier kleineren in den Diagonalen kommt schon früher in Italien häufig vor. Dort lernt es Fischer kennen, dem es so sympathisch wird, daß er es mit geringen Veränderungen bei seinem zweiten Wiener Bau, der Kirche St. Peter am Graben (1722), wiederholt. Auch andere Meister wenden diese geschmeidige Form wiederholt an. So findet sie sich beispielsweise zu München in St. Maria am Lehel, in Salzburg etwas variiert in der Dreifaltigkeitskirche, deren Fassade ebenfalls unter dem Einfluß Fischer'scher Motive gebildet ist. In letzterer Stadt ist die Zentralform so beliebt, daß in der kurzen Periode von 1686—1707 dort nicht weniger als sechs Zentralbauten errichtet werden, wohl infolge persönlicher Geschmacksrichtung des Erzbischofs Johann Ernst Grafen Thun (1687—1709): St. Erhard im Nonnthal (1686—89), St. Kajetan (1687 bis 1697), Kollegiatkirche (1696 bis 1707), Dreifaltigkeit (1699—1700), Ursulinerinnen (1699—1704), St. Johann im Spital (1699—1705).

Das größte und baugeschichtlich bedeutendste Werk dieser Salzburger Gruppe ist die Kollegiatkirche, wieder ein Bau Fishers von Erlach, und zwar diesmal eine Anlage im griechischen Kreuz, dessen vier tote Ecken durch kleine Kuppelräume gefüllt werden; also die bekannte Planbildung der italienischen Renaissance (Madonna di Carignano), ins Barock übertragen.

Aber auch an den Zentralbau treten die geschwungenen Linien heran. Der runde oder ovale Kuppelraum wird beispielsweise in ein Achteck mit konkaven oder konvexen Seiten verwandelt; auch die Kapellen aus Kurven aller Art gebildet. Solche Werke sind wegen der technischen Künsteleien, welche der Aufbau bietet, oft nicht ohne einen gewissen Reiz, im engeren Sinne aber so wenig bedeutungsvoll wie die ihnen analogen Langhausbauten derselben Borromini'schen Richtung. Beispiele dafür bieten unter den Zentralbauten die Piaristen-Kirche Mariatreu in Wien, St. Nikolaus (russische Kirche) in der Altstadt und St. Johann in Scalca, beides Bauten Kilian Dingenhofers in seiner Vaterstadt Prag.

Zur Phantastik solcher Werke bietet die (protestantische) Dresdner Frauenkirche einen scharfen Gegensatz. Nicht mehr um technische Virtuositätsstreich, architektonische

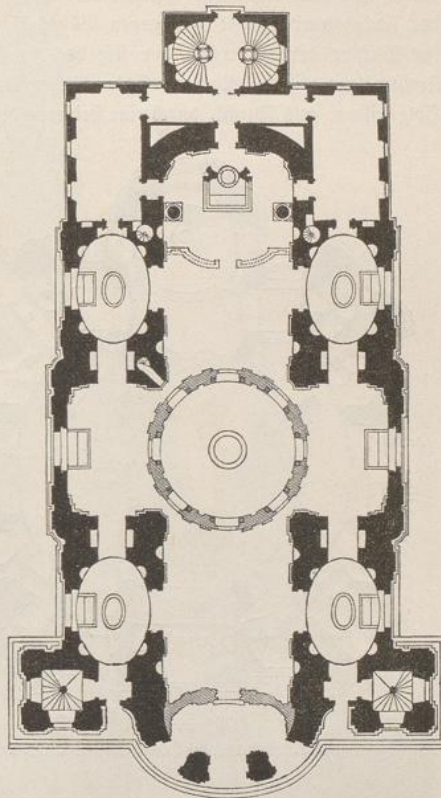


Fig. 311. Grundriß der Kollegiatkirche in Salzburg.

Spielereien handelt es sich für ihren Meister, sondern um die künstlerische Lösung eines großen architektonischen Problems. Er will eine Kuppelkirche errichten, die dem Bedürfnis einer großen protestantischen Gemeinde genügen und zugleich durchaus massiv (ohne Anwendung von Holz selbst im Dachstuhl) konstruiert sein soll. Georg Bähr, seines Zeichens ein Handwerker, Ratszimmermeister von Dresden, ist der Erbauer. 1722 fertigt er den ersten Entwurf; aber erst der dritte wird 1726 angenommen und darauf der Bau begonnen. Harte Kämpfe begleiten sein Emporwachsen. Die Mehrzahl der Fachmänner spricht sich gegen Bährs kühne Konstruktionen aus, auch Chiaveri, der Meister der Hofkirche, der sich doch in seinem Turmbau wahrlich als virtuoser Konstrukteur zeigte. Noch im letzten Augenblick will man wenigstens die Laterne aus Holz bilden, aus Furcht, durch eine steinerne die tragenden Pfeiler zu überlasten. 1740

war das Werk vollendet, aber der Meister erlebte diesen Triumph nicht mehr; zwei Jahre früher schon war er infolge eines unglücklichen Sturzes vom Gerüst gestorben.

Der leitende Gedanke Bährs ist folgender: acht schlank radial gestellte Pfeiler tragen die innere Kuppel, welche mit großem mittleren Ring sich gegen die hoch emporsteigende äußere Schutzkuppel öffnet. Auch diese ist, wenn man will, eine doppelte, denn in ihr steigt in schräg ansteigender Ebene der Zugang zur Laterne auf. Sie ruht auf den Außenmauern; die vier Treppentürme in den Ecken bilden ihr Hauptwiderlager. Mächtige Bogenöff-

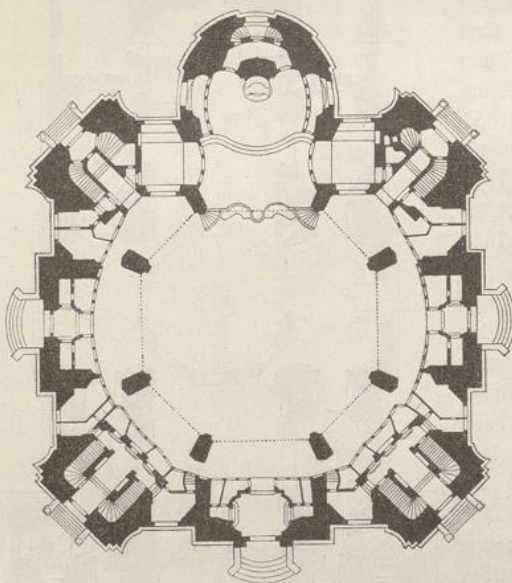


Fig. 312. Grundriß der Frauenkirche in Dresden.

nungen durchbrechen im Innern die untere Kuppellinie, auch in dieser Höhe noch Platz für Emporen schaffend. Denn so sehr ist der Raum in Anspruch genommen, daß diese Emporen und Loggien in sieben Stockwerken sich übereinander aufbauen, — die räumliche Wirkung des Innern geradezu vernichtend. Der ganze Aufbau ist durchaus in Sandsteinquadern durchgeführt, selbst für die Dachdeckung kein anderes Material verwendet. Die künstlerische Ausbildung des Äußeren dieser oberen Teile des Baues läßt sich nicht unpassend als die Übertragung von Motiven des Zwingerbaues ins Kolossale unter Abstreifung des ornamentalen Überschwanges bezeichnen. — Aber nicht im Aufbau, so malerisch er sich in der Silhouette der Stadt macht, liegt die besondere Bedeutung des Baues, sondern im Konstruktiven. Was Bähr darin geleistet, das bestand i. J. 1760 seine praktische Probe: die Bomben der preußischen Geschütze, welche

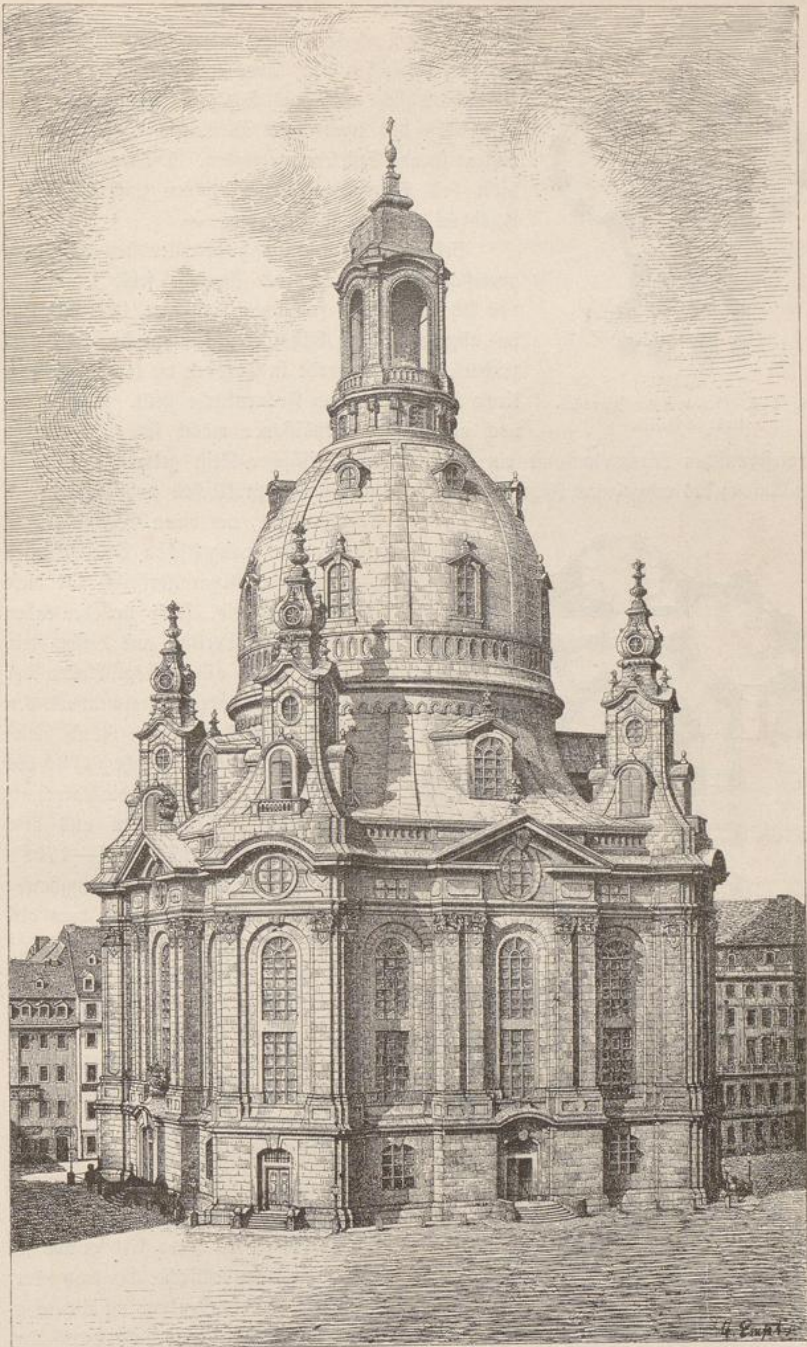


Fig. 313. Frauenkirche in Dresden.

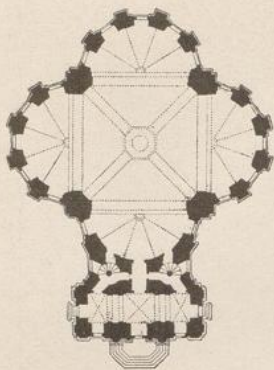
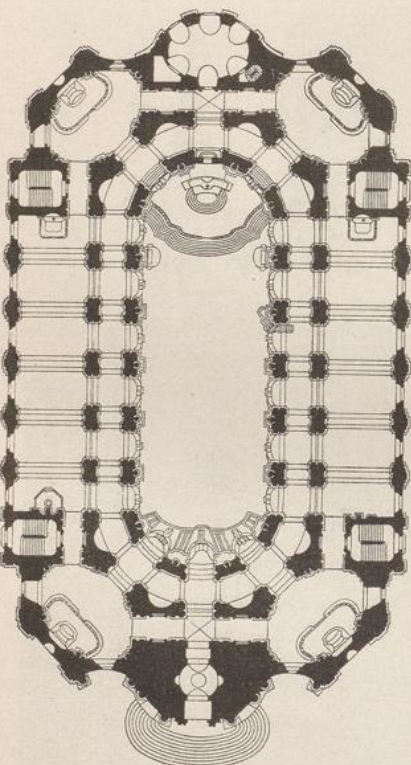


Fig. 314. Grundriß der Parochialkirche in Berlin.

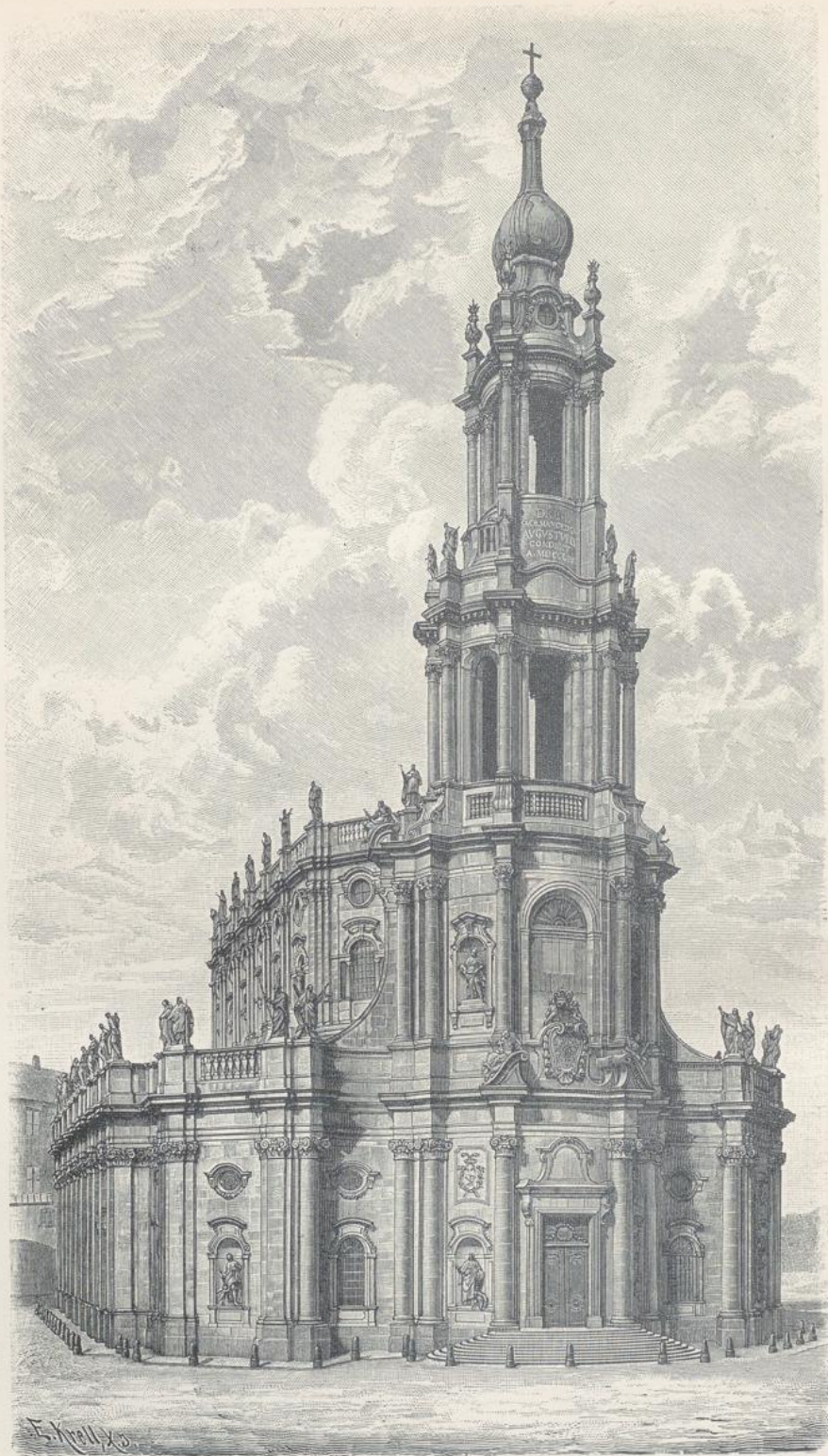
Fig. 315.
Grundriß der Hofkirche in Dresden.

sich auf das Dach der Kirche verirrte, prallten wirkungslos von demselben ab! Aber er traf mit seiner künstlerischen Absicht nicht das Bedürfnis seiner Zeit. Ihr war selbst das konstruktive Element bis zu einem gewissen Grade Spielerei geworden. Die wuchtige Solidität des Bährschen Werkes erschien nach Chiaveri's Ausdruck nicht „galant“ genug. —

Selbst dieser künstlerisch bedeutendsten unter den protestantischen Kirchen der Periode fehlt jener Zug von Phantastik und fröhlichem Reichtum, der nicht nur im allgemeinen die katholischen Kirchen der Zeit auszeichnet, sondern gerade in Dresden die katholische Hofkirche in Gegensatz zur Frauenkirche stellt. Denn mehr noch als in der Renaissance macht sich jetzt in der protestantischen Kirchenbaukunst ein nüchtern-utilitaristischer Geist geltend. Er führt im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts zu mannigfachen praktischen und theoretischen

Experimenten, um einen Normalgrundriß für die evangelischen Predigtkirchen zu gewinnen. Charakteristisch für diese Versuche sind die, sonst unbedeutenden Zentralkirchen Berlins aus dieser Zeit. Hier wird mit allen Möglichkeiten der einfachen Zentralform experimentiert: den Grundriß aus dem reinen Rund bietet z. B. die Dreifaltigkeitskirche (1735 bis 1737), den aus dem Viereck die Parochialkirche (1695 — 1715), den aus dem Fünfeck die „Neue“ Kirche (1701 — 1708).

Neben den Gruppen der Langhaus- und der Zentralbauten könnte man als dritte Klasse von Kirchenanlagen eine Anzahl unter sich freilich völlig verschiedener Grundrisse zusammenfassen, in denen Langhaus- und Zentralbau in anderer Art, als wir dies bisher kennen gelernt, verquickt werden. Das interessanteste Werk darunter ist Chiaveri's eben erwähnte Hofkirche in Dresden (1738 — 54), ein Langhausbau mit vielen Eigentümlichkeiten der Zentralanlage; eine Schöpfung in ihrer Art gerade so einzig wie die Frauenkirche, aber trotz aller Virtuosität der Konstruktion in einzelnen Teilen doch im Gegensatz zum Bährschen



Hofkirche in Dresden.

Bau durchaus der dekorativ-malerischen Richtung angehörig. Ein auf beiden Schmalseiten halbrund geschlossener Mittelraum, mit reicher Pfeilerbildung unter Verwendung des alten Michelangelo'schen Motives der in Kästen gestellten Säulen; ringsumlaufend ein schmales Seitenschiff mit Empore, und hinter ihm in den Diagonalen ovale (sechseckige) Kapellen, in den Langseiten je ein die doppelte Breite des ersten messendes zweites Seitenschiff, in der Längsaxe am Chor wieder eine ovale Kapelle, über dem Haupteingang der Turm. Klare Disposition, Schönheit der Verhältnisse, prächtige Wirkung der Gesamterscheinung, die völlig auf malerische Wirkung berechnet ist, sind die großen Vorzüge des Werkes, welches freilich (einschließlich der Skulpturen) nur in der Totalwirkung als dekoratives Effekttück, nicht im Detail beurteilt werden will. Unter den zahlreichen Werken derart aber nimmt Chiaveri's Schöpfung einen der allerersten Plätze ein! Nach dieser Richtung ist das im Detail ja vielfach rohe Werk auch heute in hohem Maße lehrreich. In so festlicher — freilich völlig weltlicher Pracht baut sich keine andere Kirche auf; so lustig und malerisch steigt kein anderer Kirchturm der Zeit in Deutschland empor. — An Hof- und Frauenkirche studierte J. G. Schmidt, der Meister der 1764 begonnenen einfacheren, aber ganz unter ihrem Einfluß stehenden Kreuzkirche.

In dieselbe Gruppe von Grundrissen, welche Zentralbaumotive für Langhausanlagen verwerten, gehören dann eine Anzahl einschiffiger minder bedeutender Bauten gleichfalls aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in denen sich der Hauptraum, ohne Kuppel zu tragen, schlauchartig erweitert (St. Agidien in Nürnberg, Augustinerkirche und St. Ignaz in Mainz u. s. f.). Ähnlicher Art ist auch der große Schlußbau der ganzen Periode, die schon völlig auf antiquarischen Studien erwachsene Abteikirche von St. Blasien im Schwarzwald, welche der kurfürstlich Trier'sche Hofarchitekt Ignard inmitten einer mächtigen Klosteranlage 1768 — 1780 errichtete: ein Kuppelbau von r. 50 Meter äußerem Durchmesser, unter dem Einfluß des Pantheon errichtet, aber durch 20 freistehende Säulen bereichert (Kuppelweite r. 36,5 Meter). An diesen Hauptraum reiht sich ein tiefer rechteckiger Chor mit glatten Wänden unten, während sich in der Höhe zwischen 26 jonischen Säulen eine ring umlaufende Empore öffnet. Das Ganze ein naiver Versuch, die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts durch die Motive der Antike zu regenerieren: ein charakteristisches Zeichen der Zeit!

In der Bildung der Systeme des Innern ist ein Ausreifen bestimmter Baugedanken in unsrer Periode nur in bedingter Weise wahrnehmbar. Auch in diesem Falle ist ja die italienische Entwicklung älter als die deutsche; das dort Geschaffene kennt man und variiert es in willkürlicher Weise. Es ist eben eine Zeit, welche die ganze Entwicklung für ihre besondere künstlerische Ausdrucksweise bereits durchlaufen hat; die alles kann, alles wagt, keine bestimmten konstruktiven Aufgaben mehr vor sich sieht und deshalb im Virtuositentum ihr Glück findet. Natürlich sind die verschiedenen Werke im Wert sehr voneinander unterschieden; aber unsere kompendiöse Darlegung des Entwicklungsganges darf von dieser lediglich ästhetischen Seite absehen. Nur darauf sei hingewiesen, daß die künstlerische Idee der Zeit im kirchlichen Innenbau erst durch den Hinzutritt der Farbe ihre volle Verkörperung erlangt. Freilich

sind solche ganz polychrom behandelte Werke nicht gar häufig; der polierte Marmor oder Stucco lustro, die starke Vergoldung erforderten eben große Summen, so daß man sich in den meisten Fällen mit einfacher Färbung oder gar bloßem Weißen begnügte; selten behält der Hausstein seine natürliche Farbe. Die herrschende Farbestimmung der ganz polychromen Bauten ist Gelb in der Art des Giallo antico, ein passender rotbrauner oder rotgrauer Marmortön und reichliches Gold im Ornamentalen. Wo diese Farben kräftig gewählt sind, ist die Gesamtwirkung eine vornehm-prächtige, oft von überwältigender Majestät. Derartige Bauten bilden lehrreiche Beispiele von der zusammenstimmenden Kraft, welche kräftige Färbung namentlich unter Zusatz von Gold besitzt! Zum besten dieser Gattung gehört der neuerdings restaurierte Innenraum von St. Peter in Wien; genannt seien ferner unter vielen andern die Schönborn'sche Kapelle am Dom zu Würzburg und die dortige Schloßkapelle, St. Nikolaus auf der Kleinseite in Prag, die Klosterkirche von Melk, letztere beide in der Architektur sehr

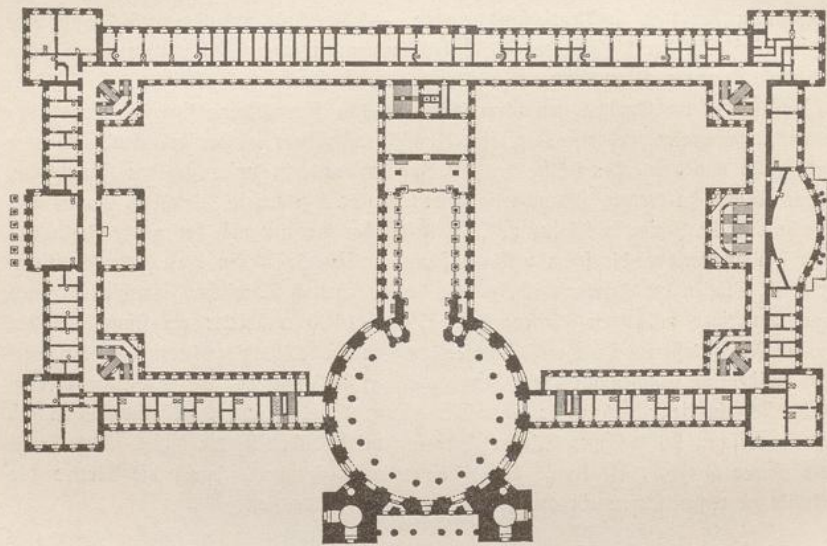


Fig. 316. Grundriß der Abteikirche St. Blasien im Schwarzwald.

unruhig; endlich der tollste Exzeß einer Dekorateurlaune, den Deutschland aufzuweisen hat, St. Johann Nepomuk in München, ein Werk, welches das Künstlerbrüderpaar Egidius und Cosmas Damian Asam um 1733—46 auf eigne Kosten errichtete. Hier ist in treuer Gefolgschaft italienischer Vorbilder die ganze Architektur auf Bewegung und Ton gestimmt, das Licht fällt durch unsichtbare Fenster und wird von der reichen Vergoldung, in die Spiegelbruchteile eingelassen sind, in mannigfachster Weise reflektiert.

Deutlicher als im System des Aufbaues und selbst in den Profilen tritt die stilistische Entwicklung im Ornamentalen hervor. Während in den älteren Bauten dieser Periode die Ornamentik der venezianischen Spätrenaissance nachgebildet ist (Dom

zu Salzburg, St. Kajetan zu München), wird allmählig das Kartuschen- und Rahmenwerk einfacher, dicke Fruchtstämme und Figürliches treten dafür als neue Motive hinzu; der dekorative Schmuck wird aufdringlicher, das Relief der Profile und Gesimse kräftiger, die Gesamtwirkung gröber (Stiftskirche zu Witten; sog. alte Kirche in Ein-

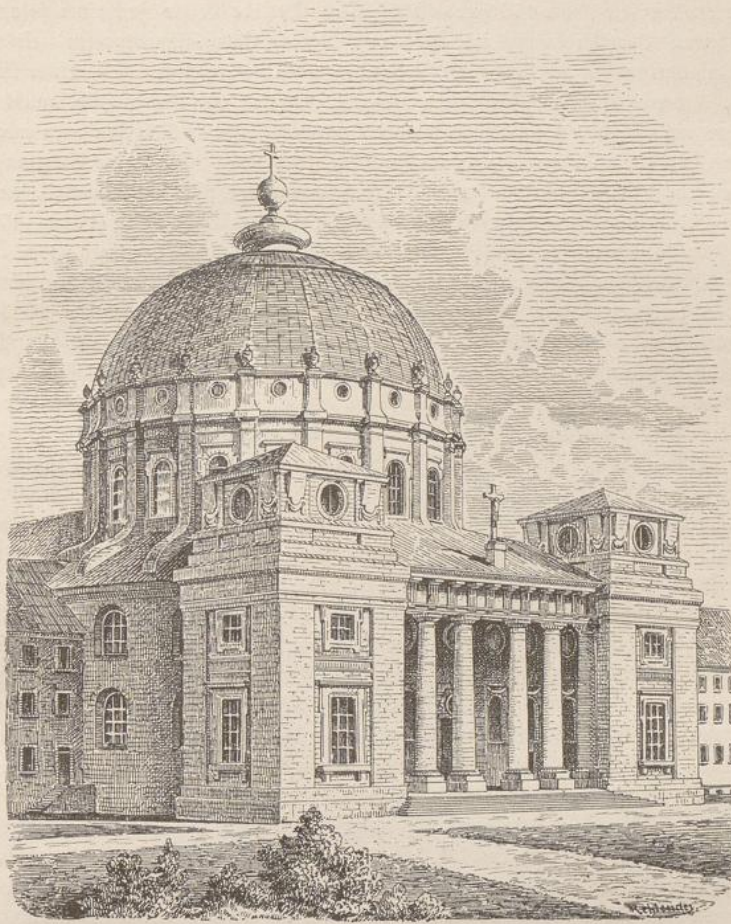


Fig. 317. St. Blasien.

siedeln; Dom St. Stephan zu Passau). Letztere Kirche ein Prachtbau, in dem die Grundrißbildung der drei freiräumigen Schiffe im Langhause und die trefflichen Verhältnisse noch ganz den Geist der älteren Zeit atmen. Reicher als irgendwo ist hier der Schmuck der Oberteile, dessen Hauptmotiv schwere Kartuschen, dicke Guirlanden und Fruchtstämme bilden, durchsetzt mit so zahlreichen figürlichen Zuthaten, daß auf jede Travee des Hauptschiffes zwölf überlebensgroße Figuren kommen. — An die

Stelle dieser auf italienischer Basis erwachsenden Behandlung tritt bald nach 1700 das französische Handwerk und die ihm verwandten Formen, die man am präzisesten etwa als eine Übersetzung des Stiles Verains ins Deutsche bezeichnen könnte. Aber vorerst verträgt sich diese maßvollere Behandlung des Ornamentalen noch mit den massigen Ausladungen des Barocks im Aufbau; ja diese erreichen jetzt erst ihre Höhe. Diese etwa in die Jahre 1700 und 1735 fallende Periode ist die Zeit einer besonders gesteigerten Bauhätigkeit: keine der verschiedenen Entwicklungsperioden seit dem 13. Jahrhundert hat so viele mächtige Kirchenbauten aufzuweisen. Die Klosterkirchen Melf, Göttweig, Grüssau, Fürstenfeld, Banz, Weingarten, die Bauten Hildebrands und Fischers von Erlach, der elegante Dekor der Damenstiftskirche in München seien nur als beliebig aus der Fülle herausgegriffene Beispiele genannt. — Ein frühes Einsetzen unterschieden französischen Geistes in der Bildung des Ornamentes, nicht nur im Detail, sondern in der Behandlung der ganzen Flächen, bietet St. Ägidien zu Nürnberg (1711—1718). Hier fällt das Kartuschen- und Rahmenwerk bereits ganz fort, die ganzen Flächen sind ohne architektonische Gliederungen durch leichtes naturalistisches Ornament überspannen. In den dreißiger Jahren durchsetzt dann allmählig die Rokokomuschel das Handwerk (Jesuitenkirche zu Mannheim), bis schließlich das volle Rokoko Platz greift (St. Peter in Mainz, St. Gallen, Einsiedeln,ierzehnheiligen, die Kirche zu Gößweinstein, letztere beide von J. B. Neumann, und viele andere, vornehmlich bayerische Bauten, darunter besonders hervorragend an Raumschönheit, architektonischem Ebenmaß der Linien und Geschmack im Dekorativen, die Abteikirche zu Ottobeuren bei Memmingen. In vielen dieser eigentlichen Rokokokirchen tritt auch bereits in der Fassadenbildung und den Profilen im allgemeinen ein größeres Maßhalten auf. Der Einfluß der klassischen Studien beginnt, vorerst leise, sich geltend zu machen (typisch dafür die Jesuitenkirche zu Mannheim, deren Profile im Fortschreiten des Baues reiner und gemäßigter werden, und deren Vorhalle bereits mit klassischem Giebelndreieck gedeckt ist); oder aber der Architekt lenkt in die elegantere französische Richtung ein, die sich unverkennbar von der deutsch-italienischen Formgebung unterscheidet. Charakteristisch dafür sind besonders eine Anzahl kleinerer Werke, unter anderen die Schönbornische Kapelle am Dom zu Würzburg von Neumann, die Johanniskapelle in Wien (1744) und das Äußere der zierlichen kleinen Dorfkirche zu Windlach bei Bayreuth, welche schon hinüber leitet zum Klassizismus.

Als entschiedenes Beispiel dieses Übergangs vom Rokoko zum Klassizismus mag St. Ignaz in Mainz genannt sein. In dieser Zeit beginnt der Kirchenbau seltener zu werden; das Bedürfnis ist reichlich gedeckt; auch sind die geistigen Strömungen der Zeit der praktischen Bethätigung der Religiosität, wie sie sich im Kirchenbau offenbart, nicht günstig. In St. Stephan zu Würzburg und der Kapuzinerkirche zu Mainz zeigt der innere Dekor, in der Klosterkirche zu Kaisheim die Ausstattung mit Altären u. a., im Münster zu Konstanz die Chordekoration (Zyngard) den neuen Stil; eine so konsequente und großartige Anwendung desselben aber, wie sie sich in der leider ausgebrannten und nur notdürftig restaurierten Abteikirche von St. Blasien offenbart, ist mir nicht weiter bekannt geworden. Hier atmet alles archäologische Studien: Auf Ornament ist im wesentlichen verzichtet, die Architekturformen allein sollen durch ihre klassische Reinheit wirken: aber es ist jene etwas pedantische Schein-Klassizität, welche dem Stile bei den hellenischen Klassizisten unseres Jahrhunderts den Spottnamen des

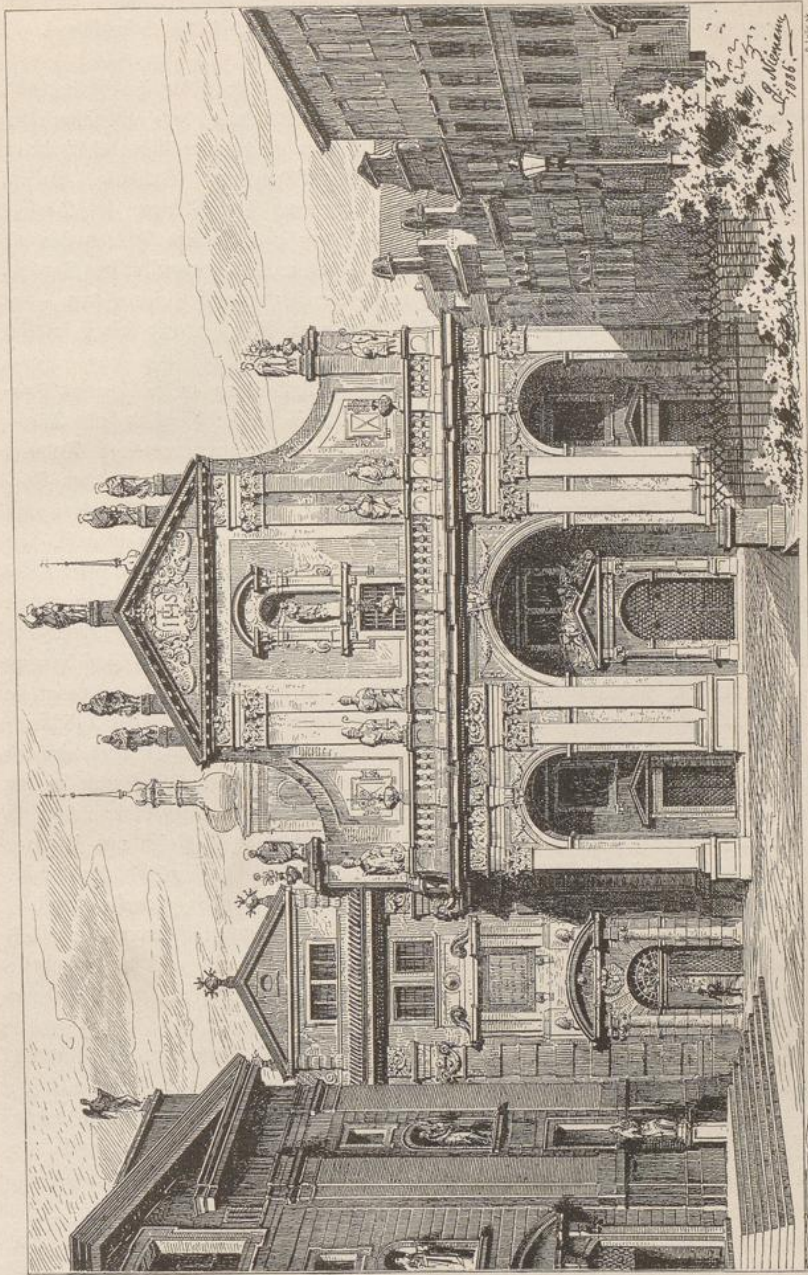


Fig. 318. Salvatorkirche in Prag.

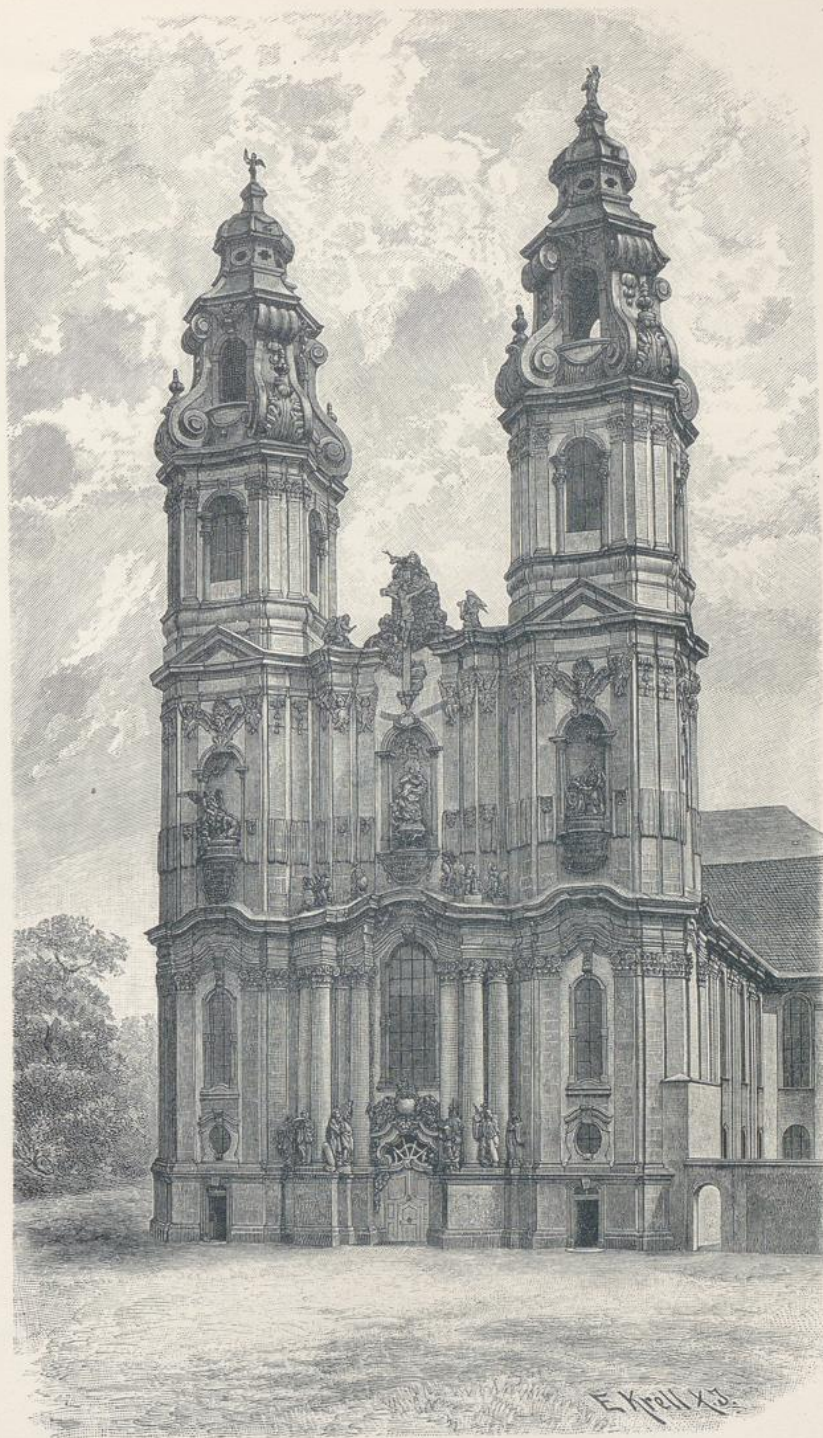
„Zopfes“ eingetragen. Die Kuppel war gedrückt, (zum erstenmale) kassettiert und mit flachem, Gemälde-geschmückten Spiegel geschlossen; gedrückt auch die Schutzkuppel.

Während Italien im allgemeinen in dieser Periode die turmlose Fassade liebt, bevorzugt Deutschland, unverkennbar unter der Nachwirkung des mittelalterlichen Kathedralbaues, die zweitürmige Front. In älterer Zeit namentlich behält deren Bildung eine gewisse Hinneigung zur italienischen Behandlung (Salzburg, Passau, Rempten); bald aber tritt im größeren Detail, der wachsenden Schwere der Profile, der bewegten Silhouette der Turmhauben und häufig auch in dem höheren Hinaufschieben des Mittelteiles, mehr deutsches Element hervor. Man vermeidet das Trockne, wird aber plump. Wie weit die Vergrößerung der Formen sich steigern kann, das zeigt das Obergeschoß der Türme von St. Kajetan in München mit seinen kolossal schweren Voluten (1696 von Enrico Zuccali erbaut. *)

Eine Vergrößerung des Effektes strebt auch die Umdeutung an, welche das Salzburger Fassadenmotiv durch L. v. Hildebrand zu Göttingen findet: hier sind beide Türme und die tiefe Vorhalle zwischen ihnen der eigentlichen Front ganz vorgelegt. Dadurch entstehen natürlich mächtige Schattenwirkungen. Zumeist freilich zieht man den Vorraum hinter die Frontmauer zurück und bildet gern die Eintrittshalle oval, indem man dieser Bildung entsprechend auch die Fassadenmauer zwischen den Türmen schweift. Die Bewegung der Linie überträgt man dann auch auf die Türme selbst und geht gelegentlich so weit, aus dem Horizontalschnitt nahezu alle geraden Linien zu verbannen (vergl. Taf. Grüssen). — Einen besonders beliebten Tummelplatz für die bizarre Laune der Architekten bieten die Turmhauben, welche jetzt gern in der sogenannten Zwiebelform gebildet werden. Deren Silhouette wird aufs mannigfachste variiert: bald prangt sie in wilhem Reichtum (Melf), bald zeichnet sie sich durch plumpe Geschmacklosigkeit (Maria-tafel!) aus. Freilich sind auch Bildungen häufig, deren malerischer Reiz nicht zu verkennen. So beliebt aber war diese spezifisch deutsche, in ihren Anfängen in der Geburtsstunde der Renaissance wurzelnde Form, daß sie geradezu der Normalabschluß der Kirchtürme im ganzen Süden, ostwärts bis tief hinein nach Polen und Ungarn, nordwärts bis in die preussischen Enklaven des Katholizismus im Ermländischen wurde. Erst gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bricht allmählich ihre Herrschaft.

Unter den turmlosen Fassaden ist die von St. Martin zu Bamberg, angeblich nach Zeichnungen Andrea Pozzo's errichtet, eine der ältesten und recht wirkungsvoll: freilich ist auch sie nur eine großartige Dekoration ohne organischen Zusammenhang mit dem Inneren. Im ganzen schließt die Bildung der turmlosen Front sich der in Italien und Frankreich beschrittenen Entwicklung an (St. Salvator, St. Klemens, St. Ignaz zu Prag, die Neumünster-Kirche zu Würzburg, St. Ignaz in Mainz u. s. f.); und auch hier treibt das Streben nach malerischem Reiz gelegentlich wunderliche Blüten, wie beispielsweise die im Grundriß aus drei konvexen Kurven gebildete

*) Zu diesen wüsten Gebilden bietet das sechzig Jahre später durch Fr. Cuivillé ausgeführte Mittelschiff derselben Front einen sehrreichen Kontrast. Diese fein profilierte, elegante, wenn auch immerhin konventionelle Schöpfung zeigt, welche erheblichen Fortschritte das ästhetische Empfinden im Laufe dieser Zeit gemacht!



Fassade der Cisterzienser-Kirche in Grünau.

Front der Neumünster-Kirche in Würzburg (1716) und die wilde Fassade der Klosterkirche zu Oßegg (1722).

Bisweilen strebt man der Front dadurch größere Wirkung zu geben, daß die Türme nicht wie gewöhnlich in die Axe der Nebenschiffe gesetzt, sondern an der Außen-



Fig. 319. Karlskirche in Wien.

seite derselben angebracht werden (St. Kajetan in München, St. Stephan in Passau). Im Dom zu Fulda geht Johann Dingenhofer noch weiter, indem er an seine so gestellten Türme nun noch je eine Kuppelkapelle anlehnt und in einigem Abstand von dieser in der Fluchtlinie der Front daneben beiderseits einen freistehenden Obelisken anbringt. Eine völlige Scheindekoration schafft Fischer von Erlach in der wirkungsvollen Fassade von St. Karl in Wien. (Vergl. den Grundriß Fig. 310.) Aber darüber hinaus ist

diese Front doch eine wichtige, in ihrer Zeit einzig dastehende Leistung. In Italien gebildet, hatte Fischer neben dem Studium Borromini's in seiner Lehrzeit zugleich den Einfluß der eben erwachenden klassischen Reaktion erfahren. Beide Richtungen verbinden sich in St. Karl. So entsteht ein kunstgeschichtliches Novum, der erste

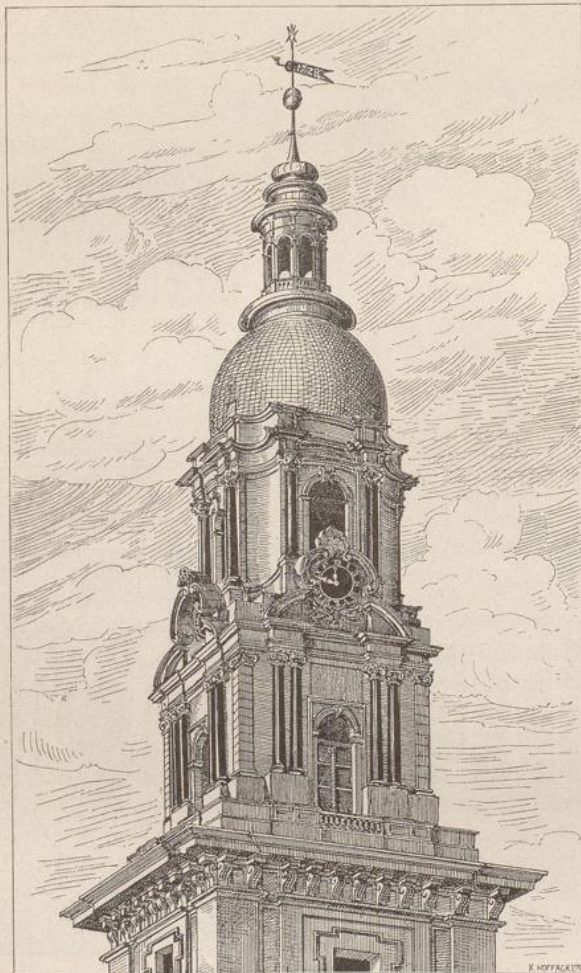


Fig. 320. Turm der Heiligengeistkirche zu Potsdam.

große, nicht mehr aus unmittelbarem künstlerischen Empfinden, sondern aus der Verquickung von wissenschaftlichen und künstlerischen Ideen geschaffene Bau. Der Geist des römischen Barocks spricht aus der oval gebildeten Kuppel, dem Aufbau des Innern, dem trügerischen Scheinbau der Front, das Archäologentum aus der wunderlichen Verwertung der Motive der Trajanssäule zu Glockentürmen und aus der giebelschmückten Säulenhalle inmitten.

Gintürmige Kirchen sind innerhalb der barock-malerischen Richtung selten. Das wichtigste Beispiel bietet Chiaveri's Hofkirche in Dresden; daneben besitzt Wien ein interessantes Spezimen in seinem Turm der Kirche zum heil. Kreuz (Stiftskaserne) in Marienhilf (1749, von Henrici).

Diese stark durchbro-

chenen, schließlich in schlanker Kuppellinie oder Pyramide auslaufenden Türme sind im allgemeinen der italienischen Schule nicht sympathisch. Ihre Heimat ist Holland, das Land der Glockenspiele, denen ihre lustigen Stockwerke geeignete Unterkunft boten. Von dort kamen sie dem protestantischen Norden, in dem sie in Berlin (Barochial-, Sophienkirche, Schlüters Projekt für den Münzturm, Goethe's Entwurf für den Turm über

dem großen Triumphthor des Schlosses) und Potsdam (Garnison-, Hl. Geistkirche) in charakteristischen Beispielen vertreten sind. Eine der spätesten großen Schöpfungen derart, wo nicht die späteste, ist der Turm der heil. Kreuzkirche in Dresden. Ein Schüler Bährs, J. G. Schmidt, entwarf die Kirche und begann sie 1764; auf die weitere Gestaltung derselben aber, namentlich auf den erst gegen Ende des Jahrhunderts vollendeten Turm gewann die klassizistische Richtung starken Einfluß. So ist ein ziemlich unklarer Kompromiß entstanden, der an Bedeutung erheblich zurücksteht gegen die beiden Dekorationsbauten, welche Gontard 1780 für die älteren Kirchen auf dem Gendarmenmarkt in Berlin entwarf: hohe, schlanke Kuppelbauten der italienischen Richtung über quadratem, auf drei Seiten mit vorspringenden Giebeln geschmückten Unterbau. Es ist nur Scheinarchitektur, aber sie ist in der perspektivischen Wirkung für den Platz außerordentlich fein berechnet; die Ausführung trägt nichts mehr vom Geist des Rokoko an sich, gehört schon ganz dem Klassizismus an. Aber gerade in Berlin zeigt sich durch den Vergleich mit den älteren Knobelsdorffschen Arbeiten die Einseitigkeit dieses neuen Klassizismus recht deutlich. Man vergleiche die Details beider Meister! Die unkannelierten, übermäßig geschwellten Säulen Gontards und seine Profile (bei diesen Türmen) zeigen nur die Vorkehr eines anderen Charakterzuges der Antike, als die Knobelsdorffschen elegant gebildeten, kannelierten Säulen und zierlichen Gesimse ihnen boten. Welcher der beiden Meister den Geist der Antike im ganzen mehr erfaßt hatte, ist schwer zu entscheiden. Unsere Zeit glaubt, daß das volle Verständnis des Altertums sich erst dem neunzehnten Jahrhundert erschloß. Wird die Zukunft dies anerkennen?

2. Der Profanbau.

Als der Schloßbau der Renaissance mit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts endlich zu typischen Grundformen sich zu entwickeln begann (Schloß zu Wschaffenburg, Wilhelmsburg bei Schmalkalden, Schloß zu Bevern u. s. w.), lähmte vorerst der dreißigjährige Krieg weitere Entwicklung. Die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts neu beginnende bauliche Thätigkeit aber wendet sich sofort mit Erfolg den fremden Errungenschaften zu. Mit wachsender Sicherheit lernt sie im Laufe der Jahrzehnte alle fremden Grundrissotypen beherrschen. So entfaltet sich am Ende des siebzehnten Jahrhunderts der italienische Arkadenhof noch einmal in einem Prachtwerk, wie die Renaissance in Deutschland nichts Annäherndes hervorgebracht, in Schlüters erstem Entwurf zum Berliner Schloß (1696). Gleichzeitig tritt die französische Hufeisenform sowohl rein als in Verbindung mit der Parisailler langgestreckten Front auf. Genauen Anschluß an die Plan disposition der französischen Adels-hotels mit ihrer niederen Straßenfront, in der sich das Portal öffnet, den zwei Seitenflügeln, und als Abschluß des Hofes das Hauptgebäude, dessen Rückfront gegen den Garten geht (eine Disposition, die bekanntlich noch heut in Paris beliebt ist), bietet beispielsweise das Turn- und Taxis'sche Palais in Frankfurt in den Formen der Régence (erbaut um 1730 von dem Venezianer dell' Opera nach Plänen, die Robert de Cotte zur Revision vorlagen), sowie annähernd wenigstens in Straßburg das Erzbischöfliche Palais (1741), in Potsdam das Stadtschloß, in Berlin das alte Palais Bernzobre, heut Prinz Albrecht u. s. w.

Fast regelmäßig studierte der damalige deutsche Architekt im Auslande, dessen Suprematie allgemein anerkannt war. Auserseits gab der im achtzehnten Jahrhundert besonders starke Zuzug fremder, namentlich französischer Künstler den heimkehrenden Kräften beständig Gelegenheit zum Wettkampf; und mit Glück kämpfte die deutsche Künstlererschaft in dieser Konkurrenz. Bewundernswert vor allem die Monumentalität der Baugesinnung in einer Zeit, die doch zugleich als Blütezeit des Philisteriums gilt! Welcher Geist hoher Idealität spricht aus dem Bestreben der ganzen Periode, die einzelne Aufgabe jedesmal über die Besonderheiten derselben hinaus zu möglichst normaler Gestaltung durchzuarbeiten (vergl. S. 381). Daß es dabei freilich nicht immer ohne Konflikt zwischen Wollen und Mitteln abging, liegt auf der Hand. So ist beispielsweise das mächtige, durch die ganze Höhe des Gebäudes gehende, zweiarmlige Treppenhause zu Schloß Pommersfelden mit seinen reichen Dekorationsapparat bei näherem Zusehen zumeist nur aus Holz und Gips errichtet. Auch das prächtigste und phantasievollste aller erhaltenen Theater des achtzehnten Jahrhunderts, das Opernhaus zu Bayreuth (1747 von Carlo Galli da Bibiena erbaut) zeigt im Zuschauerraum wesentlich das Material der Bühnendekoration: Holz und Leinwand. Aber welche imponierende Großartigkeit spricht trotzdem noch heut aus diesem dem Gedanken nach einzig glücklichen Festsaal: erst in ihm gewinnt die heutige Menschheit eine Vorstellung von den eigenartigen Theaterfesten des vorigen Jahrhunderts, mit der Pracht ihrer Toiletten im Zuschauerraum und den phantastisch antikisierenden Kostümen auf der Bühne. — Selbst Schlüters Rittersaal im Berliner Schlosse ist nie ganz fertig geworden; aber was Schlüter als ephemeren Notbehelf für den Augenblick erfand, das besteht noch heut siegreich neben den Restaurationen aus der Mitte unseres Jahrhunderts.

Außerordentlich stark ist die Baulust während der ganzen Periode; am stärksten freilich, wie im Kirchenbau, im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts. Mit den großen Höfen wetteifern die kleinen, mit den weltlichen die geistlichen. Wenn je, so kann man in dieser Periode von einer Manie des Bauens sprechen, welche die Großen ergriffen; und manch deutscher Dynast küßte seine Unternehmungslust mit schweren finanziellen Nöten. Ohnegleichen in jeder anderen Periode ist auch die Bedeutung, welche jetzt selbst einzelne Adelsgeschlechter für das künstlerische Leben unseres Landes gewinnen. Allen voran die Schönborn! Was sie an beweglichem Kunstbesitz, namentlich Gemälden, zusammengebracht, gehört in ein anderes Kapitel der Kunstgeschichte. Was sie an Bauten ausgeführt, ist bisher überhaupt noch nicht gezählt. Nur einige Schlösser seien angeführt: Lothar Franz von Schönborn, der Bischof von Bamberg, läßt 1698—1704 das neue Residenzschloß und 1711—22 das drei Stunden von Bamberg gelegene, oben erwähnte Schloß Pommersfelden durch die Gebrüder Johann und Johann Leonhard Dinzehofer erbauen. Als Kurfürst von Mainz führt er die heut wieder verschwundene, originelle Anlage der Favorite am Rheinufer bei der Stadt auf. Für Philipp Franz v. Schönborn, den Bischof von Würzburg, errichtet seit 1720 der große dortige Architekt Joh. Balthasar Neumann (1687—1753) das prachtvolle Würzburger Residenzschloß, die größte Schöpfung des eigentlichen Rokoko, einen der gewaltigsten Fürstensäle Deutschlands überhaupt. Und für Damian Hugo von Schönborn, den Bischof von Speier, erbaut derselbe Meister das Schloß zu Bruchsal. Neben diesem allen aber geht die Bauhätig-

keit der österreichischen Linie dieses Hauses in Wien und auf dem Lande. In zweiter Reihe kommen dann die Liechtenstein, Eugen v. Savoyen u. a.

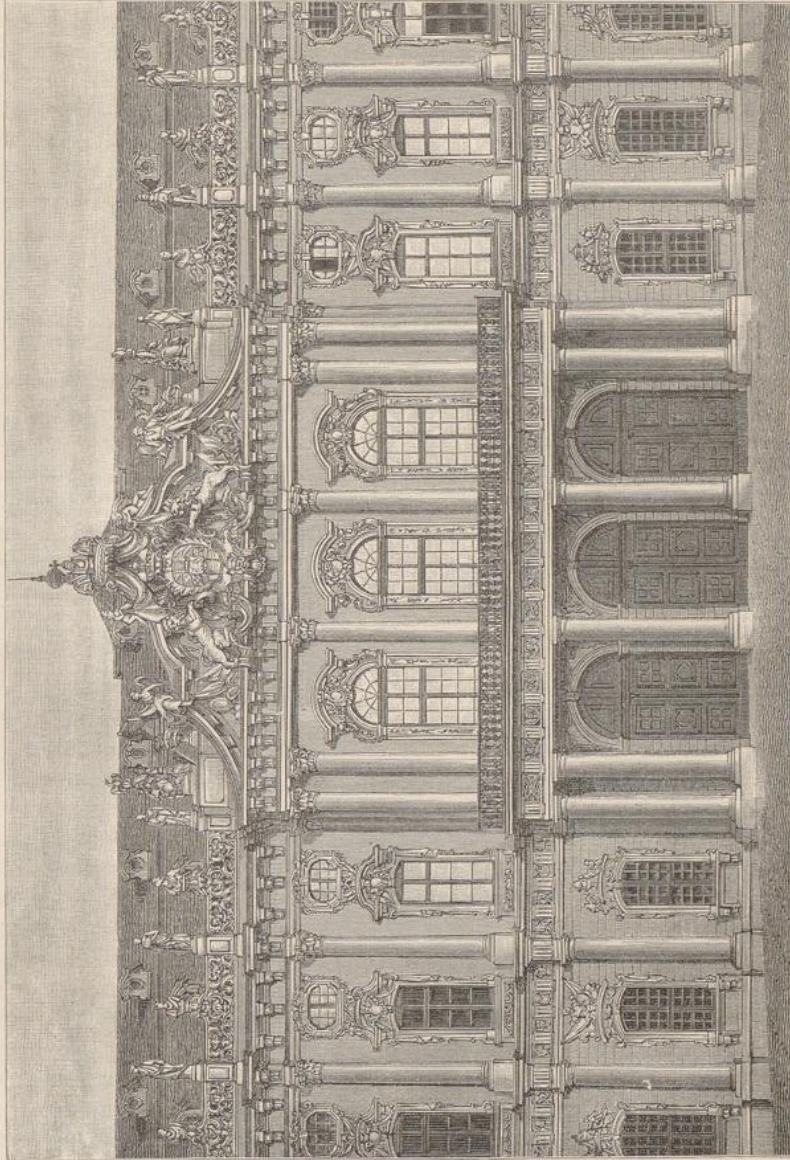


Fig. 321. Residenz in Würzburg.

Gleichmäßig in Stadt und Land zeigt sich die allgemeine Baulust. Allwärts entstehen neue Residenzen in den Zentralorten, Fürsten- und Adelsitze auf dem

Landes. So am Niederrhein eine Reihe von Schöpfungen der Kölner Kurfürsten, darunter die originelle Anlage des Schloßchens Poppelsdorf (Clemensruhe, erbaut seit 1715) bei Bonn, die Prachtsschöpfung Brühl (Augustusburg, erbaut seit 1725), das langgestreckte Residenzschloß in Bonn. Unweit Düsseldorf läßt der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz 1756—60 durch Nikolaus de Pigage das zierliche Schloßchen Benrath errichten; ein für die Entwicklungsgeschichte besonders wichtiger Bau, weil sich in ihm die ersten Regungen der Wandlung des Geschmacks in Deutschland zeigen: die innere Ausstattung ist ein ungemein grazioses Zwischenglied zwischen Rokoko und Klassizismus. — Für die Trierischen Kurfürsten erbaut Jgnard in den Jahren 1778—86 das weiträumige Schloß zu Koblenz. Schon das späte Datum zeigt, daß es sich um ein Werk der letzten Wendung des Stils handelt: innen und außen herrscht pedantischer, ornamentloser Klassizismus. In Mainz führt man seit 1678 den älteren Schloßbau

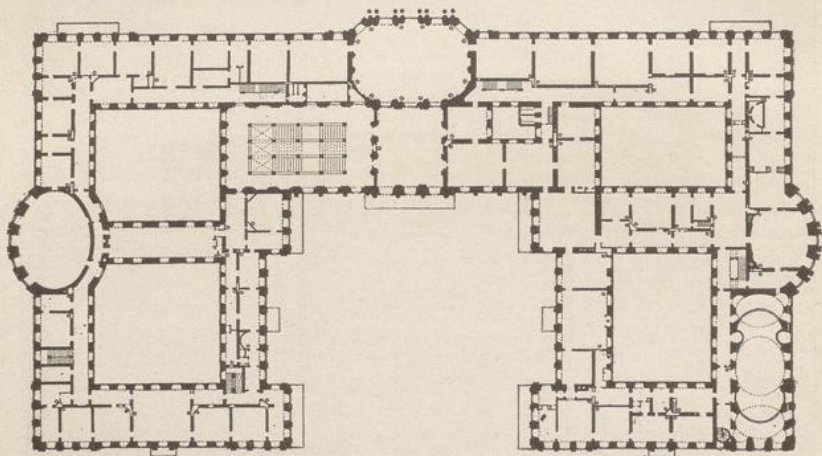


Fig. 322. Grundriß der Residenz in Würzburg.

zu Ende. Der Anfang des neuen Jahrhunderts sieht dann in nächster Nähe dieses Gebäudes das Deutsch-Ordenshaus (heutiges Großherzogliches Palais) entstehen, dem 1736 das Zeughaus folgte, beide in französischen Motiven. In Mannheim legt Karl Philipp von der Pfalz 1720 den Grundstein zu einem neuen Residenzschlosse, als Ersatz für das zerstörte Heidelberg: ein Bau von kolossaler Ausdehnung, die der Wett-eiser mit Versailles diktierte. Ingenieurhauptmann Froimon entwarf den Plan, und lange wurde an dem mächtigen Werke fortgebaut; noch Pigage ist dabei beschäftigt und Carlo Galli Bibiena errichtete darin ein Theater, wohl ein Seitenstück zum Bayreuther; leider wurde es 1795 durch Brand zerstört. In Rastatt hatte schon gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts Markgraf Ludwig Wilhelm durch Matthias von Rossi den Bau des dortigen Schloßes begonnen. Nahe bei Rastatt errichtet sich die Witve des Türkenbesiegers, Markgraf Ludwig, 1725 das Schloßchen Favorite. 1754—76 entstand im wesentlichen das 1715 mitsamt der ganzen Stadtanlage bereits begonnene Schloß zu Karlsruhe. Herzog Karl von Württemberg erbaut 1764—85 die Hauptteile von

Schloß Ludwigsburg, nicht so hervorragend in Aufbau und Dekor als durch ausgedehnte originelle Plananlage. Auch das Schloßchen Solitude (nach Plänen von La Guepière) zeigt ziemlich flüchtige Behandlung der Einzelheiten. Glücklicher ist die Formgebung des 1746 begonnenen, langsam vollendeten Residenzschlosses in Stuttgart, dessen breite Anlage bei geringer Höhe noch völlig im Rokokozeist gedacht ist, während das Detail in allen diesen Württembergischen Schlössern doch zum Teil schon den Einfluß des Louis XVI. verrät. In München hatte der Erweiterungsbau der alten unter Wilhelm V.

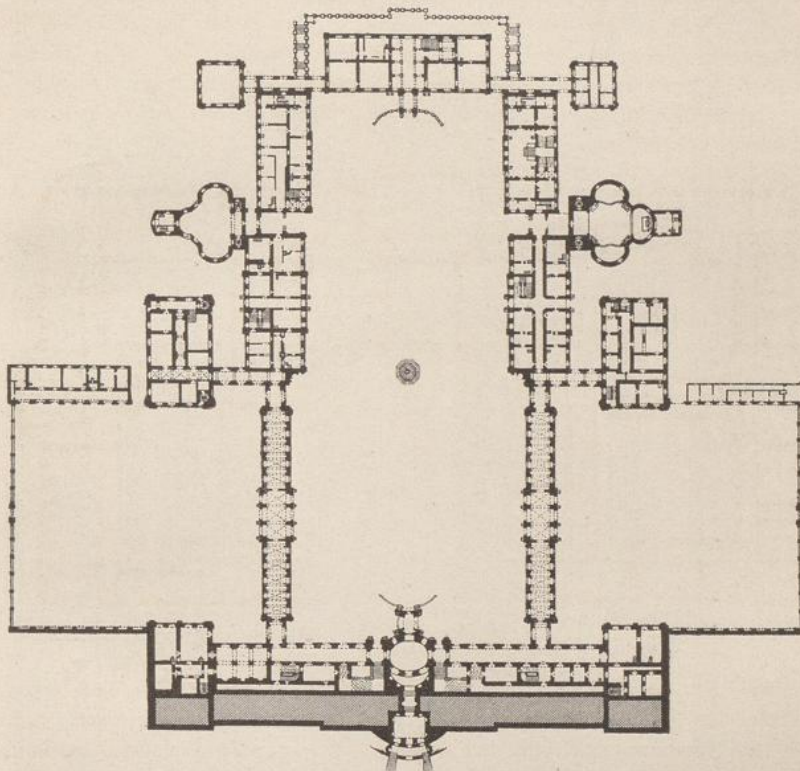


Fig. 323. Grundriß des Schlosses Ludwigsburg.

gemachten Anlage von Schleißheim eine Reihe von Schloßbauten des Hofes eingeleitet, die ihren Höhepunkt in den Prachtöpfungen Cuvillie's (Amalienburg, Teile der Residenz, Residenztheater) findet. Neben diesen Werken tritt die Bedeutung der weitgestreckten, aber öden Anlage von Nymphenburg (1663 begonnen von Borella, in der Rokokozeit vollendet), zurück. In Erlangen und Ansbach, in Zerbst und Dessau, in Münster, Osnabrück, Ludwigslust entstehen neue Schlösser, oder die vorhandenen werden renoviert; bei Kassel errichtet man das reizend in seiner Waldeinsamkeit gelegene Wilhelmsthal (1760); in Bayreuth ist Markgraf Friedrich, der lebenslustige Schwager des großen Preußenkönigs, ein eifriger Bauherr. Zwar sein Wollen ist beschränkt durch

die Knappheit der Mittel, sehr zum Verdruß der ehrgeizigen Markgräfin Sophie Wilhelmine, welche mit den Bauten des Bruders zu rivalisieren strebt. Dennoch wird das alte Residenzschloß in der Stadt nach einem Brande 1758 ausgebaut; 1753 war bereits das neue Schloß fertig geworden. Auf dem Lande wird das

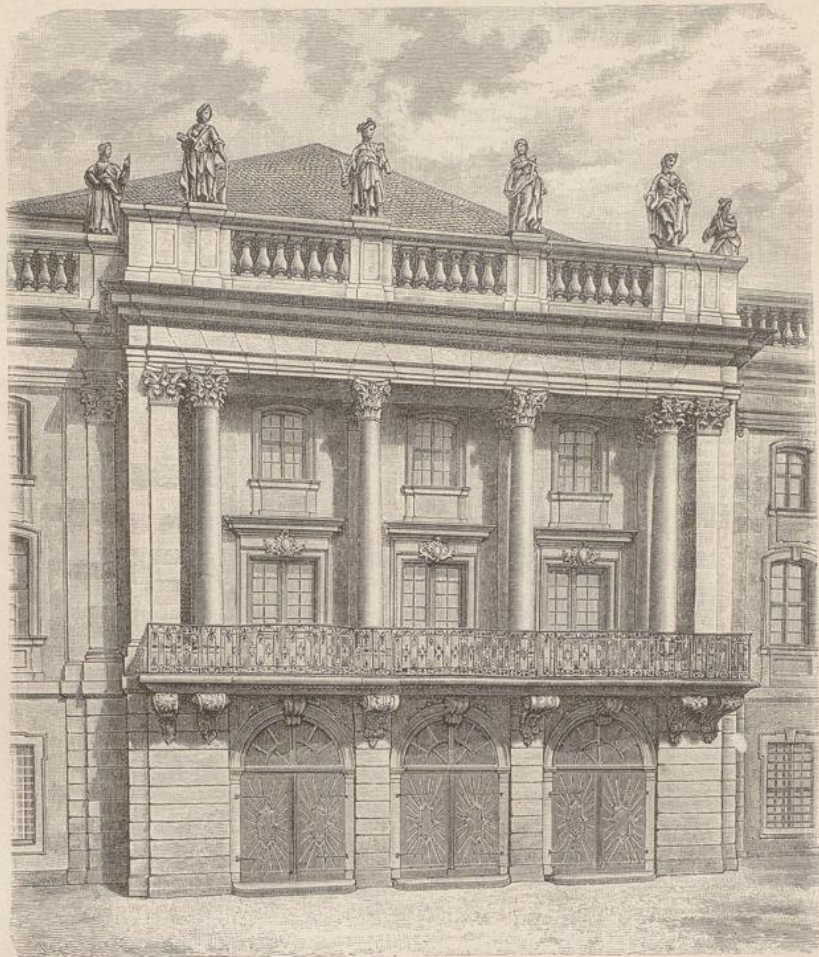


Fig. 324. Opernhaus in Bayreuth.

1715 errichtete Lustschloß Ermitage erweitert und ausgebaut, die „Fantaisie“ (1758) neu aufgeführt. Die wichtigste Schöpfung Friedrichs aber ist das oben erwähnte Opernhaus. — Leicht ließe sich die Zahl der hier aufgeführten Bauten verdoppeln und der Vorrat des Vorhandenen wäre bei weitem nicht erschöpft. Aber all diese Werke sind nur Proben einzelner Entwicklungsmomente; jedes für sich ist interessant

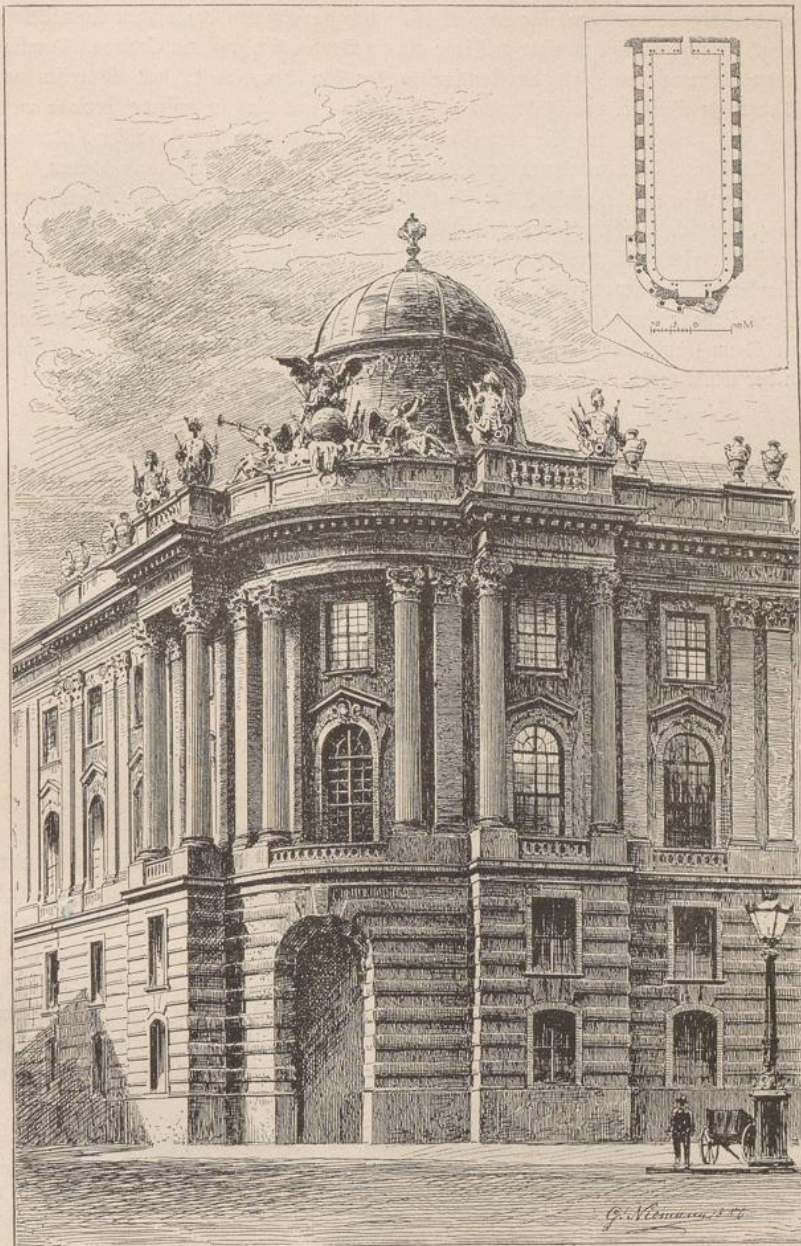


Fig. 325. Fassade der Hofburg (Winterreitschule) in Wien.

bei der Einzelbetrachtung; für eine Übersicht der gesamten organischen Entwicklung jedoch kommen sie alle weniger in Frage als die Bauten der größeren Centren. Denn an jenen kleinen Orten fehlt die Kontinuität der baulichen Arbeit, das Ausreifen von Meister zu Meister, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, wie dies in unserer Periode mehr noch als München (wo die Renaissance zu gut vorgesorgt hatte), Wien, Dresden, Berlin bieten, Orte, an denen große Unternehmungen unausgesetzt wach bleiben.*)

In Wien steht zunächst der Bauhätigkeit des Hofes eine solche des Adels gegenüber, der sich in ihrer Gesamtheit nichts an die Seite stellen läßt, was die Privatarchitektur sonst in deutschen Städten geschaffen. Das beweisen die Paläste der Starhemberg, Schwarzenberg, Auersperg, Bathyany, Stratmann, Trautson (sämtlich Werke Johann Bernhard Fischers von Erlach oder seines Sohnes Joseph Emanuel), der Daun (heut Kinsky) (1710), von Lukas von Hildebrand, der Liechtenstein (Palast in der Stadt von L. v. Hildebrand 1694; Palast in der Rossau von Martinelli 1701—

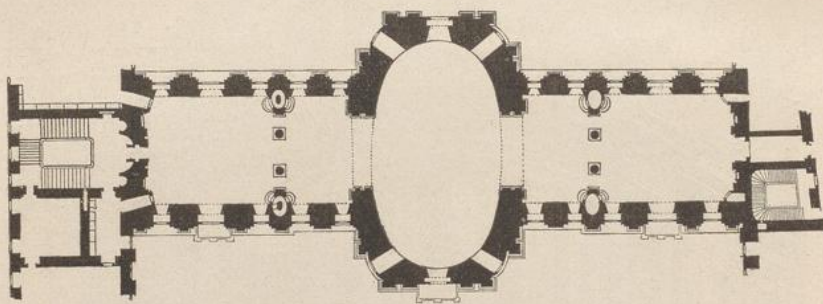


Fig. 326. Grundriß der Hofbibliothek in der Burg zu Wien.

1712), dazu die Paläste Eugens von Savoyen (in der Himmelpfortgasse [Fischer] und das Belvedere [Hildebrand]), die der Schönborn, Harrach u. s. f.

Drei Männer sind es vornehmlich, deren Kunst am Beginn des achtzehnten Jahrhunderts die bauliche Physiognomie Wiens bestimmt: Dominik Martinelli aus Innsbruck (1650—1718), der zuerst in Rom als Architekt tätig war und erst auf dem Umwege über den Mannheimer Hof in späteren Jahren nach Wien kam; Lukas Hildebrand, geboren 1656 in Genua, später in Wien geädelt (gestorben 1730) und Johann Bernhard Fischer von Erlach, geboren 1650 in Prag, zum Architekten ausgebildet in Rom, gestorben 1724 in Wien. Dieser ist nicht nur der begabteste Künstler der drei, sondern zugleich der bevorzugte Architekt des Hofes und damit zu

*) Reicher freilich noch als selbst diese Hauptstädte an erhaltenen Bauten ist Prag, die eigentliche Kapitale der Barockarchitektur in Deutschland. Hier leitete bereits mitten im dreißigjährigen Kriege Wallensteins Palastbau die Barockzeit ein; Kilian Dingenhofers meiste Thätigkeit ist seiner Vaterstadt geweiht; hier schuf J. B. Fischer v. Erlach seinen durch vornehme Größe und edle Verhältnisse ausgezeichneten Palast Clam-Gallas; hier entstand der schon erwähnte Niefenbau der Czernin, von der Fülle der übrigen Paläste und den kirchlichen Bauten der hunderttürmigen Stadt nicht zu reden. Aber von einer bestimmten Entwicklung der Prager Architektur, von einer Prager Schule kann doch nur in sehr bedingter Weise die Rede sein.

den größten Aufgaben berufen. Schon 1716 hatte er für seinen Schüler in der Architektur, den damaligen Kronprinzen Joseph (I.) den Plan zum Lustschloß Schönbrunn entworfen, so großartig in der Entwicklung der Gebäudeanlage und des reich

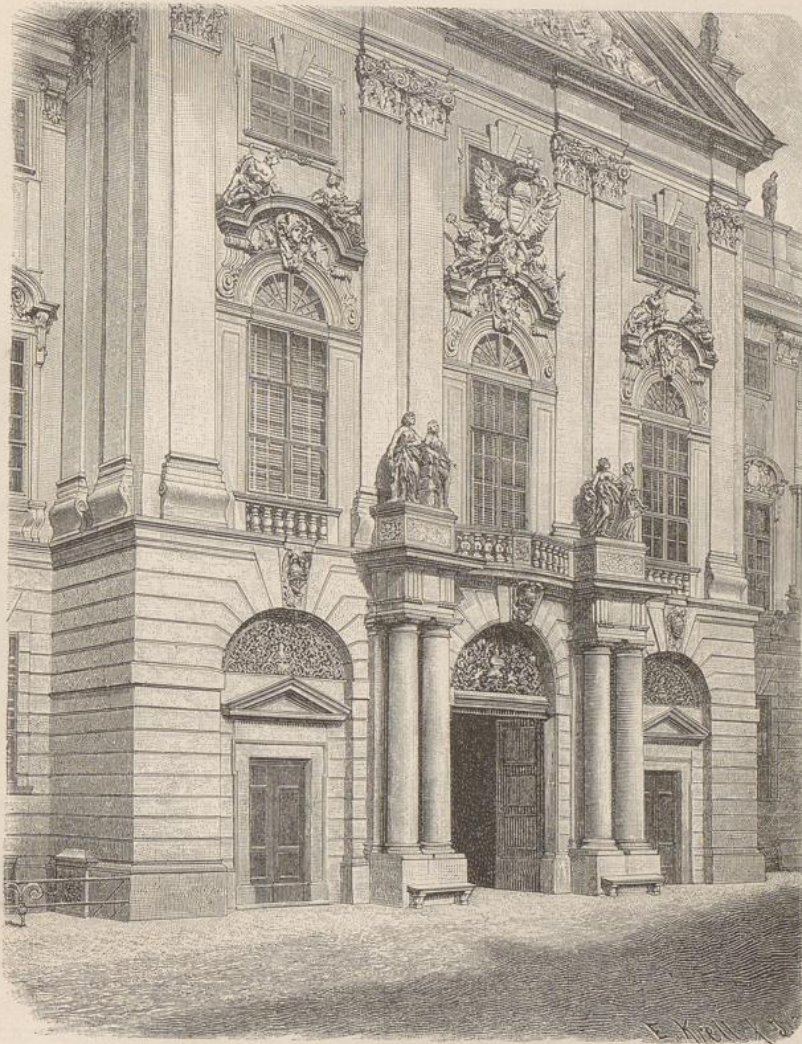


Fig. 327. Ehemaliges Palais Trautson zu Wien.

gestalteten architektonischen Gartenbildes, daß die spätere, sich bis in das letzte Viertel des Jahrhunderts hinziehende Ausführung nur ein Torso des von Fischer ursprünglich Geplanten geworden ist. Torso blieb auch sein Entwurf zum Neubau der Hofburg.

Was er hier für die Fassade in der Hauptsache gewollt, das erkennt man heute, wo die Originalpläne verschollen scheinen, besser als in Wien, in der reduzierten Reproduktion, welche die Front der königlichen Bibliothek in Berlin bietet. Nur ein Bruchteil der Fischerschen Burg gelangte zur Ausführung: die Winterreitschule (1716), ein Teil der Hoffront (die Reichskanzlei), sowie die Hofbibliothek. Das große mittlere Vestibül der ganzen Anlage blieb als Ruine liegen; alles übrige wurde gar nicht in Angriff



Fig. 328. Mittelpartie des Belvedere in Wien (Hoffassade).

genommen. — Fischer strebt in seinem Frontentwurf zur Hofburg, wie ihn die Winterreitschule zeigt, weniger nach Monumentalität in italienischem Sinne, wie etwa Schlüter im Berliner Schloß, als vielmehr nach einer Verschmelzung italienischen und französischen Geistes. Seine Leistung ist ebenso originell in der Erfindung, als vornehm in der Wirkung; sie stellt sich den Werken der großen nordischen Architekten Schlüter und Pöppelmann ebenbürtig zur Seite (vergl. Fig. 325). Hinter der künstlerischen Kraft dieser Komposition bleibt die Reichskanzlei und die Front der Bibliothek zurück.

Die Bedeutung der letzteren beruht vielmehr vornehmlich in der herrlichen Saalanlage des Innern: ein mittlerer Ruppelsaal mit zwei Flügeln, das Ganze ein Raum, in dem die Aufstellung der Bücher in die architektonische Dekoration mit einbezogen ist. (Dies Prachtmotiv wurde dann einige Jahrzehnte später im Bibliotheksaal des Klosters Admont in den Formen des Rokoko wiederholt.) — Unter den Wiener Privatarchitekturen Fisches kommt der Palast Trautson (heute Generalkommando) an Bedeutung der Hofburg am nächsten.

Hildebrands Hauptwerk ist das Belvedere (1693 — 1724), jener Sommerpalast Eugens von Savoyen, der in seiner glücklichen Lage auf dem Hügel der Vorstadt Wieden den Blick über ganz Wien bis hin zur Donau beherrscht. Sanft senkt sich der reich geschmückte Garten (den der bayrische Garteninspektor Girard entworfen), um im sogenannten unteren Belvedere die abschließende Kulisse zu finden. Der Charakter der Vorstadtvilla spricht hier aus dem reichen Dekor, der belebteren Silhouette und geringeren

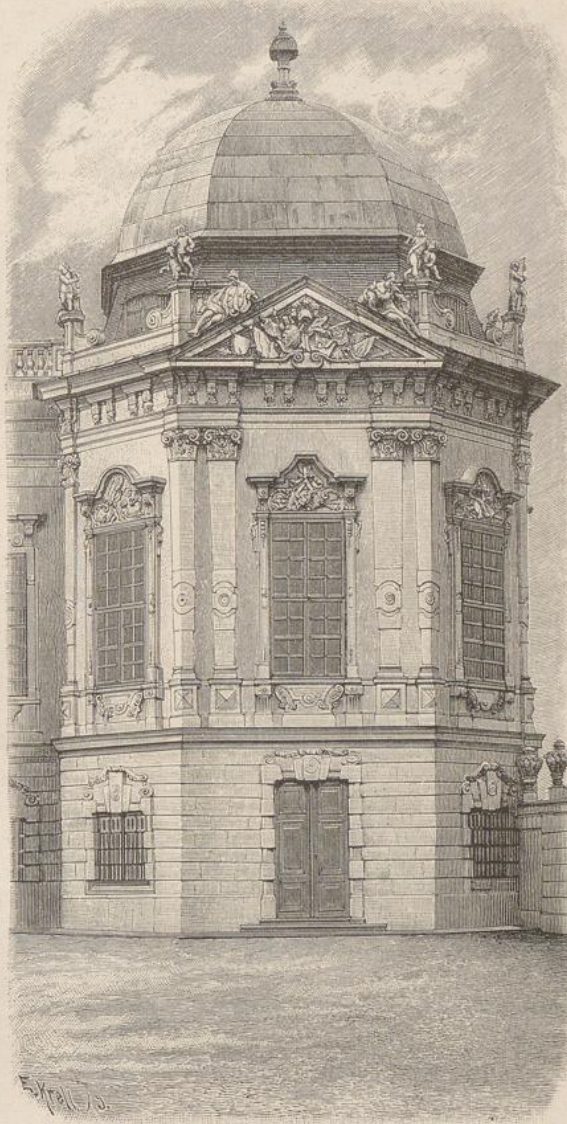


Fig. 329. Gaspavillon vom Belvedere in Wien.

Höhenerhebung des Äußeren im Gegensatz zu den ernsteren und nach italienischer Art meist hoch hinaufgeführten Wiener Stadtpalästen. Die Behandlung des Dena-

mentalen zeigt unbedingt noch als bei Fischer den Einfluß Verains. Im Vestibul ersetzen Karyatiden, die auf ganz niedrige Sockel gestellt sind, die Pfeiler als Gewölbeträger. Ich vermag nicht zu sagen, ob dies Motiv hier zum erstenmale auftritt, ob Hildebrand oder etwa Fischer (Palais in der Himmelfortgasse) es erfunden. Es wird eine spezifische Eigentümlichkeit der Wiener Architektur; sie wendet es in dieser Periode mit Vorliebe an und greift bis in unsere Zeit hinein gelegentlich darauf zurück.

Nach dem Tode der großen Meister fällt das künstlerische Niveau der Stadt. Offenbar unter Fischerschem und zugleich direktem französischen Einfluß ist die gefällige Front der alten Universität (jetzt Akademie der Wissenschaften) um die Mitte des Jahrhunderts nach Zeichnungen von Münzer entstanden. Aber erst der Klassizismus sieht in der Gloriette, jener Dekorationsarchitektur auf der Höhe des Parkes von

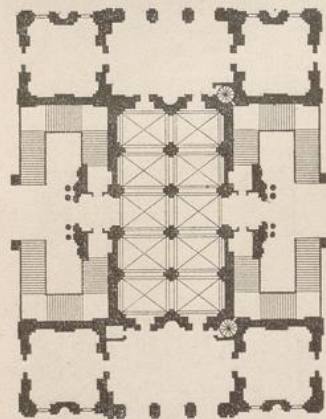


Fig. 330. Grundriß des Palais im Großen Garten zu Dresden (Erdbeschloß).

Schönbrunn (1775) und dem Palais Pallavicini (früher Fries erb. 1784) wieder Werke von Bedeutung für die Entwicklungs-geschichte. Beides sind Arbeiten des Professors an der Akademie J. F. Hohenberg v. Hohenberg (1732—1790). Namentlich der letztere Bau zeigt den neuen Stil bereits in Formen, die den künstlerischen Bahnen vom Anfang unseres Jahrhunderts verwandt sind, frei von jener leeren Größe, welche beispielsweise das Schloß zu Koblenz und die Bauten des Dresdener Klassizisten Krubschius besaßen.

Auch in Dresden liegt, wie in Wien, der Schwerpunkt der Profanarchitektur dieser Periode in der letzten Zeit des siebzehnten und den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts, d. h. also im Zeitalter Augusts des Starken (1694—1733).

Das Vorbild dieser glänzenden, Dresden noch heute seinen besonderen Charakter verleihenden Bauhätigkeit bildet die Errichtung des Palais im Großen Garten, 1679—80, welche also noch unter die Regierung des Vorgängers König Augusts, des Kurfürsten Johann Georg III., fällt. Dieser Palais, wahrscheinlich das Werk des Oberlandbaumeisters Karger, der sicher den dazu gehörenden Garten geschaffen, ist nicht vornehmlich als fürstliche Wohnung gedacht, sondern schließt sich dem Gedanken nach mehr den alten „Lusthäusern“ der Renaissance an. Nur ist hier die Anlage im Sinne der Barockzeit großartiger konzipiert. Der obestehende Grundriß (Fig. 330) erläutert die Raumdisposition. Die Fassadenbildung mischt die Formen der italienischen Villen aus der Spätrenaissance*) mit französischen, etwa vom Seinesflügel der Tuileries abgeleiteten Motiven (Aufbau des Mittelrisalites).

*) Ich bemerke ausdrücklich, daß ich die Bezeichnung „Spätrenaissance“ nicht auf Barock, Rokoko und Klassizismus anwende, wie gelegentlich geschieht. Die kunstgeschichtliche Terminologie kann meines Erachtens diesen Ausdruck für die Bezeichnung der späteren Perioden der eigentlichen Renaissance nicht entbehren.

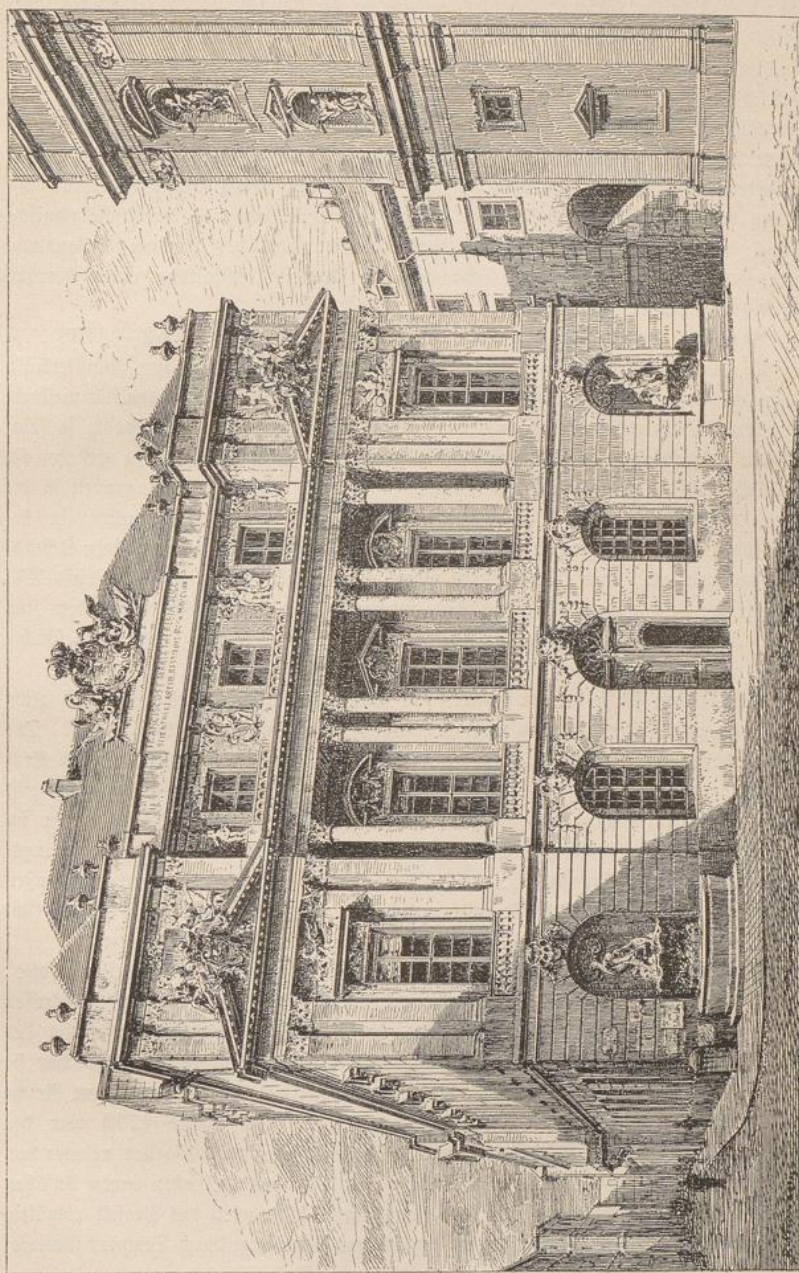


Fig. 331. Fassade der ehemaligen Universität (Akademie der Wissenschaften) in Wien.

Sie ist reich in der Gesamtdecoration, gefällig in der Anordnung des Schmuckes, aber trocken in den Profilen und grob in den Details. Die mit Vorliebe angewandten Fruchtsschmüre, wie die Zeichnung des inneren Dekors, erinnern vielfach an die holländische Behandlung. —

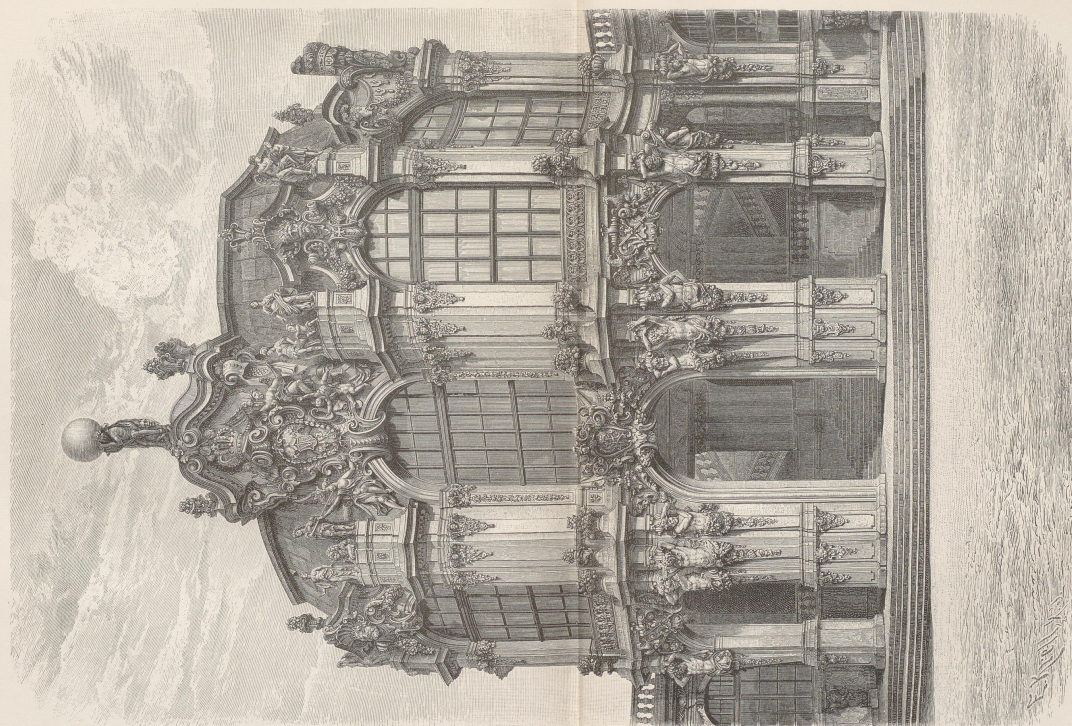
Die hier versuchte Stilbehandlung faßt keinen festen Boden; mit dem Regierungsantritt Augusts des Starken verschwinden vielmehr die im Palais des Großen Garten hervortretenden Kunstanschauungen wieder. Statt der streng architektonischen Auffassung dort, wie sie ja die holländische Schule liebt, tritt jetzt das malerische römische Barock in eigenartiger Form in den Vordergrund; statt der trocknen Behandlung des vegetabilen und figürlichen Schmuckes die üppigste Entfaltung eines überaus lebendigen Naturalismus.

Matthias Daniel Pöppelmann, ein geborener Dresdner (1662—1736), ist es, der zuerst mit diesen im Norden neuen Formen hervortritt, eine Künstlerkraft, die zu den besten ihrer Zeit gehört und an scharf ausgeprägter Individualität vielleicht alle übertrifft. Pöppelmann ist eben ganz Sohn seiner Zeit und seiner Stadt; so sehr, daß sein architektonisches Wollen nur aus der Kulturgeschichte des Hofes zu verstehen ist. Das Lebensprogramm Augusts des Starken kann man vielleicht am knappsten in die Worte zusammen drängen: eine ununterbrochene fürstliche Repräsentation in bezaubernder Pracht vorgetragen bei völliger Unbedenklichkeit der Mittel. Seinen Lebensüberzeugungen wie seinem künstlerischen Ideal ist die zierliche Grazie des Louis XV. noch fremd; sein ganzes Auftreten hat durchaus jenen majestätisch prunkenden Zug des römischen Barock, — wenn es überhaupt erlaubt ist, Kultur- und Baugeschichte in dieser Weise in Parallele zu setzen.

Das ist der Fürst, der im Jahre 1701 durch den Brand eines Teiles des alten Schlosses seiner Väter auch den äußeren Anstoß zum Neubau desselben erhält. Der Auftrag dazu ergeht zunächst im Jahre 1703 an den Architekten Diez. Dessen Entwurf aber genügt dem Könige wohl nicht, da wenige Jahre später Pöppelmann mit einer neuen Bearbeitung des Projektes beschäftigt ist. Deren sind im ganzen im Laufe der Jahrzehnte sieben entstanden: die letzten vier bereits während der Regierungszeit König Friedrich Augusts III. (nach Steche); alles gewaltige Anlagen mit großen Ehrenhöfen, auf dem weiten Terrain, welches heute zwischen dem alten Schloß (mit teilweiser Einbeziehung desselben), Zwinger, Hotel Bellevue und Brücke liegt.

Die Ausführung selbst begann 1711 mit der Anlage eines großen Prachthofes: es war die Aufgabe gestellt, einen weiten Festsaal unter freiem Himmel zu schaffen für die Maskeraden und Festaufzüge des Hofes. Wenn nun die Entfaltung des höchsten Luxus schon im allgemeinen dem Charakter des Königs entsprach, so war sie ganz besonders angezeigt bei dieser, die Dekorationen des Theaters aus dem Reiche der Illusion in die Wirklichkeit übersetzenden Arbeit. Im Jahre 1722 war der „Zwinger“, soweit er heute steht, vollendet; andere dringendere Aufgaben nehmen von nun an die Mittel des Königs in Anspruch; aber erst nach vielfachen neuen Ansätzen zur Wiederaufnahme des Baues, die letzten im Jahre 1759, wird das Projekt entgültig zurückgelegt. — Seit 1847 hat dann Pöppelmanns Schöpfung durch Sempers Galeriegebäude einen Abschluß gefunden.

In prägnanter Weise wird Pöppelmanns Leistung ihrem besonderen Bau-



Der Festung in Dresden.

programm gerecht: es ist die phantastische Pracht der Bühnenarchitektur, gemäßigt durch eine einfache, klare und für den gegebenen Zweck überaus glückliche Grundrißdisposition. In den Portalgebäuden entfaltet sich vielleicht das höchste Maß dekorativen Reichtums, welches die abendländische Kunst überhaupt entwickelt hat; aber dieser Reichtum ist beherrscht durch seines Empfinden für Massengliederung; die unvergleichliche Phantastik der Dekoration ist es durch das hohe Schönheitsgefühl des Künstlers. Ich möchte absichtlich nicht von „Champagnerrausch“ und in ähnlichen poetischen Ausdrücken reden, welche so gern diesem Bauwerk gegenüber gebraucht werden, aber doch nur den Zug genialer Phantastik betonen, der ja unverkennbar im Zwingerbau lebt; denn man soll nicht vergessen, daß doch erst die am Reißbrett sorgfältig abwägende Künstlerkraft jenen Schein von Phantastik erzeugt hat; daß hinter dem bunten Wirbel der Formen ein weiser, jedes dekorative Stück an seinen rechten Platz bringender Künstler steht, der die gerufenen Geister bis zu dem kleinsten Kobold herab mit seinem Willen beherrscht und leitet. Und wie unbedingt schön sind zugleich viele Details für den, der die Schönheit nicht nur in einem bestimmten Baustil sieht!

Wo aber nahm Böttgermann seine besondere Formgebung her, von der die Abbildung eine ungefähre Andeutung geben mag? Welches sind ihre Voraussetzungen in der allgemeinen Entwicklung? — Sein Vorbild ist in erster Linie, wie schon betont, das malerische römische Barock! Von diesem kommt das Auf- und Abwogen der Glieder, das Krümmen, Biegen, Schwingen, die Phantastik des Aufbaues, die Vorliebe für die bewegte Silhouette. Aber der Meister kennt zugleich die französische Entwicklung: das Louis XIV. und die Régence. Darauf weist die Verwendung der „Culots“, der eigenartigen jonischen Säulen; selbst die ganze Gliederung der langen Galerien ist nach französischen Vorbildern komponiert. Das Louis XV. jedoch, das Rokoko, hat, wie schon die Chronologie ergibt, mit dem Zwingerbau nichts zu thun! Die Häufung des Dekors endlich, die eigenartige Behandlung desselben, die köstlichen blumengefüllten Vasen, die Wappentiere, die originelle Bildung der Gesimse: das alles ist spezifisch Böttgermannscher Geist. Und der Individualität des Künstlers wird man auch die eigenartig barocken Dachkuppeln der Portale mehr zuschreiben haben, als etwaigen indischen Einflüssen; wenn schon es bekannt, daß August sich gelegentlich mit indischen Architekturen beschäftigte.

Der rücksichtslose Individualismus dieses Werkes, dessen Eigenart gegenüber die Kraft der übrigen Dresdner Meister versagte, rief in naturgemäßer Reaktion die Opposition dagegen wach. Schon der zeitlich nächste Schloßbau, das heutige „Japanische Palais“, zeugt davon. Ursprünglich errichtete hier Böttgermann für den Grafen Flemming ein Schloß in bescheidenen Formen. Später kaufte es der König, für den es 1729—1741 durch den Erbauer und Longuelune zur heutigen Gestalt umgeändert wurde. Auf Böttgermann geht bei diesem Umbau vielleicht die Dekoration der Gartenfront und des Hofes mit seinen grotesken Japaner-Hermen zurück, auf Longuelune, einen französischen, später in sächsische Dienste übergetretenen Architekten, die Straßenfassaden mit ihrem ganz pariserischen Haupttrifalit. Jedenfalls ist hier die Gesamtanlage mit den vier Eck- und den entsprechenden Mittelpavillonen, den gebrochenen Dächern, den im Stichbogen geschlossenen Fenstern schon völlig in französischem Geiste gedacht. Zu ihr paßt die malerisch barocke Dekoration in Hof und

Garten nicht mehr recht: vornehmer als sie wirkt die Straßenfront mit ihrem energischen, klassischen Reigungen verratenden Vorbau (vergl. Fig. 332). Sie ist der erste monumentale Ausdruck der neuen, mittlerweile zur Herrschaft gelangten Geschmacksrichtung!

Interessante Aufklärung über diese sich vollziehende Abkehr von der Pöppelmannschen Richtung in Dresden giebt ein neues, nach dem Regierungsantritt Augusts III.

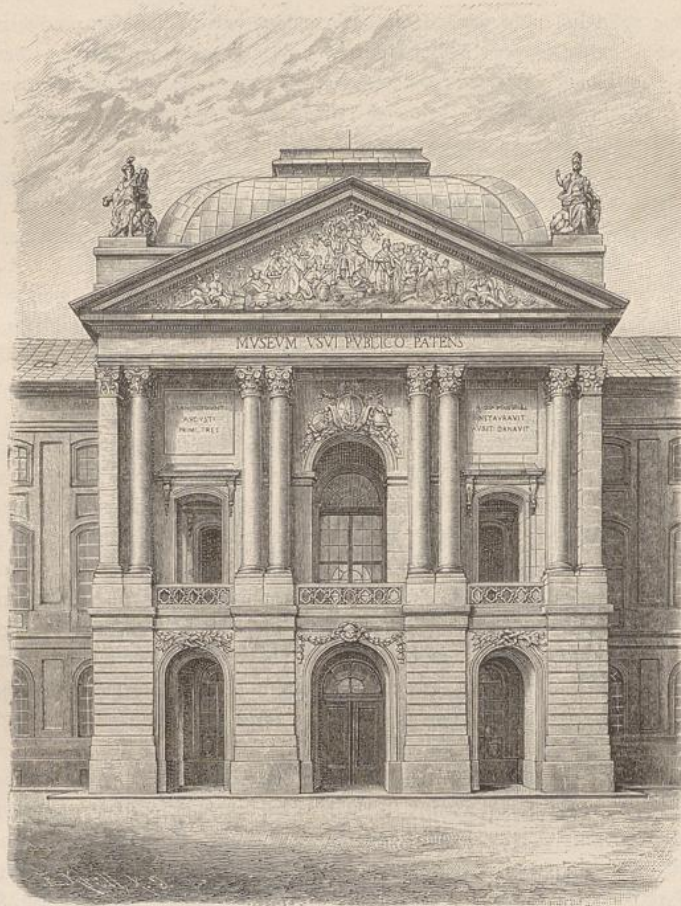


Fig. 332. Mittelteil der Front des Japanischen Palais in Dresden.

(1733) „wegen der unter den Architekten eingerissenen Mißwirtschaft und Willfür“ erschienenenes Baureglement. Es heißt dort: „Wir wollen, daß künftighin bei allen neu aufzuführenden Palais und anderen Bauten . . . darauf gesehen werde, daß an allen Stücken und Teilen des Gebäudes etwas Nobles, dabei aber doch an Schmuck und Zierraten nicht Überflüssiges . . . sich eingerichtet finde, daß . . . die Architektur durch die gegebenen Zieraten nicht verdunkelt noch unterdrückt werde . . . Und da wir glauben,

daß auf solche Weise leicht zwei bis drei Teile von dem Schnitzwerke und der Bildhauerarbeit, wie solche bis dahin hier und da angebracht worden, wegleiben können, also sollen dagegen diejenigen Zierate, deren man zu benanntem Zwecke benötigt ist, stets den allergehistetsten Leuten verbunden werden" (Schumann). Solche Anschauungen bedeuten den Sieg des Pariser Klassizismus der Außenarchitektur über das römische Barock. Pöppelmanns Kunst erhält durch den neuen König ihre offizielle Beurteilung! — Der Meister überlebte diese Wendung des Geschmacks nicht lange; drei Jahre später war er tot (1736). Nur einmal noch tritt das römische Barock unter August III. in entschiedener Weise hervor, und zwar auf dem Gebiet, auf dem es vornehmlich zu Haus, im Kirchenbau: die so glückliche malerische Dekorations-Architektur der Hofkirche Chiaveri's widerspricht in jedem Punkte der Tendenz jener neuen Bauordnung!

Diese leitet die französische Richtung ein, zu deren Gefolgschaft das Rokoko der Innendekoration gehört. Der wichtigste Vertreter dieses Stiles ist in Dresden Knöffel (1686—1752), der u. a. für den Grafen Brühl in der Stadt dessen Palais (1737) und auf dem Lande die Schlösser Nischwitz und Pförthen erbaute, für den König die von Pöppelmann für den Grafen Waderbarth begonnene Anlage von Großsedlitz weiter führte und ebenso auch das vom Baudirektor von Raumann begonnene Hubertusburg. Aber nur wenige hervorragende Werke des Rokoko sind heut noch in Dresden und selbst auf dem Lande erhalten, das meiste ist schon in den Nöten des siebenjährigen Krieges zu Grunde gegangen.

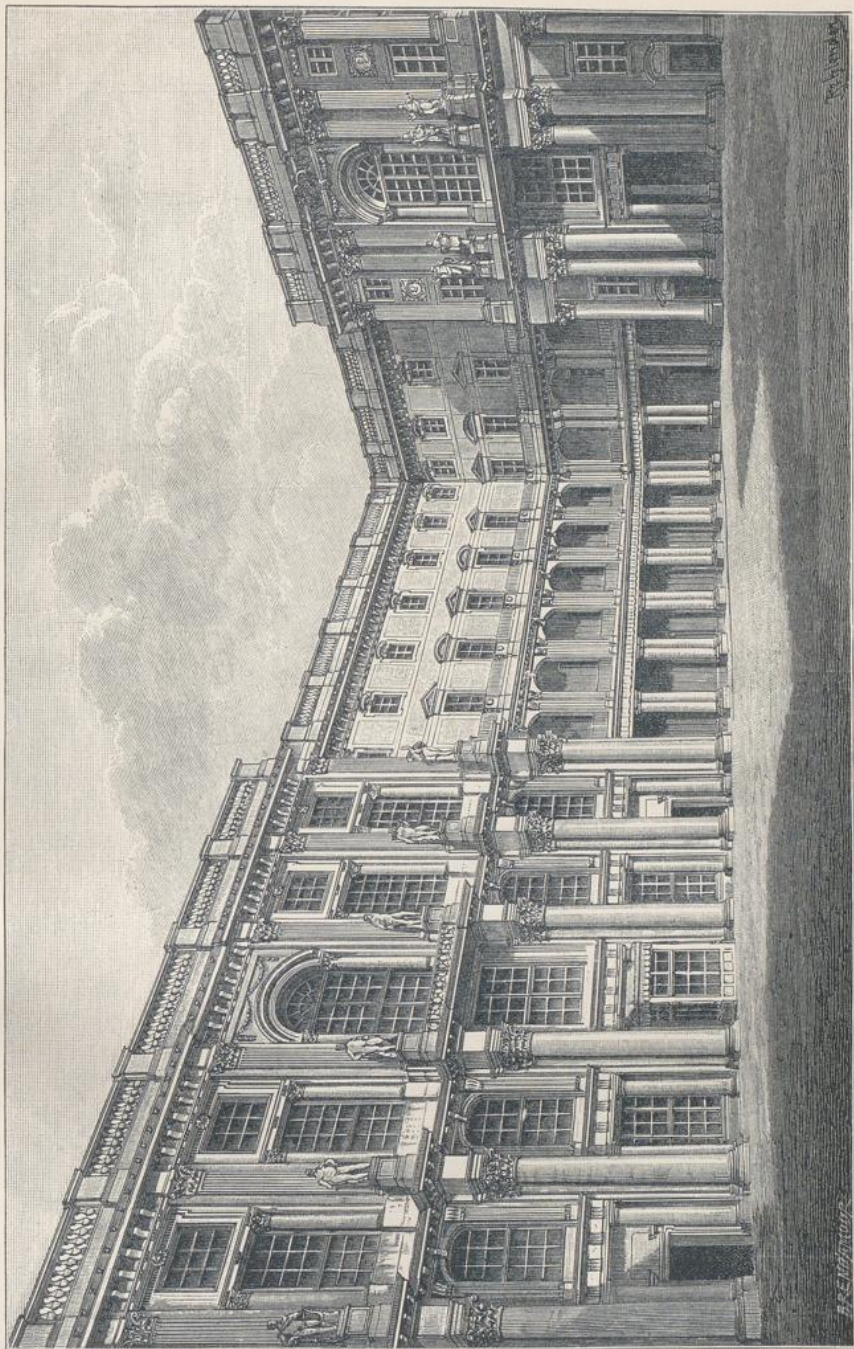
Auf diese jüngere, in den maßvollen französischen Architekturformen gebildete Generation wirkt die geräuschvolle Pracht der Pöppelmannschen Kunst geradezu abschreckend. So bildet sich in Dresden früher als anderswo in Deutschland eine kampflustige Opposition des Klassizismus gegen die phantastisch-malerische Richtung heraus. Ihr Hauptträger ist Friedrich August Krubjaciuss (1718—1789), der bereits im Jahre 1745 als Vorkämpfer jenes französischen klassizistischen Purismus, wie ihn die Cordemoy und Blondel als Schriftsteller repräsentieren, literarisch auftrat. Ein späterer Aufenthalt in Paris bestärkt ihn noch in dieser Richtung. Waren ihm 1745 noch die Hauptvertreter des französischen Rokoko in Deutschland, G. W. von Knobelsdorff und der in Berlin beschäftigte Bildhauer und Dekorateur Wilhelm Nahl Vorbilder, so liefert er 1767 bereits zur Kunstausstellung in Dresden einen Palastentwurf ohne jedes schmückende Beiwerk: es sollte damit der Beweis geliefert werden, „daß die Baukunst, wenn sie nur nach den Regeln des schönen Altertums, des Verhältnisses und Ebenmaßes ausgeübt wird, auch ohne die Beihilfe der Bildhauerei und Malerei schön und einnehmend sein kann.“

Aber das künstlerische Können hielt mit der Energie seiner künstlerischen Überzeugungen nicht Schritt. So leitet er nach dem älteren Vorgang von Italien und Frankreich nun auch in Deutschland die Reihe jener theoretisch gebildeten Architekten ein, die ohne eigene große Schaffenskraft durch Schrift und Lehre bedeutungsschwer für die Entwicklungsgeschichte werden. Sein Hauptwerk, das „Landhaus“ (1774—75), ist kaum weniger barock als die Werke seiner unmittelbaren Vorgänger, die klassische Reinheit zeigt sich vorerst als bloße Nüchternheit und Knappheit der Details, die klassische Ruhe als öde Größe der Abmessungen. —

In demselben Jahre 1696, wo Fischer in Wien den Plan für Schönbrunn entwirft, zeichnet Andreas Schlüter in Berlin den für das spätere Königschloß. Er war im Jahre 1694, wohl im Hinblick auf die ziemlich gleichzeitig begründete Akademie der Künste, von Warschau berufen worden; aber damals hatte er sich noch nicht als Baukünstler versucht; nur von seiner Thätigkeit als Bildhauer ist in seinem Berufungspatent die Rede. Seine erste architektonische (noch ziemlich unbedeutende) Leistung ist das Schloßchen Liegen(Charlotten)burg bei Berlin, welches er im Jahre 1695 für die Kurfürstin Sophie Charlotte errichtete, der Mittelbau des heutigen durch Cosander von Goethe sehr vergrößerten Baues, ohne den Turm. Eine Reise nach Italien, die er zum Ankauf von Gipsabgüssen für die Akademie machte, erst reifte sein Talent. Dort interessierten ihn die Bauten der Michelangelo'schen Schule offenbar am meisten. Unter deren unmittelbarem Einfluß entsteht sein Projekt für das Berliner Schloß. Allmählig aber gewinnt wieder die in dieser Stadt fast zum Heimatsrecht gelangte holländische Richtung Herrschaft über ihn. Das Projekt zu seinem „Münzturm“, jenem im Anschluß an den Schloßbau 1701 gezeichneten Glockenturm, dessen Sinnen bekanntlich Schlüters Entfernung von der Bauleitung zur Folge hatte, geht bereits wieder auf holländische Vorbilder zurück. Ebenso zeigen die kleinen Privatbauten, die Vorstadtvilla für den Herrn von Kamecke (1712) (heute in die Loge Royal York*) eingebaut), und das ihm zugeschriebene Haus in der Wallstraße, wie der bürgerlich kleine Geist analoger holländischer Bauten Schlüter wieder beherrschte. Durchaus holländisch ist auch die Kanzel in der Marienkirche im Wurf des Ganzen gedacht, während das Detail vielfach Schlüters Individualität aufweist. Konsequenter als der Meister selbst halten die Schüler an den Formen des Schloßbaues fest! Martin Böhme, der als Nachfolger Cosanders 1713—1716 das große Werk wieder in den Formen des ersten Meisters vollendet, und Paul Decker (1677—1713), der bayreuther Hofarchitekt, der, zu keiner größeren Bauausführung berufen, sein künstlerisches Können in einem großen Kupferstichwerke, dem „Fürstlichen Baumeister“, niederlegte. In ihm hat er der Schlüterschen Richtung ein Denkmal errichtet, das zwar phantastisch wild ausartet, aber trotzdem den Stempel der hohen Genialität des Meisters, seines zwingenden Einflusses auf die Schüler trägt: was Decker vorbringt, sind bis in die Details hinein Schlütersche Schulanschauungen, denen oft genug Skizzen des Meisters zu Grunde liegen mögen.

Schlüters erstes Projekt zum Schloßbau bot einen nahezu quadraten Hof, um den, durch vier Mittelrisalite unterbrochen, eine doppelte Arkadenreihe lief. In jedem der Risalite eine Doppeltreppe und dahinter je ein großer Saal. So wurde der 1697 begonnene Bau bis 1701 fortgeführt, als der König die Vergrößerung desselben forderte: die Mode werdende Vorliebe für langgedehnte Zimmerfluchten sollte auch hier mehr zum Ausdruck kommen. Schlüter half sich, indem er den vierten, noch nicht in Angriff genommenen Flügel strich, und statt seiner eine ganz durchbrochene Doppelloggia, etwa nach Art der im Palazzo Borghese in Rom den Abschluß des Hofes bildenden, anordnete und die Längsachsen durch Einführung eines Vorhofes verlängerte. Nachdem aber 1706 Cosander die Bauleitung übernommen, erfolgte eine nochmalige Verlängerung des Schlosses durch Anordnung einer jener französischen Galerien am Ende des bis-

*) Einzelne Details der Front nach der Dorotheenstraße stammen erst von einem Umbau aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.



Königliches Schloß in Berlin; Ansicht des zweiten Hofes.

herigen Traktes der Festräume. — Die Hauptfronten öffneten sich nach Schlüters Absicht mit zwei großen, in der kolossalen (sog. römischen) Ordnung gehaltenen Portalrisaliten gegen die damalige Stadt (Schloßplatz), mit zwei korrespondierenden, aber leichter und phantastischer gehaltenen Vorlagen gegen die Gartenfront. Als Cosander später den Haupteingang, ungeschickt genug, an die Schmalseite verlegte, auf die überhaupt keine Straße mündet, wählte er als Portalbau eine Kopie des Konstantinsbogens in Rom; aber er verstand sein, an sich großartiges Motiv nicht harmonisch dem Bau einzufügen.

Schlüters allgekanntes Werk bietet die Blüte der Barockarchitektur Deutschlands! Nirgends wieder sind die verschiedenen Stilrichtungen der Zeit zu so harmonischer Verbindung verschmolzen, zu einem Werke von so vornehmer Größe und solchem Ebenmaß der Teile. Vielerlei im Norden bisher Fremdartiges trifft hier zusammen: an den Palazzo ducale in Modena, an Palazzo Madama und Aste in Rom wird man erinnert; aber auch Anklänge an den Perraultschen Louvrebau scheinen aus den Portalen des inneren Hofes zu sprechen und Einflüsse der Innenarchitektur Danzigs, der Stadt, in welcher der Meister seine Lehrzeit durchgemacht, aus einzelnen Teilen der inneren Ausstattung. All diese Vorbilder aber sind doch nur die Bodenmischung, aus der die individuelle, in diesem seinem Hauptwerke völlig harmonische Kraft des großen Künstlers erwächst.*)

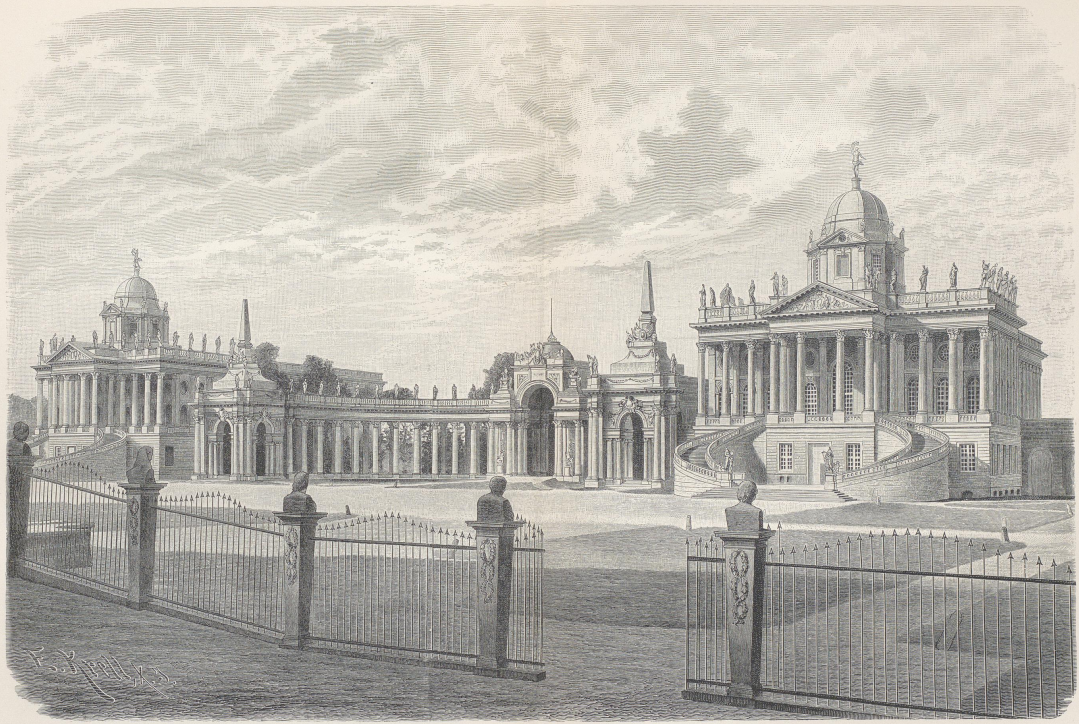
Der schnelle Untergang der Schlüterschen Schule in Berlin ist durch die politischen Verhältnisse herbeigeführt, denn mit Friedrich Wilhelm I. gelangt die holländische Richtung wieder zur Herrschaft. Der König, welcher Schlütersche Holzschnitzereien weiß lackieren ließ, weil dies „reinlicher“ sei, hatte für das Wesen des prunkvollen Barocks kein Verständnis. Seine Eigenart zeigt sich vorteilhafter auf dem Gebiete des protestantischen Kirchenbaues. — Mit Friedrich dem Großen zieht dann das Rokoko in Berlin und Potsdam ein. G. W. v. Knobelsdorff (1697—1753), ein Mann von selten feinem Geschmack, ursprünglich Artillerieoffizier, der sich der Malerei und Architektur zugewandt, und auf Friedrichs Veranlassung Paris besucht hatte, ist der Hauptträger der neuen Richtung. Mit Geschick ist sie schon unter dem Kronprinzen vorbereitet worden; überall sind, sobald Friedrich zur Regierung gelangt, die tüchtigen Kräfte an der rechten Stelle. Der Ausbau des Stadtschlosses zu Potsdam, die Errichtung des „Neuen Flügels“ in Charlottenburg, des Opernhauses in Berlin, des Schlosses Sanssouci sind

*) Die obige Darstellung der Thätigkeit Schlüters ergänzt sich mit der meines Freundes Direktor Dr. Vode in dessen „Geschichte der deutschen Plastik“. Er zuerst ist zu der von mir geteilten Überzeugung gelangt, daß Schlüter vor seiner Berufung nach Berlin nur als Bildhauer gearbeitet habe. — Die Ermittlung des zweiten Schloßbauprojektes ergab sich durch Maueransätze, welche erst bei der jüngsten Restauration des inneren Hofes beseitigt wurden.

Für die italienische Reise Schlüters sind bisher urkundliche Beweise nicht beizubringen gewesen. Dies allein darf als Rechtfertigung für die Mitteilung der Notiz gelten, daß ich im Jahre 1868 bei Gelegenheit meiner frühesten Studien in den Berliner Archiven eine Nachricht gefunden, die ich in folgender Weise excerpierte: „an Schlüter zum Ankauf von Gipsabgüssen in Italien 3(4)00 Thaler“ — ohne doch die Quelle zu verzeichnen. — Dem Scharfblick von Cornelius Gurlitt ist es zu danken, daß wir heut nicht mehr das Projekt für den „Königsplatz“ in Berlin, wie es Broebes gestochen, Schlüter zuschreiben. Auch hat Gurlitt zuerst in Deutschland den Doppelnamen Cosanders von Goethe richtig erklärt. Er selbst freilich nennt sich in den Akten nur: von Cosander.

die Hauptwerke Knobelsdorffs. Auf die Bedeutung, welche dieselben in der Geschichte der Stilentwicklung haben, wurde schon Seite 390 u. 392 hingewiesen. Nach Knobelsdorffs frühem Tode treten dann schwächere Kräfte an die leitende Stelle. Als gemeinsame Arbeit solcher Männer entsteht das Neue Palais im westlichen Teil des Parks von Sanssouci, zu dem bereits 1754 der Hamburger Joh. G. Biring die Pläne entwarf, das aber erst 1769 mit Einfluß der „Communs“ fertig wurde. Im Innern bietet es noch immer ein glänzendes Zeugnis vom hohen Kunstvermögen der Dekorateurs dieser Periode: an Phantasiefülle, Schönheit der einzelnen Motive und Reichtum des Schmuckes sogar allem Früheren überlegen, aber ihm nicht mehr gleich an Sorgfalt und Liebe der Durchführung. Am Äußeren ein Konglomerat aus englischen und holländischen Vorbildern mit leisem Hineinspielen klassizistischer Motive: unverkennbar großartig in der Gesamterscheinung; aber man vermißt die klar und zweckdienlich schaffende Kraft großer Meister. Fehlt doch dem Werke das sonst so ungern entbehrete große Schmuckmotiv eines Haupttreppenhauses und sogar ein Hauptportal!

Mit der letzten Wendung des Stiles, dem Eintreten des Klassizismus, erscheint dann in Berlin wieder ein originell schaffender Künstler. Karl v. Gontard aus Mannheim (1738—1802) ist es, der zuerst in den eben erwähnten „Communs“ des Neuen Palais den Klassizismus in der Mark heimisch macht. Ein Franzose Jean Legeay, 1754—63 in Berlin tätig, hatte den ersten Entwurf für diese monumental gedachten Wirtschaftsgebäude des Haupt Schlosses gemacht. Gontard lieferte einen anderen, der zur Ausführung gelangte. Er giebt zwei große Gebäudkörper mit Freitreppen und Kuppeln, verbunden durch eine von mittlerem Triumphthor durchbrochene Arkade: ein ebenso monumental gedachtes als zierlich elegantes Werk von etwas theatralischer Pracht, aber noch frei von jener dem Stil in seiner weiteren Entwicklung so häufig eigenen Plumpheit. Der Künstler verleugnet eben hier die Schule nicht, welche er in Paris unter dem jüngeren François Blondel durchgemacht, zu deren Lehren dann die Eindrücke einer großen Studienreise durch Italien, Sizilien und Griechenland kamen. Einseitiger bereits wird Gontards Klassizismus in den beiden schon erwähnten Schmucktürmen, welche seit 1780 den kleinen Kirchenbauten Friedrich Wilhelms I. auf dem Gendarmenmarkt in Berlin vorgelegt wurden. Nach Friedrichs des Großen Tode entwarf der Meister für dessen Nachfolger Friedrich Wilhelm II. dann noch das „Marmorpalais“ im Neuen Garten bei Potsdam (1786—96), aber schon im Jahre 1788 wurde er in der Bauleitung durch Joh. Gotthard Langhans ersetzt. Das Marmorpalais ist ein interessantes Werk an der Wende zweier Zeitalter. Noch spricht aus ihm der zierliche französische Klassizismus Gontards, wie ihn die „Communs“ und ebenso in Berlin dessen graziose Kolonnaden an der Königsbrücke (1777) zeigen; daneben aber regt sich an denselben Bau, wenn auch noch nicht ästhetisch abgeklärt, jenes ernstere Ringen nach Verständnis der Antike, das an der Schwelle unsres Jahrhunderts vornehmlich in Berlin seine Stätte findet. Lehrreich für das erste Aufkommen der antiquarischen Studien in dieser Stadt ist auch die bereits dreizehn Jahre früher (1773) unter unverkennbarem Einfluß des Pantheons in Rom nach Plänen des schon erwähnten Franzosen Legeay vollendete St. Hedwigskirche mit ihrer als Pseudoprostylos gebildeten Front und dem vollen Halbbrund der Kuppel. —



Die Communs am Neuen Palais bei Potsdam.

Reifer als im Marmorpalais tritt der Einfluß der Antike, und zwar der griechischen Antike, in Langhans' gleichzeitigem Brandenburger Thor in Berlin (begonnen 1793) hervor. Dem Gedanken nach eine freie Reproduktion der athenischen Propyläen, zeigt dies Werk in den Details zwar vielfach noch die Formgebung des Popsklassizismus; aber aus dem Wurf des Ganzen spricht doch bereits ein wesentlich anderes Verständnis für das antike Baugesühl, als dies bis dahin in Deutschland zu Tage getreten: Das „Brandenburger Thor“ ist ein entschiedenes, wenn auch noch unklares Zeugnis jener neuen, in der Berliner Architektenwelt zuerst Fuß fassenden Bewegung.

Durch eine Anzahl litterarischer Publikationen war der Welt bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Kenntnis der griechischen Monumente wieder erschlossen worden. Damit aber hatte sich allgemach den Denkenden unter den Künstlern das Bewußtsein von der Unzulänglichkeit des bisherigen immer mehr in Schematismus und „Kunstgesetzen“ erstarrenden Klassizismus aufgebrängt. Denn aus den Sammelwerken der Leroy, der Stuart und Revett wehte es diesem Doktrinismus gegenüber wie erquickende Frühlingsluft entgegen: hier war zum erstenmale rein hellenische Kunst, hellenische Kunst aus der herrlichsten Periode ihrer Entwicklung — und siehe da, sie war so ganz anders als die Theoretiker des achtzehnten Jahrhunderts das Wesen der Antike rekonstruierten. In diese neu erschlossene Welt sich vertiefen, in ernstem Ringen, in entsagungsreichem Studium sich ihren Geist zu eigen machen, unabhängig vom Zwang der Regeln; das ist das Ziel, welches sich nun um das Ende des Jahrhunderts einer Reihe hoher Geister als einzige Retterin aus der Not offenbart. So stellen vor allem Christian Wenck und Friedrich Gilly ihrer Zeit die Aufgaben. Im Sturm der Revolution waren die alten künstlerischen Ideale verloren worden; freilich hatte man bereits im achtzehnten Jahrhundert, wie wir gesehen, die Anfrage bei der Antike gestellt; aber es war das in ähnlich äußerlicher Weise geschehen, wie die Revolution es für die Regeneration des politischen Lebens gethan; der Erfolg war beidemal der gleiche: ein Mißlingen.

Nun trat mit der wiedergewonnenen Kenntnis der hellenischen Kunst ein neues befruchtendes Element in die Entwicklungsgeschichte der Baukunst.

Damit beginnt eine neue Periode derselben!

