

Gebäudehöhen werden „anständige Giebel“ verlangt. Um gute Lösungen und solide Ausführung zu erreichen, werden „Baugnaden“ ausgelobt.

Aber es bleibt nicht bei dem, was wir heute „Baupflege“ nennen. Wichtiger noch sind die Ansätze zu einer städtischen Bodenpolitik, die für Promenaden um die Stadt, für Kanalprojekte und für die rechtzeitige Anlage von Gartenstädten zur würdigen Unterbringung der ärmeren Bevölkerung zu sorgen sucht. Wir glauben vor heutigen Problemen zu stehen, wenn wir Weinbrenner über die Anlage seines „Ludwigsdorf“ berichten hören, denn was er vorschlägt, um den Bau nach einheitlichem Plan durchzusetzen, ist nichts anderes als das, was wir heute eine „Umlegung“ nennen. Kurz, er beginnt, die einseitige und leicht durchführbare Form des absolutistischen Städtebaues in die vielgestaltige und schwer durchführbare Form des demokratischen Städtebaues umzulenken. Ein ungeheures Beginnen.

Wir sind hier auf einige Einzelheiten eingegangen, weil sie zum erstenmal in einen Bereich praktischer künstlerischer Arbeit blicken lassen, von dessen Vernachlässigung oder Pflege das bauliche Schicksal des nachfolgenden Jahrhunderts im höchsten Maße abhängig geworden ist. Wir sehen, wie hier an der Schwelle einer neuen Epoche ein Beispiel aufgestellt wird, an dem man zu sehen vermag, wo ein neuer Aufgabenkreis der neuen Zeit zu suchen ist, und zugleich der Beweis erbracht wird, daß man ihn bewältigen kann. Es berührt fast tragisch, daß dieses Beispiel für die einheitliche Erfassung einer übergeordneten Bauaufgabe zunächst nur zu der Feststellung führte, daß es „keine für das Auge wohlthuende Abwechslung der Form“ bietet (Naglers „Künstlerlexikon“), und daß statt seiner Würdigung „Stil“-Fragen fast die ganze Aufmerksamkeit der künstlerisch Interessierten in Anspruch nahmen. Weil sich in Weinbrenner noch einmal der städtebauliche Geist, der dem Barock seine Größe gab, in zeitgemäßer Umwandlung dicht vor Torschluss verkörpert, sehen wir in ihm die notwendige Ergänzung des Bildes jener klassizistischen Epoche, die in den Berliner Meistern der Jahrhundertwende ihren Mittelpunkt findet. Er zeigt einen Weg, der aus dem künstlerischen Reich, das jene aufgebaut haben, zu neuen Aufgaben weiterführt.

II. Die neuen Regungen

Hierzu die Abbildungen II bis 23

A. Die bauliche Einzelaufgabe

1. Berlin. Wenn wir nunmehr zu der Frage zurückkehren, wie sich Schinkel (1781—1841) aus dem Bild des ihm Vorangehenden loshebt, so muß man zunächst einmal feststellen, daß es nicht der Weg ist, den Weinbrenners Wirken weist, auf dem er dem Kreis, den er vorfand, entschreitet. Es gehört, wie wir sehen werden, zu den charakteristischen Zügen seines Wesens und zu den für die Zukunft

bedeutsamen Wirkungen seiner Person, daß er diesen Weg nicht kennt. Wir haben bereits ausgeführt, daß die Richtung, in der er weitergeht, von Friedrich Gilly bestimmt wird, dessen leichtbeschwingte Gestalt den stärksten Gegensatz zu Weinbrenners schwerfälliger Erdgebundenheit darstellt. Nicht die Sorge um die soziologischen Zusammenhänge einer Stadt, die sorglose Begeisterung eines phantasievollen Denkmalsentwurfs steht am Tor, aus dem Schinkel weiterwandert.

Wilhelm Niemeyer hat mit feinem Gefühl dargelegt, wie in Friedrich Gillys Gestalt „die nordische Renaissance des 18. Jahrhunderts ihren stärksten und eigentümlichsten Ausdruck findet¹⁾.“ Sie wird gekennzeichnet durch die merkwürdige Verbindung zweier ganz verschiedener Geistesströmungen: dem architektonischen Rationalismus, der aus der reinen Sachlichkeit der preussischen Kolonisationsarbeit des 18. Jahrhunderts hervorgehend zu einer schlichtbürgerlichen, norddeutsch-protestantischen Ausdrucksweise führt, und dem geistigen Idealismus, der durch die Begeisterung für die Antike durch die ganze Zeitepoche geht. In Friedrich Gillys Arbeiten vollendet sich diese Verbindung zu einer restlosen Einheit und so kann man in ihm den eigentlichen Abschluß jener reifen klassizistischen Ausdrucksweise sehen, die aus den frühklassizistischen Regungen der friderizianischen Zeit ein Menschenalter hindurch erblüht. Aber in einem seiner Werke stößt Friedrich Gilly bereits aus dieser Sphäre des klassisch durchtränkten Rationalismus heraus, es ist das Werk, dessen ungeheure Wirkung den jungen Maler Friedrich Schinkel zum Architekten machte: der Entwurf für ein Denkmal Friedrichs des Großen, eine Türmung mächtiger Mauermassen, aus denen sich ein griechischer Tempel wie ein hoher Altar erhebt. Nicht nur der Kühne Schwung, auch der innere Geist dieses Entwurfes sprengt das Wesen der vorangehenden Epoche: wir sehen, wie Architektur zum künstlerischen Selbstzweck wird. Dies Werk ist wohl das Bindeglied zwischen Schinkel und Friedrich Gilly, aber nicht das Bindeglied zwischen Schinkel und der Epoche, der sein Schöpfer mit ihm entwächst. Was im Sinne der Entwicklung gesehen in Schinkels Tätigkeit dem Vorangehenden gegenüber andersartig ist, ja, was der vorangehenden Geschlossenheit gegenüber in dieser Tätigkeit auflösend wirkt, klingt bereits in diesem Entwurf an: der Sieg einer kunstgeschichtlich erfaßten Antike und der Sinn für die dekorative Seite des Monumentalen. Wir deuten damit die letzten Wirkungsmöglichkeiten aber auch die letzten Gefahren an, die in der Herrschaft der antiken Formensprache über moderne Bauten liegen.

Aber der Schinkel des Jahres 1810 steht nicht allein unter diesem Zeichen. Nachdem er die Erbschaft, die sein junger Meister ihm an Aufträgen hinterließ, liquidiert hatte, waren in gewisser Weise zugleich die Bindungen der vorangehenden Epoche mitliquidiert, und wir haben schon betont, daß das Schicksal dafür sorgte, diesen ersten Abschluß in seinem Leben so kräftig wie nur denkbar

¹⁾ Niemeyer: „Friedrich Gilly, Friedrich Schinkel und der Formbegriff des deutschen Klassizismus in der Baukunst.“ Mitteilungen des Kunstgewerbe-Vereins zu Hamburg. Oktober 1912.

zu unterstreichen. Es folgen Jahre, in denen Schinkels Wirkungsdrang sich in Reisen, Landschaftsmalerei, Dioramen und Theaterdekorationen entladen mußte. Einzig die malerische Begabung erhielt äußere Nahrung und einzig die schwärmerische Seite seines Wesens erhielt innere Nahrung. Die Tendenzen, die zur politischen Selbstbesinnung des Deutschen in den Freiheitskriegen führten, gaben diese Nahrung. Sie fanden ihren Ausdruck in etwas, was mit Gillys Einfluß nichts zu tun hatte, in einer romantischen Geisteswelle, die alles emporhob, worin man das „Deutsche“ glaubte besonders erkennen zu können. Als Schinkel nach vieljähriger Pause wieder ans Reißbrett kommt, da arbeitet er durchaus nicht im Sinne Gillys. Nur gotische Entwürfe beschäftigen seine Phantasie: das Mausoleum der Königin Luise als gotischer Zentralbau, ein gotischer Dom auf dem Leipziger Platz als Denkmal der Befreiungskriege, ein Riesenentwurf zu gleichem Zweck, von dem der gusseiserne gotische Aufbau auf dem Kreuzberg übriggeblieben ist, der gotische Backsteinbau einer großen Kirche auf dem Spittelmarkt. Diese Wendung entspringt nicht etwa äußeren Gründen, Schinkel spricht in dieser Zeit von der „für uns kalten und bedeutungslosen Architektur der früheren griechischen Antike.“ Und auch als er sich in seinen wirklich ausgeführten und zugleich künstlerisch vollendetsten Bauten — der „Neuen Wache“ (1816), dem Schauspielhaus (1818) und dem Museum (1822), der Antike wieder mit aller Liebe und allem Verständnis zuwendet, bedeutet das nicht etwa eine Abkehr von der Baukunst des Mittelalters, er bleibt vielmehr von einer seltsamen Idee besessen: er sieht die ihm gestellte Aufgabe darin, „die Gotik durch die Antike zu läutern“. Das bedeutet praktisch: er versucht immer wieder die beiden Stilwelten untereinander zu verbinden. Zuerst nimmt dies Streben ganz naive Formen an; in seinem Entwurf für ein Befreiungsdenkmal setzt er einen gotischen Turm unvermittelt auf einen griechischen Tempelunterbau, der dem architektonischen System seiner „Neuen Wache“ entspricht, dann aber beginnt eine wirkliche Stilmischung: die gotische Kirche für den Spittelmarkt zeichnet er flach gedeckt; das Streben, die Dreiecksformen der Gotik in Turm und Dach durch die rechtwinkligen Kuben der Antike zu ersetzen, führt zu den seltsamen Gebilden der Werderschen Kirche und der Kirche zu Staupitz — bei anderen Kirchen verbindet er romanischen Rundbogen, gotischen Vierpaß und antike Konsolen. Nie hört dieser Zwiespalt zwischen mittelalterlichen und klassischen Regungen in ihm auf, und mit innerer Bestürzung sehen wir, wie er noch im Angesicht des Todes gleichzeitig mit dem antiken Wunderbau des Schlosses Orianda, das er in der Krim für die Kaiserin von Rußland entwarf, und mit dem mittelalterlichen Zauberbau auf dem Babelsberg, das er für den Prinzen Wilhelm schuf, beschäftigt ist.

Schinkel hat einmal gesagt: „da, wo man sucht, da ist man wahrhaft lebendig“, und er hat daraus das „demütige Naturell der größten Genies der Erde“, das auch ihn inmitten seiner ungeheuren Erfolge zierte, abgeleitet. Ist es solcher Trieb nach „Suchen“, was diese Doppelseite seines künstlerischen Wesens erklärt?

So sehr dieser ganz allgemeine Künstlertrieb auch mitsprechen mag, wäre es doch falsch, in ihm allein die Ursache zu sehen. Die lag tiefer: in Schinkels Zwiespalt spiegelt sich das große weltanschauliche Problem dieser Zeitepoche, das im Ringen zwischen klassischem und romantischem Geist seinen Ausdruck fand.

Dies Problem hatte allmählich seinen religiösen Reizgeschmack, den Gegensatz von „heidnischem“ und „christlichem“ Wesen, immer mehr verloren; die klassische Welt war ein selbstverständliches Kulturgut geworden, Homer und Plato, der Laokoon und das Parthenon waren aus der Vorstellungswelt nicht mehr hinwegzudenken. Aber das eigentliche Problem, das hinter den Begriffen der antiken und der christlichen Welt schlummert, das Problem, das im Dualismus unseres aus Körper und Geist bestehenden Menschenwesens liegt, war damit nicht verschwunden. In der Frage der Vormacht von Sinnenwelt oder von Geisteswelt hat im tiefsten Grunde der Antrieb zu den großen Bewegungen der Kultur in allen vorangehenden Zeiten gelegen.

Mit Goethe hört auf geistigem Gebiet dieser Wechsel erzeugende Gegensatz der beiden Welten auf. In ihrer Vereinigung zu einer einheitlichen Weltanschauung liegt seine geistesgeschichtliche Bedeutung. Aber was sich in seinem Geist und in seinem Leben schließlich mühelos zu vereinigen scheint, das hatte im Gesamtleben der Zeit noch zahlreiche Einzelkämpfe auszuzufechten.

Durch Goethe gab es in Wahrheit kein Nacheinander mehr von Hellenischem und Mittelalterlichem, sondern nur noch ein Nebeneinander. Auf geistigem Gebiet ließ sich dies Nebeneinander in starken Persönlichkeiten zu harmonischer Vereinigung bringen, der Bund zwischen Faust und Helena ließ sich vom Dichter vollziehen — aber vom Architekten?

Goethe gab das Zeugnis seines bewussten Ringens mit dem Faust-Helena-Problem erst nach seinem Tode der Welt bekannt: 1831 siegelte er den „Zweiten Teil des Faust“ ein. Schinkel hat in der gleichen Zeit sein gleiches Ringen vor aller Augen durchführen müssen. Während Goethe die Lösung in der symbolhaft-verschleiernenden Welt der Dichtung fand, mußte Schinkel die faustische Ehe in der unerbittlich-enthüllenden Welt des geformten Steines zu vollziehen suchen.

Das ist der tiefere Sinn dieser zuerst so seltsamen Werke, in denen er „die Gotik durch die Antike läutern“ wollte. Es ist beinahe, als ob das, was der Chor vom Faust-Helena-Sproß Euphorion sagt, auf diese Kinder des Schinkel'schen Ringens gemünzt wäre:

Wolltest Herrliches gewinnen,
Aber es gelang dir nicht.
Wem gelingt es? Trübe Frage
Der das Schicksal sich verummumt —

Wem gelingt es? Diese Frage, die hier am Anfang unseres Weges aufgeworfen wird, beschäftigt ein ganzes Jahrhundert. In unzähligen Variationen führt sie zur Verneinung, das aber, worin wir Schinkels symbolische Größe sehen,

liegt darin, daß wir aus einigen seiner Werke die ersten Spuren der Möglichkeit einer Bejahung und damit der Lösung des großen stilistischen Konflikts dieses Jahrhunderts erkennen können. Das Schicksal hat einem Genie wie Schinkel nicht zwecklos die Tragik auferlegt, Träger eines Zwiespalts zu sein, der durch seine Zeit geht und nirgends schwerer aufzulösen ist, als in den konkreten Werken der Baukunst. Was ihn dazu brachte, nicht mühelos den glatten Lebensweg zu gehen, den äußere Verhältnisse ihm anboten, sondern immer wieder in faustisches Ringen zurückwarf, hat einige Früchte gezeitigt, die zwar im äußeren Bild seines Schaffensweges nebensächlich erscheinen, und die doch die Keime des Zukünftigen in sich tragen. Die meisten sind Entwürfe geblieben: der Plan eines großen Kaufhauses Unter den Linden, in dem der Geist steckt, den Messel später entbunden hat, die Skizze des Riesenbaues der königlichen Marställe (an der Stelle der jetzigen Bauakademie), die von Peter Behrens sein könnte — der Entwurf zur königlichen Bibliothek, in dem der mittelalterliche Rundbogen nur noch als rhythmisches Element die Folge gewaltiger Pfeiler zusammenhält, die mit antiker Größe die Fläche gliedern. Nur in der Bauakademie ist ein Zeugnis des Gelingens einer über Mittelalter und Klassik herübergreifenden Synthese wirklich zur Ausführung gekommen. Hier wird das Skelett eines konstruktiven Pfeilergerüsts als beherrschendes Motiv ausgebildet und doch das Detail der dazwischengespannten Flächen und der Kubus der Gesamtmasse ganz unmitttelalterlich entwickelt.

Aber es bedurfte noch mancher Befreiung von architektonischen und technischen Zwangsvorstellungen, ehe sich wirklich ein Weg nach dieser Richtung bahnte, und es wäre falsch, angesichts dieser zukunftssträchtigen Leistungen zu verwischen, daß auch Schinkel das Höchste seiner Kunst nur zu entfalten vermochte, wenn er frei von weltanschaulich-stilistischer Problematik sich einfach und man möchte sagen instinktmäßig dem Ausdruck überließ, in dem er ursprünglich zu sprechen gelernt hatte: das war die antike Formensprache.

Es ist nicht allein dieser historisch-biographische Grund, der ihn erst in seinen klassischen Bauten letzte Vollendung erreichen ließ. Erst hier fand er zu seiner Zeit sicheren Grund unter den Füßen. Man muß sich klarmachen, daß die allgemeinen geistigen Tendenzen, die der Antike oder aber dem Mittelalter gefühlsmäßige Lebendigkeit gaben, für den Architekten nur eine verschwommene Grundlage boten. Wenn er mit den Mitteln seiner Kunst in diesen Geistesräumen dichten wollte, mußte er die Formen des architektonischen Ausdrucks ebenso beherrschen, wie der Schriftsteller die Metren der Dichtkunst beherrschte.

Davon war man aber der mittelalterlichen Kunst gegenüber noch weit entfernt. Die wahre Formenwelt eines gewachsenen Stils erschließt sich nicht dem ersten begeisterten Blick, und so kommt es, daß die Gotik selbst in den besten Händen dieser Architektengeneration zuerst nur als „Zimmermanns-Gotik“ wieder auferstand. Die antike Architekturwelt dagegen war vor allem durch die Arbeit Englands vom Traumbild zum faßbaren Besitztum geworden. Was

anfangs in der Kunstwelt nur in der Umformung Palladios bekannt war, das war jetzt durch ernste Forscherarbeit in seiner ursprünglichen Form erkennbar. „Stuart und Revett“ wurden eine Art „Winckelmann“ der Baukunst, ihre Arbeiten ermöglichten, die antiken Formen, wenn man sich ihrer bediente, mit aller Verfeinerung zu handhaben. Das zeigte sich an jenen Berliner Monumentalbauten, die für die große Menge den Begriff „Schinkel“ erfüllen: der „Neuen Wache“, dem Schauspielhaus, dem Museum. Wenn man sich fragt, wodurch Schinkel bei diesen Bauten aus seiner gotischen Welt wieder in die antike gelockt wurde, so ist die Antwort einfach: es war fast unmöglich, gerade ihr Wesen „auf gotisch“ zu erfüllen. Das Theater hat den Zusammenhang mit der Vorstellungswelt der antiken Tragödie nie verloren, das Museum sollte vor allem antikes Kunstgut beherbergen, die Wache knüpfte an die gleichen Beziehungen an, die bei ihrem Nachbarn, dem Zeughaus, antike Helme zum Symbol des Kriegerturns schlechthin erhoben hatten. Diese stilistische Selbstverständlichkeit, die dem Thema „Denkmal“, „Kirche“ und „Schloß“ gegenüber verlorengegangen war, wurde Schinkel bei diesen Aufgaben zum Segen. Er konnte alle Kraft jener Selbstständigkeit, die sich in dem Worte ausspricht, daß „Kunst überhaupt nichts ist, wenn sie nicht neu ist, das heißt praktisch darauf ausgeht, den sittlichen Menschen zu fördern und dafür immer neue Wendungen zu erfinden“ — alle diese innere Kraft konnte er darauf verwenden, dem Organismus dieser Bauten ein eigenes neuartiges Gepräge zu geben. Sie erfüllten — besonders gilt das vom Schauspielhaus — ein anspruchsvolles und ungewöhnliches Programm mit einer großen Kunst der Raumbildung. Wenn der Präsident der Pariser Akademie der schönen Künste Sittorf in seiner Gedächtnisrede auf Schinkel (1841) sagt: „Es fehlt die notwendige Beziehung zwischen dem Inneren und Äußeren der Schinkelschen Bauten, zwischen ihrem Aussehen und ihrem Zweck. Das Fehlen dieser notwendigen Eigenschaften ergab sich aus Schinkels Hang, durch die Außenseite seiner Bauten zu verblüffen“ — so ist das nicht nur eine ganz ungerechte Verallgemeinerung, sondern auch da, wo es in gewisser Weise zutreffen mag, eine ganz falsche Begründung. Die unpraktische große Freitreppe am Schauspielhaus und die fensterlose Säulenhalle am Museum sind nicht entstanden aus dem egoistischen Trieb zu verblüffen, sondern aus einem feinen Gefühl für die Zusammenhänge der Umgebung. Der altarartige Eindruck, den das Schauspielhaus zwischen den beiden Kuppelkirchen des Gensdarmenmarktes macht und der wundervolle Maßstab, durch den das Museum trotz aller brutaler Gefährdungen noch heute den Lustgarten beherrscht, waren nur durch diese Kunstgriffe zu erzielen. Sie verdienen im Namen des ästhetischen Städtebaus nicht nur volle Absolution, sondern hohe Anerkennung. Man muß sich sehr davor hüten, daß die Kritik, die man an Schinkels Tätigkeit üben muß, wenn man ihn als verantwortliches Glied in einer Zeitentwicklung betrachtet, zu einer Unterschätzung seiner künstlerischen Gesamterscheinung wird; sie bleibt eine der erstaunlichsten Phänomene der

Kunstgeschichte. Aber es ist ein Unterschied, ob wir beispielsweise seinen antiken „Idealentwurf zu einer fürstlichen Residenz“ als freien Künstlertraum betrachten oder als Paradigma zu einer „Theorie architektonischer Konstruktions- und Kunstformen“, wozu er in Wahrheit bestimmt war. Im ersteren Fall wandeln wir ähnlich wie beim Schloß Orianda und beim „Palast für König Otto auf der Akropolis“ mit freudiger Bewunderung durch eine Welt edelster Phantasie, im anderen Fall erinnern wir uns des derb-praktischen Lehrbuchs für landwirtschaftliche Baukunst, das der Vater David Gilly, der auch Schinkels Lehrer war, einst herausgegeben hat, und geben diesem den Vorzug. Diese wunderbaren Projekte der dreißiger Jahre, an deren Nichterfüllung Schinkel trotz seiner unverwüßlichen schöpferischen Elastizität doch seelisch zugrunde ging, zeigen uns seine Stärke und seine Schwäche. Die Stärke liegt darin, daß die romantischen Neigungen, die sich mit Schinkels klassischen Phantasien kreuzen, in ihnen nicht mehr zu einer Stilmischung führen, sondern in der schönen Art zum Ausdruck kommen, wie diese Bauten sich mit Natur und Landschaft verbinden. Überall wo Schinkel auch in bescheidener Form diese seine Naturverbundenheit zeigen konnte, wie beispielsweise in der poetischen Gesamtlage von Charlottenhof und den Bauten von Glienicke, glauben wir, die feinsten Seiten seines Wesens belauschen zu können. Die Schwäche liegt darin, daß die Antike unter seinen Händen schließlich doch der Kunstgeschichte gegenüber die Unbefangtheit verlor, die der ihm vorangehenden Epoche ihren Reiz und ihre Gesundheit gegeben hatte. Das leistete dem kunstgeschichtlichen Geist, der an der Pforte des 19. Jahrhunderts auf seine Thronbesteigung lauert, kräftigen Vorschub. In diesem Sinne beginnt mit der letzten klassizistischen Phase, für die Schinkel der bedeutendste Repräsentant ist, bereits die Auflösung eines aus der Architektur selbst geborenen Stilgefühls, das in den folgenden Jahrzehnten immer verhängnisvoller hervortritt: das Klassische wurde zu einem kunsthistorischen Stil.

Es wäre nun sehr falsch, für diese Wendung Schinkel allein verantwortlich machen zu wollen. Was sich bei ihm in einer einzigen Person von überragendem Format so besonders deutlich abspielt, das können wir in verwischteren Formen und manchmal in verschiedene Persönlichkeiten zerlegt, in anderen Teilen Deutschlands ebenfalls verfolgen.

2. München. Am deutlichsten tritt das wohl in Münchener Parallelerscheinungen hervor, weil hier in der Gestalt von Leo von Klenze (1784—1864) ein Künstler am Werke ist, der sich in seiner Schaffenssphäre eine ähnliche repräsentative Rolle erringt, wie Schinkel in Berlin. Es ist bemerkenswert, daß vor ihm unter König Maximilian I. ein Künstler in München wirkt, in dessen klassische Baugesinnung noch kein Schatten eines intellektuellen Zwiespalts fällt: Karl von Fischer (geb. 1782 in Mannheim, gest. 1820), der in Wien unter dem Einfluß von Peter von Nobile (1774—1854), dem Erbauer des kraftvollen dortigen Burgtores gestanden hat. Er errichtete schon 1806 das monumentale Prinz-