

beunruhigend wirkt, das bei ihm aber den Stempel einer Größe trägt, die noch nicht erkennen läßt, daß dieser Kampf zur künstlerischen Anarchie führt, die erst vom 20. Jahrhundert langsam überwunden wird.

Wenn wir uns klarmachen wollen, in welcher Weise Schinkel einen Abschnitt der deutschen Architektur abschließt, und wie sich dessen Erbe in seinem Schaffen verändert, müssen wir uns kurz vergegenwärtigen, worin auf baukünstlerischem Gebiete das Eigentümliche liegt, das seinem Auftreten voranging.

I. Der Zustand um 1800

Hierzu die Abbildungen I bis 10

Die Kunstgeschichte pflegt im Barock und seiner graziösen Auflösung, dem Rokoko die letzte in sich abgeschlossene selbständige Kunstperiode zu sehen. Folgt man dem, so übersieht man in der deutschen Baukunst eine zwar bescheidene aber wertvolle Stufe, die noch den Charakter einer vollen inneren Selbständigkeit trägt. Ähnlich wie nach der Spätgotik die Gegenbewegung, die wir „Renaissance“ — also Wiedergeburt der natürlichen Kunst — nennen, weckte die verwandte Entwicklung zu spielendem Überschwang, mit der die barocke Epoche ausklingt, eine zweite „Renaissance“, das heißt eine Wiedergeburt des natürlichen Gefühls: ein Streben nach Rückkehr zur „Natur“. Der Begriff „Natur“ hat in der Baukunst eine eigentümliche Ausdeutung erfahren: die Antike gilt als Naturform der Kunst. Sie ist eine Art geistiger Natur, an die sich die abstrakte Welt der Baukunst nun einmal allein zu halten vermag. In ihr scheinen die Elemente, mit denen man bauend schafft, am klarsten hervorzutreten, das Rückgreifen auf diese Form des Ausdrucks wird deshalb mit einer Rückkehr zur Natur identifiziert. So erleben wir denn eine zweite, in Deutschland etwa 1740 beginnende, der „Renaissance“ entsprechende klassische Welle, die sich weit schneller als die erste durch die verschiedenen Phasen einer „frühen“, „hohen“ und „späten“ Epoche hindurchentwickelt und ihren Höhepunkt etwa um 1800 erlebt.

Es entstand vor allem im Norden Deutschlands eine Baukunst, die ihr Wesen ganz selbständig ausprägt, und die später in ihrem tiefsten Grunde auch vom „Empire“ unabhängig bleibt. Sie ruht in sich selber. Sie ist auch nicht etwa als künstliche Frucht der literarischen Antike-Bewegung dieser Epoche zu betrachten, sondern im Gegensatz zur bald kommenden Zeit wird sie noch aus Kräften gespeist, die aus ihr selbst und dem innersten Wesen ihres Schaffens hervorgehen. Diese Periode eines neuen Klassizismus wurde wohl befruchtet von der geistigen Bewegung, die Winkelmann durch die loderende Begeisterung seiner Schriften entfachte, aber es wäre falsch zu glauben, daß sie aus diesem literarischen Einfluß geboren wäre. Abgesehen von Sachsen hat Winkelmann zunächst nur wenig Einfluß auf gerade die Architektur gehabt. Glücklicher-

weise —, denn Malerei und Plastik, in denen es anders war, zeigen, daß dieser Einfluß gefährlich werden konnte.

Man sagt mit Recht, daß eine Kunst um so stärker ist, je mehr sie die geistigen Regungen einer Zeit zu spiegeln versteht, wenn aber die geistigen Wellen einer Zeit aus der literarischen Behandlung der Kunst selbst hervorgehen, wie das bei Winckelmann zum erstenmal und in seltener Stärke der Fall war, verschiebt sich diese Wahrheit in eigentümlicher Weise. Die Gefahr entsteht, daß nicht der Geist in seiner unmittelbaren Form das Befruchtende ist, sondern jene Prägung, die er schon einmal in der Kunst erhalten hat, ein zweites Mal befruchten will. Darin aber liegt der Keim zu einer Art künstlerischer Inzucht: wir begegnen zum erstenmal der Gefahr, die die Kunstgeschichte für die weitere Entwicklung bedeutet, eben der Gefahr, der sie bald darauf durch fast ein Jahrhundert hindurch erliegt.

Es ist ein großer Unterschied, ob das Betrachten der Architektur, oder ob das Schaffen der Architektur unter einem Einfluß steht, wie er von Winckelmann ausgeht. Merkwürdigerweise deutet Goethe in der Abhandlung, die er Winckelmann widmet, auf diesen Zwiespalt, wenn er sagt: „Von allem Litterarischen — zu den bildenden Künsten überzugehen, ist schwer, ja fast unmöglich: denn es liegt eine ungeheure Kluft dazwischen.“ Praktisch hat gerade er diese Erkenntnis nicht ausgewertet. Beruht die Fremdheit, mit der uns Goethe nach heutigen Begriffen in die bildende Kunst seiner Zeit einzugreifen scheint, nicht ganz wesentlich darauf, daß er dies „Unmögliche“ trotzdem zu tun versucht?

Die maßgebenden Architekten dieser Zeit waren noch davor bewahrt. Sie hatten schon vor Winckelmann „Simplizität und gute Verhältnisse“ auf ihr Banner geschrieben. Blondel hat diese Parole gegeben. Ja, es ist seltsam, daß das Wort von der „edlen Einfachheit der Griechen“ erklingen ist ein Jahr ehe 1754 Winckelmanns „Über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ erschien, und zwar aus dem Munde Friedrichs des Großen. Das läßt aufmerken. War das nur ein rhetorischer Zufall? Nein, durchaus nicht. Er sprach es, als er seinem oft von ihm vergewaltigten Knobelsdorff eine Gedächtnisschrift widmete, und es war richtig angewandt, wenn man es auf diesen Künstler bezog. Denn sein wahrstes Wesen tritt nicht in seinen Kokoko-Räumen oder dem Mittel-Pavillon von Sanssouci, sondern im großartigen Berliner Opernhaus hervor, das er schon 1743 mit jener edlen klassizistischen Zurückhaltung erbaute, die antike Formen nur dazu benutzte, um die wohlabgewogenen Verhältnisse eines Bauwerks zu unterstreichen. Wenn wir von einem „Vorklassizismus“ sprechen, der schon in die Zeit Friedrich des Großen hereinreicht, so berechtigt dieser Bau weit mehr dazu, als die Werke des „klassizistischen“ Gontard, in deren freieren Massen der bewegte Geist des Barock noch weit stärker nachwirkt. Ganz weicht er erst größerer Wucht und Strenge unter dem Nachfolger des großen Friedrich, mit dessen Regierungsantritt jene immer noch nicht ganz gewürdigte Epoche der deutschen Baukunst beginnt, in der ein klassischer

Ausdruck zur ganz natürlichen, frei gebrauchten Sprache wird. Man kann sie „Hochklassizismus“ nennen, denn nicht erst in Schinkel erreicht sie ihre volle Prägung, er zeigt vielmehr erst die späte kunstgeschichtlich beeinflusste Form.

Friedrich Wilhelm II. beruft um 1787/88 fast gleichzeitig Friedrich von Erdmannsdorff aus Dessau, Carl Gotthard Langhans aus Breslau und David Gilly aus Stettin nach seiner Residenz. Auch der Bildhauer Gottfried Schadow, ohne dessen Plastik man sich die nun kommende Architektur nicht vorstellen kann, wird aus Rom herbeigezogen. Der König bekannte sich damit zu einer Geschmacks- und Lebensauffassung, die sein Oheim Prinz Heinrich im Gegensatz zum großen Friedrich schon vorher in der Stille gepflegt hatte, denn alle diese Künstler huldigten antikischem Geiste.

Von ihnen stand Erdmannsdorff (1736—1800) weitaus am meisten unter kunsthistorischem Einfluss; ihm war das „Maison carrée“ in Nîmes zum entscheidenden Erlebnis geworden. Es ist charakteristisch, daß er trotz seiner hohen Gaben und seiner verfeinerten Persönlichkeit für das eigentliche bauliche Wesen der Zeit weit weniger bedeutsam wird, als C. G. Langhans (1732—1808) und David Gilly (1748—1808), die für ihre „antike“ Gesinnung einen Ausdruck fanden, bei dem die Kunstwissenschaft nur eine sehr geringe Rolle spielt.

Selbst wenn Langhans sich die Propyläen von Athen zum Vorbild nimmt, schafft er ein so gänzlich anderes und völlig selbständiges Werk, wie das Brandenburger Tor. Diese Meister denken gar nicht ernstlich daran, griechisch sein zu wollen. Für sie bilden die auf die Antike zurückgehenden Formvorstellungen das selbstverständliche Gerüst ihrer Architektursprache und jener Ruf nach „Natur“, der die Zeit durchweht, bedeutet für sie nicht etwa erst das Entdecken dieser Formen, sondern nur ihre keuschere Anwendung.

Innerhalb dieser antiken Vorstellungswelt, die kein Meister jener Zeit als Hintergrund seines Denkens abstreifen kann, entwickelt sich ein Gefühl für das, was man am liebsten mit „Sachlichkeit“ bezeichnen würde, wenn dies Wort nicht neuerdings so traurig mißbraucht wäre. Die Gruppierung der Masse und ihr Umriß — die Wirkung der Mauerfläche —, das Verhältnis von Mauer zu Loch, von ornamentalem Schattengekräusel und ruhiger Wand —, das Profil in seiner Rolle als aufteilendes oder zusammenhaltendes Band —, das sind die Wirkungselemente, die für den Künstlerkreis im Vordergrunde stehen, der sich in Berlin um Langhans und um David Gilly sammelt, und der von hier weiterwirkt. Männer wie Heinrich Gentz (1766—1811), Ludwig Catel (1776—1819), Sans Christian Genelli (1763—1823), Becherer (1746—1823), Peter Josef Krahe (1758—1840), treten in ihm hervor und schließlich sammelt sich vielleicht das ganze Fluidum, das von ihnen ausgeht, in dem kunstbegnadeten Friedrich Gilly (1772—1800), dem Sohn von David, um dessen Gestalt ein früher Tod eine uns noch heute leuchtende Aureole gewoben hat.

Alle diese Meister haben in ihren Bauten die antike Säule, vor allem ihre einfachste, dorisierende Form, verwandt, wenn sie nach festlicher Betonung

strebten, aber ihr Wertvollstes haben sie vielleicht in jenen Bauten geleistet, in denen die Säule gar keine Rolle mehr spielt: dem Rierschen Haus in Potsdam (Langhans), dem Amtshaus in Steinhöfel, dem Rathaus in Landsberg und dem Schloßchen in Paretz (David Gilly), der alten Berliner Börse (Becherer), der Hollandschen Villa in Braunschweig (Krabe), den Theatern in Posen und Königsberg (Friedrich Gilly). Das sind einige wenige aus einer unendlichen Fülle von Bauten, die uns heute mit einem guten, ehrlichen, würdevollen Gesicht anblicken, das uns keineswegs griechisch, sondern rein deutsch erscheint. — Eine in ihrer leichten Übersehbarkeit schöne Probe darauf gibt uns Weimar. Der Name Friedrich Genz verbindet sich für den kunstgeschichtlich Eingestellten mit den edlen klassischen Innenräumen des Schlosses; der dem Schaffen Nahestehende beginnt erst diesen Namen richtig einzuschätzen, wenn ihm klar wird (was ihm kein Baedeker verrät), daß das herrliche Reithaus an der Ilm und das Schützenhaus im Weibicht, diese Bauten, die gar keine „Architektur“ zeigen, ebenfalls von Genz sind. Wir fühlen ganz mit diesem Künstler, der einer der besten Repräsentanten dieser Epoche ist, wenn er sich gelegentlich der Fertigstellung seiner Berliner „Münze“ leidenschaftlich gegen die übliche Stilschnüffelerei wehrt und betont: „daß ich mir bei der Komponierung weder ein römisches, noch ein griechisches, noch ein ägyptisches Ideal gedacht habe: sondern, daß, nachdem ich meinen Geist von der Bestimmung des Gebäudes lebhaft durchdrungen hatte, ich eine Fassade entworfen, die dem Ganzen nicht bloß angemessen, sondern aus ihm notwendig hergeleitet war und nicht wohl anders ausfallen konnte¹⁾“.

Diese sachliche Gesinnung, die das Antikische fast restlos in Proportionswerte umgesetzt hat, tritt uns in der Berliner Schule an der Wende des Jahrhunderts besonders ausgeprägt entgegen, aber diese künstlerische Gesinnung bleibt nicht etwa auf diesen lokalgebundenen Kreis beschränkt. Nicht nur wirkt sie nach Ostpreußen und Schlesien, nach Weimar (Genz) und nach Braunschweig (Krabe) weiter, sondern sie findet Echo und Parallelerscheinung auch im Süden Deutschlands.

Am stärksten tritt hier wohl die Gestalt des Karlsruher Friedrich Weinbrenner (1766—1826) hervor, in dessen Schaffen ein Stück unmittelbaren Einflusses der Berliner Meister, in deren Kreis er lernend, schaffend und Freundschaft schließend das Jahr 1791 verbrachte, weiterwirkt. Aber er entwickelt sich zu einer Erscheinung von so ausgesprochener Eigenart, daß man ihn nicht einfach den anderen Architekten dieser Epoche hinzuzählen kann, sondern daß er das Bild der Zeit, das im Norden in einer größeren Gruppe von Künstlern besteht, von Süden her mit seiner einen Person erst wirklich zu einem Ganzen vervollständigt.

Diese gewichtige Stellung nimmt er nicht eigentlich durch die künstlerische Sprache ein, die sich in seinen Bauten äußert, und doch darf man sie nicht unterschätzen. Sie ist etwas wuchtiger und derber, als die des David Gilly, aber ihr doch im allgemeinen recht verwandt: in Werken wie beispielsweise dem Leipziger

¹⁾ Vgl. Schmitz, „Berliner Baumeister vom Ausgang des achtzehnten Jahrhundert“. Verlag Wasmuth, Berlin.

„Alten Theater“, das vom Karlsruher Meister geschaffen ist, könnte man die beiden Künstler fast verwechseln. Auch Weinbrenner bedient sich der Säule, wenn es sich um monumentale Betonung handelt: sein Ettlinger Tor, sein Rathaus sein markgräflisches Palais in Karlsruhe gipfeln in einer Architektur von schwerem dorischen Gepräge, das ihm besonders zugesagt zu haben scheint —, aber in der Evangelischen Kirche in Karlsruhe oder dem Kurhaus in Baden-Baden gewinnt er gelegentlich auch der korinthischen Säulenstellung feine Reize ab. Handelt es sich jedoch nicht um Monumentalbauten, sondern um Bürgerhäuser und Nutzbauten, dann weiß er ihnen mit einfachsten Mitteln ein charaktervolles Gepräge zu geben, das keiner historischen Formen für seine Wirkung bedarf. In dieser anspruchslosen Art, die nicht nur aus der Not der Zeit, sondern aus der edlen Selbstbeschränkung eines lautereren Wesens hervorging, hat er neben den großen Aufgaben, die ihm zuteil wurden, unzählige kleine mit gleicher Liebe geschaffen.

Das alles ist lange vollständig verkannt worden. Noch 1875 konnte Alfred Woltmanns („Badische Biographien“) von Weinbrenner schreiben: „Der architektonische Charakter seiner Werke ist derjenige der äußersten Trockenheit, Dürftigkeit, Charakterlosigkeit und künstlerischer Impotenz.“ Und das einzige was er ihm nicht absprechen konnte war: „Er verstand Grundrisse geschickt zu zeichnen und zu entwickeln, freilich nur auf dem Papier.“ Damit wird eine Seite von Weinbrenners Schaffen berührt, die in der Tat vom ärgsten Kritiker nicht gut übersehen werden kann: aus den schwierigsten Baupläzen weiß er reizvolle Grundrißgebilde herauszuholen. In Wahrheit aber sind es nicht papierne Grundrisse, sondern höchst plastische Raumgestaltungen. Und damit kommen wir erst auf den Zentralpunkt seines künstlerischen Wesens. Die gleiche raumgestaltende Kraft, die Weinbrenner in den Folgen seiner Innenräume bewährt, durchdringt sein ganzes Schaffen: sein eigentliches Ziel ist nicht die Wirkung des einzelnen Bauwerks, sondern die Wirkung des Stadtraumes, in dem das Bauwerk ein Teil ist. Mit kaum begreiflicher künstlerischer Energie erzwingt er es, daß die ganze Mittelachse der Stadt Karlsruhe zum einheitlichen Gebilde sinnvoll ineinandergreifender Räume wird, erzwingt es, trotzdem diese Räume nicht etwa durch schematische Bauten, sondern durch die verschiedenartigsten individuellen Organismen — Rathaus, Kirche, Museum usw., eingefasst werden. Die organisatorische Seite an dieser städtebaulichen Leistung ist fast noch bemerkenswerter als die künstlerische. Um zu seinem Ziel zu kommen, erfindet Weinbrenner als erster das ganze System indirekter Willensübertragung, mit dem ein Jahrhundert später die in bitterste Not geratenen Großstädte versuchen, wieder einigermaßen zu fruchtbarem Gestalten zu kommen. Die Stadtanlage als künstlerische Einheit ist dabei sein Ziel¹⁾. Um es zu erreichen, beginnt er mit einer Ordnung der Wohnbautätigkeit in drei Zonen; für alle Zonen werden Modelltypen aufgestellt, beim Übergang verschiedener

¹⁾ Vgl. Valdenaire, Friedrich Weinbrenner. Verlag Müller, Karlsruhe.

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