

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 Beigeschmack, 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 Schinkelschen 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 Äußerem 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-

Karl-Palais in München, das jetzt den Auftakt der Prinzregentenstraße abgibt. Seit 1810 beginnt er, der Brienner Straße und dem Karolinenplatz mit seinen Bauten einen einheitlichen Charakter zu geben, von dem jetzt leider nur noch das Graf-Törring-Palais unverfälschte Kunde gibt; vor allem aber beschäftigt ihn seit 1811 der monumentale Bau des Hoftheaters, das nach dem Brande von 1823 von Klenze in alter Form wieder hergestellt ist. Sein durch die glanzvolle Epoche Ludwigs I. etwas verdunkeltes Wirken hat seinerzeit großen Eindruck gemacht; Boisseree schreibt an Goethe: man könne in München ein ganzes Fischer-Viertel unterscheiden. In diesem Architekten sehen wir in München den ersten Träger einer klassischen Gesinnung emporkommen, so daß es gar nicht so auffallend ist, daß Klenze seine Münchener Tätigkeit mit einem Tempelbau einleitet.

1810 war Klenze noch in Kassel als Hofarchitekt König Jérômes mit dem Bau des Theaters bei Schloß Wilhelmshöhe beschäftigt. 1816, im gleichen Jahr, in dem Schinkel mit seiner „Neuen Wache“ zur Antike zurückfindet, beginnt Klenze mit dem Bau seiner Glyptothek, vielleicht seinem reinsten Werk, denn es verbindet ästhetische Klarheit in bewundernswerter Weise mit der Lösung einer anspruchsvollen Museums-Aufgabe.

Weil man diesen Anlauf vor sich sieht und sich zugleich erinnert, daß Klenze (noch 1830—42) dem germanischen Begriff „Walhalla“ die Form eines antiken Tempels zumutet, entsteht leicht der Eindruck, als ob Klenze in seinen klassischen Idealen von den Anfechtungen der Problematik der Zeitströmungen ganz bewahrt geblieben wäre. Solch ein Eindruck ist irrig. Klenzes Biograph Kiener sagt von ihm: „Beeinflusst von der Romantik Schinkels verfolgt Klenze hartnäckig den Gedanken einer Weiterbildung und Assimilierung des griechischen Stils (griechische Renaissance), die unglückliche damals lebhaft diskutierte Idee einer Verschmelzung des griechischen und des nordischen (gotischen) Stils.“ Während er an der Walhalla baut, zeichnet er 1834 die Entwürfe für seine Schrift „Anweisung zur Architektur des christlichen Kultus“ und schafft, — allerdings nach anfänglichem Sträuben — an der Allerheiligen-Hofkirche (1827—37). Ja, es ist vielleicht für das Bild der Zeit noch charakteristischer, daß er seine ungeheure Tätigkeit mit zwei ganz verschiedenartigen Werken beendet: mit der in freiem Geist empfundenen Ruhmeshalle in Kehlheim, die schon Spuren der Möglichkeit eines unhistorischen Baucharakters aufweist, und den Propyläen, die eine der feinsten Früchte kunsthistorischer Stilbemühungen darstellt.

In seinem praktischen Schaffen ist der weniger feurige Klenze nicht so sehr durch dieses innere Ringen bedrängt worden wie Schinkel. Wo dieser zu den neuartigen Bildungen der Bauakademie oder des Kaufhausentwurfes geführt wird, flüchtet Klenze in die Sphären des Renaissancestils, der ja schon einmal die antike Bauwelt für modernere Bedürfnisse mundgerecht gemacht hat. Diesen Weg beschreitet er schon 1816 im Palais des Prinzen Eugen Beauharnais (es ist der erste „Neurenaissancebau“ Deutschlands), er geht ihn weiter in dem palladianischen Festsaalbau der Münchener Residenz und gelangt auf ihm 1826

gleichzeitig zum vielleicht schönsten Renaissancebau, der im Deutschland des 19. Jahrhunderts entstanden ist, der „Alten Pinakothek“, und zum gleichgültigsten, nämlich dem „Königsbau“ der Residenz, der innen und außen den Eindruck einer seltsamen Blutleere macht. Ganz kann man diesen Eindruck auch nicht abstreifen bei den zahlreichen Bauten, die Klenze an der Ludwigstraße errichtete, aber es wäre ungerecht, ihn in den Vordergrund zu stellen. Weit wichtiger und wertvoller als alle künstlerische Einzelleistung ist die Gesamtleistung, die uns in der großartigen Anlage dieser Ludwigstraße entgegentritt, eine Anlage, die erst zusammen mit dem Odeonsplatz, dem Wittelsbacherplatz und dem Max-Josefsplatz, die eng mit ihr zusammenhängen, in ihrer ganzen künstlerischen Bedeutung erfasst werden kann. Die vornehme Zurückhaltung, die Klenze hier in seinen Einzelschöpfungen — man denke an das Odeon — beweist, zeigt sein feines, in Selbstzucht großes Künstlertum.

Man kann gerade von diesen letztgenannten Werken Klenzes nicht sprechen, ohne zugleich den König Ludwig I. als geistigen Schöpfer mitzunennen. Er hat ihnen Ziel und Maßstab gegeben. Wichtiger noch als sein Geld war die nie rastende Energie, mit der er das Geplante weitertrieb, um Wünschen und Wollen aus dem Reich der Phantasie in die Wirklichkeit zu übersetzen. Aber neben dieser zusammenfassenden Kraft begann zugleich gerade in ihm jene auflösende Richtung besonders stark hervorzutreten, die für das Schicksal der Weiterentwicklung entscheidend wurde.

Weit mehr als in Klenze gährte in Ludwig I. alles, was die künstlerische Problematik dieser Epoche der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Blasen aufwarf. Wohl war er von der Antike begeistert und sein Philhellenismus, der ihn sogar für den Bruder die griechische Krone erstreben ließ, führte zu den Aufgaben, die sowohl Klenze (Stadtplan und Königliches Schloß) wie Schinkel (Schloß auf der Akropolis) gestellt wurden, aber das war nur eine der Facetten seines kompliziert geschliffenen Geistes. Der römische Triumphbogen, die Loggia dei Lanzi, und die altchristliche Basilika interessierten ihn nicht weniger als der antike Tempel. Er ließ unbedenklich Basilika und Tempel durch Ziebland zu einem einzigen Baukörper zusammenwachsen. Niemals aber verließ ihn der Wunsch, das romantische Ideal eines neuen vaterländischen Baustils zu erreichen, der die geistige Synthese aus klassischen und mittelalterlichen Elementen, die sich seit Goethe vollzog, auch im Bauwerk sichtbar machen sollte.

Hierfür fand er in Friedrich von Gärtner (1792–1847), den er 1820 als Nachfolger Sischers an die Münchener Akademie zog, ein beweglicheres Werkzeug, als es der mit Hemmungen eines edlen Verantwortungsgefühls kämpfende Klenze ihm sein konnte. Das war ein Mann, der ihm mit gleicher Leichtigkeit und Sicherheit das römische Siegestor und die florentinische Feldherrnhalle, das „Pompejanische Haus“ in Aschaffenburg und den Backstein-Palast der Staatsbibliothek zu bauen vermochte. Ja, er konnte im Wittelsbacher Palais auch ein mittelalterliches Kastell errichten, und vor allem hatte er an seiner ersten

großen Aufgabe, der Ludwigskirche (1829), gezeigt, daß er nicht zurückschreckte vor dem Versuch, Klassisches und Romantisches am gleichen Bau zu mischen, wobei allerdings ein Wechselbalg zutage kam, der mehr dem Somunkulus als dem Euphorion ähnelte.

Man muß staunen vor der proteusartigen Kunst der Verwandlung, die Gärtner besessen hat, denn abgesehen von Schleißeleistungen wie der Ludwigskirche und dem Wittelsbacher-Palais, kamen so gerundete Kunstwerke wie die Bibliothek, die Feldherrnhalle oder auch die Kurbauten in Brückenau aus ihr zutage. Im Rahmen des Entwicklungsbildes betrachtet, ist uns Gärtner, und mit ihm sein hoher Mäzen aber doch die erste Verkörperung des Geistes, der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu immer größerer Verwirrung führte. Noch ist es eine monumentale Verkörperung, weil alle diese verschiedenen baulichen Regungen im Dienst einer einheitlichen Idee stehen; sobald diese Bändigung wegfällt, deren Wirkungskraft wir gerade in der Ludwigstraße mit Bewunderung feststellen können, beginnt langsam das Chaos.

3. Das übrige Deutschland. Schinkel, Klenze und Gärtner geben in dieser Zeit von 1810–40 ein so deutlich ausgeprägtes Bild der Regungen, mit denen wir es zu tun haben, daß man neben ihnen leicht die Männer übersehen, die gleichzeitig ähnlichem Streben künstlerischen Ausdruck gaben. Und doch dürfen wir nicht vergessen, daß, ganz abgesehen von der älteren, innerlich noch ungestörten Generation, deren Tun ja noch vielfältig in diese Zeit herüberspielt, auch in der jüngeren Generation mannigfache andere Kräfte am Werke waren. Neben Schinkel steht in Berlin der jüngere Langhans (1782–1869), der im Palais des späteren Kaiser Wilhelm I. ein gelungeneres Werk der Palastarchitektur schafft, als Schinkel in seinem etwas frostigen Palais Kedern; Ottmer vollendet die Berliner Singakademie und führt in Braunschweig die Tradition seines Lehrers Krahe im Residenzbau weiter.

In Stuttgart wirken zwei bemerkenswerte klassizistische Meister nebeneinander: Giovanni Salucci (1769–1845) baut in den kühlen Formen, die im Wilhelmspalais und im Schloß Rosenstein bei Cannstatt hervortreten, und Georg Gottlieb Barth (1777–1848) gibt dem Ständehaus, einzelnen Teilen des Residenzschlosses in Stuttgart und der Tübinger Universität ihr vornehmes Gepräge.

In Kassel waren keine neuen, von außen kommenden Einflüsse nötig, um klassische Tendenzen zu pflegen. Der eigentümlich einheitliche Charakter der Stadt wird schon am Ende des 18. Jahrhunderts von dem vielgewanderten Franzosen Simon Louis du Ry (1726–99) durch das landgräfliche Palais, das Museum Fridericianum und die Anfänge des Schloßbaus in Wilhelmshöhe festgelegt. Sein Schüler Heinrich Chr. Jussow (1754–1825) bewegte sich im gleichen Geist beim Mittelbau des Schlosses weiter und erzog sich in Johann Conrad Bromeis (1788–1854) den Nachfolger, der zu Schinkels Zeit noch unangefochten von den romantischen Strömungen dieser Jahre die Tradition der Stadt

fortsetzte. Sie hat eigentlich nur in Jussows „Löwenburg“ im Park von Wilhelmshöhe der Romantik ihren Tribut bezahlt, die allerdings das bauliche Symptom weit bedeutsamerer Einwirkungen ist, denn sie steht in unlöslichem Zusammenhang mit der romantisch-naturalistischen Umformung des Wilhelmshöher Parkes. Auf dem Gebiete der Parkgestaltung machten sich die romantischen Einflüsse Englands, die im Laufe der Zeit in der Baukunst Deutschlands immer häufiger wurden, am frühesten geltend.

In Hamburg, das durch des Dänen Christian Frederik Hansen (1756 bis 1845) Wirksamkeit im nahen Altona und in den Elbgemeinden eine Blüte feinsten klassizistischer Baukultur gesehen hatte, erbaut Karl Wimmel (1786 bis 1845) das Johanneum und die neue Börse, die beide bereits in das Fahrwasser der Renaissance einlenken.

Vor allem aber treten zwei Architekten durch Wirkung und Umfang ihres Tuns hervor: das ist Georg Moller in Darmstadt und Georg Ludwig Friedrich Laves in Hannover.

Georg Moller aus Diepholz bei Hannover (1784—1852), ein Schüler Weinbrenners, ist eine Persönlichkeit, die seit 1810 in Hessen eine Tätigkeit entfaltet, die derjenigen Schinkels und Klenzes an Ausdehnung und edler Zielfezung kaum nachsteht. Er schafft in dieser Epoche fast alle öffentlichen Bauten des Landes: Theater in Darmstadt und Mainz, Kirchen, Schlösser und fürstliche Wohnbauten in den verschiedensten Städten und Städtchen, und immer begegnen wir einem großen Ernst und einer Selbständigkeit in der Art, wie die bauliche Grundform gebildet ist, die zum Träger eines bescheidenen, oft fast dürftigen, aber niemals banalen hellenistischen Gewandes gemacht ist. So ist seine Freimaurerloge in Darmstadt (1816) ein würdiger Bau, — das dortige Casino (1817) zeigt einen interessanten dreiflügeligen Grundriß — das Theater in Mainz entwickelt schon 1833 den Zuschauerraum als großes, die Fassade beherrschendes Halbrund, womit Semper acht Jahre später so großes Aufsehen erregt, und die Darmstädter Ludwigskirche wagt es, eine Pantheonkuppel von 34 m Durchmesser auf einen Kranz von 28 freistehenden korinthischen Säulen zu setzen. Freilich ist die Kuppel nur aus Holz, so daß ihre Kassetten aufgemalt werden mußten, aber gerade die Behandlung dieses Materials zwingt dem Sachmann Bewunderung ab, denn Moller erreicht es, durch eine kühne Bohlenkonstruktion Dach und Decke völlig als Einheit zu konstruieren. Man erkennt das Verantwortungsbewußtsein, das ihn trotz seiner großen Tätigkeit nie verläßt, an den mancherlei seiner Zeit vorausseilenden Konstruktionen, die er erdenkt; so ist der traggförmige Dachbinder des Mainzer Theaters ein Vorläufer des „Gerberträgers“, und bei der Kuppel, die er gelegentlich einer Renovierung dem östlichen Vierungsturm des Mainzer Doms als Abschluß aufsetzt, gebraucht er im Jahre 1827 zum erstenmal in Deutschland ein schmiedeeisernes Raumsfachwerk. Diese in die Zukunft weisenden Neigungen zeigen sich auch bei seinem Bau des Viadukts über das Gohltal bei Nachen und seiner Lederbrücke bei Battenberg.

Moller gehört mit in die Reihe der für diese Zeit charakteristischen, unerhört vielseitigen Architekten, die neben unerschöpflichem Bauwillen auch noch die Kraft finden, um großartige Theaterdekorationen zu malen und als Forscher inhaltreiche Bücher zu schreiben. Zum Glück war er als Schaffender nicht geplagt von mittelalterlichen Visionen, er nennt die Baukunst des Mittelalters „ein Kind ihrer Zeit“, und er geht ihr in seinen Veröffentlichungen wissenschaftlich zu Leibe. Seine „Denkmäler deutscher Baukunst“ bringen zum erstenmal zuverlässige Aufnahmen, und er gilt in jener Zeit als der „vorzüglichste Kenner des Gotischen“ in ganz Deutschland (vgl. J. Schlippe im Künstlerlexikon Thieme-Becker). Das hindert nicht, daß er die Gotik ebenso dünn und trocken auffaßt wie seine Zeitgenossen, wenn er gelegentlich bei seiner ausgedehnten Denkmalpflege in ihrem Geiste restaurieren mußte, aber es ist, als ob er das empfunden hätte, denn er will die Dombauhütten wieder beleben, um dem mittelalterlichen Handwerksg Geist wirklich näherzukommen. Ebenso wie Mollers Forschen nicht nach Kunstgeschichte, sondern nach praktischem Sachwissen schmeckt, bleibt in seinem architektonischen Tun immer ein Zusammenhang mit dem praktischen Leben: er arbeitet an der Stadterweiterung Darmstadts mit städtebaulichem Verständnis und übt auf die ganze private Wohnungsbautätigkeit seiner Umgebung maßgebenden Einfluß aus.

Dieses Format wird von Georg Ludwig Friedrich Laves (1789—1864) nicht erreicht, aber alles in allem spielt er doch für Hannover eine ähnliche Rolle wie Moller für Darmstadt. 1810 ist er, gleich Klenze, einer der Architekten, der dem Kassel des Königs Jérôme in Fortsetzung der klassizistischen Atmosphäre du Rys seinen gränzierenden Charakter verleiht. 1814 kommt er nach Hannover und entfaltet hier eine große Tätigkeit, von der die Umbauten des Residenzschlosses, die mächtige Waterloo säule und vor allem das Schauspielhaus, ein Bau von vornehmer Klarheit, Kunde gibt. Davon, daß er nicht lediglich Bautenkünstler war, zeugt sein großzügiger Bebauungsplan des Ernst-August-Stadtteiles vom Jahre 1834.

B. Die bauliche Gesamtaufgabe

1. Vorbedingungen. Überschaute man nun den ganzen Kreis baulicher Erscheinungen, die aus der Epoche von 1810—40 als charakteristische Blüten neu emporwachsen, so sieht man, daß die Zeitalmosphäre für dies Wachstum in vieler Beziehung neue klimatische Verhältnisse geschaffen hat.

Um das zu erzeugen, was uns in der kunstgeschichtlichen Betrachtung als „Stil“ erscheint, ist irgendeine starke Willensmacht nötig. Die von innen kommenden Kräfte einer Zeit, die nicht ohne weiteres einen äußeren Ausdruck zu finden vermögen, müssen durch eine diktatorische Macht unvermerkt zusammengeballt werden zu typischer Formung. Solche Macht war in Deutschland lange die Kirche, dann wurde es immer mehr der Hof. Jetzt aber trat der formende

Wille des Hofes mehr und mehr in den Hintergrund. Der Hof verbürgerlichte. „Schloß“ Parey, in Wahrheit ein idyllisches Gutshaus, ist ein ebenso charakteristischer Hintergrund für Friedrich Wilhelm III., wie Versailles es für Ludwig XIV. und Sanssouci für Friedrich den Großen gewesen war. Solch ein fürstlicher Hintergrund ist aber für die Kunst einer Zeit ein Programm: der Gutsherr von Parey konnte kein stilbildender Mäzen sein.

Wohl traten nach ihm Fürsten in Deutschland auf, die sich der traditionellen Mäzenatenspflicht bewußt waren, ja, die mit ganzem Herzen und persönlichster Anteilnahme künstlerische Ziele verfolgten: Friedrich Wilhelm IV., als Kronprinz, und Ludwig I. von Bayern. Aber sie entwickelten trotzdem keine stilbildende Kraft. Bei der verschwommen-schwärmerischen Art Friedrich Wilhelms nimmt das nicht wunder, er war wohl eigensinnig, aber nicht willensstark, und ohne Willensstärke läßt sich das Bild einer Zeit nicht formen; bei Ludwig I. scheint es im ersten Augenblick, als ob die Vorbedingungen dazu wohl gegeben wären. Aber gerade an ihm können wir sehen, daß diese Zeit wohl einen Fürsten, aber nicht der Fürst die Zeit zu formen vermochte.

Das ästhetische Problem, das diese Epoche bewegte, der Ausgleich zwischen antikischem und romantischem Wesen, entsprang einer Bildungsschicht, die unabhängig war von höfischem Leben: sie hatte ein Reich des Geistes geschaffen, in dem die Fürsten zu Gäste waren.

Das philosophische Problem, das die Epoche bewegte, war das Verhältnis zum Staate, in dem Sichte die nationale Gemeinschaft betonte, während Segel dieses nationale Ideal zu blasseren Menschheitsidealen ausweitete: an die Stelle des Fürsten trat ein überpersönlicher Begriff.

Das politische Problem, das die Epoche bewegte, war der Kampf um die Form, in der der einzelne, der hinter dem Begriff „das Volk“ steht, an den Geschicken seines Staates mitarbeiten konnte: das Volk, nicht der Fürst stand im Vordergrund.

Alle diese geistigen Regungen bedeuten für die Fragen, die wir betrachten, das gleiche: den Übergang von einer fürstlichen zu einer bürgerlichen Kultur.

In dieser neuen Kultursphäre hatte sich die Baukunst zurechtzufinden; sie hatte den allgewaltigen Bauherrn als natürlichen Führer verloren und mußte den schwersten Übergang durchmachen, der für sie denkbar ist: die Verwaltung übernahm statt des Fürsten die Führung, ein anonymes Etwas. Das hieß in Wahrheit: die Baukunst mußte ihre Führung selber übernehmen.

Alle entscheidenden Architekten dieser Zeit waren hohe und höchste Staatsbeamte ihrer Berufssphäre; Weinbrenner, Schinkel, Klenze, Moller, Laves, Wimmel, Jussow usw., sie alle hießen „Oberbaudirektor“, „Oberlandesbaudirektor“, „Geheimer Oberbaurat“ und was dergleichen erbauliche Titel mehr sind. Und sie hießen nicht nur so, sie waren wirklich die leitenden Männer der baulichen Angelegenheiten großer Gebiete.

Plötzlich hatte der Architekt nicht nur die Verantwortung für seine eigene Einzelaufgabe, sondern er bekam die Verantwortung für eine übergeordnete Gesamtaufgabe.

Ist es verwunderlich, daß er sich des Wesens dieser Aufgabe, der Tragweite ihrer Verantwortung und der Methoden ihrer Erfüllung nicht gleich voll bewußt wurde?

2. Leistungen. Wenn man rückschauend die führenden Architekten dieser Epoche unter dem Gesichtswinkel dieser Aufgabenstellung betrachtet, kann man sagen: wirklich voll begriffen hat sie nur Weinbrenner. Mit genialem Blick hat er die Punkte erkannt, an denen man ansetzen muß, um aus einer einfachen Herstellung guter Bauwerke eine Baukultur zu machen. Er hat, wie wir gesehen haben, bereits eine deutliche Vorstellung von den Ansprüchen, die eine Menschenhäufung dem städtebaulichen Organisator stellt: er kümmert sich um Wasserversorgung und Kanalanlage als Mittel der Erschließung eines Arbeitsgebietes — um Bautenzonung und um Gartenstadt-Entwicklung, und die bewußte Formung künstlerischer Räume ist nur die letzte Blüte dieser Bestrebungen um einen anständigen Gesamtrahmen des Lebens. Er weiß bereits, daß man mit der Gestaltung des Bodens beginnen muß, um dies Ziel zu erreichen, und daß man als Nicht-Fürst nur eine eigentümliche Mischung von Verhindern und Verlocken als Mittel zur Verfügung hat, um indirekt seinen Willen durchzusetzen.

Sein Beispiel hat bei manchen seiner Schüler wohltuend nachgewirkt, im allgemeinen aber finden wir doch nur Fragmente dieser Erkenntnis bei seinen maßgebenden Kollegen. Klenze hat nur eine Vorstellung von der ästhetischen Seite des Städtebaus. Die zeigt sich in einer großartigen Weise in der Bewältigung des Komplexes der Münchener Ludwigstraße und ihrer Nachbarplätze, nicht zu vergessen die zielsichere Kühnheit, mit der er den Königsplatz auf freiem Felde als Fortsetzung der Gedankengänge Karl von Fischers anlegt.

Moller entwickelte vor allem ein anderes Teilgebiet des Städtebaus, die Denkmalpflege, für die er Richtlinien und die Anfänge einer vernünftigen Inventarisierung schafft. Das ist ein Gebiet, das auch sonst zur eifrigen Betätigung reizt. Leider! — denn die Liebe, mit der sich Männer wie Heidehoff oder Gärtner der Pflege edelster alter Bauten annahmen, war eine gespenstische Liebe. Bamberg, Speyer und viele andere Kirchen und Schlösser geben noch heute Kunde davon. Was man neu machte, zeigt einen vertrockneten Herbariums-Stil, was man in ungezügelter Hast gegen Barock und Rokoko entfernte, glich dem Ausrotten lieblicher Blumen, die im Garten zwischen den Pflanzen der Beete hervorkommen.

Und Schinkel? Wenn man sein Verhältnis zu städtebaulichen Aufgaben betrachtet, enthüllen sich nicht nur besonders deutlich die Eigenheiten seines Wesens, sondern enthüllen sich zugleich die Grenzen des städtebaulichen Verständnisses dieser Zeit.

Es ist kein Zufall, daß sie die Tradition des in Räumen denkenden Barocks nicht fortsetzt. Mit der griechisch-klassischen Formenwelt schleicht sich leise auch das griechische Verhältnis zum Raume in die Vorstellungen der Zeit. Vielleicht

hängt es mit dem Umstand zusammen, daß für die Griechen die Luft nichts Körperloses war, daß sie ihr raumkünstlerisches Augenmerk in ihren wichtigsten Schöpfungen nicht auf Konzentrierung des Blickes durch Plazwände, sondern auf Abfangen des Blickes durch kulissenartige Gruppierung richteten. Nicht Symmetrie und reales Gleichgewicht war ihr Ziel, sondern ein Auswägen des Ineinandergreifens asymmetrischer Wirkungen einer freien Gruppierung. Mit einem Worte, sie trieben optische und nicht mathematische Raumkunst.

Ähnliche Tendenzen sind in Schinkels städtebaulichen Leistungen deutlich erkennbar. Wenn ihm die Leitlinien eines festen Rahmens gegeben sind, fügt er mit feinstem Gefühl seinen neuen Bau herein — aber von Natur aus verachtet er die „lange abgenutzten neu-italienischen und neu-französischen Maximen, worin besonders ein Mißverständnis in dem Begriff von Symmetrie so viel Scheiterei und Langeweile erzeugt hat und eine ertötende Herrschaft errang“. (Schreiben an König Maximilian II. von Bayern.) Seine besten Eigenschaften treten hervor, wenn er dem Lustgarten aus ganz freiem Gefühl für Maßstabswerte heraus im Museumsbau den nötigen Salt gibt, aber sehr lehrreich für das Erkennen seines Raumgefühls ist es doch, daß er in einem großen Bauungsplan-Ausschnitt des Jahres 1817 dem gleichen Lustgarten sein künstlerisches Gepräge dadurch geben wollte, daß er nahe beim Schloß Monbijou in der Schloßachse ein gewaltiges Pantheon als abfangenden Blickpunkt dieses Platzes zu errichten vorschlug. Auch seine ursprünglichen Gedanken für den Leipziger Platz und den Spittelmarkt gehen nicht auf Raumgebilde, sondern auf monumentale Blickpunkte langer Achsen. Diese Achsen findet er im allgemeinen aus der vorangehenden Zeit bereits vor; wo er sie selber anstrebt sind sie nicht zur Ausführung gekommen: der Plan von 1817 sieht, von einer neuen Spreerbrücke ausgehend, rechtwinklig zur Oranienburger Straße eine monumentale Achse vor, die in der Gegend der Hospitalstraße in einen riesigen Platz mündet, der das Friedrich-Forum an den Linden um das Doppelte übertrifft, und in einem Plan von 1840 finden wir den späteren Reichskanzlerplatz als „Paradeplatz“ und darüber eine lange Achse, die über den Spreebogen auf einen Kirchenneubau nördlich der Invalidenstraße zielt. Diese Pläne haben mehr tastenden als gestaltenden Charakter, denn sie lassen schwierige Punkte ungelöst. Wenn sie in dieser Form nicht verwirklicht sind, so liegt das zum Teil daran, daß die Zeit selbst einem Schinkel nur Einzelaufgaben stellte, die einem gegebenen Bauplatz angepaßt werden mußten; die Geschichte des Werderschen Marktes zeigt das deutlich, der ein ausgezeichnetes Beispiel malerischer Bauanordnung geworden wäre, wenn Schinkel die Lücke am Kupfergraben zwischen Linden und Schleusenbrücke statt mit der beziehungslosen Masse der Bauakademie mit seinem großartigen Projekt für die königlichen Stallungen hätte schließen können. Zum anderen Teil aber lag es in Schinkels künstlerischem Wesen. Wir sehen, daß seine städtebauliche Phantasie, wenn er monumental sein will, auf die gleichen Wirkungen ausgeht, die seine Theaterdekorationen so großartig

machen: auf Achsen und auf Blickpunkte. Aber das gibt noch keine Räume, sondern ein Prinzip reliefmäßiger Bildanordnung, das auch für Schinkels größte Ideal-Entwürfe seiner letzten Jahre charakteristisch bleibt. Seine städtebauliche Phantasie war am glücklichsten, wenn sie alle monumentalen Gestaltungsabsichten abstreifte und sich einfach dem Einpassen in die Begebenheiten der Umgebung überließ. Je stärker der landschaftliche Charakter dieser Umgebung war, um so mehr wuchs sein Künstlertum.

Diese Charakterisierung ist gleichbedeutend mit dem Urteil: Schinkel zeigt uns den Übergang der ästhetischen Seite des Städtebaus vom Räumlichen ins Malerische. Darin liegt aber der Keim zur Auflösung des Städtebaus als Kunst der Regie großer Massen. Das optische Interesse schrumpft allmählich zum Interesse an der optischen Wirkung des eigenen Einzelbaus zusammen und man verliert den Sinn für die Disziplin, die große mathematisch gebundene Zusammenhänge erfordern. Damit wird zugleich der Sinn für die großen Gemeinschaftsfragen des Städtebaus gefährdet. Der Aufstieg in Schinkels individuellem Künstlertum ist zugleich ein Abstieg in seinem sozialen Künstlertum.

Soziales Künstlertum! Das ist ein ganz neuartiger Begriff, den diese Zeit als Forderung gebiert. Die Verantwortung für die Gesamtentwicklung, die ihren bisherigen Träger verloren hat und allmählich mehr und mehr auf den Schaffenden selber übergeht, ruft diese Forderung hervor. Es ist bezeichnend für die Lage der Zeit von 1810—1840, daß ihr symbolhafter Repräsentant, Schinkel, von dieser Forderung noch nichts weiß. Er sucht zwar mit unermüdlicher Arbeitsfreudigkeit die einzelnen Werke, die in seinem Baudirektoren-Reich entstehen, zu veredeln, aber die grundlegenden Maßnahmen, die nötig sind, um den würdigen Rahmen für das Einzelwerk zu schaffen oder auch zu erhalten, sind ihm einstweilen verborgen. Die Folgen solchen Mangels treten in diesem Zeitabschnitt noch nicht so bitter hervor, denn noch herrscht im normalen Wohnungsbau ein gewisser Anstand, der Gemeingut der Bauenden ist, und noch ist der Wohnungsbau das maßgebende Element für die Physiognomie der Städte.

Aber das soll bald anders werden. Etwa um die Zeit, die mit Schinkels Verschwinden zusammenfällt, ballen sich die Kräfte siegreich zusammen, die alle Vorbedingungen architektonischen Tuns entscheidend umgestalten: die Kräfte der beginnenden Weltherrschaft der Technik. Man ist schlecht vorbereitet auf solchen Umschwung. Der Blick ist gerichtet auf das architektonische Einzelwerk, und der immer stärker werdende literarische Einfluß kunsthistorischer Auffassung, der an die Stelle dessen tritt, was früher Tradition war, verstärkt diese individualistische Blickrichtung. Der Kunsthistoriker betrachtet die Baukunst gleich der Plastik und Malerei wie eine Summe einzelner künstlerischer Leistungen. Dadurch beginnt die eine Hälfte baulichen Tuns, die soziologisch gestaltende, noch mehr dem Interesse zu entschwinden. Gerade in dem Augenblick, wo dieses Interesse am notwendigsten ist. Darin liegt das Verhängnis der kommenden Epoche, dessen Wirkung bis in unsere Tage reicht.