

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 Kestern; 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