



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

μ. ρ.: Die münchener Kunst der Gegenwart : die Architektur. Die Bedeutung des antiken und des Renaissancestils für unsere Zeit. Neue Aufgaben und Hoffnungen.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

So stand es in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts noch mit den preussischen und braunschweigischen, und wahrscheinlich auch hessischen Truppen, die als die besten in Deutschland galten. Es ist zu verwundern, wie bei solchen Spielereien und Sophismen mit der Ehre der Soldat noch so viel von dieser sich erhielt, daß er, für sie muthig dem Tod und Verderben entgegen-  
ging und sich bestrebte, seinem Stande einen guten Namen zu erhalten.

### Die münchener Kunst der Gegenwart.

Die Architektur. Die Bedeutung des antiken und des Renaissancestils für unsere Zeit.  
Neue Aufgaben und Hoffnungen.

Auch außerhalb der Maximiliansstraße in München, die bekanntlich der Geburtsort des „modernen Baustils“ ist, sind fast alle in jüngster Zeit errichteten Privatgebäude nach seinen schablonenhaften Zügen ausgeführt. Denn das ist der neuen Bauart eigenthümlich, daß sie ungeachtet einer blinden und zufälligen Vermischung ganz verschiedener Stilelemente nur ein paar magere Hauptformen kennt, deren Zusammenstellung nach dem Muster, das an den öffentlichen Bauten gegeben ist, dem ersten besten Maurermeister ebenso gut gelingt, wie dem Architekten. Da zudem die Baubehörde, deren Prüfung die neuen Pläne unterliegen, eben die ist, welche die Fahne des modernen Stils aufgesteckt hat, so kann es nicht Wunder nehmen, daß nun ganze Stadttheile nach der Regel der neuen Strecklisenenordnung in die Höhe schießen.

Diesem fehlt natürlich der Glitter des ausgeklebten Zierraths, mit dem die Staatsgebäude die Armuth wie die Verkehrtheit der Formen zu verhüllen suchen und so tritt an ihnen die Mißgestalt des „neuen Stils“ und die Hohlheit seines gespreizten Wesens in abschreckender Nacktheit zu Tage. Das System, Füllung in Füllung zu schieben, die Mauer durch dünne vertikale Streifen in lange Lappen zu zerschneiden, den wagrechten Aufbau, den doch das moderne Baubedürfniß nicht verläugnen kann, mit ein paar zaghaften Gurten von der Dicke eines Fadens und mit einer Miniaturkrönung, nur anzudeuten, dagegen durch Eisen und kleine Rundbogenfriese am Profanbau des neunzehnten Jahrhunderts dem romanischen Kirchenstil ein mageres Andenken zu stiften, endlich struc-

tive Formen als Ornamente in einer allerdings unerhört neuen, d. h. widersinnigen Weise zu benutzen und mit solchen armseligen Mitteln sich das Gesicht eines Palastes anhängen zu wollen: dieses System mußte seinen Bankerott offen bekennen, sobald ihm die täuschende Hülle, die das blöde Auge allenfalls noch blenden konnte, abgezogen war und das häßliche verwachsene Gerippe an der Straße stand. Doch von dem „modernen münchener Baustil“ ist schon früher in diesen Blättern (Nr. 23, 24, 25 des Jahrgangs 1863) ausführlich die Rede gewesen, kommen wir hier darauf zurück, so ist es nur, um das Eine und Andere nachzutragen, was die jüngste Zeit bei Vollendung der Bauten ans Licht gebracht hat und um ein Wort von den Wirkungen zu sagen, welche eine solche Architektur auf die Arbeit und die Bildung des Volkes über kurz oder lang ausüben muß.

Zwar ihr Einfluß wird bald nicht mehr zu fürchten sein, denn ihr Reich geht, so hat es allen Anschein, nun zu Ende. Nicht gerade, daß nur der Regierungswechsel ihrer Herrschaft ein Ziel setzte; auch unter König Max wäre sie wohl nicht von längerer Dauer gewesen. Was schon in jenen Artikeln ausgesprochen ist, daß nämlich diesen wohl der Gedanke leitete, durch neue monumentale Bauten sowohl seiner Regierung ein würdiges Denkmal zu setzen, als die Kunst und Gesittung seines Volkes zu heben, daß er aber deshalb keineswegs selber zur Erfindung eines neuen Stiles anregen wollte, das hat sich nun dem Referenten, wenn er recht berichtet ist, bestätigt. Ohne Zweifel schwebte dem Fürsten im Sinne, daß die Baukunst unseres Jahrhunderts nicht nachahmend der Vergangenheit ihre Formen entlehnen, sondern diese mit freier schöpferischer Phantasie, zugleich aber mit Verständniß im Geiste und für die Zwecke des Zeitalters zu eigenthümlichen Werken verwerthen solle. Der Gedanke war eines Königs wahrlich nicht unwerth, und an zwei wesentlichen Punkten seines Planes, mit denen er die Hauptbedingungen für eine fruchtbare Entwicklung der Baukunst traf, erwies sich, daß es ihm ebenso wenig an Einsicht in den Charakter unserer Epoche als an feinem Sinn für eine große wirkungsvolle Anordnung architektonischer Massen fehlte. Das erste zeigte er in der Wahl der Zwecke, für die sich neue Gebäude erheben sollten — Zwecke, die mit den weltlichen Lebensmächten unserer Zeit im engsten Zusammenhange stehen; das zweite in der Anlage der neuen Straße, die sowohl alle Bedingungen eines monumentalen Platzes als die Anforderungen des städtischen Verkehrs und Lebens erfüllt. Kam nur die Ausführung in die richtigen Hände, so hätte das Festkleid, das in diesem Jahrhundert München angelegt, seinen edelsten Schmuck erhalten können. War es des Fürsten Schuld, daß sich Architekten fanden, die ihm mit drängendem Eifer die glänzende Perspektive eines ganz neuen eigenthümlichen Stils eröffneten, als einer unerreichten königlichen That? Der vom König ins Leben gerufen als der endlich ge-

fundene Ausdruck der bauenden Kraft des Jahrhunderts mit seinem Namen eine neue Aera der Architektur beginnen sollte? Niemand kann es dem Monarchen verdenken, daß er eine scheinbar so fruchtbare Idee, die ihm ja von Fachleuten, also von berufenen Männern an die Hand gegeben wurde, lebhaft ergriff und das auszuführen beschloß, was jene Urtheilfähigen nicht nur für den Ruhm seiner Regierung, sondern auch für die Aufgabe des Zeitalters erklärten. Das aber läßt sich aus einzelnen Andeutungen, die der nun heimgegangene König nicht lange vor seinem Ende gab, wohl abnehmen, daß er — auch darin in Uebereinstimmung mit den Einsichtigen seines Landes — in den fertigen Bauten nicht das erfüllt sah, was man ihn hatte hoffen lassen.

Kam diese Einsicht zu spät, um noch unter ihm die Rückkehr zu den wahren Grundsätzen der Kunst und ihren gegenwärtigen Bedingungen zu bewirken: so erregt dagegen die neue Regierung Ludwigs des Zweiten — so viel schon jetzt sich sehen läßt, begründete Hoffnungen. Eine Redensart zwar, die nach altem Herkommen hinter jedem Thronwechsel dahinhinkt, um unvermerkt die allgemeinen Wünsche dem neuen Regenten als seine eigenen Pläne unterzuschieben, die aber dieses Mal in vollem Ernst gemeint ist. Kommt der Plan zur Ausführung, den der König, so viel wir wissen, jetzt fest im Auge hat, so können Schöpfungen entstehen, in denen die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, voran die Architektur, gereift und groß geworden durch die Bildung, die ihr am Beginn unserer Epoche noch fehlte, befreit von den fremden Rücksichten, welche die gährende Zeit ihr auflud, voll und ungebrochen ihre Kräfte entfalten, den Reichthum von Formen, den sie aus der Vergangenheit zu freiem Eigenthum sich erworben, zu neuen organischen Gebilden gestalten kann. Diese Kunst, in die lebendige Kette der Geschichte eingereiht und als ihr letztes Glied zugleich der erfüllte Ausdruck des die Gegenwart bewegenden Geistes würde kein Fremdling sein, noch ein über die Prosa des Tages hinwegtäuschendes kümmerliches Spiel, sondern die Verkörperung des Ideals, das auch der modernen Welt nicht fehlt, aber wie verschüttet noch unter der schweren Decke eines im Kampf und Drang der Wirklichkeit befangenen Lebens liegt. Daher würde sie auch einen Ton anschlagen, der in der Seele des Volkes wiederklänge, seine Phantasie vom Zwang der kleinen und gewöhnlichen Dinge löste und in ihm mit der Freude an der Form den Sinn für den edleren Genuß des Daseins weckte. Doch ehe wir zusehen, welche Richtung der bildenden Kunst diesem Ziele zuführe, haben wir uns noch kurz mit dem zu beschäftigen, was die „neue“ monumentale Architektur geleistet und gewirkt hat.

Was wohl, wenn ihr Bausystem von Dauer wäre, aus dem Kunstsinne des Volkes werden würde? Und wenn man um diesen, da er in den Bedingungen des gegenwärtigen Lebens eine so kleine Rolle spielt, weniger besorgt

ist: so ist doch zu allen Zeiten die Architektur nicht bloß auf die ästhetische Bildung des gleichzeitigen Geschlechts von Einfluß gewesen. Sie giebt gleichsam das feste Fundament ab, auf dem sich das ganze öffentliche und private Leben bewegt, und so wirken die Geseze, nach denen sie den Menschen ihre Wohnstätte, den Raum für die gemeinsamen Zwecke ihres socialen Daseins und für die Verehrung ihres Gottes bereitet, auf diese selber, ihre Cultur und ihre Zustände bestimmend zurück. Zunächst steht sie mit allen den Mitteln und Einrichtungen, deren wir zu unserem äußeren Leben bedürfen, im engsten Zusammenhang; von ihr empfangen Industrie und Gewerke den Charakter wie den Grad ihrer Ausbildung. Aber auch das innere Leben eines Volkes, seine Anschauung, seine Gesittung, seine Art, in das Gesammtleben Gesez und Ordnung zu bringen, erfährt von der Architektur mancherlei Einwirkung. In unserem Jahrhundert, das allzu oft die Erscheinung und die äußeren Formen mit einer gewissen Gleichgiltigkeit, ja zum Theil mit blasirter Geringschätzung behandelt und mit der Kunst nur eine lose Verbindung eingegangen hat, mag dieser Einfluß nicht so fühlbar sein. Aber unmerkbar vollzieht er sich doch und um so gewisser, als wenigstens die Entwicklung der Gewerbe, die immer von der Baukunst abhängen, von der Zeit mit unermüdlicher Emsigkeit betrieben, auf ihre Cultur zurückwirkt.

Von diesen üblen Folgen des neuesten Bauwesens hat sich wenigstens die eine, welche die Gewerke trifft, jetzt schon eingestellt. An den meisten der neuen öffentlichen Bauten zeigt die Ausführung, und zwar nicht bloß die Arbeit des Maurers, sondern ebenso die des Schreiners und Schlossers, kurz des Bauhandwerkers, einen so augenscheinlichen Mangel an Sorgfalt, Schärfe und Sauberkeit, wie er sich vielleicht an keinem monumentalen Bau aus den letzten Jahrhunderten findet. Zwar thut man sich nicht wenig auf die Geschicklichkeit zu Gute, mit der man der Facade des Regierungsgebäudes nach Hafnerart eine Bekleidung von glafirten Ziegeln in verschiedenen Mustern gegeben hat. Aber man braucht, was das eigentliche Bauhandwerk anlangt, nur die Verfügung der Haussteine an den Pfeilern der Münzarkaden zu betrachten und sie mit der Arbeit an dem nahegelegenen Residenzschloß zu vergleichen, um ein merkwürdiges Beispiel von dem Rückschritt zu haben, den in neuester Zeit das Bauhandwerk gemacht hat. Wie oberflächlich, lieblos und nachlässig ist erst die Behandlung des Ornaments, wo es nicht bloß schablonenhafter Abdruck des Modells ist. Zu allen Zeiten giebt die Behandlung des Schmucks, der gleichsam den Bau aus der Fessel des structiven Gesezes und dem verschlossenen Leben des Steins in die freie Schönheit organischer Formen sich hinüberbewegen läßt, einen sichern Maßstab für den künstlerischen Werth, den die Architektur selber hat. Kann es Wunder nehmen, daß eine Baukunst, welche mit tändelnder Willkür das Fremdartigste untereinandermengt

und es auf ein Flickwerk abgesehen hat, das durch seine seltsamen Verknüpfungen überraschen soll, daß eine solche Kunst für die Vollendung der Arbeit kein Auge hat? Da sie weder den Fleiß noch die Einsicht zu einem in sich durchgeführten, belebten und gegliederten Ganzen aufbringen kann, so ist ihr auch mit der oberflächlichen, mangelhaften Ausführung genug gethan. Nach dem Kopf und der Phantasie des Meisters richtet sich die Hand des Gehilfen. Als die Kunst, welche unmittelbares Bedürfniß in die Freiheit der Form zu erheben hat, beruht die Architektur durchaus auf einem lebendigen Ineinandergreifen von Kunst und Handwerk. Sobald sie aber von dem festen Boden des allgemeinen Lebens und der geschichtlichen Ueberlieferung, andrerseits von den Bedingungen des Stoffs und den Grundsätzen gewisser Hauptformen sich löst; sobald sie mit abenteuerlicher Neuerungsucht aus dieser Verschlingung sich löst, um aus Bruchstücken der verschiedensten Stile eine Maske zusammenzusetzen: sobald ist auch jene innere Einheit mit dem Handwerk zerrissen und wie die Kunst unter der hohlen und lügnerischen Form zu Grunde geht, so verfällt die technische Ausführung unter den plumpen und rohen Händen des sich selbst überlassenen Tagelöhners.

Doch damit nicht genug. Auch das ist unzweifelhaft, daß solche monumentale Bauten in die Länge einen zersetzenden oder erschlaffenden Einfluß auf die Bildung und Gesittung des Volkes üben müssen. Was die feste Stätte für das öffentliche Leben abzugeben hat, dessen Erscheinung auch muß in großen ernsten Zügen das Gepräge der Macht und Tüchtigkeit tragen. Daher hat die Kunst mit ausdrucksvollem sicherem Formenspiel sowohl die nackte, bloß das Bedürfniß aussprechende Gestalt zu bekleiden, als den Geist des Gemeinlebens im organischen, wie aus innerer Kraft gegliederten Bau wiederklingen zu lassen. So tritt dem Auge des Volkes im Geseß des Aufbaues die innere Bedeutung, der ernste Zweck würdig entgegen, während es zugleich über die Noth und Spannung der Wirklichkeit durch die getragene festliche Stimmung der äußern Erscheinung emporgehoben wird. Wie gleichgiltig aber oder frivol muß seine Anschauung auch in öffentlichen Dingen endlich werden, wenn die Monumente, die sein Gemeinleben in sich fassen, ihren Zweck hinter einer Maske willkürlicher Formen verstecken und mit falschem Schmuck die Sinne zu täuschen suchen.

Auf diese allgemeinen Wirkungen einer solchen Architektur die Rede zu bringen, schien uns deshalb nicht überflüssig, weil es im Beamtenthum wie in der Wissenschaft noch immer Leute genug giebt, welche die Kunst als eine Sache des persönlichen Geschmacks und der Willkür betrachten, die mit den realen Mächten, welche unsere Zeit umtreiben, nichts zu schaffen habe und daher dem Belieben und den Einfällen des Einzelnen überlassen bleiben könne. Eine Meinung, die schon ein oberflächlicher Blick auf die Geschichte über den Haufen wirft; mußte doch selbst das Christenthum, dessen Stifter vom religiösen Genius

ganz erfüllt, in seinem Bewußtsein für die Kunst keinen Raum hatte, diese aus anderen Bildungsgeschichten, Zeiten und Völkern in sich aufnehmen, um die Denkart wie das Schicksal der Menschheit umbilden zu können. Die Kunst ist ebenso eine allgemeine Lebensform, wie sie ein der Seele eingeborenes Bedürfnis ist, und so unterliegt sie den allgemeinen Gesetzen jedes lebendigen Werdens wie denen des menschlichen Geistes und der geschichtlichen Entwicklung.

Vorab hat die Architektur, gebunden einerseits an die Bedingungen sowohl des Stoffes als der Zweckbestimmung, andererseits an die eigenthümliche Phantasie und Stimmung des gleichzeitigen Geschlechts, auch als Kunst diese innere Nothwendigkeit in ihren Formen auszuprägen. Gerade sie ist insofern die Basis aller Kunst, der feste monumentale Rahmen, welcher das ganze ideale Dasein in sich schließt, als sie auf dem unverwüßlichen Grunde innerer Gesetzmäßigkeit ruht und nur von diesem aus zur freien Bewegung, zum ungezwungenen Schein des Lebens sich aufschwingt. Sie giebt den bildenden Künsten das Vorbild für die Ruhe und den Einklang einer wohlgemessenen Anordnung; von ihr auch geht in die Phantasie des von ihren Kunstwerken umgebenen Volkes unmerklich Klarheit, Halt und Zusammenhang über. „Die Bürger einer wohlgebauten Stadt,“ sagt einmal Goethe — an dessen Ausspruch sich zu erinnern freilich jezt schon Manche für altfränkisch halten — „wandeln und weben zwischen ewigen Melodien, der Geist kann nicht sinken, die Thätigkeit nicht einschlafen, und am gemeinsten Tage fühlen sie sich in einem ideellen Zustand; ohne Reflexion, ohne nach dem Ursprung zu fragen, werden sie des höchsten sittlichen und religiösen Genusses theilhaftig.“ Doch wenn auch die Architektur strenger wie jede andere Kunst die festen Züge der gesetzlichen Normen, an die sie gebunden ist, in ihrer Gestalt ausprägt, so ist ihr deshalb die freiere Schönheit organischer Gebilde nicht versagt. Sie überwindet die todte Schwere des Stoffes und die Starrheit der statischen Grundsätze, indem sie durch die feine Zusammenstimmung der Verhältnisse, die maßvolle Spannung und Lösung der Conflictive von Last und Stütze und die rythmische Gliederung der Massen, zu welcher sie die bloße Theilung ausbildet, den Bau wie aus eigener Kraft sich erheben läßt und so das Gesetz wohl ausspricht, nicht aber als eine Nöthigung, sondern mit dem freien Schein innerer Belebung. Zugleich versinnlicht sie im Spiel der Ornamente die Dienstleistung der structiven Glieder mit phantasievollem und doch architektonisch gemessenem Anklang an organische Formen: wie wenn die Kraft des tektonischen Körpers nicht bloß die Trägheit des Steins überwunden hätte, sondern überquellend nun ihr Amt mit den Formen der belebten Natur noch einmal verrichten wollte. Andererseits zieht sie den Schmuck der Plastik und Malerei in ihre umschließenden Wände, um nicht bloß mit dem Bilde des menschlichen Lebens auch ihren Mauern den Schein des Bedürfnisses zu nehmen,

sondern zugleich von der Fessel des Zwecks sich loszulösen, indem sie ihn durch den Mund der Schwesterkünste offen ausspricht. Deshalb fühlte sich die Baukunst auf dem Gipfel ihrer classischen Entwicklung, die griechische, sowohl von der Strenge der Construction als von der Last des Stofflichen so vollkommen befreit, daß sie das solide, mit der größten Feinheit ausgearbeitete Gemäuer, mit dem sie doch hätte prahlen können, ganz in die schmückende Kunstform hüllte (das Princip der Bekleidung, von Semper treffend hervorgehoben) und unter dieser die Anstrengung der structiven Mittel, der Steinfugen und des Baustoffes vollständig verschwinden ließ. Hatte sie aber so das blinde Gesetz der Materie überwunden, so führte sie es zu freier lebendiger Erscheinung in die künstlerische Form zurück. In dieser sprach es sich aus wie die freie Thätigkeit der belebten Natur — z. B. im Kapital der Säule und in den Gefäßen des Gehirns — und so war jene Architektur im eigentlichen Sinn des oft mißbrauchten Wortes wahrhaft organisch. So ringt sich durchweg die Baukunst aus dem Zwang der Materie in das organische Leben hinauf, während sie doch zu ihrer Gesetzmäßigkeit sich frei bekennt. Darnach begreift sich der Ausspruch Michelangelos, daß nur, wer die Anatomie kenne, im Stande sei, sich einen Begriff von der inneren Nothwendigkeit eines architektonischen Planes zu machen. Dieser wunderbare Einklang von freier Bewegung, mathematischer Strenge und innerer Nöthigung war es wohl, der Schlegel auf den Vergleich der Architektur mit einer gefrorenen Musik brachte. Ein Ausdruck, der auch insofern nicht unpassend scheint, als wie in der Musik eine unfassbare Empfindung, so in der Baukunst die dunkel in der Seele des Volkes schwebende Gesamtschwingung sich kundgiebt.

Doch von allen diesen Bedingungen der wahren Architektur hat sich der „moderne Stil“ kurzer Hand losgesagt. Er hat es eigens darauf abgesehen, in seinen Formen alle Gesetze zu verläugnen. Aber auch alle. Zunächst das der geschichtlichen Entwicklung. Da er die Erfindung einiger müßigen Köpfe ist, so ist es nicht seine Sache, den Charakter des modernen Gesamtlebens auszusprechen noch an den letzten der ausgebildeten Stile, den uns die Vergangenheit überliefert, anzuknüpfen. Beides geht in der echten Architektur immer Hand in Hand; denn wie der neue Weltzustand aus dem vorhergegangenen sich herausgearbeitet hat, so nimmt die neue Bauart die Elemente der früheren in sich auf, um sie im Geiste des neuen Zeitalters fort- und umzubilden. Hätte der neue Stil eine Ahnung von den wesentlichen Zügen der Gegenwart, so würde er nicht mit einem Nationalgefühl, das mit patriotischer Beschränktheit gerade da sich aufwirft, wo es am wenigsten am Plage ist, der Kunst der Renaissance als einer fremdländischen den Rücken kehren. Er greift lieber zu romanischen und gothischen Formen zurück, die doch allein im System des ganz auf das Innere sich werfenden Kirchenbaues Bedeutung und Ausdruck

haben — um sie für moderne Facaden an weltlichen Gebäuden zu gebrauchen. Kein Wunder daher, daß er das Aeußere eines Regierungsgebäudes nach einer Reminiscenz an den Längenschnitt eines gothischen Hauptschiffes gestaltet (vergl. Grenzboten 1863, I. 414) und seine Privathäuser durch mit Rundbogenfriesen verbundene — oder auch durch horizontalabschließende Streifen rahmenartig gebildete — Eisenen scheidrecht abtheilt: eine an sich arme Form, die nur Sinn und Wirkung hat, wo sie theils als Verstärkung der Mauer das Widerlager für die Bunde der Dachconstruction oder die inneren Gewölbebögen abgiebt, theils am Aeußeren der decorative Nachklang des Innenbaues ist.

Mit einer solchen Anwendung jener Stilelemente verlegt diese Bauart zugleich das erste architektonische Gesetz: daß sich nämlich in der äußeren Form die Zweckbestimmung sowohl als die innere Anordnung des Gebäudes deutlich auszusprechen habe. Sie entlehnt Formen, in welchen sich der Charakter unseres privaten und öffentlichen Lebens nicht wiedergeben läßt (wie ihr denn dafür schon die erste Bedingung, die der wagrechten Gliederung fehlt) und verläugnet in ihren in die Höhe ausgereckten Facaden die innere Raumeinheit. In demselben verkehrten Sinne ist ihre Ornamentation gehalten. Ihre Hauptzüge bilden der Spitzbogen, der decorativ nur da auftreten sollte, wo er zugleich in der Strenge seines constructiven Principes durchgeführt ist, gothisches Maßwerk, das für sich, abgetrennt von dem aufstrebenden durchbrochenen Gerüst des Systems, ausdruckslos ist, und der Rosettenschmuck, der vervielfältigt nur an den Lakunarien und neutralen Füllungen sinnvoll und wirksam ist.

Doch damit nicht genug. Diese Architektur verlegt auch, wie schon bemerkt, die eigenen Gesetze der Formen, die sie aus früheren Stilen herbeigeschleppt hat; denn sie gebraucht sie losgelöst von ihrem structiven Princip, wie eine vom Kern abgezogene Hülle. Sie will neu sein und quält daher die verschiedenartigsten Formen zu einer Verbindung und Gestalt zusammen, für deren Abenteuerlichkeit sich allerdings in der ganzen Geschichte der Kunst kaum ein zweites Beispiel wird aufreiben lassen. Um diese Wirkungen zu erreichen, verschmäht sie auch entlegene und ausländische Formen nicht, die sich nur durch den Zwang des structiven Bedürfnisses erklären, von ihr aber decorativ verwendet werden (z. B. der Tudorbogen am Nationalmuseum). Ja, sie nimmt, um eine unpassende Mannigfaltigkeit in die Bekrönung ihrer Gebäude zu bringen, selbst zu ländlichen Dachkränzen mit hölzernen Dachsparren ihre Zuflucht: ein naiv liebenswürdiger Abschluß für das Prachtkleid, mit dem sich der Bau brüstet, wie etwa der breitkrämpige Bauernhut für die schlanke Zierlichkeit des Fracks.

Wie sollte man auch ein Verständniß für die in der Architektur wirkenden Gesetze da erwarten dürfen, wo nicht einmal ihre Grundbedingungen beachtet sind. Zu diesen gehört doch wohl ein gewisses Verhältniß der Gebäudeform nach den drei Dimensionen der Höhe, Tiefe und Breite; eine rhythmische

Abtheilung, d. h. Gliederung der Fassade in ein Ganzes wohlgeordneter und zusammenstimmender Theile; endlich der Ausdruck der verschiedenen Richtungen, des Oben und Unten, der umspannenden und abschließenden wagerechten Linien, sowohl die Scheidung als Zusammenfassung der Massen und Glieder durch die Gesimse. Selbst diese einfachsten Gesetze, welche schon die Natur der Kunst an die Hand giebt, wirft um den Preis eines täuschenden Scheins von Originalität der neue Stil ab. Zu weitläufig wäre das ganze Register dieser gröberer Bausünden, die er sich zu Schulden kommen läßt, um es heruzuzählen; eine kleine Auswahl derselben kann der Leser in den schon angeführten Artikeln finden. Charakteristisch ist, wie schon angedeutet, für diese Architektur, daß sie nur die eine Richtung der Höhe betont, ihre Bauten nicht durch Horizontalgurten und kräftige Krönungen zusammenzuhalten noch abzuschließen weiß. Da sie dennoch, trotz ihrer Mauerstreifen und der durch mehre Stockwerke sich erstreckenden Fenstereinrahmungen die wagerechte Theilung des Innern nicht läugnen kann, so trägt sie wenigstens Sorge, ihre wenigen dünnen Profilschen so oft wie möglich zu durchschneiden — also eine Linie zu brechen, deren Wesen, wie das schon der Ausdruck „Gurt“ anzeigt, gerade in der umspannenden Continuität besteht. Wie ihr so schon bei der Fassade der Sinn für die künstlerische Anordnung der Raumverhältnisse abgeht, so mißlingt ihr auch, wie das Treppenhäus des Regierungsgebäudes zeigt, die Disposition des Innenbaus. Wie in die Seitenschiffe von Dorfkirchen sieht man in die beiden Treppenarme, die von riesigen gedrückt Spizbogen flankirt sind und daher stellenweise mit ihren Wangen schief in dieselben hineinschneiden; der Podest schneidet dann beide ab, ohne sie in sich und einander entgegenzuführen; über dem oberen mittleren Treppenarm erheben sich Stüchgewölbe auf Säulenbündeln von der plumpsten Form. Das Ganze, erleuchtet durch zwei endlos ausgezogene Fensterstreifen, wie eingeschachtelt in den Bau, von nüchterner, matter, schwerfälliger Wirkung. Welch ein Gegensatz zu den grandiosen Treppenhäusern des nun so verachteten Rococostils. In vollem Licht ausgebreitet schwingen sich diese festlich auf, breit und groß wie für ein Geschlecht angelegt, das sich von der Erde erhebt, den Himmel nicht braucht und sich den Herrn der Welt weiß; durch die Verschiebungen der mannigfaltigen Bogendurchsichten zeigt sich dem Eintretenden sofort das Weite, Großräumige des Palastes, während ihn zugleich die innere malerische und harmonische Gruppierung behaglich in das Innere hereinzieht, in die Stätte eines edlen Lebensgenusses und durch die Kunst gehobenen Daseins. Freilich, nicht mit solchen Erwartungen mag der moderne Staatsbürger den zaghaften Fuß in ein Regierungsgebäude setzen, und schwül, beklommen und gedrückt, wie ihm dabei bisweilen zu Muthe ist, wird er den Ausgang mit seiner Stimmung ganz in Einklang finden. Aber gerade hier wäre eine gewisse heitere und stattliche Größe am Platze gewesen, um das Landeskind fühlen zu lassen, daß hier

zu waltenden Leitern des Staats keine unnahbaren Götter bestellt sind, sondern nur menschlich denkende Vertreter des großen Ganzen, dem es selber angehört.

Doch wir wollen den Leser nicht länger mit den einzelnen Zügen des „modernen Stils“ ermüden. Ermügend ist ohnedem der Anblick dieser Architektur, die trotz ihrer Vermischung verschiedener Formen durch die langweilige Wiederholung ihrer magern, ausdruckslosen Hauptmotive und ihres ärmlichen Flitters auf den ausgereckten Wänden von verzehrender Eintönigkeit ist. Bei dieser öden Gestaltlosigkeit ist es unnütz, noch von der Art zu reden, mit der Arkaden und Gänge durch einen bunten decorativen Anstrich aufgepußt sind. Die Polychromie, von der noch die Rede sein wird, ist gleichsam die feine Blüthe der architektonischen Kunst, welche den letzten vollendenden warmen Hauch des Lebens über sie ausgießt, mit der sie als besetzte leuchtende Gestalt in die farbenglänzende Welt tritt; zugleich läßt sie die Kraft der dienenden Glieder in den freien körperlichen Schein des Malerischen gleichsam ausklingen. Wie sollte jene münchener Bauart zu einer solchen Polychromie kommen. Daß sie das Wenige, was sie an farbigem Schmuck aufwendet, dem mit Schablonen hantierenden Zimmermaler überläßt, das ist nur eine natürliche Folge ihres ganzen Systems. In derselben äußerlichen Weise behandelt sie die plastische Ausstattung; auch diese wird, wie jene Artikel ausgeführt haben, den Mauern nach Willkür angeklebt oder aufgesetzt, ohne inneren harmonischen Bezug auf die bauliche Gestalt, ohne ausdrucksvollen Zusammenhang mit den architektonischen Formen. Losgelassen von diesem Gesetze zeigt denn auch das plastische Gebilde, ohnedem formlos und die menschliche Gestalt verrenkend, eine leere willkürliche Auffassung und eine charakterlose Schwäche der Behandlung. —

Der innere Widersinn, der in dem abenteuerlichen Gedanken liegt, einen neuen Baustil durch Zusammensetzung finden zu wollen, ist in der Maximiliansstraße schlagend zu Tag getreten. Neue Formen zu entdecken, darauf haben natürlich ihre Baumeister verzichtet. Geht man den verschiedenen Stilen, welche die geschichtliche Entwicklung der Architektur bilden, auf den Grund, verfolgt man sie rückwärts von ihrer Ausbildung zu ihrem Ursprunge: so zeigt sich jedesmal, daß ihre Formen auf unscheinbare Anfänge zurückgehen, in denen sie, wie die Pflanze im verschlossenen Keim, kaum erst angedeutet sind. Dem langsamen Gange der Zeit, dem Fortschritt des ganzen Culturlebens, einer sich aneinanderreihenden Kette von Kräften und Geschlechtern ist ihre Entfaltung und Vollendung überlassen. In dieser Entwicklung geht immer Beides Hand in Hand: das Gesetz der Construction und die künstlerische Ausbildung; auch diese folgt dem großen objectiven Gang der Geschichte und läßt so der Willkür des Einzelnen nur geringen Spielraum. Dabei ist dieser fortlaufende Gang der Baukunst mannigfach verschlungen, indem die spätere Bauart alle die Ele-

mente der früheren in sich aufnimmt, welche noch lebensfähig sind und für die neuen Bedürfnisse, sich verwerthen oder weiterbilden lassen. So gebraucht also jeder neue Stil frühere Formen, aber nicht mit launenhafter Auswahl und mit kenntnißloser, ihre structive Bedeutung verkehrender Willkür, wie die jüngste münchener Architektur. Sondern er knüpft in geschichtlichem Zusammenhang und nach dem Gesetz aller naturgemäßen Entwicklung an den letzten der entwickelten Stile an, der ja alle früheren gleichsam im Auszuge enthält, um auf ihm weiter zu bauen, mit seinen Mitteln den für die neuen Zwecke passenden Raum zu gestalten, wobei sich dann die schöpferische Umbildung von selbst ergibt. So der griechische Stil an den chaldäo-assyrischen und den ägyptischen, der römische an den griechischen, der byzantinische und romanische an den römischen, der saracenische — in dem zugleich orientalische Motive erhalten sind — an den römischen und byzantinischen, der gothische an den romanischen und saracenischen. Im Wesen der gothischen Bauart — von der im nächsten Artikel noch die Rede sein wird — lag es, daß sie ganz aufgehend in die nothwendigen Folgen ihrer structiven Grundsätze, sich in sich selber abschloß und vollendete. Alle ihre Formen sind nicht bloß der Ausdruck des structiven Gerüsts, sondern dieses selber die nackte Erscheinung der mathematischen Structur; der künstlerische Schmuck aber ganz von diesen Formen abhängig oder eine ihnen nur äußerlich angeheftete Zierde (z. B. das Laubwerk an den Kapitälern der Bündelpfeiler). So durchaus in sich fertig und sein Leben gleichsam in sich selber bis zum letzten Athemzuge verzehrend ließ sich der gothische Stil in eine andere Bauweise nicht überführen und schnitt daher nach der einen Seite, als der letzte abschließende Ausdruck des kirchlich-christlichen Geistes, die Entwicklung ab.

Zugleich verlor, als der Stil seine Blüthezeit eben hinter sich hatte, die kirchliche Lebensform die weltbestimmende Macht, die sie bis dahin ausgeübt. Die individuellen Kräfte und Neigungen des menschlichen Geistes erwachten und warfen die lastende, alle gleichmäßig einschnürende Decke des hierarchischen Systems ab. Der Bruch mit dem Mittelalter, den so im religiösen Bewußtsein die neuanebende Zeit vollzog, war nur der entscheidende Ausschlag einer weitgreifenden Bewegung, mit welcher der aufstrebende Geist von der Fessel der Autorität, die ihn sich selber entfremdet und mit der Natur in Zwiespalt gebracht hatte, sich losriß. In der Gesittung, in Wissenschaft und Kunst war der Umschwung, wenn auch mit leiserem Schritt, schon eingetreten, ehe er umwälzend das religiöse Leben ergriff. In diesen Gebieten des Daseins war schon früher der frische Trieb individueller Selbständigkeit die hergebrachten Satzungen ab, die sich zu leblosen Typen allmählig verfestigt hatten; der wieder mit sich vertraute Geist stellte sich auf seine eigenen Füße und ergriff zugleich von dieser Welt mit heiterem Selbstgefühl Besitz. Dieses neue

Leben ging zuerst im Süden auf, wie immer, wenn der Mensch im Einklang mit sich selbst und der Natur, sich auf seine eigene Kraft verlassend und ohne sein Bestes an das Schattenreich eines Jenseits hinzugeben, aus sich ein schönes Dasein mit frohem Muth gestaltet. Diese Rückkehr aber zur harmonischen Ausbildung des eigenen Innern und zur Natur ging leicht und glücklich von Statten, weil sie durch günstige Umstände und von einem richtigen Trieb geleitet, einen sicheren Führer an einer Epoche der Vergangenheit fand, in welcher schon einmal alle Anlagen des menschlichen Geistes frei und glücklich entwickelt in vollendeter Form ein in sich befriedigtes Dasein geschaffen hatten. So bildete sich in Italien an der Antike der Humanismus aus, als in Deutschland noch Wissenschaft und Kunst in den Fesseln der Gothik lagen.

Nicht blos Poesie und Wissenschaft, auch die Architektur griff frühzeitig zu den Alten zurück. Im Grunde war in Italien die antike Tradition nie ganz erloschen; zu mächtig war das Vorbild der noch erhaltenen Ueberreste gewesen, als daß auch eine in entgegengesetzter Anschauung und in halbbarbarischen Zuständen befangene Zeit ihm ganz hätte vorbeigehen können. Um so leichter ließ sich das nur gelockerte Band fester knüpfen, sobald das innere Bedürfnis wieder zu den alten Formen drängte. Was hat sich in Brunellesco geregt, welche Pläne, die bis dahin nur dunkel in ihm auf- und niederstiegen, empfingen festen Umriß und Gestalt, als er in Rom den Tempel ausmaß und am Pantheon sich zu seiner Kuppel für S. Maria del fiore begeisterte. Er ist es gewesen, der die Kunst der Antike wiedererweckte und zugleich aus ihren Trümmern im Sinne einer neuen Zeit eine neue Kunst hervorrief.

Denn die Renaissance ist keine Nachahmung der Antike. Sie wäre nicht lebensfähig gewesen, wenn ihre Bauweise nicht die ihrem Zeitalter eigenthümlichen Zwecke befriedigt, die Anordnung des Raumes und der Verhältnisse in ausdrucksvollen Einklang mit dem neuen Leben gebracht hätte. Wie viel sie in dieser Hinsicht den ihr vorangehenden Stilen — besonders dem romanischen, wie wohl behauptet wird — zu verdanken habe, wollen wir hier nicht untersuchen; sicher nicht so viel, daß sie nicht selbst hätte eine schöpferische Phantasie bewahren müssen. Denn die Gesittung, der ganze Lebenszuschnitt, auf eine harmonische Entfaltung aller Kräfte und eine heitere Sinnlichkeit angelegt, war ein anderer als früher und bedingte eine ganz andere Anlage und Eintheilung des Raums. Eher hätte ihr auch hierin das Massenhafte und Weiträumige der römischen Bauweise, die mit ihrem offen ausgesprochenen Quader- und Gewölbebau zuerst rein structiven Principien eine künstlerische Form zu geben hatte, Vorbild sein können, wie sie es durch ihre Formen war; und zum Theil war sie das auch, wie ja bekanntlich Bramante die Idee zu seiner Peterskirche der Basilika Konstantins (dem alten Friedentempel Vespasians) entnahm. Insofern traf es sich nicht ungünstig, daß die neuerwa-

hende Architektur auf römische, nicht auf griechische Kunst traf. Indes wie dem auch sein mag: für die Befriedigung der mannigfachen neuen Bedürfnisse war sie dennoch ebenso auf ihre eigene Erfindung angewiesen, als für ihren Trieb nach einer solchen decorativen Ausstattung, welche das organische Leben und die menschliche Gestalt zur ornamentalen Versinnlichung der Dienstleistung gewisser Bauglieder herbeizog. So wußte sie die classischen Formen mit eigenthümlicher Phantasie für neue Bildungen zu gebrauchen.

Denn darüber sollte uns doch kein Zweifel mehr sein, daß die antike Bauweise nicht der vorübergehende Ausdruck besonderer Zwecke und einer bedingten Zeitbildung ist, sondern die immer giltige in sich vollendete Form für gewisse im Wesen der Architektur selber begründete Gesetze. Sie bildet auch hierin wie in allem den geraden Gegensatz zur Gothik. Ueber diese Bedeutung der classischen Baukunst sowie über das Verhältniß der Renaissance zu derselben — Punkte, die wir hier nur andeuten können — herrscht noch immer unter den Architekten wie den Laien das größte Mißverständnis. Die Architektur ist, wie schon bemerkt, in einen bestimmten Kreis von Gesetzen und Bedingungen eingeschlossen. Diese Gesetze können nur in einer bestimmten Reihe von Formen ihren einzig richtigen, vollkommenen Ausdruck erhalten, und so gilt hier noch mehr als bei den Schwesterkünsten der Grundsatz, daß gewisse Formen, zu welcher Zeit und von welchem Volke sie auch gefunden sein mögen, für alle Zeiten unverbrüchliche Muster werden und bleiben. So hat z. B. die griechische Kunst die Norm von tragender Kraft und Last (in Säule und Gebälk) und ihre die Massen sowohl zusammenfassenden als scheidenden, den Conflict des Wagrechtes und Senkrechten rhythmisch lösenden Gliederungen, die römische dann die Verbindung structiver Elemente, des Quaderbaus und Rundbogens mit dem idealen Säulen- und Architravsystem als unverbrauchbares Erbe der Nachwelt überliefert.

Aber nicht bloß in den einzelnen Formen, sondern in ihrer ganzen Gestaltungsweise ist die Antike bleibendes Vorbild. Noch immer geht das Vorurtheil, daß es ein Hauptzweck der Baukunst sei, die materielle Construction, d. h. die nackte Nothwendigkeit der structiven Bedingungen auch in der formalen Erscheinung offen kundzugeben: ein Grundsatz, nach welchem die Kunst dem Bedürfniß zu dienen hätte. So dachten die Griechen nicht. Bei ihnen war, wie oben schon angedeutet, die architektonische Form ein selbständiges künstlerisches Gebilde, das den baulichen Kern bekleidete und wie aus innerm Trieb die zu Grunde liegende Gestalt zu freier Erscheinung brachte, gleich der schönen fleischlichen Oberfläche des menschlichen Körpers, in welcher der Knochenbau sich verhüllt und doch sich ausdrückt. Dies nur kann im vollen Sinne ein organisches Bauen heißen: nur in dieser Bauweise gehen der Stoff und die von ihm abhängige Construction in die schöne Form auf, nur hier, wo sie

das nackte Bedürfniß vollständig umkleidet und als freie Thätigkeit in sich nachklingen läßt, ist die Form wahrhaft künstlerisch. Wie dieses Princip von der Antike bis ins Kleinste durchgeführt wird, können wir hier nicht weiter verfolgen (die neuen fruchtbaren Ideen in Sempers geistvollem Buche „der Stil u. s. f.“ die zwar der noch ausstehende dritte Band erst in festen Zusammenhang zu bringen hat, scheinen uns erst das richtige Verständniß der griechischen Architektur anzubahnen). Nur darauf wollen wir hinweisen, wie folgerichtig sie ist, indem sie in ihrer Blüthezeit auch an der plastischen Gestalt den Schein des bloß sinnlichen Lebens, die Sehnen und Adern tilgt, gerade so, wie sie in ihren Bauten das Gemäuer und die Steinfugen, obwohl mit der größten Sorgfalt ausgeführt, hinter der wie in einem Guß vollendeten Form verbirgt. Durch diese Gestaltungsweise begreift sich endlich leicht, wie die classische Architektur das Vorbild für alle monumentale Kunst ist: sie giebt dem Bau ein Festgewand, das ihn über das Bedürfniß und seine blinde mathematische Nothwendigkeit hinaushebt und gleichsam das unorganische Gefüge verhüllend seine absolute Festigkeit, wie die eines organischen Gewächses, verkündet. Wenn dann auch die römische Kunst, der es um den Ausdruck der den Stoff beherrschenden Kraft zu thun war, stellenweise den materiellen Bau des Gemäuers offen ausspricht, so behält sie doch den Charakter jener das Bedürfniß überwindenden Kunstform bei.

Indem so auch die antiken Formen, welche eine wirkliche Dienstleistung ausüben, den Schein einer selbständigen Schönheit annehmen und also dem baulichen Zweck zu dienen nur scheinen, verlieren sie auch abgetrennt von ihrem structiven Princip ihren Ausdruck, ihre künstlerische Wirkung nicht. Wie oft ist die Renaissance darum getadelt worden, daß sie solche Formen decorativ verwende: eine nüchterne und engherzige Anschauung, welche die Architektur für einen Tagelöhner ansieht, der leuchtend und mit sichtbarer Anstrengung seine Lasten tragen muß. Die Gewißheit der materiellen Nothwendigkeit ist eine Anforderung, welche die ästhetische Anschauung gar nicht macht. Zudem sind in der guten Zeit der Renaissance jene Formen — Pilaster, Halbsäulen u. s. f. — immer maßvoll und zugleich so verwendet, daß sie die Kraft der — eigentlich nur umschließenden — Mauer in sich zusammenfassend dem Auge als tragende stützende Glieder erscheinen. Insbesondere aber sind sie der lebendige Ausdruck des Aufbaus an der Wandfläche, die an sich diesen nicht versinnlichen kann, gleichsam der deutliche Anschlag des in der Anordnung des Raumes und der Verhältnisse verborgenen Rhythmus, endlich ein wirksames Mittel für die vertikale Gliederung, deren, um als ein organisches Ganze zu erscheinen, der Bau der Neuzeit bedarf, der dem Bedürfniß gemäß, wagrecht sich ausstreckt. Andererseits knüpft namentlich an sie die ornamentale Ausstattung an, während sie zugleich in den Bau eine Art von Bewegung, den Contrast von Licht und

Schatten bringen und so jene wunderbare malerische Wirkung erzeugen, welche den Renaissancebauten für unsere Phantasie einen so großen Reiz giebt.

Daß also die neue Architektur der Antike diese Formen, dann insbesondere ihre Gestaltsbildung und die Art ihrer Decoration entnimmt, hindert sie nicht, in der Composition ihrer Gebäude, in der Anordnung und Vertheilung der Räume in eigenthümlicher Weise schöpferisch zu sein. Sie machte an sich selber und unbewußt die große fruchtbare Entdeckung, daß die antiken Formen mustergiltig für jede Baukunst sind, welche auf dieser Welt zu Hause ist und einem Leben die Stätte bereiten soll, das auf harmonische Entwicklung von Geist und Sinnlichkeit sich richtet. Dachten jene italienischen Meister, welche sich in Rom dem Studium der classischen Bauwerke ganz hingaben, die schon genannten Brunellesco und Bramante, dann ein Alberti, der den Vitruv erneuerte, ein Cronaca, der antike Krönungsgesimse an neuen Palästen geradezu nachbildete, ein Peruzzi, der über die römischen Alterthümer schrieb — sollten diese Meister die Absicht gehabt haben, durch jenes Studium eine neue Bauweise finden zu wollen? Sicher nicht. So naiv gingen sie in die alte Anschauungsweise ein, daß Alberti von christlichen Kirchen nur noch wie von Göttertempeln sprach, daß Bramante, wie bemerkt, die Idee zu seiner Peterkirche von einer römischen Ruine empfing. Aber indem sie die classische Kunst nur wiederherzustellen meinten und dennoch für die Zwecke ihres Zeitalters aus eigener Phantasie neue Pläne der Raumgestaltung fanden, da gab sich ein eigenthümliches Schaffen von selbst, und ungesucht wie gewachsen, erhob sich eine neue Architektur aus dem Boden. Wer die Antike bloß nachahmt, versteht sie nicht; von seinem nüchternen, geistlosen Sinn läßt sich ihr Wesen nicht fassen. Die Renaissance verstand das Alterthum, wenn auch so manche Seite seines Lebens, welche erst die heutige Forschung aufgedeckt hat, ihr noch verschlossen blieb, wenn es zum Theil auch späte Formen waren, an denen sie sich begeisterte; sie verstand es, weil sie es in die Phantasie aufnahm und in dieser gleichsam neugestaltete, weil sie es wiederlebte und wieder empfand. Aus dem Vitruv, zu dessen eingehendem Studium noch unter Paul dem Dritten eine Anzahl von Künstlern, Literaten und Edelknechten, an der Spitze der Cardinal Farnese, eine Art Akademie bildeten — aus dem trockenen Buch des nüchternen Baumeisters hätten sich sicher die antiken Formen nicht wiederbeleben lassen, wenn nicht in ihnen selbst eine Lebenskraft war, welche die Renaissance durch ein tieferes Verständniß zu entbinden verstand. Dadurch also, daß diese für die neuen Zwecke und die Anschauung ihrer Zeit mit Freiheit und Verständniß zugleich jene Formen zu gebrauchen wußte, ward ihre Baukunst groß und schöpferisch.

Der Leser weiß, weshalb wir von der Renaissance bei Gelegenheit der modernen Architektur reden. Weil wir zu ihr eine gleiche Stellung einnehmen, wie sie

zur Antike, oder vielmehr, da das neunzehnte Jahrhundert seiner Denkart wie seinem Lebenszuschnitt nach mit dem sechzehnten in innerem und dem nächsten geschichtlichen Zusammenhange steht, eine noch nähere, die der innigsten Wahlverwandtschaft. Wir haben in diesen Blättern bei Gelegenheit der münchener Ausstellung von 1863 dieses Verhältniß der Gegenwart zur Renaissance näher besprochen und gehen deshalb hier nicht darauf ein. Zudem, von dem beiden Epochen gemeinsamen Charakter der Weltanschauung nicht zu reden, liegt ja auf der Hand, daß in beiden die Baubedürfnisse dieselben sind. Was aber von den Formen der Antike galt, daß sie nämlich zu immer giltigen Mustern geworden: dasselbe gilt von ihrer Erneuerung und Anwendung durch die Renaissance, insbesondere von dem unerschöpflichen Reichthum neuer Combinationen, in welchen sie von dieser den Charakter des neuen Lebens empfangen haben. Und mehr noch: wenn die classischen Formen insofern in sich abgeschlossen sind, als sie wohl zu neuen Bildungen sich verbinden lassen, jedoch eben ihrer Vollendung halber eine wirklich gelungene Umgestaltung ausschließen: so läßt dagegen ihre Verbindung nach dem Vorbilde der Renaissance auch jetzt noch der Phantasie einen unbegrenzten Spielraum. Worin endlich diese unserer Zeit eigenthümliches Muster sein kann, das ist einerseits ihr feines Gefühl für Raumeintheilung und Rythmus der Verhältnisse, andererseits die wunderbare Schönheit ihrer das ganze organische Leben umfassenden Ornamentation. Ob wir ihrem Vorgange folgend eine neue Bauweise finden werden — wer wird daran denken? Der einsichtige und phantasievolle Baumeister gewiß ebenso wenig, als jene Architekten des Cinquecento. So viel aber ist gewiß, daß wir auf diesem Wege sowohl die Zwecke unseres Zeitalters erfüllen als ihnen den echten künstlerischen Ausdruck geben. Eine Architektur, die dies zu Stande bringt, ist immer eigenthümlich. Und wenn die Renaissance nicht selten in überquellendem Triebe nach Schmuck und Pracht die ernstesten gehaltenen Formen der Antike als bloße Decorationsstücke mit vollen Händen auf ihre Bauten austreut: so können wir ja darin eine eigene Phantasie bewahren, daß wir ihren Reichthum auf die maßvolle Ordnung und die klare Gesetzmäßigkeit der antiken Bauweise zurückzuführen suchen und sie in die Zucht der nun tiefer erschlossenen griechischen Kunst nehmen.

So ausführlich wäre diesmal die Rede nicht auf die Architektur der Renaissance gekommen, wenn nicht jene Hoffnungen, deren oben gedacht ist, für München eine vielleicht glänzende Erneuerung derselben in Aussicht stellten. Die Bauaufgaben, welche dort in diesem Augenblicke sich darbieten, lassen sich günstiger nicht treffen. Ein Ständehaus, eine polytechnische Schule, eine protestantische Kirche: so gilt es, den Raum für die größten Interessen des modernen Lebens künstlerisch zu gestalten. Nur Eines fehlt noch: die Kunst selber.

Dieser und zwar dem Zweig derselben, den unser Jahrhundert zu voller

unverkümmter Blüthe gebracht hat, eine würdige, mit ihrem Wesen, dem der Schönheit, übereinstimmende Stätte zu bereiten, so mit glücklichem Anfang der Kunst durch die Kunst den rechten Boden zu geben, hat der junge König aus dem eigenen Antrieb eines großen Sinnes den Plan gefaßt. Es handelt sich um den Prachtbau eines neuen, zu musikalischen Aufführungen bestimmten Festtheaters, mit dessen Entwurf Gottfried Semper beauftragt ist. Ist es das schöne Vorrecht der Könige, durch die Errichtung monumentaler Werke sowohl die Kunst zu neuem fruchtbarem Leben anzuregen, als die Bildung des Volkes zu heben: so scheint Ludwig der Zweite zugleich die Willenskraft zu haben, von keinerlei Vorurtheil beirrt durch die Berufung der ersten künstlerischen Kräfte des Zeitalters große Zwecke und Pläne in wahrhaft großer Weise zu vollendeter Gestalt zu bringen. Und nur in dieser üben sie eine glückliche Wirkung auf die Entwicklung der Kunst und der allgemeinen Bildung. So hat er nun eine Aufgabe, wie sie entsprechender dem Charakter des Zeitalters sich nicht finden ließ, einem Architekten übergeben, wie er besser sowohl zu deren Ausführung, als um der Baukunst einen neuen Aufschwung zu geben, nicht gewählt werden konnte. Ein festliches Haus mit dem Schmuck der bildenden Künste als der erhebende stimmungsvolle Raum für die würdige durchgebildete Darstellung dramatischer Musikwerke, die Versammlungsstätte also für alle Künste, der volle Ausdruck für den edelsten Genuß des modernen Lebens: diese Aufgabe kann nur die Bauweise der Renaissance in ihrer weiten weltlichen, lebensfrohen Schönheit lösen, hier kann sich zugleich die eigene Kraft der modernen Phantasie bewähren. Wie Semper gerade solche Aufgaben in meisterhafter, wirkungsvoller Weise künstlerisch durchzuführen weiß, das hat schon sein dresdener Theaterbau bewährt, das hat noch kürzlich der für Rio Janeiro bestimmte Plan gezeigt (in d. Bl. bei Gelegenheit der münchener Ausstellung von 1853 besprochen).

Mit einem solchen, im echten Charakter der monumentalen Kunst gehaltenen Bau werden jene anderen Gebäude sowohl im Stil als — soweit es ihr Zweck erfordert — im Reichthum der Ausführung übereinstimmen müssen. Und dafür ist jetzt ebenfalls Hoffnung. So zunächst für dasjenige, dessen Errichtung nun schon in feste Aussicht genommen ist, für den Bau nämlich des Polytechnikums, wenn der Architekt, der durch seine Stellung an der Bauhule zur Ausführung dieser Aufgabe berufen erscheint — G. Neureuther — mit derselben wirklich betraut würde: ein ebenso gebildeter als talentvoller Baumeister, der sowohl an seinen öffentlichen und Privatbauten wie an umfassenden Plänen (vergl. 1863 d. Bl. Nr. 49) bewiesen hat, daß er die Bauweise der Renaissance mit ebenbürtigem Verständniß für moderne Zwecke lebendig und phantasievoll zu gebrauchen weiß. — Wenn es die münchener Baukunst wohl zu fühlen hatte, daß die Fähigkeit und die Kenntniß solcher Männer, die ihrer besseren

Einsicht und ihrem künstlerischen Sinn nicht untreu werden wollten, unter der Herrschaft des „neuen Stils“ brach liegen mußte, so bietet sich jetzt die beste Gelegenheit, ihr Talent und ihre Arbeit dem Staate und der Kunst wieder zuzuführen. Auch das steht zu hoffen, daß der Sinn des jungen Königs der bureaukratischen Engbergigkeit, welche alle öffentlichen Bauten bloß nach dem Maßstab des greifbaren Nutzens errichten möchte und keine Ahnung hat von der Wirkung der monumentalen Kunst auf die Gesittung des ganzen Volkes, nun das Handwerk lege. Daß gerade für eine solche Bildungsanstalt, welche darauf ausgeht, durch geistige Beherrschung der natürlichen Kräfte und Mittel die allgemeine Wohlfahrt und Cultur sowohl zu steigern als auszubreiten, die Bauweise der Renaissance wie geschaffen ist und ihre künstlerischen Formen, mit einer gewissen Ruhe und Würde behandelt, den wahren Ausdruck abgeben, das haben schon die Polytechniken von Zürich und Stuttgart bewiesen.

Auch dafür bedarf es keiner weiteren Worte, daß der Kirchenbau unserer Zeit nur in diesem Stile Werke von eigenthümlicher Art und edler lebendiger Wirkung hervorbringen kann. Was in dieser Beziehung die Bramante und San Galli in Italien geschaffen haben, hat in unserem Jahrhundert noch zu wenig Nachahmung gefunden. Hier bietet sich für den phantasievollen Architekten eine neue schöne Aufgabe. Und wie allein die Bauart der Renaissance die Stätte des Cultus für die gegenwärtige, vorgeschrittene Auffassung des Christenthums, für unser Gefühl der die Natur einschließenden Gemeinschaft von Gott und Welt zu gestalten vermag: so kann allein ihr weltlicher, breit hingelagerter, in dem Zusammenwirken von Massen und selbständigen Kräften sich aufbauender Charakter der modernen Stätte unseres politischen Lebens, dem Ständehaus, die wahre Form geben. — Eine schöne Zukunft für die monumentale Architektur in München. Und da kein Baustil so wie jener zur Vollendung seiner Werke die harmonische Mitwirkung der Schwesterkünste voraussetzt, welche Hoffnungen für einen neuen Aufschwung der Plastik — die dessen, wie wir bald sehen werden, gar sehr bedarf — und der monumentalen Malerei. —

M. G.