



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Meyer, Julius: Die classische Architektur in neunzehnten Jahrhundert.

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

hier möge denn schließlich auch noch eine Bemerkung über das Stichwort des Tages — das Selbstbestimmungsrecht — gestattet sein. In Holstein hat man eine Beruhigung darin gefunden, daß eine Commission des preussischen Abgeordnetenhauses neuerdings das altenburgische Selbstbestimmungsrecht wahren zu müssen und eine Grenzregulirung deshalb beanstanden zu sollen geglaubt hat. Die Fälle liegen nicht analog; denn in letzterem Fall handelt es sich um ein Tauschgeschäft, welches sich auf keine Weise unter den Gesichtspunkt nationaler Forderungen und Ansprüche bringen läßt.

Wo aber letztere in Frage kommen, da muß es doch in dem Anspruch auf Selbstbestimmung irgendwo eine Grenze geben. Und diese Grenze ist überall deutlich da gesteckt, wo das unveräußerliche Recht der Nation, sich zum vollsten, wahrsten und mächtigsten Ausdruck ihres eigenen Wesens zu erheben, sie ihr zieht. Ist der Nachweis also zu führen, daß durch die Einverleibung der Herzogthümer in Preußen Deutschland in seinem Entwicklungsgang um ein Erhebliches gefördert wird, so ist das Ansinnen an die Herzogthümer, ihre behagliche Stammesindividualität theilweise oder ganz zu opfern — praktisch würde es ohnehin sich immer nur um das erstere handeln — keineswegs ein ungerechtfertigtes.

Denn darüber, scheint mir, kann denn doch kein Streit sein: einem Stamm gestatten, daß er seine Individualität, d. h. den breitesten Ausdruck seines angeblichen Selbstbestimmungsrechtes conservire, auch wo diese Conservirung der Lebensaufgabe der Nation widerspricht, heißt nichts weiter als die Emancipation des Individuums von den sittlichen Pflichten gegen die Gesamtheit proclamiren.

J. Duboc.

Die classische Architektur im neunzehnten Jahrhundert.

Es giebt wohl keine zweite Culturepoche, welche in der Architektur so wie die unsrige die verschiedenen Kunstformen der Vergangenheit aufgenommen und mit nachbildendem Verständniß gebraucht hätte. Denn kein Zeitalter hat so wie das unsrige aus dem natürlichen Zusammenhang des Zeitlaufs sich losgelöst, zwischen sich und die vorangegangene Periode das durchschneidende Bewußtsein eines neuen Lebens und einer neuen Gestirung gelegt. Wie die französische Revolution die politische Ordnung Europas von Grund aus umkehrte, so voll-

zog sich gleichzeitig im geistigen Leben ein Umschwung, der die ganze Bildung der Tiefe wie der Breite nach ergriff. So plötzlich, so auf einmal das ganze Geschlecht umfassend war selbst das größte die Welt umgestaltende Princip, das Christenthum, nicht hereingebrochen.

Allein nur in die Literatur und Dichtung trat dieser Umschwung, vorbereitet schon durch bahnbrechende Regungen des neuen Geistes innerhalb der abgelaufenen Zeit, mit neuer schöpferischer Kraft ein. In der Kunst dagegen war ebenso, wie im staatlichen Dasein, nur erst der Faden mit den überlieferten Zuständen abgerissen, dem Alten ein Ende gemacht, ohne daß gleich ein Neues in bestimmter Gestalt sich zu bilden begonnen hätte. Die moderne Poesie, darauf gerichtet, dem neuerwachten Leben des inneren, die Welt in sich zurücknehmenden Menschen Ausdruck zu geben, konnte unmittelbar aus diesem schöpfen; zudem vermag immer die Dichtkunst in dem biegsamen Stoff der Sprache auch die noch dunklen Vorstellungen des Gesamtgeistes leicht und rasch zu gestalten. Anders die bildende Kunst. Sie ist an die Bestimmtheit eines spröden Materials gebunden, das zu beherrschen sie nur an der Hand der Schule und der Ueberlieferung lernt; und in ihm kann sie den Inhalt des allgemeinen Bewußtseins immer nur von einer Seite, in eine einzelne Erscheinungsform fassen. Daher muß dieser Inhalt an sich schon zu einer gewissen Deutlichkeit ausgeprägt sein, um sich in einer Form wiederbilden zu lassen, welche die allgemeine Phantasie mit bekannten lebendigen Zügen anspricht. So setzt eine fruchtbare Entwicklung der Kunst immer zweierlei voraus: einmal die allmähliche Ausbildung der Form an sich im Zusammenhang und Fortschritt der Schule, andererseits eine gewisse Festigkeit der allgemeinen Verhältnisse, der öffentlichen Lebensformen.

An beiden Bedingungen fehlte es natürlich der neuanehebenden Kunst, nachdem sie so bewußt und entschieden, wie keine frühere, die überlieferte Form und Anschauung abgeworfen hatte. Es blieb ihr nichts übrig, als in der weiter zurückliegenden Vergangenheit nach Vorbildern zu greifen, an die sie sich anlehnen könnte, nach mustergiltigen Gestalten, die dem neuen Geiste verwandt seinen Inhalt auszusprechen vermöchten. Um so leichter machte sich diese Rückkehr zu früheren großen Kunstepochen, als der moderne Geist das Bedürfnis hatte, seine Existenz auf das Fundament einer die Schätze der Vergangenheit in sich aufnehmenden Bildung zu gründen. Die geschichtliche Denkweise greift durch das neunzehnte Jahrhundert und bewährt sich daher auch in der Kunst. Vor allem fand sich die Architektur auf den Anschluß an die Bauformen früherer Zeiten angewiesen. Gerade sie, mehr wie jede andere Kunst gebunden an die Bedingungen des Stoffs und an objective Zwecke, bedarf eines langen Zeitraums, um den künstlerischen Ausdruck sowohl für diese als für jene in eigenthümlicher Weise auszubilden. Weder das Eine noch das Andere war in

den erst werdenden, schwankenden Verhältnissen der Neuzeit möglich. Und so handelte es sich für die Architektur nicht sowohl um die Aneignung und selbständige Verarbeitung überlieferter Formen — ein Proceß, den jede Bauperiode durchzumachen hat — als um ein nachbildendes Aufnehmen früherer, wenn auch freigewählter Stile.

Dem classischen Alterthum, dem sich die beginnende Epoche in ihrer Rückkehr zur Natur und in ihrem Trieb nach allseitiger Entfaltung des menschlichen Geistes verwandt fühlte, wandte sich nach dem Vorgang der Dichtung auch die Kunst zu. Winkelmann und Lessing hatten dem Verständniß der Antike Bahn gebrochen. In ihr war die Schönheit der vollendeten Form als das Princip der Kunst neuentdeckt, und diese wurde nun das Lösungswort nicht bloß der betrachtenden, sondern auch der schaffenden Phantasie. Und wie wenn alsbald die deutsche Kunst nachholen wollte, was sie Jahrhunderte lang versäumt hatte, nämlich die Bildung der schönen Gestalt als solcher: so ergab sie sich jetzt eifriger, unbefangener und eindringender wie jede andere dem Studium und der Nachbildung der Antike. Nicht in sklavischer Nachahmung, denn sie erkannte, daß die classische Schönheit eine ewig giltige Schöpfung der menschlichen Phantasie selber sei und sich daher ihren Formen der Athem eines neuen Lebens einhauchen lasse. Aber auch nicht mit selbständiger, freigestaltender Kraft; denn dazu hätte sie die Form überhaupt beherrschen und andrerseits aus dem allgemeinen Bewußtsein schon feste Vorstellungen empfangen haben müssen. So nahm sie zwischen Schaffen und Nachbilden ein schwankendes, mittleres Verhältniß an. Und auch hier war die Architektur als die strengere Kunst, welche das willkürliche Spiel der Phantasie ausschließt, eher auf engen Anschluß als auf eine freie Beziehung angewiesen. Nicht nur die Einzelformen entlehnte sie der Antike, sondern ihren ganzen Organismus; die noch unentwickelte Anschauung ging bei den Alten in die Schule und schmiegte sich ihnen an, selbst die modernen Bedürfnisse mußten sich dem Ganzen der Bauformen fügen, das im Alterthum durch Zeit, Land und Sitte bedingt war. Wie eine Gewalt kam die Antike über die noch gährende, suchende Phantasie der neuen Zeit und formte sie wie weiches Wachs in ihren festen Model. In Frankreich und England entnahm man classischen Bauresten geradezu die Gestalt für christliche Kirchen, in Berlin z. B. den Propyläen der Akropolis das Motiv für das Brandenburger Thor.

So oft mit verjüngter Kraft die Cultur der neuen Welt eine neue Stufe der Entwicklung betrat: immer geschah es an der Hand der Griechen und Römer. Aber unserer Zeit ist eigen, daß sie mit entschiedenem Bewußtsein in die alte Welt tiefer einzudringen sucht, wie jede andere, in ihr die einzig feste Grundlage aller Bildung und Gesittung findet. Daher übersprang sie in der ersten jugendlichen Begeisterung alle Zwischenstufen der Vergangenheit, ja, nicht

nur die Renaissance, sondern selbst das Römerthum; denn bloß bei den Griechen fand sie das reine Ebenmaß der Schönheit. Fast gab sie sich selber, ihre eigene Natur auf, um nur in dem Hellenenthum ganz heimisch zu werden. Der durchgreifende Unterschied zwischen dieser Rückkehr und der Weise, wie die Renaissance an die römischen Bauwerke anknüpfte, springt in die Augen. So zerriß nach der einen Seite die Neuzeit nicht nur den nächsten geschichtlichen Faden, sondern auch jede Verbindung mit der ganzen christlichen Zeit, während sie zugleich jede innere Verwandtschaft, jede gemeinsame Empfindung, die sie mit dieser noch hatte, zu verläugnen suchte.

So geschichtlich begründet diese Richtung war, da sie sich aus der Entartung und Unnatur des Rococo, in welche die neuere Kunst endlich ausgelaufen war, ganz herausreißen mußte und so auch dieser sich entfremdete: so war sie doch zugleich nothwendig einseitig und rief daher den Gegenschlag der romantischen Anschauung nicht sowohl hervor, als sie ihn vielmehr von vornherein an sich hatte. Geraden Weges, ohne die Vermittlung der dazwischenliegenden Kunst auf die Antike zurückgegangen, wurde sie von dieser so abhängig, daß sie nur im engsten Anschluß an ihre Formen die Aufgaben der modernen Zeit wahrhaft künstlerisch zu lösen meinte. Mit diesem Eifer classischer Gesinnung, dieser Verneinung aller geschichtlichen Zwischenstufen stand sie doch im Grunde zur griechischen Kunst in einem unfreien Verhältniß. So konnte es kommen, daß die romantische Richtung, fast zugleich mit ihr aufgetreten, getrieben zudem von der Aufregung des neuerwachten Nationalgefühls, eine Zeit lang ihr den Rang abließ und alle Aussicht hatte, sie für immer hinter sich zurückzulassen. Allein das, was den classischen Bestrebungen zu Grunde lag, war unverwundlich: sowohl das Ideal der vollendeten Kunstform überhaupt, wie die besonderen Formen und Gliederungen des griechischen Baues als der wahre, immergiltige künstlerische Ausdruck des wagerechten Aufbaues. Diese Grundlage hielt die Richtung aufrecht, während die romantische, in die gothische auslaufend, nach kurzem Aufschwung nun in sich zusammenfällt. Das allerdings war für ihr Gedeihen unerläßliche Bedingung, daß sie mit lebendigem Verständniß in die bauende Phantasie der Alten eindringe und so ihre Formen frei gebrauchen lerne, ohne mit bloß abmessender Geschicklichkeit ihre Gebäude nachzuahmen. Denn die Antike läßt sich nicht messen, und wer da meint, ihre Verhältnisse in Rechenexempel fassen zu können, der versteht von ihr gerade so viel, wie der Schulknabe von Aeschylus. Gerade hierzu, zu einer freieren Nachbildung aus tieferem Verständniß, kam dem classischen Baueifer der anregende, aufstachelnde Gegensatz des Romantischen zu Statten.

Diese neuen Bestrebungen, welche vorab an die griechische Bauart anknüpften, aber sie aus der Kenntniß ihres Wesens zugleich den Zwecken der modernen Baukunst anzupassen suchten, hatten ihre vornehmsten Stätten in

München und Berlin: das eine vertreten durch Klenze, das andere durch Schinkel. Ehe wir auf die Wirksamkeit des Ersteren, mit dem wir es hier zu thun haben, näher eingehen, müssen wir auf den durchgreifenden Unterschied aufmerksam machen, der zwischen beiden besteht. Klenze, von beschränkterem Talent, schloß sich eben deshalb enger an die Antike an und kam im Grunde über eine einsichtige, aber gebundene Nachbildung nicht hinaus. Schinkel dagegen, ein Mann von weiter Begabung und eigenthümlich bildender, combinirender Phantasie, suchte die classischen Formen selbständig zu gebrauchen, indem er sie aus ihrem geistigen Princip heraus „auf die Bedingungen unserer neuen Weltperiode zu erweitern“ strebte. Dieser große Vorzug, den Schinkel vor dem münchener Baumeister hatte, die Breite seiner Anschauung und die fruchtbare Beweglichkeit seines Geistes, war zugleich die Ursache seiner Schwächen. Eben diese Eigenschaften brachten ihn auf die seltsame Meinung, daß sich die gothische Bauweise durch „Verschmelzung“ mit classischen Stilelementen fortbilden und „vollenden“ lasse; sie machten ihn andererseits wenn nicht abgeneigt, doch gleichgiltig gegen die Renaissance, weil er aus sich selber mit originalen Mitteln eben das leisten zu können dachte, was diese geleistet hatte: eine Wiedergeburt der Antike; wobei ihm zudem seine Weise insofern als die lebensfähigere erscheinen mußte, als er auf die Griechen, jene auf die Römer zurückging. Vor solchen irreführenden Gedanken war Klenze mit seiner engeren Anschauung und schwächeren Phantasie freilich bewahrt; und so verschafft ihm seine geringere Begabung das Lob, daß er zeitlebens von der Gothik sich abkehrte und unter den modernen deutschen Baumeistern als einer der ersten im Stil der Renaissance ganz achtungswerthe Bauten zu Stande brachte. Haben diese Vorzüge Klenzes, auf ihren Grund gesehen, nur sehr bedingten Werth: so ist dagegen Schinkel in allem, wo es künstlerisches Schaffen und Gestalten gilt, seinem münchener Nebenbuhler weit voran. Die Armuth der Phantasie, die diesen auf ein bloßes Entlehnen classischer Formen anwies, zeigt sich auch in der Situation und Anlage seiner Gebäude. Er versteht es nicht, dieselben mit ihrer Umgebung in harmonischen Zusammenhang zu bringen, sie mit der Natur oder den naheliegenden architektonischen Massen zu einem wirkungsvollen Bilde zusammenzuschließen; womit der weitere Uebelstand zusammenhängt, daß seine Bauten fast durchgängig, in den Boden wie eingesunken, sich nicht energisch von ihm abheben. Andererseits gelingt ihm selten eine Raumeintheilung, welche das Bedürfniß vollkommen befriedigt und hiervon ausgehend den Plan sowohl organisch gliedert, als in der äußeren Gestalt künstlerisch ausdrückt. Meistens fallen ihm Zweck und Erscheinung auseinander, so daß er vor Allem sein Augenmerk auf die äußere Schönheit, eine wirksame Verbindung der classischen Formen richtet und nun nebenher die Anforderungen des Zwecks, so gut es eben geht, noch erfüllt. Umgekehrt zeigte sich bekanntlich die Begabung Schin-

Fels in dem Einklang künstlerischer und zweckentsprechender Anordnung sowohl des Baues in sich, als in seinem Verhältniß zur Umgebung und zur Landschaft; ein Vorzug, den seine Werke — nimmt man etwa den einen und anderen gothischen Versuch aus — niemals vermissen lassen und der ihm um so höher anzurechnen ist, als er nicht selten seine Pläne den ungünstigsten Bedingungen und Verhältnissen anzupassen hatte. Endlich ist Klenze in der Ornamentation weit hinter Schinkel zurückgeblieben. Die decorative Ausstattung seiner Bauten trägt noch die schwerfälligen Züge der Kaiserzeit, welche die Antike von Staatswegen — wie es vor ihr die Revolution schon gethan hatte — zum officiellen Vorbild der modernen Kunst einsetzte und daher namentlich ihre feineren Detailformen in Bausch und Bogen nahm, ohne tieferes Verständniß nachbildete. Die Ornamente Klenzes, namentlich die vergoldete Stuckverzierung seiner Innenräume, haben alle noch das Gepräge des nüchternen und aufdringlichen Brunkes, in den jene Zeit die durchgebildete Einfachheit der antiken Verzierungen vergrößerte und das beseelte Spiel ihrer Formen erstarren ließ. Gerade umgekehrt zeichnen sich Schinkel's Bauten (namentlich seine Bauakademie) durch die Feinheit und Anmuth der decorativen Details aus, wie er denn eben dadurch auf die berliner Kunstindustrie den günstigsten Einfluß ausgeübt hat.

Werden Klenze und Schinkel verglichen, so ist immer das nicht zu vergessen, daß es dem Einen so gut wurde, fast alle seine Pläne unbeschnitten und in der breitesten Weise ausführen zu können, während der Andere seine schönsten Entwürfe in der Mappe behielt. Nach diesen ist Schinkel mehr zu beurtheilen, als nach den wenigen monumentalen Bauten, in deren Errichtung er zudem fast jedesmal an hemmende Bedingungen gebunden war. Klenze dagegen war durch seinen königlichen Bauherrn, der das Zeitalter der Perikles und der Medici erneuern wollte, im Reichthum der Ausführung ganz freie Hand gegeben. Denn darin hatte die Kunstliebe Ludwigs des Ersten etwas von der Breite der großen Zeitalter, daß er in der Verwirklichung seiner Pläne nicht geizte und mit der Kunst nicht kleinlich marktete. Doch um Klenze gerecht zu werden, dürfen wir auch das nicht übersehen, daß der Monarch mit dem Ehrgeiz, nicht bloß ein Mäcenas, sondern auch ein Hadrian zu sein, seinen Architekten die Grundzüge der Aufgaben, ja ihre Hauptumrisse vorschrieb und ihnen daher weder in der Bestimmung der Lage noch in der Wahl der Bauart Freiheit ließ. Schlimmer noch als dies war für den Baumeister der Umstand, daß nicht wenige der monumentalen Gebäude nicht sowohl ideale als imaginäre Zwecke hatten und ihre Entstehung willkürlichen Einfällen verdankten, die von den objectiven Bedürfnissen des Zeitalters nicht getragen waren (z. B. Walthalla, Ruhmeshalle, Propyläen). Diese Willkür war es ja, welche jene Bauperiode durchweg bezeichnete und sich in allem aussprach, dem bunten Neben-

einander der Stile, der Zufälligkeit der Lage und so auch in der Zweckbestimmung der Gebäude. Nicht wenige davon setzte man, indem man das Große mit dem Oeden verwechselte, außer den Bereich des Verkehrs in Sandwüsten und in eine misttönende Umgebung; und nicht minder selten ist ihr Zweck ohne Zusammenhang mit dem wirklichen Leben, kein Bedürfnis der allgemeinen Gesittung. Durch solche Aufgaben war der Architekt von den belebenden Bedingungen seines Zeitalters losgelöst und auf todten Prunk, auf ein kaltes Gepränge mit classischen Formen angewiesen; seine Phantasie entbehrte des anregenden Zwangs der realen Verhältnisse, in deren künstlerischer Ueberwindung sich gerade das Talent bewährt. Kein Zweifel, daß gerade ideale Zwecke für die monumentale Architektur die wahren sind; aber die echten Ideale stehen nicht außerhalb der Wirklichkeit, sondern fassen diese in sich, indem sie ihre tieferen, geistigen Züge zu einem geläuterten Bilde ausprägen. Für Klenze war jene eingreifende Willkür seines Bauherrn um so schlimmer, als er schon von Natur aus wenig von der realen Erfüllung der Phantasie und dem genialen Sinn hatte, welche das Leben zu packen, das Bedürfnis selber in die Freiheit der Form zu erheben wissen. Und so fällt wieder das Ungeschick der Raumordnung, das an manchen Klenzeschen Bauten sich zeigt, die Scheinportale, die Enge der Korridore, die unbeholfene Anlage der Treppenhäuser, das nüchterne Verhältnis der Innenräume — das alles fällt lediglich dem Architekten zur Last; hier rächen sich die Ansprüche des Lebens an der Ueberhebung des Künstlers, der nur die Schönheit der äußeren Erscheinung im Auge hatte und darüber vergaß, daß diese immer zugleich Ausdruck des inneren Organismus sein muß. Doch das muß man ihm schließlichs lassen, daß er meistens — und oft mehr als Schinkel — diese Schönheit der äußeren Form in der kräftigen Profilierung, dem klaren Verhältnis der verschiedenen Theile und der von allen Seiten wirksamen Silhouette seiner Gebäude zu erreichen wußte.

Muß so Klenze, alles zusammengenommen, hinter Schinkel zurückstehen, zum Theil durch eigene Schuld, zum Theil durch den Eigenwillen seines Bauherrn: so nimmt er dagegen unter den Vertretern der münchener Baukunst bei Weitem die erste Stelle ein. Zwar ist es neuerdings, schon bei Lebzeiten Klenzes und noch mehr nach seinem (Januar 1864) erfolgten Tode in München Mode geworden, die Fehler des Meisters über Gebühr hervorzuheben und nur nach ihnen seine Leistungen zu bemessen. Die Schule Gärtners freilich, die sich dünkte, in einer plumpen Anwendung romanischer Elemente und in der Verachtung aller classischen Formvollendung „national“ zu sein und die Erfinder des „neuen Stils“, die aus dieser Raupe als Eintagsfliegen ans Licht gekommen sind, haben allen Grund, die Klenzeschen Bauten, neben deren Gediegenheit das hohle aufgeblasene Wesen ihrer Nachwerke vollends windig erscheint, von der Erde wegzuwünschen. Diesen Richtungen gegenüber kann man jene classische

Bauperiode nicht hoch genug schätzen, wie denn Referent in einem früheren Artikel aus dem Gesichtspunkte dieses Gegensatzes, ermüdet von dem trostlosen Anblick neuester münchener Kunst, auf die Glyptothek zurückgriff, um von ihr nur Gutes zu sagen. Und auch das ist Klenze zum Verdienst anzurechnen, daß er unerschütterlich an seiner künstlerischen Ueberzeugung festhielt und sich weder auf die gothische Frömmerei noch auf den neuesten Stilschwindel einließ; wie auch das andere, daß er auf die technische Vollendung seiner Werke sah und sich nicht, wie die Begründer der „modernen Bauart“ mit dem Ungefähr einer rohen, sich selber überlassenen Handwerkerarbeit begnügte.

Die früheren Bauten Klenzes sind schon oft besprochen; wir bringen diesmal nur auf sein neuestes Werk, die Propyläen, die Rede. In diesen sind nun jene ungünstigen Bedingungen, die Willkür der Lage und der Zweckbestimmung in wahrhaft einziger Weise zusammengetroffen. Ein Prachtthor, abseits gelegen, mitten in einer Straße, daher weder in die Stadt einführend, noch sie abschließend gegen die umgebende Natur, nichts weiter als ein Hinderniß des Verkehrs. Zugleich ein Denkmal der Verbindung von Griechenland und Bayern, das also höchstens den Zweck hat, dem Durchgehenden diese Thatsache der modernen Geschichte durch seine monumentale Gestalt in Erinnerung zu bringen — vollendet in demselben Augenblicke, da diese Thatsache von der Geschichte selber — ein flüchtiger Traum — wieder gestrichen war. Zweckloser, so mit dem offenbaren Zeichen des versteinerten Widerspruchs an der reichgeschmückten Stirne steht wohl kein Bau der Erde. Aber hiervon abgesehen: vielleicht rechtfertigt sich das Gebäude durch den bloßen Kunstzweck, den es außerdem noch zu haben scheint.

Offenbar war es nicht sowohl auf eine bloße Wiederholung der Propyläen, als auf eine geschlossene Gesamterinnerung der befestigten Akropolis abgesehen. Daher ohne Zweifel die das Thor flankirenden Ecktürme (vielleicht zugleich eine Reminiscenz an den byzantinischen Thurm, der aus späterer Zeit noch auf der Akropolis steht?). Aber während das Thor der attischen Burg auf beiden Seiten von den Flügelgebäuden eingerahmt war, von denen das eine, die von Mikon und Polygnot ausgemalte Pinakothek, die Stimmung des Besuchers durch das Bild der größten Heldenthaten Griechenlands erhöhte, das andere kleinere vielleicht die Wache enthielt — während diese Gebäude dem Auge des Aufsteigenden ihre ernste feste Seitenfront darbietend, die vorbereitende Umgebung für die Pracht der Propyläen bildeten und so deren Wirkung steigerten: klemmen umgekehrt die schwerfälligen Thürme des münchener Nachbildes die Säulenhalle zwischen sich ein und verbinden sich durch Quermauern hinter den Frontspitzen derselben, wodurch die freie Erscheinung des Mittelbaues sowohl in seinem Abschluß nach oben als in seiner Entfaltung nach beiden Seiten verkümmert ist. Auch gebriecht natürlich dem münchener Bau die

wirkungsvolle Anlage, mit der sich die alten Propyläen über die Stadt erhoben und den herankommenden Festzug in sich nicht bloß hinein- sondern zugleich hinaufzogen. Die den Felsen ansteigende Treppe mit der dem mittleren Hauptthor zuführenden Rampe für Reiter und Wagen erschien wie ein mächtiger die Säulenhalle emporhebender Unterbau. Diese, festlich einladend dem Herannahenden sich öffnend, zeigte ihm doch zugleich ihre ernste Bestimmung, der Eingang zu den Heiligthümern der Burg zu sein, indem ihm aus der inneren Halle (wieder um einige Stufen erhöht und so den Festzug immer aufwärts führend) die fünf ehernen Thore entgegenblinkten. Wie diese höchst wirksame und stimmungsvolle Anordnung bei dem in die Ebene gesetzten münchener Thor wegfällt, so ist auch seine Säulenhalle selber eigentlich nur zum Schein da, da den Fußgänger sein Weg durch den in der Mitte durchschnittenen hohen Sockel führt und er daher, um sich zwischen den Säulen selber zu bewegen, eigens hinauf- und wieder hinabsteigen muß. Den Athener führten seine Propyläen immer aufwärts, sie setzten in sich selber den Ausgang fort, und während die Wagen auf der den Sockel durchschneidenden, geneigten Rampe weiterzogen, bewegte sich das wandelnde Volk über die außer- und innerhalb ansteigenden Stufen durch die Schiffe der Säulenhalle selbst der höchstgelegenen Plattform der Burg zu. Wie anders der Münchener. Tapfer durchschreitet er den Roth der Straße und geräth dann zwischen die mannshohen Wände des durchschnittenen Sockels, um auf der anderen Seite seine todesverachtende Wanderung über die dörfliche, idyllisch erweichte Gasse wieder aufzunehmen.

Darunter also, daß die Anlage der modernen Propyläen sowohl durch den Mangel der Terrainbedingungen als den des Zwecks nothwendig eine andere wurde, hat auch die Kunstform gelitten. Diese, in ihren Hauptzügen dem classischen Muster nachgebildet, aber von den die Construction bestimmenden Motiven losgelöst und durch die Veränderungen doch auch nicht hinreichend dem modernen Boden und Bedürfniß angepaßt, hat durch diese Halbheit und Zufälligkeit den Ausdruck und die Wirkung des Vorbildes zum großen Theil eingebüßt. Auch fehlt dadurch, daß man wegen des Mangels an ausreichend großen Steinen zu den Deckträgern die inneren ionischen Säulenreihen verdoppeln mußte, die schöne Einfachheit des Gegensatzes, den an dem Urbild die dorische Säulenreihe mit der inneren ionischen bildete. Dazu kommt noch die sicher unrichtige Stellung der Kapitäle dieser ionischen Säulen zu den über sie gelagerten Epistylen. Sie stehen mit ihren Vorderansichten parallel mit der dorischen Front, also im rechten Winkel zu der Längenrichtung ihrer Architrave; da doch immer die Lage des Kapitäls sich nach diesem bestimmt, mit ihm in derselben Richtung liegen muß und die Säulen nicht hintereinander, sondern nebeneinander das Epistyl zu tragen haben. Dieses Gesetz liegt so nothwendig im Wesen der classischen Architektur, daß sich mit Sicherheit annehmen

läßt: in den alten Propyläen haben die ionischen Kapitäle in derselben Flucht mit den von ihnen getragenen Architraven gelegen, und daher ihre Vorderansicht nicht parallel, sondern im rechten Winkel mit der dorischen Front: eine Anordnung, die zudem dem Gebäude den Reiz der Mannigfaltigkeit, des lebendigen Gegensatzes gab.

Hat sich somit Kleuze in der Anordnung seines Baues mehr als einen Verstoß gegen das griechische Vorbild zu Schulden kommen lassen: so zeigen dagegen die Behandlung und die Durchbildung der Detailformen, wie die Verhältnisse von einem richtigen Verständniß der classischen Baukunst. In dieser Hinsicht ist das Gebäude immerhin ein höchst achtungswerthes Erzeugniß architektonischer Kunst und weitaus das Beste, was die Architektur seit Jahren in München geleistet hat. In der Behandlung des Einzelnen, sowie in der Ausführung ist keineswegs ein bloß nachahmendes Geschick, vielmehr eine feine Empfindung für die bewegte, der bloß messenden Hand unfaßbare Schönheit der classischen Formen. Auch die Schärfe und Sauberkeit der technischen Arbeit in dem edlen Material ist durchaus anerkennenswerth. Und so hat das Gebäude bei allen Mängeln eine gewisse edle Größe und Gediegenheit der Erscheinung.

Dagegen sind dann wieder die plastische Ausstattung des Aeußeren sowie der polychrome Schmuck des Inneren ganz unglücklich ausgefallen. Jene, zum Theil nach Entwürfen Schwanthalers von seinen „Erben“ ausgeführt, läßt sich kaum als mittelmäßig bezeichnen. Sind schon die Gestalten des Meisters, dessen Talent, näher besehen, nur in einer beweglichen, unermüdlchen Phantasie bestand und daher zu einer gründlichen Formenkenntniß nicht durchdrang, in der Bewegung lahm, im Ausdruck unentschieden, in den Verhältnissen schwankend und somit in der ganzen plastischen Erscheinung unsicher, von einem die Wirkung der Composition abschwächenden Ungefähr: so sind hier gar die Figuren, von den handwerksmäßigen Händen der „Erben“ ausgeführt, leblos und schemenhaft, in der Form gebrochen und schwerfällig. Doch auf die neueste münchener Plastik werden wir später noch die Rede bringen und berühren sie daher nicht näher, wie auch den Compositionen selber der lebendige Zug fehlt und die harmonische Anordnung in den architektonischen Rahmen. Diese Verunstaltung des Baus durch die bildnerische „Zierde“ fällt natürlich nicht dem Architekten zur Last. Wohl aber die geradezu unschöne Polychromie des Inneren. Davon zunächst abgesehen, daß sich die farbige Ausschmückung allzu sparsam auf die Kapitäle, Einfassung der Oeffnungen und die Bedeckung beschränkt: so ist die Behandlung auch an sich mager, das farbige Ornament, das doch den Ausdruck der Dienstleistung des Gliedes steigern soll, oft an unrichtiger Stelle angebracht, daher bedeutungslos oder widersinnig, die Zeichnung klein und armselig, die Zusammenstellung endlich der hellen, trockenen, marklosen Farben — meistens in dem mißtönenden Wechsel von Gelb, Braun, Hellgrün und Hellblau

— von der nüchternsten Tünchererfindung. Ein geschickter Zimmermaler dekorirt mit mehr Farbenfinn und Geschmack. Wie sich das gebildete Auge des Architekten bei diesem Ergebniß beruhigen konnte, wäre geradezu unbegreiflich, wenn sich nicht vermuthen ließe, daß sich der Baumeister über die noch immer unentschiedene Streitfrage nach der Polychromie der Alten nicht klar zu werden vermochte und sich daher ein verkehrtes System zurechtmachte, dessen ebenso willkürliches als sonderbares Schema ihn im buchstäblichen Sinne des Wortes verblendete.

Bei der Frage nach der Polychromie sind wir an einem Punkte angelangt, über den endlich zu einem klaren Ergebniß zu kommen sowohl für das tiefere Verständniß der antiken Kunst als für die richtige Beurtheilung der modernen classischen Bestrebungen von der größten Wichtigkeit ist.

So viel schon hat unsere Zeit über die griechische Architektur geschrieben, so oft schon ihre Denkmäler untersucht; was aber nun unter der Mehrzahl der Gebildeten über ihr Wesen und ihre Gesetze feststeht, scheint mir zum nicht geringen Theil mehr auf Vorurtheil, als auf echter Kenntniß zu beruhen. Jeder neue Forscher trat in die Fußstapfen der älteren und so gelangten fast alle mit geringen Abweichungen an dasselbe Ziel. Erst Semper, so finde ich, hat mit seinem Werke entschieden den richtigen Weg betreten und mit neuen, eindringenden, fruchtbaren Ideen das echte Verständniß angebahnt, mögen auch einzelne der polychromen Restaurationen, die er an antiken Gebäudereften versucht hat, nicht gelungen sein. Indessen sind die Fragen, um welche es sich handelt, zu schwieriger und verwickelter Natur, um hier näher auf sie eingehen zu können; wir müssen uns mit den Andeutungen begnügen die in den Gegenstand unserer Betrachtung einschlagen, und auf die Stellung, welche die Gegenwart zur Antike hat, einiges Licht zu werfen vermögen.

Bekanntlich hat zuerst Hittorf, dann namentlich Semper nachzuweisen gesucht, daß auch in der Blüthezeit der griechischen Kunst die Gebäude, selbst die in edlen Steinarten aufgeführten, ganz mit Farben überzogen gewesen und daß die natürliche Weiße des Marmors, wo sie stehen blieb, nur die Bedeutung einer Farbe zwischen anderen gehabt habe. Eine Anschauung, welche das System der hergebrachten Ansichten über die Antike umzuwerfen drohte und daher von Seiten der Aesthetiker, wie der Kunsthistoriker — diese namentlich durch Rügler vertreten — den lebhaftesten Widerspruch hervorrief. Der Thatfache zwar, daß sich an allen griechischen Gebäudetrümmern Spuren von Bemalung finden, ließ sich nicht mehr entgehen; aber daß sich diese über den ganzen Bau erstreckt haben sollte, ließ man nicht gelten. Denn dies bis zur Gewißheit auszumachen, reichen allerdings die uns erhaltenen Nachrichten der alten Schriftsteller so wenig aus, wie die bisherigen Ergebnisse der an den Ruinen selbst angestellten Forschungen: obwol auch das Gegentheil weder auf die eine noch die andere Weise sich erhärten läßt (die Stellen der Alten, in denen von dem

hellen Glanz des Marmors die Rede ist, widersprechen, wie wir gleich sehen werden, der ersteren Annahme nicht). Man nahm nun an — und diese mittlere Ansicht fand bald allgemeine Verbreitung — daß der Farbenschmuck an den Gebäuden stellenweise angebracht war: an gewissen Gliedern, um die architektonische Form mehr hervorzuheben, sowie als Grund der Flächen, von denen sich die plastische Ausstattung abheben sollte, daß ferner in der Entwicklung von der dorischen zur korinthischen Ordnung die Bemalung immer mehr zurückgetreten sei, um der Erscheinung des edlen Materials und der feineren Steinarbeit Platz zu machen. So lange aber die Acten der Untersuchung nicht durch eine gründliche Combination jener Nachrichten und Forschungen — eine Arbeit, die sehr dankenswerth wäre — geschlossen sind, so lange hat nur diejenige der beiden Ansichten die größere Wahrscheinlichkeit, welche in das Wesen der griechischen Kunst und in das Verständniß ihrer geschichtlichen Entwicklung tiefer einzuführen vermag.

Das wohl läßt sich nun mit Semper als sicher betrachten, daß die monumentale Architektur der Alten vom Princip der Bekleidung ausging. Nicht die Erscheinung der Construction als solcher bestimmte die künstlerische Form (wie dies in der Gothik der Fall ist), sondern diese umschloß den Bau wie ein Festgewand, in dem die vollendete Kunst der Griechen die structive Form allerdings zum Ausdruck brachte — so daß nirgends bloße Decoration sich zeigte, sondern in jeder bekleidenden Zierde die statische Wirkung der Glieder wie in leiserem oder stärkerem Nachklang noch einmal anschlug — aber ebensowol die technische Arbeit, als die Anstrengung und die Schwere des Stoffs verdeckte. Frei also, wie gewachsen, in sich beschloßen sprach sich in der Erscheinung des Gebäudes das zu Grunde liegende structive Schema aus, wie etwa in der Haut des menschlichen Körpers die Thätigkeit der Muskeln und das Gerüst der Knochen sich kundgiebt. Ja, so genau war das Kleid der Kunstform zugleich der Ausdruck jenes Schemas, daß beide zu untrennbarer Einheit in einander übergegangen sind: eine Harmonie der Vollendung, die bloß den glücklichen Griechen vergönnt war. Aber dennoch war die Construction selber durchaus unsichtbar, der griechische Bau hatte die Angst und Mühe des Werdens überstanden, und eine gegoffene Form, wie eine ewige, unverwüßliche Schöpfung stand er vor Augen, während doch zugleich in der schönen Oberfläche ein lebendiges Werden zu pulsiren, sich zu bewegen schien. Es ist hier nicht der Ort, näher zu verfolgen, wie zu dieser Freiheit des architektonischen Scheins die Kunst in allmäliger Entwicklung gelangte; wie sie von der Inkrustation mit Metallen u. s. f. auf Holz ausging, dann den porösen Stein ergriff, um ihn mit gemaltem Stuck zu bekleiden und endlich im edelsten Material, dem pentelischen Marmor, den Gegensatz von Hülle und constructivem Stoff vollends auslöschte. Aber auch diesem gab sie das künstlerische Kleid, in-

dem sie seine großen structiven Formen mit einem feinen Farbenhauch überzog (die *βαφή*), durch den der Glanz des Steines gemildert und erwärmt zugleich durchschimmerte; dagegen die feineren verbindenden, vermittelnden, trennenden Glieder, in denen, wie in den Gelenken des Körpers die bewegende Kraft des Baues sich zusammenfaßt, durch Ornamente von ausdrucksvoller Zeichnung und satterer Deckfarbe hervorhob. Das also war die Vollendung der griechischen Kunst: auch hier kein Prunken mit der Kostbarkeit des Stoffes, noch mit der Feinheit der technischen Arbeit; sondern die Materie wie die Anstrengung aufgehoben in die feine künstlerische Hülle, welche die Schönheit des Steines sowie die der Ausführung nur als formale Elemente durch sich hindurchleuchten ließ; in den besetzten malerischen Schein, der das gemessene Gefüge des leblosen Stoffes in die bewegte Welt der lebendigen Gebilde hinüberführt. *) Also nicht ein willkürlich umgelegtes Kleid war das Festgewand der Architektur, sondern die Erscheinung, die der bauliche Gedanke von vorn herein als seinen nothwendigen Ausdruck in sich trug, und so ist auch die leichte farbige Hülle, welche über den Marmor gegossen ist, wie der letzte geistige Hauch, in dem das innere Leben sich ausspricht. Wie sehr der antiken Kunst in ihrer Vollendung diese Idealität des künstlerischen Scheins eigenthümlich war, beweist auch dies, daß erst dann, als sie sich ihrem Verfall zuneigte, an die Stelle der idealen Farbendecke die natürliche Buntheit des Materials, der vielfarbige Marmor trat.

Jenes Mittelglied von Polychromie aber, das kleinere Flächen und Gliederungen mit bunten Farben bedeckt und die Hauptformen in dem farblosen Weiß des Steines beläßt — statt der Ausdruck „maßvoller“ griechischer Kunst zu sein, ist es nicht vielmehr ein echtes Erzeugniß der modernen Anschauung, die sich so sehr in der Vereinigung der Gegensätze gefällt, aber es immer nur zu einer unklaren Vermischung bringt? Nicht das Bild einer halbgemalten Figur, deren Rumpf und Beine noch die graue Untermalung zeigen, Kopf, Hände und Füße aber schon ausgeführt sind? Das glänzende Weiß des Marmors, durch das südliche Licht ins Grelle, Blendende gesteigert, der Contrast des Bunten und Farblosen (denn bunt wirkt immer die Farbe neben dem unvermittelten Gegensatz des Weiß), das Halbe und Unfertige, das ein solches Nebeneinander mit sich bringt: das alles mußte dem feinen griechischen Auge

*) Der Ansicht von der durchgängigen Polychromie hat man auch das entgegengehalten, daß die feine Färbung der großen structiven Flächen, die besonders den Einflüssen der Witterung ausgesetzt waren, allzubald habe verschwinden müssen. Aber es ist unzweifelhaft, daß man dieselben durch einen farblosen, durchsichtigen, eingebrannten Wachüberzug schützte. Unter unserem Himmel freilich würde auch dies nicht viel helfen, auch wenn wir die ausgebildete Technik der Alten besäßen.

ebenso widerstreben, als es der Entwicklung der architektonischen Kunstform bei den Griechen entgegen ist. Und sicher war bei ihnen, wie jeder Zweig der Kunst, den sie pflegten, auch der farbige Schmuck der Gebäude zur höchsten Vollendung ausgebildet: eine Stufenleiter von Tönen und Farben, von dem zartesten Hauch an, der wie eine dünne (vielleicht meistens goldgelbe) Lasur den Glanz des Marmors nur dämpfte und belebte bis zur kräftigen Deckfarbe, welche die Zeichnung als selbständige Form in die Glieder gleichsam einschnitt oder plastisch von ihnen abhob.

Und wie bei den Griechen die Kunst überhaupt vom Leben ganz durchdrungen, das Leben in die Kunst ganz eingegangen war: so war auch das Werk der monumentalen Architektur durchaus belebt. In ihm war nichts von dem kühlen Ernst und der erhabenen Strenge, welche manche von den nüchternen Nachbildungen unserer Zeit auch auf jene übertragen wollen. Vielmehr, wie dem Griechen die Natur von der frohen Schaar der Götter und Halbgötter belebt, die Quellen von Nymphen, die Wälder von Dryaden und Satyrn, das Meer von Tritonen und Nereiden bevölkert waren, so belebten ihm die Säulenhallen des Tempels die Gestalten der Schwesterkünste. Die Malerei deckte die Wände, deren Flächen bestimmt waren, die reiche Fülle ihrer Bildungen aufzunehmen und in den Intercolumnien schienen sich die plastischen Gebilde wie die Götter selber zu bewegen (auch diese farbige nach demselben Princip wie die Architektur; weder das Fleisch noch die Gewandung naturalistisch, sondern auch hier der Glanz des Steins gemildert durch den warmen Hauch eines feinen Colorits, das die plastische Gestalt mit der umgebenden Welt in Einklang brachte), Dazu kam der mannigfaltige bunte Schmuck der Draperien und Teppiche. Und so vermittelte die Architektur die Kunst mit dem Leben, indem sie jene in dieses überführte und für beide den gemeinsamen Boden abgab, ganz ebenso, wie sich durch die Säulenhalle das Heiligthum selber dem Leben öffnete und der Grieche nicht zwischen den Mauern des Privathauses sein Dasein zubrachte, sondern in heiterem Verkehr unter freiem Himmel, im Angesicht der von den Göttern bewohnten Tempel oder in den Arkadengängen der öffentlichen Gebäude.

Blicken wir von diesem Bilde der griechischen Architektur hinüber nach den modernen Nachbildungen der classischen Bauweise: so befremdet uns nicht mehr die kalte und nüchterne Wirkung, welche diese Bauten, offen gestanden, auch für das gebildete Auge haben. Sie sind wie das prächtige Haus, das, als es eben durch die letzte vollendete Hand seinen künstlerischen Schmuck erhalten sollte, unfertig, unbewohnt und unbelebt stehen blieb; denn der reiche Kunstfreund, der es bauen ließ, starb in demselben Augenblick, da gerade Maurer und Steinmeger ihre Arbeit beendet hatten. So bloß steinerne Form, wenn auch im Material durchgebildet, ist die Gestalt in der Wucht des Stoffs noch

befangen und doch zugleich, da der warme Hauch und die erfüllende Mannigfaltigkeit des Lebens fehlen, gespensterhaft. Das lebendige Ganze des griechischen Baus, die charaktervolle Stätte des antiken Lebens, in seiner Gestalt bedingt durch Land und Klima, durch die öffentlichen Zustände und den nationalen Geist, läßt sich in unser Jahrhundert, in unsere Verhältnisse nicht verpflanzen. Die classischen Bauformen, das haben wir früher gesehen, sind der wahre und vollendete, d. h. immer gültige Ausdruck gewisser Gesetze, die im Wesen der Architektur selber liegen; sie sind daher unvergängliches Eigenthum der ganzen Menschheit. Aber die architektonische Gesamtkunstform, zu deren Vollendung der malerische Schmuck und die Ausstattung durch die Schwesterkünste wesentliche Elemente sind, war genau angepaßt der antiken Anschauung, den antiken Bedürfnissen.

Doch auch die griechische Bauweise als solche, ihre architektonische Anlage, die Combination ihrer Formen widerstreben, wenn das Vorbild treu befolgt werden soll, der modernen Zeit. In großen einfachen Verhältnissen wickelte sich — verglichen mit den unsrigen — das griechische Leben ab; leicht und mühlos ließ sich die Wirklichkeit nach den idealen Bedürfnissen gestalten, beschlossen in sich und in einer klar begrenzten Ordnung der Zustände war das öffentliche Dasein. Diesem Leben entsprach genau die Form der Gebäude, ihre Raumeintheilung und Gliederung. Der volle Einklang von Inhalt und Form, der die ganze griechische Gesittung kennzeichnet und nur möglich war innerhalb dieser Einfachheit, ging naturgemäß auch auf die Architektur über; in ihr war, wie wir gesehen, die Form zugleich der genaue, vollendete Ausdruck des structiven Schemas, beide in eine Einheit aufgegangen, in der sie sich deckten. Und die Einheit eben war die Gestalt des Baus. Wo aber das Leben erweitert und verwickelt, umgetrieben durch das rastlose Räderwerk neuer mannigfaltiger Bedürfnisse und Interessen jener Harmonie und Einfachheit entbehrt, da ist auch diese Einheit zersprengt. Die Kunst entspricht dann nicht mehr ohne Weiteres der Wirklichkeit, die sie nicht ohne Rest in sich zu fassen vermag; die Architektur greift wohl auch für ihre größeren umfassenderen Aufgaben noch nach den griechischen Bauformen, aber indem sie dieselben für ihre neuen Zwecke mit neuen Elementen verbindet und in neue Combinationen bringt, muß sie andererseits auf die charaktervolle Einheit jener Formen mit der Construction verzichten. Und so wird jeder engere Anschluß an die griechische Bauweise kaum fähig sein, dem ganz anderen Leben der Neuzeit seinen architektonischen Leib zu schaffen. Denn die neugefundenen Bauformen späterer Zeiten, deren wir nicht entzathen können, lassen sich organisch in das abgeschlossene System der Griechen nicht aufnehmen; und wollte man dieses selber den modernen Bauaufgaben entsprechend ausdehnen, so würde das Band jener Einheit zerrissen und dennoch diese Aufgaben ihre volle Lösung nicht finden. Das war es auch, was der Richtung Schinkels, soweit sie sich enger an die griechische Kunstweise zu halten suchte, die Zukunft

abschnitt. Nachbilden wollte er nicht, sondern die griechische Bauart aus dem tieferen Verständniß ihres Wesens „auf die Bedingungen der neuen Weltperiode erweitern“. Dies Letztere war überhaupt nicht möglich oder nur so, daß er auf die classische Einfachheit und den bezeichnenden Hauptzug der griechischen Architektur, Kunstform und Construction in Eins zu bilden, doch wieder verzichtete und hingegen das Eigenthümliche der römischen Bauart herzugog. Allerdings bemühte er sich, die Verwerthung der classischen Formen in strengerer und der antiken Gesetzmäßigkeit mehr angepaßter Weise durchzuführen, als es die Renaissance gethan. Aber diese Versuche, so achtungswerth sie waren, blieben das vereinzelte Ergebniß der besonderen Phantasie des Architekten, und so wenig diese auf seine Schule übergehen konnte, so wenig vermochten jene die moderne Anschauung und das moderne Bedürfniß ganz zu befriedigen.

Wozu auch erst suchen, was die Zeiten in ihrem geschichtlichen Verlaufe und daher erfüllt, getragen von der Kraft des allgemeinen Lebens schon gefunden haben: nämlich die künstlerische Gestalt für die neuen Bedürfnisse mit Hilfe der classischen Formen? Rom war es ja, welche die griechische Architektur in sich aufnahm und mit ihren immergeltigen Elementen Rundbogen- und Gewölbeformen verbindend, die Bauzwecke eines die Welt umfassenden Reiches zu befriedigen wußte. An Rom knüpfte dann die Renaissance an, um dem modernen Geiste, als er aus dem Jenseits auf diese Welt zurückgekehrt von ihr wieder Besitz ergriff, die künstlerische Stätte zu bereiten für ein echt menschliches Leben. So ist uns, wie ein früherer Artikel auseinandersetzte, durch die Renaissance der Weg vorgezeichnet, den die bauende Gegenwart zu gehen hat, sie hat zugleich die Brücke geschlagen, auf welcher die Antike in die Architektur unseres Jahrhunderts einzieht. Das soll uns freilich nicht hindern, zugleich zu der ewig giltigen Norm, dem läuternden Maß der griechischen Formen zurückzugreifen, um an der sicher führenden Hand ihrer gesetzmäßigen Schönheit und Klarheit die Renaissance fortzubilden. Diese aber hat die künstlerische Gesamtkunstform geschaffen, die auch unser Leben in sich zu fassen vermag. Denn sie hat dem ersten Gesetz aller architektonischen Kunst auch für unsere Zeit den treffenden Ausdruck gegeben: dem nämlich, daß nicht — wie nun das Vorurtheil fast aller Gebildeten dieser nüchternen Zeit ist — der Kunstbau bloß die Construction als solche deutlich auszusprechen habe, sondern vor allem der freie Schein eines künstlerischen Organismus ist, entzweit von dem Bedürfniß, soweit es der Kunst widerstrebt, ein harmonisches Ganze schöner Formen, beschlossener in sich wie die lebendige Gestalt, das die Arbeit der Construction und die Prosa des Zwecks in ein gediegenes Festgewand hüllt, in dem die Bestimmung des Baues und die innere Raumanlage wohl ausgesprochen sind, aber erhoben zugleich in die Freiheit idealer aus sich gewordener Erscheinung.

Julius Meyer.