



№

Schrank *11.*

Fach *5.*

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000299604

$\sqrt{\frac{3}{2}}$

MEINEM VATER.

DEM KÖNIGLICHEN SUPERINTENDENTEN

HERMANN KRÄTSHELL

GEWIDMET.

KARL FRIEDRICH SCHINKEL

IN SEINEM VERHÄLTNISS

ZUR

GOTHISCHEN BAUKUNST.

VON

JOHANNES KRÄTSCHELL.



F. No. 18870



BERLIN 1892.

VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN.

(FORM. ERNST & KORN.)

VII B. A.

Cy. 4. 12

XX
211



117885

Sonderdruck aus der Zeitschrift für Bauwesen, 1892.

Alle Rechte vorbehalten.

Akc. Nr. 237/52

Ein halbes Jahrhundert ist vergangen seit Schinkels Tod. Oft sind die fünfzig Jahre seit dem Tode eines großen Mannes für sein Andenken die wichtigsten gewesen. In diesen pflegt sich im großen und ganzen der Proceß zu vollziehen, dessen Ergebniss ihm seinen Platz in der Geschichte anweist. Noch lebten die, welche in gleichem Sinne mit ihm geschaffen, oder die von ihm empfangen haben. Mit der Begeisterung, die nur von Person zu Person sich entfachen kann, aber oft selbst ohne die Möglichkeit eines umfassenden oder unbefangenen Urtheils wird sein Lob verkündet. Aber auch sie treten vom Schauplatz ab. Neue Ereignisse drängen heran, neue Erscheinungen nehmen die Aufmerksamkeit in Anspruch; das Alte scheint eine Zeit lang vergessen. Dann erst tritt die Forschung in ihr Recht. Die mannigfaltige wissenschaftliche Arbeit beginnt; der entferntere Standpunkt gestattet für die Einzelheiten wie für die Gesamtanschauung die rechte Perspective, und allmählich gewinnt die Gestalt des Mannes für die Geschichte die ihr eigenthümlichen Formen, wie das Bild, das der Meißel des Künstlers aus der umgebenden Masse des Steins herausschält. Herman Grimm hat diesen Proceß für Goethe nachgewiesen und demgemäfs ihn auch für Cornelius und Schinkel in Anspruch genommen.¹⁾ Sehen wir ab von den Schöpfungen der heutigen deutschen Architektur — sie stehen vielfach in auffallendem Gegensatz zu dem, was er uns errungen — in der kunstgeschichtlichen Betrachtung kann heut niemand mehr vorübergehen an dem gewaltigen Reich, das sich unter dem Namen Schinkel zu einem Ganzen eint.

Ein sicheres Merkmal für das wachsende Verständniß Schinkels seitens der ihn erforschenden Nachwelt bot der Wechsel

1) S. seinen Vortrag Zeitschrift für Bauwesen XVII, 447 fg., abgedruckt in den Ausgewählten Essays, Berlin 1871, IX.

in der Auffassung von dem Verhältniß des Meisters zur gothischen Kunst. Manchen Nachruf, manche Erinnerung oder Charakteristik, auf die wir im Lauf der Untersuchung zurückkommen, brachte die nächste Zeit nach seinem Tode. Sie alle haben — von kleinlichen Gegnern dürfen wir absehen — seine Schöpfungen zu verstehen, sein Verdienst zu würdigen gesucht. Aber wie vielen von ihnen sind Werke des Meisters wie die Werderkirche in Berlin im Rahmen ihrer Betrachtung etwas Unbequemes, romantische Anwandlungen etwa, eine Episode im Schaffen des großen Mannes, der um der Vollständigkeit willen auch ein paar Worte gewidmet werden mußten. Gaben doch auch nur wenige Bauwerke oder in den von ihm veröffentlichten Entwürfen nur wenige Blätter von diesem Interesse Zeugniß. Erst nachdem man durch einen Einblick in den zu einem eigenen Museum gesammelten künstlerischen Nachlaß Schinkels sowie durch die Veröffentlichungen v. Wolzogens erkannt hatte, welch ein kaum übersehbares Material hierfür vorlag, und nachdem man sich überzeugt, wie er in immer neuen Entwürfen die richtige Lösung für die Aufgabe irgend eines gothischen Kirchenbaus, dessen Ausführung oft gar nicht beabsichtigt war, nach constructiver wie decorativer Seite suchte und wie er in den verschiedensten Aufnahmen ein und desselben Baudenkmals den Geist der mittelalterlichen Schätze erforscht hatte, erst da gewann dieses Verhältniß in der Kritik ein neues Ansehen. Aber wenn man auch fühlte, daß in den Bemühungen Schinkels um die Gothik nicht die Laune eines nach buntem Wechsel lüsternen Geistes, sondern ein bewußtes Streben, das einen Theil seiner Lebensarbeit ausmachte, von sich Zeugniß gab, so ist doch die Frage nach Ursprung und Ziel dieser Arbeit zum Gegenstand eingehenderer Untersuchung bisher nicht gemacht worden. Wie kommt er, dessen Kunst sich auf den Formen hellenischer Schönheit aufbaute, dessen Seele, Griechin gleichsam von Natur, die geistige Sprache dieses Volkes als ihre Muttersprache fühlte, wie kommt er dazu, in die romantische Welt des Mittelalters mit solcher Liebe und Begeisterung sich zu versenken? Wie sucht er das Ziel, das hier ihm vorschwebt, zu verwirklichen? Wie steht es um die innere Möglichkeit dieser seiner Ideen und

welches ist ihr reeller Ertrag? Ohne die Beantwortung dieser Fragen wird eine wichtige Quelle für das Verständniß dieses Geistes verschlossen bleiben.

1. Ursprung.

Jeder Schaffende, auch der mit der kräftigsten Individualität ausgestattet, bleibt in allem ein Kind seiner Zeit. Ihrem Denken ist er unterworfen, von ihren Strömungen wird er, wie sie ihn treffen, erfaßt, und der eine weiter, der andere minder weit mit fortgetragen. Goethe — der Rückblick sei auch hier erlaubt — hat das selbst in seinem Alter erfahren müssen, als die Romantik auf litterarischem Gebiet ihn nicht nur zum Bewunderer, auch zum Förderer gewann. Eben jener Strom der Romantik berührte Schinkel, und wenn wir ihn gothische Dome und Denkmale schaffen sehen, so scheint das eben jener Tribut, den er nach der Dinge Lauf dieser Zeitrichtung zu zollen hatte. Damit suchen auch fast ohne Ausnahme die Beurtheiler der romantischen — um sie kurz so zu nennen — Ideen Schinkels diese ihrem Ursprung nach zu erklären.²⁾ So sehr auch diese Argumentation auf wichtigen und unumstößlichen Thatsachen beruht, erscheint sie doch im vorliegenden Fall als zu allgemein und zu wenig erschöpfend, wenn wir bemerken, dafs, zuvörderst, schon die frühesten architektonischen Eindrücke, unter denen der Knabe und Jüngling gestanden, ihn mit der Gothik in unmittelbare und auch fruchtbare Berührung brachten lange

2) Wir nennen Kugler, Karl Friedrich Schinkel, eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit. Berlin 1842; wiederabgedruckt in „Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte.“ Stuttg. 1854. III, S. 305 fg. (Bei ihm sogar etwas äußerlich, als habe eben nur der Geschmack der Zeit von Sch. Entwürfe im mittelalterlichen Stil verlangt; s. S. 314: „denn natürlich konnte es bei der romantischen Reaction nicht fehlen, dafs auch hiervon sich Einwirkungen in seinen architektonischen Leistungen zeigen mußten, dafs auch von ihm Entwürfe in einem mittelalterlichen Baustile begehrt wurden.“ Aehnl. vorher. Ferner: Gruppe, K. Fr. Schinkel und der neue Berliner Dom. Berl. 1842. S. 16; P. D. Fischer im Magazin für Litt. des Auslandes, Jahrg. 1862, S. 279; Alfred Frh. v. Wolzogen: Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph. Berl. 1864, indem er das Urtheil Fischers unterschreibt; Herm. Grimm, a. a. O. S. 455; Rob. Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, IV, 1. Karl Fr. Schinkel, S. 10.

bevor jene romantische Bewegung auf ihn einen Einfluß gewonnen.³⁾

Wir wenden den Blick in die Vaterstadt Schinkels, die kleine märkische Kreisstadt Ruppin. Haben wir über des Künstlers frühere Jugendzeit nur die spärlichste Kunde, und haben selbst Männer wie Th. Fontane und Ferdinand v. Quast mit allem Spüreifer, zu dem bei ihnen noch ein locales Interesse hinzukam, nur die nothdürftigsten Notizen über diesen Lebensabschnitt ihres großen Landsmannes beizubringen vermocht, so sind uns gerade diese Nachrichten hier um so werthvoller. So viel hat als sicher zu gelten, daß nach dem frühen Tode des Vaters der Knabe bis zur Uebersiedelung der Familie nach Berlin,⁴⁾ also bis zu seinem vierzehnten Jahre, das Gymnasium seiner Vaterstadt besuchte. Zwar ist es nicht richtig, daß, wie Quast behauptet, die Schule sich zu jener Zeit in einem Kreuzgangflügel an der Südseite der Klosterkirche befunden habe.⁵⁾

3) Nur v. Quast hat gelegentlich in seinem Vortrag: Karl Friedrich Schinkel, Neu-Ruppin 1866, auf diese Einflüsse hingewiesen. Ihm folgt noch Adler in seinem Vortrag „Die Bauschule zu Berlin“ s. Zeitschrift für Bauwesen XIX, S. 465.

4) Nach Wolzogen a. a. O. S. 14 und demselben: Aus Schinkels Nachlaß [A. S. N.] Berlin, 1862, Bd. II, S. 222, der sich dabei auf Mittheilungen der Nichte eines Jugendfreundes von Schinkel beruft, im Jahre 1794. Nach Kugler, a. a. O. S. 308 im Jahre 1795, ebenso Waagen: K. Fr. Schinkel als Mensch und als Künstler, Berliner Kalender, Jahrg. 1844, abgedruckt in seinen „Kleinen Schriften“, herausgegeben von Wolfmann, Stuttg. 1875, S. 303; Fontane, Wanderungen durch die Mark Brandenburg, Berlin 1862, S. 68 und Dohme a. a. O. S. 7. Nach anderen noch später (Heydemann, Neuere Geschichte Neu-Ruppins, gar erst 1799). Den entscheidenden Ausweis geben die Acten des „Grauen Klosters“ in Berlin, nach welchen K. Fr. Schinkel am „3. April 1794“ „13jährig“, in die „Klein Tertia“ dieses Gymnasiums durch den bekannten Director Gedicke, einen Freund von Schinkels Vater, aufgenommen wurde.

5) Quast a. a. O. S. 6; ebenso Adler a. a. O. S. 7. Dagegen Krüger (Abriss der Geschichte des Rupp. Gymnasiums; vgl. Schwarz, Annalen desselben Gymn.), der, ein Augenzeuge jener Zeit, als Schullocal nach dem großen Brande von 1787, die (in der Nähe der Kirche belegene) Bürgercaserne an der Stadtmauer und dann (seit 1796) das neue Gymnasialgebäude anging. Eine genaue, von Herrn Oberlehrer Haase in Neu-Ruppin gütigst besorgte Durchsicht der Magistratsacten hat die Angabe Krügers bestätigt. (Dasselbst in der „Kämmerey-Rechnung de 1787/88, Tit. XVI, S. 182, Nr. 286: „denen beyden Gassen Meister vor den Garnison Schul Abtritt an der Mauer, wo gegenwärtig die große Stadtschule [so noch heut das Gymnasium im Volke genannt], nach dem Brande verlegt worden, zu reinigen 1 Thlr.

Aber gewifs ist der ehrwürdige Bau der Ruppiner Klosterkirche, auch wenn nicht des Knaben Augen unmittelbar „von der grammatischen Formenlehre fort durch die schöngeschwungenen Linien emporgezogen wurden“, auf seine Phantasie nicht ohne Eindruck geblieben. Diese grofse, dreischiffige Hallenkirche mit den hohen, schlank aufsteigenden Spitzbogenfenstern, die in den schönen Verhältnissen sowohl, wie im Detail sich als ein Werk aus der besten Zeit des Stils kennzeichnet, hob sich im schönen Schmuck ihrer dunkelrothen Ziegel von den hohen grünen Pappeln, die sie damals umstanden, wirkungsvoll ab. Hier war der beliebteste Tummelplatz für die Spiele der Ruppiner Jugend. Hierher mag der Knabe zu anderer Zeit mit Bleistift und Zeichenmappe gewandert sein, um dies schöne Bild der Kirche mit den anstofsenden Klosterresten und Baumgruppen aufzunehmen. Denn dafs er schon damals den Zeichenstift handhabte, ist von solchen, die ihm später nahe standen (namentlich Waagen), genugsam bezeugt, wenn auch kaum eins der Zeugnisse seines Talentos unmittelbar aus dieser Zeit auf uns gekommen ist. Wir wollen damit keineswegs zu viel erweisen, glauben auch, dafs es gewagt ist, wenn Quast den Umstand, dafs der tägliche Schulweg des Knaben ihn an den Reliefs aus gebranntem Thon am Portal der Siechenhauscapelle vorüberführte, mit der That- sache in Zusammenhang bringt, dafs Schinkel diese lange vergessene Technik später neubelebte und ihr in seinen Ziegelbauten einen breiten Raum gestattete (a. a. O. S. 6). Solche Jugend- eindrücke können ihrer Natur nach, auch einen empfänglichen Sinn vorausgesetzt, nur nach ihrer malerischen Seite als unbestimmte und allgemeine Rückerinnerung, etwa wie hier an weite lichte Hallen und hochaufstrebende Bögen in Betracht kommen. Aber das bleibt doch immer das ihnen Eigenthümliche, dafs sie mit eigener Zähigkeit haften und dafs sie verwandte Erscheinungen, wo und wann auch das spätere Leben solche vor Augen führt, schneller dem Gefühl nahe bringen. Auch daran mag hier erinnert werden, dafs schon sehr früh in dem Knaben, um

8 Gr.“ Dafs Schinkel vorher eine andere, etwa an jenem Ort belegene Schule besucht habe, ist in der Familie nach freundlichst gewährter Auskunft nicht bekannt, auch unwahrscheinlich.

nicht zu sagen die künstlerischen, doch die auf das Ideale gerichteten Neigungen stark über die praktischen, der wissenschaftlichen Schulbildung zu gute kommenden überwogen, und dafs mütterliche Erziehung jenen förderlicher zu sein pflegt als diesen. Dafs Schinkel noch in den letzten Jahren seines Lebens dieser Kirche ein hohes Interesse bewahrte, ist bekannt durch die unter seiner Oberleitung in den Jahren 1836 bis 41 ausgeführte Wiederherstellung derselben, zu der er die Zeichnungen 1830 mit grosser Sorgfalt fertigte. Wichtiger ist uns hier, dafs wir von diesem Interesse schon aus weit früherer Zeit ein Zeugniß besitzen. Taf. LXXVIII der Busfslerschen Hefte, einer „Sammlung von Verzierungen aus dem Alterthum“ aus den Jahren 1805 fg., bringt unter den frühesten Veröffentlichungen Schinkels ein von ihm an Ort und Stelle gezeichnetes Ornament aus der Ruppiner Klosterkirche. Wahrscheinlich ist die Handzeichnung noch vor der ersten italienischen Reise entstanden.⁶⁾

Wichtig ist an jenen oben geschilderten Eindrücken aber auch dies, dafs sie in der Hauptstadt, die seit 1794 des Knaben neue Heimat bildete, sich unmittelbar fortsetzten. Leider sind wir an näheren Nachrichten aus seiner Berliner Gymnasialzeit ebenso arm wie an solchen aus der früheren Zeit. Schinkel gehörte hier dem ältesten Berliner Gymnasium, dem sogenannten „Grauen Kloster“ bis 1798 an, wo er es, von Secunda abgehend,⁷⁾ verliess.

6) Aufbewahrt in der Plankammer des Oberhofbauamts in Berlin. Die Reise fällt in die Zeit vom 1. Mai 1803 bis März 1805. Um die letztere Zeit (nicht erst 1809, wie Wolzogen: Schinkel als Architekt usw., S. 26, angiebt), begannen auch die Busfslerschen Hefte zu erscheinen. Da aber jene Zeichnung aus der Ruppiner Klosterkirche erst im 13. Heft erschien, ist es möglich, dafs sie während der Anwesenheit des jungen Architekten in seiner Vaterstadt, unmittelbar nach der Rückkehr von der Reise (s. Wolzogen, A. S. N. I, Vorrede S. XV) entstanden ist.

7) Beiläufig nicht von Prima, wie Quast, oder „als Primaner“, wie Kugler und nach ihm die Uebrigen berichten. Dies geht aus einer auch sonst interessanten Note hervor, die sich in der unter den Miscellaneen des Director Gädicke aufbewahrten Osterprogramm-schrift von 1798 findet. Hier wird unter den noch vor Schluss des Winterhalbjahrs und zwar aus Secunda Abgehenden genannt: „Karl Friedr. Schinkel aus Ruppin, empfahl sich durch ein gesetztes bescheidenes Betragen und bewies in vielen Lectionen lobenswerthen Fleiss. Er hat sich der Baukunst gewidmet, wo ihm seine Geschicklichkeit im Zeichnen sehr zu Statten kommen wird.“

Konnten wir von der Ruppiner Klosterkirche annehmen, daß die eigenartigen Formen ihrer Architektur einen Eindruck auf den phantasiebegabten Knaben nicht verfehlt haben werden, so darf das von den ehrwürdigen und formvollendeten Hallen der Berliner Kirche mit den angrenzenden Klosterbauten, die den Schulzwecken dienten und noch heute dienen, um so eher gelten. Erbaut in der Frühzeit der Gothik, genauer damals, als sich die strengeren Formen des Details zu den edlen Gebilden der Blüthezeit des Stils umzubilden begannen, bildet diese Kirche eins der schönsten Beispiele dafür, was künstlerischer Sinn auch mit dem beschränkenden Mittel des Formsteines zu wirken vermochte. Die edlen Verhältnisse des dreischiffigen Langhauses und des langgestreckten einschiffigen Chors, die schönen Linien der Westfassade, deren erhabener Charakter durch die spätere Wiederherstellung von Quasts nicht in vollem Mafse gewahrt blieb, und das von feinem Gefühl zeugende Ornament, das alles stellt diese schöne Franziskanerkirche noch weit über das Werk des Dominicanermeisters in Neu-Ruppin. Und der Kirche stellten sich die zum großen Theil erhaltenen Räume des Klosters, obwohl aus bedeutend späterer Zeit, beinahe ebenbürtig an die Seite. Besonders gilt dies von jenem früheren Bau aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (1471—74). Von den beiden über einander liegenden Sälen, die er enthält — das dritte Stockwerk ist erst nach Schinkels Zeit aufgesetzt — hat sonderlich der obere⁸⁾ die volle Schönheit seiner aus vier Mittelsäulen emporsteigenden Gewölbe bewahrt, während der untere, durch die hier eintretenden Mauern eines älteren Kreuzganges etwas verkürzt, zu Ende des vorigen Jahrhunderts wenigstens seine volle Höhenwirkung noch hatte, die ihm später auch durch Anhöhung des Bodens bis zur Strafsengleiche genommen wurde. Beachtenswerth ist auch jetzt noch die Architektur des später theilweis umgebauten sogenannten „Langhauses“, das, 1516—18 als Dormitorium errichtet, eins jener Zeugnisse dafür bildet, daß hier und da auch im Reformationsjahrhundert

8) Nach einer Vermuthung von Bellermann (s. seine Programmschrift von 1824) der Capitelsaal, in welchem die großen Convente der ganzen Ordensprovinz Sachsen abgehalten wurden.

gothische Meister sich ein schönes Stilgefühl und edlen Geschmack bewahrt haben. In diesen Kreis von Zeugen mittelalterlicher Kunst trat der Knabe ein und unter dem täglichen Eindruck ihrer Formen reifte er zum Jüngling heran. Noch in späterer Zeit, in dem Bericht über den vom König in gothischem Stil verlangten Entwurf zum Dom gesteht Schinkel: „Ganz besonders steht der Charakter, in welchem Sinne Se. Majestät das große Werk gehalten wünschen, meiner Natur nahe, denn von jeher gewann ich den deutschen Alterthümern einen hohen Reiz ab, und sie forderten mich immerwährend auf, in ihr Inneres tiefer einzudringen.“⁹⁾ Offenbar bis in diese Frühzeit schweift sein Blick zurück, in welcher er, sonderlich hier, in den Hallen des Franziskanerklosters und seiner Kirche, mit einem der schönsten Denkmale jener Art in so nahe Berührung kam. Mehr und mehr traten hier die Neigungen zur Kunst in ihm hervor, wenn auch noch keineswegs sich einem bestimmten Felde zuwendend, jedenfalls schwankend zwischen der Architektur und der Malerei. Die Schuldisciplinen, die ihm mancherlei Schwierigkeiten bereiteten, schienen ihm in gleichem Mafse verleidet, wozu das damals hier noch herrschende Fachsystem das Seine thun mochte. Und wenn er sich aus solchem Zwang fortsehnte zu einer freien Bethätigung dessen, was er in sich fühlte, — jene edlen Formen und kühnen Linien mögen nicht zuletzt ihn sich selbst aufgeschlossen haben. Sie mußten ihm mit ein Wegweiser sein zu dem Felde, auf welchem er seinen Ruhm gewann.

Freilich berichtet uns Waagen,¹⁰⁾ dafs der letzte Anstofs zu jenem befreienden Schritt von einem Werke anderer Richtung ausging. Das Jahr 1797 brachte die zweite von Friedrich Wilhelm II. ausgeschriebene Preisbewerbung für ein Denkmal seines großen Oheims und auf ihr einen Entwurf Friedrich Gillys, der zwar keinen Preis errang, der aber doch als der bedeutendste aller für diesen Zweck bis dahin eingelieferten gelten darf.¹¹⁾ Schinkel sah diesen Entwurf auf der gleichzei-

9) A. S. N. III, 189.

10) a. a. O. S. 303 u. 304.

11) Der auf hohem Unterbau ruhende altdorische Peripteros mit den ihn umstellenden Obeliskten liefs in seiner Anlage und Durchführung durch alle Befangenheit hindurch doch einen neuen Geist

tigen Ausstellung, und sein Entschluß war gefaßt. Durch Vermittlung seines Vormundes wird er der Schüler von Gillys Vater und nach der Rückkehr des Sohnes von einer längeren Studienreise dessen Famulus und Freund.

Als der früheste Repräsentant jener geläuterten Auffassung der klassischen Kunst gilt im heutigen Kunsturtheil Friedrich Gilly. Die Kritik rechnet dabei, soweit seine Kunstübung in Betracht kommt, mit einer Wahrscheinlichkeit. Es läßt sich annehmen, daß er die letzten Fesseln des Zeitgeschmacks¹²⁾ noch abgeworfen und zu der freien, harmonischen Klarheit seines großen Schülers sich noch hindurch gearbeitet hätte. Ein anderes Moment in der Schätzung Gillys ist heut fast vergessen oder wiegt zu leicht, das doch unbestreitbar ist. Zu einer Zeit, als man ohne alles Verständniß war für die Schönheit gothischer Kunst, und wo die Verachtung derselben durch den aufsteigenden Stern der Antike in ein neues Stadium treten zu sollen schien, hat er fast als der Erste die Schönheit ihrer eigenartigen Formen wiedererkannt und für ihre Fahnen geworben. Schon in früher Jugend hatte er sich als Begleiter des Vaters auf dessen Amtreisen in Pommern für die mittelalterlichen Baudenkmäler begeistert. „Keine alte Burg — sagt sein Biograph¹³⁾ — kein altes Kloster, kein Denkmal der bildenden Kunst des Mittelalters entging seinen spähenden Augen.“ Construction und Material derselben werden eingehend untersucht. Als junger Architekt zur Marienburg gesandt mit dem Auftrag, ihre Säulengänge und Remter für industrielle Zwecke umzubauen, erkennt er in ihr eins der großartigsten Denkmäler nordischer

verspüren, der mit dem Wesen der griechischen Antike weit nähere Verwandtschaft hatte, als der herrschende Zeitgeschmack. Näheres s. in des Verfassers Skizze: Die ältesten Entwürfe zu dem Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin, Jahrg. 1888 der „Gegenwart“ Nr. 27.

12) Wir brauchen kaum an die drückende, wenn nicht schwerfällige Plananlage, den Mangel an Rhythmus, worin seine Zeit das Pathetische des französischen Geschmacks noch nicht zu verleugnen vermag, erinnern. Auch die Vorliebe für die ernstere dorische Stilordnung ist zu erwähnen, die in den archaischen Neigungen der Zeit ihren Ursprung hatte. Freilich bieten die wenigen Bauten und überlieferten Zeichnungen des früh Verstorbenen nur ein geringes Material.

13) s. Konrad Levezow, Denkschrift auf Friedr. Gilly, Berlin 1801, S. 8.

Backsteingothik und entwirft, von ihrer Schönheit begeistert, jene herrlichen Zeichnungen, die den ersten Grund zur Wiederherstellung des alten Ordensschlosses legen, in ihrer Wirkung an das Domwerk Sulpiz Boisserées erinnernd. Sie gehören zu dem Bedeutendsten, was er uns hinterlassen.

Gilly veranlafte ihre Herausgabe in dem Frickschen Kupferstichwerk über die Marienburg.¹⁴⁾ Die Vorarbeiten für die Herausgabe des Werkes dauerten noch fort, als er, von seiner grossen Reise zurückgekehrt, der specielle Lehrer Schinkels wurde und diesen sogar in sein Haus aufnahm. Hier war es, wo sich dem kunstdürstenden Jüngling der reiche Schatz von gesammelten Werken der Architektur, den Gilly besafs, öffnete. Hier sah er auch zuerst jene herrlichen Blätter über die Marienburg, die einen unverlöschlichen Eindruck auf ihn hinterliessen.¹⁵⁾ Eins seiner frühesten uns erhaltenen Aquarellbilder, einen Saal dieses Schlosses darstellend, ist wahrscheinlich aus dieser Gillyschen Zeit.¹⁶⁾ Das nächste Zeugniß bilden wieder die Details, die er nach diesen Blättern für die Bufserschen Hefte (Heft 8) in vergrößerterem Mafsstabe zeichnete. Und noch zwanzig Jahre später gedenkt er dieses Eindrucks des Gillyschen Werkes, der freilich durch die spätere eigene Anschauung übertroffen wurde, in dem Bericht, den er behufs der Wiederherstellung des Bauwerkes und über eine diesem Zwecke dienende Reise dahin dem Staatskanzler Fürst v. Hardenberg zu erstatten hatte.¹⁷⁾ Diese frühesten Berührungspunkte des jugendlichen Künstlers mit der Marienburg sind von besonderem Interesse. Hier zuerst, in den älteren Theilen des Werkes, tritt ihm die Gothik in einer Gestalt entgegen, die dem Geiste, in welchem er später dieses Stiles Herr zu werden suchte, durchaus verwandt ist. Nicht erst in Italien, sondern schon hier an dem deutschen Ordensritterschlofs, dessen Formen die lebhaften Beziehungen seiner Bauherrn zu Sicilien

14) Friedr. Frick, Schlofs Marienburg in Preussen nach seinen vorzüglichsten inneren und äufseren Ansichten. Berlin 1799. Von Gilly sind Blatt V, VI, VII, X, XI, XIV. Die besten Gillyschen Originalblätter gingen in den Besitz Friedrich Wilhelms II. (Blatt VII) und des Ministers v. Heinitz (Bl. X) über.

15) Vgl. Waagen a. a. O. S. 304 u. 305.

16) s. A. S. N. II, S. 342, Nr. 18.

17) s. A. S. N. III, 309.

und Unteritalien vielfach bekunden, gewinnt er eine Anschauung von dem „saracenischen“ Stil. — Freilich hiesse es die kunstgeschichtliche Perspective verrücken, wollte man die Verbindung Gilly-Schinkel als bedeutend und fruchtbringend nicht vor allem in dem Sinne der Wiedererweckung antiken Geistes in der Baukunst gelten lassen. Etwas anderes ist es, jene Perspective erweitern und auch die kleineren parallelen Strömungen verfolgen. Und wenn wir jener Verbindung in gewissem Sinne auch für die gothischen Tendenzen des Schülers Bedeutung beimaßen, so darf kein Geringerer, denn dieser selbst, dafür als unser Gewährsmann gelten. Denn wenn er von seiner ersten großen Reise aus über den frühvollendeten Lehrer an dessen Vater schreibt,¹⁸⁾ daß es unmöglich sei, zu „vergessen, daß, wenn das Geringste in ihm aufkeime und einigen Fortgang finde, er diese Vortheile allein dem lehrreichen Umgang mit jenem zuzuschreiben habe,“ so dürfen wir nicht vergessen, daß hier der spricht, den Italien (soweit architektonische Eindrücke in Betracht kommen) keineswegs durch seine klassischen Kunstschätze, sondern durch seine mittelalterlichen, sonderlich gothischen Prachtbauten begeistert hat, und der als nächste Frucht dieser Reise den Plan zu einer Bearbeitung gerade dieser Architekturen Italiens mit nach Haus nimmt.¹⁹⁾

Wir haben damit die Romfahrt des jungen Künstlers schon berührt. Tagebücher, mehr oder minder eingehend, Briefe, welche die Lücken glücklich ausfüllen, Skizzen in erstaunlicher Anzahl, fast ohne Sprung den Faden der Reise andeutend, geben uns ein getreues Gesamtbild seiner damaligen geistigen Existenz. Wunderbar mögen sie dem erscheinen, der des Künstlers Bildungsgang nicht kennt. Nicht als Classicist sieht er Italien, sondern als Romantiker,²⁰⁾ aber auch weniger als Architekt, denn als Maler.²¹⁾ Beides wird uns wichtig sein. Nicht erst bei

18) Brief an David Gilly vom 3. Januar 1805 s. A. S. N. I, 172.

19) Die Darlegung dieses Plans in dem Brief an den Buchhändler Unger, A. S. N. I, 132 fg.

20) Wenn man damit zunächst nicht den Begriff der romantischen Schule verbinden will.

21) Wenn er das Letztere auch nicht gelten lassen wollte. Darauf deutet eine Aeußerung in dem Brief an einen unbekanntem

Friedrich Gilly, der ein trefflicher Landschaftler war, sondern schon früher hatte er gelernt, die Natur nach ihrer malerischen Seite zu schätzen, und noch später sind ja seine wichtigsten architektonischen Entwürfe, im guten Sinne, ein Zeugniß für diese Vorliebe. Skizzenbücher, einzelne Blätter und die gelegentlichen Aufzeichnungen dazu, sie scheinen der Studienmappe eines Malers entnommen, der „das schöne Land Italien“ nach Motiven für seine Staffelei durchsucht. Auch da, wo architektonische Eindrücke in den Vordergrund treten, kann sich mit wenigen Ausnahmen dieser Gesichtspunkt kaum verleugnen. Es sei nur auf die Würdigung des Mailänder Doms verwiesen, für den er nur Worte der höchsten Bewunderung hat, während doch seinem gesunden architektonischen Sinn auch ohne genauere Kenntniß des Stils die genugsam bekannten Inconsequenzen der Fassadenbildung, der Strebepfeiler, die nichts zu tragen haben, der barocken Portalarchitektur, um von anderem abzusehen, kaum hätten entgehen können. Auf der zweiten italienischen Reise sah er das Werk nicht nur mit reicheren Kenntnissen, sondern auch in einem anderen Sinne, in einer anderen Absicht.²²⁾ Aber seine Blätter vom Mailänder Dom gehören zu dem Schönsten, was er von dieser ersten Reise mitbrachte.²³⁾ Noch mehr jedoch, als hinter den Maler der Architekt, tritt hinter den begeisterten Verehrer mittelalterlicher Baukunst der Schüler des Classicisten Gilly zurück. Denn ein gut Theil seiner schriftlichen Betrachtungen und Skizzen ist immerhin dem Studium der Architektur gewidmet, aber hier kommen Antike wie Renaissance in auffallendem Mafse zu kurz. Eines Werkes der letzteren geschieht kaum Erwähnung, wenn er sie auch bis Bramante künstlerisch gelten lassen will.²⁴⁾ Die Ueberreste der ersteren hat er hier und da, wie aus dem erwähnten Brief an Dav. Gilly und aus

Reisegefährten, s. A. S. N. I, 142: „Koch (der bekannte Landschaftler), hat mir eine Menge Künstler in's Haus geführt (zur Besichtigung der sicilischen Reiseskizzen Schinkels), die mich gegen meinen Willen und gegen meine Bestimmung mehr als Landschaftsmaler, denn als Architekt beurtheilen.“

22) s. das Tagebuch der zweiten Reise A. S. N. I, 229.

23) s. dieselben im Schinkelmuseum (in der technischen Hochschule in Charlottenburg) Mappe („M“) IV, 7—10.

24) s. den obengenannten Brief an Unger.

dem Aufsatz über die Wohngebäude Neapels²⁵⁾ hervorgeht, auf ihren technischen Werth, namentlich in Hinsicht auf das Material, in Betracht gezogen, oder eben ihr malerischer Reiz hat ihnen in seinen landschaftlichen Compositionen eine Stelle verschafft; ein Interesse darüber hinaus vermögen sie ihm nicht abzugewinnen.²⁶⁾ Es klingt wie eine Entschuldigung, wenn er dem alten Gilly schreibt:²⁷⁾ „Der grösste Theil der Denkmäler alter Baukunst bietet nichts neues für einen Architekten, weil man von Jugend auf mit ihm bekannt wird.“ Ein ganz anderes ist sein Verhältniß zur mittelalterlichen, namentlich auch zur gothischen Architektur, die er bis ins mittlere Italien verfolgen kann und deren vereinzelte Formen er an verwandten Architekturen Süditaliens und Siciliens wiederfindet.

Noch auf deutschem Gebiet treten ihm die ersten großartigen Denkmale der Gothik entgegen, in Prag und Wien. Der Brief an seinen Vormund Valentin Rose spiegelt diese Eindrücke wieder.²⁸⁾ Der „schöne gothische Dom auf dem Hradschin hat ihn häufig gereizt, mit Mühe und Schweiß die Stufen des Berges zu ersteigen.“ Und von Wien heisst's: „Die Hauptschönheit der Stadt ist das unendlich reiche und kühne gothische Werk der St. Stephanskirche, die ich täglich besuche.“ Die gleichzeitigen Zeichnungen, die er von beiden Baudenkmalen entwarf,²⁹⁾ verrathen zwar kaum architektonisches Studium; aber sie beweisen, wie ihn der Zauber dieser mächtig aufstrebenden Massen immer auf's neue ergreift. Namentlich die großartige Federzeichnung vom Inneren der Stephanskirche (Nr. 22) giebt diesen Eindruck ganz wieder. — Kaum hat er von Istrien her

25) Vom Frühjahr 1804; s. denselben A. S. N. I, 67—77.

26) Waagen a. a. O. 311 erinnert daran, daß Schinkel auf einem Ausflug nach Pästum zum ersten Mal griechische Architektur sah, und spricht von einem „tiefen und bleibenden Eindruck derselben“, freilich nur in der Form der Vermuthung. Er lernte den Künstler erst zwanzig Jahr später kennen (genauer Frühjahr 1823), und sah, als dieser ein anderer geworden, in seiner Gemeinschaft den Poseidon- und Cerestempel. Von irgend welchem begeisterten Eindruck findet sich in den Zeugnissen der ersten Reise keine Spur, wengleich einige antike Details dem Skizzenbuch einverleibt werden.

27) A. S. N. I, 166.

28) A. S. N. I, 45 fg.

29) Schinkelmuseum M. II, Nr. 9 fg. und 22 fg.

den Boden Italiens betreten, als ihm die Gothik in ganz neuem Gewande entgegentritt; so sehr sie ihn auch hier allerorten fesselt, sie muthet ihn so fremdartig an, dafs er sie schlechterdings nicht wieder erkennt. Er fafst sie mit unter einem Begriff zusammen, der für seine baukünstlerischen Betrachtungen in Italien in den Vordergrund tritt, dem des „saracenischen Stils.“ Die Erklärung, die er davon giebt, oder mehr noch ihre Anwendung, zeigt recht eigentlich, wie gründlich noch um die Wende des Jahrhunderts mittelalterliche Kunst und ihre Geschichte vergessen war. In seinem Reisetagebuch heifst es (A. S. N. I, 23): der Stil „liegt zwischen dem orientalischen und römischen; es ist der, welchen man gewöhnlich den saracenischen nennt,“ und in dem mehrfach genannten Brief an D. Gilly (A. S. N. I, 164): „es liefse sich für die schöne Architektur mancher Nutzen aus diesem Stile ziehen, den man gewöhnlich den saracenischen nennt, weil er durch Vermischung morgenländischer und antiker Architektur in der Zeit der Völkerwanderungen entstand,“ und es findet unter diesem Begriff des „saracenischen Styles“ alles Platz, was nicht offenbar der Antike oder Renaissance angehört, die venezianisch-gothischen Paläste oder der Dom von Siena und viele ähnliche so gut wie San Marco in Venedig oder die romanisch-arabische Mischarchitektur Siciliens.

Es wäre unbillig, es dem jungen Künstler zum Vorwurf machen zu wollen, dafs er die Stilverwandtschaft jener Dome Ober- und Mittelitaliens mit denen, die er soeben in Prag und Wien bewundert, gänzlich übersah, obgleich er an einzelnen Theilen der Marienburg ähnliche Umbildungen des Stils hatte kennen lernen. Einmal war, wie schon angedeutet, die Unkenntnifs in diesen Dingen noch ein Gemeinzug der ganzen Zeit, und nur ganz im Stillen bereitete sich ein Umschwung vor.³⁰⁾ Und sodann hatte sich diese kühne, in allen Theilen gleichmäfsig auf-

30) Fr. Schlegel, der um dieselbe Zeit die Niederlande, die Rheingegenden und das nordöstliche Frankreich sieht, richtet hier, als der Erste, sein Augenmerk auf die örtlichen Sonderheiten des Stils und unterscheidet gewisse Perioden in seiner Entwicklung. Die gewonnenen Anschauungen veröffentlicht er erst zwei Jahre später im „poetischen Taschenbuch“ von 1806.

strebende Architektur ja gerade in Italien einem ihr gänzlich fremden, ja entgegengesetzten Geiste so völlig unterordnen müssen, dafs es kaum glaublich schien, ein und dieselbe Richtung oder doch ein und dieselbe Zeit habe in jenen nordischen und in diesen südlichen Werken ihre Gedanken ausgesprochen. Auffallend bliebe freilich, dafs er die phantastischen Schöpfungen sicilischer Baukunst mit den ausdrucksvolleren Bauten der eigentlichen italienischen Gothik zu einer Familie zusammenfafst, wengleich auch hier Werke, wie der Dom von Palermo, dem er ein besonderes Interesse widmet,³¹⁾ für den äufseren Eindruck als ein Bindeglied zwischen beiden Architekturen dienen konnten. Und dennoch hat er sich ein gewisses Stilgefühl unter der Menge verwirrender Eindrücke bewahrt. Nur bei einem unter den von ihm betrachteten Werken „saracenischen Stils“ spricht er von einer „altgothischen“ Fassade, und es war in der That das einzige unter ihnen, bei welchem ein ganzer Bautheil den Charakter nordischer Gothik trug, der Dom von Neapel, dessen spätere Bauperiode den französischen Einflufs der Regierung Karls von Anjou unverkennbar aufweist.³²⁾

Es wäre für uns werthvoll, zu verfolgen, welchen Eindruck die gewaltigen Schöpfungen französischer Gothik auf ihn ausübten, welche Stellung er ihnen gönnte, nachdem er an jenen gothischen Bauten Italiens doch einen fremden Geist solange auf sich hatte wirken lassen. Allein weder schriftliche Mittheilungen, noch nachweisbar an Ort und Stelle aufgenommene Zeichnungen geben darüber Auskunft. Paris, für das nach der Rückkehr aus Italien ein längerer Aufenthalt in Aussicht genommen war, wurde früher, als beabsichtigt verlassen.³³⁾

31) s. besonders die schöne Zeichnung M. VI, Nr. 67.

32) Wenn er San Lorenzo mit seinem Chor, das in dieser Beziehung die Hauptmerkwürdigkeit bietet, nicht erwähnt, so dürfen wir nicht vergessen, dafs er gemeinhin nicht um ihrer Architektur willen die Gebäude aufsucht.

33) Die Gründe dafür sind in einem Brief an Gilly verständlich klar genannt (A. S. N. I, 175, Mitte), wenn er sagt, „Umstände und ein gewisser Mangel an Genufs im Verhältnifs des darauf Verwandten, eine gewisse Unthätigkeit bei beständiger Beschäftigung, eine Folge des wenigen Selbstwirkens (man läfst hier mehr auf sich wirken, als man selbst wirkt): dieses alles bestimmt mich zur schleunigen Rückkehr in's Vaterland, wo ich mich nach einer in vollkommener Ruhe

Dafs er das, was er für künstlerische Studien an Zeit und Lust übrig hatte, neben dem Genufs der damals mit Kunstschätzen überfüllten Museen von Paris auch jenen grofsartigen Zeugen mittelalterlicher Baukunst zuwandte, darf als feststehend gelten. Gewifs ist es hinsichtlich des Strafsburger Münsters der „auf ihn einen aufserordentlichen Eindruck machte,“ das einzige fast, was Waagen (a. a. O. 513) von dieser Rückreise zu berichten weifs. Noch in viel späterer Zeit zeugen die grofsen Restaurationsentwürfe für dieses Bauwerk von jener jugendlichen Begeisterung.

Wenn v. Wolzogen dennoch die erste italienische Reise für den Klassiker Schinkel zu retten sucht, so geschieht das mit wenig stichhaltigen Gründen.³⁴⁾ Allerdings verräth das erste grofse Bauwerk, das er aufführt, die neue Wache, den Meister der hellenischen Form; aber zwischen diesem Werk und der Rückkehr aus Italien liegen zwölf Jahre; von denen die meisten im Dienste ganz anderer Ideen standen, als derer, die in dem genannten Werk ihren Ausdruck gefunden. Es braucht darum nicht gelegnet werden, dafs ihm, wenn er später sich mehr und mehr in antike Formgebung hineinarbeitete und in ihr seine grofsen Entwürfe schuf, vor seinem rückschauenden geistigen Auge auch jene Gebilde antiker Architektur aufgetaucht seien, die er auf dieser Reise gesehen. Aber damals, als er ihnen gegenüber gestanden, hat er zu dem Geiste dieser Formen, wie gezeigt, eine bewufste innere Beziehung nicht gehabt. Ferner: allerdings ist das für Unger geplante mittelalterliche Architekturwerk nie zu Stande gekommen, aber nicht, weil es

neu unternommenen Arbeit von einiger Bedeutung sehne, etwas, was ich während einer zweijährigen Reise entbehren mußte.“ Die „Umstände“ waren theilweise materiellster Art. Sein Vormund Val. Rose hatte ihm 800 Franken für Paris vorgeschossen, doch schien die übernommene Schuld ihn zu bedrücken; vgl. den Brief an den Genannten, A. S. N. I, 155. Ferner ist daran zu erinnern, dafs in die Zeit seines Pariser Aufenthaltes die Kaiserkrönung Napoleons I. fiel, die daselbst ungeheuren Trubel veranlafste. — Dafür, dafs der Aufenthalt in Paris länger geplant war, vgl. die beiden Briefe an den Minister Graf Haugwitz (A. S. N. I, 135, 136; Schinkel war mit gutem Erfolg um eine Staatsunterstützung zum Zweck der längeren Dauer dieses Aufenthaltes eingekommen).

34) S. Schinkel als Architekt usw., S. 26.

dem jungen Künstler mit seinem Interesse an diesem Gegenstande nicht ernst gewesen wäre, sondern aus ganz anderen, äußerlichen Gründen, und zwar hauptsächlich deshalb, weil der Verleger Bedenken trug, auf den Plan einzugehen.³⁵⁾ Nicht minder verfehlt scheint endlich Wolzogens Berufung auf die schon erwähnten Bußler'schen Hefte.³⁶⁾ Denn keineswegs „neben einigen frühmittelalterlichen Ornamenten“ hat der junge Künstler hier viele antike Verzierungen veröffentlicht, sondern aus der mittelalterlichen Kunst 29 Ornamente (auf 15 Tafeln), dagegen aus der Antike 15 Ornamente (auf 13 Tafeln), oder wenn wir nur die in Italien aufgenommenen in Betracht ziehen 22 mittelalterliche (13 Tafeln) gegen 13 antike (11 Tafeln). Uebrigens wies schon Dav. Gilly, der das Bußlersche Werk in seiner „Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst betreffend“ (Jahrg. 1806) empfahl, darauf hin, daß die Veröffentlichungen, soweit sie von Schinkel herrühren, namentlich in Hinsicht des früheren Mittelalters von Interesse wären; nur daß sie sich keineswegs auf die Frühzeit des Mittelalters beschränken, sondern sich auf das ganze Mittelalter beziehen.

Wir haben uns nunmehr mit der Thatsache des Einflusses der romantischen Schule auf den jungen Künstler auseinanderzusetzen, und die nächste Frage ist die: war dieser Einfluß schon vor der italienischen Reise vorhanden? Von den Gründen dafür, die einem an die Hand gegeben scheinen, wenn man die dürftigen Nachrichten aus jener ersten Periode von Schinkels Leben und die Geschichte der Frühzeit der Romantik nach gegenseitigen Anknüpfungspunkten durchsucht, sind die meisten keineswegs stichhaltig oder gar zwingend. Fichtes

35) s. den schon erwähnten Brief A. S. N. I, 141: „Unger hat mir, wie ich's vermuthete, geschrieben, d. h. nicht bestimmt. Auch ohne dies zwingen mich andere Umstände, jetzt Rom zu verlassen.“ Also die nicht bestimmte Antwort war ein Grund; als weitere ergeben sich, wenn man die oben angeführten Briefe vergleichen will, Mangel an Mitteln, die er für den damals noch beabsichtigten längeren Aufenthalt in Paris aufsparen mußte.

36) „Schinkel als Architekt. . .“ S. 26. Uebrigens fehlt in A. S. N. II, 353 fg., wo Wolzogen die Beiträge Schinkels zu den genannten Heften aufzählt, Tafel CXIX. Die Originalskizzen sämtlich im Archiv des Hofbauamtes zu Berlin.

Schriften, mit denen er sich beschäftigte und die er, wie Kugler (a. a. O. 310) berichtet, selbst auf die Reise mitnahm, galten freilich der romantischen Schule schon damals fast als ein Evangelium; aber ihr Einfluß — zumal der dieser früheren — konnte doch nur sehr mittelbar oder kaum seine Anschauungsweise so, wie wir sie eben kennen gelernt, bestimmen; dazu traten die ästhetischen Gesichtspunkte zu weit hinter die ethischen zurück. — Wirksamer in dieser Richtung hätten die Vorlesungen A. W. Schlegels sein können, die dieser 1802³⁷⁾ in Berlin hielt. Hier stand das Interesse im Vordergrund, einer bestimmten Kunst- und Cultuperiode, dem Mittelalter, das Wort zu reden, oder genauer die entgegengesetzte, die der Reformation in ihren geschichtlichen Folgen bis zur Gegenwart herabzuziehen. Aber das Auditorium war doch ein beschränktes; es umfaßte im wesentlichen den Kreis, der in Rahels Haus seinen Mittelpunkt sah. Beziehungen Schinkels zu diesem Kreise sind aus jener Zeit nicht nachweisbar.³⁸⁾ Allein wenn auch solche concreten Beziehungspunkte vor seiner Reise nicht gewonnen werden können, wird eine unbefangene Betrachtung, auch ohne diese, zwei Aeufserungen einer sich von dem Zeitgeschmack so bestimmt emancipirenden Anschauungsweise, die Zeit und Ort miteinander gemein haben, dennoch in Beziehung setzen. Von der Vorliebe für mittelalterliche Kunst sahen wir den jungen Reisenden beherrscht, und die gleiche Vorliebe hatte ja innerhalb des im Entstehen begriffenen romantischen Kreises sich schon herausgebildet und nach außen zu erkennen gegeben. Gerade in Berlin waren die ersten derartigen Manifeste erschienen: 1797 Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ und ein Jahr später „Franz Sternbalds Wanderungen“ von Tieck, denen dieser wieder ein Jahr später die „Phantasieen über Kunst“ für Freunde der Kunst nach-

37) Nach Gottschall (Deutsche Nat. Litt. in der 1. Hälfte des 19. Jhts. Bd. I, 233) erst 1803.

38) Schinkel lieferte für das Haus, das der jenem Kreise nahestehende Prinz Louis Ferdinand bewohnte, Pläne; doch war nicht der Prinz Bauherr, wie es nach Quast (a. a. O. 13) scheinen könnte, sondern der Vater von Schinkels Freund und Reisegenossen Steinmeyer.

folgen liefs. Namentlich das erstgenannte Schriftchen hatte ja auch in weiteren Kreisen Aufsehen genug erregt, und selbst Goethe, als er von kritikloser oder böswilliger Seite als Verfasser bezeichnet worden war, veranlaßt, sein ästhetisches Alibi festzustellen.³⁹⁾ Dafs derartige Erscheinungen an einem so regsamem Geist, wie Schinkel, nicht unbeachtet vorübergingen, darf als ausgemacht gelten, und also die Thatsache eines derartigen Einflusses bis zu einem gewissen Grade nicht geleugnet werden. Freilich wäre es falsch, ihn jetzt schon als einen Romantiker im Sinne der „Schule“ zu betrachten. Es schied ihn etwas von diesen Tieck-Wackenroder. Es ist, als wäre er auf dieser italienischen Reise bei jedem Schritt seiner grossen culturgeschichtlichen Aufgabe, die nicht darin bestand, die Formgebung eines bestimmten Stils wieder rein herzustellen, sich schon bewußt gewesen — wofür ja das strenge Verfolgen des Sachstudiums nicht von nöthen ist — und als habe er die Gefahr gefühlt, die in dem willkürlichen Subjectivismus jener phantastischen Begeisterung der jungen Romantiker verborgen lag, die Gefahr der Zuchtlosigkeit in jeder Gestalt. Schon seine Auffassung der Landschaft, wie sie die zahlreichen Zeichnungen und Farbenskizzen von dieser Reise uns vor Augen führen, würde keineswegs nach dem Sinne Franz Sternbalds gewesen sein,⁴⁰⁾ der nur sein Gemüth, seine augenblickliche Stimmung darin festgehalten sehen will, während Schinkel, ohne den Einfluß seiner Phantasie auf die Gestaltung zurückzuhalten, immer einen allgemeinen Culturzustand darzustellen bestrebt ist. — Aber auch sein Verhältniß zur mittelalterlichen Architektur ist doch ein wesentlich verschiedenes. Dort, in den Herzensergiefsungen eine fromme, aber doch vom Weihrauchduft berauschte Begeisterung für die herrlichen Schöpfungen einer ahnungsvollen Zeit, dort, im Sternbald, eine hohe Bewunderung, wie sie sich beim Anblick des Strafsburger Münsters in langen Tiraden ergeht, hier bei Schinkel, soweit nicht malerische Tendenzen in den Vordergrund treten, trotz manchen Mißverständnisses doch

39) Tages- und Jahreshefte (Ausg. 1832) XXXI, 142; vgl. „Deutsche Sprache und Verwandtes“ XLV, 135.

40) S. Franz Sternbalds Wanderungen, Bd. II, S. 125.

das lebendige Gefühl für die ethischen Qualitäten dieser Werke, für das Feste, Gediegene des Materials gegenüber der kränkelnden Verhüllungsarchitektur, die er daheim und hier, selbst an Römerwerken, kennen gelernt, für die Sorgfalt in der Ausführung des Ornaments, auch an den Theilen, die dem Auge für gewöhnlich entzogen sind.⁴¹⁾ Das weist doch darauf hin, daß er schon früher und schon in einer anderen Schule, als der romantischen, ein Verhältniß zu dieser Kunst gewonnen hatte.

Erst die nachitalienische Zeit unseres Schinkel ist es, die eine wesentlich tiefere romantische Färbung im Sinne der romantischen Schule annimmt. Den Subjectivismus Fichtes — dessen eifriger Hörer ist er nach der Rückkehr — eignen sich die Romantiker mehr in der Form der energielosen, gegen sich selbst weichlichen und daher willkürlichen Selbstbestimmung an; auch er ist damals nicht ganz frei von derartigen Anschauungen, wengleich ihn seine gesunde Natur vor der letzten romantischen Consequenz, der Ironie, bewahrt, die sein Jugend- und Studienfreund Solger in ein philosophisches System zu bringen sucht. In seinem Entwurf zum Louisenmausoleum, den der folgende Abschnitt näher zu betrachten hat, spiegeln sich diese Einflüsse wieder. Seine persönlichen Beziehungen zu einzelnen Vertretern der Schule sind jetzt theilweise intim. Noch während der Rückkehr, in Weimar, lernt er Ludwig Tiecks Bruder, den Bildhauer, kennen und schließt mit ihm Freundschaft fürs Leben, die selbst ja freilich nach einer anderen Richtung hin fruchtbar wird. Aber drei Jahre später ist das Haupt der Schule selbst in Berlin und gewinnt an Schinkels altem Freunde Solger einen innigen Vertrauten; es ist sehr wahrscheinlich, daß ihm hier auch Schinkel persönlich nahe trat. Ein Jahr zuvor, 1807, hatte dieser schon mit Clemens Brentano Freundschaft geschlossen, 1810 reisten sie gemeinsam, in Begleitung von Schinkels junger Frau, nach Muskau, wo sie Gäste des Fürsten Pückler sind. In Berlin schließt sich später Bettina dem Freundeskreise an. Ob er mit Runge nähere Beziehungen anknüpfte, läßt sich nicht ausmachen. Tieck war mit diesem

41) Vgl. den Anfang des Briefes an Unger A. S. N. I, 132 und den ersten Brief an Dav. Gilly gegen Ende, A. S. N. I, 169 u. 170.

schon in Dresden vertraut gewesen, und Clemens Brentano bittet ihn von Berlin aus, ihm für seinen Romancyklus die „Erfindung des Rosenkranzes“ in der Art seiner mystischen Arabesken Illustrationen zu liefern (1809). Arnim und Fouqué sind um diese Zeit in Berlin und stehen mit den Brentanos und ihrem Kreise, zu dem Schinkel bis zu Brentanos Fortgang von Berlin gehört, in innigem Verkehr. In demselben Jahre kehren auch Chamisso und Kleist nach Berlin zurück und schliessen sich an. Ein Theil der Koryphäen der Romantik findet sich in der Hauptstadt zusammen und gerade der Theil, welcher mehr als die Gefolgschaft der Schlegel Einkehr hält in das geistige Leben des eigenen Volkes, seine Dichtung und bildende Kunst. Kaum ein Werk des nur zu oft phantastischen Kreises, sei's Roman, sei's Drama, in dem nicht gothische Dome und Burgen als Staffage dienen. Einwirkungen auf Schinkels empfängliches Gemüth konnten nicht ausbleiben.

Und eine neue Quelle öffnet sich dann dem Interesse an gothischer Kunst. Es ist die nationale Erhebung des Volkes, die in der politischen Befreiung vom Joche Napoleons ihr Ziel erkämpft. Es ist bekannt, daß die jüngere Romantik nicht müde wurde, in die Schätze des deutschen Geistes, die das Mittelalter geschaffen, hineinzugreifen, um jetzt durch sie das gedrückte vaterländische Bewußtsein mit neuer Begeisterung zu erfüllen. Wer will es dieser Zeit verdenken, daß sie in dem Stil der großen gothischen Dome — der Kriegszug nach Westen hatte sie wieder vor aller Augen gestellt — ein Werk urdeutschen Geistes sah. Schinkel, der eifrige Hörer der Fichteschen „Reden an die Nation“, erfüllt von glühendem Patriotismus und selbst schwere persönliche Opfer nicht scheuend,⁴²⁾ er stellt auch seine künstlerische Thätigkeit in den Dienst der vaterländischen Ideen und begleitet nicht nur die nationalen Höhepunkte Moskau, Leipzig, Elba, St. Helena mit der Verherrlichung in malerischen Darstellungen, die er in Dioramen dem Volke vor Augen führt, er ist auch erfreut, im Geiste der „altdeutschen, vaterländischen“ Kunst, der letzten großen Vergangenheit gothische Denkmale

42) S. Waagen s. a. O. 326 oben.

errichten zu dürfen, selbst in einer Zeit, in der er seine Ideale schon in einer anderen Welt suchte, als der romantischen.

2. Inhalt.

Wir haben versucht, die mannigfachen Einflüsse festzustellen, durch welche Schinkel auf die mittelalterliche und insbesondere die gothische Architektur gewiesen wurde, nicht den romantischen Zug der Zeit allein, wie er besonders in der romantischen Schule zum Ausdruck kam, sondern schon früher die Eindrücke, die der rege Geist des Knaben und werdenden Jünglings aus seiner Umgebung empfing, die Lehrzeit bei dem vielseitigen Friedrich Gilly, auch die italienische Reise, auf der er noch im wesentlichen unabhängig von der romantischen Schule ist, und im Anschluß an seine Beziehungen zu der letzteren die nationale Bewegung, die aus den politischen Verhältnissen erwuchs. Nunmehr gilt es zu untersuchen, zu welchen Ideen sein thätiger Geist jene Einflüsse verarbeitet und in welcher Weise diese Ideen in dem, was er auf diesem Gebiet geschaffen, zum Ausdruck gelangen.

Es ist das Gemeinsame großer, schöpferischer Geister, daß ihren Werken von den bedeutendsten herab bis zu den nebensächlichen die Individualität ihres Urhebers in besonderem Grade aufgeprägt ist. Unter den zahlreich ausgeführten Werken Schinkels und den Tausenden der von ihm hinterlassenen Entwürfe und Skizzen sind doch nur wenige, in denen nicht, auch wenn sie unter fremden zerstreut wären, verhältnißmäßig leicht die Hand des Meisters erkannt werden könnte. Es läßt sich dieser „*unguis leonis*“, dieser ganz individuelle Zug gewiß nur schwer mit einem Worte geben. Aber wenn man ihn bei Schinkel einmal als das durch Klarheit und weise Beschränkung Großartige bezeichnen wollte, so müßte man zugleich gestehen, daß hierauf das dem hellenischen Geiste Verwandte seiner Natur beruht. Schinkels Auffassung des gothischen Stils war keineswegs durchweg eine Vermählung gothischer Structuren mit der Formgebung antiker Architektur; es giebt gothische Entwürfe von ihm, die in keinem Theile unmittelbar eine Hinneigung zu antiker Form verrathen. Aber unter seinen Entwürfen

gothischen Stils findet sich keiner, der nicht jenen Zug zum Maßhalten erkennbar an sich trüge, wenn auch andere Einflüsse ein Mehr oder Minder erklärlich machen. Man hat diesen Grundzug im Wesen des Künstlers auch bei der Betrachtung seiner gothischen Schöpfungen immer im Auge zu behalten; das Befremdende, was viele dieser Arbeiten schon für den ersten Anblick haben, erklärt sich daraus. — Aber neben diesen gemeinsamen Zügen tragen sie doch wieder eine Summe charakteristischer, zum Theil tiefgehender Verschiedenheiten an sich, die als solche bisher kaum oder nur wenig betrachtet worden sind. Es soll im folgenden versucht werden, diese Werke, Entwürfe und ausgeführte Schöpfungen, zu drei Gruppen zusammenzufassen, innerhalb deren diese charakteristischen Eigenschaften auf gemeinsame Einflüsse zurückzuführen wären. Wir bezeichnen diese Gruppen oder diese Perioden, denn sie gehören auch der Zeit nach zusammen, als die romantische, die politisch-historische und die antikisirende. Dafs diese Eintheilung sich nicht unmittelbar an die verschiedenen Einflüsse anlehnt, die wir oben betrachtet haben, kann nicht Wunder nehmen. Um die Wende des vorigen Jahrhunderts und im Beginn des neuen dachte niemand ernstlich daran, gothisch zu bauen, und Bauwerke wie das Nauener Thor des alten Fritz oder die gothische Kirche in Wörlitz sind vereinzelt Spielereien eines launenhaften Geschmacks. — Die Vermuthung, dafs von Schinkel schon aus dem Jahre 1801 ein gothisches Bauwerk vorhanden sei, beruht auf einem Irrthum. Wolzogen⁴³⁾ will den Entwurf zu einem „im gothischen Stil“ errichteten Wirthschaftsgebäude in dem zur Herrschaft Neu-Hardenberg gehörigen Bärwinkel auf unseren Meister zurückführen trotz der widersprechenden Zeitangaben, die über den Bau erhalten sind, und wird darin bestärkt durch eine Aeußerung Waagens,⁴⁴⁾ der zufolge Schinkel dieses Werk für das bedeutendste unter seinen frühesten Arbeiten (denen vor der Reise) erklärt habe. Wolzogen jedoch ist falsch berichtet, auch erinnert nichts an dieser freilich auffallenden basiliken-

43) A. S. N. II, 347, Anm.

44) A. a. O. 306. Auch Fontane, a. a. O. II, 424, erklärt sich für Schinkels Urheberschaft.

artigen Anlage an den gothischen Stil;⁴⁵⁾ auch liegt wohl bei Waagen, der schon den Namen „Bärwalde“ falsch angiebt, eine ungenaue Erinnerung vor. Wir können demnach erst vom Jahre 1810 ab Schinkels schöpferische Thätigkeit auf dem Gebiet gothischer Architektur verfolgen, werden aber auch hier weit frühere Einflüsse, wie die Beschäftigung der Marienburg bei Gilly und die Bekanntschaft mit der italienischen Gothik keineswegs vergeblich suchen.

Wir betrachten zunächst die romantische Periode des Gothikers Schinkel, d. h. diejenige, in welcher seine Schöpfungen den unmittelbaren Einfluß der romantischen Schule verrathen. Die Zeit, welche hier in Betracht kommt, war für baukünstlerische Thätigkeit die denkbar ungünstigste. Erst die Beendigung der Befreiungskriege brachte neues Leben; bis dahin tritt seine Thätigkeit als Maler in den Vordergrund. Doch darf diese keineswegs übergangen werden, da sie über sein Verhältniß zur Gothik wichtige Aufschlüsse, namentlich in Hinsicht auf die beiden ersten Perioden, gewährt. Wenn wir von den perspectivisch-optischen Gemälden absehen, die zunächst für ein größeres Publicum wunderbare Bauwerke der ganzen Welt darstellten, freilich nie ohne künstlerische Rücksichten und immer dankbare Aufgaben für sein Talent, culturgeschichtliche Zustände malerisch zur Anschauung zu bringen, so gehen die Zeichnungen und Gemälde, oft aber auch die früheren Ausstellungsbilder auf den Eindruck der italienischen Reise zurück. Allmählich aber nehmen viele dieser Bilder einen romantischen Zug an. Wenn er den Dom von Mailand auf die Höhen von Triest stellt, so geschah das mehr noch, um das Grofsartige des Werkes zu steigern und zugleich schöne Licht- und Farbenwirkungen zu erzielen, die selbst in der Federzeichnung⁴⁶⁾ durch die gewaltige Technik des Künstlers auf diesem Gebiet zur Geltung kommen.

45) Nach einer gütigen Auskunft des Herrn General Grafen v. Hardenberg in Potsdam. Danach auch Bergau „Bau- und Kunstdenkmäler in der Prov. Brandenburg“, Berlin 1885, S. 149 unter Bärwinkel zu berichtigen.

46) S. dieselbe (Schink. Mus.) M. XXIII b 84 (Wolz.s Katalog A. S. N. IV, 539 fälschlich „83“); nach einer gelegentlichen Bemerkung Schinkels zu K. Gropius schien die spätere Ausführung in Farbe beabsichtigt; s. Wolz. a. a. O.

Klarer erkennbar tritt dieser Zug auf einem großen Gemälde hervor, auf dem er die Küste von Genua mit den Ruinen eines gothischen Klosters bevölkert, umschattet von hohen Buchen, unter denen die Grabmäler der Mönche an die vorigen Geschlechter erinnern.⁴⁷⁾ Dies Gemälde ist aus dem Jahre 1809. In den Schöpfungen des folgenden Jahres gipfelt die romantische Periode. Von den Bildern ist zu nennen eine fein ausgeführte gröfsere Federzeichnung auf Stein.⁴⁸⁾ Wenn die Aufgabe gestellt wäre, in einem Bilde all das träumerische Sehnen, all das in mystischem Halbdunkel befangene Ahnen, des Unendlichen, kurz, den Geist der gesamten Romantik von Hardenberg und Tieck bis herab auf Fouqué und Eichendorff nach dieser wichtigsten Seite darzustellen, die Aufgabe könnte in diesem Bilde als gelöst betrachtet werden. Und eigentlich mit wenig Mitteln. Durch die Laubkronen uralter Buchen hindurch schimmern die grauen Steinwände einer reichen gothischen Kirche, wenig mehr als die Strebebögen, einige Heilige unter Baldachinen, die Rose der Fassade und rechts (auf der Platte) über den Gipfeln der reiche Thurmbau. Zu beiden Seiten verliert sich der Blick in das Dunkel des Waldes; im Vordergrund zerstreute Grabmonumente, ganz vorn eine große Sonnenblume, die ihr Haupt dem durch das Dunkel dringenden Sonnenstrahl zuwendet. In der winzig kleinen Unterschrift giebt der Künstler selbst den Gedanken an: „Versuch, die liebliche, sehnsuchtsvolle Wehmuth auszudrücken, welche das Herz beim Klange des Gottesdienstes aus der Kirche schallend erfüllt.“ Unter den genannten Romantikern ist kaum einer, der sich nicht an diesem speciellen Thema auch versucht hätte. Auf ein ähnliches Bild sei ferner verwiesen, in der Gefühlsweise dem vorgenannten ganz verwandt, auch als erstes Zeugniß für das von Schinkel architektonisch öfter verwendete Motiv der gothischen Kuppel nicht ohne Interesse. Hinter Gruppen gewaltiger Laubbäume

47) S. einige Notizen über das Bild A. S. N. II, 338, 4 und Anm. 2.

48) Auch sonst wichtig als mit zu den ersten Erzeugnissen des Steindrucks in Berlin gehörig; die Platte jetzt im Schinkelmuseum. Abzüge sind selten. Einer befand sich im Besitz des Oberhofbau-rats Schadow in Berlin, s. A. S. N. III, 406.

ragt die in reichem Stil gehaltene Kuppel einer gothischen Kirche empor; die Wimperge über Portal und Fenstern mit Engeln bekrönt, deren ausgespannte Flügel fast eine fortlaufende Reihe bilden (auch diese Engel später häufig angewendet). Den Fufs der Kirche bespült ein teichartiger Wasserarm, in dem sich die untere Architektur und die Baumriesen spiegeln. An beiden Ufern ziehen durch den Waldesschatten Gruppen von Mönchen dem Dome zu, deren gleichmäfsiges Vorwärtstreben den eigenthümlichen Zug von Sehnsucht, der auch über diesem Bilde ausgebreitet liegt, noch erhöht. Noch in mannigfacher Auffassung hat es Schinkel versucht, gothische Architektur nach dieser romantischen Seite landschaftlich zu schildern, und manches Blatt in den Mappen des Museums (namentlich in M. XV b) wäre hier zu nennen — vorzüglich jenes schöne Bild in Wasserfarben mit den Ruinen eines grofsen gothischen Doms, von dem nur noch die Pfeiler und einige von Strauchwerk überwucherte Gewölbetheile auf bewaldetem Seeufer sichtbar sind (M. XV b 102) — jedes der Ausdruck eines sehnsuchtsvollen, schwärmerischen Gemüthes und engverwandt dem Suchen nach der „blauen Blume“. ⁴⁹⁾ Wir können diesen Zug bei Schinkel bis in die Anfangszeit der Befreiungskriege verfolgen. Aus dem Jahre 1813 (oder 14) stammt ein grofses Gemälde „die Nacht“, in welchem noch einmal der ganze Zauber der Romantik aufgelebt zu sein scheint. ⁵⁰⁾ Waagen (a. a. O. 328) beschreibt es so: „Die bleichen Strahlen des Mondes spiegeln sich in einem stillen See, an welchem die Ruinen einer altgothischen Kirche aus einzelnen Tannen geisterhaft hervorragen“ und fügt hinzu: „edler Ausdruck des romantisch-melancholischen Gefühls mittelalterlicher Vergangenheit.“ Alle diese Bilder zeigen uns, das ist schon ihr äufserliches Kriterium, die gothische Architektur nie in ihrer vollen majestätischen Pracht, sondern entweder

49) Merkwürdig: das Bild der Maria nur einmal (XV b, 96) in einer Nische, darunter ein Brunnen; aber die Rundbogennische und die Einfassungsarchitektur haben etwas eigenthümlich Modernes. An der erkünstelten Wirkung merkt man, dafs ihm der Gegenstand innerlich völlig fremd war. Soweit vermochte er nicht mitzugehen.

50) Ueber den Verbleib der 6 „Tageszeiten“ läfst sich nichts Gewisses feststellen. Nach Dohme (a. a. O. 14) sind sie in die National-Gal. gekommen; sie sind aber daselbst nicht zu ermitteln.

diese halbverdeckt vom Laub gewaltiger Bäume und umspinnen vom Dämmerlicht des Waldes, oder sie geben nur Ueberreste und lassen aus den Trümmern die einstige Pracht nur ahnen. Auch die bekannte im Wettstreit mit einer Erzählung Clemens Brentanos entstandene Composition (Federzeichnungen M. Ib 13 und M. XV a 7) gehört der beabsichtigten Wirkung nach hierher, wengleich schon aus dem Jahre 1815 und mehr auf äußere Veranlassung entstanden.⁵¹⁾ Aber trotz mannigfacher romantischer Motive, zu denen die spätere Ausführung in Oel (Nat. Gal. 292) noch die Ueberfahrt des Sarges des in der Erzählung gestorbenen Oberförsters und im Vordergrund einen Knaben hinzufügt, der symbolisch eine Pustblume in die Luft bläst, wirkt das Bild keineswegs so unmittelbar, wie die vorgenannten. War doch auch schon die „Nacht“ nur eins aus einem Cyklus von Gemälden, deren erstes; der Morgen, ebenso beredt die Schönheit griechischer Architektur und antiker Landschaft zu schildern weifs.

Die drei baukünstlerischen Schöpfungen dieser romantischen Periode fallen sämtlich in das Jahr 1810. Es sind die frühesten, die wir von ihm haben, nachdem er durch die italienische Reise künstlerisch selbständig geworden ist. Und das letztere nicht nur im Sinn des Abstreifens gewisser Schulformen. Das galt ja für Schinkel als die durchgehende Voraussetzung seines Kunstschaffens schon auf dieser Reise, dafs der geschichtlichen Entwicklung des gesamten Geisteslebens durch immer neue Gestaltung Rechnung zu tragen sei. Dieser Aufgabe hat er seine Lebensarbeit gewidmet.⁵²⁾ In dem ausführ-

51) S. dieselbe A. S. N. II, 340 u. 341, Anm. Ueber diesen Wettstreit zwischen der mündlichen Schilderung Clemens Brentanos und der malerischen Schinkels hat schon Dohme (a. a. O. 12) das Richtige gesagt. Uebrigens das Schlofs hier in dem französischen Stil des XVII. Jahrhunderts; gothisch sind nur einige kleine Kirchen.

52) Interessante Zeugnisse für diese Anschauung aus der Wanderzeit finden sich mehrfach; so in einem der uns erhaltenen Skizzenbücher auf der Rückseite eines Blattes die Bemerkung: „Aengstliche Wiederholung gewisser Anordnungen in der Architektur, die in gewisser Zeit üblich waren, können nie ein besonderes Verdienst neuer Architekturwerke sein.“ Aehnlich (in dem öfters erwähnten Brief an Unger) sollen Freunde an der Architektur in seinem beabsichtigten Sammelwerk „nicht das Gewöhnliche, nach den Regelbüchern Schmeckende“ treffen.

lichen Promemoria, das er dem bekanntesten der drei erwähnten Entwürfe, dem des Mausoleums für die Königin Louise, beigegeben hat,⁵³⁾ legt er die Principien dar, die den Architekten überhaupt, und die, welche ihn im besonderen bei diesem Bau zu leiten hätten. Zwei Gedanken kommen in den allgemeineren Betrachtungen zum Ausdruck; der eine wieder die Forderung des freischaffenden Neugestaltens. Daneben aber wird in einem kurzen Ueberblick des Entwicklungsganges der Baukunst die des deutschen Mittelalters als die Höhe der Kunst aufgewiesen. Daran sei anzuknüpfen mit besonnener selbständig verarbeitender Benutzung fremder Einflüsse.

Dies sein allgemeiner Standpunkt, der aber in Rücksicht auf den vorliegenden Entwurf eine wesentliche Verschärfung im romantischen Sinne erhält. Man könnte diesen Theil seiner Darlegung für einen unmittelbaren Protest gegen die klassische Schule nehmen, die in Goethe ihren Mittelpunkt sah. Man braucht nur die aufgestellten Gegensätze nebeneinander zu halten: die christliche Hoffnung auf ein schöneres Leben — die harte Schicksalsreligion des Heidenthums; die Architektur des Heidenthums (dieser Ausdruck für Antike wäre ihm später nicht in den Sinn gekommen) in dieser Hinsicht ganz bedeutungslos — das Mittelalter giebt uns einen Fingerzeig; der (dem mittelalterlichen verwandte) Geist, in dem die so tief ergreifende Aufgabe zu lösen sei — und wieder die für uns kalte und bedeutungslose Architektur der früheren griechischen Antike.⁵⁴⁾ Der Entwurf ist der Hauptsache nach am Schlufs der Beischrift beschrieben.⁵⁵⁾ Erwähnt sei nur, dafs der Grundrifs eine dreischiffige Kreuzanlage (in Hallenform) mit fünfjochigem Langhaus aufweist, die Kreuzflügel nur in drei Seiten des Rechtecks vortretend, die hintere Langhauswand mit einer Nische in der-

53) S. dasselbe A. S. N. III, 153 fg., mit geringen Aenderungen auch im Katalog der Berliner Kunstausstellung von 1810, wonach Wolzogens (a. a. O. Anm.) gehegte Vermuthung, der Entwurf sei nicht ausgestellt, zu berichtigen.

54) Nur ganz im allgemeinen soll den Schönheitsprincipien, welche das heidnische Alterthum liefert, ein Einflufs verstattet sein.

55) Der Entwurf in drei Blättern; 2 perspektiv. Ansichten, vom Inneren und der geöffneten Hauptfassade s. unter den Wandbildern des Schinkel-Mus.; den Grundrifs in M. XIV b 24.

selben Form geschlossen; unter der Vierung der Sarkophag. Im Aeußeren herrscht entschieden lothrechte Gliederung, aber das Ganze hat wagerechten Abschluß, das flache Dach ist dem Blick entzogen. Antike Einflüsse mögen dabei maßgebend gewesen sein, namentlich aber auch die Absicht, den Bau als Mausoleum von einem kirchlichen schon äußerlich zu unterscheiden, auch die, aufsen die strengere Einfachheit zu wahren, um alle Aufmerksamkeit auf das Innere zu lenken.⁵⁶⁾ Und hier ruht in der That die eigenthümliche Bedeutung des Werkes. Man wird nicht leugnen, dafs die ausgesprochene Absicht, unmittelbar im Gemüth den Eindruck des Weilens an feierlichster Todtenstätte zu erregen, in der Ausführung des Werkes hätte erreicht werden können. Aber mit welchen Mitteln! Die Empfindung eines schönen Palmenhains — der Tod ein Triumph — soll erregt werden. Die schlanken Bündelpfeiler stützen deshalb fächerartig sich dehnende Sterngewölbe,⁵⁷⁾ indem sie nicht in Rippen, sondern an ihrer Statt in mächtige Palmblätter ausgehen, die aus krausem, mit Mohnköpfen besetzten Capitellblattwerk sich emporheben. Die Dienste der Pfeiler sind von Lilienstengeln gebildet; da, wo sie das Capitell treffen, umschlingen Rosenblüthen und -blätter den Pfeilerschaft. Den gleichen Schmuck weist das Ruhelager der Königin auf. Engel, auf einem Kranz von Lilien stehend und in den äußeren Händen Palmen tragend, streuen zu Häupten der Königin Rosen und Lilien auf das Lager herab; ein anderer kniet, die Arme über der Brust kreuzend, ihr zu Füßen. Die Frage nach der Berechtigung dieser Formensprache wird uns später zu beschäftigen haben. — Die Abhängigkeit von der romantischen Schule springt sogleich ins Auge. Evidenter ist sie in keinem seiner architektonischen Werke zum Ausdruck gekommen; nicht nur in der Erfüllung der allgemeinen Forderung einer unmittelbar aufs Gemüth wirkenden, rührenden und mit der Religion eng verschmolzenen Kunst oder hinsichtlich des Stils

56) Dafs ihm übrigens der wagerechte Abschluß nicht Dogma war, zeigt die unten erwähnte Variante.

57) In Anlehnung an die bekannten Ueberwölbungen einzelner Remter der Marienburg.

in der Anwendung der Gothik: auch die Mittel, die Formen im einzelnen sind der romantischen Rüstkammer entlehnt. Hatte doch die mystische Naturpoesie gerade die Welt der Blumen in ihren Zauberkreis hineingezogen, Hardenberg im Ofterdingen noch mit zarter und wahrer Empfindung, Tieck, in der Genoveva, im Zerbino — man erinnere sich nur des Zaubergartens — in willkürlicher Allegorie; Lilien und Rosen dabei immer die ersten: die alten Attribute der reinen Jungfrau und Himmelskönigin bis auf den heutigen Tag. Aber diese Blumensprache hatte auch in der bildenden Kunst der Romantik schon ihren Meister gefunden. Runge hatte, von Tieck ermuntert, seine ganze Kraft daran gesetzt, die Blumen, Lilien und Rosen wieder voran, zu Trägerinnen seiner tiefen, aber darum oft complicirten religiösen Ideen zu machen,⁵⁸⁾ war aber eben daran gescheitert, daß die Blumen nicht sprechen wollten und er doch zuletzt die Erklärung immer selbst geben mußte. Diese unmittelbare Sprache der Blumen und Bäume in die Architektur eingeführt hatte aber noch niemand, das hat Schinkel erst versucht.⁵⁹⁾

Für das Louisenmausoleum giebt es noch einen zweiten etwas abweichenden Entwurf (M. XXb 70), der in Wolzogens systematischem Katalog (A. S. N. IV) hinter IA 645 einzuschalten wäre; hier ist der Mittelbau der Fassade mit einem spitzen Ziergiebel bekrönt. Wahrscheinlich gehört dazu auch XXa, 179, Grundriß und Aufriß des inneren hinteren Abschlusses, doch ohne bemerkenswerthe Abweichungen.

Das Mausoleum war nicht das erste Denkmal, das der Künstler dem Andenken der entschlafenen Königin widmete. Auf der Stätte, wo ihr Leichnam während der Ueberführung nach Berlin eine Nacht hindurch in Gransee geruht, liefs ihr diese Stadt ein Monument errichten und Schinkel lieferte den Entwurf, den ersten seit der italienischen Reise und ein-

58) Selbst Goethen hatte er mit seinen Versuchen, namentlich den „Tageszeiten“ ein Interesse abgewonnen; s. Sulpiz Boisserée in seiner Selbstbiographie, Stuttg. 1862 (Besuche bei Goethe).

59) Selbst die fantastischen Capitellbildungen mancher mittelalterlicher Meister standen mit dieser prononcirten Absichtlichkeit doch in keinem Vergleich.

zigen in dieser romantischen Periode, der ausgeführt ist.⁶⁰⁾ Unter einer gothischen Bogenhalle ruht auf hohem Unterbau der Sarkophag mit der Königskrone. Quast sieht in der Formenverbindung eine Verwandtschaft mit den Monumenten der Dome von Monreale und Palermo. Diese kann aber nur in der Idee (eines Sarkophags unter einer Halle) bestehen, während gerade die Formenverbindung jener schweren Porphyrhäuser über den mächtigen Sarkophagen in offenbarem Gegensatz steht zu den luftigen, leichten Verhältnissen dieser gusseisernen Spitzbogenhalle; deshalb können auch die Vorhallen jener Dome dafür keine Parallele bieten. Ein volles Verständnis des Stils darf bei diesem frühesten gothischen Werke kaum erwartet werden. Das Material verführte zu einigen stilistischen Unmöglichkeiten. (Die schlanken Bögen, besonders an den Stirnseiten, sind selbst für die Last des wengleich zierlichen Stabwerkes zu dünn; auch fehlt die Andeutung eines festen Widerstandes für den Seitenschub der Dachflächen.) Aber die kühn emporstrebenden Linien der Halle, zumal der steilen Giebel, bilden einen anmuthigen Gegensatz zu den ruhigen Formen des mit Akanthusblättern umsäumten Sarkophags, für den in der That klassische Schönheitsprincipien maßgebend waren. Selbst in diesen gusseisernen Formen fehlt nicht das romantische Erkennungszeichen: Lilien krönen die Ecken des Sarkophags sowohl wie die Giebel und Streben der Halle.

Freier und weniger unmittelbar in den Anschauungen der romantischen Schule befangen zeigt sich der Künstler in den Entwürfen für den Aufbau der niedergebrannten Petrikerche in Berlin, welche theils ebenfalls dem Jahre 1810, theils dem folgenden angehören. Es ist der erste Kirchenentwurf des Meisters und, wenn auch im allgemeinen an die Grundmauern des alten Baues gebunden, war er doch in der Wahl des Stils

60) Es ist merkwürdig, daß dieses wenn auch kleine, doch aus den angeführten Gründen bedeutsame Werk von keinem der Forscher, die Schinkel ihre Aufmerksamkeit schenkten, erwähnt ist, mit einziger Ausnahme v. Quasts (a. a. O. S. 21). Bergau a. a. O. S. 392 stellt Schinkels Urheberschaft gar in Zweifel („angeblich nach Schs. Entwürfen“). Herr Bürgermeister Kuckert in Gransee hatte die Güte, den „Geh. Ob. Bauassessor Schinkel“ als den Urheber des Entwurfs aus den Magistratsacten, Jahrg. 1810, festzustellen.

frei. Er schuf in dem ältesten Entwurf von 1810⁶¹⁾ ein gothisches dreischiffiges Langhaus, an dessen Längsseiten sich in der Mitte knappe Risalite, und an diese kurze Vorhallen legen. Hier sind die Einflüsse der italienisch-gothischen Kirchen unverkennbar. Die Verleugnung des Thurmes als Hauptausdruck des Baues — nur acht kleine Eckthürme flankiren die vier Giebelseiten —, die großen Fensterrosen in den Giebeln, auch diese Spitzbogenfriese sind offenbar italienische Reminiscenzen; der geradlinige Chorschluß, die weit ausladenden Simse und die Umlaufgalerie, welche die Horizontallinien verstärkt, mehr schon Vorboten antikisirender Tendenz. Aber die schlanken Eckthürme, die kräftigen Strebepfeiler, das sichtbare Dach, die steilen Giebel und die hohen schmalen Fenster stellen auch im Aeufseren den Charakter des Stils sicher. Der gothische Entwurf von 1811 fügt in diesem Sinne ein reich entwickeltes, freilich oft spielendes Ornament hinzu, das daran erinnert, daß wir das früheste Kirchenproject der Renaissance der Gothik vor uns haben.⁶²⁾ — Im Innern lassen sich fremdartige Einflüsse kaum feststellen. Die schlanken Pfeiler, ihre enge Stellung, auch die aufstrebenden Arcadenbögen zeigen ihn hier auf heimischem Boden. Die Pfeilercapitelle zeugen in ihrer reichen Abwechslung von tüchtiger Arbeit; für eins sind wieder Rosen verwendet. Die in Holzarchitektur errichteten Emporen treten bescheiden bis zur Mitte des Pfeilerschaftes zurück. Die Seitenschiffe sind als Umgänge angelegt. Für den Altardienst ist der volle Raum bis zu den Kreuzarmen verwendet, 27 Stufen führen zum Altar hinauf, hinter dem sich die Altarwand in der vollen Breite des Schiffes bis zur Fensterrose emporhebt, für Malereien in fünf Feldern reichliche Fläche gewährend. Das Cruzifix noch in der geschichtlich sanctionirten Form, von der er erst

61) Die Zeichnungen für diesen M. XXIV b 43. Dazu der Grundriß Nr. 38, nicht wie es nach Wolzogens Katalog (A. S. N. IV, 128—129) scheint, zu dem gothischen von 1811.

62) Die Zeichnungen a. a. O. Nr. 39—42; der Grundriß hier einfacher, statt der Risalits ist zu beiden Seiten der Vorhalle ein Fenster hinzugetreten. Nr. 44 die interessante Zeichnung eines Fensters mit genauer Angabe der Fugen für den Steinschnitt, der damals bei der Ausführung den einheimischen Steinmetzen ohne Zweifel einige Mühe verursacht hätte.

später abweicht. Die Kanzel in der Mittelachse vor dem Altar; wie weit sich diese Stellung empfiehlt, ist später in Betracht zu ziehen.

Wir haben das Werk nicht nur seiner Entstehungszeit nach in diese romantische Periode zu setzen. Aber die Einflüsse der romantischen Schule, die von ihr ausgegangenen Anregungen zeigen sich hier nach ihrer guten Seite fruchtbar. Der große ideelle Zweck der Architektur des Gotteshauses, durch seine Gestaltung zu erheben, ist hier von einer schöpferischen Kraft in lebendigem Sinn erfaßt, und ein mächtiger Schritt gethan, um dem nüchternen Geist des rationalistischen Moralismus zu entkommen. Die Raumgestaltung und Formgebung, namentlich die würdevolle Behandlung des Altarraums, das alles zeigt ein besonnenes Erfassen der guten Anregungen, welche in den Bestrebungen der romantischen Schule lagen. Uebrigens finden sich hier auch zuerst wieder bunte Kirchenfenster. Für die Romantiker war ungefärbtes Glas in kirchlichen Bauwerken undenkbar. Schreibt doch selbst Uhland um dieselbe Zeit (Brief an Immanuel Becker von 1811) etwas überschwenglich: „Das Dunkelklare ist mir überall die bedeutendste Färbung, im menschlichen Auge, im Gemälde, in der Poesie wie bei Novalis. Gemalte Fenster sind einer christlichen Kirche wesentlich. Die Stätte ist nicht geschlossen, solange das Auge durch die Fenster in den weiten Himmel blickt und damit den Geist aus der Kirche hinauszieht.“ Dafs aber für den jungen Künstler noch immer die Gefahr nahe lag, jenen romantischen Auswüchsen selbst unmittelbaren Einfluß auf die Formgebung zu gewähren, zeigt der gleichzeitige dritte Entwurf für diese Kirche, eine romanische Kuppelanlage, deren Grate bis zu der hohen, in tiefem Blau gefärbten Wölbung hinauf wieder mit mächtigen goldenen Palmblättern belegt sind, und die durch phantastische Lichteffecte⁶³⁾ ihren romantischen Charakter in überlerem Sinne

63) In den dunkel gehaltenen Kuppelraum wirft eine Metallsonne, die über dem geöffneten Zenith der aufgesetzten Laterne angebracht ist, ihre Lichtreflexe. Der genannte Entwurf (M. XXVIb 19—22) wurde von Schinkel auf Subscription veröffentlicht mit kurzer Darlegung der leitenden Grundsätze, seine früheste selbständige Veröffentlichung. („Architektonischer Plan zum Wiederaufbau der einge-

an den Tag legt. — Jene gothischen Entwürfe werden uns noch wichtig sein.

Es hiefse allbekanntes wiederholen, wollten wir den Umschwung darlegen, der sich auch in der romantischen Poesie mit der nationalen Erhebung des Volkes in unserem deutschen Vaterlande vollzog. Die Sehnsucht nach den ungewissen poetischen Idealen erhielt einen bestimmten Gegenstand: die Befreiung von dem Druck des Eroberers, die Wiederherstellung des alten Glanzes der deutschen Geschichte. So vermag auch die an Aufgaben reiche Gegenwart den Blick aus der mittelalterlichen Vergangenheit nicht abzulenken, sondern diese wird mit neuer Begeisterung dem lebenden Geschlecht als ein Vorbild dargestellt. So von all den jüngeren Vertretern der Romantik, aber auch von vielen der führenden Geister, die aufserhalb der Schule stehen. Und nicht nur eine romantische Idee ist es, sondern es entspricht der allgemeinen Anschauung, dafs die Gothik ein specifisch deutsches, echt vaterländisches Erzeugniß sei.⁶⁴⁾ Es ist von größtem Interesse, die Wirkungen dieses Umschwungs in der künstlerischen Thätigkeit Schinkels, den wir als begeisterten Patrioten schon kennen gelernt, hier besonders in seinen Beziehungen zur Gothik zu verfolgen. Schon in seiner romantischen Zeit waren seine gothischen Entwürfe ja nicht in eigentlichem Sinne „Bekanntniß“; hier sind sie es noch weniger. Mit derselben Begeisterung ist auf seinen Gemälden jetzt neben gothischer Pracht im Pendant die Schönheit der Antike geschildert und zugleich mit den gewaltigen gothischen Entwürfen dieser Zeit, welche die Befreiungskriege und die nächstfolgenden Jahre bis 1818 etwa umfaßt, schafft er die ersten klassischen Werke, die seinen Ruf als Hellenisten begründen. Wo aber immer seine Arbeiten gothischen Kunstformen sich anschließen,

äscherten St. Petrikirche in Berlin, vom Geheimen Oberbau-Assessor Schinkel, Berlin 1811 bei Wittich.)

⁶⁴⁾ Die älteren Romantiker folgen ihnen darin nicht. Friedrich Schlegel verfällt aber in einen anderen Fehler; ihm ist die Gothik noch 1812 (in seinen „Vorlesungen über die Geschichte der alten und neueren Litteratur“ in Wien) lediglich ein Feld für rabulistisch-mystische Fündlein. Der frühere Ansatz zu objectiver Untersuchung war längst aufgegeben.

da blickt jetzt jene patriotische Anschauung hindureh: gothisch = vaterländisch, deutsch, eine Ueberzeugung, der auch er gelegentlich schon in der Denkschrift zum Mausoleum Ausdruck gegeben⁶⁵⁾ und die er in den Denkschriften zum großen Dom⁶⁶⁾ wiederholt. Alle seine Schöpfungen auf diesem Gebiet während dieser politisch-historischen Periode tragen den Charakter größerer geschichtlicher Treue, sie passen sich enger den Formen der mittelalterlichen Vorbilder an. Die Kriegsjahre selbst ließen baukünstlerischen Plänen keinen Raum (wenngleich die amtliche Thätigkeit in der Oberbaudeputation — seit 1810 — die Bearbeitung der nöthigen Restaurationsbauten in regelmässiger Weise erforderte). Der großen Zeit zollte er seinen Tribut charakteristischer Weise zunächst in mehreren vorzüglichen Gemälden, die sämtlich die Architektur der großen gothischen Dome des Mittelalters zum Gegenstand haben. Aber — es sind jetzt nicht mehr jene romantischen Ruinen, auch nicht mehr Theile gothischer Kirchen, die in der bedeutsamen Einsamkeit des Waldes durch das Dämmerlicht der Baumgruppen schimmern, sondern wir werden in das volle geschichtliche Leben des Mittelalters eingeführt, wie es am Fusse irgend eines dieser Riesendome sich abspielt. Unverhüllt, in ihrer ganzen Pracht bieten sie sich jetzt unseren Blicken dar.⁶⁷⁾ Das

65) A. a. O. S. 157: „In der Architektur hatte man bisher, wie wir gesehen, die Kunst des Gewölbebaus schon lange, jedoch einseitig und ohne eigentliche Frucht betrieben; die Deutschen ergriffen dieselbe aber mit der Ursprünglichkeit und Freiheit ihrer Natur und verstanden es bald, sie zum Ausdruck derjenigen Ideenwelt zu verwenden, die eben aus der ursprünglichen Geistesrichtung des Volks wie aus den Anschauungen des Christenthums nach einer äußerlichen Verwirklichung drängte;“ s. a. das Folgende, S. 158, wo derselben Freiheit und Ursprünglichkeit des Volksgeistes (d. h. des deutschen, von welchem eben die Rede war) die Ausprägung des Bauwerks zu einem Bilde des Zusammenhangs des Menschen mit dem Ueberirdischen, kurz, die Schöpfung des gothischen Stils zugesprochen wird.

66) S. Denkschrift B für den Domentwurf, A. S. N. III, 199: „Eine Kirche in dem ergreifenden Stil altdeutscher Bauart.“ Ebenso soll der am Potsdamer Thor zu errichtende Dom dieses als „religiösen und deutschen Eingang“ charakterisiren im Gegensatz zu dem griechischen Brandenburger Thor. Ebenda 202. Durch Costenobles kurz zuvor erschienenenes Werk (Ueber altdeutsche Architektur, Halle 1812) wurde diese Ansicht bestärkt. Auch Schinkel hatte es gelesen und ihm seine volle Zustimmung ertheilt; s. A. S. N. III, 209.

67) Leider hat auch Woltmann in seiner Studie „Schinkel als Maler“ (in „Aus 4 Jahrhunderten niederdeutscher Kunstgesch.“ Berlin

älteste dieser Gemälde, aus dem Jahre 1813, im Schinkel-Museum, zeigt auf hohem Unterbau einen gewaltigen gothischen Prachtdom von der Chorseite. An das Querschiff legen sich nach Westen zwei stattliche Seitenthürme mit schlanken Helmen. Ueber der Westfassade steigen zwei grofsartige Thurmbauten auf, nach der Seite weit über das Langhaus heraustretend und mit flachem Abschlufs endigend, der aber von dem reichen Kranz der Fialen des Strebewerkes durchbrochen wird. Wenn auch frei componirt, wie die Dome aller dieser Gemälde, läfst dieser als allgemeines Motiv für die Chortheile den Kölner Dom, für die Thurmform das Strafsburger Münster erkennen. Zu beiden Seiten wird ein Theil der Stadt sichtbar, während auf dem Fluß, im Vordergrund, Schiffe liegen, deren eines seiner Fracht entledigt wird.

Mehr die festliche Seite des mittelalterlichen Lebens führt uns jenes (durch Beschreibung bei Kugler a. a. O. 351 und Woltmann a. a. O. 196) bekanntere Gemälde aus dem Jahre 1815 vor (auch im Schinkelmuseum). Die gigantischen Massen dieses in den reichsten Formen sich erhebenden Domes, der sich von der Stirnseite darstellt, die beiden in allen Theilen gewaltig aufstrebenden Thürme mit schlankem Helm von schönster Umrifslinie, der eine noch nicht ganz vollendet — die Gerüste umgeben den Helm noch, den die mächtige Festfahne bekrönt — das alles giebt ein ebenso genial erfundenes, wie getreues Bild jener mittelalterlichen Pracht. Die Thurmarchitektur scheint hier, wenn auch der Zwischenbau wagerecht abschliesst und von einer mächtigen Fensterrose durchbrochen ist, mehr durch den Kölner Dom bestimmt. Zur Rechten die Stadt und im Vordergrund links der grofsartige Festzug zur Kirche, eine Schaar von Mönchen, Fahnenträger, Trompeter, Ritter in voller Rüstung, der Kaiser unter dem Baldachin, gefolgt von der Staatscarosse; oben auf dem Vorplatz an einer Brücke Rathsherren der Stadt ihn erwartend und über ihnen an einem Brückenpfeiler auf der hochflatternden Wappenfahne der alte zweiköpfige deutsche Reichsadler: das hiefs ein Stück deutscher

Geschichte malen, wenn auch der Zug ganz nur als Staffage für den Dombau gegeben ist. Ein anderes, etwas kleineres Gemälde, auch aus dem Jahre 1815, das einen großen gothischen Dom mit überhöhtem Querschiffbau und Vierungsthurm in besonders reicher Gruppierung darstellt, ist im Besitz der Berliner National-Galerie (Nr. 291).

Und wie bei den Gemälden, so bei den baukünstlerischen Schöpfungen in dieser Periode seiner gothischen Kunstthätigkeit, die in engster Beziehung zu der großen politischen Bewegung steht. Die romantischen Reminiscenzen haben sich verloren oder sind etwas Zufälliges, während die Absicht in den Vordergrund tritt, Denkmale im Geiste jener großen deutschen Vergangenheit zu schaffen, woraus der engere Anschluß an die mittelalterlichen Vorbilder, so weit ein selbstkräftiger Geist, wie Schinkel, ihn zulieft, sich von selbst ergibt.

Hiergegen scheint zunächst der oft angeführte Abschnitt aus einer der Denkschriften für das bedeutendste der hierher gehörigen Werke, den Dom, zu sprechen. Die Stelle lautet: „... eine Kirche in dem ergreifenden Stil altdeutscher Bauart, einer Bauart, deren völlige Vollendung der kommenden Zeit aufgespart ist, nachdem ihre Entwicklung in der Blüthe durch einen wunderbaren und wohlthätigen Rückblick auf die Antike für Jahrhunderte unterbrochen ward, wodurch, wie es scheint, die Welt geschickt werden sollte, ein dieser Kunst zur Vollendung noch fehlendes Element in ihr zu verschmelzen.“⁶⁸⁾

Das, was man insgemein unter Schinkelscher Gothik versteht, scheint darin seinen Principien nach enthalten. Allein schon die Denkschrift für das Mausoleum hatte, wie erwähnt, auch den „Schönheitsprincipien, welche das heidnische Alterthum liefert“, Einfluß gestatten wollen, während in der That der Entwurf in einem Geiste gearbeitet ist, welcher, von dem flachgehaltenen Dach abgesehen, dem der Antike in eigenthümlicher Weise widerspricht. Freilich war er damals in romantischen Anschauungen befangen, während jetzt, wo er schon seinen künstlerischen Standpunkt als Klassiker fest gewonnen

68) S. A. S. N. III, 199.

und in bedeutsamer Weise bezeugt hatte, es ihm mit dem Rückblick auf die Antike bei seinen gothischen Schöpfungen ernster sein mußte. Dennoch tritt diese Reform auch jetzt noch sehr zögernd hervor und gewinnt neben der anderen Tendenz, deutsch-mittelalterlich zu schaffen, nur eine secundäre Bedeutung. Das lehrt zunächst ein Blick auf den großen Domentwurf — freilich nur, wenn man im Auge behält, daß Schinkels mächtige Individualität sich am wenigsten in einer so großen Aufgabe, wie der vorliegenden, verleugnen konnte.

Die überlieferten Entwürfe lassen sich nach zwei herrschenden Ideen leicht gruppieren: der einer Centralanlage, meist mit hoher Kuppel, und der eines Langbaues mit Thurmfassade.

Die erste Reihe, die der Centralbauten (s. M. XXb 17—19 und 23 bis 29)⁶⁹⁾ bietet im einzelnen manchen interessanten Gedanken. So (in 17) eine ziemlich schlanke Kuppel (18 u. 19 ihr Querschnitt), deren Portalseite durch eine hohe Spitzgiebelwand betont wird, die in ihrer Mitte eine mächtige Nische mit dem Bilde des Drachentödters Michael birgt, rechts und links Portale, zwischen diesem Vorbau und der Kuppel, in der Perspective die letztere flankirend, zwei gothische Spitzthürme bis zur Höhe der Kuppel aufsteigend.⁷⁰⁾ So (in 26) ein Kuppelbau mit umlaufendem Seitenschiff und schlankem Laternenthürmchen, (in 23 und 24 der Querschnitt dieser Anlage, nur die Mafse des Umlaufsschiffes etwas reducirt). So (in 25) dieselbe Anlage erweitert durch vier hohe, sich schön verjüngende Spitzthürme, welche die Anlage einschließen, das Ganze auf hohem Unterbau. So (in 27) das umgekehrte Verhältniß des vorigen: eine hohe gothische Thurmpyramide, die sich in vier breiten Absätzen

69) Vgl. den systematischen Katalog Wolzogens in A. S. N. IV, 130 u. 131.

70) Waagen, der von den kleineren Entwürfen diesen allein erwähnt (a. a. O. 326), will als freies Motiv dafür das Baptisterium in Pisa erkennen, was insofern nahe läge, als Schinkel es auf der Reise aufgenommen (M. IV, 13) und es 1809 für Steinmeyers optisch-perspectivischen Bildercyklus gemalt hatte. Indessen könnte die Analogie doch nur für die Kuppel gelten, für die dann sich noch zahlreichere Vorbilder finden ließen. Das Charakteristische ist aber hier die Verbindung der Kuppel mit den beiden gothischen Thurmriesen.

verjüngt, umstellt von vier Flachkuppeln, deren cylindrische Flächen durch rundbogige Arcadenblenden belebt sind; die Kuppelarchitektur hier ganz im Stile der italienischen Renaissance. So endlich (in 28) eine hohe gothische Pyramide, um die sich rings ein quadratischer flachgedeckter Bau legt, dessen Ecken durch hohe Spitzthürme betont sind; diese Anlage von niederen Spitzbogenarcaden umgeben und das Ganze auf eine Anhöhe, wie es scheint den Kreuzberg, gestellt. Aber alle diese Entwürfe, die eine Centralanlage zeigen, und bei denen sich thatsächlich in dem Bestreben, durch die in die Breite gehenden Verhältnisse gröfsere Ruhe zu gewinnen, klar antiker Einflufs bekundet — sie haben das Gemeinsame, dafs sie sich schon in der Zeichnung als nicht für die Ausführung bestimmt kennzeichnen. Es sind durchweg nur flüchtige Bleistift- oder Feder-skizzen in sehr kleinem Mafsstabe, nur die Hauptformen andeutend, zuweilen nur in den Umrissen bestimmt erkennbar. Entsprungen jenem eigenthümlichen Schaffensdrang, der uns bei Schinkel bis in sein Alter hinein in Erstaunen setzt und der in gar keinem Verhältnifs steht zu den an ihn herantretenden Aufgaben, sind sie geistreiche Auslässe seiner Gestaltungskraft, die sich nicht genug thun kann, dem Gegenstand von immer neuer Seite her nahe zu treten.

Ganz anders jener Plan, in dem der Langbau zum Ausdruck kommt (s. M. XXa 247—249, XXIIIa 1—6, XXa 30, XXIIb 1—2).⁷¹⁾ Hier bezeugen die Zeichnungen von vornherein sowohl in der genaueren Durcharbeitung als in dem grofsen Mafsstabe die Rücksichtnahme auf die Ausführung. Hier war auch jenem nationalen Sinn, der sich für die Formen der grofsen mittelalterlichen Werke begeistert hatte,

71) Wolzogen nennt im systematischen Katalog A. S. N. IV, S. 130 auch XX b 31 als hierher zu zählen; der Entwurf gehört aber nicht zu dem Denkmalsdom, sondern ist nichts anderes als die Handzeichnung für das oben besprochene Oelgemälde von 1815 (Dom und Einzug des Kaisers), so gut wie XX b 32, 33 zu dem Gemälde von 1813. XX b 31 also im systematischen Katalog hinter II C b 17 als Vorstudie zu nennen. Dagegen hätten XXVI b 1 und 2 hier ihren Platz finden sollen, die er unter die Pläne für die Spittelmarktkirche setzt (A. S. N. IV, 138) lediglich, weil der eine die Schwierigkeit der Errichtung des Doms auf dem Spittelmarkt nachweisen will.

besser Rechnung getragen. Es finden sich auch nur zwei Abweichungen: statt des einen Westthurms zwei (XXa 30), und eine andere Auffassung der Chorparthie (XXVIb 1, 2). Das Verhältniß der übrigen Blätter zu einander ist wahrscheinlich dies, daß die Zeichnungen XXa 247—249, die schon 1815 entstanden, 1819, als die officielle Aufforderung des Königs an Schinkel zum Entwurf des Doms gelangte, ohne wesentliche Aenderungen in den großen Maßstab übertragen wurden, den die Blätter XXIIIa 1—6 zeigen, die dann zur Vorlage für den König dienten. So konnte der Künstler in der Denkschrift A mit Recht bekennen, für die große Aufgabe nicht ganz unvorbereitet zu sein und nur die vollständige Entwicklung der Idee, wozu die Platzfrage zuvörderst zu rechnen war, noch betreiben zu müssen.⁷²⁾ Diese Anlage ist als das eigentliche Ergebniß seiner Arbeiten für den Dombau zu betrachten. Denkschrift B giebt eine ziemlich vollständige Vorstellung von derselben. Der Grundgedanke ist kurz der eines dreischiffigen Langhauses mit Westthurm, an das sich statt des üblichen Chors ein Kuppelbau mit Capellenkranz legt. Das Eigenartige der Anlage, zunächst im Grundriß, ist also die Verbindung des Langhauses mit einer abschließenden Kuppelanlage. Der Grundgedanke ist freilich keineswegs neu. Wir werden an S. Maria del Fiore in Florenz erinnert, auch durch den an die achteckige Kuppel sich legenden Capellenkranz; doch überbieten die drei Hauptcapellen des Florenzer Doms die winzigen, nur in die Mauermaße der Vierungspfeiler eingeschalteten Diagonalcapellen so bedeutend und nehmen überhaupt so weite Verhältnisse an, daß dadurch dem Bauwerk das Gepräge der Kreuzanlage gegeben wird, während der Schinkelsche Entwurf den des Langbaues festhält trotz der vortretenden Hauptcapellen, neben welchen die kleineren Diagonalcapellen eine gewisse Geltung bewahren. Auch ist ja die ganze Plananlage des italienischen Gotteshauses einheitlicher. Immerhin darf S. Maria del Fiore genannt werden neben der sonst üblichen Zurückbeziehung auf die Grabeskirche in Jerusalem. Die letztere bietet aller-

72) S. diese (A): A. S. N. III 189 fg.; vgl. B ebenda 198 fg.

dings das älteste bekannte Beispiel der Verbindung eines Rundbaues mit einem Langbau; doch ist die Rotunde über dem Grabe des Erlösers hier das Ursprüngliche, und neben ihr ist das sogenannte Katholikon mit dem Griechenchor, das für sich eine kleine Kreuzkirche ausmacht, zumal unter dem Complex der später an das Heiligthum angefügten Bauten, ganz verschwindend, auch keineswegs in organischer Weise mit ihr verbunden. Erst der Wiederherstellungsplan, den Schinkel, vielleicht veranlaßt durch den Brand des Jahres 1808, aber in unbekannter Zeit entwarf (s. M. XLc 87), sucht, in Anlehnung an alte Ueberlieferungen eine einheitliche Anlage herzustellen, in welcher eine fünfschiffige Basilika mit überragendem Querhaus sich mit der Rotunde verbindet. Es ist wohl möglich, daß dies ehrwürdige Heiligthum christlicher Religion dem Künstler ein Motiv für die Raumanordnung seines Domentwurfs an die Hand gab, nicht aber auch die Centralstellung des Altars in der Grabeskirche, wie Blankenstein anzunehmen scheint.⁷³⁾ Denn in Schinkels Dom steht der Hauptaltar nicht im Centrum der Kuppelanlage, sondern in der mittleren Seitencapelle.

Im Aufriß der Seitenfassade giebt sich die Tendenz antiker Ruhe sowohl in dem hohen Unterbau, auf den der Dom gestellt ist, als auch in dem flachen Dach zu erkennen, das sich hinter der Umlaufgalerie dem Blick entzieht, eine Anordnung, die das Stilgefühl empfindlicher verletzt, als die ebenfalls nach italienischer Weise fehlenden Strebebögen und die Rosetten, welche statt der Spitzfenster die Oberwand des Mittelschiffes durchbrechen. Auch die kräftigen Fialen, welche über dieser Galerie emporragen, sowie die Wimperge, welche die übrigen Wagerechten und die Rosen in der Perspective durchbrechen, vermögen über diesen störenden Eindruck nicht recht hinwegzuhelfen. Hart wirkt auch die Kuppel, die trotz ihrer geschweiften Form sich nicht harmonisch in das gothische Werk eingliedern will, zumal sie durch das versteckte Dach des Langhauses in der Umrifslinie freier hervortritt. Aber versöhnlich

⁷³⁾ Zeitschrift für Bauwesen XVIII „Ueber die praktische Seite des Kirchenbaus mit Bezugnahme auf Schinkels Entwürfe“, S. 485.

wirkt das Detail, so die Ziergiebel unter den Halbkuppeln der Seitencapellen und die schlanken Fialen zwischen ihnen, so die zahlreichen Strebepfeiler der Capellen und des Langhauses, die sich in Baldachinen öffnen, um, nach dem Vorbild des Straßburger Münsters, die Reiterstatuen der Regenten aufzunehmen, „ganz im Sinne unserer altvaterländischen Monumente der höheren Art“, wie der Meister selbst in Denkschrift A (a. a. O. 193) hervorhebt. Der Gesamteindruck der ganzen Anlage wird schließlicly doch bestimmt durch die grandiose Westfassade mit dem gewaltigen und reichen Thurmbau. Diese Dreitheilung der Fassade mit den vier sie markirenden kleinen Seitenthürmen, die bis zur Kuppelhöhe ansteigen, die stark profilirten Portale mit den sculpturengefüllten Leibungen, und über dem zu beherrschender Höhe aufsteigenden Mittelportal der kühne Thurmriese mit dem fein durchgearbeiteten Uebergang ins Achteck und dem reich durchbrochenen Helm, alle Wagerechten ganz im Sinne der Kölner Domarchitektur von den unteren Bekrönungen durchschnitten, alle einzelnen Theile wie die ganze Masse sich schön verjüngend, so gewährt diese der Stadt zugekehrte Hauptansicht das Bild einer kühnen und lebendig aufstrebenden Architektur im Stil des gothischen Cathedralbaues, wie er sich auf deutschem Boden entwickelt hat. Auch das Innere ist von dem Rückblick auf die Antike nicht berührt worden, sondern hat seine Vorbilder auf dem Boden des Mittelalters gesucht: Eng gestellte und reich profilirte Pfeiler, über denen sich in den Seitenschiffen wie dem überhöhten Mittelschiff oblonge Kreuzgewölbe aufbauen; die Seitenschiffe von halber Breite des Mittelschiffs. Nur die Capitelle sind nach dem Vorbilde des Mailänder Doms aus einem Giebelkranz von Baldachinen gebildet, um auch hier für die Statuen verdienter Männer Platz zu bieten. Der erhöhte Kuppelraum tritt diesem Eindruck des Inneren keineswegs störend entgegen, sondern sucht ihn durch feierliche Weihe zu erhöhen. Die Frage nach der Zulässigkeit des nach den Festen wechselnden Ausblicks auf die Sculpturen der Capellen wird uns später beschäftigen. Nur eine Variante für die Thurmfassade giebt der Entwurf XXa 30, der das Motiv einer zweithürmigen Fassade in derselben Weise im Geist der deutschen

Gothik durchführt, ohne doch dem naheliegenden Vorbild des Kölner Doms sklavisch zu folgen. Von der Anlage zweier Thürme wurde aber hauptsächlich wohl deshalb abgesehen, weil ein Thurm für die Perspective von der Leipzigerstrasse her einen besseren Abschlufs bot.

Besonderes Interesse aber bietet der Entwurf, dessen Grundrifs uns die Blätter Nr. XXIIb 1 u. 2 nur in kleinem Mafsstabe aufbewahrt haben.⁷⁴⁾ Sie waren bestimmt, bei der Entscheidung der Platzfrage dem König zur Orientirung zu dienen, lagen ihm also früher vor, als der eben betrachtete Entwurf, woraus vielleicht ein Schlufs auf ihr gegenseitiges Verhältnifs hinsichtlich der Entstehungszeit zu ziehen. Möglich auch, dafs ausführlichere Zeichnungen des Doms, wie er hier entworfen ist, verloren gingen. Hier ist von einer Gestaltung des Chorraums als Kuppelbau abgesehen. Wir glauben, in der Anlage eine entschiedene Anlehnung an Notre-Dame in Rheims erkennen zu sollen. In beiden Plänen ein dreischiffiges Langhaus, das sich in der Rheinseer Kathedrale nach neun, in unserem Entwurf nach sieben Jochen um zwei Seitenschiffe erweitert und als fünfschiffiger Chor mit fünf Seiten des Zwölfecks schließt. Freilich weist die französische Kathedrale zwei Westthürme auf, auch sind die nächsten drei Joche des erweiterten Baues als Querschiff behandelt, was sich nach aufsen durch eine leise Einziehung hinter dem dritten Joche kundgiebt, und statt des äußeren Umgangs sind Capellen angelegt. Doch läßt sich Schinkels Abweichen durch die Erfordernisse des veränderten Cultus hinreichend erklären; er hat die Capellenanlage vermieden und den ganzen fünfschiffigen Raum als zusammenhängenden Altarraum behandelt. Die Vermuthung dieser Beeinflussung gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch den Umstand, dafs zur Zeit der Entstehung des Entwurfes (1817) der Künstler die genannte Kathedrale in zweifacher Darstellung (aus der Nähe und in weiterer Entfernung gesehen) als Theaterdecoration für Schillers Jungfrau gemalt hatte.⁷⁵⁾

74) Wiedergegeben bei Wolzogen A. S. N. III, 188, in halber Gröfse des Originals.

75) Die Entwürfe unter den Wandbildern des Schinkelmuseums, system. Katalog in A. S. N. IV, II C e 36 u. 37.

Ein anderes Werk dieser von uns als die politisch-historische bezeichneten Periode in der gothischen Kunstthätigkeit Schinkels ist das gleichfalls der siegreichen Erhebung gewidmete Denkmal auf dem Kreuzberge bei Berlin. Ist der Dom gar nicht ausgeführt, so dies Denkmal nach dem kleinsten Entwürfe. Kuglers Vermuthung (a. a. O. 338), dafs Schinkel den gothischen Stil nicht auf eigene Veranlassung gewählt habe, bestätigt schon Waagen (a. a. O. 333) durch den Hinweis auf die, zum Theil übrigens bedeutenden, Entwürfe des Meisters in antiken Formen und auf das Vorhandensein einer Skizze von der Hand des Königs, die in gothischen Formen gehalten ist. Allein es darf aus diesem Umstande nicht auf eine schon damals etwa vorhandene principielle Abneigung des Künstlers gegen die Anwendung des Stils geschlossen werden. Er hat auch in dieser Zeit für andere Monumente den gothischen Stil gewählt (s. weiter unten), und in der Beischrift des von ihm hier vorgeschlagenen Entwurfes klingt es fast wie eine nöthig erachtete Entschuldigung, wenn er sagt, dafs wegen der in der Luft immer mager erscheinenden Spitzsäulenform des auf die Anhöhe zu stellenden Monumentes und wegen der anzubringenden Sculpturen die gothische Form „weniger“ Anwendung finden könne.⁷⁶⁾ Auch in der Vorgeschichte dieses Werkes wird, soweit die Entwürfe in das gothische Stilgebiet fallen, der Rückblick auf die Antike keineswegs vermisst. Unter den mannigfachen Skizzen, die alle das Suchen nach dem rechten Ausdruck verkörpern, dient eine Anzahl der Idee eines antiken Unterbaues, auf welchem sich ein gothischer pyramidaler Aufbau erhebt. XXVIb, 15 zeigt den (mehr nur angedeuteten) Unterbau verziert mit antiken Kriegsemlen; darüber, als den Eindruck beherrschend, die schlanke gothische Pyramide; auf anderen Blättern hat jede der vier Seiten dieses unteren Theils die bestimmte Form antiker Tempelfassaden angenommen, während bald auf breiterem (XXXVIb 12), bald auf engerem (11) Grundrifs die gothische Pyramide daraus hervorwächst, begleitet von einer Fülle von Strebe- und Fialenwerk; die ganze Anlage dann wieder auf

76) S. d. Beischrift: A. S. N. III, 166 fg.; den vorgeschlagenen antiken) Entwurf: M. XXIIIb 26, vgl. XXXVIb 15, 17, 19, 20.

breiten Sockelbau gestellt, der mit seinen kurzen Pilastern den Eindruck der stabilen Ruhe dieser unteren Theile bedeutend erhöht. Dasselbe Problem also, dessen Lösung bei der Entwicklung des Dombauentwurfes in einer Anzahl von Skizzen versucht worden war, nämlich das, Elemente der Antike mit solchen der gothischen Kunst in der Weise zu verbinden, daß diese Theile ihren Stilcharakter ungeschmälert bewahren, es reizt ihn hier aufs neue zu einer Reihe von Versuchen. Dort die Kuppel umkränzt von gothischen Thurmriesen oder der gothische Thurm umgeben von Flachkuppeln: hier über der breiten Tempelfassade die aufstrebende gothische Pyramide; die Umkehrung, gothische Masse als tragender Theil, liefs sein Stilgefühl hier denn doch nicht zu. — Aber noch scheint der hingeworfene Gedanke zu kühn. Auch hier, bedeutsam genug, sind diese Entwürfe nur leichte, flüchtige Skizzen in kleinen Mafsen. Dann läfst der Künstler den Gedanken fallen und das Ergebnifs ist: voller Anschluß an die Antike, oder, in dem ausgeführten Werke, sich anpassend den Forderungen der Zeitanschauung, volles Eingehen auf den gothischen Stil. Auch die Frucht der Arbeit am Domentwurf war, wenn auch nicht so entschieden, der Sieg des Stils über den Eklekticismus. Freilich, dieser Riesegeist wird nicht ruhen, sondern auf einem anderen Wege das Ziel zu erreichen und die begehrte Frucht zu pflücken suchen. Der ausgeführte Entwurf des Denkmals ist jene bekannte gothische Pyramide aus Gufseisen (die Zeichnungen in M. XXIc 95 u. 140,⁷⁷) XLIV a 318—321, vgl. M. XXXVI b a und b). In seiner Sammlung architektonischer Entwürfe nennt Schinkel sie „ein thurmartiges Gebäude nach den Verhältnissen derer, welche in den Details am Dom zu Köln gefunden werden“.⁷⁸) Der Anschluß an die

77) Der Zusatz zu diesem Entwurf im histor. Katalog A. S. N. IV, S. 208 (I A b 16): „dieses Project ist in den architektonischen Entwürfen nicht enthalten“ beruht auf einem Irrthum und ist zu streichen. Der Entwurf stimmt genau mit den anderen genannten überein, nur ist der Mafsstab der Zeichnung ein wenig kleiner und das Detail weniger scharf ausgezeichnet; die Zeichnung aus dem Jahre 1818.

78) S. Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe, Berlin 1819 fg.; nach seinem Tode vollständ. herausg. durch die Verlags-handlung von Ernst u. Korn, Berl. 1866; s. Heft III, 22 den Aufrifs des vorliegenden Entwurfes; kurze Beschreibung und Kritik bei Kugler a. a. O. 338.

mittelalterliche Domarchitektur ist also hier, ganz im Sinne dieser Periode, ausdrücklich als Absicht ausgesprochen. Dem kräftigen Nationalbewusstsein entsprach es ja, gleichsam mit einem Stück Architektur von jenem herrlichen deutschen Werke — es brauchte keineswegs eine ledigliche Wiederholung sein — die deutschen Siege zu feiern. Gerade der Gedanke dieser stolzen Verwandtschaft mußte über die dürftigen Verhältnisse dieses Denkmals so großer Kämpfe und Siege hinweghelfen.

Denkmäler nach Schinkels Entwürfen⁷⁹⁾ sind auf vielen Schlachtfeldern der Befreiungskriege errichtet; sie alle Modificationen der gothischen Pyramide in kleinerem Maßstabe, aber immer in Anlehnung an jene Spitzthürme aus der Kölner Domarchitektur. Auch solche für einzelne Personen folgen mittelalterlichen Vorbildern, so das für den General von Köckeritz (M. XXXVI b 35), während jenes für den Prinzen von Hessen-Homburg (M. XXII b 43) manchem der gothischen Hochaltäre ähnlich ist, auch in der Anwendung des Crucifixes, wengleich hier das Material, Gufseisen, zur Anwendung eines gekuppelten Spitzbogens ohne mittlere Stütze verleitet.

Die Bedingungen für eine neue Periode gothischen Kunstschaffens unseres Meisters, die wir als die antikisirende bezeichneten, waren nicht so, wie die vorangegangenen, durch Zeitströmungen, durch Einflüsse und Umstände, die außer ihm lagen, gegeben, sondern sie entwickelten sich als intensive, aus seiner geistigen Organisation heraus. Die Ursachen, aus denen jene anderen Perioden sich ergeben, hören zu wirken auf. Der phantastische Rausch der unendlichen Sehnsucht war der ernsten und todesmuthigen Besonnenheit gewichen, welche die Noth des Vaterlandes forderte. Aber auch auf die Begeisterung der Befreiungskriege war verhältnißmäßig bald eine gewisse Ernüchterung gefolgt, gleichviel ob durch zu hoch gespannte Hoffnungen oder durch manches thatsächlich Mißliche auf politischem Gebiet hervorgerufen. In dem Schaffen des Meisters werden dadurch gleichsam Kräfte frei, die bisher in jener oder in dieser

79) Diese Entwürfe im Schinkelmuseum nicht bewahrt.

Richtung einen bestimmenden Einfluß geübt hatten. Erst jetzt — und darin hat diese letztere Periode ihren hervorragenden Werth — erst jetzt kann er dazu gelangen, allein aus sich heraus gothisch zu schaffen, die Formen dieses Stils allein so zu bilden, daß seine eigene künstlerische Individualität darin zum Ausdruck gelangt.⁸⁰⁾

Es ist schon im Eingang dieses Theils angedeutet worden, daß diese künstlerische Individualität Schinkels eine derartige war, daß sie in der Welt hellenischer Formen eine geistesverwandte heimathliche Sphäre erblicken mußte. Von dieser Thatsache hatte schon der Bau der neuen Wache ein edles Zeugniß abgelegt und die Entwürfe für das Schauspielhaus waren im Entstehen. Kein Wunder, daß jetzt, wo jene anderen Interessen schwiegen, der „Rückblick auf die Antike“ seine eigentliche Bedeutung gewann, nämlich die, „ein dieser (gothischen) Kunst zur Vollendung noch fehlendes Element in ihr zu verschmelzen“.

Als Maler war Schinkel schon seit 1816 nur sehr selten thätig. Aber auch ohne dies würden wir hier nicht, wie in den früheren Perioden, Gelegenheit gefunden haben, in der Schwesterkunst die herrschende Auffassung des Stils sich spiegeln zu sehen. Er konnte für jene unbestimmte Sehnsucht Ausdruck finden in Gemälden, er konnte begeistern durch jene herrlichen Dombilder, aber dieses Verschmelzen erforderte ein gewaltiges Ringen, und dazu war nicht das Gemälde der Ort: Ringen geschieht auf dem Kampfplatz selbst.

Diesen Kampf veranschaulicht zuvörderst der Entwurf für die Gertraudenkirche, die ihren Platz auf dem Spittelmarkt in Berlin erhalten sollte, aus dem Jahre 1819. Am besten zeigt den Entwurf das zu M. XXVI b beigelegte Heft, welches in vier trefflichen, in

80) Gegen Adler (Zeitschr. für Bauwesen XIV, 486), der es nahe legt, daß dem Künstler „das Scheitern des Cathedralprojects ein Fingerzeig des Schicksals gewesen, in jenen Bahnen des ruhelosen Suchens innezuhalten“. Vgl. auch das Folgende. Ebenso gegen Grimm, Zeitschr. f. Bauw. XVII, 455, welcher glaubt, daß ohne die damalige Auffassung, die gothische Bauart sei eine eigenthümlich deutsche, der Versuch Schinkels „klassisch horizontale Fügungen in gothisch anstrebende Constructionsweise hineinzubringen,“ nicht zu erklären sei, was ein Vermengen der zweiten und dritten Periode, wie wir sie zu scheiden gesucht, bedeutet.

Farben angelegten Zeichnungen den Grundrifs (9), Aufrifs (10) und zwei innere Perspectivesn (11 u. 12) giebt und wohl als Vorlage für den König diente. In der Sammlung architektonischer Entwürfe, in welcher derselbe Entwurf erschien, spricht⁸¹⁾ sich der Meister über die leitenden Gesichtspunkte aus. Der Thurm der Kirche, nur lose mit dieser verbunden, hatte als Point de vue für die Leipzigerstrafse zu dienen, mußte also Höhenentwicklung haben, das sei der Grund für die Wahl seines mittelalterlichen Stils gewesen und die Thurmarchitektur habe die ganze übrige Anlage bestimmt. Aber dem Geist der Zeit und der Bestimmung des Werkes als evangelischer Kirche entsprechend sei aus dem mittelalterlichen Stil nur das zur Anwendung gebracht, was sich als Vortheil für die Construction und überhaupt als nützlicher Zuwachs erwiese. Das „Ueberflüssige aus diesem Stil“ sei vermieden. Und nun wird von den hohen Dachungen bis zum kleinsten Detail alles aufgezählt, was als überflüssig zu betrachten sei. Es ist, kurz, alles, was als nothwendiges Element dem gothischen Stil zur Charakteristik dient. Und mit welcher Schärfe ist dies Programm durchgeführt! Der Grundrifs, ganz gegen den festgefügtten Organismus des mittelalterlichen Stils, in drei Theile auseinander fallend: das siebenjochige Langhaus mit drei gleichbreiten Schiffen, nach Osten sich anschließend ein über die Langhausbreite heraustretendes Polygon mit acht Seiten des Elfecks, nach Westen in der Mittelachse, aber um $\frac{1}{3}$ seiner Grundlinie von der Westfassade abstehend, der viereckige Thurm. Dem entspricht der Eindruck der Seitenfassade. Das Langhaus, ohne sichtbare Dachung, von niederen Verhältnissen, wirkt lediglich nur als eine gangartige Verbindung zwischen dem massiven Polygon und dem hohen Thurmbau; zwei knappe flankirende Risalite und die sechs aneinander gereihten Spitzbogenfenster, deren Nischen auf das Sockelgesims aufsetzen, das ist alles, was es

81) Samml. arch. Entw. Heft V, 31, 33, 34. Zu demselben Entwurf gehören theils als Vorarbeiten in leichten Bleistiftskizzen, theils als Copieen aus dem Beilagsheft: XXVI b 2, XXI a 11 (derselbe Grundrifs, wie XXVI b 9, also nicht „anderer“ Entwurf, wie Wolz. A. S. N. IV, 140, I A a 99 bemerkt), 12 und 13, XX b 15.

an Verticalgliederung aufzuweisen hat; keine Strebe, keine Fiale, kein Ziergiebel unterbricht diese Ruhe. Eine lange Galerie aus hellem Sandstein, die über der rothen Backsteinfassade energisch wirkt, in ihrem Zug noch verstärkt durch die Gesimse, die blos durch Einziehung der Fläche gewonnen sind, bildet den oberen Abschluss. Auch das Polygon schließt mit dieser Horizontalkrönung, die hier ebenso das flache Dach dem Blick entzieht. Die Höhengliederung, die hier durch die achteckigen thurmartigen Strebmassen geschaffen ist, wirkt schwer, wenn auch die Galerie über ihnen, wie über den Risaliten des Langhauses etwas überhöht ist. — Dieser Architektur paßt sich der Thurm aufs genaueste an. Etwa vierzig Entwürfe oder Modificationen für ihn sind uns bewahrt, die antiken und rundbogigen mit hinzu gerechnet. Die Grundidee bleibt Giottos Campanile. Der hierher gehörige Thurm,⁸²⁾ vierkantig in vier durch starke Horizontalen getrennten Geschossen, deren Höhenmaße in feinem Formgefühl nach oben abnehmen, bis zum flachen Abschluss sich erhebend, wird von jenen thurmartigen Eckstreben bis zum Abschluss begleitet und von derselben über den Strebmassen erhöhten Galerie gekrönt, die dem ganzen Bau ein wesentliches Mittel zur Gewinnung eines einheitlichen Charakters wird. Ueber seiner Plattform erhebt sich, auf schlanken Unterbau gestellt, der bei Schinkel oft wiederkehrende drachentötende Michael. Die isolirte Stellung des Thurmes schien durch seine selbständige Bedeutung als Point de vue gerechtfertigt. Ein spitzer Schwibbogen verbindet ihn in Höhe der Galerie mit der Fassade des Langhauses. Das Innere verräth eine engere Anlehnung an jene wegen ihrer auf schlanke Säulen sich stützenden Fächergewölbe berühmten Remter der Marienburg, mit der Schinkel, wie wir gesehen, seit seiner Lehrzeit bei Gilly vertraut war, und deren Wiederherstellung (im Verein mit Costenoble) ihn seit zwei Jahren beschäftigte.⁸³⁾ Aber zugleich mit dieser edlen Gewölbearchitektur ist der saalartige Eindruck von dem Vorbilde

82) Im Beilagsheft, XXVI, 6, 10, wo auch drei andere Bekrönungen; die gesamtentwürfe zusammengestellt im system. Katalog A. S. N. IV, 138 fg.

83) S. den Reisebericht an den Staatskanzler A. S. N. III, 208.

in die Kirchenanlage mit hinübergenommen; nie hat die Hallenkirche selbst der spätgothischen Zeit die Gleichräumigkeit so scharf zum Ausdruck gebracht, wie dieses Langhaus mit seinen auf ein und derselben Bodengleiche sich erhebenden, gleich hohen und gleich breiten Schiffen, die durch die dünnen Säulen kaum von einander geschieden sind. Eine schöne Perspective freilich gewährt der Blick in den vieleckigen Altarraum. Die dünne Mittelsäule, auf der sich hier die Gewölbe zusammenziehen, giebt dem Altar seine Stellung. Das Vieleck mit ungerader Seitenzahl scheint hier gewählt, um durch die Ecke in der Mittelachse der schlanken Mittelsäule in der Perspective einen festen Hintergrund zu verleihen.⁸⁴⁾ Den Uebergang vom Schiff zum Altarraum begleiten die eingebauten Räume für Sacristei und Taufcapelle. Hier, an einem der Uebergangspfeiler, hat auch die Kanzel ihren Platz gefunden, und so stört nichts die ruhige Breitenentwicklung dieser eigenartigen Halle.

Ohne hier schon im einzelnen auf das Erreichte in dieser Anlage einzugehen, stellen wir daneben jenes andere Denkmal dieser antikisirenden Periode, zugleich die einzige gothische Kirche Schinkels, die in der Hauptstadt zur Ausführung gelangte (1825 bis 28), die Friedrichs-Werderkirche.⁸⁵⁾

Der Grundriß war durch den Platz fast ganz genau bestimmt. Er zeigt ein einschiffiges Langhaus von 62,5 m Länge bei einer Breite von nur 18 m, sechs Joch oblonger Kreuzgewölbe und eingezogene Strebepfeiler, der Chor mit $\frac{5}{10}$ Schluß.

Möglich, daß für das Aeufßere solche Eindrücke wie S. Pietro Martire in Verona von Einfluß gewesen sind.⁸⁶⁾ Wie

84) XLIa 240 zeigt den Grundriß zu einem Entwurf (im Rundbogenfenster) mit 10 eckigem Polygon, sodaß hier die Mittelachse auf ein Fenster stößt; Wolzogen im Katalog A. S. N. IV, 140 hat fälschlich „mit kreisrundem Chor“.

85) Die Originalpläne M. XXIa 5—10. Veröffentlicht in der „Samml. arch. Entw.“ XIII, 79—82, mit Text, welcher die leitenden Principien darlegt (nicht Heft XVIII, wie Woltmann bei Waagen S. 345 anmerkt). Daß die schönen Renaissanceentwürfe (ebenda Heft VIII, 49—52) nicht zur Ausführung kamen, ist in diesem Falle zu bedauern.

86) Etwa für die Strebepfeiler, die Lage der Fenster, die Dachung. Er zeichnete die kleine Kirche nach der Natur auf der zweiten ital. Reise (s. das kleine Blatt aus dem Nachlaß, mitgetheilt von

dem auch sei, das Charakteristische des Entwurfs kommt auf Schinkels Rechnung. Diese Fassade mit den flankirenden Thürmen, die, im Viereck aufsteigend, wie das Zwischenhaus oben geradlinig mit einer Galerie abschließen, dem Doppelportal, dem kolossalen Fenster darüber, dessen Profilirungen wuchtige Rundstäbe sind, sie kann noch als das belebende Moment gelten gegenüber der Seitenfassade, die mit voller Entschiedenheit die Grundzüge des antiken Architravbaus zur Schau trägt. Hier vermag die Reihe der Spitzbogenfenster, deren Fuß über Portalhöhe liegt, so wenig den Eindruck des Aufstrebens hineinzutragen wie die breiten, lisenenartigen Strebepfeiler, die das weitausladende Kranzgesims zu tragen scheinen. Eine Reihe gleichmäßig nebeneinander geordneter Akanthusblätter statt des lebendigen gothischen Blattwerks schmückt dieses Sims, über dem die Galerie den wagerechten Abschluss bildet und das flache Dach verdeckt. So wirken die Fialen, ohne klare Verbindung mit dem Strebepfeiler und fast unvermittelt auf die massige Wand gesetzt, um so dürftiger.

Der Gegensatz, in dem das Innere dazu steht, ist sehr bedeutend. Wohl weil der Künstler fürchtete, mit dem unverhüllten Backstein hier im Inneren bei den engen Verhältnissen keine Wirkung zu erzielen, sind durch sehr geschickte Uebermalung Sandsteinquadern nachgeahmt. Aber noch weit geschickter ist die Benutzung der eingezogenen Strebepfeiler zur Herstellung einer in der Perspective dreischiffigen Anlage. Für die Verbindung der auf Holzarcaden gestellten Emporen sind diese Pfeiler durchbrochen, ganz nach dem Beispiel der ältesten als gothische zu bezeichnenden Kirche Italiens S. Francesco in Assisi. Noch drei andere gothische Entwürfe für die Kirche sind uns aufbewahrt, durchaus verwandten Charakters und nur in Einzelheiten abweichend. So die vorerwähnte Anlage mit einem, etwas breiteren Thurm über der Westfassade und statt der lisenenartigen Strebepfeiler thurmartige, die im Achteck

Wolzogen A. S. N. II, 108; in den Mappen nicht vorhanden). Die ältesten Entwürfe für die Werderkirche (diejenigen mit getrennten Räumen für die deutsche und französische Gemeinde, aber im Aeußeren dem ausgeführten Entwurf gleich) sind aus dem Jahr dieser Reise (1824), die freilich von Mitte Juni bis Ende November fällt.

aufsteigen, ohne Fialen (M. XXVII, 11 s. auch XXb 12). Ferner der zweithürmige Entwurf, doch das Zwischenhaus mit flachschenkligem Giebel, und endlich dieser Flachgiebel ohne Thürme (die letzteren beiden M. XXb 13).

Derselben kühnen Idee, wie wir sahen, der Lösung des gleichen Problems, wie es der Künstler im Vollgefühl seiner Gestaltungskraft sich aufgestellt, dienten die beiden Schöpfungen, Gertrauden- und Werderkirche, aber jede in ihrer Art. Unvermittelt noch und mehr im Sinne jener flüchtigen Denkmalskizzen, die wir als schüchterne Vorversuche nach dieser Richtung bezeichnen konnten, tritt der antike Geist an dem früheren der beiden Werke auf. Wie die Kinder zweier ferner Zonen fremd einander gegenüberstehen, so, ihre Formensprache noch zurückhaltend, wirkt jener nur durch die Ruhe seiner breiten Massen, während der mittelalterliche Stil sich ebenso nur auf die nothwendigsten Lebensäußerungen der spitzbogigen Thür- und Fensterdurchbrechungen beschränkt. Aber damit schien jenes Ziel keineswegs erreicht, „das fehlende Element“, das in dem klassischen Principe neu hinzutrat, mit dem mittelalterlichen der Gothik zu „verschmelzen.“ Diese Aufgabe völlig zu lösen, hat erst der Entwurf zur Werderkirche versucht. Hier prägt der antike Geist einzelnen Theilen seinen Charakter auf, indem Kranzgesims und Strebebfeiler, wenn auch nicht mit voller Klarheit, jenes Verhältniß zum Ausdruck bringen, in welchem Architrav und Säule (oder Pilaster) zu einander stehen, das zwischen Last und Stütze; indem auch im Ornament das antike Akanthusblatt eine beherrschende Stellung gewinnt, während sich unter diese Formen, wie ein Fremdling im eigenen Hause, die gothische Fiale mischt.

Mit der Errichtung der Werderkirche stand Schinkel am Ende seines künstlerischen Schaffens auf gothischem Gebiet. Wohl gab ihm seine amtliche Thätigkeit noch öfter Anlaß, Entwürfe für gothische Bauten zu liefern. Und wenn auch bei einem so pflichtbewußten Charakter, wie Schinkel, ein gebührendes Interesse für solche Aufgaben von vornherein vorausgesetzt werden muß — Theile seiner künstlerischen Existenz haben sie nicht ausgemacht. Das wird man leicht aus ihnen erkennen.

Dem ist hinzuzufügen, dafs bei einem grofsen Theil derselben auch nicht als durchaus feststehend gelten kann, wie weit sie seine eigene Arbeit gewesen, wie weit sie nur seiner Aufsicht oder seiner amtlichen Revision unterlagen.

Bekannter unter ihnen sind vielleicht die Entwürfe für die Marienkirche in Liegnitz aus dem Jahre 1824, die in dem flachen Dach ihren Schinkelschen Ursprung zur Schau trägt, während hier die Thürme über dem Zwischenhaus als Achteck aufsetzen und in schlanken Helmen endigen (M. XLIVd 152 bis 154); und die Altstädtische Kirche in Königsberg, von 1836, eine Kreuzkirche mit Westthurm, ähnlich dem der Marienkirche; auch hier flaches Dach und Umlaufgalerie, doch kräftige, abgetreppte Strebepfeiler, die von Fialen bekrönt sind; die spätere Ausführung des Entwurfs hat manche Modificationen erfahren. Schon zwei Jahre zuvor hatte er für die gothische Capelle in Peterhof bei St. Petersburg den Entwurf geliefert, der auch in die „Sammlung architektonischer Entwürfe“, Heft XXI, 131 — 132 (vgl. M. XXI, 41) aufgenommen ist.⁸⁷⁾ Gewünscht waren reiche Formen. Schinkel wählte also nicht glücklich Backstein zum Material, für das gesamte Detail dagegen — Gufseisen. Die Capelle bietet sonst nichts Bemerkenswerthes. Der quadratische Bau mit dreiseitigem Chor setzt der reichen Portal- und Fensterbehandlung und den aufstrebenden vier Eckthürmchen das unvermeidliche flache Dach entgegen.

Beachtenswerth erscheint die Kirche in der „Residenz“, jener grofsen Ideal-Anlage eines Fürstensitzes, deren Entwürfen die letzten Lebensjahre des Meisters zum grofsen Theil gewidmet waren, beachtenswerth zuvörderst deshalb, weil er in diesem abschliessenden unter seinen Werken, in dem er in gewissem Sinne die Summe seiner Lebensarbeit zieht, für die Kirche noch einmal auf den gothischen Stil zurückkommt. Aber wir sehen zunächst von dieser Thatsache ab: einen wesentlichen Fortschritt in der Auffassung des Stils über die Werderkirche hinaus ver-

87) S. den Entwurf, Grund- und Aufrifs, in der Darstellung der Gesamtanlage, unter den Wandbildern des Schinkelmuseums, Durchschnitt und innere Perspective M. XLc 54 u. 268 (letztere Zeichnung im Glasgestell).

mögen wir in diesem Entwurf nicht zu erkennen. Freilich ist ein neues Planschema, das der isolirten Rotunde zu den bisher benutzten hinzugekommen — nur in zwei flüchtigen Entwürfen zu gothischen Gedächtnishallen hatte es gelegentlich Beachtung gefunden⁸⁸⁾ — aber die Behandlung der Formen ist dieselbe, die wir bereits kennen gelernt: Massige Strebepfeiler, von Fialen gekrönt, gliedern die Wand des Sechszehnecks, das ein flaches Zeltdach überspannt; ein spitzes Laternenthürmchen sucht der gewaltigen Masse einen belebenden Mittelpunkt zu geben. Die Gewölbe ruhen nach innen auf einem Kranz mächtiger Rundpfeiler mit Akanthusblattcapitellen; zwischen zweien derselben steht der Altar, zu beiden Seiten Kanzel und Lectionarium. Der Raum athmet einen feierlichen Ernst, doch nicht durch seine Formen schon, nur durch die kolossalen Höhenverhältnisse scheint er den Eindruck des Lastenden zu vermeiden. Auch der im Viereck aufsteigende Glockenthurm, nur unter dem Dach von einer Fensterreihe durchbrochen und mit der Kirche durch eine Zierwand verbunden, vermeidet es sorgfältig, durch kühnes Aufstreben den Geist antiker Ruhe, der über dieser fürstlichen Wohnstätte waltet, zu stören.

Das Gesamtbild der dem gothischen Stile gewidmeten Thätigkeit des Meisters wird auch durch die wenigen Profanbauten aus dieser späteren Zeit nicht wesentlich erweitert. Der Entwurf von Babelsberg fällt in die Jahre 1830 bis 34.⁸⁹⁾ Der englische Burgenstil war von dem Bauherrn (Prinz Wilhelm) vorgeschrieben; das Hauptverdienst bleibt die geschickte Benutzung der Bodenerhebungen. In der Wiederherstellung der Burg Stolzenfels, 1834, scheint die volle malerische Wirkung, deren der Stil hier fähig ist, nicht erreicht; es fehlt der Anlage die volle Beweglichkeit der bald vor- bald zurückspringenden Glieder, und in der Erzielung derartiger Schattenwirkungen wird der Stil als solcher hier seine nächste Aufgabe sehen. Die spätere Ausführung unterlag einigen Modificationen Stülers. Gar nicht ausgeführt wurde der Entwurf zur Umwandlung des im französ-

88) S. dieselben M. XXXVI b 72 u. 73.

89) Die Zeichnungen, M. XXI c 126, 127 sind in Copieen, die für die Sammlung arch. Entwürfe (Heft XXVI, 162) gefertigt wurden.

sischen Stil des 17. Jahrhunderts erbauten Schlosses Kurnik in ein gothisches.⁹⁰⁾ Bei einer derartigen Aufgabe waren wenig Lorbeeren zu erringen, aber es lag in den Anschauungen der Zeit, durch solches Umkleiden mit gothischen Zierfassaden dem Stil hier gerecht werden zu wollen, der denn freilich auf diesem Gebiet seine höchste Aufgabe nicht findet.

3. Werth.

Haben wir in dem Vorhergehenden versucht, an der Hand seiner gothischen Werke und Entwürfe die Ideen des Meisters, wie sie durch die wechselnden Zeitanschauungen und deren Einflüsse hindurch mehr und mehr nach einem ungetrübten Ausdruck streben, zu erklären, und gilt es nunmehr, diese Bestrebungen auf ihre innere Wahrheit und ihren dauernden Gehalt hin zu untersuchen, so drängt sich für jede kritische Betrachtung dieser Schöpfungen fast unabweisbar als der erste Eindruck der der ungeheuren Arbeit auf, die in ihnen niedergelegt ist und die für sich allein genügte, um als Frucht eines überaus reichen und tiefen Lebens zu erscheinen. Wenn es aufgefallen ist, wie die Berliner Schule Schinkels noch lange Zeit von dem Bann dieser mächtigen Persönlichkeit beherrscht schien, und Waagen an die Spitze der Vorzüge des Künstlers, seine hohe sittliche Würde und seine seltene moralische Kraft stellt⁹¹⁾, wir fühlen etwas von diesem Bann, wenn uns in dem fast unerschöpflichen Reichthum seines künstlerischen Nachlasses das Zeugniß seines ruhelosen, immer strebenden Geistes entgegentritt. So oft wir Schinkel nach dieser Seite betrachten, immer sehen wir ihn wieder sich unter die volle Strenge des Wortes stellen, das mit für den Anfang seines großen architektonischen Lehrbuches bestimmt war: „Nur das Kunstwerk, welches edle Kräfte gekostet hat, und dem man das höchste Streben des Menschen, eine edle Aufopferung der edelsten Kräfte, ansieht, hat ein wahres Interesse und erbauet“.⁹²⁾

90) M. XXIc, 114—117; vgl. die Sammlung arch. Entwürfe (Heft XXIII, 139—142), wo Schinkel andeutet, daß die Art der Aufgabe nicht nach seinem Sinne war.

91) A. a. O. S. 298.

92) S. A. S. N. III, 347.

Von einer Arbeit, einem Ringen in ganz besonderem Sinne geben uns die bisher betrachteten Entwürfe des Meisters Kunde. Wir können von jenen anderen Schöpfungen Schinkels, die mit geringer Ausnahme dem Gebiet der klassischen Kunst zuzählen sind, sie als ein Ganzes zusammenfassend, behaupten, daß bei aller edler Kraft, die auch hier eingesetzt ist, ein auf innerer Verwandtschaft beruhendes glückliches Finden, gleichsam ein naturgemäßes Gebären seiner Phantasie, der Arbeit, die auf sie verwendet wurde, entgegenkam. Gerade für die großartigsten seiner Schöpfungen, für Orianda und die Residenz lassen sich verhältnißmäßig nur wenige Vorarbeiten nachweisen, und wenn gerade für die ausgeführten Werke oft eine beträchtliche Anzahl von Entwürfen vorhanden sind, so ist daran zu erinnern, daß Schinkel in einer Zeit wirkte, wo die Kriegsnoth und die allgemeine Opferfreudigkeit öffentliche und private Kassen fast erschöpft hatte und unter einem Könige, zu dessen vornehmlichsten Grundsätzen die Sparsamkeit gehörte; mehrfache Reducirungen mußten meistens erfolgen, ehe der Entwurf die Genehmigung erhielt, sodafs denn durch äußeren Anlaß oft eine Herabminderung des Werthes der ursprünglichen Idee stattfand.⁹³⁾ Demgegenüber stehen die gothischen Entwürfe weniger unter dem Eindruck des genialen Schaffens, als unter dem des mühevollen Suchens, ja Ringens nach der rechten Form. Mehr als bei jenen anderen finden sich hier jene leichten Bleistiftskizzen — nur die wichtigsten konnten wir oft mit in die Betrachtung ziehen — die, indem sie die gefundene Lösung verwerfen, auf immer neuem Wege der Idee nahe zu kommen suchen. Es scheint diesen Arbeiten und Versuchen die rechte innere Befriedigung zu fehlen, die aus jenen anderen auch da spricht, wo widrige äußere Umstände die erneute Ueberarbeitung forderten.

Es folgt hieraus ein Zwiefaches. Einmal die Bestätigung dessen, was wir schon den im ersten Theil dieser Arbeit dar-

93) Natürlich finden sich Ausnahmen, wie namentlich die zahlreichen Entwürfe für die Bauakademie, die er ganz ohne beschränkende Vorschriften schaffen durfte, freilich gerade hier eine ganz neue Aufgabe mit neuen Mitteln lösend.

gelegten Entwicklungsmomenten seines Bildungsganges entnahmen, daß das Interesse Schinkels an der Wiederaufnahme der gothischen Baukunst — entgegen einer vielverbreiteten Meinung — keineswegs nur ein romantischer Rausch gewesen im Sinne eines Tributs, den er einer vorübergehenden Zeitanschauung zollt. War er außerhalb der romantischen Schule und unabhängig von ihr zuerst der gothischen Kunst nahe getreten, so reichen seine Interessen, seine Ziele in Hinsicht auf diese Kunst, zuletzt weit hinaus über die unklaren Wünsche dieses genialen, aber doch zu sehr phantastischen Kreises. Ihm ist es ein Stück seiner Lebensaufgabe, in den Formen dieses Stils die höchsten und bedeutsamsten Gedanken auszusprechen, die seine Zeit und sein Volk insbesondere erfüllen. Aber dieses eigenartige Ringen, wie es aus jenen gothischen Entwürfen spricht, dieses mehr unstäte Suchen, das den Charakter des Harmonischen entbehrt, legt uns noch einen anderen Schluß nahe. Es ist der, daß Schinkels Natur es ihm versagte, in seinen Werken dieses Stils das erhabene Reich der dieser Kunst innewohnenden Ideen zu veranschaulichen.

Wir begegnen schon hier dem naheliegenden Einwurf, der mehr denn einmal zur Erklärung der fremdartigen Erscheinung der gothischen Werke Schinkels gedient hat: es waren die Vorbedingungen für die Anwendung des gothischen Stils noch nicht erfüllt; er fand die Ueberlieferungen dieser Kunst abgebrochen und die Forschung hatte sie noch nicht wieder erschlossen.⁹⁴⁾

So wenig wir gewillt sind, die volle Bedeutung dieser wissenschaftlichen Grundlage des Stils für die freie Anwendung desselben zu verkennen, so entschieden muß es abgelehnt werden, allein in dem genannten Umstande oder darin auch nur vornehmlich eine Erklärung der Schinkelschen Gothik zu sehen. Freilich entbehrte seine Thätigkeit auf diesem Gebiet jener wissenschaftlichen Grundlage, welche für die Antike vorzüglich die Arbeiten eines Stuart und Revett u. a., auch die Untersuchungen seines eigenen Lehrmeisters Gilly bis zu einem gewissen Grade schon geschaffen hatten. Aber gerade das

94) so Lucae, Zeitschr. für Bauwesen XV, 403 u. 404; ähnlich Dohme, a. a. O. 10, u. a.

Wesentliche blieb doch ihm hier noch zu thun und hat er erst geleistet: durch die äußere Form hindurch den Geist zu ahnen und zu erkennen, der diese Tempel gebaut; und er hat, in der Hauptsache intuitiv, fast vollkommene Werke in demselben Geiste geschaffen, lange bevor die discursive Thätigkeit eines Bötticher einsetzte, der in seiner „Tektonik der Hellenen“ doch unsere wissenschaftliche Kenntnifs von der griechischen Baukunst erst begründete. Sollte ein bahnbrechender Geist, wie Schinkel, nicht die Gesetze der Gothik nach ihrer inneren Bedeutung herausgeföhlt haben, wenn ihm nur der Geist verwandt gewesen wäre, der sie geschaffen! Sollte er nicht die Sprache dieser Formen an dem unvergleichlichen Formenschatz Chorins, dem er eingehende Studien in constructiver wie decorativer Hinsicht zugewendet⁹⁵⁾, oder in anderer Weise des Kölner Doms, dessen Bildungsgesetze er für die Weiterführung des Baues nicht minder eingehend erforscht hatte, endlich durch die Studien, die er auf die Wiederherstellungsentwürfe des Straßburger Münsters und anderer verwendet, soweit verstehen gelernt haben, daß er in demselben Geist seine individuellen Gedanken hätte aussprechen können, wenn er zu diesem Geist nur eine innere Beziehung gehabt hätte. Nein, nicht so ist das mühevollen und von keinem inneren Siegesbewußtsein getragene Ringen und Suchen, wie es in jenem Theil seines künstlerischen Nachlasses sich kund giebt, zu erklären. Der Grund für die Weise, in welcher er den Stil für die heutigen Aufgaben modelt, ist ein anderer. Er hatte nicht bloß eine andere Anschauungsweise, wie sie die veränderten Zeitumstände hervorbringen, er hatte „einen anderen Geist“ als der war, welcher diese gothischen Dome geschaffen. Nur aus dieser Voraussetzung heraus sind die letzten Ziele seiner gothischen Schöpfungen vollkommen zu erklären. Um für das Urtheil über dieselben den Standpunkt zu gewinnen, ist es nöthig, eine allgemeinere Bemerkung voranzustellen.

Seitdem, namentlich um die Mitte unseres Jahrhunderts, die wichtige Arbeit der bauwissenschaftlichen Untersuchung der

95) S. d. 28 Blätter M. XVII b, 1—28; im system. Katalog (A. S. N. IV) II A a 28—55.

Stile an der Hand der vorhandenen Monumente begann, hat unter dem Einfluß der gewonnenen glänzenden Ergebnisse ein nicht geringer Theil der kunstgeschichtlichen Kritik sich gewöhnt, die Bedeutung des Baustils und seiner Formen lediglich oder sehr überwiegend aus der Eigenart seiner constructiven Gedanken, seiner statischen Momente zu erkennen, ohne zugleich die allgemeinen volks- und culturgeschichtlichen Bedingungen gebührend zu würdigen. So gewifs aber das statische Princip seine eigenartige Bedeutung und seine geschichtliche Entwicklung hat, so gewifs in der mittelalterlichen, vorzüglich der gothischen Baukunst nicht die rückwirkende Festigkeit der Materie im Wechsel von Seitenschub und Widerlager zur Verwendung kommen konnte, ehe die relative Festigkeit derselben in der antiken Baukunst erkannt worden war, ebenso gewifs ist doch das Andere, dafs sich diese Entwicklung nicht ohne den bestimmenden Einfluß der grofsen und allgemeinen Gedanken vollzogen hat, welche die geistige Individualität eines Volkes oder eines Zeitalters ausmachen. Es scheint uns unnöthig, hierfür auf ähnliche Belege hinzudeuten, wie die, dafs beispielsweise die zu vermehrende Lichtzuführung nicht der Grund für die grofse Höhenentwicklung sein konnte, da man das Licht durch Glasmalerei wieder dämpfte, oder dafs die gewaltige Thurmarchitektur nicht aus ihrem Zweck als Glockenträger erklärt werden könne, da dann meist schon das Achteck und ebenso der Helm ihren Zweck verfehlten — wir glauben vielmehr, dafs nur die unberechtigte Einseitigkeit einer lediglich technisch-wissenschaftlichen Betrachtungsweise zu jenen Resultaten gelangen konnte. Für die kunstgeschichtliche Bedeutung eines Stils ist die Erkenntniß seines geschichtlich bedingten Ursprungs das bedeutendste Moment.

Innig mit der ihn umgebenden sichtbaren Natur verwachsen, hatte der Grieche ein lebendiges unmittelbares Gefühl für die edle, zweckmäfsige Schönheit derselben. Das war seine Welt, in der auch seine Götter mit ihm lebten, aufser ihr, über ihr gab's nur die *μοιρα*, das Schicksal, das unabänderliche, unerkennbare. Das Bild dieser Schönheit in der sichtbaren Natur spiegelt sich wieder in der Art seiner Erziehung, der Organi-

sation seines Staates, und in einer wunderbar glücklichen Naivität, aber doch in bewufster freier That giebt er mit den einfachsten Mitteln diese zweckmäßige Schönheit, diese sittliche Ordnung der Natur in seiner bildenden Kunst wieder. Ist es noch nöthig, dem gegenüber auf die Zeit hinzuweisen, die ihrem geistigen Sein in jenen Domen ein so getreues Abbild schafft! Auf jenes durchaus geistig gerichtete Geschlecht, das bald durch Verinnerlichung auf mystischem Wege die Vereinigung mit Gott erstrebt, bald in kühnem Forschen nach Gewifsheit ringt über den Ursprung des Bösen, die Möglichkeit, es zu überwinden bis zu der umfassenden Frage des britischen Kirchenfürsten: *cur deus homo?*, immer aber durch die Natur hindurch sich bezieht auf das Ueberweltliche, Absolute.

Wenn wir daneben Schinkels künstlerische Gesamtanschauung ins Auge fassen, wie sie in den vollendetsten seiner Werke sich ausspricht, wenn wir seinen schriftlichen Nachlaß durchblättern, die mannigfachen aphoristischen Aeußerungen über Kunst, wie sie gelegentlich auch das ethische Gebiet streifen, so müssen wir erkennen, daß hier zu dem antiken Geist eine innere Verwandtschaft seiner gesamten geistigen Constitution besteht, die oft bis auf einzelne der oben gegebenen Züge sich erstreckt. Es mag hier nur auf die schriftlichen Vorarbeiten für das architektonische Lehrbuch hingewiesen werden,⁹⁶⁾ die in diesem Sinne ein ausreichendes Material bieten.

Die Aufgabe der schönen Kunst wird darin gesehen, das Bild des Zustandes einer schönen Seele darzustellen (346). Das Schöne wird erzeugt „durch das Behagen an eigener Thätigkeit in harmonisch-sittlichem Gefühl der Weltanschauung und in dem Gefühl des Göttlichen in der Welt (348). Die dem Menschen würdigste Form der Religiosität ist dementsprechend die, daß er den Glauben zur Thätigkeit erhebt, das rein Göttliche in jedem Naturzustande und in jeder Menschenhandlung herausuchen und finden zu können oder ihr aufzudrücken (366). Kurz, das Sittliche hat hier nirgends eine transcendentale Basis, sondern geht wesentlich im Aesthetischen

96) S. A. S. N. III, 343 fg.

auf oder findet an diesem seinen Maßstab. Wenn es dann noch einmal von der Aufgabe der Kunst heißt: „das sittliche Princip in der Natur, die Bezüglichkeit desselben auf den Menschen und seine sittlichen Verhältnisse, oder der Mensch in seinen sittlichen Verhältnissen zur Natur, oder die Beziehung des sittlichen Menschen zum sittlichen Menschen, dies werden immer die schönsten Aufgaben der Kunst sein“ (367), so findet das Gebiet der eigentlich religiösen Kunst unter diesen Aufgaben schon gar keine Stelle mehr. Wird aber als das Mittel für die sittlich schöne Bildung der Phantasie neben den klassischen Dichtungen die klassische bildende Kunst genannt, um eins aus dem anderen zu verstehen, „weil uns Neueren soviel Vorstellungsarten aus dem Mittelalter und anderen nicht fein sittlich ausgebildeten Epochen ankleben“, so wird nicht nur aufs neue klar, daß das rein Aesthetische für das Sittliche den Ausschlag giebt, sondern daß ihm auch das innere Verständniß für die gewaltigen Gedanken fehlt, die das Mittelalter so tief bewegten und die es in jenen Gebilden seiner Architektur auszusprechen suchte.

Weder die eine noch die andere jener Richtungen kommt in dem jugendlichen Schinkel zur entscheidenden Geltung. Schon hatte er die ihm vorgezeichnete Bahn betreten. Umstände, wie wir sahen, lenken sein Interesse immer wieder auf die mittelalterliche Kunst, bis er unter der Uebermacht eines fremden Einflusses in dem ersten Werk, mit dem er sich an die große Menge wendet, dem gothischen Stile sich anschließt. Aber wie sollen wir den Mausoleumsentwurf verstehen? Die Antike war als für diese Aufgabe „ganz bedeutungslos“ von vornherein abgelehnt, und dennoch soll unter den Einflüssen klassischer Schönheitsprincipien das Werk geschaffen werden. Und was entsteht? Eine Architektur, die, weit entfernt von der naiven, zweckmäßig klaren Formenbildung der Antike, die zu erweckende Vorstellung nicht nur herausfühlen, ahnen läßt, sondern in Sinnbildern unmittelbar ausspricht, dichtet. Das gesamte Detail, ja selbst Bautheile wie die Gewölbe, müssen dieser Zeichensprache zum Mittel dienen. Alles ist symbolisch in einem Grade, bis zu dem sich die gothischen Meister nie

gewagt hätten, die ja keineswegs so naiv schufen, wie die antiken Baukünstler. Wir können dem Werk wegen des Strebens, wegen der Arbeit darin, die vor neuen, ihr nicht vertrauten Mitteln nicht zurückschreckt, unsere Achtung nicht versagen, aber auch das bestimmte Gefühl nicht unterdrücken, daß der Künstler nicht nur überhaupt auf einem ihm fremden Boden steht, sondern hier auch noch durch den ihn irreführenden Einfluß der romantischen Schule, die so vielfach die weichen, krankhaften Züge des späteren Mittelalters für den Kern nimmt und an ihm sich bildet, die ihm eigenthümliche geniale Sicherheit des Schaffens vollends verliert.⁹⁷⁾ Dem gegenüber ist es wunderbar, wie schnell der Künstler in dem gothischen Entwurf zur Petrikirche sich zu gesunderer Auffassung durcharbeitet, einem Entwurf, der nicht nur in der romantischen Periode, sondern überhaupt in seiner gothischen Thätigkeit wegen der darin zu Tage tretenden würdigen Raumanordnung einer Kirche eine besondere Stellung einnimmt. Schon hier, wo wir zunächst nur den Stilcharakter ins Auge fassen, verdient dennoch der Entwurf gebührende Hervorhebung. Obgleich, schon wegen der engen zeitlichen Zusammengehörigkeit mit dem vorerwähnten, auch aus der romantischen Denkweise hervorgegangen, ist doch in ihm das Bestreben erkennbar, den Stil als solchen zu seiner Geltung kommen zu lassen. Wohl bietet das Detail manchen Widerspruch; das Stabwerk der Fenster in reichen, ja spielenden und willkürlichen Formen, die Profilirung dagegen sparsam und herb, auch an den Pfeilern; die Giebelthürmchen schlank und aufstrebend, die breite Umlaufgalerie ihrem Eindruck wieder entgegenwirkend. Im übrigen ist eine Entwicklung der Verhältnisse und Formen nach oben durchaus beabsichtigt, und die Wirkung wäre erreicht, hätte sich der Künst-

97) Um so wunderbarer sind diese an dem Werken selbst zu Tage tretenden Mängel in der Auffassung der seiner Kunst erlaubten Mittel, als er gleichzeitig in jenen allgemeinen Principien (a. a. O. III, 160) bekennt: „Das Unendliche und Ewige darzustellen, vermag die Kunst nicht geradezu. Außer Gröfse, Erhabenheit und Schönheit, welche über das Gemeine fortheben und in empfänglichen Gemüthern eine Ahnung des Ewigen erzeugen, ist es eigentlich der tiefe innere Zusammenhang eines Kunstwerkes, welcher hindeutet auf das nicht Darstellbare.“

ler entschließen können, eine Thurmarchitektur zu schaffen, deren beherrschende Masse den Ausdruck einer Höhenentwicklung in sich concentrirt hätte. Aber bis zu diesem entschiedenen Gegensatz vermag sich für jetzt seine Natur noch nicht zu verleugnen. Wie wenig er im übrigen noch immer dem romantischen Einfluß sich zu entziehen vermochte, hat uns jener Kuppelentwurf für diese Kirche, aus dem folgenden Jahre, bewiesen, in dem sich die Grenzen der architektonischen Mittel aufs neue zu Gunsten unmittelbarer Gefühlswirkung verwischt zeigen.

Ungleich günstiger für die Reinerhaltung oder sinngemäße Gestaltung des Stilcharakters waren die Bedingungen, welche für die folgende Periode, die wir als die politisch-historische bezeichnen, sich ergaben. Ein unmittelbares Zurückgehen, ein sich Anlehnen an die überlieferten mittelalterlichen Kunstdenkmäler, wie wir sahen, forderten sie, und damit war wiederum für den Künstler ein Zurückdrängen seiner eigensten Individualität gegeben. Beides hat er sich angelegen sein lassen, weniger freilich, das war leicht erkennbar und auch verständlich, bei der größeren Aufgabe, dem Dom. Man könnte behaupten, daß er hier die hinteren Theile, Langhaus und Chor, sozusagen, als seine Domäne betrachtete, in welcher das Fehlen des sichtbaren Daches und der Strebebögen, sowie die Kuppelanlage auf italienische Reminiscenzen und antike Einflüsse zurückgehen, während jener der Hauptstadt zugewendete Theil, die Schauseite, in der gewaltigen Thurmarchitektur dem Bedürfniß der Zeit vollauf Rechnung trägt. Aber selbst dies Anlehnen an jene Vorbilder geschah doch in einem ganz besonderen Sinne. Denn nicht aus denselben Empfindungen und Anschauungen heraus, aus denen jene mittelalterlichen Werke hervorgewachsen, war Wiederanwendung des Stils begehrt, sondern diese galten zunächst eben nur als Repräsentanten einer politischen Glanzzeit nationaler Vergangenheit. Und wenn diesem Umstande wesentlich die Begeisterung für sie entspringt, so tragen die neuen Schöpfungen dieses geschichtliche Interesse in einem Grade zur Schau, welcher der reinen und erhabenen Wirkung des Stils wiederum Eintrag thut. Denn wenn das Mittelalter seine

Dome in frischem Schaffensdrang mit zahlreichen Bildwerken aus der Schöpfungs- und Erlösungsgeschichte schmückt und daneben auch die Statuen nationaler oder sonst berühmter Fürsten und Helden stellt, so erscheinen die letzteren im Rahmen des Ganzen doch mehr als etwas Zufälliges, während am Dome Schinkels diese patriotischen Bildwerke eine so beherrschende Stellung erhalten, daß er selbst zu dem unschönen Vorbilde des Mailänder Doms greift, um noch an den Pfeilercapitellen unter Baldachinen „Religiosen, Gelehrten und Künstlern“ Raum zu schaffen, nachdem schon Strebepfeiler und Portalwandungen mit Reiterbildern und Statuen von Fürsten und Patrioten und die Wimperge der Fenster mit idealisirten Kampfszenen geschmückt waren. Aber auch da wo dieser ganz geschichtliche Charakter berechtigt war, am Kreuzberg-Monument, überwiegt er so sehr die ästhetischen Rücksichten, daß die Gestaltung darunter leidet: da alle bedeutenderen Schlachten in Allegorien vertreten sein sollten, ist der Figurenschmuck ein zu gedrängter, sodaß weder die einzelnen Darstellungen zur erforderlichen Geltung kommen, noch die Basis der Pyramide die ihr nöthige Ruhe gewinnt.⁹⁸⁾ Diese Tendenz des engeren Anschlusses an mittelalterliche Vorbilder, hier, nach Schinkels ausgesprochener Absicht, an den Kölner Dom, verleitet bei diesem Monument aber noch weiterhin zur Zurücksetzung ästhetischer Bedingungen. Schon Kugler (der auch jenen ersten Fehler tadelt, a. a. O. 339) vermißt in den oberen Theilen des Denkmals die allmählich fortschreitende Entwicklung, indem „sämtliche Thürmchen in gleichem Momente aus der Giebelarchitektur hervortreten, somit nicht eine gegenseitige Bedingung ihrer Existenz enthalten“. Damit ist der Kern des Fehlers getroffen; die Ursache ist keine andere, als die Loslösung eines durch den Zusammenhang mit dem Architekturganzen bedingten Theiles aus dieser organischen Verbindung zum Zweck selbständiger Existenz und Wirkung.

98) Dieser Vorwurf der Beengtheit der Statuen trifft Schinkel freilich nicht unmittelbar. Er hatte den Uebelstand, wie oben (S. 186) gezeigt, vorausgesehen. Freilich hätte auch der gothische Stil unter anderer Voraussetzung Mittel an die Hand gegeben, den Fehler zu vermeiden.

Als Mittel, das kräftige Emporstreben unterer Architekturtheile zum unmittelbaren Ausdruck zu dienen, hatte die gothische Fiale ihre künstlerische Berechtigung; für die selbständige Wirkung aber gab ihr das Mittelalter⁹⁹⁾ die Form jener Hochkreuze, die in compacten Massen höher hinaufwachsen, ehe sie, in Absätzen sich verjüngend, ein bescheidenes Fialenwerk ausstrahlen, eine Anordnung, wie sie eins ihrer edelsten Beispiele, das zu Godesberg am Rhein, noch heut fast gut erhalten aufweist.

Erst in der antikisirenden Periode sehen wir Schinkels Auffassung von der Gothik zu einem unverfälschten, d. h. seiner künstlerischen Natur entsprechenden und von andersartigen Einflüssen nicht veränderten Ausdruck kommen. Es ist die Art mächtiger Individualitäten, aus dem Alten, womit sie in Berührung treten, nicht nur das ihnen Verwandte an sich heranzuziehen und ihren Zwecken zu unterstellen, sondern auch die Eigenart des Fremden bis zu einem gewissen Grade zu negiren und ihm den Stempel ihres Geistes aufzudrücken. Auch Schinkel war die ausgeprägte Charakteristik des gothischen Stils keineswegs verborgen geblieben. Noch im Jahre 1810, in jenem ersten öffentlichen Bekenntnifs¹⁰⁰⁾ hat er ihn, wie den griechischen, in seiner eigenthümlichen Geltung anerkannt und noch später, das „höhere Princip“ der mittelalterlichen Kunst betonend, auf einem Blättchen¹⁰¹⁾ dazu bemerkt: „So waren denn die feinen aufstrebenden Linien der Thürme und Kirchen, die in schönen Verschlingungen oben und unten sich vereinigten und gewissermaßen in ihrem Charakter die Höheanstrebung der Masse des Gebäudes verschwinden und unscheinbar machen ließen, nicht als Verzierung zu betrachten, sondern als für den Ausdruck der Idee nothwendige Stücke.“ Jetzt, in dieser antikisirenden Periode ist er bei der Untersuchung des Kölner Domenturfs erfreut, aus dem geringen Durchmesser

99) Um von jener durchbrochenen Form des Nürnberger Schönen Brunnens abzusehen, dessen freies Strebewerk aber auch nur geringe Verhältnisse annimmt.

100) A. S. N. III, 156 fg.

101) Mitgetheilt ebenda 158, 159.

der Seitenschiffpfeiler auf die ursprünglich nicht beabsichtigte Anlage von Strebebögen an den Längsseiten schliessen zu können und verspricht sich von diesem offenbaren Stilfehler im Organismus des Baues „nicht nur große Ersparnisse, sondern auch eine Veredlung des Gebäudes, dessen Strebebögen sich auf den hohen Chor und die östliche Seite des Querschiffs beschränken möchten.“¹⁰²⁾

Wenn wir an seinen eigenen Schöpfungen dieser Periode das hier sich andeutende klassische Princip in weitem Umfange zur Herrschaft kommen sehen, so meine man nicht, daß diese Anordnungen lediglich oder zunächst der Absicht entspringen, dem evangelischen Kirchengebäude zu einer angemessenen Gestaltung zu verhelfen. Wenn im Text zum Entwurfe der Spittelmarktkirche¹⁰³⁾ dieser Gedanke ausgesprochen wird, so wird doch wieder jeder einzelnen Umbildung ein Grund untergelegt, der mit dieser Absicht nicht mehr in Berührung steht und der seinen Ursprung aus der Abneigung gegen den Charakter des Stils nicht verleugnen kann, wie sie für den Hellenisten natürlich war: Es seien zu vermeiden die Fülle des Laubwerks: sie mache alle Umrisse kraus und führe unendliche Wiederholungen herbei — das Stab- und Maßwerk als Flächenbelebungsmittel: eine oft leere und zu kostspielige Ausschmückung — die „übermäßige“ hohen Verhältnisse: sie versetzten das Gemüth besonders im Inneren in einen beklommenen Zustand¹⁰⁴⁾ — endlich die hohen Dachungen: sie wirkten schwer und lastend, seien ohne Mannigfaltigkeit und unbehilflich und verdürben die Verhältnisse.¹⁰⁵⁾ Das Urtheil bezeichnet den veränderten Standpunkt vollkommen; es zeugt nicht von Verständniß des Stils und — es ist nicht unparteiisch. Es verkennt den Werth wesentlicher und unentbehrlicher Wirkungsmittel des Stils (die früher als

102) Nach einer Mittheilung von Gruppe, a. a. O. 81 fg.

103) Sammlg. arch. Entw. Heft V.

104) Die Inconsequenz der Werderkirche, wie schon gezeigt, war durch die Platzverhältnisse begründet.

105) Wenn Lübke („Schinkels Verhältniß zum Kirchenbau“ Berl. 1860, S. 16) auf stattgehabte ähnliche Umbildungen, wie die italienische Gothik und andere hindeutet, so beweisen jene Analogieen nur, daß auch die Italiener und die anderen Umbildner dem Stil mehr oder minder fremd gegenüber standen.

solche schon heraus erkannt waren) und verleugnet das Organ für eine der erhabensten Wirkungen desselben, die fast in ihr Gegentheil verkehrt werden; aber es macht auch den Stil verantwortlich für solche Ausnahmen in seiner Anwendung, in denen ein unzutreffender Ausdruck seiner Idee zu Tage tritt: den späteren spielenden Gebrauch des die Flächen überspannenden Leistenwerkes, wie zum Beispiel am Ulmer Münster, oder, etwa auf die Wiener Stephanskirche und annähernde oder wirkliche Hallenkirchen sich beziehend, das gewaltige, allen Schiffen gemeinsame Dach, während die Höhe des Stils bedacht ist, ein Zuviel durch Querdachungen über den Seitenschiffen zu vermeiden, anderseits aber sich hütet, durch ein Zuwenig den gegen die Luft zu mager wirkenden Spitzkrönungen den rechten Hintergrund und dem ganzen lebendig aufstrebenden Organismus das nothwendige Element des ruhigen Gegengewichts zu entziehen.

Die Folgen, welche für die Neuschöpfungen aus den hier ausgesprochen Principien sich ergeben, konnten nicht zweifelhaft erscheinen. Wenn er an Stelle der gewaltig aufstrebenden Verhältnisse der breiten Masse den beherrschenden Eindruck gestattet, wenn er das gesamte Detail seines Charakters als lebensvollen, sinnfälligen Ausdrucks für diesen mächtigen Zug der ganzen Architektur und ihrer Bautheile beraubt, um es spärlich theils durch trockene, kältere Nachbildungen, theils durch unmittelbar klassische Formen zu ersetzen, so heisst das, diese in sich geschlossene und gegen Verachtung ihrer Regeln so äusserst empfindliche Formenwelt mit souveräner Unumschränktheit unter die Gesetze der ihr in nichts verwandten antiken zwingen. Wunderbar in ihrer herausfordernden Starrheit sind die Widersprüche, die so zu Tage treten, schlanke Spitzbogenfenster, hohe Portale in schweren Wandmassen und unter breiten Horizontalsimsen. Verstöße gegen die allgemeinen Architekturgesetze waren unvermeidlich: es sei nur an die Fialen auf der Werderkirche erinnert, Glieder, die einen Sinn nur als Abschluss und Charakteristik kräftig vortretender Strebe- Pfeiler haben, die hier aber über den Wandstreifen wie ein willkürliches Ornament auftreten. Gewifs nicht bloß ein Gegen-

satz statischer Principien ist es, der uns hier entgegentritt, sondern, wenn wir über die Form die materiellen Gedanken nicht vergessen wollen, der Gegensatz einer verschiedenen inneren Geistesdisposition, eben derselbe, den wir in der Gegenüberstellung von antikem und mittelalterlichem Lebensprincip bereits kennen gelernt. Es ist der Versuch, diese innerliche, transscendentale und sich an die höchsten Fragen wagende Lebensäußerung hinüberzuziehen in den Kreis jenes in sich abgeschlossenen, immanenten Geistes der reinen Humanität, ein Versuch, der sich bei Schinkel in mannigfachen Formen wiederholt hat bis zu der bekannten Umbildung des Crucifixes,¹⁰⁶⁾ das er aus jener Sphäre des „cur deus homo“ versetzt in die andere, heitere der Griechenwelt.

Es ist nicht gut, das in jemand suchen zu wollen, was seiner ganzen geistigen Constitution nach nicht in ihm sein konnte. Daran scheitern zuletzt auch die auf feiner Beobachtung der Stilcharaktere beruhenden Ausführungen Neumanns, der der künstlerischen Natur seines Meisters eingehende Beachtung gewidmet hat.¹⁰⁷⁾ So unbestreitbar das Wesen des vollendeten Künstlers jene beiden Elemente in sich vereinen muß, die der Verfasser unter den Begriffen des „Guten“ als dem Gesamtausdruck des mittelalterlichen Kunstschaffens und des „Wahren“ als den Gesamtbegriff für den Ideengehalt der griechischen Antike einführt, so wenig gerechtfertigt scheint die Argumentation, wenn aus dem aprioristischen Urtheil: Schinkel war ein vollendeter Künstler, weiter gefolgert wird: also hatte er das Wahre und Gute, womit die Einheit seines Kunstschaffens gerettet ist. Eine nicht voreingenommene Betrachtung der Schöpfungen Schinkels wird, wenn überhaupt einmal aus diesen Gliedern eine Schlussfolge gegeben werden soll, sie dahin geben müssen, dafs, weil dem künstlerischen Naturell Schinkels in bedeutsamer Weise die Wirkung auf das Gemüthsleben in der Art der mittelalterlichen Kunst, oder um Neumanns speculativen Begriff beizube-

106) s. archit. Entw. Heft 11.

107) s. seinen Vortrag: Die Einheit in Schinkels Kunstschaffen, Zeitschr. für Bauwesen XX, 397 fg.

halten, das „Gute“ fehlte, er darum nicht in jenem angegebenen Sinne ein vollendeter Künstler war.

Wenn wir unmittelbar aus dem Geist und den Gesetzen des Stils heraus eine Umbildung der Gothik in der von Schinkel versuchten Richtung um ihrer inneren Unmöglichkeit willen abweisen mußten, so bleibt uns übrig, seine gothischen Werke, soweit sie dem kirchlichen Gebiet angehören, darauf hin anzusehen, wie weit sie zur Lösung des Problems beigetragen haben, der evangelischen Kirche ein ihrem Charakter entsprechendes Gotteshaus zu schaffen. War für die Gothik zur Zeit, da Schinkel die Arbeit aufnahm, jede Kunstüberlieferung abgebrochen, so war sie für den evangelischen Kirchenbau noch gar nicht geschaffen. Mit rüstigem Eifer geht Schinkel ans Werk. Zunächst wird das dreischiffige Langhaus mit Kreuzarmen aus der mittelalterlichen Kunst übernommen, aber die Raumanordnung paßt sich mit gutem Verständniß dem veränderten Bedürfnis an. Zwei Drittel des Hauptschiffes bilden das Auditorium, vor dessen Mitte sich frei die Kanzel erhebt; nirgends ist der Blick zu ihr behindert, die Seitenschiffe sind, wie wir gesehen, nur Umgänge; den für sie aufgewendeten Raum bringen die Emporen darüber wieder ein. Die Kreuzarme, die hier nur Vorhallen bilden, hätte er, wenn er in den späteren gothischen Entwürfen diesem Schema treu geblieben wäre, wohl noch mit zum Auditorium gezogen. Im übrigen hütet er sich, über dieser Hervorhebung des Predigt-hauses, im Sinne der kaum verflossenen nüchternen Zopfperiode, die Bedeutsamkeit des Altarhauses zu vergessen. Hier ist in dem hohen Altaraufbau, vor dessen Treppe unmittelbar die Kanzel sich erhebt, und den Musikemporen an den Längsseiten darüber dem gesamten kirchlichen Handeln¹⁰⁸⁾ eine würdige Stätte geschaffen, die gegenüber dem Raum, welcher der receptiven Thätigkeit der Gemeinde dient, zur vollen selbständigen Geltung kommt, und zwar ohne daß der Ausdruck für die Einheit der Gesamtgemeinde, welcher der evangelischen Kirche wesentlich ist, durch die Raumanlage verloren gegangen wäre. In diesem Sinne war der erste Entwurf für die Petrikirche von hoher Bedeutung.

108) wenn die lithurgische Thätigkeit des Sängerkhors einmal mit einbegriffen werden darf.

Wäre er dazu gekommen, die gewonnenen Momente, die in ökonomischer Hinsicht, in der der Raumanordnung schon die Grundlage für eine gedeihliche Fortentwicklung enthalten, mit Rücksicht auf die Bedürfnisse des Gemüthes fortzuführen, es hätte eine der Bedeutung dieses gewaltigen Geistes entsprechende Frucht für diese gewaltige Aufgabe der Kunst erwachsen müssen.¹⁰⁹⁾ Wenn die Werderkirche im allgemeinen dieser Anordnung folgt, so mag die Raumentwicklung hier durch die äufere Oertlichkeit wesentlich bestimmt gewesen sein.¹¹⁰⁾ Dafs hier die Anlage der Musikemporen vom Altarraum an die gegenüberliegende Querwand versetzt worden ist, wird dabei im ganzen als Gewinn zu betrachten sein, da, zumal nach evangelischen Begriffen, die kirchliche Musik ihre Berechtigung im Gottesdienst nur als Theil des Gemeindeganges oder im Anschlufs an den letzteren erhält. Als ein entschiedener Nachtheil dem gegenüber ist die für die übrigen gothischen Entwürfe in den Vordergrund tretende Trennung von Predigthaus und Altarraum zu bezeichnen, wie sie in gleicher Schärfe auch in jenen mittelalterlichen Kirchen nicht ausgesprochen war, in denen sie die Kluft zwischen Clerus und Laien doch gerechtfertigt hätte. Sie findet sich zuerst im Domentwurf. Wenn wir von den Vorbildern absehen und nach dem inneren Grunde dieser Anlage fragen, so ist er hier vielleicht in dem Umstande zu suchen, dafs der Charakter des Werkes als Monument den des Gotteshauses zu sehr verwischt hatte, sodafs es erwünscht schien, in einer besonderen, vorzüglich dem letzteren Zweck gewidmeten Anlage den erwähnten Eindruck aufzuheben. Gewifs ist, dafs auch dieser Kuppelraum weniger dem strengen Bedürfnifs des Cultus seine Gestaltung verdankte; eher vielleicht jenem anderen Einflufs. Unwillkürlich wird das

109) Es läfst sich annehmen, dafs er auch die Kanzel noch aus der Mittelachse entfernt haben würde, aus praktischen Rücksichten; sie verdeckt für diese Linie den Blick auf den Altar.

110) Lediglich durch die Rücksicht auf die äufere Umgebung war auch die Anlage der Kirche von Grofsbeeren (Entwurf siehe M. XXIIIa 13 und XLIVb 49 u. 50) bestimmt, die als die einzige unter seinen gothischen Kirchen im Grundriß das griechische Kreuz zeigt, mit kurzen Kreuzarmen. Die in Holz nachgeahmten Kreuzgewölbe in der Ausführung bleiben trotz der gebotenen Sparsamkeit für einen Schinkelschen Bau verwunderlich.

Cultushaus zum Schauhaus, und den mächtigen, wechselnden Eindrücken, die sich im Aeufseren wie im Langhaus des Inneren geltend gemacht, schließt sich hier der der Kolossal-Figur Christi oder einer der Gruppen in den eigens dafür angelegten Capellen an. Die Kanzel steht auch hier in der Mittelachse, aber selbst die bedeutende Tieferlegung des gesamten Auditoriums dürfte sie nicht für alle Plätze aus der Sehlinie zum Altar hin verschwinden lassen. Der Entwurf für die Gertraudenkirche hat sie deshalb an einen der Pfeiler versetzt, welche an der Verbindung von Altarraum und Auditorium stehen.

Ein vereinzelter Versuch in der Anlage seiner gothischen Kirchen ist die in der „Residenz“. Da sie nicht als Pfarr-, sondern als Hofkirche zu dienen hatte, schien eine gröfsere Freiheit gerechtfertigt. Dafs aber die Rotunde, die hier nach aufsen unter den langgestreckten Linien antiker Bauten einen wirkungsvollen Wechsel bietet, das Problem in würdiger Weise zu lösen nicht geeignet ist, wird die Stellung von Altar und Kanzel immer wieder darthun, die bald an oder, wie hier, in der Nähe der Peripherie den Gesetzen der idealen Raumgestaltung, bald, im Mittelpunkt (der Kuppelentwurf zur Petrikerche zeigt sie dort) den praktischen Erfordernissen widerspricht. Die älteste christliche Baukunst wufste wohl, warum sie dies Schema fast nur bei Tauf- und Grabesbauten, und nur ausnahmsweise für Predigträume verwendete.

Nur einen geringen Theil der Arbeit, die Schinkel dem evangelischen Kirchenbau gewidmet, stellen ja diese gothischen Entwürfe dar; wie wir glauben, einen sehr wichtigen. Was giebt uns hier den Mafsstab für die Werthschätzung? Kurz geantwortet wäre: Wie überall, die Erfüllung des geforderten Zweckes! wenn damit nur zugleich der Zweck bestimmt wäre.

Man ist darin einig, dafs zuvörderst die realen Bedingungen durch die Construction voll und ganz zu erfüllen sind. Wenn wir uns darin beispielsweise mit dem Mittelaltar vergleichen, so sind wir, nach dem heutigen Stand der Technik, dem Ziel nicht nur ebenso nahe, sondern näher. Nicht minder ist dem Bedürfnifs des Cultus durch eine angemessene Raumanordnung Rechnung zu tragen. Die Begriffe sind hier keineswegs so unklare,

oder die Forderungen so unbestimmte, daß ihnen nicht, vielleicht schon in dem concentrirten ungegliederten Predigthaus mit Altar und Taufstein genügt werden könnte. Aber wo ist die moderne Kirche, die nicht nur durch ästhetische Vorzüge eine wohlgefällige Befriedigung in uns hervorruft, nein, die mit so unmittelbarer Gewalt uns die Seele ergreift, die so unmittelbar in den Formen und Linien etwa ihrer Arcaden, ihres Altarraums uns den Eindruck giebt, daß es sich in der Zusammenfügung dieser Steine um ewige Gedanken handelt, wie eine große Zahl jener größeren oder kleineren romanischen und noch mehr gothischen Kirchen des Mittelalters. Wir meinen nicht, den Künstler zu einem phantastischen Schwärmer machen zu wollen, wenn wir für den Kirchenbau das Ziel, das jene mittelalterlichen Meister auf ihrem Wege erreicht haben, als dasjenige hinstellen, welches noch höher ist, als jene anderen, denen die Geltung als Vorbedingungen zu dem genannten bleibt.¹¹¹⁾

Dieses Höchste zu erreichen, ist dem Einzelnen nicht vergönnt. Nur aus dem Schooße der gesamten Zeit heraus kann es geboren werden; es muß schon in ihr liegen, kann nur der Ausdruck dieses Inhaltes sein. — Daß aber zu anderer Zeit der Einzelne ihm näher oder ferner stehen kann, wird nicht geleugnet werden. Auch hier ist die innere Veranlagung verschieden. Es mit den Mitteln seiner Zeit seiner Zeit zum Bewußtsein zu bringen, das ist seine höchste Aufgabe.¹¹²⁾ Wehe dem Kirchenbaukünstler, der dies Ziel überhaupt aus den Augen verliert; er hat sich schon, ehe er sein Werk begann, um den höchsten Preis gebracht. Denn durch Zufall wird es nicht gewonnen.

111) Daß dies höchste Ziel sich unmittelbar aus der christlichen Idee ergibt und daher über den confessionellen Sonderheiten steht, liegt auf der Hand. Auch in jenen mittelalterlichen Werken ist es keineswegs durch das hierarchische Princip, das namentlich in den größeren zum Ausdruck kommt, bedingt.

112) Wenn man unter einem derartigen Neuschaffen die auch hierfür bis zum Ueberdruß wiederholte Forderung: „Der Baumeister habe den in seiner Zeit liegenden Inhalt darzustellen“ verstehen will, gut. Anderenfalls ist zu bedenken, daß eine Zeit in gewisser Beziehung auch leer, ihr Inhalt verschwindend sein kann.

Dafs Schinkel dieses höchste Ziel kirchlicher Baukunst nicht fremd gewesen, das beweist schon die Thatsache, dafs er überhaupt in dem Stil, in dem es zu anderer Zeit am vollkommensten erreicht war, die Aufgabe zu lösen sucht auch dann noch, als er nicht mehr durch andere Einflüsse auf diesen Stil gewiesen wurde, ja selbst innerhalb eines Werkes, von dem er bekennt, dafs er darin versucht habe, seine Gedanken über Architektur zu entwickeln und die von ihm gewonnenen Ergebnisse für die Baukunst zur Darstellung zu bringen.¹¹³⁾

Eine andere Frage ist die, ob er diesem Ziel in bemerkenswerther Weise nahe gekommen ist oder ihm nahe kommen konnte. Beides glauben wir verneinen zu müssen. Wenn er selbst die gothische Bauart einmal ergreifend nennt¹¹⁴⁾ — keinem unter seinen gothischen Entwürfen darf eine ähnliche Wirkung nachgerühmt werden. Oder wenn er selbst einst glaubte, die Formensprache einer Zeit, in welcher die christliche Religion in der Allgemeinheit noch kräftiger lebte, aufzunehmen und unter den Einflüssen antiker Schönheitsprincipien fortbilden und vollenden zu müssen,¹¹⁵⁾ er hat die oben angedeutete gewaltige Wirkung vieler jener mittelalterlichen oft nur kleinen Werke nicht entfernt erreicht, weder hier, wo er von den Formen dieser Kunst seinen Ausgang nahm, noch überhaupt in einem seiner kirchlichen Entwürfe. Dafs er es nicht erreichen konnte, auch nicht, soweit es dem Einzelnen sonst vergönnt sein mag, dafür ist der Grund wiederum in dem Mangel der Erfüllung jener Vorbedingung zu suchen, die für den Einzelnen wie für die ganze Zeit gilt: es mufs schon in ihm liegen, er mufs es darstellen können gleichsam als den naturgemäfsen Ausdruck seines eigenen geistigen Ichs. Dafs dieses bei dem Meister doch ein anderes war, ist aus dem oben Gesagten zugleich klar.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, so dankbar sie wäre, auf die ungemeine Bedeutung einzugehen, welche dennoch die gesamte Arbeit Schinkels auf dem Gebiet des Kirchenbaues

113) s. A. S. N. III, 378. Um so bedauerlicher, dafs er zu den architektonischen Bemerkungen, die eine weitere Rechenschaft versprachen, nicht mehr gekommen ist.

114) A. S. N. III, 199.

115) ebenda 161.

für den letzteren gehabt, auf die von ihm ausgegangene Neu-
belebung dieses erstarrt gewesenen und doch so bedeutsamen
Reiches der Architektur, die Klarstellung des eigenthümlichen
Werthes der Constructionsweisen, die bisher für den Kirchenbau
verwerthet waren, die strenge Rücksichtnahme auf die Erforder-
nisse des Cultus, den anregenden und immer von neuer Seite
her unternommenen Versuch der künstlerischen Durchbildung
des Raumes, endlich, und nicht zuletzt, den vorbildlichen er-
habenen Sinn, der alle die der hohen Sittlichkeit seines Charak-
ters entsprechenden Vorzüge der Lösung dieser hohen Aufgabe
sicherte und ihn die Würde derselben nie an einzelne Effecte
verzetteln läßt. Wichtig aber sind uns besonders jene gothischen
Entwürfe, abgesehen von der Art ihrer Lösung im einzelnen,
schon deshalb, weil sie als die ersten Versuche, den Kirchenbau
seinem Todesschlaf zu entreißen und ihm seine Würde zurück-
zugeben, gleichzeitig dort ihre Anknüpfung suchen, wo in der
That der naturgemäße Ausgangspunkt für die Lösung dieser
Aufgabe gegeben scheint, in der mittelalterlichen Kunst. Sind
hier jene höchsten und gewaltigsten Gedanken zum wirksamsten
Ausdruck gelangt, dann muß es gelten, hier zuvörderst mit
dem vollen Ernst eines Schinkel die Mittel zu erkennen, sie im
Hinblick auf jenes Ziel von fremden Gebieten her zu bereichern
und auf den Wissenschaftsstand unserer Zeit zu erheben und
so die Form zu finden, die wiederum jene höchsten Gedanken in
der Weise ausspricht, daß die eigene Zeit sie verstehen kann.
Vielleicht, daß eine glückliche eigene Individualität, vielleicht,
daß eine aufkeimende glückliche Wendung in dem Charakter der
gesamten Zeit der versuchten Lösung die Weihe der Vollendung
giebt. Nicht liegt das in der eigenen Willensmacht; aber was
in ihr liegt, das hat uns Schinkels Beispiel gewiesen.

116) s. d. Tagebuch der ersten ital. Reise: A. S. N. I, 31, wo sich
über die ferraresischen Paläste aus gebrannten Ziegeln die Bemerkung
findet: „Sie können ein Studium für die Architekten derjenigen Län-
der, in welchen die Felsen mangeln, veranlassen“, namentlich aber
der Brief an Gilly I, 165, wo es über Ferrara und Bologna heißt:
„sie haben etwas für uns sehr Anwendbares, was ebenso sehr der
Solidität unserer Gebäude, als ihrer Schönheit Vortheil bringen würde,
das ist der Bau aus gebrannten Ziegeln.“

Aber noch unmittelbarer lassen sich die Früchte aufweisen, die uns die Bemühungen Schinkels um die gothische Baukunst gezeitigt haben. Als ein solcher Gewinn derselben ist zuvörderst die Wiederbelebung des norddeutschen Ziegelbaues zu betrachten. Zwar schon während jener ersten Studienreise hatte er sein Augenmerk auf den italienischen Backsteinbau gerichtet mit dem ausgesprochenen Gedanken einer Wiederanwendung in der heimischen Praxis.¹¹⁶⁾ Früher aber, als hier, war er, wie gezeigt, dem Bau von Formsteinen in der eigenen Heimat, an jenen hervorragenden Werken in Neu-Ruppin und Berlin, dann bei Friedrich Gilly wenigstens den Zeichnungen der Marienburg begegnet. Eingehendere Studien der Backsteinarchitektur verrathen namentlich die Zeichnungen von St. Katharinen und St. Godehard in Brandenburg (M. XXVIIb 29 — 32, 36 — 38), die nach Wolzogens Vermuthung (A. S. N. IV, 435) in das Jahr 1812 fallen, vor allem aber die äußerst sorgfältigen 28 Blätter vom Kloster Chorin und seiner herrlichen Kirche, einer der Perlen der gesamten nordischen Ziegelbaukunst.¹¹⁷⁾ Unmittelbar nachzuweisen ist der Einfluß der Marienburg, die er, wie erinnerlich, 1819 selbst an Ort und Stelle untersucht hat, auf den gleichzeitigen Entwurf für die Gertraudkirche, namentlich für die innere Anordnung, während für die geringe Ornamentik noch Sandstein angewandt ist. — In vollem Umfange nimmt erst die Werderkirche die alte Kunst wieder auf, und zwar in so vollendeter Technik, daß von hier an die neue Periode des Backsteinbaus datirt werden muß, daher neben dem Meister auch der Verfertiger dieses Materials, Feilner, genannt zu werden verdient. Wenn man erwägt, welche Verbreitung die Kunstweise heute gewonnen und wie segensreich sie einem Lande werden mußte, das mit verschwindender Ausnahme von der Natur auf dies Material verwiesen war, erst dann wird man die Bedeutung dieses Schrittes ermessen, gegen welche die nachtheilige Wirkung

117) s. oben, S. 195 Anm. Die Zeichnungen, nach Waagens berechtigter Vermuthung (a. a. O. 324), ursprünglich für die Veröffentlichung bestimmt, jedenfalls der grössere Theil derselben, aus dem Jahre 1820 etwa; doch datirt Schinkels erste Bekanntschaft mit Chorin aus früherer Zeit; schon 1806 hatte ihn eine Reise nach Stettin über Chorin geführt.

der Stilvermischung, die in der Nachbildung des Werksteinornaments der Portal- und Fensterleibungen in gebranntem Thon sich hier noch findet, kaum in Betracht kommt.

Da, wo der Backsteinbau in Schinkels Werken seinen vollendetsten und zugleich originellsten Ausdruck gefunden, zeigt sich ein neuer Gewinn seiner Arbeit auf gothischem Stilgebiet. Es ist die Uebertragung der Constructionsprincipien dieser Kunst auf fremde Stilgattungen.

Schon unter den Entwürfen für Kirchenbauten hatte dieser Gedanke mannigfache Anwendung gefunden. Bekannt geworden ist namentlich jener dritte Entwurf für die Berliner Nazarethkirche, der nicht nur in der Raumanlage, sondern selbst im Detail, sogar in den Profilirungen gothischen Vorbildern folgt, während der Rundbogen Thür und Fenster überspannt.¹¹⁸⁾ Man kann nicht leugnen, daß eine Verschmelzung, wie sie hier zu Tage tritt, frei von allen Härten ist, wenngleich hier schon durch die dreifachen Fensterreihen der Würde des Werkes Abbruch geschieht. Als das Werk, an welchem dieser Gedanke in klassischer Weise zum Ausdruck gekommen ist, wird immer die Bauakademie gelten. Es wäre vergeblich, sie in eine bestimmte Stilgattung eingliedern zu wollen. Aber unter den verschiedenen Elementen, die hier harmonisch zu einem Ganzen gefügt sind, nimmt jenes eigenthümliche gothische des Strebe-pfeilers eine hervorragende Stelle ein. Nur mit Hülfe desselben konnte er es unternehmen, das gewaltige Bauwerk ohne jede Massengruppirung aufzuführen, um so das volle Interesse für die feine Durchbildung der inneren Raumanlage und das edle Ornament zu sammeln. Aber nicht in ihrem Charakter als ästhetische Flächenbelebung lag der eigenthümliche Werth dieser Anordnung, sondern — und das sichert ihr ihre bleibende Bedeutung für die gesamte Profanarchitektur — in der Darlegung der Raumanordnung für die Außenseite. Damit war eins der wirksamsten Mittel gegen die gewissenlose Verhüllungstendenz geschaffen, die seit fast zwei Jahrhunderten das erhabene Reich

¹¹⁸⁾ M. XXIa 25—27; veröffentlicht in den arch. Entwürfen Heft XV, 92—93.

der Architektur mit dem Makel einer unsittlichen Afterkunst belegt hatte.

Gewifs ist es hoch bedeutsam, dafs Schinkel zwei der gewaltigsten Mittel für seine Lebensaufgabe, der Architektur die Wahrheit zurückzugeben, aus der gothischen Baukunst gewinnt. Darin erkennen wir zugleich ein Moment, entsprechend dem, was uns der Name Schinkel bedeutet, dafs er einer Kunst, die ihrem innersten Wesen nach ihm eine fremde sein mußte, doch ihre besten Elemente abzuringen weifs, um sie seinem eigenen Reiche einzuverleiben, das dem Gedanken dient, das Wahre und Schöne in sich zusammenzufassen.



Quellen:

- Schinkel: Künstlerischer und schriftstellerischer Nachlaß im Schinkel-Museum.
- „ Architektonischer Plan zum Wiederaufbau der eingeweihten St. Petrikirche in Berlin. Berlin 1811.
- „ Sammlung architektonischer Entwürfe. Berlin 1819 fg.
- Bufslor: Verzierungen aus dem Alterthum. Berlin 1805 fg.
- A. v. Wolzogen: Aus Schinkels Nachlaß, Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen, 4 Bde. Berlin 1862 fg.
- „ Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph. Berlin 1864.
- F. Kugler: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Theil III: Karl Fr. Sch., eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit. Berlin 1842.
- G. Fr. Waagen: Kleine Schriften, herausgegeben von A. Woltmann, Stuttgart 1875, S. 297 fg.
- F. v. Quast: Karl Fr. Schinkel, Vortrag, Neu-Ruppin 1866.
- Th. Fontane: Wanderungen durch die Mark Brandenburg, Berlin 1862, I, 63—67.
- K. Bötticher: K. Fr. Schinkel und sein baukünstlerisches Vermächtniß. Berlin 1857.
- O. F. Gruppe: K. Fr. Schinkel und der neue Berliner Dom. Berlin 1843.
- A. Woltmann: „Schinkel als Maler“ in „Aus 4 Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte“, Berlin 1878, No. VIII. Abgedruckt a. d. Zeitschrift für bildende Kunst, III, 89 fg.
- „ Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart. Berlin 1872.
- R. Dohme: Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, Abtheilung IV, Bd. I, S. 1—32: Karl Fr. Schinkel.
- K. Levezow: Denkschrift auf Friedrich Gilly. Berlin 1801.
- A. Hagen: Deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Berlin 1857.
- Jul. Schmidt: Geschichte der deutschen Litteratur. Leipzig 1866.
- R. Gottschall: Die deutsche National-Litteratur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Breslau 1855.
- Haym: Die romantische Schule. Berlin 1871.

Zeitschrift für Bauwesen:

- X, 429 Lübke: Ueber Schinkels Verhältniß zum Kirchenbau.
XIV, 479 Adler: Ueber Schinkels Entwürfe zu Grab- u. Ehren-
denkmälern.
XV, 401 Lucae: Schinkels Verhältniß zu den verschiedenen
Baustilen.
XVII, 446 Grimm: Ueber die Entstehung der modernen Kunst
im Zusammenhang mit der allg. geistigen Cultur.
XVIII, 477 Blankenstein: Ueber die praktische Seite des Kirchen-
baues unter Bezugnahme auf Schinkels Entwürfe.
XIX, 463 Adler: Schinkels Bauakademie.
XX, 397 Neumann: Ueber die Einheit in Schinkels Kunst-
schaffen.

Die Litteratur über Stadt und Gymnasium Neu-Ruppin und
das graue Kloster in Berlin siehe unter dem Text.

Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA



L. inv.

7885

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000299604