



Entwurf zur Bebauung der Museums-Insel in Berlin mit Gebäuden für Kunst und Wissenschaft. Blick in den dritten Hof. (Nicht ausgeführt.)

DEUTSCHE BAUZEITUNG

56. JAHRGANG. * No 98. * BERLIN, DEN 9. DEZEMBER 1922.

*** HERAUSGEBER: DR.-ING. h. c. ALBERT HOFMANN. ***

Alle Rechte vorbehalten. — Für nicht verlangte Beiträge keine Gewähr.

König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen als Architekt.

(Rede, gehalten von Oberhofbaurat Albert Geyer in Berlin beim Jahresfest des „Architekten-Vereins“ zu Berlin am 13. März 1922.)

(Fortsetzung aus No. 97.)



Früh schon hatte der König Friedrich Wilhelm III. die große künstlerische Begabung seines Sohnes erkannt und sie nach Möglichkeit gepflegt. Bald gewährte er ihm trotz seiner Jugend eine entscheidende Mitwirkung bei allen Fragen künstlerischer Art; seine Vorschläge für Ankauf von Kunstwerken und für die

Instandsetzung historischer Bauwerke fanden meist die Zustimmung des Königs. Die Auswahl der Kunstwerke, die aus dem Besitz der Schlösser dem Museum zugewendet werden sollten, war ihm überlassen, und mit welcher vornehmen Gesinnung und Opferbereitschaft gab er gerade die besten Werke für diesen Zweck hin, in der Freude, dem Museum damit auch inhaltlich eine Bedeutung geben zu können und zur Unterstützung des Kunststudiums beizutragen. Niemals aber ist er Schinkel bei seinen Bauten in irgend einer Form hinderlich oder störend gewesen, sondern verfolgte mit freudigster Genugtuung und ehrlicher Zustimmung die großen Leistungen seines Lehrers.

Das Geschick wollte es, daß dieses schöne Verhältnis zwischen den beiden Männern gerade in dem Augenblick vernichtet wurde, als der Kronprinz die Regierung antrat und zu hoffen war, daß die gemeinsame Arbeit nun herrliche Früchte zeitigen würde.

Bereits in der ersten Hälfte des Jahres 1840 wurde Schinkel von der tödlichen Erkrankung ergriffen, der er nach langem Siechtum im Oktober 1841 erlag: ein großer Verlust für die Kunst und besonders für den König. Schinkel wäre mit seinem Einfluß und seinem gewaltigen Können gewiß am wirksamsten im Stand gewesen, die sich dem König in überreicher Fülle zudrängenden Bauideen auf das rechte Maß einzuschränken.

Friedrich Wilhelm war sich der Gefahr wohl bewußt, die in seiner lebhaften künstlerischen Phantasie lag. Charakteristisch dafür ist ein Brief, den er an den Architekten Fontaine in Paris richtete. Er hatte Fontaine bei seinem Aufenthalt in Paris kennen gelernt. Jetzt, im Jahr 1841, übersandte er ihm den Roten Adlerorden II. Klasse in Anerkennung seiner wertvollen Werke, schwärmt in dem Begleitschreiben von der Belehrung, die er damals mitten in Fontaines unvergleichlichen Zeichnungen und Arbeiten gewonnen habe und wünscht sich solche Stunden wieder, in denen die Weisheit seines Rates gewiß „les ardeurs d'une imagination déréglée“ zu beruhigen wissen würde — also „den Ungestüm einer unregelten, der Selbstzucht ermangelnden Fantasie“.

Neben den Werken von Luigi Canina: „Die altchristlichen Kirchen“ (Architectura dei tempj Christiani), das ihm Canina gewidmet hatte, waren es namentlich die Werke von Percier et Fontaine: „Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs“ und „Palais, Maisons et autres édifices modernes à Rome“, die Friedrich Wilhelm mit Vorliebe studierte.

Dem dahingeschiedenen Freunde und Lehrer schuf der König ein Denkmal, pietätvoll und schön, indem er sofort befahl, seine Bauten nach den von ihm hinterlassenen Zeichnungen zu vollenden und ihnen den fehlenden plastischen und malerischen Schmuck zu geben. Er selbst überwachte persönlich die Erfüllung seines Befehles. Die noch fehlende Kuppel der Nicolai-Kirche in Potsdam kam zur Ausführung, die wunderbaren Wandbilder in der Vorhalle des Museums wurden hergestellt.

Cornelius hatte die Oberaufsicht der Ausführung. Die Gruppen auf der Schloßbrücke in Berlin wurden in Auftrag gegeben, sowie der plastische Schmuck

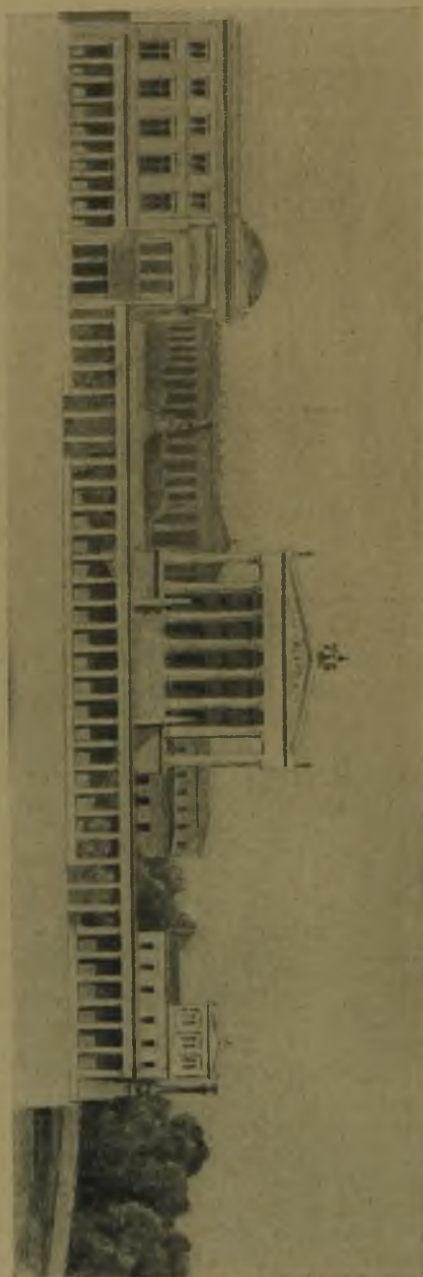
des Schauspielhauses und des Museums. Friedrich Tieck hatte die Statuen Schinkels für die Vorhalle des Museums zu bilden, als das erste der Standbilder an dieser Stelle, und was so recht die Gesinnung des Königs in der Würdigung Schinkels kennzeichnet: Die Vereinigung seiner Entwürfe und Zeichnungen zu einem Museum, ein Denkmal, wie es schöner und vornehmer nicht gedacht werden kann.

Wenn es aber auch die Absicht des Königs war, in seinen und den von ihm abhängigen Bauten die Bauweisen, die der antiken Auffassung am nächsten standen, anzuwenden, so vergaß er dabei doch nicht die mittelalterliche Denkmalkunst. Das ließ schon sein großer historischer Sinn nicht zu, auch fühlte er sich durch sein aufrichtiges Christentum und seinen kindlich reinen Glauben zur Kunst des Mittelalters hingezogen. Den Eindruck der Glaubensstärke, die jeder Stein in den ehrwürdigen Domen und Kirchen des Mittelalters zum Ausdruck bringt, konnte sich der König weniger als irgend ein anderer und als wir alle entziehen.

Auf seinen Reisen, die er häufig machte und machen mußte, versäumte er nie — durch sorgfältiges Lesen dazu vorbereitet — alles an Kunstleistung, was auf seinem Weg oder in erreichbarer Nähe desselben lag, zu besichtigen, und wenn es ein Dorfkirchlein war oder auch ein Bibelspruch an einem Bauerngehöft oder eine hochgewachsene Eiche oder Linde auf freiem Platz eines Dorfes — dazu selbst die Zeit des Umspannens der Pferde benutzend, und konnte sich freuen über jede kleinste Einzelheit, die ein künstlerisches Empfinden bewies — häufig zur Verwunderung seiner Begleitung. So reist nur ein Architekt, der die Länder durchwandernd für Alles, auch für die kleinste Anregung dankbar ist, die er abseits vom Weg sucht und findet und mit dem Stift oder im Gedächtnis festhält.

Als er 1814 von Paris über London und Holland nach Cöln kam, stand er staunend vor dem Dom „der hohen Felsruine“, wie man ihn nannte — zunächst still und geradezu erschüttert, wie berichtet wird, dann aber floß sein Mund über in Bewunderung. Er war es dann, der seinen Vater bat und es auch erreichte, den schon schwer verwitterten Chorbau vor dem weiteren Verfall zu retten. Erst bei der Arbeit zeigte es sich, wie bitter notwendig die Instandsetzung war. Später als König setzte er den gewiß schon damals gefaßten Entschluß, diesen Riesenbau fortzusetzen und mit Gottes Hilfe zu vollenden, ins Werk.

Den Kran auf dem Stummel eines der Türme der Westfront nannte man damals „das riesige Fragezeichen“ und sah ihn an als das Symbol der Zerrissenheit des Vaterlandes. Und die Legende entstand: erst wenn er verschwunden sei und die Türme vollendet in die Luft ragen, dann sollte der Traum der Jahrhunderte: die Einheit Deutschlands, in Erfüllung gehen. Diese Gesinnung kam der Absicht des Königs entgegen. Der Cölner Dombau-Verein gründete sich mit dem König als Protektor. Die Mittel flossen von nah und fern aus ganz Deutschland zu; der König hatte seit 1841 eine jährliche Summe von 50 000 Talern aus Staatsmitteln bewilligt. Die Gesamtkosten waren vom Dombaumeister Zirnner auf 5 Millionen Taler geschätzt, wahrlich für die an Mitteln so arme Zeit ein großes Unternehmen.



Ansicht von der Museumstraße.

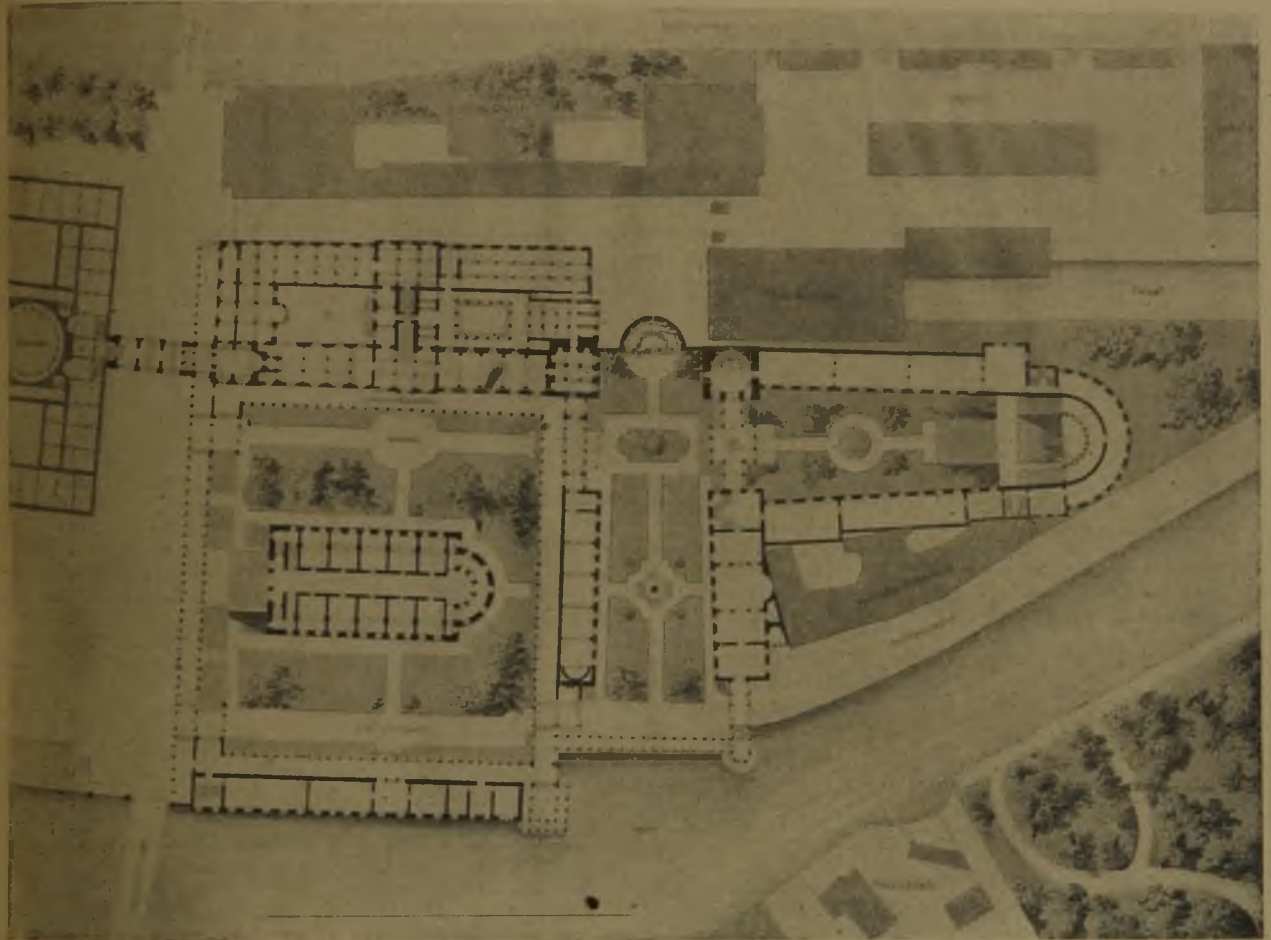
Entwurf zur Bebauung der Museums-Insel in Berlin mit Gebäuden für Kunst und Wissenschaft. Ansicht von der Spree. (Zum Teil ausgeführt.)



Am 4. September 1842 wurde der Grundstein an dem mittleren Südportal gelegt, fast volle 600 Jahre nach dem Beginn des Chorbaues durch Erzbischof Conrad von Hochstaden. In begeisterter Rede feierte die Künstlerseele des Königs die weitausschauende Tat, in der er u. A. sagte:

„Hier, wo der Grundstein liegt, dort mit jenen Türmen zugleich sollen sich die schönsten Tore der ganzen Welt erheben. Deutschland baut sie, so mögen sie für Deutschland durch Gottes Gnade Tore einer neuen, guten, großen Zeit werden . . . Der Geist, der diese Tore baut, ist der Geist deutscher Einigkeit und Kraft. Ihm mögen die Kölner Dompforten Tore des herrlichsten Triumphes werden. Er baue, er vollende! Und das Werk verkünde den spätesten Ge-

metzen“, wie er sich nannte. Friedrich Schmidt in Wien zu erinnern, der aus der Kölner Schule hervorging. Um so wichtiger war die Erziehung solcher Kräfte, als zugleich mit dem Weiterbau des Domes in Köln der König zur Erhaltung und wo tunlich zur Wiederherstellung bedeutender mittelalterlicher Bau-Denkmal Bestimmungen gab, eine Arbeit, die energisch in Angriff genommen werden mußte, sollten nicht wichtige Kulturwerke unwiderbringlich nicht allein durch Alter und Verwitterung, sondern auch durch Unverstand, Vernachlässigung und gleichgültige Gesinnung verloren gehen. Und damit das im rechten Sinn geschah, schuf er die Stellung des „Conservators der Denkmäler“ und fand in Herrn v. Quast den geeigneten Mann dafür.



Entwurf zur Bebauung der Museums-Insel in Berlin mit Gebäuden für Kunst und Wissenschaft. (Nicht ausgeführt.)

schlechtern von einem durch die Einigkeit seiner Fürsten und Völker großen, mächtigen, ja den Frieden der Welt unblutig erzwingenden Deutschland. Der Dom von Köln, das bitte ich von Gott, rage über diese Stadt, rage über Deutschland bis an das Ende der Tage.“ Und diese Ansprache schloß er mit dem „tausendjährigen Lob der Stadt Köln: Alaf Köln“, das einen unbeschreiblichen Jubel hervorrief.

Für unsere künstlerische Entwicklung war dieses Bauunternehmen eine Tat von großer Tragweite. Es fehlten ja zu solchem Werk die geeigneten Kräfte, die künstlerischen und handwerklichen, und mußten erst herangebildet werden. Die Steinmetz-Kunst wurde bis dahin nur roh geübt, Holzschnitt-Kunst und die Glas-malerei fehlten ganz und ebenso Anderes. Die Kölner Dombau-Hütte bildete diese Kräfte aus und wurde ein Segen für die bauliche Entwicklung Deutschlands. Eine ganze Reihe von tüchtigen Künstlern und kunstfertigen Handwerkern ging aus ihr hervor, die außer der gewonnenen Geschicklichkeit im Geist der mittelalterlichen Kunst weiter wirkten mit Leistungen, auf die wir stolz sein können, ich brauche nur an „den deutschen Stein-

Eine stattliche Zahl von historischen Bauwerken ist auf diese Weise vor gänzlichem Verfall bewahrt worden, ich nenne, den Angaben von Stüler folgend, außer dem Dom von Köln: den Dom in Erfurt, die Kirche auf dem Petersberg bei Halle, die Liebfrauen-Kirche und den Dom in Halberstadt, das Münster in Aachen, das, seines Schmuckes beraubt, besonders stark vernachlässigt und verunziert war, den Dom zu Camin, die Marienburg, die Wiesenkirche in Soest, die Stiftskirchen zu Werden und Xanten, die evangelische Kirche zu Duisburg und andere monumentale Werke.

Wenn diese Wiederherstellungsarbeiten oft abfällig beurteilt worden sind, so ist das ein Unrecht, das die spätere Zeit der vorhergehenden gern und leicht antut; aus der Zeit heraus aber, in der die Arbeit geleistet wurde, und aus dem ehrlichen und gesunden Willen derselben muß die Kritik geübt werden, nicht aus dem Besitz des seitdem durch überreiche Kunstd-literatur, durch fleißige erfolgreiche Forschungen, durch die Leichtigkeit des Reisens gewonnenen und erweiterten Wissens. Die Bauwerke konnten jedenfalls darauf nicht warten.

Als der König von Schweden und Norwegen Friedrich Wilhelm beglückwünschte zu dem großen Werk in Köln, legte er demselben in seiner Antwort mit warmem Wort nahe, ein Ähnliches zu tun an dem Dom zu Drontheim, diesem „Bau sans pareils“, der den Kölner Dom zwar in den Abmessungen nicht erreicht, ihn aber an Originalität überrage, um ihn zu

retten vor Verfall und dem Unrecht, das ihm die Völkervereinigung angetan. So versuchte er darin auch in die Fernzeit zu wirken.

Ebenso wissen wir von Stüler, wie fördernd der persönliche Einfluß des Königs auf die Staatsbautechnik war, deren Vorlagen er häufig durch wenige Strichüberraschend verbesserte. — (Fortsetzung folgt.)

Wanderungen im Lande des oberbayerischen Barock und Rokoko.

Von Paul Garin ꝛ.

(Fortsetzung aus No. 93.)

VI. Schleißheim. (Fortsetzung.)



Das neue Schloß besteht aus einem Hauptbau und zwei durch Bogengänge mit ersterem verbundenen Seitenbauten, alles verputzte Backsteinbauten in dem blendenden Kalkweißkleid, das in Oberbayern wie für das Bauernhaus so für das Fürstenhaus das Angemessene ist. Trotz aller aufstrebenden Freiheit läßt das Ganze bei seinen 335 m Frontlänge und der Einstöckigkeit den Eindruck, als ob es sich nicht genügend heraushöbe aus dem Baugrund. In der Tat fand die Ausführung der Westfassade nicht nach dem heute noch vorhandenen Holzmodell Zuccali's statt. Die Ostfassade trifft der Einwand nicht. Sie ist ganz der Absicht des Künstlers entsprechend zur Ausführung gelangt und zeigt dem vorliegenden Gartenparterre die volle Leichtigkeit aufstrebender, feingliederter Massen, die das Ganze beseelt. Beinahe unmittelbar von der Gartenfläche zwischen dem neuen Schloß und dem Wilhelmsbau gelangt man durch ein bescheidenes Portal mit eichenholzschnitzter Tür in das Vestibül — oder muß man jetzt Diele sagen? — Es ist ein lichtdurchfluteter Raum, dessen gewölbte Decke von schimmernden Marmorsäulen getragen wird. Er öffnet sich nach Osten in den Durchgang zum Park, nach Süden in die Prunktreppe, nach Norden in den Speisesaal. In dem Durchgang stehen jetzt leider die Gipsmodelle der Denkmäler König Max Josephs I. von Raub, Max Emanuels von Widemann und Kurfürst Max I. von Thorwaldsen. Sie stören hier beinahe so heftig, wie Schlüters Großer Kurfürst im neuen Kaiser Friedrich-Museum in Berlin. Zur Linken dieses Ausgangs ist das Musikzimmer mit Stukkaturen von Volpini, zur Rechten ein Billardzimmer mit Stukkaturen von Zimmermann. Schon für diese Räume, in denen die Farbe, man weiß nicht, ob noch nicht, oder nicht mehr, eine Rolle spielt, gilt das Wort von Cornelius Gurlitt: „Das Ornament entwickelt sich hier zu einer Anmut, wie sie selbst Schlüter nicht erreichte. Das Figürliche ist von geradezu bestrickendem Reiz, zierlich, reich und schlank in den Formen. So entstehen Kunstformen dekorativer Art, wie sie zu keiner Zeit eigenartiger und besser geschaffen sind, reiche Fundgruben der Gedanken für kommende Geschlechter, die staunend vor diesen Werken einer unerschöpflichen Gestaltungskraft stehen und — sofern sie grundsätzliche Bedenken beseitigt haben — mit wachsender Freude die Größe einer bisher verachteten Kunstperiode vor sich erstehen sehen.“ (Geschr. 1889.)

Der Speisesaal gehört bereits zu den eigentlichen Prunkräumen, wenn auch erst als Auftakt. Er enthält ein die Jahreszeiten darstellendes Deckengemälde von Winkelers und reiche Innenverzierung. Seinem Eingang gegenüber über das Vestibül öffnet sich der Blick auf die Prunktreppe. Wie lange sie im Gedanken bereits vorhanden war, bis sie in den Jahren 1847—48 Wirklichkeit wurde, war bereits erwähnt. Daß sie nie ihrem eigentlichen Zweck hat dienen können, muß jeden Beschauer ergreifen. Das Werk hat in seiner strahlenden Schönheit kaum seinesgleichen in der Welt. Der Glanz des tiefen Grün des Brixener Marmors der Säulen, der großen, ebenen Flächen der Verkleidungen in dem Braunrot des Tegernseer Marmors, das matte Weiß der Geländer, Kapitelle und Basen in Pustertaler Marmor, das Grau der Stufen, die Gipsstuck-Architektur der Oberwände, die Farbenpracht, die Kosmas Damian Asam's Kuppelgemälde auf Stufen und Podest herabsendet, geben eine Symphonie von Lichtern und Gestalten von bezaubernder Wirkung. Sie wird zum Eindruck des Großartigen dadurch gesteigert, daß die Treppe selbst nur bis zum Hauptgeschoß emporführt, das Treppenhaus mit der abschließenden Kuppel aber bis unter das Dach reicht.

Von der Treppe gelangt man unmittelbar in den Vorsaal im Hauptgeschoß. Er ist architektonisch der am feierlichsten empfundene Raum des Schlosses. Schon seine Maße — 17 m Höhe, 27,44 m Länge, 15,44 m Breite — weisen darauf hin. Er war offenbar der Schauplatz der

größten Prunkaktionen des höfischen Lebens. Der Widerschein der Farbenpracht, mit der Amiconi's Gemälde „Kampf des Turnus und Aeneas“ die ganze Decke des Raumes überzieht, an Wänden und Pfeilern und Ornamenten mildert das Weiß des Gipsstucks, wozu auch die beiden die Querwände bedeckenden Gemälde „Entsatz von Wien“ und „Sieg bei Mohacz“ beitragen. Das hätte genügt; die bronzierten Tonmodelle von Denkmälern bayerischer Fürsten, die heute an den Pfeilern aufgestellt sind, wirken zwar auch in gleichem Sinn, schieben sich aber doch störend in die Arbeit der Phantasie, die sich ein Fest der einstigen Herrlichkeit in diesem einzigen Raum vorstellen will.

Der Treppe gegenüber liegt der Eingang zu dem zweitbedeutendsten Raum, dem Viktoriensaal, so genannt von den die Wände bedeckenden Darstellungen der kriegerischen Triumphe Max Emanuels. Er gehört zu den ersten Meisterwerken des deutschen Barock. Bemerkenswert sind die Nordwand des Saales, der Kamin und das von Amiconi stammende Wandgemälde „Max Emanuel unterhandelt mit dem türkischen Botschafter“. Auch das Deckengemälde „Dido empfängt Aeneas“ rührt von Amiconi her. Die 24 Atlanten, welche die Decke tragen, sind von Charles Dubut. Es ist eine erstaunliche Höhe, auf welche sich die Feinheit des Ornamentes hier erhoben hat. Zu einem Teil erklärt sie sich daraus, daß die in Türfüllungen und Wandverkleidungen angebrachten Verzierungen — vergoldetes Relief auf weißem Grund — nicht aus Stuck, sondern aus vergoldeter Holzschnitzerei bestehen. Nur diese Technik ermöglichte so scharfe Ecken und Kanten, solche Ausladungen und Vertiefungen, wie sie die Voraussetzung solcher Blumenartheit und solcher Licht- und Schattenspiele sind.

An Treppenhaus, Vorsaal und Viktoriensaal schließt sich gegen Osten der heute als Ahnengalerie dienende langgestreckte Festsaal, dessen Fensterreihe die Hauptaussicht auf den Park gewährt. Man kann gewiß sein, daß die Zeit des Schöpfers des Schlosses und keiner der späteren wirklichen Benutzer die verwirrende, ja beklommene und unheimliche Wirkung, welche die drei unendlichen Reihen von Bildnissen gestorbener Menschen in ihrer unwandelbaren Einförmigkeit gemalter Seelen- und Leibesrätsel auf den Beschauer machen muß, nur eine Woche lang ertragen hätte. Gerne entflieht man dem auch sonst nicht besonders ertragreichen Raum.

Von den übrigen Prunkräumen sind bemerkenswert das Schlafzimmer des Schloßherrn, das des Schloßherrin, die Kabinette mit wirklich herrlichen Seidengobelins, denen der Cicerone mit dem Ton stolzester Befriedigung einen Wert von 3 Millionen Goldmark zuspricht. Die Decken sind meist mit Gemälden von Amiconi und Dekorationsmalereien von Stuber verziert, so das Schlafzimmer des Kaisers Karl VII. mit dem „Schlafenden Mars“, das Schlafzimmer seiner Gemahlin mit dem „Sommer“. Ein geradezu erheiternd wirkender „Zweikampf zwischen Hektor und Achill“ führt das Bestreben, selbst die entsetzlichsten Begebenheiten den fürstlichen Augen in einer Gestalt vorzuführen, die nach Klaus Zettel, dem Weber „brüllt wie eine Nachtigall“, zu wirklich unübertrefflicher Höhe. Überall sind die Gesimse, die Tür- und Wandverzierungen mit Werken der höchsten Meisterschaft bedeckt.

Eine Reihe dieser Gemächer enthalten noch ihren altertümlichen Schmuck, meist großflächige Weenix und Hondelöcker, auch ein Snyder-Rubens ist noch da. Dagegen ist das Reiterbildnis des Grafen Olivarez, Velasquez' bedeutendstes Werk diesseits der Pyrenäen, das einst und bis vor kurzem so stimmungsvoll das kaiserliche Schlafzimmer schmückte, abgewandert wie so viele Andere. —

(Schluß folgt.)

Inhalt: König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen als Architekt. (Fortsetzung.) — Wanderungen im Lande des oberbayerischen Barock und Rokoko. (Fortsetzung.) —

Verlag der Deutschen Bauzeitung, G. m. b. H. in Berlin. Für die Redaktion verantwortlich: Albert Hofmann in Berlin. W. Büxenstein Druckereigesellschaft, Berlin SW.