**Zeitschrift:** Neujahrsblatt / Historischer Verein des Kantons St. Gallen

**Herausgeber:** Historischer Verein des Kantons St. Gallen

**Band:** 97 (1957)

**Artikel:** Johann Georg Müller : ein Schweizer Architekt, Dichter und Maler, 1822-1849

**Autor:** Polasek, Boris I.

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-946475

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 16.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

97. NEUJAHRSBLATT
HERAUSGEGEBEN VOM HISTORISCHEN VEREIN DES KANTONS ST. GALLEN

# Johann Georg Müller

## EIN SCHWEIZER ARCHITEKT DICHTER UND MALER 1822 — 1849

von

Boris I. Polasek, Architekt

1957
Buchdruckerei Friedrich Gegenbauers Erben Wil

DOMPLATZ IN PALERMO

AQUARELL VON JOHANN GEORG MÜLLER

97. NEUJAHRSBLATT
HERAUSGEGEBEN VOM HISTORISCHEN VEREIN DES KANTONS ST. GALLEN

# Johann Georg Müller

## EIN SCHWEIZER ARCHITEKT DICHTER UND MALER

1822 — 1849

von

Boris I. Polasek, Architekt

STADTBIBLIOTHEK ST. GALLEN · VADIANA ·
1957/228

1957
Buchdruckerei Friedrich Gegenbauers Erben Wil

VIERFARBENDRUCK
Original (23,5 x 33 cm) Depositum der Geschwister Müller zum Schönthal im Ortsmuseum Wil
Klischees: John & Co. St. Gallen

# Vorwort

Die schweizerische Kunstgeschichte kennt sehr wenige Beispiele ausgesprochener Frühreife. Umso erstaunlicher ist es, daß ein genial begabter Jüngling gerade auf demjenigen Gebiete auftrat, wo bedeutende Leistungen schon wegen des großen Aufwandes an Mitteln kaum vor dem dreißigsten Lebensjahre erwartet werden dürfen, nämlich in der Baukunst. Daß sich der frühvollendete Toggenburger Johann Georg Müller von Mosnang und Wil in der Geschichte der Architektur so bedeutsam eintrug wie kaum einer seiner Mitbürger im Kanton St. Gallen, verdankt er weder einem fachkundigen Vater noch einer anregenden städtischen Umgebung, sondern seiner künstlerischen Anlage, seinem zähen Willen zur Weiterbildung und einigem Glück in der Begegnung trefflicher Lehrer. Die Meister der Baukunst unterrichten ihre Jünger zumeist auf offener Gasse an allen Kunststätten; in ihre Schule ging der Jüngling, einfühlend, zeichnend, malend und nachschaffend, bis er seinen Stil gewann. Seine Leistungen sind überragend und überzeugend. Wo gab es in unserm Lande der langsam Wachsenden einen Architekten, der mit neunzehn Jahren bei einem ausländischen Wettbewerb schon unter die vordersten Drei vorstieß und bei seinem Tode im 27. Lebensjahre als Professor und zugleich als Bauleiter einer von ihm entworfenen größern Kirche einer Weltstadt starb, nachdem er in seinen Plänen auch schon das Antlitz der Fassade eines der berühmtesten Dome geprägt und zudem das Wesen der Stadtkirche in der Hauptstadt seines Kantons bestimmt hatte! Das alles war der Fall bei unserm so strebsamen Johann Georg Müller, dem Erbauer der Altlerchenfeld-Kirche zu Wien, dem geistigen Urheber der Florentiner Domfassade und dem maßgebenden Schöpfer der neugotischen Kirche St. Laurenzen in St. Gallen. Zudem umgab den Frühvollendeten der Zauber der Doppelbegabung; eine bald feinsinnige, bald schwungvolle Poesie begleitet seine Werktätigkeit verklärend, wie auch die Tagebücher und theoretischen Aeußerungen einen seltenen Einblick in sein Innenleben eröffnen.

Eine so reiche Persönlichkeit war der Anteilnahme der Zeitgenossen gewiß. Schon zwei Jahre nach ihrem Hinschied ließ Ernst Förster sein Werk „J. G. Müller, ein Dichter- und Künstlerleben" (1851) erscheinen. J. M. Ziegler gab Werkproben „aus dem künstlerischen Nachlaß von J. G. Müller" (1860) heraus. Diese Würdigungen aber liegen rund ein Jahrhundert zurück, und das „Müller-Buch", in welchem Karl und Dora Bürke „Kreisammann Johann Baptist Müller und seine Nachkommen" (1940) schilderten und dabei auch des künstlerisch begabtesten unter diesen eingehend gedachten, drang seiner Anlage gemäß nicht sehr weit über den allerdings an sich großen Familienkreis hinaus. So wurde es zur Ehrenpflicht des Historischen Vereins, das Lebensbild und vor allem den bleibenden Ertrag des künstlerischen Schaffens neu aufzuzeigen und zu werten, wie es der Abstand eines Jahrhunderts nun erlaubt. Das Schwergewicht liegt dabei auf der architektonischen Seite, die dem Verfasser besonders entsprach.

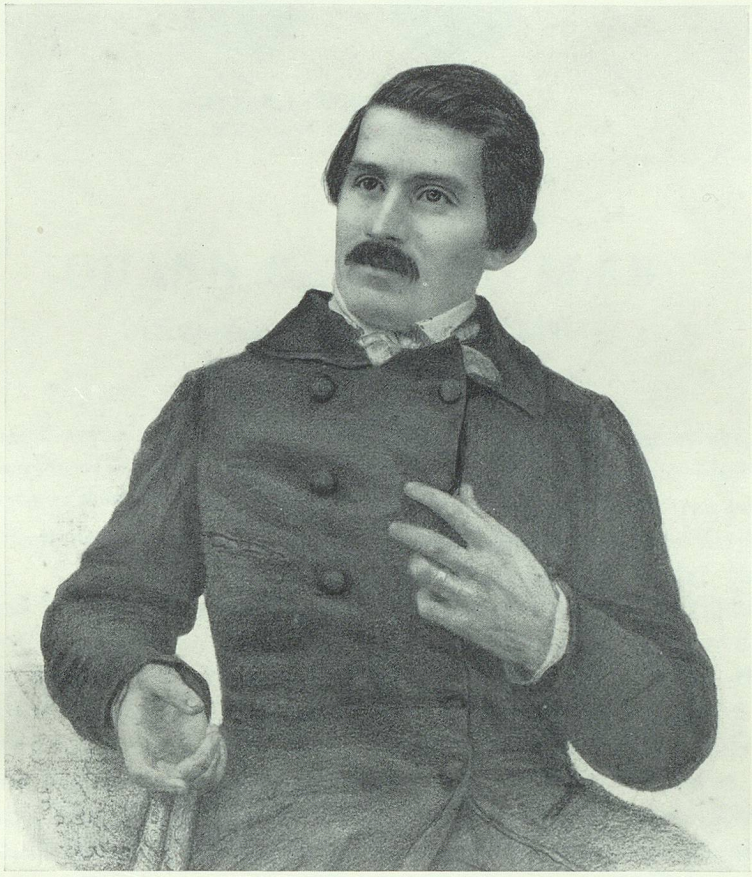
Iwan Boris Polasek hatte bei seinen akademischen Studien in Wien erstmals von Müller gehört und sich entschlossen, sein Werk als Gegenstand seiner Dissertation an der Technischen Hochschule in Wien zu wählen. Um die Heimat des Künstlers kennen zu lernen, trat der junge Architekt in den Dienst von St. Galler Baubüros und schrieb dabei unser Neujahrsblatt. Eine Ausstellung im Historischen Museum (Oktober 1956), an deren Eröffnungsfeier neben der Würdigung Müllers durch den Verfasser dieses Neujahrsblattes und durch Konservator H. Edelmann Fräulein Gisela Fehrlin einige Dichtungen meisterhaft vortrug, vereinigte Pläne, Bilder, Briefe und Tagebücher aus öffentlichem und privatem Besitz (Dr. R. Benziger-Müller, Wil; Prof. A. Ebneter-Müller, St. Gallen; Ortsmuseum Wil, Ortsbürgerliches Archiv St. Gallen). Wie weit der Name Johann Georg Müller bereits reicht, bewiesen die reichen auswärtigen Leihgaben: Neben wertvollen Stücken, die uns Direktor Dr. Paul Scherrer aus den Beständen der Bibliothek der ETH in Zürich überließ, kamen sie vor allem aus der Akademie der Bildenden Künste in Wien, woher sie Prof. Dr. Siegfried Freiberg, der Direktor der Bibliothek, Handzeichnungen und Kupferstichsammlungen, persönlich überbrachte.

Diese Werkschau war die willkommene Grund-

lage für die Auswahl der Bilder im vorliegenden Jahresheft. Bei der Vorbereitung der Arbeit standen dem Verfasser Kantonsbibliothekar Dr. K. Schönenberger und Prof. Ebneter, der die Tagebücher Müllers in Maschinenschrift übertrug, hilfreich zur Seite. Die würdige Ausstattung des Neujahrsblattes verdanken wir namhaften Druckbeiträgen des Gemeinderates und Ortsbürgerrates Wil, des Gemeinderates Mosnang, der Familie Dr. R. Benziger-Müller; bei Ausgestaltung und Korrektur wirkten Prof. H. Edelmann und Prof. Dr. Emil Luginbühl mit. Diese mehrfache Unterstützung des Werkes bedeutet gewiß auch dem Verfasser die sinnvollste Form unseres Dankes.

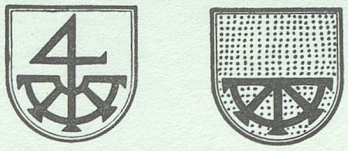
Für die Kommission des Historischen Vereins
des Kantons St. Gallens:

*Prof. Dr. Georg Thürer*
Präsident



Nach retouchierter Daguerreotypie Original im Besitze von Dr. R. Benziger-Müller, Wil

JOHANN GEORG MÜLLER



WAPPEN DER FAMILIEN MÜLLER
VON MOSNANG UND WIL

# JOHANN GEORG MÜLLER

**15. September 1822 bis 2. Mai 1849**

*„Man soll das Verdienst eines Menschen nicht nach seinen großen Anlagen schätzen, sondern nach dem Gebrauch, den er davon macht."*

La Rochefoucauld

Noch selten trafen diese Worte des großen, französischen Denkers in so überzeugender Weise auf jemanden zu, wie gerade auf den so früh verstorbenen und schon bei seinen Lebzeiten berühmten ostschweizerischen Architekten, Dichter und Maler Johann Georg Müller von Mosnang. Die Fülle seiner hinterlassenen Skizzen, Zeichnungen, Projekte, aber auch seine Gedichte, Aufsätze und kunsthistorischen Schriften beweisen eine überaus rege und unermüdliche Tätigkeit des jungen Künstlers, welche sich, ohne ein geniales Talent vorauszusetzen, überhaupt nicht erklären läßt. Er war nicht nur ein vorzüglicher Zeichner und Maler, Dichter und Schriftsteller, er war vor allem ein hervorragender *Theoretiker* und *Praktiker* seines Hauptberufes, der Architektur. Er vereinigte Eigenschaften, die man in so hohem Maße und in so ausgeprägter Form nur höchst selten beieinander findet, und die ihn befähigten, seine fortschrittlichen Ansichten über die zukünftige Entwicklung der Baukunst sowohl in zahlreichen Aufsätzen als auch in praktischen Entwürfen überzeugend und klar auszudrücken und dadurch über eine ganze Generation hinauszuwachsen.

Müllers Heimat war das liebliche, mitten in einer Wald- und Hügellandschaft nahe bei Wil gelegene Pfarrdorf Mosnang im Alttoggenburg. Der älteste Hinweis auf die Familie Müller befindet sich in einer Urkunde des Klosterarchivs von Magdenau (Kanton St. Gallen) aus dem Jahre 1402[1]. Nach einer Lücke von über dreihundert Jahren erscheint dann in den Registern der katholischen Kirchgemeinde von Mosnang zum ersten Male der Name Müller. Dieser Johannes Müller aus der „Bildwies" (1691—1775), seit 1717 in Mosnang, ist der direkte Vorfahre des jetzigen Müllerstammes. Im Historisch-Biographischen Lexikon der Schweiz wird die Familie mit folgender Notiz erwähnt: „Müller von Mosnang, seit 1846 auch in Wil eingebürgert. Hans Müller, 1417. Wappen: in Gold ein halbes, schwarzes Mühlrad, belegt mit einer schwarzen Hausmarke.[2]" Dieses Zeichen ist noch heute das Wappen der Familie.

Johannes Müller war nach der Schilderung eines seiner Enkelkinder ein kräftiger und gutmütiger Mensch, voll Geist und Humor. In jungen Jahren diente er als Knecht bei einem Weinsäumer und mußte für ihn Schmalz von den Alphütten holen. Da er einmal Pech hatte und schlechte Ware nach Hause brachte, entließ ihn sein Meister, worauf er nach Mosnang übersiedelte und selber mit dem Schmalzhandel begann. Noch sein Enkel Joseph Müller (1755 bis 1831) betrieb in seiner Jugend das einträgliche Geschäft, wurde aber später Munizipalpräsident von Mosnang im Kanton Säntis. Kurze Zeit später wurde er Gemeindepräsident und Distriktsäckelmeister, einige Jahre darauf Friedensrichter und schließlich in der Zeit von 1816 bis 1822 Kreisammann. Auch sein Sohn Johann Baptist Müller (1788—1851) bekleidete diese beiden Stellen, und von nun an ist der starke Einfluß der Familie Müller in allen entscheidenden Fragen der Gemeindeverwaltung bemerk-

bar. Es ist ja allgemein bekannt, daß Johann Georgs ältester Bruder, Johann Josef Müller (1815—1861), nicht nur in seiner Gemeinde ein sehr geachteter und geschätzter Advokat war, sondern auch im politischen Leben des ganzen Kantons ein bedeutendes Wort mitzureden hatte. Schon 1839 wurde er in den Großen Rat des Kantons St. Gallen gewählt, wo er über 20 Jahre blieb und wo er eine sehr regsame politische Tätigkeit entfaltete. Anfangs war er Liberaler, dann trat er wegen der antikirchlichen Tendenzen einiger Parteiführer in die konservative Partei über. In den Jahren 1856—1860 war er Mitglied des schweizerischen Nationalrates[3]. Neben seiner politischen Tätigkeit fand er noch Zeit genug, sich der Dichtkunst zu widmen, eine Gabe, welche fast alle seine Geschwister mehr oder weniger besaßen und die sie von ihrem Vater ererbt hatten[4].

Jener Johann Baptist Müller war „die kraftvollste, aber auch die meist umstrittene Gestalt der Familie Müller von Mosnang. Mit ungewöhnlichem Temperament, starkem Gefühl und lebhafter Phantasie begabt, von intensivstem Schaffensdrang erfüllt, ein rastlos Strebender, ein wohlbedacht und doch oft ungestüm Aufbauender — so stand er lange Zeit an der Spitze seiner Gemeinde und seiner Familie, weit umher im Lande bekannt, vielfach gelobt und getadelt. Es bedurfte wohl einiger Distanz, um sein vielseitiges Wesen und Wirken aus den Strömungen seiner Zeit heraus zu verstehen; doch muß dankbar erwähnt werden, daß ihm auch zu Lebzeiten Anerkennung und Erfolg nicht versagt blieben[5]."

1820 wurde er in den Kantonsrat, 1822 zum Kreisammann gewählt. Als Gastwirt des Wirtshauses zur „Krone" kam er mit vielen Leuten zusammen. Auch von den entlegenen Ortschaften kamen Besucher gerne zu ihm; besonders gut besucht waren seine „Schützenfeste", die er zur Ehre des in den zwanziger Jahren eingeführten eidgenössischen Schießens veranstaltete. Ueber alles liebte er seine zahlreiche Familie, bis zu seinem Tode war er bestrebt, möglichst viele seiner Kinder und Enkelkinder um sich zu haben, welchen er ein vortrefflicher Vater und Freund war. Seine patriotische Liebe, verbunden mit einer tiefen Religiosität, waren der günstigste Nährboden zur Entfaltung der besonderen Fähigkeiten, die einige seiner Kinder auszeichneten.

Des Vaters strenge, aber gerechte Erziehung milderte bei den Kindern in vielem ihre Mutter, eine geborene Glanzmann aus dem Kloster Paradies. In Försters „Biographie"[6] finden wir eine gute Beschreibung ihres Wesens und Charakters:

„Von dem bedeutendsten Einfluß auf das Familienleben und vornehmlich auf die Erziehung der Kinder war das Wesen und Walten der Mutter, ebenso mild und freundlich von Charakter, als ihre ganze äußerliche Erscheinung anmutig war. Mit der innigsten Frömmigkeit verband sie eine ununterbrochene aber geräuschlose Tätigkeit, und bei allem Ernst der Gesinnung und Lebensrichtung war ihr Herz jeder reinen Freude im Leben wie in Gottes Schöpfung zugetan. Aufgewachsen in der Landwirtschaft, hatte sie eine eigentliche Bildung nicht erhalten, aber ihre natürlichen Gaben, die Leichtigkeit und Lieblichkeit sich auszudrücken und das gleichmäßige, edle Wohlwollen gegen alle deckte reichlich jenen Mangel, so daß Hoch und Niedrig, Alt und Jung, alle, die ihr nahe kamen, das Wohltuende ihres Benehmens und Umgangs mit Befriedigung empfanden und sie so der Gegenstand allgemeiner Liebe und Achtung war. Die ganze Fülle aber ihres reinen, reichen und liebevollen Herzens warf sie auf ihre Kinder, und wenn diese das Glück des Gemütlebens erfahren und festgehalten — wenn ihnen Güte und Religiosität als die Bedingungen dieses Glückes mit unauslöschlichen Zügen in die Seele geschrieben wurden, so ist das vornehmlich das Werk der Mutter, ihres Beispiels und ihrer Lehre."

Am 15. September 1822 kam Johann Georg Müller auf die Welt. Er war das sechste von insgesamt vierzehn Kindern der Familie und der fünfte Sohn. In liebevoller Obhut seiner Eltern und im fröhlichen Kreise der zahlreichen Geschwister verlebte er die ersten Kinderjahre in Glück und Zufriedenheit. Als ganz kleiner Junge entdeckte er schon seine Liebe zum Bauen und suchte sich dann auch immer dementsprechend zu betätigen, sei es dem Großvater in seiner Schreinerwerkstätte zu helfen oder den Geschwistern kleinere Häuschen zu bauen. Die Natur betrachtete er immer mit offenen Augen und versuchte sie zuerst mit unbeholfenen Kinderhänden zeichnerisch festzuhalten, und als er vom Gemeindeschreiber Rütsche aus Kirchberg den ersten Schulunterricht bekam, übte er sich fleißig in der Zeichenkunst, für die er ohnehin viel Talent besaß.

Von Natur aus sehr empfindsam und sensibel, außerdem angeregt durch seine ältern Brüder und durch den Vater, die alle mehr oder weniger begabte Dichter waren, fängt auch er schon frühzeitig an, sich im Dichten zu versuchen. Es ist kein Wunder, daß er seine ersten Verse gerade der reizvollen Toggenburger Landschaft, mit dem majestätischen Sän-

tis im Hintergrunde, widmet. Die Schönheiten der Natur haben auf ihn immer eine gewaltige Anziehungskraft ausgeübt, und trotz seiner späteren intensiven Arbeit fand er immer wieder die Zeit, seine Eindrücke beim Betrachten eines schönen Landschaftsbildes in einigen Versen festzuhalten. Diese Eindrücke sammelte er schon in seinen ersten Kinderjahren, um sie dann nach einiger Zeit, als er sich selber dazu fähig hielt, in Gedichtform zu fassen.

Georgs glückliche Kinderzeit dauerte nicht lange. Sein Vater, der Kreisammann Johann Baptist Müller, welcher in den letzten Jahren neben dem alten Gasthaus einige Wirtschaftsgebäude und ein neues Wohn- und Gasthaus nebst einem großen Schützenhaus errichtet hatte, geriet mit den Gemeindeangehörigen in Meinungsverschiedenheit. Damals war Mosnang mit der übrigen Welt nur durch sehr dürftige Straßen, eigentlich nur Feldwege verbunden. Da der Kreisammann die Zukunft seiner Gemeinde in einer besseren Verkehrsverbindung mit der Hauptstraße nach St. Gallen und Zürich sah, bemühte er sich, die entsprechenden Vorschläge in der Gemeinde durchzudrücken. Die anderen verstanden ihn nicht und lehnten ab. Georgs Vater überlegte nicht lange und beschloß, mit der ganzen Familie nach Wil umzusiedeln. Das geschah am 17. April 1833. Es war nicht so einfach, die kaum gebauten Objekte zu verkaufen, mit den Grundstücken ging es besser. Für seinen Landbesitz konnte er bald Interessenten finden, nicht aber für das Gasthaus und die anderen Häuser. Aus dem Entschlusse, das eben gebaute Schießhaus und eine große Scheune abzubrechen und mit den numerierten Brettern wieder in Wil aufzustellen, ersieht man am besten, welchen Unternehmergeist und Willen Georgs Vater besaß. Damals hätten sich gewiß nicht viele gefunden, die etwas Aehnliches unternommen hätten. Das alte Gasthaus zur „Krone" verpachtete er vorerst, um es dann einige Jahre später ebenfalls abzubrechen und in Wil wieder aufzurichten. Das alte Mosnanger Schützenhaus existiert noch heute in Wil unter dem Namen „Schöntal".

In Wil begann für den damals elfjährigen Johann Georg ein neues Leben. In der Realschule, die Georg besuchte, fand er in seinem Zeichenlehrer Franz Müller einen Mann mit weitsichtigem Blick für die außerordentlichen Fähigkeiten, welche seinen Schüler auszeichneten, vor allem für Zeichnen. Georg zeichnete unter Anleitung seines Lehrers immer besser und freudiger, besonders weil seine Zeichnungen seinen Lehrer begeisterten und dieser ihn aufforderte, sich in dieser Kunst auch zu Hause zu üben. Der zweijährige Unterricht unter Leitung von Franz Müller genügte vollkommen, dem talentierten Knaben die erste Grundlage des Zeichnens beizubringen und was noch wichtiger ist, seine Freude und Sicherheit zu steigern. So ist es wohl kein geringes Verdienst dieses Mannes, daß Georg später so freudig und entschieden den Beruf eines Architekten ergriff.

Vorerst dachte aber niemand an diesen Beruf; Georgs Vater wollte allen seinen Kindern eine gesicherte Existenz schaffen. Nach langem Ueberlegen entschloß er sich, eine Buntweberei aufzubauen, was zu jener Zeit ebenfalls kein alltägliches Unternehmen war. Später sollte noch eine Färberei dazukommen, und Georg wurde ausgewählt, den Beruf eines Färbers zu erlernen.

Mittlerweile entdeckte Georg seine Liebe zur Poesie. Schon die ersten Gedichte zeigen die Frühreife seines Charakters und sein Vermögen, auch die tiefsten Empfindungen, deren sein Gemüt fähig war, auf die richtige Weise auszudrücken. Besonders schön ist eines seiner ersten Gedichte, wo er auch die Vaterlandsliebe zu Worte kommen läßt:

*An die Lerche*

Höret die Lerche, sie preiset
Fröhlich des Freien Geschick,
Jubelt mit trunkenem Blick
Allem, was Freiheit sich heißet,
Lobet dem Freien sein Glück.
Sehet die Lerche, sie schwinget
Hoch sich zum Himmel empor,
Lauschet dem göttlichen Chor.
Steiget, o Menschen — sie singet —
Mit ihr zum Himmel empor.
Höret die Lerche, sie danket
Gott für die Freiheit, ihr Gut,
Rufet mit fröhlichem Mut:
Wahret die Freiheit, dann wanket
Nimmer der Ort, wo ihr ruht!

In dieser Stimmung, schon in der Vorahnung seiner Berufung zum Künstler — Müller dachte zuerst an die Dichtkunst — lehnt er den Vorschlag seines Vaters in bezug auf den zu erlernenden Beruf ab und erklärt kurz und bündig, daß er lieber Dichter werden wolle. Nun bewies Müllers Vater wiederum eine weise Voraussicht, daß er ihn darauf, trotz nicht gerade glänzender finanzieller Verhältnisse und sei-

ner großen, noch zu erhaltenden Familie, nach St. Gallen in die katholische Kantonsschule schickte.

Hier waren es hauptsächlich der Religionslehrer Federer, der leidenschaftliche Patriot Henne und der Deutschlehrer Heinrich Kurz, welche den jungen Müller entschieden beeinflußten und seiner Weiterbildung den richtigen Weg zeigten. Besonders sein Deutschlehrer H. Kurz war immer bestrebt, dem freudigen Schüler helfend beizuspringen, als er sich bemühte, die ersten Strophen zu dichten. Er unterwies ihn im Silbenmaß und Reim und begutachtete seine ersten Gedichte.

Müller blieb zwei Jahre in der Kantonsschule. Es ist erstaunlich, wie reif und erwachsen er schon um diese Zeit war. Am 17. August 1837 schreibt er seinem Vater folgenden Brief: „Es war aber eine verkehrte Liebe zu meinen Eltern, wenn ich glaubte, ihnen dadurch Verdruß zu ersparen, daß ich zu allem ja sagte, was sie für mich gut glaubten. Dem Mechanikerberufe (sein Bruder Johann Josef drängte darauf, daß Georg den Mechanikerberuf erlerne) war ich immer mehr abgeneigt, je mehr ich durch den Unterricht in der Kantonsschule in das Wesen dieses Berufes einen Blick gewann. Es ist ein Beruf, bei dem vorab der Verstand waltet; das Gemüt aber, das uns wie ein Engel durch die Bitterkeiten des Lebens geleitet, das alles Schmerzliche mit dem Flore der holden Hoffnung zu überziehen weiß und das ich in so hohem Grade von meinen beiden teueren Eltern erhielt, muß zurücktreten. Nur eine einzige Seite dieses Berufes sprach mich an, diejenige nämlich, einst in diesem Berufe viel Geld verdienen zu können und so meinen Eltern meine kindliche Dankbarkeit zu beweisen. In Bezug auf mich ist es mir ganz gleichgültig, einst ein ungemein reicher Mensch zu sein oder nicht. Mein einziger Wunsch ist, ein tüchtig gebildeter Mensch zu werden. Der Mensch soll sich so viel wie möglich bilden; er soll dem höchsten geistigen Wesen, Gott, wenn auch nur immer in einem dürftigen Schatten, nachzukommen suchen und so das hehre Wesen, das alles, alles leitet, immer mehr und lieber bewundern, verehren und lieben lernen und seine Fügungen im Bildungsgange der Menschheit betrachten. Das ist meine Auffassung, die es mir zum Wunsche macht, studieren zu können."

Auch in seinen damals geschriebenen Gedichten zeigt sich die überraschende Reife und der tiefe Ernst des noch nicht fünfzehnjährigen Knaben; besonders charakteristisch ist die beschauliche Ansprache an sich selbst, welche er zum Neujahr des Jahres 1837 niederschreibt:

O Jüngling! nicht ist's jetzt schon Zeit, das Leben,
Das schöne, zu genießen. Du mußt streben
Und ringen erst nach einem hohen Ziel.
Du mußt dein Glück dir selber fest bereiten,
Und solltest du gezwungen sein zu streiten
Erst mit des Lebens wechselvollem Spiel.

Mit der Beendigung der Kantonsschule im Sommer 1837, welche Müller als der beste Schüler und mit glänzenden Zeugnissen verließ, sollte die Frage seiner Berufswahl endgültig geklärt werden. Nach reiflicher Ueberlegung, wobei auch die materiellen Vorteile der Berufswahl eine Rolle spielten, und nach verschiedenen Aussprachen mit seinen Freunden, entschloß sich Müllers Vater, seinen Sohn in die Lehre zum damals schon sehr bekannten Architekten Felix Wilhelm Kubli (1802—1872) zu schicken. Um die Kunstrichtung dieses Architekten und seinen Stil richtig einzuschätzen, müssen wir einen kurzen Blick auf die damaligen Verhältnisse in der Architektur, insbesondere aber auf ihre klassizistische Richtung werfen.

Der Klassizismus nahm seinen Anfang in Italien gegen Ende des 18. Jahrhunderts, verbreitete sich in Frankreich und England und beeinflußte die deutsche Baukunst hauptsächlich von Frankreich kommend. Er greift, ähnlich wie die Renaissance, auf antike Vorbilder griechisch-römischer Prägung zurück — Palladio und Vitruv werden seine Lehrmeister, welche versuchten, das Gefühl der Aesthetik durch allgemeingültige Regeln zu ersetzen. Es sei dabei nur an das unbedingte Festhalten der Symmetrie bei den klassizistischen Gebäuden erinnert, nicht der Symmetrie im Sinne der Griechen, d. h. als einem abgewogenen Einklang der verschiedenen Bauglieder im Verhältnisse zu dem Ganzen, sondern einer unbedingten Symmetrie ohne Rücksicht auf den Bau selber, an die dominierende Stellung in der Umgebung oder die Unmöglichkeit einer künstlichen Achsenbildung. Auch der Landschaft paßt sich der Klassizismus zu wenig an, massige Baukörper waren geradezu erstrebt, nur dem einen Zwecke dienend, eine sehr große Fassadenfläche zu bekommen, um sie dann nach Möglichkeit monumental zu gestalten.

Kubli war Anhänger der hellenistischen Richtung des Klassizismus und baute viel nach griechischem Vorbild. Geboren in Altstätten, ging er nach München in die Akademie, später nach Paris. Als Adjunkt des Hofarchitekten Carestie war er längere Zeit im Süden Frankreichs; anschließend bereiste er Italien

Handzeichnung (Müllerbuch)

Klischee von Benziger & Co. AG. Einsiedeln

HOF IN WIL

und Griechenland, um seine Studien fortzusetzen. Im Jahre 1830 ließ er sich in St. Gallen nieder und dank seiner ausgezeichneten Vorbildung bekam er bald viele Aufträge. Sein Atelier war ausgeschmückt mit selbstgemalten Aquarellen der bekannten Bauten und Ruinen der römischen und griechischen Antike, deren Anblick den jungen Georg beim Betreten der neuen Arbeitsstätte hell begeisterte, so daß er sich sofort mit viel Freude der neuen Beschäftigung hingab.

Aber schon zu seiner Zeit machten sich Bestrebungen bemerkbar, alle starren Regeln der akademischen Bauweise zu verlassen und dem Gefühl und der Eingebung oder Improvisation zu folgen. Der Strenge und der Starrheit folgen die Aufgelöstheit und die Poesie, antike Vorbilder weichen langsam denen der Romantik und Gotik, d. h. dem christlichen Mittelalter. Aus dem literarisch-romantischen Kreise von Schlegel, Tieck und Novalis empfing auch die Baukunst frische und lebendige Impulse, obwohl sie in der eigentlichen Romantik nicht viel geleistet hat.

Müller wußte noch nicht viel von dieser Entwicklung. Für ihn war die Bauweise seines Lehrmeisters maßgebend, und so versuchte er auch in einigen Uebungsarbeiten den griechischen Stil zu kopieren. Mit der Zeit machte er Bekanntschaft mit der italienischen Renaissance; besonders die Bauweise der Florentiner scheint ihm gut zu gefallen. Sein Tagebuch enthält folgende Notiz: „Wenn man solche schöne Sachen längere Zeit betrachtet und in ihrer Wirkung untersucht, so wird man zugestehen müssen, daß sich der rein florentinische Stil ganz getrost neben den römischen und sogar den griechischen hinstellen darf. Seine äußere Simplizität und innere Schönheit wiegen mir ebensoviel als die römische Pracht, oft Ueberladenheit von außen, und seine Kernhaftigkeit spricht mich täglich mehr an.[7]“

Ganz unabhängig von Müllers langsam aufkommender, persönlicher Einstellung zur Architektur müssen wir festhalten, daß er seine fundamentale und sehr gründliche Ausbildung in theoretischer als auch in praktischer Richtung zum großen Teil seinem vorzüglich geschulten Lehrer zu verdanken hatte, welcher die ungewöhnliche Begabung seines Schülers frühzeitig erkennend, sich die größte Mühe gab, ihn für seinen zukünftigen Beruf möglichst gut vorzubereiten. Unter seiner sicheren und erfahrenen Hand wird Müllers natürlicher Sinn für Harmonie und Proportion richtig gelenkt und entfaltet. Kubli war nicht nur der gebildetste Schweizer Architekt seiner Zeit, sondern auch ein Mann, welcher nicht nur seine eigene Auffassung gelten ließ und seinen Schülern in vieler Beziehung zur freien Meinungsäußerung verhalf. Er hatte in Müller bald den begabtesten und eifrigsten Schüler gefunden, den er in seinen besten Kräften ausbilden wollte. Nichts spricht mehr für die uneigennützige Handlungsweise Kublis als der Vorschlag, den er Müller selber machte, nach München zu reisen und die Studien dort fortzusetzen; bei ihm könne er nichts mehr lernen.

Bevor Müller diesen Vorschlag annahm, mußte er noch von seiner geliebten Mutter Abschied nehmen. In den ersten Januartagen 1838, kurz nach dem fröhlichen Zusammensein der ganzen Familie, erlag sie einem Schlaganfall. Der einzige Trost, den Müller finden konnte, war seine Arbeit. Hier suchte er den Schmerz zu betäuben, um mit seinen Gedanken nicht allein zu bleiben.

Einige Abwechslung brachten die Ausflüge, die Müller mit Kubli nach Rorschach unternahm. Hier war der berühmte österreichische Ingenieur Alois von Negrelli als Straßenbauinspektor tätig. Er gilt als der geistige Vater des Suezkanals, welcher später nach seinem Projektentwurf vom Franzosen Ferdinand Lesseps ausgeführt wurde. Auch dieses rein technische Gebiet interessierte Müller außerordentlich; damals weiß er noch nicht, daß er es später, beim Projektieren der Eisenbahnhochbauten für die Strecke Zürich-Bodensee gut gebrauchen wird.

Nach kaum zweijähriger Lehrzeit bei Kubli ist Müller in seiner Ausbildung so weit fortgeschritten, daß sein Lehrer ihm vorschlägt, nach München zu fahren und dort, im Kunstzentrum des damaligen Mitteleuropas, bei einem Freund von ihm die Studien fortzusetzen. Friedrich Ziebland war ein Architekt, der nicht einen bestimmten Stil, eine Richtung bevorzugte, sondern seine Bauten rein funktionell, d. h. von innen heraus zu entwickeln versuchte und sie ganz den momentan gegebenen Verhältnissen anpaßte. Diese Einstellung brachte es mit sich, daß er nicht in einer formellen Art baute und je nach der Verschiedenheit der zu lösenden Aufgabe sie bald in byzantinischem, gotischem, römischem oder griechischem Stil zu lösen versuchte. Seinen Schülern ließ er volle Freiheit im Erfassen und Ausführen der Bauaufgaben, machte sie aber immer auf die Schwierigkeiten aufmerksam, die dabei zu berücksichtigen wären. Es ist einer glücklichen Fügung zu verdanken, daß Müller, nachdem er eine Anschauung gründlich kennengelernt hatte, die als das einzig richtige Vorbild die Antike nahm, nunmehr mit den anderen

Richtungen sich bekannt machte, nämlich mit dem Eklektizismus seines zweiten Lehrers.

Der Byzantinismus sagte Müller vom ersten Augenblicke nicht viel. An die klaren, scharfen und harmonischen Formen der griechischen Antike gewöhnt, empfand er den byzantinischen Stil als viel zu plump. Er sah in ihm die Grundformen der römischen Antike falsch und auch ornamental weiter entwickelt und den neuen, d. h. orientalischen Bedürfnissen angepaßt, deshalb in unserer Umgebung nicht am Platze. Bemerkenswert ist Müllers Aeußerung in einem Brief an Kubli:

„Ich kann mich mit diesem (byzantinischen) Stil ohnehin nicht befreunden, weil ich darin den Genius unserer Zeit nicht ausgeprägt finde. Wir sind nicht die Menschen einfältigen Herzens, wie jene des sechsten oder zehnten Jahrhunderts. Vielmehr glaube ich, daß für uns im allgemeinen die griechische Architektur mit ihrer zarten Eleganz, ihrer Klarheit und Ruhe, ihrer stillen Großartigkeit passender wäre, wenn sie unbefangen und frei den veränderten Lebensverhältnissen angepaßt würde."

Der Einfluß seines ersten Lehrers wirkt noch deutlich in diesen Worten nach, kurze Zeit später urteilt Müller freilich schon ganz anders. Er fühlt deutlich die Unmöglichkeit einer Uebertragung der griechischen Formen, die nur in Marmor und unter der südlichen Sonne zur vollen Wirkung gelangen können, auf gewöhnliche Putz- oder Gipsfassaden. Diese Meinung hat sich erst nach einer Reise, die er mit zwei seiner Mitschüler nach Augsburg, Ulm und Nürnberg unternahm, herauskristallisiert. Um das Wesen der mittelalterlichen, deutschen Kunst richtig zu erfassen, zeichnete er mit unermüdlichem Fleiß die Details der Chorstühle von Ulm und Augsburg, den Taufstein des Ulmer Domes, das Portal der Ulrichskirche in Augsburg, Giebelblumen aus Regensburg, Nürnberg, Landshut und Wasserburg, Details der Kirche von Knorringen, des Lorenzer Pfarrhofes in Nürnberg usw.[8] Hauptsächlich auf dieser Reise entstand seine Liebe zur mittelalterlichen, deutschen Kunst, die sein ganzes architektonisches Wirken beeinflußte. Seit dieser Zeit lehnt er es kategorisch ab, den griechischen Stil in irgendeiner Form zu kopieren und stellt sich auf den Standpunkt, daß die jetzige Baukunst an das christliche Mittelalter anknüpfen müsse — das zwar nur ideell, denn er lehnt auch das Kopieren dieser Stile entschieden ab —, wollte er sie doch aus ihrer verfahrenen Bahn noch retten und aus dem Kampf um Erhaltung des deutschen Geistes siegreich hervorgehen lassen.

Anläßlich einer Feier der Schweizer lernt Müller seinen berühmten Landsmann Gottfried Keller kennen, mit welchem er noch später im Briefwechsel stand. Besonders interessant ist eine Stelle in Müllers Brief vom 7. März 1847, aus Winterthur geschrieben:

„Die Architektur, die Kunst überhaupt, erscheinen mir manchmal so unfrei, so gefesselt und klein gegen einst, daß ich mutlos und traurig werde. Die Poesie, die einzig noch frei ist, im vollen Sinne des Wortes, zieht mich mächtig an. Leider fühle ich gar gut, daß dieser, obwohl leidenschaftlichen Liebe, doch kaum je geratene Kinder entsprießen können. Ich kenne meine Muttersprache zu wenig. Doch gehörten stets die wenigen Stunden dichterischer Versuche zu den glückseligsten meines Lebens, und ich sehne mich sehr, einst — durch architektonischen Sold für einige Zeit gesättigt und gekleidet — mich in etwas Größerem, wenn auch unglücklich, was wahrscheinlich ist, zu versuchen." (Aus: „Gottfried Kellers Leben", v. J. Baechtold, Berlin 1894, S. 251 ff.)

Wegen Krankheit mußte sein Lehrmeister Ziebland sämtliche Schüler entlassen, und so war auch Müller gezwungen, weiterhin auf eigene Rechnung zu arbeiten. Er trat in den Münchner Architektenverein ein und beteiligte sich an verschiedenen Preisausschreiben, wobei er auch einige Preise gewann. Anfangs 1841 wurde von der Stadt Mühlhausen im Elsaß ein Wettbewerb zur Erlangung von Plänen für einen Um- oder Neubau der baufälligen Stadtkirche ausgeschrieben. Ueber 50 Projekte aus Frankreich, Deutschland und der Schweiz wurden eingereicht. Müllers Entwurf erhielt den dritten Preis in der Höhe von 500 Franken. Er hielt sich an das Vorbild einer frühchristlichen Basilika. So verläßt er schon bei der ersten selbständigen Arbeit alle Vorbilder der Antike und knüpft an das christliche Mittelalter an. Mit einem sicheren Formgefühl behandelt er das Aeußere der Kirche, indem er es frei von irgendwelcher Stilgebundenheit gestaltet. Mit diesem Projekt tritt er zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit.

Am 15. September 1841 verließ er München, um anderswo eine Stelle zu suchen und außerdem die Ausstellung der Wettbewerbsprojekte in Mühlhausen anzusehen. Er wollte über Zürich und Basel nach Straßburg fahren, fand aber schon in Basel bei Architekt Oswald eine Anstellung. Die neue Arbeit befriedigte ihn nicht ganz, weil sein Arbeitgeber eher ein guter Geschäftsmann als ein guter Architekt war. Nebenbei widmete sich Müller noch verschiedenen anderen Studien, die seine ganze freie Zeit in An-

spruch nahmen. Basel gefiel ihm als Stadt vorzüglich. Hier fand er schöne Beispiele des deutschen Mittelalters, wert, Seite für Seite seines Skizzenbuches damit vollzuzeichnen. Das Zeichnen war ja schon seit jeher seine liebste Beschäftigung; die Skizzenbücher, die sich unter seinem Nachlasse finden, geben ein beredtes Zeugnis seiner raschen Auffassungsgabe und seines Sinnes für architektonische Formen, welche er nicht nur abzeichnete, sondern auch auf ihre Fern- oder Nahwirkung untersuchte, indem er sie nebeneinander klein oder groß aufzeichnete und unter Umständen sogar veränderte und seinem eigenen Geschmacke anpaßte. Besonders schön sind die verschiedenen Untersuchungen über die mittelalterlichen, deutschen Fenster- und Türformen, die er hauptsächlich in Basel studierte[9]. Da seine dichterische Begabung fast ebensogroß war wie sein Zeichentalent, versuchte er oft die Eindrücke beim Betrachten eines Bauwerkes in Gedichtform der Zeichnung erklärend beizufügen. So entstanden zahlreiche Gedichte rein kunstkritischen Inhaltes, eines der bezeichnendsten ist das folgende:

*Die Würde der Kunst*

So stehst du da, o Kunst, des Lebens Pflicht
Mit Ahnung hohen Lohnes auszugleichen.
Doch solches Ziel erlangst du scherzend nicht,
Nur Ernst und Würde werden es erreichen;
Und wie die Myrthe um dein Haupt sich flicht,
So sei die deines Sinnes echtes Zeichen:
Ob du auch fröhlich in das Leben schauest,
Sei ernst und ruhig, wenn du einsam bauest!
Hieran, o Kunst, hast du dich erst zu weihen
Durch Lieb' am klaren Walten der Natur,
Bis nach und nach die Nebel sich zerstreuen
Und dich durch's Dickicht führt die schmale Spur;
Durchstreifst du dann auch ganze Blumenreihen,
Stets findest du die gleiche Regel nur;
Und der Geweihte sieht in jeder Pflanze,
In hohem Ebenmaße stets das Ganze.
So sei dein Wesen auch, o Menschenkunst,
Willst du dich selber und den Geber ehren.
Es war umsonst dir des Talentes Gunst,
Soll es nur schaffen, aber nicht belehren;
Und deine Schöpferkraft wird eitler Dunst,
Läßt sie von kleinen Zwecken sich betören;
Zu leichtem Tand und zartem Unterhalten
Nur wohlgefäll'ges Spielzeug zu gestalten.

Doch bald kam die glückliche Wende des Schicksals und beeinflußte in der folgenden Zeit sein ganzes Leben. Ganz unverhofft bot sich ihm die Gelegenheit, nach Italien zu reisen, und sein sehnlichster Wunsch, einmal im Leben das Land, welches in der europäischen Kunstgeschichte den ersten Platz einnimmt zu sehen, ging in Erfüllung. Ein junger Basler Patrizier, namens Merian, wollte eine ausgedehnte Reise durch ganz Italien und vielleicht auch weiter nach Griechenland unternehmen und suchte zu diesem Zweck einen Begleiter, der ihn durch die reichen Kunstschätze Italiens führen sollte. Auf Müller aufmerksam gemacht, nahm er ihn auf die Reise mit.

Am 18. Oktober begann Müller sein italienisches Reisetagebuch. In bunter Folge wechseln darin Text und Skizzen ab und geben Zeugnis von der unglaublichen Fähigkeit und Begabung des jungen Künstlers. Oft genügt ein flüchtiger Blick und sein Urteil steht schon fest, oft genügen einige schnelle Federstriche, um das charakteristische Merkmal eines Baues zu erfassen.

Die Reise ging über Zürich, Rapperswil, Uznach, Walenstadt, Bad Ragaz, Thusis, Zillis und Splügen nach Chiavenna, Lecco, Monza und Mailand. Auf diesem ersten Teil der Reise machte er zum ersten Male die Bekanntschaft mit der italienischen Gotik. Er war gewöhnt an die strengen und klaren Formen der deutschen Gotik, von der schon Goethe sagt, als er den Straßburger Münsterbau eingehend beschreibt: „Wie frisch leuchtet er im Morgendunstglanz mir entgegen! Wie froh konnt' ich ihm meine Arme entgegenstrecken, schauen die großen, harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt und alles zweckend zum Ganzen! Wie das festgegründete, ungeheuere Gebäude sich leicht in die Luft hebt, wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit![10]" So mußte ihm der Mailänder Dom mit seiner gedrungenen Gestalt und den vielen ungewöhnlichen Details etwas merkwürdig vorkommen und er schreibt in sein Tagebuch: „Der Dom dieser Stadt hat auf mich nicht den Eindruck gemacht, den ich von seinem Ruhme erwartete. Stets wird dieses Gebäude auf die große Masse einen tiefen Eindruck ausüben, indem die allgemeine Anordnung grandios und das Material herrlich ist. Doch die Freude eines Architekten wird zu sehr gestört durch die Unbeholfenheit der Wiedergabe des deutschen strengen Geistes in allen Details und die unglückliche Weise mit der z. B. im Inneren der ganze großartige Effekt durch zu zarte Einzelheiten, plumpe Pfeilerprofile vernichtet ist. Den größten Eindruck

fühlte ich auf dem Dache, umgeben von diesem Wald strahlender Türmchen und zu den Füßen die Blumenbeete der Widerlager ausgebreitet. Ebenso beim Mondschein, wo übrigens das Gefühl der Unklarheit und falscher Oekonomie im Ganzen sich lebhaft aufdrängt. Ohne Klarheit — kein Kunstwerk.[11]" Dagegen würdigt er das große Können Bramantes, das sich ihm in der anmutigen Kirche Santa Maria delle Grazie offenbarte.

Seinem Standpunkt bleibt Müller auch bei dieser Kritik treu: alles muß seinen Zweck haben, keine unnötigen Dekorationen, vor allem keine falschen Vorspiegelungen, weder im Material noch in der Fassaden- oder Grundrißbildung. „Klarheit in allen Dingen" — wie er sich selber ausdrückt[12].

Es war damals in den Architekturkreisen üblich, mindestens eine ausgedehnte Italienreise zu unternehmen, um einerseits die kunsthistorischen Studien abzuschließen, andererseits aber die Formsicherheit in der Behandlung der antiken Details zu vervollkommnen und sie dann, je nach Bedürfnis, im Profan- oder Sakralbau zu verwenden. Gewiß zeigten sich schon damals Bestrebungen, einen anderen Weg zu gehen, aber alle Auseinandersetzungen endeten mehr oder weniger in der Streitfrage, welchen Stil man weiterhin kopieren sollte. Es standen ja soviele zur Verfügung.

Bei Müller ist es anders. Es ist interessant festzustellen, wie seine Entwicklung einen eigenen, nicht aber minder klar vorgezeichneten Weg geht. In der Zeit der allgemeinen Geschmacksverirrung, welche auch die begabtesten Architekten befällt, sucht er sich, aus sich selbst heraus, den eigenen Weg. Man ist versucht zu sagen, er findet ihn mit dem sicheren Gefühl eines Genies. Ohne jemals vorher in Italien gewesen zu sein, fühlt er instinktiv, daß alle Versuche fehlschlagen müßten, italienische oder griechische Formen in das nordische Klima zu verpflanzen und sie mit minderwertigerem Material als Marmor auszuführen. Bei dieser Italienreise wird es ihm nun vollends klar. Beeinflußt außerdem durch eine mitteldeutsche Studienreise, auf der er mittelalterliche, kräftige und zweckbedingte Bauten voll ideellen Inhaltes und christlichen Glaubens sah, wendet er sich vom griechischen Stile, den er in München noch bevorzugte, vollends ab. Die Renaissance und der überladene Barock sind ihm ohnehin fremd. Den byzantinischen hatte er bereits in München abgetan. Auf der Suche nach dem richtigen Weg, beinahe mit der Verzweiflung eines Verirrten, kommt er plötzlich in das Land, welches einigen Generationen von Architekten als Vorbild der modernen Baukunst dient, und statt, wie alle anderen, den antiken Formen nachzuspüren, findet er die entscheidenden Anregungen für seinen eigenen Stil.

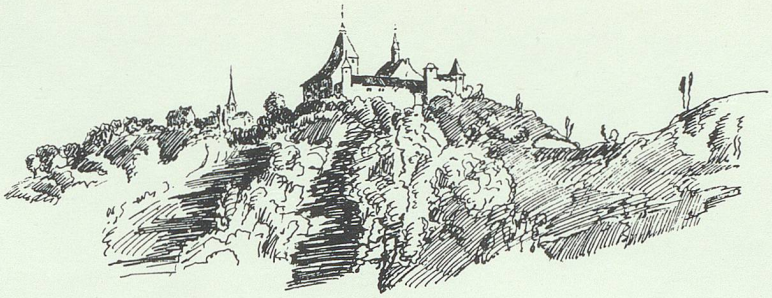
Hier hat er nämlich Gelegenheit, an Ort und Stelle die jahrhunderte alte Entwicklung der Kunst in ihren mannigfaltigsten Erscheinungen zu studieren und die Wahrheit zu suchen. Seinem kritischen Blick entgeht kein Detail, über jedes, noch so kleine und unbedeutende Bauwerk bildet er sich ein Urteil. Man kann es ihm nicht übel nehmen, wenn er manchmal so weit geht, auch einem Michelangelo, zwar nicht Genialität, so doch den Ernst eines wahren Künstlers abzusprechen, hauptsächlich wegen Ueberladenheit seiner genialen Schöpfungen, sozusagen seiner herausfordernden Trotzigkeit wegen. Müller suchte Klarheit und Einfachheit.

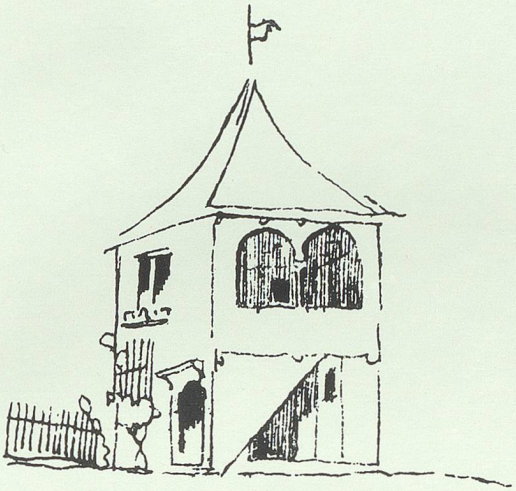
Lange Zeit glaubte er diese Einfachheit in der Kunst der alten Griechen gefunden zu haben, was auch stimmt. Aus gleichem Grunde betrachtete er fortan den autochthonen griechischen Stil als das Höchste, was ein Volk jemals hervorgebracht hatte und dessen künstlerische Höhe wohl niemals mehr von einem anderen Volke erreicht werden könne. Nur 250 Jahre haben die Griechen benötigt, um aus dem ihnen am Anfang ganz fremden Marmor ein Kunstausdrucksmittel höchsten Grades zu schaffen und ihre harmonischen Formen ganz der Landschaft und dem Klima anzupassen. Seine große Verehrung der griechischen Kunst ist auch der Grund, daß er einige Jahre später den Entwurf für ein schweizerisches Nationaldenkmal im antiken Stile vorschlägt, obwohl er die Verwendung desselben Stils für den Sakralbau ablehnt. Das klarste Bekenntnis seines Standpunktes in bezug auf die Architektur liefert Müller in einem längeren Aufsatz, dessen Titel eindeutig die Nichtvollendung der Schrift beweist, weil er dem Inhalte nicht ganz entspricht. Wahrscheinlicher ist es, daß er als Einleitung einer zweiten Schrift gedacht war, die Müller 1847 in der „Allgemeinen Bauzeitung" in Wien veröffentlichte und die er betitelte: „Ueber die einstige Vollendung des Florentiner Domes."

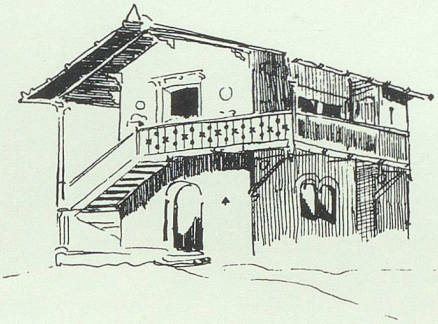
Den grundsätzlichen Aufsatz schrieb Müller im Januar oder Februar 1846. Es ist die interessanteste und lehrreichste Fachschrift, die er überhaupt geschrieben hat, und wert, ungekürzt wiedergegeben zu werden:

*„Geschrieben um einen Dom zu retten"*[13]

(Siehe Anhang Seite 29)







MOTIVE AUS DER SCHWEIZ

Aus Album J. M. Ziegler (Tafel 17)

Diese Gedanken Müllers fanden in seinem einzigen, ausgeführten Neubau, der Altlerchenfeld-Kirche in Wien, den höchsten Ausdruck. Er suchte Klarheit und Einfachheit der Ausdrucksweise, um der ausweglosen Situation der damaligen Zeit zu entgehen. Weil er aber trotz allem ein Kind dieser Zeit war, glaubte er den richtigen Weg in der Fortführung der christlichen Bauweise des 12. bis 14. Jahrhunderts gefunden zu haben. Nicht das Kopieren dieser Epoche meint er; den jetzigen Verhältnissen angepaßte Verwendung und Weiterbildung des christlichen Gedankens schlägt er vor und baut dementsprechend.

Wenn man sein bisheriges Leben und seine rasche Entwicklung in Betracht zieht, so muß man annehmen, daß Müller — hätte er länger gelebt — auch bei dieser Ueberzeugung nicht stehengeblieben wäre, daß er vielmehr den Weg weiter gegangen wäre, bis er sich vom letzten Ballast, der Anlehnung an frühere Stile, befreit hätte. Aber schon mit dieser Anschauung war er seinen Zeitgenossen weit voraus.

Die Italienreise des Jünglings ging weiter über Genua, Lucca und Pisa nach Florenz. Unterwegs machte er an verschiedenen Orten Halt, um sich die interessantesten Bauformen genau anzuschauen, vieles zu zeichnen oder zu beschreiben. Das Tagebuch füllte sich mit flüchtigen Skizzen von Baugruppen, Einzelobjekten und Details. Besonders die Formen von Kirchtürmen erregten seine Aufmerksamkeit, in Carrara beschrieb er ein kleines Theater mit begeisternden Worten, Campo Santo in Pisa betrachtet er als das schönste Beispiel einer Baugruppen-Komposition, doch für Florenz fehlten ihm fast die Worte, um seine Begeisterung auszudrücken:

„Die Toscana, vor allem aber Florenz, ist die Repräsentantin des deutschen Geistes in Italien. Der Dom ist in dieser Stadt, der Palazzo Pitti, Strozzi und die Loggia dei Lanzi kommen mir vor wie würdige Gesandtschaften der deutschen Kunst unter dem italienischen Himmel. Es webt und waltet in diesen Werken ein Wesen, das die anderen Teile Italiens nicht kennen, eine hohe männliche Kraft, die selbständig genug ist, sich der südlichen antiken Richtung aus Griechenland und Rom als etwas eigentümlich Schönes gegenüberzustellen und die Flatterhaftigkeit jener Weise der Baukunst, deren unglücklicher Begründer später Michelangelo war, zu verachten. Wir reden hier von der glorreichen Zeit der toscanischen Baukunst, die nach unserer Ansicht jene zwischen Arnolfo di Cole[14] bis und mit Brunelleschi[15] ist. Des ersteren Meisterwerk Maria del Fiore, der Dom, ist wahrhaft die Blume von Florenz. Großartig und voller göttlichen Ernstes sind die innerlichen Hallen, über die der Kelch der mächtigen Kuppel emporragt, zu deren Vollendung das Leben Arnolfos zu kurz war, aber am großen Geist des kleinen Brunelleschi eine mächtige Hand der Fortsetzung fand. Der menschliche Kopf kann unendlich Großartiges entwerfen, selten dauert sein Körper lang genug, um mit der ausführenden Hand der Konzeption des Geistes zu folgen. Die Höhe wird nur erreicht, wo sich Generationen die Hände über Gräber reichen. Ein herrliches Ziel. Giotto[16], der den bewundernswerten Campanile entworfen, hatte nach Arnolfo di Cole angefangen, an einer mit Statuen und Reliefs und mit farbigen Marmorplatten bekleideten Fassade zu bauen, die er größtenteils vollendet und die der Schönheit des Glockenturmes nach zu urteilen eines der herrlichsten, malerischesten und geistreichsten Monumente gewesen wäre, die die Baukunst aller Zeiten aufzuweisen gehabt hätte.

Die Beweglichkeit, Zierlichkeit und Größe der Ideen Giottos sind in der Architektur ebenso gewaltig als in der Malerei. Wie seine Bilder, ist auch sein Campanile ein klares, rasches Werk. Er ist Shakespeare der bildenden Künste.[17]“

Nur kurz war diesmal die Bekanntschaft mit dem Florentiner Dom, Müller ahnte noch nicht, daß es seine Lebensaufgabe sein wird, für die Maria del Fiore eine neue Fassade zu entwerfen. Am 2. November verließ er Florenz und fuhr über Arezzo, Perugia, Assisi, Foligno und Spoleto nach Rom.

Hier studierte er hauptsächlich die modernere Architektur, Wohnhäuser, Paläste und die Ausbildung der so berühmten römischen Höfe mit ihrer romantischen Atmosphäre. Auf das gründliche Kennenlernen der römischen Kunstschätze verwendet er mehr als drei Monate. Dabei interessiert ihn nicht nur die Baukunst, Malerei und Bildhauerei; ebenso begeistert schreibt er über den römischen Karneval, Art und Lebensweise der Bevölkerung und die herrliche römische Campagna. Sehr poetisch sind seine Beschreibungen der idyllischen Fleckchen östlich Rom und am Fuße der Albanerberge; folgende Notiz findet sich in seinem Tagebuche:

„Das Herauffahren nach Albano durch die graue römische Campagna ist wohl eine der genußreichsten Spazierfahrten, die man machen kann. Der Eindruck, den diese unendlichen Horizontalen, nur hie und da durch einsam aufsteigende Linien eines plastischen Monumentes unterbrochen, oder in er-

höhten Absätzen, durch die Streifen der gewölbten Aquädukte fortgesetzt, auf ein dem Stillen und Großartigen empfängliches Herz machen, ist ein sehr tiefer. Am rauschenden Wasserfall oder im Walde, da der Sturm durch seine Bäume weht, nimmt der Taumel des Gehörs die klare Besinnung gefangen, und darum sind jene Eindrücke so plötzlich hinreißend.

Aber hier sieht das Auge ruhig, ungehemmt, so weit es will. Es ist fast alles still, wenn nicht ein Weib mit eintönigem Ruf die weite Straße zieht, ob mit Blöken eine Herde Schafe über die Straße nach der Weide sich bewegt oder einer der Campagnajäger die leichte Sängerin, die harmlose Lerche, mit dem Knall der Flinte mordet. Nie hat die schaffende Kraft der Gedanken Zeit und Ruhe dem Auge zu folgen und genießend zu zerlegen, was immer es fassen kann. Darum auch die Campagna nie ermüdet, sondern stets, je mehr man sie sieht, besser gefällt.

Angeregt durch verschiedene Anblicke und Gedanken kommt man auf die Höhe, auf der Genzano liegt und wo sich mit einem Male die Aussicht in den Krater, in dem der See von Nemi liegt, entfaltet. Seine Schönheit ist unbeschreiblich, er liegt tief unten im Schatten glücklicher Ruhe und Stille, gleich einem schlafenden Mädchen im Schoß der Mutter, oder gleich der Braut in den Armen des Bräutigams.

Wenn der Reisende so diese bezaubernde Natur und alle so herrlich stimmende Umgebung betrachtet und betrachtet dann sich, den entarteten, ich will sagen den zivilisierten Sohn der gleichen Mutter, der Natur, scheint er sich selbst im ersten Augenblick kaum würdig, so viel Schönes zu sehen und zu genießen. Es hält ihm mit mütterlicher Liebe, freundlich, aber gleichsam einen innerlichen Schmerz auf den liebenden Zügen die Natur den Spiegel des wahren Schönen, der reinen Urmenschlichkeit entgegen, die er seit langen Tagen verlassen und leider von Tag zu Tag mehr verläßt. Dem Gelehrten erklären sich plötzlich wie Wasser an der Sonne der Wahn und die Verwirrung der Philosophie, dem Künstler plötzlich die falschen Wege der Künstlerbestrebungen und warum wir schwerlich je dazu kommen, uns auch nur formal mit den Griechen messen zu können, weil wir der Natur nicht mehr ins Auge schauen mögen, weil wir, doch deren Kinder, uns außer sie herausstellen, um sie zu betrachten, nachzubilden und zu erklären. Wie können wir da verlangen, daß sie uns ihre höchsten Reize enthülle, ihre tiefen Rätsel zu erkennen gebe. Und ohne dies ist keine Höhe in der Wissenschaft möglich.[18]"

Im schönen, idyllischen Städtchen Albano verbringt Müller seine schönsten Tage. Hier ruht er sich von der manchmal sehr anstrengenden Italienreise aus, hier schreibt er auch seine schönsten Gedichte. Doch noch etwas anderes regt sich in ihm: Auf den herrlichen Spaziergängen, die er mit seinen Reisegenossen in die Umgebung unternimmt, nach Grotta Ferrata, Marino, Castello Gandolfo, reift immer mehr der Gedanke, für die damals noch fehlende Fassade des Florentiner Domes auch seinerseits einen Entwurf zu machen. Inzwischen hatte er zweimal größere Reisen nach Rom und Florenz unternommen und hauptsächlich die Entstehungsgeschichte des Domes studiert. Auf einer von diesen beiden Reisen (März 1843) besuchte er auch Orvieto und Siena, wo er von der klaren Anordnung der Grundrisse, der Raumwirkung und der Fassadengestaltung der dortigen Dome begeistert ist. Die Zwitterarchitektur der Fassaden, d. h. die italienische Auffassung der deutschen Gotik, gefällt ihm ungemein, sodaß er sich bei der Lösung der Aufgabe, die er sich selber zugedacht hatte, diese zwei Dome als Vorbild nimmt. Sein Freund und Gönner, der Basler Merian, half ihm, die Bekanntschaft von zwei Schweizer Malern, Müller und Horner, zu machen, die ihn in der Landschaftsmalerei unterrichteten, und schon nach kurzer Zeit zeigte sich, daß er sich auch in dieser Beziehung mit manchem anderen Künstler messen konnte. Dabei entwickelte er einen hervorragenden Sinn für Farbe und Komposition, was aus allen seinen Skizzen und Gemälden erkennbar ist und was man, in Anbetracht seiner Jugend, umso mehr bewundern muß. Fast alle Entwürfe, die er im Laufe der Zeit zeichnete, weisen eine vorzügliche Aquarell-Technik auf, doch am vollkommensten ist sie aus einem halbfertigen Gemälde der vierten Variante des Entwurfes für die Florentiner Domfassade ersichtlich[19].

Es ist überhaupt erstaunlich festzustellen, wieviel Mühe, Zeit und Opfer Müller für die Domfassade verwendet. Er wurde von niemanden dazu aufgefordert, niemand versprach ihm auch den kleinsten Entgelt für die Arbeit, aber das kümmerte ihn wenig. Selber hatte er kein Geld und war von seinem Reisegefährten abhängig, und obwohl die finanzielle Abhängigkeit auf sein Gemüt stark gedrückt haben mochte, nützte er seine freie Zeit nicht zum Geldverdienen aus, sondern wagte sich, ohne die kleinste Aussicht auf irgendwelche Anerkennung, an die schwierige Aufgabe heran.

Im Grundrißaufbau des Domes Santa Maria del Fiore sah er klar die Verherrlichung des christlichen

Dreifaltigkeits-Gedankens, welcher noch deutlicher in den drei kleineren und, aus diesen sich erhebend, einer großen Kuppel zum Ausdruck kommt. Den vier Kuppeln ist eine gewöhnliche, kreuzgewölbte Domhalle vorgeschaltet, deren Anfang eine monumentale Fassade bilden sollte, die aber nicht vollendet wurde. Einige Generationen haben an der Vollendung des Domes gebaut, alle nur von einem einzigen Wunsch beseelt, das schönste und vollendetste Bauwerk der Kunstgeschichte zu schaffen. Die Grunddisposition stammt von Arnolfo di Cole, welcher auch 22 Jahre lang die Bauführung hatte. Er hinterließ die vollständigen Pläne des ganzen Domes, nach denen dann tatsächlich noch einige Jahre lang gebaut wurde. Es trat der seltenste Fall in der Kunstgeschichte ein, daß mehrere Künstler, die nach Arnolfo mit der Fortsetzung der Ausführung des Domes betraut wurden, unter anderen Giotto, Andrea Pisano, Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Taddeo Gaddi u. a., mit ihrer eigenen Persönlichkeit zurücktraten und sich ganz der ersten Idee Arnolfos unterstellten, um nach Möglichkeit die Einheit des ersten Gedankens zu wahren.

Die Grundidee Arnolfos war allerdings so einmalig, daß es schwerlich jemals gelingen konnte, ein so vollendetes und in seinen Formproportionen so harmonisches Bauwerk zu erstellen. Es erwies sich als unmöglich, irgendetwas im Grundrißaufbau zu verändern, ohne die harmonischen Verhältnisse zu zerstören. Und ein Kunstwerk, welches weder eine Addition noch eine Subtraktion verträgt, d. h. dessen Einheit unbedingt gewahrt bleiben muß, ist schlechthin das Vollkommenste, was eine Menschenhand zu schaffen imstande ist.

Diese Ansicht über den Dom von Florenz hatte Müller von Anfang an, indem er sich dazu berufen fühlte, selber eine Fassade zu entwerfen. Der erste Entwurf entstand in Albano im Jahre 1843. Bis zum Jahre 1844 macht er nicht weniger als fünf verschiedene Entwürfe, die immer ein Stück auf diesem schwierigen Wege weiterführten. Am 3. Februar 1843 schreibt er deswegen in sein Tagebuch: „Der Architekt, der diesen Fassadenbau übernimmt, ladet eine große moralische Verantwortung auf sich."

Seine erste Skizze war mehr oder weniger nur eine Weiterentwicklung der projektierten Fassade Giottos. Doch schon hier versucht er einige Aenderungen, die seiner Meinung nach notwendig waren, um der Grundidee Arnolfos, der Verherrlichung des Dreifaltigkeits-Gedankens, gerecht zu werden. Brunelleschi hat in den Domkuppeln diesen Gedanken genial zum Ausdruck gebracht, Müller wollte etwas Aehnliches mit der Fassade erreichen. Zuerst versucht er die drei Fassadeneingänge enger zusammenzufassen, als das bei Giotto der Fall war. Die drei Kirchenschiffe bildete er in der Fassade nach und teilte sie in drei Felder. Jedes Feld ist durch mächtige, aber gegliederte Strebepfeiler, die oben in kleine Türmchen auslaufen, begrenzt. Die mittleren zwei Strebepfeiler sind analog dem Mittelschiffe höher geführt. In der Höhe des Kranzgesimses der Lateralen sind die Strebepfeiler durch eine Galerie verbunden. Die Galerien weisen spitzbogige Arkaden auf, oben mit dreieckigen Giebeln abgeschlossen, die ganze Fassade schließt aber oben horizontal ab, nur die Strebepfeiler werden höhergeführt.

Bald aber fühlte er, daß er den richtigen Weg noch nicht gefunden hatte und unbefriedigt von seiner ersten Lösung arbeitet er weiter. Mittlerweile lernt er den damals in Italien sehr bekannten Architekten N. Matas kennen, welcher ihm bereitwillig seinen eigenen Entwurf für die Domfassade zeigt. Um Müllers Ansicht in der ganzen Sache zu kennen, läßt man ihn am besten diese Begegnung mit eigenen Worten schildern:

„Als ich etwas später (nachdem Matas sein Projekt als ein großes Oelgemälde öffentlich ausgestellt hatte) zum zweiten Male nach Florenz kam, hatte der Architekt Matas die Güte, mir persönlich sein Projekt zu zeigen, welches zu sehen mich so sehr interessierte. Wenn ich mich recht lebhaft des Eindruckes jener Stunde erinnere, so war ich zuerst beim Kommen überrascht durch die großartige Weise des Vortrages, in der das Projekt des Herrn Matas vor mir stand (Tafel VI - a-). Der ungewöhnliche, aber glückliche Gedanke, einen architektonischen Entwurf so groß und farbenstrahlend auf die Leinwand gemalt zu sehen, ließ mich anfangs die Grundlinien der architektonischen Anordnung fast ganz übersehen. Dann war ich beim Verweilen erfreut über die künstlerische Wärme, mit der Herr Matas für sein Projekt erfüllt war. Beim Weggehen aber war ich betrübt, daß das, was ich gesehen hatte, die Fassade des Florentiner Domes werden sollte.

Denn durch das längere Beschauen des Entwurfes, dessen Intentionen mir der Architekt selber erläuterte, hatte sich das Auge vom Einflusse des strahlenden Vortrages befreit. Ich verfolgte nun mit Ruhe die Grundlinien der Komposition und suchte nach ihrem Ideeninhalte. Und so fand ich (um mein Urteil über das Projekt des Herrn Matas freimütig auszusprechen) in bezug auf die Grundlinien, daß sie eine

schöne Lateral- oder Seiten-, aber keine Haupt- oder Vorderfassade bildeten; in bezug auf den Ideeninhalt der Komposition, daß er — der im Sinne der alten Meister dieses Domes, so wie seinem eigentlichen Zwecke nach eine zusammenhängende monumentale Verherrlichung des Christentums sein mußte — nicht mit jener dichterischen Kraft erkannt und geordnet war, die allein der Bedeutung einer so gewaltigen Domfassade genügen könnte. Je mehr diese Ansicht zur klaren Ueberzeugung wurde, desto mehr fühlte ich mich innerlich aufgefordert, dieselbe in einem eigenen Entwurf tatsächlich auszusprechen. Das Ueberlegen so mancher Verhältnisse und Schwierigkeiten, die eine solche Arbeit als eine eitle, unnütze erscheinen lassen konnten, vermochte nicht, mich abzuhalten von einer Arbeit, die ich keinen anderen unternehmen sah.[20]"

Immer näher kam Müller mit seinen Entwürfen an das ihm vorschwebende Ziel heran. Wir besitzen seine fünf Entwürfe nicht mehr im Original, doch sind sie zum Teil reproduziert worden. Man weiß auch nicht, wo sich die vier, in Aquarell gearbeiteten Varianten befinden, die seinerzeit in Florenz öffentlich ausgestellt waren[21]. Das oben schon erwähnte Aquarell der vierten Variante ist scheinbar aus dem Grunde nicht fertiggeworden, weil ihm mitten in der Arbeit die Idee zu seinem letzten Entwurf gekommen sein mag (Tafel VI - b -).

Diesen Entwurf stellt er in seiner großen Abhandlung „Ueber die einstige Vollendung der Florentiner Domfassade" dem Projekte des Architekten Matas gegenüber. Es handelt sich um die Variante, die im Frühling 1844 in Florenz entstand. Müller stellte bei seinem zweiten Münchner Besuch aus und zog dadurch die Aufmerksamkeit seines späteren Biographen Ernst Förster auf sich. Die hier gezeigte Lösung ist schlechthin als vollkommen zu bezeichnen, einige andere Versuche Müllers, die kurz vor seinem Tode in Wien entstanden, sind mehr Variationen der gleichen Grundidee und als Konzession an die Geschmacksrichtung der Florentiner gedacht.

Zum Vorbild nimmt er die Fassaden der Dome von Orvieto, Siena und Bologna und bezeichnet sie als den Nationaltypus der italienischen Dome. Als Versinnbildlichung der Dreifaltigkeit und um die Bewegung der dreiteiligen Domkuppel und der drei Kirchenschiffe auszudrücken, gliedert er seine Fassade ebenfalls in drei Teile, ähnlich wie beim ersten Versuch. Die Hauptportale hat er auf die schönste Weise zusammengefaßt und den drei Fassadenfeldern den dreigiebeligen Abschluß gegeben. Diese vertikale Betonung wäre natürlich etwas zu stark für die Fassade gewesen; dem kommt er durch die Fortsetzung des Kranzgesimses der Lateralen, jeweils zwischen den Strebepfeilern entgegen. Diese zwei Gegenbewegungen sind bei Müllers letztem Projekt auf sehr harmonische Weise gelöst.

Das größte Problem war, den richtigen Abschluß der drei Fassadenfelder zu finden. In seiner „Abhandlung" weist Müller absolut nach, daß der allein richtige Abschluß ein dreiseitiges Giebelfeld sein muß, denn schon Giotto hat seine Fassade so projektiert, und außerdem besitzen ihn die Vorbilder von Orvieto, Siena und Bologna, die alle fast um die gleiche Zeit entstanden wie der Dom zu Florenz. Aber wie sollte man die Fassade mit den drei Giebeln in Einklang mit dem wunderbaren Campanile Giottos bringen? Nach dem Entwurfe Giottos sollte der Turm mit einer Spitze abgeschlossen werden, was aber nicht geschah. Deswegen sagt auch Müller am Schlusse seiner „Abhandlung":

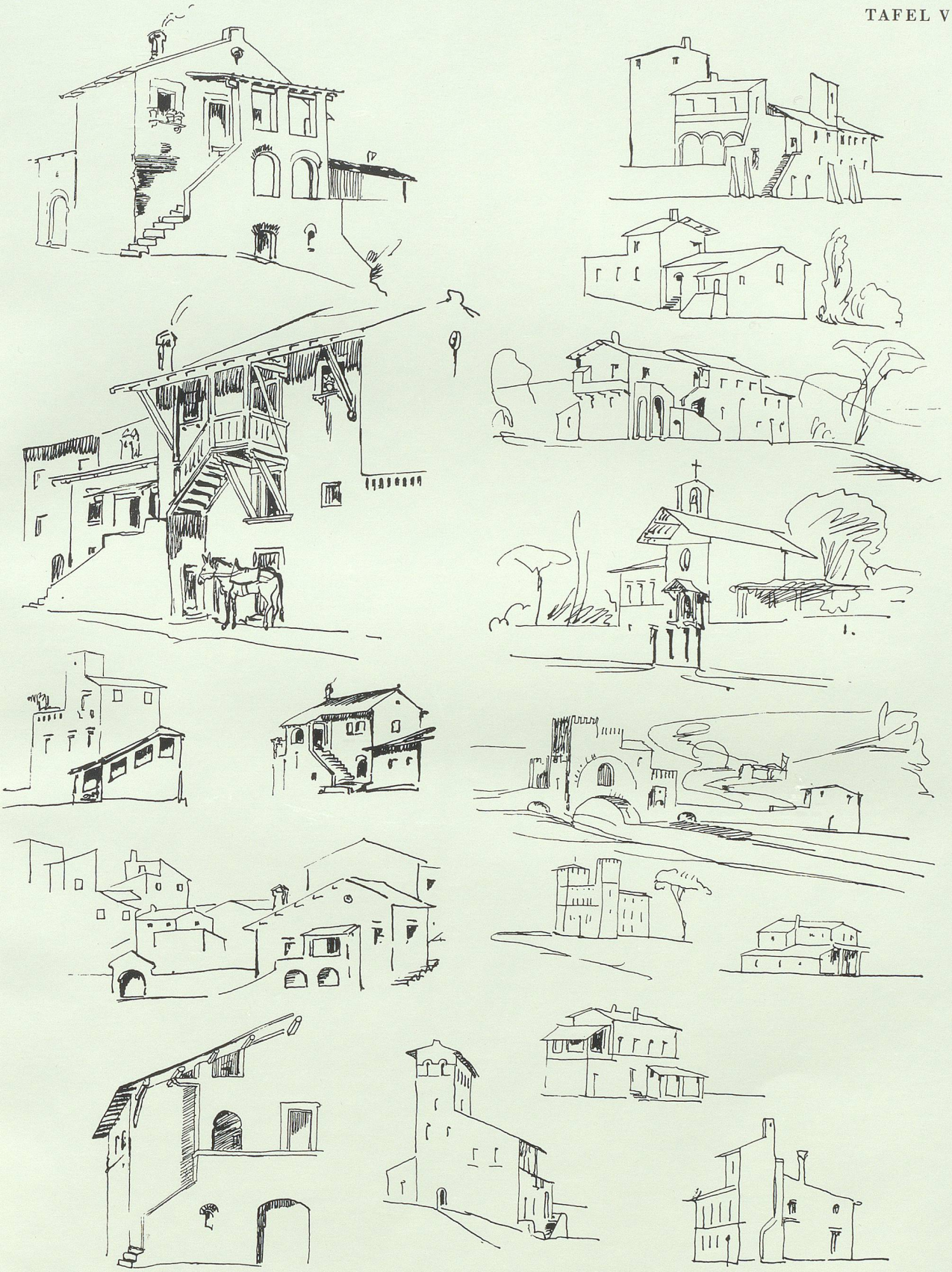
„Und doch wird gerade wegen dieser drei Giebel und besonders wegen der neben ihnen stehenden spitzen Tabernakel mancher Florentiner und mancher Architekt diesem Entwurfe vorwerfen, er sei nicht im Charakter der Dom- und Turmarchitektur gehalten.

Diese Bemerkung ist in bezug auf die genannten oberen Fassadenteile allerdings begründet. Warum? Weil der Turm die Spitze nie erhalten hat, die er nach Giottos Ansicht erhalten sollte.

So bin ich denn zur Ueberzeugung gekommen, daß bei einer einstigen Ausführung dieses Entwurfes die drei Giebel wegzulassen seien, um auf solche Weise den Einklang mit dem Turm, wie er besteht, zu erlangen.

Das Gesims der Seitenfassaden wird horizontal an die Hauptfassade hinübergeführt, soweit die Breite der beiden Seitenschiffe geht; dort kröpft es sich um die Pfeiler des Mittelschiffes, läßt der Rosette freien Raum, und nachdem durch die Galerie über derselben der flache Giebel des Mittelschiffes maskiert ist, schließt es in gleicher Weise horizontal und mit einer kräftigen Ausladung, die dem Gesimse des Turmes entspricht, dieses Mittelschiff und den ganzen Bau ab. Alle Tabernakeltürmchen, die nur dann gerechtfertigt wären, wenn der Turm ebenfalls seine Spitze erhalten hätte, fallen weg, und die Fassade hat die gleichen Konturen wie der Turm und alles übrige am Dome."

Zu diesem letzten Satz bemerkt schon E. Förster in der „Biographie" (S. 265), daß Müller mit seinem



BAUERNHÄUSER AUS DER RÖMISCHEN CAMPAGNA

Album J. M. Ziegler (Tafel 13)

Vorschlag, die Fassade so abzuschließen, nur den vollendeten Entwurf schlechter macht. Für uns hat aber gerade dieser Satz, zu welchem sich noch eine erklärende, nicht ganz fertige Skizze in Müllers Skizzenbuch findet, eine große Bedeutung. Zusammen mit der Abbildung 2 beweist er eindeutig, daß Müller das Opfer eines der interessantesten und merkwürdigsten Plagiate in der neueren Kunstgeschichte geworden ist.

Die Domfassade von Florenz wurde nämlich später nach den Plänen des Architekten De Fabris, in den Jahren 1873—1883 errichtet (Tf VI - d -). Sein Entwurf wurde in einem im Jahre 1861 veranstalteten Wettbewerbe unter den 58 Konkurrenten als der *beste* ausgewählt. Im Preisgericht waren neben anderen bekannten Architekten auch der Wiener Architekt Van der Nüll und der Kunsthistoriker E. Förster anwesend. Nachdem im Jahre 1864 noch einmal ein Wettbewerb ausgeschrieben wurde, diesmal aber nur für eingeladene Architekten, wurde das Projekt De Fabris wiederum als das beste ausgewählt. Wenn wir jetzt aber den ersten Preis De Fabris (Tf VI - c -) mit dem Entwurf von Müller vergleichen, so fällt die frappante Aehnlichkeit beider Projekte sofort auf. Einige kleinere Aenderungen, die De Fabris vornimmt, sind rein dekorativen Charakters und machen den Entwurf schlechter, als es derjenige Müllers war.

Wenn schon merkwürdig genug ist, daß sich diese zwei Entwürfe so ähnlich sind, so ist es umso merkwürdiger, wenn man die nachher ausgeführte Domfassade mit der oben erwähnten Skizze von Müller vergleicht und dazu noch einen Blick in sein Skizzenbuch wirft. Mit dem einzigen Unterschied, daß bei Müller auch das Mittelschiff mit der charakteristischen Simsbekrönung *horizontal* abgeschlossen ist, ließ man es bei der ausgeführten Fassade in einen niedern *Giebel* auslaufen (Tafel VI - d -).

Der Entwurf für die Florentiner Domfassade war Müllers Lebensaufgabe. An keinen anderen Entwurf hat er so viel Arbeitskraft, Ausdauer und Talent verwendet wie an diesen. Seine ganze Kraft, sogar sein dichterisches Talent, stellt er in den Dienst des Projektes, indem er eine große Ode an den Großherzog von Toskana schreibt und ihm seinen Entwurf ans Herz legt[22], allerdings ohne Erfolg. Erst 14 Jahre später bekam seine Familie als Würdigung dieser großen Arbeit eine Goldmedaille. Rührend ist die Stelle in seinem Tagebuch, wo er den ersten Mißerfolg schildert:

„Und als ich wieder zu dem Kanzler ging, übergab er mir verbindlich — meine Zeichnungen. Ich nahm sie zurück, wie der Jüngling ein verschmähtes Herz, in dem er reinste Liebe trug; ich konnte es nicht glauben, daß man eine schuldlose, bescheidene Bitte jahrelanger Mühsal — so stumm abschlagen konnte. Doch war es so. — Auf dich, o Fürst, werf ich keine Schuld!“

Nach einem zweimonatigen Aufenthalt auf Sizilien und Palermo, wo er reichlich Sujets für seine schönen, später ausgeführten Aquarelle fand, kehrte Müller im Oktober 1843 zum vierten Mal nach Florenz zurück und widmete sich fast ein ganzes Jahr nur der Ausarbeitung der Fassadenentwürfe für den Dom. Daß er dabei auch seine schweren Stunden hatte, aber trotzdem mit einer unbändigen Liebe an der Arbeit hing, beweist das folgende Sonett:

Vor Zeiten ließ ich keinen Tag vergehen,
Bevor ich ihn zum Schuldner nicht erklärte,
Und einen Beitrag für das Ziel begehrte,
An dem mir ruhmvoll schien und gut zu stehen.

So mocht' es wohl mit gutem Glück geschehen,
Daß oft die Arbeit ihren Meister ehrte,
Und was ich heut' noch still im Herzen nährte,
Vollendet konnte morgen lassen sehen.

O Jugendglut, du Kraft der frischen Sinne,
Nun, da ich just mein Meisterstück beginne,
Nun, da ich Mann bin, kehrst du mir den Rücken.

O wüßt' ich nicht, daß mir's ans Leben ginge,
Verließ Florenz ich, unverricht'ter Dinge —
Du stolzer Dom! ich riß' dich doch in Stücken!

* * *

Mitten in der Arbeit hörte Müller von einem ausgeschriebenen Wettbewerbe in der Schweiz. Von einem kunstsinnigen Schweizer Patrioten in Winterthur ging die Initiative aus, die einheimischen Architekten aufzufordern, bis zum Frühjahr 1845 Pläne für ein schweizerisches Nationaldenkmal zu entwerfen. Idee des Wettbewerbes war, die patriotischen Gefühle des Bürgers durch den Bau eines großen Monumentes zu wecken und ihm seine Heimatverbundenheit zu versinnbildlichen. Eine ständige Ausstellungshalle für Gemälde und nationale Geschichte, Räume für verschiedene Vereine und ein Museum wurden verlangt. Die ganze Anlage sollte in der Form des Schweizerkreuzes entworfen und nach Möglichkeit im gotischen Stile ausgeführt werden.

Eine schönere Aufgabe als die, seiner Liebe zum Vaterland und seiner Religiosität in einer offenen Konkurrenz und in Form eines Nationaldenkmals Ausdruck zu geben, konnte sich Müller nicht wünschen. Unverzüglich begann er mit der Arbeit. Da die Wettbewerbsvorschriften nichts über den Standort des Denkmals aussagten, nahm Müller für sein Projekt ein ansteigendes Terrain auf einem Bergplateau an und versuchte die Wirkung der ganzen Anlage schon in der Grundrißgestaltung dadurch zu erhöhen. Seinem Projekte legte er das Motto bei: „Durch Vaterlandsliebe zur Religion." Den Haupteingang gestaltete er als eine Treppenhalle, die zu einem großen, zur Eingangshalle quergelegenen Säulenhof führte und mit Skulpturen der berühmten Schweizer geschmückt war. Die offene, den Innenhof umgebende Säulenhalle benützte er als Ausstellungsraum, dessen Wände mit Frescobildern nationalhistorischen Inhaltes ausgestattet waren. Diese Säulenhalle sollte auch für die Versammlungen verschiedener Vereine, für Vorträge und Veranstaltungen dienen. Als Höhepunkt der ganzen Komposition befand sich im Quadrat gegenüber der Eingangshalle eine in bezug auf die übrige Anlage erhöhte Kirche, welche die Grundidee Müllers, durch Vaterlandsliebe und Familienglück zu einer vertieften Religiosität zu gelangen, deutlich und klar zum Ausdruck brachte. (Vgl. Tafel VIII.)

Wenn auch die Art der Grundrißlösung ganz ausgezeichnet und zu dieser Zeit neu und ungewohnt war, vermochte Müller über die architektonische Gestaltung des Denkmals wahrscheinlich mit sich selbst nicht ganz ins Reine zu kommen. Obwohl er immer wieder das Kopieren der antiken Formen ablehnte und sie, hauptsächlich im Sakralbau, auf keinen Fall verwendet sehen wollte, entwarf er dieses Denkmal mit rein griechisch-römischen Elementen. Man muß sich unwillkürlich fragen, ob ihm denn mit seinen Forderungen nach einer einheimischen und aus dem Volk hervorgehenden Bauweise, die er immer wieder forderte, gar nicht ernst war, oder ob es sich hier um einen speziellen Fall handelt, welcher eine ganz andere Behandlung erforderte und sich auf andere Weise nicht lösen ließ? Mit ziemlicher Sicherheit ist anzunehmen, daß das zweite zutrifft, und zwar aus folgenden Gründen. Schon die Aufgabe, ein Nationaldenkmal zu entwerfen, welches dem freiheitsliebenden Schweizer Volke eine ständige Mahnung sein sollte, immer darauf bedacht zu sein, die Fundamente seines freien und demokratischen Staates, d. h. die freie Meinunngsäußerung, das Selbstbestimmungsrecht und die Glaubensfreiheit, zu achten und zu wahren, erforderte ganz ungewöhnliche Kräfte und Ideenreichtum, um von jedermann sofort auch richtig verstanden zu werden. Bei seiner Genialität, eine jede Aufgabe von Grund aus zu behandeln und stets nach einer durchgreifenden und konsequenten Lösung zu suchen, wurde es ihm nicht schwierig, die Grundidee des Projektes mit aller Deutlichkeit schon im Grundriß festzulegen. Bei der Suche nach den architektonischen Formen, welche der ganzen Anlage Ernst und Würde des Gedankens auch nach außen hin repräsentieren sollten, stieß er auf Schwierigkeiten.

Der vom Preisgericht empfohlene Stil des 13. und 14. Jahrhunderts kam bei richtiger Ueberlegung ohnehin nicht in Frage. Müller vertrat ja die Ansicht, daß sich dieser Stil, d. h. die Gotik, für die Fortsetzung des Kirchenbaues verwenden lasse, wenn man ihn ideell gestalten wollte. Aber die Erhabenheit dieses patriotischen Mahnmales ließ sich durch ihn niemals verwirklichen. Gotik war in ihren rein religiösen Formen viel zu mystisch, um die Land- und Volksverbundenheit des Bürgers, welche Müller mit seinem Projekte ausdrücken wollte, richtig zu erfassen und darzustellen. Ihm schwebte in diesem Falle eine Anlage vor, die sich am besten mit einem griechischen, noch mehr aber mit einem römischen Forum vergleichen ließ, wo sämtliche kulturellen und politischen Versammlungen abgehalten werden und dem Bürger zugleich seine Vergangenheit und Gegenwart vor die Augen geführt werden, damit er umso besser seine Zukunft gestalten kann. Müller hat diese Absicht in der funktionellen Einteilung der Räume und Hallen sehr deutlich gezeigt, warum sollte er dann nicht auf die ursprünglichen, architektonischen Formen zurückgreifen, mit welchen die glänzendsten antiken Anlagen ähnlicher Art auch ausgeführt waren, denn hier konnte er sie tatsächlich verwenden, ohne Gefahr zu laufen, ein fremdes Gut kopiert zu haben. Das Nationaldenkmal sollte ein Freiheitssymbol des Schweizer Bürgers werden und aus diesem Grunde auch eine weihevolle Stätte der nationalen Vergangenheit mit dem mahnenden Blick in die Zukunft, den richtigen und einmal eingeschlagenen Weg niemals zu verlassen. Deswegen projektierte er die ganze Anlage im antiken Stile. Dabei bevorzugte er die spät-klassischen Formen, die erst durch die Renaissance zu einer zweiten Blüte kamen. Mit keinem anderen Stile konnte er die Atmosphäre des Denkmals besser treffen als gerade mit diesen antiken Formen.

Eine zweite Frage ist sein Projekt der Kirche, die er ebenfalls in den antiken Formen ausführte und welche in seinem Entwurfe eine dominierende Stellung einnahm. Trotz seiner Behauptung, daß man eine christliche Kirche niemals in diesen heidnischen Formen ausführen dürfe, weil eben die ersten, griechischen Tempel nicht als Versammlungsraum dienten, sondern einzig und allein eine Weihestätte der Gottheit darstellten und aus diesem Grunde der Oeffentlichkeit nur teilweise zugänglich waren, im Gegensatz zu den christlichen Kirchen, die die Gläubigen in ihrer Gesamtheit aufnehmen sollten, projektierte er sie gerade in diesen Formen. Warum? Weil er sie sich nicht im eigentlichen Sinne als Kirche vorstellte, sondern eher als Symbol der Religiosität. Hier macht Müller eine Ausnahme, die sich in der Gesamtkonzeption des Entwurfes vollständig vertreten ließ. Der Längsschnitt des Projektes (obere Abbildung) veranschaulicht seine Auffassung sehr deutlich.

Inzwischen sah Müller ein, daß ein weiteres Verbleiben in Florenz zwecklos wäre, und auf mehrmaliges Verlangen seiner Angehörigen, wieder nach Hause zu kommen, verließ er am 1. August 1844 Florenz und fuhr über Bologna, Ferrara und Venedig in die Schweiz. Für seine Stimmung bei diesem Rückwege ist das folgende Gedicht bezeichnend:

Mit dem Vergang'nen will ich nicht mehr zanken;
Nur schmerzlich' Bluten wär' des Kampf's Belohnung.
Doch dich, o Zukunft, fleh' ich an um Schonung,
Und rufe dich vor bill'ger Wünsche Schranken.

Ich werde wieder kämpfen und nicht wanken.
Dann sieh' es an und zahl' des Geistes Frohnung
Mit einer kleinen, aber sicher'n Wohnung,
In deren Schirm er froh und frei kann ranken.

Wehr' dem Gewitter, das die Saat von Jahren
An einem Tag mutwillig hat zerschlagen!
Laß nicht mein neues Feld dies Los erfahren!

Du weißt, der Sämann würd' es kaum ertragen.
Lang kann der Jugendmut sich frisch bewahren; —
Doch zweifach Nein! geschweig auch ihm sein Fragen.

Von der Italienreise nahm er einen reichen Schatz von Skizzen, Radierungen, Aquarellen und verschiedenen anderen architektonischen Studien mit nach Hause. Die zahlreichen Skizzenbücher und sein sehr gewissenhaft geführtes Reisetagebuch geben Zeugnis vom ungewöhnlichen Talente und der Aufgeschlossenheit des jungen Künstlers. Diese Italienreise wirkte nicht nur, wie bei so vielen anderen, als die letzte Unterrichtsstunde in der Beherrschung der akademisch-klassizistischen Bauweise, sondern beeinflußte Müller eher im negativen Sinne, indem er auf ihr etwas lernte, was viele vor ihm nicht lernen wollten: daß man eine Stilrichtung, die unter ganz anderen Verhältnissen sich erst allmählich entwikkelte und erst nach einer längeren Zeit die Hochblüte erreichte, nicht einfach als ein Fertigprodukt in eine ganz andere Umgebung verpflanzen darf. Stand er schon als ein junger Schüler in München verschiedenen Stilen ablehnend gegenüber, so machte ihm Italien das Letzte klar: Abkehr von jeglicher Nachahmung und ideelle Weiterverarbeitung der christlichen Architektur des Mittelalters, was in seiner Zeit einen großen Schritt vorwärts bedeutete. Deswegen war diese Reise viel bedeutender als der Grundunterricht bei Kubli und das Abschlußstudium der Münchner Zeit. Auf ihr errang er seinen später immer betonten, klaren Standpunkt der Architektur gegenüber.

Auch seine dichterische Gabe entfaltete sich in Italien sehr vorteilhaft. Viele Gedichte entstanden in dieser Zeit, noch mehr von den später geschriebenen sind von dieser Reise inspiriert. Sehr viele Sonette behandeln kritisch die klassizistischen Bauwerke Deutschlands, die Müller jetzt mit ganz anderen Augen sieht als früher. Wie tief Italien auch seine schriftstellerische Tätigkeit befruchtet hat, beweisen seine Tagebuchnotizen über einige Aufsätze, die er noch schreiben wollte, unter anderem: „Das Nötige für die heutige Kunst. — München von Florenz aus gesehen. — Die Baukunst in der Toskana. — Blicke auf die Kunstbestrebungen in der Gegenwart.[23]“

In der Schweiz angekommen, setzte Müller die Arbeit an seinem Nationaldenkmal-Entwurf fort, wurde aber bis zum vorgeschriebenen Termin nicht fertig. Er sandte die Zeichnungen unvollständig ein. Wenn auch ein anderer den ersten Preis bekam, so blieb Müllers Arbeit doch nicht unbemerkt. Der Schweizerische Architektenverein wollte sie mit dem Motto „Unvollständig“ erwerben und richtete diese Bitte an Müller, welcher sie aber nur dem bisher nichtgenannten Initiator abtreten wollte. Es handelte sich um Stadtrat J. M. Ziegler in Winterthur. Dieser ersuchte Müller, ihm die Pläne für den Wert der Goldmedaille fertigzustellen, was er auch tat.

Später wurde die Frage des Nationaldenkmals noch oft aufgeworfen, aber verschiedene Umstände verhinderten seine Ausführungen.

Im Sommer 1845 wurde Müller mit einer anderen Aufgabe betraut. Der ortsbürgerliche Verwaltungsrat St. Gallen forderte ihn auf, für die alte, sehr baufällige Kirche St. Laurenzen ein architektonisches Gutachten auszuarbeiten und zu untersuchen, ob sie abgebrochen werden sollte oder ob eine Restauration sich lohnen würde. Nach einer genauen Untersuchung der ganzen Entstehungsgeschichte des Bauwerkes und seines Zustandes, wobei Müller das Jahr 1415 als das Baujahr des Mittelschiffes angibt, kommt er in seinem im Sommer 1845 verfaßten Gutachten[24] zum Resultat: „Unter keiner Bedingung würde ich zu einer Demolition dieser Kirche raten, denn es kann aus ihr, je nach dem Willen der Behörde, eine einfache und schöne protestantische Kirche, oder bei erhöhten Mitteln ein architektonisch merkwürdiges Monument gemacht werden."

Seine gründliche und durchgreifende Behandlung dieser Aufgabe, wobei er sowohl das Architektonische wie das Konstruktive im Auge behält, sicherte ihm später trotz seiner Jugend und der starken Konkurrenz von zwei anderen namhaften St. Galler Architekten, dem bekannten Kunkler und seinem ehemaligen Lehrer Kubli, den verdienten Auftrag.

Nachdem er sich über die konstruktiven Mängel genügend ausgesprochen und die guten Teile der Kirche genau angeführt hatte, beschrieb er eingehend seinen Restaurationsvorschlag und versah ihn mit einigen erläuternden Skizzen[25].

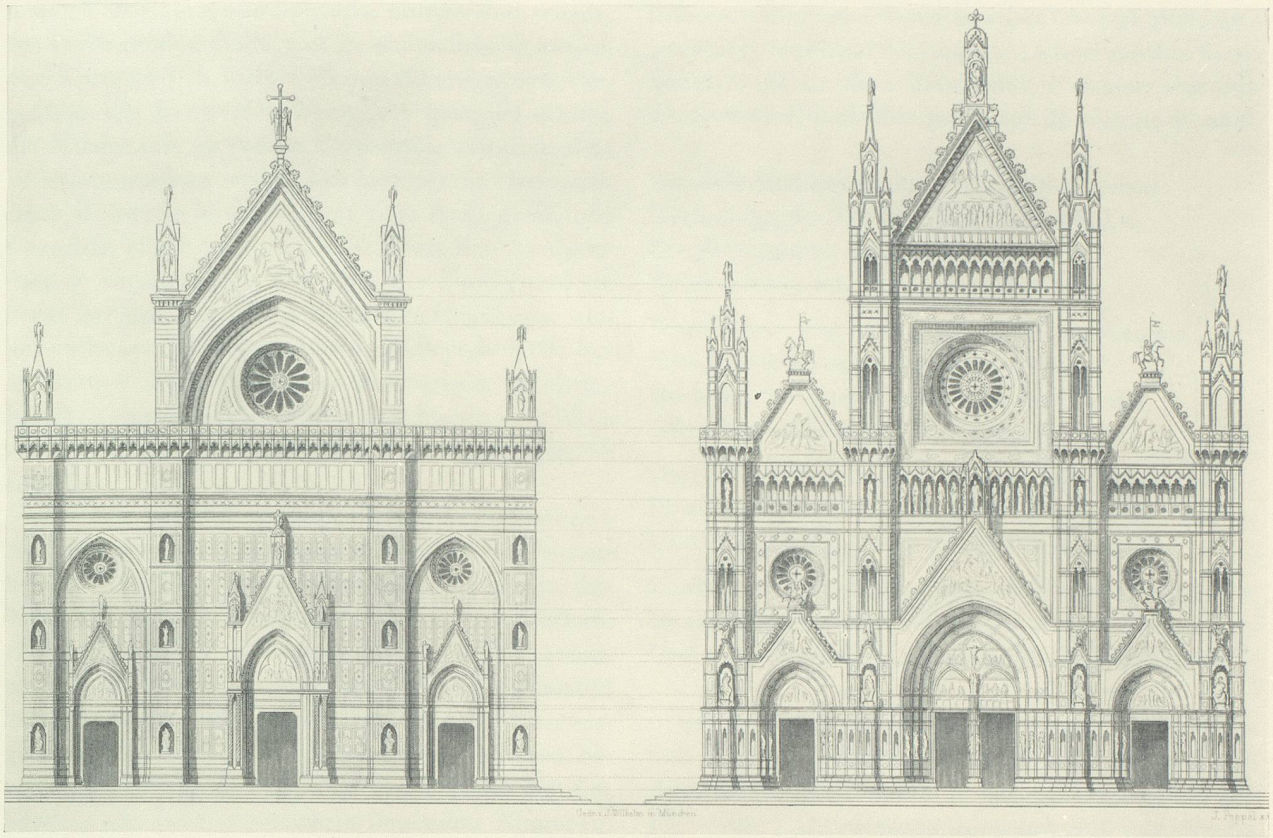
„Durch das große neue Fenster an der Fassade wird der Kirche schon ein wesentlicher Beitrag an Licht zugeführt, mehr noch wird eine allgemeine Helle über dieselbe verbreitet werden durch eine Korrektion, welche das sine qua non einer glücklichen äußerlichen Erscheinung ist, nämlich durch die schon mehrfach vorgeschlagene Anbringung kleiner Fenster am oberen Teile der Mauer des Mittelschiffes. Der Dachstuhl des Mittelschiffes wird korrigiert und auf jeder einzelnen Arkade ein kleines Spitzbogen- oder Kreisfenster errichtet. Nach der Korrektur wird das Mittelschiff um 4—5 Fuß die Seitenschiffe überragen. Zugleich sollen bei Wiedereinsetzung des Dachstuhles die nötigen Dachlichter auf eine architektonisch motivierte Weise mit der Senkrechten der Mauer vorgebaut werden, um einesteils durch die Reihe einfacher Giebel die innere Arkadenreihe und den kirchlichen Charakter auszudrücken, und andererseits vor allem, um das Mittelschiff hiedurch noch mehr auftreten zu lassen. Wie gesagt — ohne dies zu tun, kann die Kirche neben dem hohen Zeughaus und den übrigen, sie umgebenden hohen Gebäuden, nicht zu Leben kommen. Zwar ist die Hauptursache dieses Aufbaues die Notwendigkeit, der Kirche Licht zu geben, aber während dies geschieht, gewinnt man eine äußerliche Erscheinung. Das Mittelschiff tritt — wie es soll — als eine höhere Partie über die niedrigeren Seitendächer empor und durch dieses Hinauftreten desselben gewinnt man die Möglichkeit, der Kirche eine betonte Richtung zu geben, gegenüber dem bisherigen, fast quadratischen Grundrisse.

Was jedoch an Detail angebracht wird, soll wesentlich notwendig für den malerischen Effekt des Ganzen sein. Dies wären z. B. einfache Stabwerke in alle Fenster der Kirche, wie sie früher zweifelsohne bestanden haben und an die vier Pfeiler gegen die Straße vielleicht 4 Statuen der Evangelisten, zur Ausdrückung des Gedankens, daß die Evangelien die wesentlichen Stützen der Kirche sind.

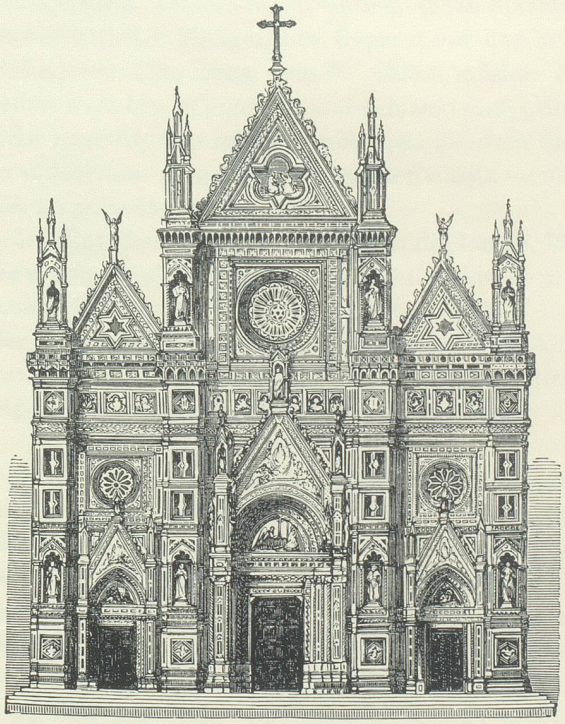
Wird man diese wenigen Bestimmungen ausführen, so gelangt die Kirche, wie der perspektivische Entwurf zeigt (Tafel VII - b -) zu einer äußerlichen Erscheinung, die mit dem Inneren im entsprechenden Einklang ist."

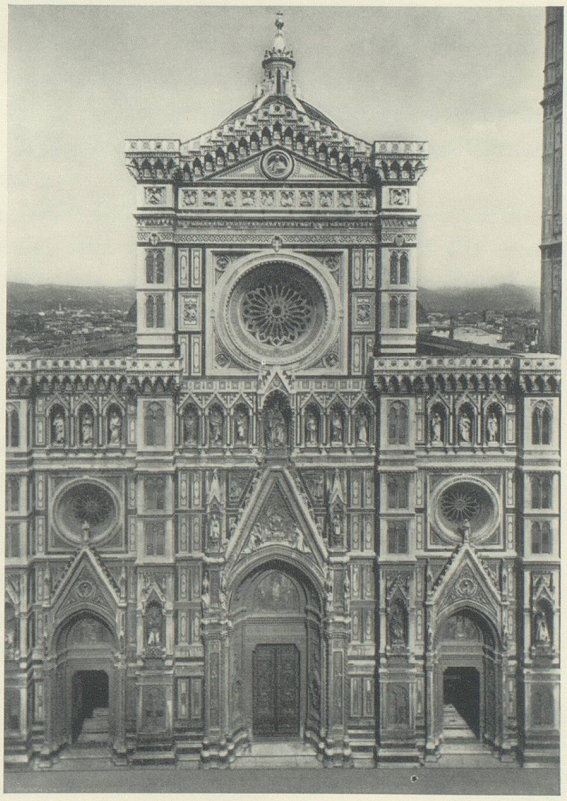
Es ist kein Wunder, daß der Restaurationsvorschlag Müllers den zwei anderen Vorschlägen Kublis und Kunklers vorgezogen wurde. Müller allein riet von einem Abbruch der noch gut erhaltenen Kirche ab, die anderen schlugen einen Neubau vor. Die stichhaltigen und gut überlegten Vorschläge Müllers wurden dann, wenn auch mit einigen Abänderungen, ausgeführt. (Der Turm wurde allerdings nicht nach seiner perspektivischen Skizze ausgeführt, sondern nach den Plänen des Zürcher Architekten Stadler).

Es wäre noch die Frage zu untersuchen, warum Müller für die Umgestaltung der St. Laurenzenkirche ausgerechnet gotische Motive gewählt hat, obwohl er in allen seinen Aeußerungen und Aufsätzen immer wieder den Standpunkt vertrat, daß eine reine Nachahmung „unserer Zeit nicht würdig" und aus diesem Grunde unbedingt abzulehnen sei. Natürlich hat Müller diesen Standpunkt hauptsächlich in bezug auf die Nachahmung der antiken Stile im christlichen Kirchenbau vertreten, nichtsdestoweniger sind schon viele Anzeichen bei ihm vorhanden, daß er sich überhaupt nicht mehr an alte Stile anlehnte und eine neue Richtung suchte, welche den gegebenen Umständen, der Entwicklung der langsam aufkommenden Technik und damit verbundenen



a b





c d

## DOMFASSADE VON FLORENZ

a/b Entwürfe Müllers (Aus: Förster b. S. 248) c Entwurf De Fabri (Illustrazione 1865) d Heutige Ansicht (nach Photographie)

neuen Materialien und Bauweise entsprechen würde. Im vorliegenden Falle trat er einen Schritt zurück und baute gotisch, nicht weil ihm die eingeengte Umgebung des Bauwerkes besonders geeignet schien, die Kirche mit gotischen Elementen emporstreben zu lassen, sondern weil es sich hier um ein altes, gotisches Bauwerk handelte, mit dem dazu gehörigen Grundriß einer zweitrangigen, deutschen Stadtkirche; er wollte es aus Gründen der Pietät und im Sinne des Erbauers mit den gleichen Elementen wieder aufbauen. An seiner Absicht ändert auch die Bemerkung nichts, welche er als Entgegnung für einige Kritiken seines Restaurationsvorschlages von Wien aus an die Bauherrschaft der St. Laurenzenkirche schreibt:

„Ich behaupte, diese Kirche werde umso eher den Anforderungen monumentaler Würde und christlichem Charakter entsprechen können, als ja das Wesentliche derselben in einem allerdings einfachen, aber nicht minder wirksamen gotischen Stile gehalten sei; ein Baustil, welcher unleugbar die edelsten Leistungen der christlichen Kirchenbaukunst hervorgebracht hat." — „Ueberdies schien es mir von besonderem Werte zu sein, daß ein Teil der Kirche, nämlich die beiden seitwärts liegenden Emporenlogen, in der Zeit errichtet wurden, als in St. Gallen der evangelische Kultus anfing geübt zu werden. Ein solches echt protestantisches Bauwerk dürfte somit als Vermächtnis aus der Reformationsepoche für die evangelische Gemeinde St. Gallen, trotz einzelner unwesentlicher Mängel, ein Gegenstand der eifersüchtigsten Erhaltung sein.[26]" (Man möchte fast selber noch hinzufügen: — und verlangt eine gründliche Restauration in dem unbedingt gleichen Stile, in welchem es ursprünglich errichtet wurde — nämlich im gotischen.)

Die Entscheidung zog sich aber in die Länge. Müller erlebte den Umbau der St. Laurenzenkirche nicht mehr; sie wurde erst später, im Jahre 1855 unter der Leitung des Architekten Kunkler und mit Hilfe des Zürcher Architekten Stadler, aber fast vollständig nach den Vorschlägen Müllers ausgeführt.

Sich mit keinen anderen Aufträgen an die Heimat bindend, fuhr Müller im März 1846 wieder nach München zurück und fand bei seinem früheren Lehrer Ziebland gleich eine Stelle. Aber welche Veränderung ist in ihm seit seinem letzten Münchner Aufenthalt vorgegangen. Die Bauten, die ihm früher als der Inbegriff der architektonischen Kunstbestrebung moderner Zeit erschienen sind, sieht er plötzlich als mißlungene Versuche eines Wiederbelebungsprozesses der längst vergangenen Kunstepoche. Viele Sonette, die in diese Zeit fallen, befassen sich mit der Kunstkritik, als Kostprobe soll dieses eine dienen:

Das edle Roß des Fortschritts duldet keinen,
Der's wagt, des Wissens folgerechte Bahn,
Die es in langen Zeiten abgetan,
Zu übersehen oder zu verneinen.

Was da war, soll nicht noch einmal erscheinen,
Sein Sein hat seine Mängel dargetan;
Doch sich befreiend vom erkannten Wahn,
Soll Neues sich dem Alten innig einen.

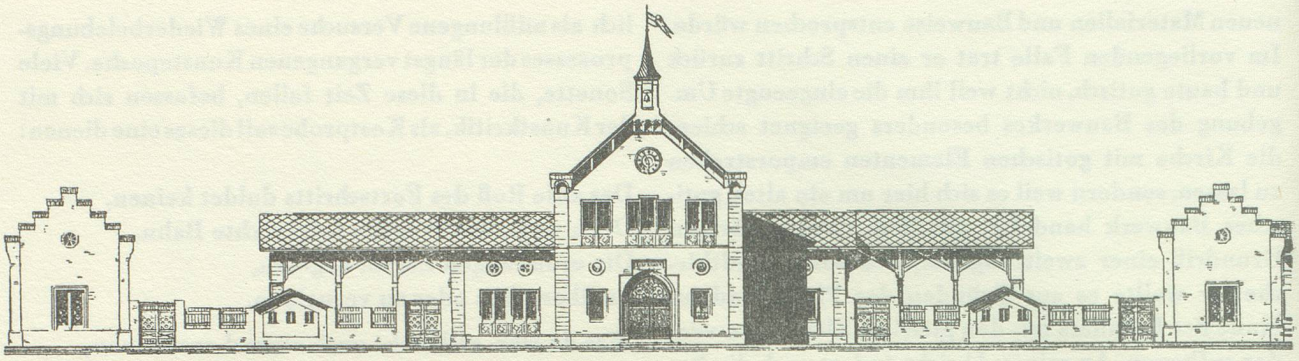
Der Künste Schatz, der Wissenschaft Erkenntnis
Bewegt sich wachsend durch der Menschheit Leiden.
Und was errungen — ist's für Ewigkeiten.

Strebt erst nach des Errungenen Verständnis;
Dann, scharf es sichtend, suchet fortzuschreiten:
Und eu're Schöpfung wird der Kunst Bekenntnis!

Der kurze Münchner Aufenthalt war bedeutungsvoll für das weitere Leben Müllers. Im dortigen Architekturverein stellte er seine Entwürfe für die Florentiner Domfassade öffentlich aus und errang damit die höchste Bewunderung in den Fachkreisen. Besonders sein späterer Biograph, Dr. Ernst Förster, war von dieser Arbeit begeistert, lernte dabei den Autor persönlich kennen und half ihm dann auch, später nach Wien zu kommen. Müller aber fuhr vorerst, einer Aufforderung des Winterthurer Stadtrates J. M. Ziegler folgend, wieder in die Heimat zurück.

Im Jahre 1845 bildete sich in den nordöstlichen Kantonen der Schweiz eine Gesellschaft für Vorarbeiten zum Bau einer Eisenbahnlinie Zürich—Bodensee. Die Kommissionsmitglieder beschlossen, auf Anraten von Ziegler, die Entwürfe für die Stationsgebäude, Bahnwärterhäuser und Bahnhöfe der betreffenden Linie Müller zur Ausführung zu überlassen. Dem Rufe entsprechend, kam er im Mai 1846 von München nach Winterthur zurück und begann unverzüglich mit der Arbeit.

Vom Gedanken ausgehend, daß die Heimatkunst aus dem Volke hervorgegangen ist, ohne jedwede fremde und nicht bodenständige Einflüsse und aus diesem Grunde dem Volke auch am meisten verständlich[27], trachtete er seinen Entwürfen hauptsächlich diese Motive zu Grunde zu legen, wenn auch manchmal mit seinen italienischen Eindrücken vermischt.



**Projekt für das Bahnhofgebäude Weinfelden**
(aus: Mitteilungen schweiz. Ingenieure und Architekten 1853)

Nachdem er das ganze Bahngebiet zwischen Winterthur und Romanshorn am Bodensee zu Fuß durchwandert hatte, arbeitete er verschiedene Entwürfe für die Bahnhöfe von Winterthur, Weinfelden und Frauenfeld aus, weiter die Stationen ersten und zweiten Ranges und sogar Bahnwärterhäuser. Seine Bauten sind jeweils der betreffenden Landschaft angepaßt, sei es der städtischen oder der ländlichen Umgebung, Industriegebieten sowohl wie auch dem dörflichen Charakter. Die Entwürfe für Bahnwärterhäuser lehnen sich an die Schweizer Landhäuser an, das Material ist meistens Holz und die Konstruktion deutlich sichtbar. Man spürt sofort, daß sie für die freie Landschaft bestimmt sind, das stark geneigte Pultdach des Hauses fügt sich vorzüglich in das schwach gewellte Gebiet der Bodenseelandschaft.

Der Bahnhof Winterthur hat schon einen ernsteren Charakter, aber trotz der strengen Symmetrieachse wirkt er keinesfalls zu monumental, doch einer Industriestadt wie Winterthur durchaus würdig. Den ernsten Charakter hat er vor allem den italienischen Motiven zu verdanken, welche im Mittelstück angewendet wurden.

Das Schema für die Stationen zweiten Ranges lehnt sich ebenfalls an diese deutsch-italienischen Formen an, in harmonischer Mischung damit wurde der Schweizer Riegelbau angewendet. Dieses Projekt atmet noch am meisten die Luft von Müllers italienischer Reise, fügt sich aber trotzdem gut in die Landschaft ein[28].

Trotz vielen Entwürfen, die Müller für die Eisenbahngesellschaft ausarbeiten muß, findet er noch Zeit, sich vielen anderen Aufgaben zu widmen. Die Schweizer Heimatkunst interessiert ihn stark und gerade im Bodenseegebiet hat er Gelegenheit, sie eingehend zu studieren[29]. Zwischen seinen Aufzeichnungen finden sich folgende Stellen:

„Die Schweizerhäuser haben das Recht, unter den Gegenständen der Architektur, die unser Studium ausmachen, eine kleine Stelle in Anspruch zu nehmen. Dies Recht ist ihnen gegeben durch den Geschmack und die Freude, die das gebildete ausländische Volk an ihrer sorglosen Naivität findet, und was die Gesamtstimme einer großen Anzahl Menschen, einer Nation, schön findet, das darf der Künstler unbefangen als ein Erzeugnis des Kunstgeistes, wenigstens als künstlerisches Motiv ansehen und annehmen. Sonderbar! die Baumeister dieser niedlichen Häuser, die wir vorzüglich zwischen den Bergen des Berner Oberlandes und im Schwarzwalde finden, sind Leute, die kaum den Namen Kunst kennen, die nicht einmal das Zimmerhandwerk gelernt haben, und dennoch sind uns ihre Produktionen Stoff des Erlernens eines der wichtigsten Teile der Architektur, der Holzkonstruktion und ihrer Ornamentik. Eine solche Betrachtung enthüllt mit einem Schlage das tiefste Geheimnis der Architektur, die für alle Zeiten den Ruhm der Kunst zu gewinnen anstrebt. Schlage sorglos und ohne vorgefaßte Meinung von Schönheit und Komposition einzig den Weg ein, den dir dein Material angibt, und beachte mit Verstand, daß du es dazu erhieltest, dein Bedürfnis zu befriedigen und das Klima deines Landes zu genießen oder abzuwehren. Dein Bedürfnis gebe dir die Komposition, das Material die Form, das Klima den geistigen Ausdruck, und in Vereinigung von allen dreien wirst du die Ornamentik finden, die du nach deinen Mitteln von der bescheidenen bis zur glänzendsten Kunst heranbildest.

Diesen einzig wahren Architekturweg sehen wir durch die Erbauer der oben genannten Häuser mit natürlicher Gemütlichkeit eingeschlagen und auf das erfolgreichste durchgeführt. Trotzdem, daß der Mann, der auf eines dieser Häuser den einfachen Dachstuhl hinaufzimmerte, sowenig von sogenannter Schule wußte, daß ihm ein Wort wie: Schwelle, Pfette, Sparren usw. gänzlich unverständlich war, findet nichts destoweniger einer der gebildeten Konstruktoren unserer Zeit Erzeugnisse der Art vorzugsweise würdig, als Muster einfacher, gesunder und dauerhafter Dachstuhlkonstruktion allgemein anempfohlen zu werden; trotzdem, daß derjenige, der den Sparren des Daches schnitzte, die Holzornamente und Durchbrüche erfand und sägte, in seinem Leben nie ein griechisches Glied oder ein deutsches Ornament sah, finden wir dennoch in seinen Sparren die wunderschönsten Anordnungen und Gruppierungen der Glieder, dennoch in Ornamenten den möglichsten Effekt, den das Material zu geben imstande war, und in allem einen lebendigen Geist, der überall das Merkmal der Kunst ist, wo sie sich findet.

Das sind die Ergebnisse einer unbefangenen Beachtung des Materials und der lokalen Bedingnisse. Und wenn unsere Zeit ganze Städte mit Backsteinen baut, um daraus Quaderpaläste zu putzen, so sind sie doch für die echte Kunst, die sich nie von der Wahrheit scheidet, verloren.[30]"

Fast ein ganzes Jahr beschäftigten ihn die Entwurfsarbeiten für die Eisenbahn, nebenbei arbeitete er noch Pläne für ein luxuriöses Wohnhaus in der Nähe Winterthurs aus, entwarf eine gotische Kanzel für die Stadtkirche von Winterthur und schrieb ein Gutachten über die Restaurationsmöglichkeiten der katholischen Pfarrkirche zu Neu St. Johann. Sämtliche Arbeiten blieben im Planungsstadium und wurden, sei es aus finanziellen oder anderen Gründen, nicht ausgeführt. Seine Stationsentwürfe aber fanden größtenteils Verwendung, mußten später allerdings der raschen Entwicklung und Industrialisierung des Landes weichen und wurden abgebrochen.

Müller fühlte sich nicht mehr an seine Heimat gebunden. Hätte die Frage der Restaurierung der St. Laurenzenkirche in St.Gallen früher entschieden werden können, so wäre er wahrscheinlich niemals auf die Idee gekommen, die Schweiz zu verlassen und nach Wien zu fahren. So aber hielt ihn nichts mehr zurück.

Inzwischen wurde es auch in Wien bekannt, daß ein junger Schweizer Architekt das Problem der Fassadengestaltung des Domes von Florenz so ausgezeichnet zu lösen vermochte, und dies veranlaßte den Herausgeber der damals sehr bekannten „Allgemeinen Bauzeitung", Ludwig Förster, die Veröffentlichung der Domprojekte von Müller zu erbitten. Seinem Rate folgend, schrieb Müller einen größeren Aufsatz über dieses Thema, worin er sein eigenes Projekt demjenigen von N. Matas, dem florentinischen Architekten, welcher sich mit der gleichen Arbeit befaßte, gegenüberstellt (Tafel VI - a ,). Diese Abhandlung, übrigens eine großartige und sehr durchdachte Arbeit, sowohl vom kunsthistorischen als auch vom architektonischen Standpunkt aus, wurde im Jahre 1847 in der „Allgemeinen Bauzeitung" veröffentlicht und erregte höchstes Aufsehen in Wien.

Auf Grund dieser Verbindung beschloß Müller, sein Glück in der Kaiserstadt zu versuchen und reiste Mitte 1847 über München dorthin ab. In seinem Skizzenbuch sind einige schöne Skizzen vorhanden von dieser interessanten Reise, welche Müller dem Donautal entlang machte. In Wien wurde er sehr freundlich empfangen. Ein freundschaftliches Verhältnis band ihn bald an Ludwig Förster und Peter von Nobile, Direktor der Wiener Akademie.

Es ist auch hier wieder bezeichnend für Müller, daß er sich nicht mit Sachen befaßte, die ihm eventuell zu Aufträgen verholfen hätten — abgesehen von einigen kleineren Aufträgen, die ihm von privater Seite zugingen, hatte er in den ersten sechs Monaten seines Wiener Aufenthaltes keine feste Arbeit —, sondern daß er unbeirrt an seinem Entwurfe für die Florentiner Domfassade weiterarbeitete. Nach den letzten Skizzen, die wahrscheinlich in München und Winterthur 1846—1847 entstanden, führte er nun eine größere und ausführliche Zeichnung der Domfassade aus und schrieb eine eingehende Abhandlung dazu. Seine dichterische Begabung spannte er in diese Arbeit ebenfalls ein, indem er sich vornahm, als Begleitschreiben für den Entwurf, den er dem Großherzog von Toskana übersenden wollte, eine „Ode an S.K.K. Hoheit Leopold II., Großherzog von Toskana, bei Uebergabe meiner Schrift über den Ausbau des Florentiner Domes" zu schreiben. Die Ode wurde ein heißes Bekenntnis des Lebenszieles eines großen Mannes, dem die Kunst über allem steht. Nicht um des Auftrages willen nimmt er diese großen Opfer auf sich, nicht um der Welt zu beweisen, daß er allein imstande sei, die Florentiner Domfassade zu vollenden; nur eines bewegt Müller bei allen seinen Anstrengungen: das

großartige Kunstwerk der christlichen Baukunst endlich einmal würdig zu vollenden und den einstigen Erbauern desselben zu zeigen, daß die künstlerischen Kräfte des 19. Jahrhunderts noch stark genug seien, die Aufgabe im Sinne derer zu lösen, die sie ihnen hinterlassen hatten. Die politischen Unruhen in Italien verhinderten die Absendung der Arbeit, die Ode aber wurde geschrieben.

Inzwischen beteiligte sich Müller an einem von der Stadt Brüssel im Jahre 1847 veranstalteten internationalen Wettbewerbe zur Neugestaltung der Umgebung der „Place du congrès", mit dem Neubau einer Blumen- und Markthalle. Die Pläne sollten bis zum 1. Oktober 1847 eingereicht werden. Der Platz war ziemlich groß und lag zwischen einer tiefer gelegenen Neben- und einer höheren Hauptstraße. Müller legte den gedeckten Markt auf das untere Niveau und stattete ihn mit einer großen Eingangshalle mit offenen Arkaden aus. Durch die Eingangshalle gelangt man in den Innenhof des Marktplatzes, welcher von offenen Hallen umgeben ist, dahinter liegen die Verkaufsläden. In der Mitte des Platzes ist eine monumentale, breite Treppe angeordnet, die zum höher gelegenen Niveau führt. Oben befindet sich der Blumenmarkt. Als Flankenbegrenzung des oberen Platzes sind Wohnblöcke projektiert.

Die Anlage ist reizvoll durch ihre Gegenbewegungen. Obwohl streng symmetrisch und auf eine Achse ausgerichtet, wirkt sie doch sehr aufgelockert. Vom Innenplatz aus gesehen ist die Eingangshalle stark betont, was von außen infolge der vorgelagerten Vorhalle nicht so sehr auffällt. Gegen den oberen Platz ist die Horizontale nur durch einige Reiterstatuen unterbrochen und wird an beiden Enden von dreigeschoßigen Wohnhäusern gehalten.

Die Fertigstellung der Entwürfe konnte Müller nicht rechtzeitig bewerkstelligen und sandte sie unvollendet ein. Obwohl sie in Brüssel ziemlich Beachtung gefunden hatten, bekam er, solange er noch lebte, weder irgendeine Nachricht, noch seine Sachen zurück. Erst seiner Familie ist es gelungen, die widerrechtlich zurückgehaltenen Zeichnungen wieder zu erhalten.

Anfangs 1848 bietet sich Müller eine unerwartete Gelegenheit. Die im Jahre 1715 von Michael Knorr erbaute Kirche im 7. Wiener Gemeindebezirk, damals noch die „Michaels-Kapelle" oder die „Kapelle zu den sieben Zufluchten in Altlerchenfeld" genannt, sollte abgebrochen und an ihrer Stelle eine neue Kirche gebaut werden. Die Architekten Lössl, Schaden, Rösner, Prof. Kupelwieser als akademischer Maler und noch einige andere reichten Pläne ein. Am 8. Februar 1848 wurde beschlossen, den Neubau nach den Plänen des wegen seines herrischen Auftretens verhaßten Hofbaurates Sprenger auszuführen. Die Kirche sollte im Renaissance-Stil des 16. oder 17. Jahrhunderts gebaut werden.

Trotz seiner schwachen Gesundheit, eines leider immer mehr und mehr entwickelten Brustleidens, welches sich schon im Jahre 1845 bemerkbar gemacht hatte, nahm Müller diese Gelegenheit wahr, um seine gegenteiligen Anschauungen in bezug auf den Neubau einer Kirche im Renaissance-Stil darzulegen.

Die Bauarbeiten begannen — Grundmauern waren schon erstellt — da hält Müller in einer Plenarversammlung des Wiener Architektenvereines einen sensationellen Vortrag über das Thema „Der deutsche Kirchenbau und die neu zu erbauende Renaissance-Kirche für Altlerchenfeld"[31], in welchem er sich offen gegen die Verwendung der antiken Motive im christlichen Kirchenbau ausspricht und Anlehnung an die frühchristlichen Basiliken des Mittelalters empfiehlt. Seine Einstellung begründet er mit folgenden Worten:

„Zu den Aeußerungen der menschlichen Gesamtheit gehören unstreitig in oberster Linie Wissenschaft und Kunst. Die eine soll die richtige Erkenntnis, die andere das reine Gefühl erwecken; beide haben den Zweck, die menschliche Seele zu bilden und ihrer Sehnsucht nach dem Wahren und Schönen Befriedigung zu gewähren.

Vor mehr als zweitausend Jahren erbauten die Völker des vorchristlichen Altertums ihren Göttern Tempel, die gewöhnlich aus einer marmornen Säulenhalle bestanden, welche als ein äußerlicher Umgang einen kleinen düsteren Tempelraum (Cella) umzog, in welchen das Volk nicht eintrat. Nur das große Bild des gefeierten Gottes befand sich in der Cella, von außen sichtbar durch die offene Tempeltüre.

Viele dieser heidnischen Tempel, besonders diejenigen der Griechen, gehören zu den schönsten Denkmälern, mit welchem der vorchristliche Entwicklungsgang des menschlichen Geistes die Höhe seiner damaligen Anschauungs- und Gefühlsweise den nachkommenden Geschlechtern überlieferte.

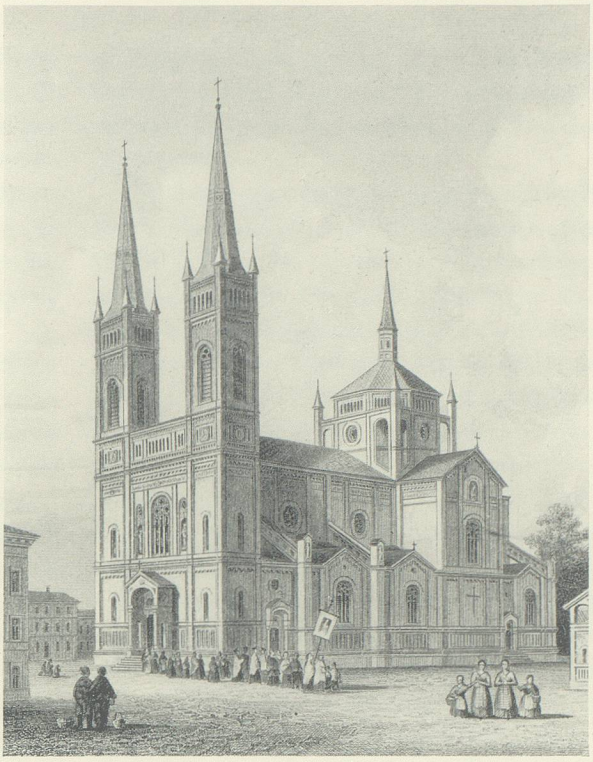
Das Christentum erschien und begann sich der Welt zu bemächtigen durch jene unendlich erhabene Idee von einem einzigen Gott, die es neben seiner höheren Sittenlehre voraus hat vor dem als unwahr zerfallenden Glauben der alten Völker.

TAFEL VII

## PROJEKTZEICHNUNGEN ZU ZWEI KIRCHEN

a Alt-Lerchenfeld Wien (aus: Förster b. S. 160)

b St. Laurenzen St. Gallen (aus: Togg. Heimatjahrbuch 1956



a

b

Es entstanden christliche Kirchen. Die christliche Kirche unterscheidet sich vom antiken Tempel als etwas ganz Entgegengesetztes dadurch, daß sie das Volk, die Gemeinde der Christen in sich aufzunehmen bestimmt war. Die vorchristliche, enge Göttercella konnte dieser Bestimmung nicht genügen: es mußte deshalb ein großer feierlicher Raum im Innern der oberste Zweck des christlichen Glaubens werden.

Bis dieser Zweck in feierlichster und monumentalster, d. i. in dauerhaftester Weise erfüllt werden konnte, hatte die Baukunst aufs Neue einen langen und ganz eigentümlichen Entwicklungsgang durchzuführen: nämlich denjenigen des Gewölbebaues.

Denn nur durch den Gewölbebau konnte jener Zweck der christlichen Kirche erreicht werden, welcher ist: ein vollständig monumental bedeckter, ausgedehnter Versammlungsraum für die betende Gemeinde.

Nach einem tausendjährigen Entwicklungsgang war endlich eine christliche Kirchenbaukunst errungen."

Nach einer Gegenüberstellung der christlichen zu der vorchristlichen Glaubensauffassung kommt Müller zu dem Schluß:

„Ein Wiedergestalten der antiken Bauelemente für unseren christlichen Kirchenbau ist deshalb ebenso unrichtig, als es unrichtig wäre, die religiösen Anschauungen des Altertums mit der christlichen Lehre verschmelzen zu wollen. Wenn nun nach diesen Auseinandersetzungen feststeht, daß der christliche Kirchenbau seine durchaus eigenen Grundformen haben muß, so ist die notwendige Folge hievon, daß er auch seine durchaus eigentümlichen Einzelgestaltungen oder Details besitze.

Diese der christlichen Kirchenbaukunst eigens zugehörigen Einzelgestaltungen oder Details mußten übrigens schon deshalb andere werden als jene der vorchristlichen Baukunst, weil in den meisten Ländern, wo sich die christliche Baukunst entwickelte, mit Sandsteinen gebaut wurde, während die Griechen und Römer ihre Tempel aus dem edleren Marmor erbauten. Bei ihnen waren die Marmor-Einzelformen zarter, reicher, mit einem Worte an sich schöner, bei uns konnten die sandsteinernen Einzelteile nur weniger ausgebildet werden; sie mußten eine derbere Zeichnung erhalten und den Ersatz für jene schönste Einzelausbildung der antiken Baukunst in einem gewissen geistreichen Zusammenhange des ganzen Bauwerkes suchen."

Als Beispiel des Renaissance-Stiles beschreibt Müller die Peterskirche zu Rom. Schon diese Beschreibung allein genügt, um seinen Standpunkt in der damaligen Baukunst kennenzulernen. Er beschreibt kurz die Entwicklung der Renaissance und sagt weiter:

„So ist es denn gekommen, daß der Bau der Peterskirche die Zahl jener Baudenkmäler, welche die göttlichen Kräfte des schaffenden Menschengeistes beurkunden, nicht nur nicht vermehrte, sondern daß er die Veranlassung einer falschen und verderblichen Richtung in der Baukunst wurde, die in ihrer nachherigen völligen Entartung Werke errichtete, die ein bejammernswertes Bild von jenem Grade der Verwirrung sind, in welches das menschliche Schaffen geraten kann, wenn es von Wahrhaftigkeit und Reinheit, von Vernunft und Maß — kurz wenn es vom guten Geiste verlassen ist.

Die Peterskirche in Rom ist wie die meisten größeren, christlichen Kirchen von dreischiffiger Anlage. Diese dreischiffige Anlage des Inneren sehen wir bei allen vorzugsweise mustergültigen Domen des Mittelalters an der äußeren Vorderseite klar und organisch ausgesprochen durch vier Strebepfeiler, welche ihre Fläche in drei große Partien ordnen. Zwischen diesen Pfeilern wurden unten die drei großen Kirchenportale, oben die vorderen Kirchenfenster angelegt. So bestand die Fassade oder Vorderseite nur aus wenigen großen Grundzügen, die einem rein zweckdienlichen Bedürfnis entsprachen. Aber diese Grundzüge wurden nun je nach der Größe und der Würde des Domes mit einfacherer oder reicherer Durchführung zu künstlerischen Gebilden gestaltet, die einen mächtigen Eindruck schon an sich, einen noch viel mächtigeren im Ueberblicke des ganzen Zusammenhanges hervorriefen. Man erinnere sich z. B. an die mächtigen Portale der Dome von Reims, Orléans, Chartres, Straßburg, Köln, Orvieto, Genua usw. Kann man sich feierlichere Triumphbogen der christlichen Religion denken? Man erinnere sich an die Sonnenfenster oder Rosetten an den Domfassaden von Straßburg, Orvieto, an den mannigfaltigen Schmuck der Fassadenpfeiler mit Bildwerken und Reliefs, durch deren Anbringung es dem Künstler möglich wurde, einen lebendig anregenden Gedankenausdruck in die steinernen Massen der Fassade zu legen, man bedenke, mit welcher ungewöhnlichen Würde und Größe sich diese Motive an der ungeheuren Vorderseite des St. Peter-Domes hätten ausbilden lassen und man wird mit Trauer empfinden, wie entsetzlich die Baumeister jenes Domes eine großartigste Aufgabe der Kunst mißbraucht haben.

Da sehen wir von dem oben angedeuteten Organis-

mus der Fassade keine Spur. Ungeheure, vom Boden bis zum Dache reichende Pilastersäulen treten dem Blick entgegen und drängen sich gewissermaßen als Zweck des Ganzen pomphaft auf. Türen und Fenster sind als untergeordnete Nebensachen in den zugemauerten Entrekolonnements angebracht. Die natürliche Bildung des Daches ist verborgen hinter einer drückenden Blendmauer (Attika) und an ihr befinden sich in einer dem Auge unnahbaren Höhe gigantische Bildwerke der Apostel usw., denen die mittelalterliche Baukunst einen so passenden Platz in den Zwischenräumen der Portalsäulen und den unteren Pfeilernischen angewiesen hatte. All diesen Widersinn machte man, um die Säulenstellungen der antiken Tempel in gigantischer Größe nachahmen, um die schönen Gesimse und Architrave jener Architektur in unpassend großem Maßstabe wieder gestalten zu können. Allein der eigentliche Geist der antiken Baukunst, jener Geist der Ruhe und der gleichmäßig vollendeten Schönheit, der über das Ganze des Tempels als solchen ausgegossen war, wurde nicht erkannt und nicht erreicht; er konnte nicht erreicht werden, weil man Teile eines ganz fremden Organismus willkürlich in den Dienst einer veränderten Aufgabe zog."

„. . . So kann es, so wird es in der neu heranbrechenden Zeit nicht mehr sein, oder ihr lautes Rufen nach Wahrhaftigkeit, nach gediegener Echtheit in ihren öffentlichen Staatseinrichtungen, in ihren gemeinsamen Lebensäußerungen ist eine hohle Heuchelei. Das verhüte Gott!

Wir kommen auf unseren speziellen Gegenstand zurück, auf die für Altlerchenfeld im Renaissance-Stil zu erbauende, neue Kirche.

Wir wissen, daß diese Worte den schon beschlossenen Bauplan kaum mehr rückgängig machen werden, allein es frommt, die öffentliche Meinung, die Männer, denen im Staate die Beschlußnahme über Kirchenbauprojekte anvertraut sein wird, bei dieser Gelegenheit zur Bedenkung und Entscheidung der künstlerischen Zeitfrage aufzufordern: Ob vorwärts zu schreiten sei auf der Bahn unserer im 15. Jahrhundert verlassenen nationalen Kirchenbaukunst, oder ob rückwärts zu greifen ist nach der Bauweise der vorchristlichen Tempel und deren falsch gezeugter, falsch geborener Wiedergeburt im 15. Jahrhundert?

Meine Ueberzeugung bekenne ich freimütig und rücksichtslos. Der Architekt, der heute noch nahezu an dreimal-hunderttausend Gulden für eine Kirche im fremden Renaissance-Stil verbauen kann, der erkennt nicht den Ruf der Zeit, noch die Ursache unserer nationalen Erhebung. Er erkennt nicht seine Verantwortlichkeit vor der vaterländischen Kunst, noch seine Künstleraufgabe gegenüber dem Volke, dem heute mehr als je öffentliche Bauten not tun, die den vielfach zerrütteten Sinn für einfach wahrhafte Sitte und Erscheinung wieder erwecken können.

Eine Kirche mittlerer Größe, wie die in Frage stehende von Altlerchenfeld, bedarf nicht zweier Türme. Sie soll einen Turm haben. Denn was zwei kleine, kaum über die Maße des Kirchendaches hinaustretende Türme kosten, das genügt, um einen Turm zu bauen, der den schönen Namen „Kirchturm" verdient. Einen Turm nämlich, der wie der erhabene Gedanke der christlichen Religion hoch hinanstrebt zur Bläue des Himmels, der hinausragt über Dächer und Kamine des gewöhnlichen Lebens, als ein erhobener Zeigefinger unserer höchsten Gefühle[32].

Ferner: Diese Säulen und Pilaster, Gesimse und Verzierungen, welche der vorchristlichen Tempelbaukunst nachgeahmt sind, dürfen nicht in Anwendung gebracht werden: denn es handelt sich hier um einen christlichen Kirchenbau. Alle diese einzelnen Bauteile sind in unserer frühen, deutschen Kirchenbaukunst in der zweckmäßigsten Weise entwickelt. An diese Weise hat man sich anzuschließen. Sie besteht in der Verwendung des unverputzten natürlichen Bausteines für alle Gliederungen, die als die eigentlichen Baulinien aus den verputzten Flächen hervortreten.

Die gebräuchliche Weise, Gurtungen, Gesimse und Basemente in Kalk und Gips ganz oder teilweise zu ziehen, ist zu wenig dauerhaft, um der Würde und der für Jahrhunderte berechneten Festigkeit einer Kirche zu entsprechen.

Deshalb sollen die wenigen unumgänglich notwendigen Gliederungen am Aeußeren des Bauwerkes aus dauerhaften Steinen erstellt werden.

Das Innere der Kirche soll durch eine einfach schöne Gewölbebauweise den Eindruck christlicher Ruhe und Würde zu gewähren suchen. — Unsere frühere Kirchenbaukunst hat diese Aufgabe im spitzbogigen Kreuzgewölbe auf die schönste Weise gelöst. Deshalb soll diese Bildungsform der Pfeiler und Gewölbe gewählt werden. — Die Kirche soll ernst, aber nicht düster sein: deshalb sind möglichst große Kirchenfenster, jedoch in mäßiger Zahl, anzuordnen.

Altar und Kanzel, als die wesentlichen Gegenstände im Inneren der Kirche, sind mit besonderer Liebe auszustatten und dürfen, da von ihnen die

Wahrheit ausgehen soll, nur in wahrhaften (d. i. unverputzten) Baumaterialien ausgeführt werden."

Als Beispiel führt er die neuerbaute Mariahilf-Kirche in Au bei München an:

„Als solche ist die im deutschen Kirchenbaustile durch den verstorbenen Architekten Ohlmüller erbaute Kirche der Vorstadt Au in München nicht bloß ein bleibender Ruhm Münchens, sondern man kann es mit Recht sagen, des ganzen deutschen Vaterlandes geworden! War ja diese Kirche die erste Aeußerung einer aus mehrhundertjähriger Krankheit wieder zur Gesundheit strebenden, nationalen Kirchenbaukunst."

Der Vortrag wurde mit großem Beifall aufgenommen, wurde gedruckt und in allen Fachkreisen verteilt. Müller wurde aufgefordert, den Text dem k. k. Ministerium für öffentliche Arbeiten einzureichen, was er auch tat.

Kurz darauf hielt Müller noch einen Vortrag, diesmal über Möglichkeit einer Kontrolle der in Zukunft zu erbauenden, öffentlichen Gebäuden, welche nicht nach dem Geschmacke eines Einzelnen gebaut werden sollen. Müller schlug den Weg eines öffentlichen Wettbewerbes zur Erlangung der besten und wertvollsten Pläne vor, die durch ein Schiedsgericht, bestehend aus Regierungsabgeordneten, Gemeindevorstehern, den Mitgliedern der kaiserlichen Akademie und den beteiligten Konkurrenten, ausgewählt werden sollten.

Innerhalb kurzer Zeit war der Entschluß des Ministeriums bekannt. In der Sitzung vom 20. Juli 1848 wurde auf Antrag des Regierungsrates von Buffa Beschluß gefaßt, den bereits begonnenen Bau einzustellen und einen öffentlichen Konkurs auszuschreiben.

Unglücklicherweise weilte Müller zu dieser Zeit in der Umgebung Wiens, zur Stärkung seiner Gesundheit, und hatte, als er nach Wien zurückkam, nur noch acht Tage Zeit, das Projekt auszuarbeiten. Trotzdem brachte es Müller fertig, zeitgerecht sein Projekt einzureichen.

Das Preisgericht gab in der Tat diesem vor zwei andern entschieden den Vorzug und ernannte ihn sofort zum Bauleiter der auszuführenden Kirche.

Bei seinem Entwurfe war Müller an schon bestehende Grundmauern gebunden, welche ihm die Breite der Kirche vorschrieben. Müller löst die Aufgabe, indem er der Kirche ein großes Langhaus mit drei Schiffen gibt, mit einem geräumigen Querschiff, das er mit einer achteckigen Kuppelwölbung abschließt. Den Chor schließt er halbkreisrund ab und umgibt ihn mit einem nach außen durch Arkaden offenen Chorumgang[33]. Das Mittelschiff ist ziemlich hoch, die Seitenschiffe dagegen schmal und niedrig, dadurch und durch die eigenartige Anordnung der gebündelten Pfeiler, welche das durchwegs verwendete Halbkreisgewölbe tragen, erreichte Müller eine einzigartige Raumwirkung, die noch durch die glücklich gelöste Lichtführung gesteigert wird. Hier schuf Müller einen jener Räume, die nach seinen eigenen Worten würdig sind, Ernst und Würde einer christlichen Kirchenarchitektur auszudrücken.

Das Aeußere der Kirche ist sparsam, aber nicht weniger schön und anmutig ausgeführt, sämtliche konstruktiven Teile sind aus Sichtmauerwerk und steigern dadurch die Klarheit des Gedankens. Grundidee der ganzen Disposition ist Verherrlichung der Dreifaltigkeit, die sowohl im Inneren als auch im Aeußeren der Kirche deutlich hervortritt. Besonders harmonisch ist der Haupteingang. Mit gut proportionierten Türmen und der weniger hohen, achteckigen Kuppel des Chorabschlusses erreicht Müller diese harmonischen Verhältnisse (Tafel VII - a -).

Müller verwendete bei diesem Bau die Vorbilder der italienischen Kirchen des 14. und 15. Jahrhunderts, ohne sie aber zu kopieren. Mit seinem einmaligen Innenraum schuf Müller für die Maler und Künstler, welche die Ausschmückung der Kirche übernahmen, die günstigsten Voraussetzungen; es waren dies Professor Josef Führich und seine Schüler[34].

Am 15. September 1849 wurde die Dachgleiche gefeiert. Es war der 27. Geburtstag Müllers, den er nicht mehr erlebte, und am 29. September 1851 wurde die Kirche im Beisein des Kaisers feierlich eingeweiht.

In Anbetracht seiner Verdienste wurde Müller bald der Wortführer der jüngeren Generation der Wiener Architekten, kurze Zeit später sogar Professor an der k. k. Ingenieurschule und Mitglied der Akademie. Er hielt bis zuletzt seine viel besuchten Vorlesungen über Baukunst, nebst der viel wichtigeren und größeren Aufgabe der künstlerischen Bauleitung beim Bau der Altlerchenfelderkirche. Einige Zeit beschäftigte er sich auch mit der Ausarbeitung der Pläne für eine Villa des Landammanns Schindler in Zürich und bearbeitete sein Restaurationsprojekt für die St. Laurenzenkirche St. Gallen weiter.

Seine Kräfte waren dieser anstrengenden Arbeit nicht gewachsen. Er wurde von Tag zu Tag schwächer, sodaß seine zwei Schwestern aus der Heimat kommen mußten, um ihn zu pflegen. Mitte März 1849

verschlimmerte sich die Krankheit und Müller konnte nur mit viel Mühe sein Zimmer verlassen. Der Arzt riet ihm, eine Reise in die Schweiz zu unternehmen und sich in den Schweizer Bergen zu erholen, doch er war schon so schwach, daß er sie nicht mehr durchführen konnte. Sein Bruder Johann Baptist kam darauf ebenfalls zu ihm.

Bis zum letzten Tage wollte Müller seine Pflicht erfüllen, einige Tage vor seinem Tode ging er noch einmal mit Hilfe des Bruders in die Akademie und hielt mit schwacher Stimme die Vorlesung. Das letzte Gedicht, welches er noch schrieb, drückt deutlich die Vorahnung seines nahenden Todes aus:

Du wirst, o Geist! mich nicht verlassen,
Von dem ich mich getrieben fühle,
Du wirst die Edelsteine fassen,
Die ich aus meinem Blute spüle;
Den Werkmann wirst du, ach! den kranken,
Behüten, bis sein Werk vollbracht.
Und seine Tritte, wenn sie schwanken,
Hinführen, wo du's wohl bedacht.

Bis zum Ende dachte er an seine Projekte und angefangenen Arbeiten:

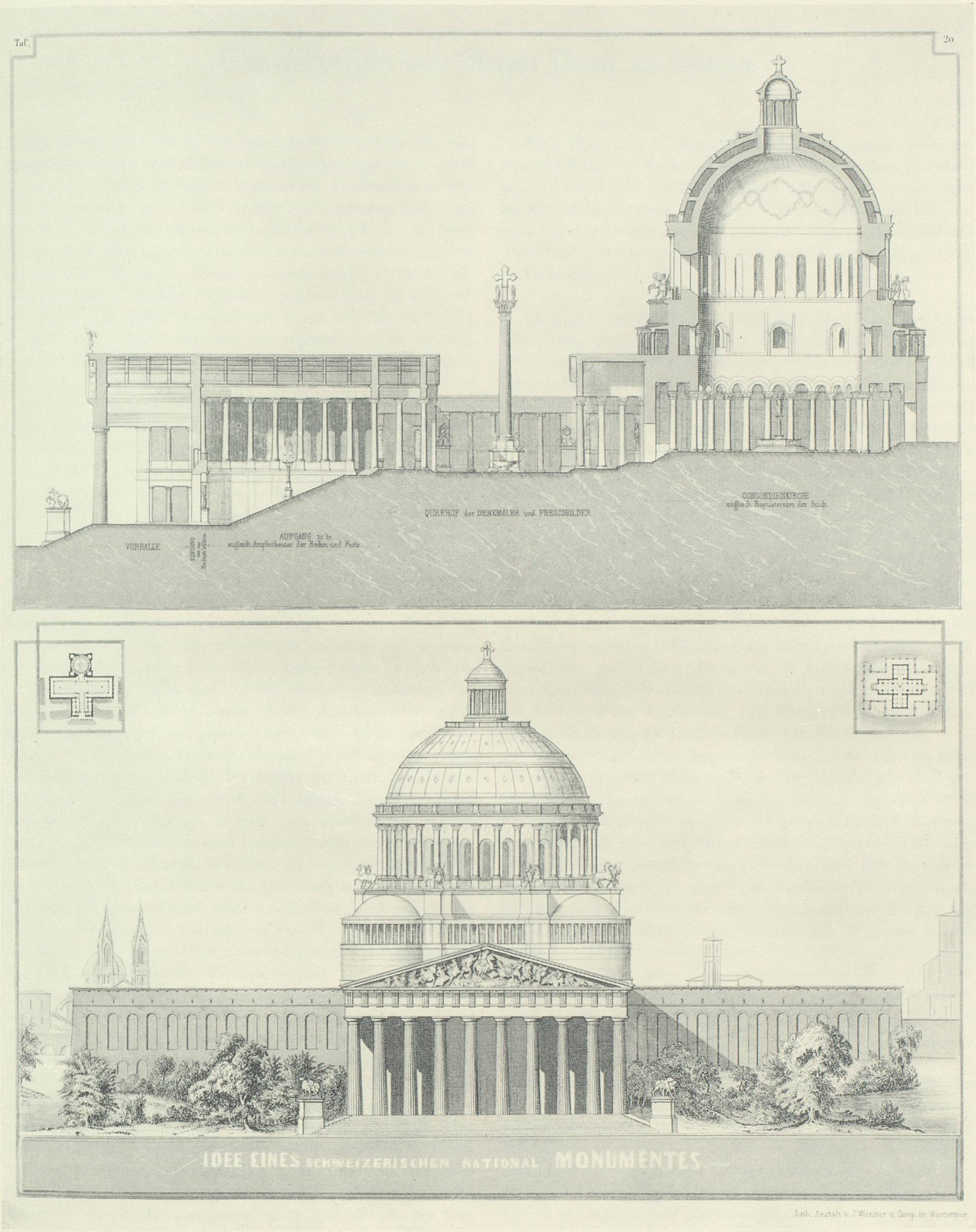
„Oh, wenn ich nur die Gewißheit haben könnte, daß meine Kirche (Altlerchenfeld) nach meinem Plane, unverkürzt und unverstümmelt ausgeführt werden wird! Und auch die Herstellung der St. Laurenzenkirche nach meinem Plan liegt mir gar sehr am Herzen. Ach, und wenn ich gar hoffen dürfte, daß meine Entwürfe für die Florentiner Domfassade nach Florenz kommen könnten — wie beruhigt wollte ich von hinnen scheiden!"

Am 2. Mai 1849 war es dann so weit. Im Kreise seiner Geschwister und seiner besten Freunde starb er in den ersten Morgenstunden des Tages, noch nicht einmal 27jährig.

Mit ihm verlor die Baukunst einen der hoffnungsvollsten und begabtesten Architekten seiner Zeit, nicht nach den ausgeführten Werken, die er hinterließ, zu urteilen — das kurze Leben hätte kaum einem zweiten gestattet, mehr zu tun — sondern nach den schöpferischen und befruchtenden Ideen, die aus allen seinen Werken deutlich zu spüren sind. Er war auf dem besten Wege, mit der jahrelangen Tradition der Klassizisten und der Eklektiker endgültig zu brechen und einen neuen, frischen, aus den eigenen Mitteln entwickelten Architekturstil zu pflegen. Keine seiner Fähigkeiten kann man ausschließlich hervorheben, ohne den andern gegenüber ungerecht zu werden, er war in allen gleich begabt, denn er stellte sie alle in den Dienst eines einzigen Gedankens: „Klarheit der Idee, der Komposition und der Ausführung."

Müllers kurzes Leben war ausgefüllt mit der Arbeit, einem unermüdlichen Fleiß und dem Ringen nach der Wahrheit; es war ihm nicht vergönnt, die ganze Frucht seiner Erfolge, die wir erst jetzt richtig würdigen können, zu genießen, aber sein Ziel hat er erreicht. Der von ihm vorgezeichnete Weg wurde, wenn auch um etliche Jahre später, von der Architektur eingeschlagen. Wenn wir an den Schluß dieser Betrachtung die Worte des bekannten deutschen Kunsthistorikers Wilhelm Lübke setzen, so geschieht das deswegen, weil sie am treffendsten Müllers Bedeutung ins rechte Licht rücken:

„An ihm hatte die Kunst einen Jünger verloren, von dessen schönem Talente und reicher Begabung sie eine hohe Förderung zu erwarten berechtigt war. Er zählte zu den seltenen Naturen, denen das Hergebrachte nicht mehr genügte, die, des bloßen Eklektizismus müde, nach Schöpferischem streben, nach neuen Formen und Gestaltungen dürsten und denen zugleich jene tiefe, nachhaltige Begeisterung des Genius verliehen ist, welche mit Mut und Geist, losgelöst von eingeimpften, ans Vorurteil streifenden Voraussetzungen, aber ausgehend von den Grundbedingungen alles echten künstlerischen Schaffens, zur Entdeckung neuer Wege am besten geeignet ist."




PROJEKT ZU EINEM NATIONALDENKMAL

Aus: Album J. M. Ziegler (Tafel 20)

# Geschrieben um einen Dom zu retten

Der Zweck dieses Buches ist, was sein Motto angibt. Um den Preis vieler edler, menschlicher Bemühungen, um einen großartigen, kunstreichen Dom vor unrechter Vollendung zu bewahren, zwingt es mich, diese Reiseerinnerungen an Italien zu schreiben. Nie hätte ich um ihrer willen eine Feder berührt, dränge nicht stets mitten unter ihre tausend Freuden die ernste Gestalt eines Jahres in Florenz, dessen Arbeit nicht unvollendet zu lassen zu meiner Pflicht wurde, seitdem ich dort für die Vollendung seines Domes Santa Maria del fiore mit einer jugendlichen Begeisterung sann und zeichnete, deren ich mich freuen werde, ob sie auch samt dem, was ich jetzt beginne, zehnmal in Wahn verloren wäre.

Zufällig, wie mich die Wichtigkeit der Vollendung des Domes von Florenz ergriff, schildere ich diese Frage als Episode in den künstlerischen Betrachtungen meiner italienischen Reise; denn ob auch mir persönlich jener Gegenstand wichtig genug für ein ganzes Buch erscheint, so möchte doch dessen ausschließliche Behandlung manchen Künstler oder kunstliebenden Leser, den ich gerne zur Teilnahme an den Betrachtungen dieses Buches einladen würde, ermüden. Deshalb ist eine zweite Absicht dieser Blätter: in und über das besprochene Land einen rechten Ein- und Ueberblick zu gewinnen, wie wohl mancher Künstler ihn sich wünschen möchte, bevor er jenes Land betritt, in welchem ihm eine mannigfach aufzufassende Epoche seiner Ausbildung oder neuer Bereicherung schon festgebildeter Grundsätze aufgeht. Als wie von einem hohen Berge, der das ganze Land übersieht, suche ich auf jene hervorragenden Punkte hinzudeuten, die geeignet sind, einen besonders wichtigen Einfluß auf den sie besuchenden Fremdling auszuüben.

Die Kunstschätze und die Wesenheit derselben sind in den italienischen Städten von sehr verschiedenem Charakter; diese Verschiedenheit suche ich je nach den Landschaften einzugrenzen, das Gemeinsame und Eigentümliche einer jeden anzudeuten, und die Grundideen jener Monumente darzustellen, die für mich von der größten Rückwirkung waren. Als Architekt rede ich hauptsächlich über Architektur, doch von jenem Standpunkte, dem die Betrachtung von Werken der Skulptur und Malerei als unerläßlich notwendig zum durchgreifenden Verständnis der speziellen Kunst erscheint.

Meine Darstellung ist eine Reihe subjektiver Anschauungen und Eindrücke, deren Durchlebnis mir von Nutzen war, deren Zweck es ist, nordländischen Architekten eine vaterländische Beobachtungsweise in das schöne, zum Teil verwandte, zum Teil fremdartige Kunstland mit hinüber zu geben. Deshalb verfolge ich genau die gleiche Reiseroute, wie der Zufall sie mich machen ließ; wo ich zu verschiedenen Zeiten zwei- oder dreimal hinkam, will ich ebenso oft beschauen und neue Rückbezüge zu jener Anschauung meiner Kunst und ihren Aufgaben mir gestalten, wie ich früher aus der Heimat sie auf die Reise brachte — damit ein ununterbrochener, roter Faden der Vergleichung mich gleichsam zu jenen Endansichten zurückführe, mit denen ich zuletzt Italien verließ — und, um zu wirken, in die Heimat zurückkehrte.

Noch eines muß ich mir als Künstler vornehmen: nicht pedantisch und nicht hoch wissenschaftlich zu schreiben. Das eine, um, wo mir Leben, Land und Leute gefielen, ihrer gedenken zu dürfen, das andere, um keine Systeme machen zu müssen, und nicht zu pochen auf was nicht mein ist, sondern fröhlich aus Grund überlegter Einsicht sagen zu können, was ich weiß und mir richtig scheint.

*

Im Herbst des Jahres 1842 verließ ich Basel, jene Stadt am Oberrhein, die in ihren Kirchen, öffentlichen und Privatgebäuden einen wesentlich rein erhaltenen deutschen Baucharakter besitzt. Durch zweijährige Betrachtung jener anspruchslosen, mittelalterlichen Wohnhäuser, die Basel vielfältig noch besitzt, hatte ich dort die Ueberzeugung gewonnen, daß die deutschen Architekten von heutzutage in ihren Zivil- und öffentlichen Bauten eine von der ehemaligen deutschen Bauweise sehr verschiedene Richtung eingeschlagen haben, und zwar, wie mir schien, zum Nachteil ihrer Kunst. In Fällen selbst, wo man die mittelalterlichen Details so genau als möglich wieder anwendete, schienen mir oft die tieferliegenden Grundsätze der Gesamtbauordnung unbeachtet oder nicht erkannt, und darum ein solcher Bau dann meist doppelt unglücklich. Jene Verschiedenheit beruht in ganz entgegengesetzter Behandlung der Fassadenmassen, in völlig abweichenden Grundsätzen über die Anordnung der Lichter, in unwahrer Behandlung der Baumateriale. Dies aber sind Gegenstände so wichtiger Natur, daß bei verschiedener Auffassung derselben notwendig verschiedene Erscheinungen oder Stile entstehen müssen.

Oft, wenn ich in eine jener behaglichen Stuben Basels kam, die ein Bürger mit richtigem Sinne für die gute alte Zeit unverändert in dem Zustande gelassen hatte, in welchem seine Voreltern sie gesund und zufrieden seit langem bewohnt hatten, fühlte ich mich angezogen durch die kernhafte Einrichtung aller ihrer Bestandteile, und ich stellte zwischen ihrer Art und der unserer jetzigen Wohnzimmer Vergleichungen an, die mich nach und nach zur festen Meinung brachten, daß wir durch ein nachahmungsfreies, vernünftiges Eingehen in die architektonischen Grundmotive und Grundansichten jener alten Wohnhäuser und ihrer Erbauer gar manches Bequeme, Gesunde, Heimische wieder erlangen könnten, was wir in unsern heutigen Wohnungen sicherlich sehr vermissen würden, — wären wir nicht durch Gewohnheit dem Mittelmäßigen ergeben, ohne das Bessere je gekannt zu haben.

Aehnlich erging es mir mit den Kirchen. — Man baute im Lande hie und da ein Denkmal dieser Art, doch keineswegs in jenem Landesstile, den die Erstrebnisse und Bauerfahrungen des halben Jahrtausends von 900 bis 1500 nach und nach zu jener Anpassungsfähigkeit für den reichsten wie für den ärmsten Fall herangebildet hatten, die einem einsichtigen Architekten zur Behandlung aller Aufgaben unserer Zeit eine unzählige Menge (wenn auch oft roher) Motive bietet, die er nur frei und überlegt anzufassen hat — um zweckmäßig Neues zu gestalten, da sie zugleich durch ihren in den verschiedenzeiti-

gen Monumenten vor ihm niedergelegten, geschichtlichen Bildungsgang der Formen ihn vor unerfahrenem Irregehen und verlorenem Effekthaschen bewahren würde. Dächte sich nur stets jeder Künstler, Schüler jener unvergänglichen Meisterschaft, die geschichtlich in allen guten Monumenten als ein Gesamtgeist fortwebt und treibt; suchte er diesen mehr und mehr an jedem Kunstwerke zu fühlen und zu erkennen, — wie bald würde sich ergeben, was einzelne Lehrer mit Einzelansichten und alle unsere Akademien uns nicht geben können: Einheit und verwandtes Bewußtsein aller Künstler von Zweck und Mitteln der Kunst.

Also nicht in jenem Landesstile, an dessen Wiedererweckung und Fortsetzung die Zeit arbeitet, baute man; — man baute christliche Kirchen in römischem und griechischem Stil; — man baute mit Sandstein, Backstein und Verputz Formen, die nur für Marmor und den Süden erfunden wurden, die nur in Marmor und im Süden auf die ursprünglich schöne Weise wiedergegeben werden können. Es kam mir oft traurig, öfter lächerlich vor, daß wir bis auf den heutigen Tag noch immer mit diesen unglückseligen Kontrasten zu kämpfen haben, oder vielmehr, daß man nicht mit ihnen kämpft, sondern sich ihnen zu Scharen mit einer leicht angenommenen Menge entschuldigender Sophismen in die Arme wirft.

Verglich ich dann nach ihrer Vollendung eine dieser neuen Kirchen mit einer alten der Stadt Basel, so fiel der Vergleich in meinen Augen für die neue stets unglücklich aus — trotzdem, daß die meisten Kirchen Basels mit Ausnahme des Münsters sehr arm gehaltene, deutsche Basiliken aus 1400—1500 sind. — Bei der neuen Kirche lag der Architekt in oft ehrenhaftem, öfter schmählichem Kampfe mit der großartigen, abgeschlossenen Schönheit des griechischen Tempelschemas. Hier eine Säule, — dort ein Gesims; hier ein Stück Tempelstufe, — dort ein Stück brauchbare Treppe; hier ein großer Fronton, an andern Stellen kleine Frontönchen; ein Stück sichtbares, dann ein Stück verborgenes Dach; kurz für den, der die unbeschreibliche Schönheit eines Pantheons empfinden konnte, war das Gebilde ein klägliches Mißverständnis jenes verständig beseelten, erhabenen Organismus, der aus den griechischen Monumenten so bezaubernd redet. Wie einem erzwungenen Gedichte das Reimlexikon, so fühlte man diesen Gebäuden Vignolas Durands und Normands Säulenstellungen ab, und sicherlich gereichten alle derartigen Detailräubereien aus den Heiligtümern der griechischen und römischen Baukunst zum größten Unglück, das die Geschichte unserer nördlichen Baukunst erzählen kann. Jene Autoren möchte ich einer unklugen Fürstin vergleichen, die den Kopf eines Bauernmädchens mit Perlen, seinen Leib mit Gold und Seide — kurz mit allem Feinen äußerlich schmückt — im Glauben, solche Pracht würde die edle Erscheinung der Eingekleideten vollenden, sie aber durch jene innerlich bewußte Bildung auszustatten versäumte, die das Grundbedingnis der vorteilhaften Wirkung aller Aeußerlichkeit ist. — Gerade so haben, scheint mir, jene Verfasser und Zusammensteller der griechischen und römischen Säulenordnung vergessen, in ihren Werken des nackten Schemas den Bauzweck, kurz — die dem Kultus entsprechende Grundnorm der heidnischen Tempel zuerst und vor allem eindringlich zu entwickeln, damit der Schüler einsehe, daß nur bei gleicher Anwendung des ganzen Bauschemas die entlehnten Details ihre ursprüngliche Wirkung wieder machen könnten. Allein dies taten sie nicht; ebenso dachten sie nicht (von der Verschiedenheit des Materials und Klimas gar nicht zu reden) an das unhemmbare Vorschreiten des Geschichtsgeistes der, wie er selber jedes Jahrhundert auf neue Weise löst — von uns will, daß wir das Einzelne dieser Zeit auf neue Weise lösen. Das heißt: auf neue Weise — nach durchgreifendem Verständnis der Wesenheit des Dagewesenen; und in diesem Sinne möchte ich wünschen, daß auf keiner Akademie je mehr ein griechisches Detail — an und für sich gezeichnet — und gelehrt würde, ohne dem Schüler zuzurufen: dies ist lediglich, um dir zu zeigen, wie jener und jener Fall vortrefflich behandelt wurde; er ist verschwunden, darum ist auch eine Kopie seiner Anwendung nie mehr statthaft, — und bloß um deinen Bildungssinn für unsere Zeit zu entwickeln, wurde dir gezeigt, wie die alten Meister die Aufgaben ihrer Zeit so einfach erfaßten, so verständig dachten und so schön lösten. — Allein in diesem Sinne lehren leider unsere meisten Kunstschulen nicht — und keineswegs wurden in diesem Sinne die erwähnten und eine Menge gleichartiger Werke über antike Säulenordnungen und Details etc. zusammengestellt: sondern dort galt es, Bücher zu machen, wo man nur hineingreifen dürfe, um Kunstwerke heraus zu nehmen. Der Vorsatz des guten Vignola war gar schön — aber dessen Ausführung von unglückseligen Folgen: — darum fort mit seinem System, wo es nur irgend in Akademien, Gewerkschulen, und in den Stuben fauler Lehrer steckt. — Doch über Aehnliches später weitläufiger und gründlicher! — Um zu unserer Kirche zurückzukommen: die größte Kalamität waren gewöhnlich die Kirchtürme. Wie in die windige Luft hinaufkommen mit dem sanften, bloß ein Geschoß hohen griechischen Stile? Wie den Effekt eines hinanstrebenden Pfeiles, einer schlanken Tanne erringen? — wie den Eindruck eines großartigen, himmlischen Leuchters, dessen Licht auf höchster Spitze das goldene Kreuz ist? — Da helfen vier Pilasterstockwerke übereinander und oben die Laterne des Lysikrates nimmer aus! —

Und wenn auch die architektonischen Linien untadelhaft aneinander gezwungen waren, von einer malerischen Wirkung des Ganzen, was doch ein Hauptzweck der Baukunst ist, von Harmonie zwischen der umgebenden Natur und dem sie zieren sollenden Gebäude war keine Spur. Seine Physiognomie war betrübt wie das Gesicht einer Italienerin unter lauter Deutschländerinnen, wovon keine sie verstand; — unsere Sonne, unser Regen, unsere Berge und Nebel, gefielen ihr nicht; — sie hatte bitter Heimweh.

Freundlicher — freundlich wie Fausts Gretchen sah's mich an aus den hohen Fenstern der lieben, alten, deutschen Kirchen. Reizend und doch robust von außen — und innerlich so voller Saft und Kraft — so voller Gemüt und traulicher Befriedigung!

Hier war die Schönheit und Konstruktion aus der einfachen Erfassung des Bedürfnisses, des Bauzweckes hervorgegangen; dort wurde das Bedürfnis eingezwängt in die Afterformen einer fremden Schönheit und Konstruktion; hier war freudige Anerkennung und Ergebung in die Zustände der heimatlichen Natur und Sitte; dort Widerspruch und Sträuben; hier bescheidene und unverhüllte Darstellung soliden Baumaterials, dort prahlerische Marmorsäulen und wuchtige Gesimse aus flüchtig zerfallendem Gips.

Solche Vergleichungen drangen sich mir, dringen sich jedem Unbefangenen in Deutschland fortwährend auf. Die Folge ist, was ich allen jungen Kunstgenossen mit dem Wunsche, daß keine Menschen mehr aus Flitter und Wahn Monumente ihrer Zeit errichten möchten, herzlich darbringe: daß allmählich die glühende Liebe zur antiken Architektur (die auch ich in mei-

ner ersten Schule aus Stuart und Revett, den französischen Werken Durands, Perciers und ihrer Schüler, den deutschen Werken Schinkels, Klenzes, Mauchs etc. einsog) zu jener Verehrung alter Klassiker erkalte — die ein gesunder Dichter für die Iliade hat, ohne daran zu denken, in Deutschland mit Hexametern, in christlichen Ländern mit griechischer Mythologie zu dichten. Ich nahm den Wunsch zurück, in ganz Deutschland kein anderes Gebäude mehr erstellt zu sehen, als wie der Voß der griechischen Architektur, der sel. Schinkel es in jedem Stile entworfen haben würde. Denn wie mich mehr und mehr die biedere Wahrheit der altvaterländischen Architektur gegenüber jenen Adoptivsöhnen aus südlicher Natur anzog, gestand ich mir, daß ein unsriger Apfel doch mehr wert sei als die durch den Transport verdorbene Orange, eine gesunde Bäuerin mehr als eine geschmückte Städterin; kurz, ein im Lande ausdauerndes schlichtes deutsches Gebäude mehr als eine früh zerfallende, trügerische Kopie der herrlichsten Denkmäler.

Doch das Wie der Wiederzuhandnahme unserer alteinheimischen Bauweise war mir damals noch nicht klar; denn keineswegs stehe ich auf der Seite einer gewissen Klasse romantischer Archäologen, die uns die Wiedereinführung des wunderbaren Kathedralstiles des 13. und 14. Jahrhunderts mit all seinen Details und seiner für unsere Zeit unmöglichen Fülle so streng ans Herz legen, daß die Architekten, die ihnen Glauben schenken, z. B. selbst die Inschriften ihrer Gebäude und Kirchen ja nicht anders als in gotischen, unserm heutigen Volke unlesbaren Lettern schreiben dürfen. Derartiges kam mir früh schon als beinah so unrichtig vor, wie die Nachahmung des griechischen Tempelbaues, und wohl fühlte ich, daß eine Wiederzuhandnahme der nordischen Sandsteinbauweise (um sie allgemein nach Klima und Material zu bezeichnen) ebenfalls aus Erkenntnis jenes nimmer gleichfruchtigen Geschichtsgeistes hervorgehen müsse, von dem ich oben redete, als ich die Verteidigung griechischer Marmorbauweise für unsere Materiale und unser Klima als unrichtig erklärte.

Auf meiner italienischen Reise fand ich — was ich suchte. Das Studium mancher, gegen unsere deutschen Kirchen höchst einfach gehaltener Monumente aus dem christlichen Mittelalter bewies mir, daß nicht nur mit Anwendung einer allerdings (durch ihre Liebe) ergreifenden Fülle sinnreich gedachter Details, Türmchen, Blumen und Galerien etc., wie unsere deutschen Kathedralen, die englischen am meisten, die französischen weniger sie zeigen, ein hoher Effekt erzielt werden könnte: — sondern daß vielmehr großartige, das Kleinliche ganz verschmähende Einfachheit einen noch viel nachhaltigeren Eindruck hervorbringen könne, wenn sie r e i n auf dem Grundkerne jener wunderbar geistreich entwickelten Bogenarchitektur beruhe, die unsern deutschen Kathedralen — der Stadt — und selbst den guten Dorfkirchen des Mittelalters gemeinsam als Grundschema innewohnt. — Wie ich diesen Gedanken weiter verfolgte und mich bemühte, mir die berühmten Erscheinungen unserer christlichen Architekturgeschichte stets ohne alle Details nur in ihren Grundschemen zu denken, fiel plötzlich jene Kluft zwischen Rundbogen und Spitzbogen oder byzantinischen und gotischen Architektur (die uns gegenwärtig in Deutschland so viel zu kämpfen macht) zusammen, und es stellte sich mir die christliche Kirchenarchitektur als e i n fortgesetzter, schöner Entwicklungsgang der Gewölbebauweise dar, gegenüber der antiken Horizontalarchitektur der Aegypter, Griechen und Römer.

Nun war die Frage zu lösen, wo finden wir in unserer christlichen Architekturgeschichte die reinste und schönste Entwicklung des Gewölbebaues — abgesehen von allen Details? Niemand wird hierauf die frühere oder mittlere, byzantinische Bauperiode nennen wollen, sondern die Anhänger des Rundbogens werden die Uebergangszeit zum Spitzbogen, die Anhänger der ausgebildeten Gotik werden nach richtiger Abwägung die erste Zeit jenes Stiles bezeichnen müssen. Denn jener bewundernswerte Grad von Virtuosität des Gewölbebaues, wie ihn die kunstfertigkeitsstolze Spätgotik entwickelte, wird auf die Bezeichnungen reinster und schönster Gewölbesysteme ebenso wenig Anspruch machen können, als sich Titian, trotz seinem unübertrefflichen Vortrage mit dem vielleicht weniger werkfertigen Raphael oder Michelangelo messen kann.

So wurde mir die Zeit von 1100 bis 1300 zu einer breiten Basis, auf deren bauliche Grundprinzipien unsere neue, monumentale Architektur (zwar befreit von aller sklavischen Kopie des Details, doch stets dasselbe als Spezialausdruck seiner Zeit und mehr noch seines jeweiligen Materials beachtend) fußen mußte, wollte sie anders den Baum kunstgeschichtlicher Vervollkommnung, — der durch die Zeiten der südlichen und westlichen europäischen Völker sich in leicht erkennbaren Jahresfolgen hinaufbaute — dort wieder pflegen, um sein hohes Wachstum zu fördern, bis kommende Jahrhunderte erkennen möchten, wie hoch es gekommen — und wie es höher zu ziehen sei. —

Bevor ich meine Reisebetrachtungen beginne, in denen das oben angedeutete alles deutlicher nach und nach sich entwickeln soll — werfe ich noch einen allgemeinen Blick auf die gegenwärtigen Kunstbestrebungen und ihre Resultate besonders im Gebiete der Baukunst.

Jene Kunstbestrebungen unserer neuern Architektur entlocken mir keine Zweifel über ihren Inhalt, keinen Tadel über ihre Erfolge, wie wir beide so oft zu hören bekommen, sondern meinesteils bin ich zufrieden und erfreut, und glaube, daß unsere Zeit daran arbeitet — wie sie besonders in der Malerei einen neuen Boden errungenn hat — so auch in der monumentalen Baukunst wieder einen festen, allgemein anerkannten Fuß zu fassen. Daß sie ihn noch nicht gefaßt hat, noch nicht hat fassen können, darf bei der Kürze der Zeit, die wir in Deutschland wieder zum Begriff des Wertes monumentaler Architektur gekommen sind, niemanden wundern. Es mußte und muß noch vielwegig und mühsam gesucht werden. Warum so mühsam? Weil wir nicht einzig den reichen Schatz unserer vaterländischen Monumente vor uns sehen; sondern durch die reiche Literatur illustrierter Werke, die seit Erfindung der Buchdruckerkunst uns alles — alles, was auf der ganzen runden Erde je gebaut, gehauen und gemalt wurde, zur Auswahl vorlegen, in unserm eigentümlichen, nördlich nationalen Entwicklungsgang zerrüttet und zerstreut worden sind. Allein gerade dieser Umstand, der einem allgemein anerkannten, landesrichtigen Baustil so hemmend entgegentritt, wird, wenn einst durch ein paar gloriose Exempel seine jetzige Kraft gebrochen ist — unserm dann neu errungenen Standpunkte die noch nie gekannte Würde bewußter Freiheit verleihen. Die Meister des Mittelalters waren natürlich auf sich selbst angewiesen, denn ihnen waren die Bauwissenschaften und Stile anderer Völker nur als bleiche, traditionelle Schimmer oder schwache Reiseerinnerungen bekannt, darum blieben ihre Kräfte so leicht beieinander und freudig immer fort enwickelnd der natur- und sittengemäßen vaterländischen Bauweise zugewandt; darum sie eben auch jene bewunderswerte Höhe er-

reichten, die für uns je wieder zurückkehrend zu hoffen — wohl zu kühn wäre —, selbst wenn noch so schwunghafte Zeiten wiederkehren sollten. Denn bei dem obengenannten Standpunkt bewußter Freiheit in der Kunst verstehen wir die Zeit, wo unsere Deutschen, überhaupt die nördlichen Architekten sagen werden:

Wohl erkennen wir alle, daß die Marmorformen der antiken südlichen Architektur der Griechen die ästhetisch schönsten sind, und beneidenswert erscheint uns jenes Land, dessen Licht so feurig, dessen Klima so milde und fröhlich ist, daß selbst die feinste Perlenschnur des Tempels sich rein und deutlich zeigt, und auf das flache Dach selten Regen — nimmer der kalte Schnee fällt; allein wir leben nun einmal im Norden, auch er hat seine Poesie, und großartig ergreifende Erscheinungen sind seine nebelumflogenen Türme. Seine Steine sind rauh, Feines tragen sie nicht, doch aus kecken, meisterlichen Hammerschlägen ersteht rasch eine markig skizzierte Bildung, ihr fehlen jene sinnlich reizenden Marmorreflexe — allein ein verborgen tiefer Geist ist in sie gefesselt; wie rasch gearbeitet, so baut sich rasch der Stein zum Stein, was wohl gegründet wurde, schließen sorglos luftige Gewölbe, und statt der Ruhe voller Schönheit, die in den horizontalen Linien und der reichen Detailausführung der antiken Tempel liegt, besitzen wir in unsern Kirchen durch Geist bewegte Linien, durch Geist ergreifende Erhabenheit und Größe. Allein ob wir je zu dieser allgemeinen Verleugnung des weitaus leichtern und anfangs durch Schönheit mehr anziehenden, antiken Stils gelangen werden, das ist eben eine zweifelhafte Frage. Ich glaube ja: aber nur dann, wenn eine Fortsetzung der besonders durch König Ludwig eingeschlagenen, monumentalen Richtung in der Kunst auch durch andere deutsche Fürsten folgen wird. Da werden dann die einsichtigern Architekten, an Bauplätzen zuerst und dann in Akademien, endlich doch zur bestimmten Ueberzeugung kommen, daß wir als Nordländer nördlich bauen müssen, daß wir mit allen, noch so schönen fremdartigen Pflanzen, die nicht auf unsern Boden und unter unsern Himmel passen, konstruktiv zu Schanden werden und auf unser Volk nicht wirken, kurz, daß wir eben nie dort die Beruhigung unseres Wirkens finden — wo die Geschichte des fortwachsenden Geistes menschlicher Kunst und Wissenschaft — es angewendet wissen will, d. h. in der Fortsetzung und Benutzung der vierhundertjährigen Errungenschaft unserer heimischen Architekturgeschichte. Einmal dies von den besten Köpfen klar erkannt, werden sie fest und rationell den anspruchslos im Guten an die Geschichte sich anschließenden, im Extravaganten und Unnötigen frei sich lostrennenden Pfad gehen, und so würden und müßten dann Gebäude entstehen, neu, kraftvoll, Schutz und Trutz bietend gegen alles, was uns den Norden fühlen läßt; schön und gediegen je nach der künstlerischen Begabung ihres Erfinders. Aus ihnen würde die Wahrheit verkörpert reden, und wie sie überall groß ist, auch hier weite Kreise durch die weniger schöpferischen Kräfte schlagen — fielen nur erst in das breite Gewässer unseres, auf diesen Gegenstand bezüglichen Streites und Forschens in Schrift und Bauten ein paar recht gewichtige Steine. Vieles wird in diesem Sinne der Ausbau des Kölner-Domes leisten, denn ob freilich seine ungeheure Ausrüstung an sächlich unnötigem Detailwerk der gediegenen Einfachheit und kernigen Kürze in der Hebung des Gewollten entgegen ist, die wir als Ziel der Kunstbestrebung unserer Zeit im Gebiete der monumentalen Architektur erstrebt wissen möchten, so birgt unter seinem reichen Blumenwerke jener Bau doch auch, nur weniger rasch augenfällig, die einfachen Grundgesetze des deutschen Gewölb- und Widerlagersystems so wie seiner Turmbauten, und damit ein reiches Element weiter und freier zu entwickelnden Schönheitssinnes. — Der Weg aber, den die Architekturgeschichte in München und Berlin, den beiden Hauptschulen unserer heutigen Architektur, eingeschlagen hat, (scheint mir) — wird uns sicherer zu einer nachhaltigen Erkenntnis des Rechten führen. Ich sagte oben, ich hätte keinen Zweifel über den Inhalt, keinen Tadel über die Erfolge der Kunstbestrebungen unserer neueren Monumentalarchitektur, und dies galt hauptsächlich den Leistungen der beiden angeführten Residenzen. Nicht, daß ich die Meinung verhehlen wollte, der rechte Standpunkt sei noch nicht errungen — ich hoffe dies im Verlaufe zu beweisen: — allein, wer nur irgend einen Begriff des langsamen Ineinandergreifens geschichtlicher Entwicklung hat, der kann nicht anders als durch die Leistungen jener beiden Schulen erfreut und mit vieler Hoffnung auf eine sich immer klarer entwickelnde Zukunft erfüllt sein. Wir betrachten die jetzige deutsche Kunstblüte als eine Frucht der vorhergegangenen großen Literaturepoche. Ein Volk, in Krieg oder wahrheitslose Bildung versunken, kann unmöglich die Pflegerin erhebender, auf Verstand und Gemüt nachhaltig wirkender Kunstbildungen sein. Gefühl eines einzelnen hilft nichts oder wenig. Ein verständiges Bewußtsein tüchtigen Wollens, eine Ahnung der unendlichen Großartigkeit jener menschlichen Bestrebungen, die von Anfang der Geschichte bis an ihr Ende, oft scheinbar unterbrochen, und immer wieder desto glorreicher, sich fortziehen, muß die gebildeteren Teile der ganzen Nation, — muß vor allem denjenigen durchdringen, der das monumentale Kunstwerk befiehlt — und den Künstler, der es ausführt. — Ohne diese edlen Quellen und Anfeuerungen alles Großen wird nimmermehr ein echtes Kunstwerk entstehen können. Deutschland hatte das Glück, durch eine Reihe großer Männer auf den angedeuteten Standpunkt herangebildet zu werden.

Die Geister von Winkelmann, Lessing, Klopstock, Wieland und, durch sie zur Möglichkeit geworden, von Herder, Goethe, Schiller, den beiden Schlegel, Tieck, Novalis, der Philosophen Kant, Fichte, Schelling, Hegel und die der neuen Dichterschule, drangen mehr und mehr durch die gebildeten Klassen Deutschlands und von diesen vermittelt in das Volk als ein erhöht geistiges Lebensbewußtsein wie Muttermilch in die Adern des wachsenden Kindes. Die Nation erhielt durch alle diese edlen Einflüsse jene befeuerte Seelenstimmung, die das Bedürfnis empfindet, das Gelernte überall im Leben zu verwirklichen, in Musik und Gesang, in Denkmälern bildender Kunst, in Institutionen, kurz in allem, was mit des Menschen Leben hienieden und mit seinen überirdischen Ahnungen in jenen geheimnisvollen Verbindungen steht, die den unergründlichen Schatz und die Beruhigung des Gemütes bilden.

Es ist bekannt, daß gleich anfangs jener Entwicklung unserer großen Literaturepoche man sich zur Klassik des Altertums flüchten mußte oder vielmehr mit Willen und Vorliebe flüchtete, um die Unnatur und Bodenlosigkeit des französischen Geschmackes zu bekämpfen. Als wirklich das vielseitig und tief betriebene Studium des Altertums jenen glänzenden Aufschwung namentlich unserer Poesie zur Folge hatte und viele der größten Dichter Deutschlands sich in griechischer Mythologie, griechischen Dichtungsformen und griechischer Geschmackslehre wahrhaft badeten, konnte es nicht fehlen, daß man laut und immer stärker der bildenden Kunst zurief, dort ihren

Wiederaufschwung zu suchen, wo die Dichtkunst ihn gefunden hatte.

Kaum hatte Winkelmann seine wesentlich auf Skulptur und Malerei bezüglichen Werke geschrieben und durch sie auch für die Baukunst das Zurückkehren zur Antike empfohlen, als die Entdeckung von Pompeji und Herkulanum vor aller Augen das reizvolle Bild italisch-griechischen Lebens und seiner Kunst entfaltete und zu sofortigem Anwenden jener charmanten Bauformen und Dekorationen einlud. — Rasch bemächtigte sich die französische Schule der neuentdeckten Schätze in wohlgezeichneten Werken — und reflektierte hierdurch und seine seit der Revolution blühende Akademie um so mehr auf Deutschland, als eben früher alles von Frankreich kam und auch jetzt noch auf seinen Schulen sich die deutschen Architekten bildeten. In England brachten die ähnlichen Ursachen und besonders die Sammlungen Lord Elgins die gleiche Wirkung hervor, so, wie das Werk der Architekten Stuart und Revett durch seine Tempelmaße der Verbreitung des antiken Baugeschmackes einen wesentlichen Vorschub leistete.

Da also, um auf München und Berlin zurückzukommen, der glückliche Gang der Geschichte die Fürsten jener beiden Residenzen für das in der Zeit liegende Begehren und Bedürfnis von Monumenten willfährig stimmte — konnte es sich unter den oben angedeuteten Umständen nicht anders gestalten, als daß die berufenen Architekten in antikem Geiste zu bauen suchten. —

Schinkel in Berlin und Klenze in München waren die beiden beglückten Künstler, deren Talent mit ihren Aufträgen durchaus korrespondierte, und gerechterweise glaube ich behaupten zu müssen, daß kein noch so begabter, jetzt lebender Architekt zu ihrer Zeit und bei jener Zeitstimmung ihre Aufgaben glücklicher hätte lösen können.

Darum es mir stets als ein ungerechtes Urteil erscheint, wenn man jenen Meistern den Vorwurf macht, sie hätten nicht im Einklange mit dem Gefühle des deutschen Volkes gebaut; sie hätten es besser verstehen sollen, ihren Monumenten einen landesrichtigen Charakter zu geben.

Erst mußte der gänzlich zerrüttete Schönheitssinn aus der Grube gezogen werden; das Gelingen dieser Aufgabe war einige Millionen wert, die man auf ein halbes Dutzend Monumente verwendete, welche zwar, um ihres Kontrastes mit unserm nordischen Klima willen, baufällig werden mögen, aber nichts desto weniger jene Aufgabe so sicher und rasch lösen mußten, wie ein sofortiges Entwicklungs- und Fortsetzungsbestrebnis unseres schwer anzufassenden, altdeutschen Stiles es unmöglich hätte bewirken können. Denn nebst jener ihm eigentümlichen Leichtverständlichkeit seiner Grundsätze und seiner Details, die nach allem Vorhergegangenen auf seine glückliche Anwendung hoffen ließen, besitzt der antike Baustil in der Zeit von Filipp Brunellesco bis auf Raphael schon eine völlig durchgemachte Zurechtlegung seiner Motive für die moderne Sitte, was natürlich wiederum sehr erleichternd eingriff. Jene Zeitgemäßmachung aber muß von unserer nördlichen Bauweise erst noch durchgemacht werden, und dies ist eben nach meiner Meinung die Aufgabe, an deren glücklicher Lösung unsere Zeit nun sich mit allen Kräften machen sollte, nachdem sie durch die früheren Monumente ihrer neuen Kunstepoche einesteils wieder zur Erkenntnis des Schönen und Erhabenen empfänglich gestimmt wurde, anderenteils aber sich das Gefühl stets weniger verheimlicht, daß eine noch so geistreiche Anwendung des antiken Tempelstils für uns eben doch in keiner Beziehung landesrichtig sei. — Betrachtet man die Verhältnisse aus diesem geschichtlichen Entwicklungsgange, so kann man sich der Bauwerke von Schinkel und Klenze, die der letztere für den wahrhaft großartigen Kunstverehrer (um ihres monumentalen richtigen Wertes willen) König Ludwig I., der andere unter Friedrich Wilhelm III. für Berlin erfand und ausführte, nur herzlich freuen. Die Glyptothek, die Pinakothek, die neue Residenz in München, sind Bauwerke, die jederzeit ihrem Begründer und den Architekten zur Ehre gereichen. Es setzte der Künstler alles Haschen nach Originalität bei Seite und schloß sich bei der Glyptothek den schönsten antiken Bauwerken, in der Pinakothek in der neuen Residenz, in der Postfassade, sowie in einem für den Herzog Maximilian gebauten Palast dagegen jener oben bezeichneten italienischen Architekturepoche an, die zwischen Filipp Brunellesco und Raphael liegend, Renaissance (als Wiederzuhandnahme der antiken Bauformen) genannt wird, und entwickelte in beiden Fällen so viel Geschmack und großartigen Formensinn, daß er sicherlich zu jeder Zeit als einer der tüchtigsten Künstler unserer Zeit gerühmt werden wird.

Besonders gelang ihm die Pinakothek, und ich halte dafür, daß an Noblesse der Auffassung und Geschmack in den Verhältnissen, überhaupt an Poesie der Erscheinung kaum ein anderes öffentliches Gebäude Münchens mit ihr wetteifern könnte. Jene Vorzüge hätten sich übrigens auch einer nationalen Behandlung im Detail einverleihen lassen, und angenommen, dies wäre geschehen, dann müßte die edle Baumasse der Pinakothek einen ganz eminenten Effekt hervorbringen. — Wenn jenes zu tun in der damaligen Periode schon eine Möglichkeit gewesen wäre, die der Architekt absichtlich durch Andersmachen verneint hatte, dann müßten seine Gebäude nach meiner Ansicht ein schonungsloses Urteil betreffen. Eins aber konnte, scheint mir, Klenze nie ganz verleugnen: daß er ein Schüler der französischen durch Durand, Percier und Fontaine blühend gewordene Architekturschule sei, und in dieser Hinsicht errang sich Schinkel in Berlin den Vorzug, in seiner Behandlung des griechischen Baustiles durchaus neu und genial dazustehen.

Schinkel besaß alles, was ein Architekt besitzen muß, um sich eine weitverbreitete Schule zu gestalten. — Ein ausnehmender Schönheitssinn und hinreichendste technische Fertigkeit sowohl im architektonischen, als auch im landschaftlichen und Figurenzeichnen, legten ihm das ganze, reiche Gebiet der mannigfaltig neuen und guten Ideen, die jedesmal Besitztum der ausgezeichneten Köpfe sind, zu Füßen. Wo er und was er darstellen wolle, ging ihm leicht und ganz aus seinem Innersten. In seinen vielen schönen Projekten von Stadt- und Landhäusern wußte er sich so sehr an einen Hauptzug unserer gesellschaftlichen Einrichtungen — augenfällige Eleganz — anzuschmiegen und sie mit Geist zu durchdringen, daß er sich in diesem weniger monumentalen als dekorativen Felde der Kunst allgemeinen Beifall und Anhang errang.

Er war, was jeder höhere Architekt sein sollte, zugleich Maler, und so war er der Erste, der den oben berührten Gegenständen jene steife Pilasterbehandlung, jenes alberne Tempelgesimspathos der französischen und Weinbrennerischen Schule durchaus abzustreifen vermochte. Aus gleichem Grunde war er auch Meister in der Gruppierung der architektonischen Massen, worin besonders der malerische Sinn des Architekten erkannt wird. Aber eben all dies beneidenswerte Genie widmete Schinkel einer unvergleichlich glücklichen Zurechtlegung antiker

und italienischer Architekturformen, gegen die niemand opponieren könnte, täte es nicht vor allem unsere Natur, die in Gottesnamen ein südliches Gebilde in Berlin von Frost und Schnee, Sturm und Regen nimmer dispensiert. In der eigentlichen Monumentalarchitektur hatte Schinkel keine so großartigen Aufträge wie die Architekten Münchens; allein in drei Bauwerken besonders beurkundete er auch in dieser Beziehung ein gewaltiges Talent. Dies sagt man mit ganzem Rechte von jenen Architekten, die in Bausummen und Platz auf einen gewissen Grad beschränkt — mit der Lösung ihrer Aufgabe den möglichst befriedigenden Effekt erreichten, der sich in Erwägung aller Umstände nur erwarten ließ. Und dies ist bei Schinkels „Neuem Museum", bei seinem „Schauspielhaus" und bei seiner „Bauschule" vollkommen der Fall. Das Museum und die Bauschule besonders kann man nur bewundern. Während im Museum das feinste Gefühl mit dem großartigsten Geist der griechischen Architektur (ich rede besonders von der Hauptfassade) vereinigt uns vor Augen gestellt ist und nur einige wenige Kontraste, wie die Seitenfassade, uns daran erinnern, daß der Künstler mit dem großartig abgeschlossenen, unantastbaren Tempelschema der Griechen kämpft, scheint Schinkel in der Bauschule an das liebe Vaterland gedacht zu haben. Alle Details dieser Bauschule sind griechisch gehalten, allein das innerste Wesen jener herrlichen Schöpfung — ist deutsch. Entblößt man die Komposition von allen Details und Verzierungen und behält bloß noch die durch Mittelstäbe in drei schlanke Höhenteile getrennten großen Fenster, sowie das Verhältnis dieser Lichter zu der übrig bleibenden Fassadenmasse im Auge, so hat man eben ein rein deutsches Gebäude jenes anspruchslosen, schönen Gattung-Motives, wie man sie von 1000, 1500 und 1600 an in Deutschland fast überall — aber eben sehr schmucklos — in landesgemäßer Weise erbaute. Ich erinnere an das Rathaus in Basel, an eine Menge anderer mittelalterlich erhaltener Gebäude daselbst, an viele Häuser Straßburgs, wo besonders ein ehemaliges Zunftgebäude (wenn ich nicht irre) in der Nähe des Domes auf dem Platze des Gutenbergmonumentes.

Ich verspare eine weitere Besprechung dieses Epoche machenden Schinkelschen Monumentes auf später und bemerke nur noch, daß Schinkel, als er den Entwurf in seiner Seele herumtrug, gewiß durch jene damals schon lebhaft aus der Zeit herausklingelnden Erinnerungen an die heimisch mittelalterliche Kunst einige Zweifel über die volle Zulänglichkeit des antiken Systems, das er früher lebhafter verfocht, in sich erwachen fühlte und dann in dieser Schöpfung zwischen südlichem Schmuck und nordischem Gehalte auf eine Weise balancierte, die man als doppelt genial bewundern muß. — Denn wie wir hier andeuteten: neben jener antiken Richtung, die anfänglich durch unsere frühere Literaturepoche und äußere Einflüsse hervorgerufen und unterhalten wurde, machte sich erst wieder in der Literatur durch Goethe und die romantische Schule und dann durch sie im Volke eine immer mehr erwachende Erkenntnis des Wertes unserer einheimischen christlichen Architekturepoche geltend und ist seither durch Unterstützung aller einsichtigeren Geister in immer siegreicherem Kampfe mit jeder Anempfehlung einer geschichtlich konstruktiv niedrig stehenden und landesfremden Entwicklungsstufe der Monumentalbaukunst begriffen. Allein, will man hierin zu einem tüchtigen Ziele gelangen, so gilt es, sich der Aufgabe recht klar bewußt zu sein.

Wir wollen keine Monumentalarchitektur, die der Zukunft beweise, die Deutschen des 19. Jahrhunderts hätten den Stil der Griechen, oder die byzantinische Bauart, oder die mittelalterliche Gotik sehr verehrt und je eine dieser Entwicklungsstufen der Architekturgeschichte treu kopiert, sondern wir erstreben Monumente, die unseres Glaubens und Wissens, unserer Sitte und Natur (dies für die Architektur ganz besonders nimmer zu vergessen!) Verherrlichung werden, — kurz, jetzt wie in der fernsten Zukunft sollen dieselben unserer Zustände (d. h. nur der edelsten, nimmer der profanen Beziehungen derselben) getreues Abbild und bleibende Vermittlung sein.

Nun hört man viele sagen, das, was wir bauen, ist eben der Ausdruck unserer jetzigen Kunstanschauungen. Ich aber halte dafür: Nein! — weil alles von Einem abhängt, vom Architekten, der zur Ausführung eines wichtigen Baues zufällig berufen wurde, der vielleicht ein gar guter Zeichner und Komponist, aus der ungeheueren Menge illustrierter Werke, die ihm aller Länder Stil vor Augen lege, sein mag, aber deswegen noch nicht vom klaren Begriff des Zeitbestrebnisses und den Errungenschaften der Zeit durchdrungen ist. Ich möchte in die Seele eines großen Kunstbeschützers sehen, um zu erfahren, ob er nicht hie und da, was ich hier andeutete, erlebte. Er, selbst nicht im Besitz der technischen Darstellungsgabe, doch tiefer Kunstkenner, der gerade jene Spiegelung des Edelsten in der Zeit in seinen Monumenten wünscht, der die Zeit kennt, kann dem Künstler lange sagen, etwas derartiges, ein Gebilde dieses Ausdruckes in verwandtem Geiste mit jenen und jenen Monumenten ist das, was mir das richtige zu sein scheint: Der Architekt wird ihm einen Entwurf aus seiner engen oder weiten Seele bringen, wohl einen Abguß seines individuellen Entwicklungsganges als Künstler, allein nur insofern eine Verherrlichung und bildliche Vermittlung des Tiefsten unserer Zeit, als er dies wirklich in sein Inneres aufzunehmen vermochte. Und über die hinaus — über sein Talent kann er in Gottesnamen nicht — er kann abändern, jenes und jenes Monument nachahmen, allein der Zweck monumentaler Kunst, ein wahres Dokument der Zeitideen zu sein, geht zu Grunde. — Verfolgt man diesen Gedanken, so erkennt man die ungeheure Aufgabe des Architekten, den das Glück zur Erstellung großartiger Monumente berief; es liegt eine Verantwortung in ihr, die weit über jene des Bildhauers und Malers hinausgeht und die eben nur die begabtesten Geister mit aller Anwendung ihrer Kräfte beruhigt übernehmen können.

## ANMERKUNGEN

[1] Die Geschichte der Familie Müller von Mosnang und Wil wurde im „Müller-Buch" von Karl und Dora Bürke eingehend behandelt. Verlag Benziger & Co. AG, 1940, Einsiedeln.

[2] „Müller-Buch", Seite 11.

[3] P. Gall Morel, „Das Leben des Johann Josef Müller", Nationalrat, Kantonsrat und Kassationsrichter, A. J. Köppel 1863. Johannes Dierauer, „Zentenarbuch des Kantons St. Gallen" 1803—1903, Seite 100 und 106. Herausgegeben von der Regierung des Kantons St. Gallen.
Hartmann, „Galerie der berühmten Schweizer", Bd I, Nr. 44. Ulrich Hilber, „Dichtergaben aus Wiler Geschlechtern, Erwin Bischoff, Wil 1936.

[4] Johann Josef Müller, „Jugendklänge", Gedichtband.
Johann Baptist Müller, „In freien Stunden", Gedichte.

[5] Aus dem „Müller-Buch", Seite 17.

[6] Ernst Förster, „Johann Georg Müller", ein Dichter und Künstlerleben, Biographie St. Gallen 1851, Seite 4 ff.

[7] Müllers Reisetagebuch, notiert am 26. 4. 1838.

[8] Sämtliche Blätter befinden sich in der Bibliothek der ETH in Zürich.

[9] Großteil der Skizzenbücher ist im Privatbesitze der Familie Dr. R. Benziger, Wil.

[10] Goethe, „Aufsätze zur bildenden Kunst" — „Von deutscher Baukunst".

[11] Aus Müllers „Architektonisches Tagebuch", Pisa, den 2. 10. 1842.

[12] Ein weiterer Beweis dieser Einstellung findet sich in einem Brief an seinen Vater vom 18. 3. 1841, aus München, worin er die Pläne für das neugeplante Familienwohnhaus erläutert. Unter anderem sagt er zum Schluß: „Nur dies sei noch gesagt, daß nichts da ist, was bloß Verzierung wäre, sondern Alles und Jedes hat seinen Zweck und Grund."

[13] „Aus dem künstlerischen Nachlasse von Johann Georg Müller", von J. M. Ziegler, Seite 8—11.

[14] Arnolfo di Cole 1250 ? — 1320, florentinischer Baumeister, Verfasser des Projektes, nach welchem der Dom von Florenz erbaut wurde.

[15] Filippo Brunellesco 1377—1446, Hauptmeister der italien. Frührenaissance, Erbauer der Kuppel des Florentiner Domes.

[16] Giotto di Bondone 1266—1337, Maler und Baumeister der italien. Frührenaissance.

[17] Aus Müllers „Architektonisches Tagebuch", Rom, den 3. 2. 1843.

[18] Aus Müllers „Architektonisches Tagebuch", den 19. 12. 1843.

[19] Im Besitze der ETH Zürich.

[20] Aus „Ueber die einstige Vollendung des Florentiner Domes" — Aufsatz von Müller erschienen in der „Allgemeinen Bauzeitung" — Wien 1847.

[21] Im „Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft" — Zürich 1860, Seite 15, fand sich eine Bemerkung, aus welcher hervorgeht, daß Müllers Entwürfe für die Neugestaltung der Florentiner Domfassade von seinen Angehörigen dem Großherzog von Toskana zur Verfügung gestellt wurden. Demgegenüber heißt es in der Veröffentlichung des späteren Wettbewerbsergebnisses für die Domfassade, die im Blatte „L'illustrazione Universale", Nr. 99, vom 19. 11. 1865: „Die gut überlegten Pläne (Müllers), schon ausgeführt für eine neue Fassade des Domes von Florenz gelangten in die Hände des Großherzogs, aber nach der Flucht der großherzoglichen Familie verschwanden sie und man weiß nicht, wo sie sich befinden." — Eine Abbildung der Ausstellungstafel, welche im Museo di S. Maria del Fiore in Florenz aufbewahrt wurde, befindet sich im „Müller-Buch", Seite 90.

[22] Veröffentlicht in „Biographie" von E. Förster, Seite 121 bis 124.

[23] Aus Müllers „Architektonisches Tagebuch", Pisa, Ostern 1843.

[24] „Ueber die Restauration der St. Laurenzenkirche in St. Gallen" — Gutachten des Arch. J. G. Müller, Wil, Original im Verwaltungsraths-Archiv, Veröffentlicht in „Verhandlungen der St.Gallischen-Appenzeller. gemeinnützigen Gesellschaft" 1855 von J. C. Kunkler, Architekt.

[25] Großteil der Pläne befindet sich im Besitze der ortsbürgerlichen Verwaltung in St. Gallen, zwei Stüà im Museum der Ortsbürgergemeinde Wil, zwei Stück im Privatbesitz der Familie Dr. R. Benziger, Wil.

[26] Aus „Architektonische Entgegnung in bezug auf den Umbau der St. Laurenzenkirche", geschrieben in Wien, den 24. Jan. 1849. Original im Besitze der Familie Dr. R. Benziger, Wil.

[27] Sein ganzes Bestreben geht dahin, dem ganzen Volk die Kunst verständlich zu machen und nicht nur die Gebildeten und Kunstgeschulten anzusprechen.

[28] Reproduziert in „Veröffentlichungen und Mitteilungen der schweiz. Ingenieure und Architekten", von Kronauer, 1853.

[29] Vergl. den Artikel von Heinrich Edelmann „Arch. J. G. Müller und die Denkmalpflege", ersch. in „Toggenburger Heimat-Jahrbuch" 1956.

[30] Veröffentlicht in „Biographie" von E. Förster, S. 110—112.

[31] Veröffentlicht in „Biographie" von E. Förster, S. 126—144.

[32] Wegen etwas zu klein bemessenen finanziellen Mitteln sollte die ursprünglich projektierte Kirche zwei Türme von mittlerer Größe haben. Aus diesem Grunde empfahl Müller nur einen, dafür größeren Turm. Die Kirche wurde später doch mit zwei Türmen ausgeführt, weil man sich erstens an die schon erstellten Grundmauern des ersten Projektes halten sollte und zweitens, weil die Mittel zur späteren Ausführung des Baues wesentlich erhöht wurden.

[33] Dieser Chorumgang ist nach seinem Projekte vorgesehen gewesen, jedoch nicht ausgeführt worden.

[34] Ausführliche Beschreibung der Kirche ist im „Die Altlerchenfelderkirche — ein Meisterwerk der bildenden Künste" — von Franz Rieger, enthalten. Wien 1911.

## LITERATURVERZEICHNIS


*Baechtold*, Jakob: Gottfried Kellers Leben I. Bd., Berlin 1894.

*Beltrani*, Luca: Gian Giorgio Mueller — Per la facciata di S. Maria del Fiore, Firenze 1899.

*Brunner*, Sebastian: Erinnerungen an J. G. Müller, Wien 1849.

*Burckhardt*, Jakob: Der Cicerone — Gotische Architektur, Köln 1953.

*Bürke*, Dora und Karl: Müller-Buch, Einsiedeln 1940.

*Dierauer*, Johannes: Zentenarbuch des Kantons St. Gallen 1803—1903, Herausgegeben von der Regierung des Kantons St. Gallen.

*Edelmann*, Heinrich: Arch. J. G. Müller und die Denkmalpflege, Toggenburger Heimat-Jahrbuch, 1956.

*Förster*, Ernst: J. G. Müller, Ein Dichter und Künstlerleben, St. Gallen 1851.

*Ginhart*, Karl: J. G. Müller, Ein Schweizer Architekt, Neue Zürcher Zeitung, 26. 5. 1949.

*Hardegger*, August: J. G. Müller von Wil, Ein Dichter- und Künstlerleben, Sonntagsblatt der Ostschweiz, St. Gallen 8. 6. 1889.

*Hilber*, Ulrich: Aus den Briefen J. G. Müllers, St. Gallen 1922.

— Dichtergaben aus Wiler Geschlechtern, Wil 1937.

*Holland*, Hyac.: Allgemeine deutsche Biographie, Bd. XXII.

— Deutsche Charakterbilder aus verschiedenen Jahrhunderten, München 1864.

*Keßler*, Gottfried: Zwei Wiler Freunde Gottfried Kellers, Ostschweiz, St. Gallen, Dez. 1919.

*Kronauer*, J. H.: Mitteilungen schweiz. Ingenieure und Architekten, 1853.

*Kunkler*, J. C.: Verhandlungen der St. Gallischen-Appenzeller. gemeinnützigen Gesellschaft, Restaurationsentwurf des J. G. Müller, 1855.

*Müller-Styger*, Fridolin: J. G. Müller, Architekt von Wil, zu seinem 100. Geburtstag, ersch. im „Vaterland", Luzern 1922.

*Pestalozzi*, Carl: Der Baumeister J. G. Müller in St. Gallen, Christlicher Volksfreund, Nr. 15—17, vom 10. bis 24. April 1926, Basel.

*Polasek*, I. Boris: J. G. Müller, ein schweizer. Architekt und Dichter, Ostschweiz vom 17. 9. 1955, Nr. 429/430.

*Rubieri*, E.: Archivio storico italiano I. VIII., Firenze 1858.

*Rueß*, Wilhelm: Schweizerischer Jugendgarten, St.Gallen 1863.

*Stammler*, J.: Schweizerische Rundschau, Architekt und Dichter J. G. Müller.

*Tippmann*, Franz: Zum Gedächtnis eines schweizerischen Baukünstlers, Neue Zürcher Zeitung, 15. 9. 1922.

*Wurzbach*, Constant: Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich, Bd. 19, Wien 1868.

*Zähndler*, Werner: J. G. Müller. Sein Leben und seine Dichtung, St. Galler Tagblatt, Nr. 2, 3, 4, 5, 1904.

*Ziegler*, J. M.: Aus dem künstlerischen Nachlasse von J. G. Müller, Winterthur 1860.

— L'illustrazione universale, Compiento del Duomo di Firenze, Nr. 99, vom 19. 11. 1865.

— St. Galler Tagblatt, Die St. Laurenzenkirche in St. Gallen, 15. 9. 1922.

— Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft (neue Folge XX.), Zürich 1860.

— Die Schweizer. Illustrierte Zeitschrift für Literatur und Kunst, Nr. 5, Bern 1861.

— Neue Zürcher Nachrichten vom 27. und 28. August 1913, Zur Geschichte eines schweizerischen Nationaldenkmals.

— Wiler Zeitung vom 30. 5. 1936, Zur Wechselausstellung Müller im Ortsmuseum Wil.

## MATERIALVERZEICHNIS

*Florenz: Opera di S. Maria del Fiore*

1. Reproduktion eines Aquarells von Müller - Perspektive des Florentiner Domes.

*St. Gallen: St. Galler Stadthaus - Gallusplatz*

1. Ueber die Restauration der St. Laurenzenkirche - Gutachten von J. G. Müller - Original.
2. Pläne für die Restauration der St. Laurenzenkirche, Orig.

*Wien: Akademie der Bildenden Künste - Kupferstichkabinett*

1. 8 ausgeführte Aquarelle nach italienischen Motiven, Orig.
2. 2 Skizzenbücher von J. G. Müller.
3. Aufnahmen und Zeichnungen nach den alten italienischen Meistern.
4. Pläne für den Bau der Altlerchenfelderkirche.
5. Verschiedene Skizzen.

*Wil: Museum der Ortsbürgergemeinde*

1. 2 Aquarelle, Original.
2. Verschiedene Skizzen und Zeichnungen.
3. 2 Pläne für die Restauration der St. Laurenzenkirche.
4. 1 Skizzenbuch.

*Wil: Familie Dr. R. Benziger - Privatbesitz*

1. 3 Bände Tagebücher.
2. Sämtliche Briefe J. G. Müllers.
3. 3 große Skizzenbücher.
4. 8 kleine Skizzenbücher.
5. Gutachten über den Bestand und die Wiederherstellung der katholischen Pfarrkirche Neu St. Johann.
6. 3 Aquarelle nach italienischen Motiven.
7. 2 Uebungsarbeiten in Aquarell.
8. Verschiedene Zeitungsartikel, Notizen usw.

*Zürich: Bibliothek der Eidgenössischen Technischen Hochschule*

1. Projektpläne zum Wettbewerb in Mühlhausen.
2. Projektpläne zum Wettbewerb Nationaldenkmal.
3. Projektpläne zum Wettbewerb in Brüssel.
4. Entwürfe zum Eisenbahnhochbau für die Strecke Zürich-Bodensee.
5. Einige Entwurfsskizzen für die Florentiner Domfassade.
6. Ein angefangenes Aquarell für die Florentiner Domfassade.
7. Verschiedene kleinere Entwürfe, Aufnahmen italienischer Objekte, Zeichnungen und Skizzen aus Italien und Deutschland - Totalbestand über 300 Zeichnungen.