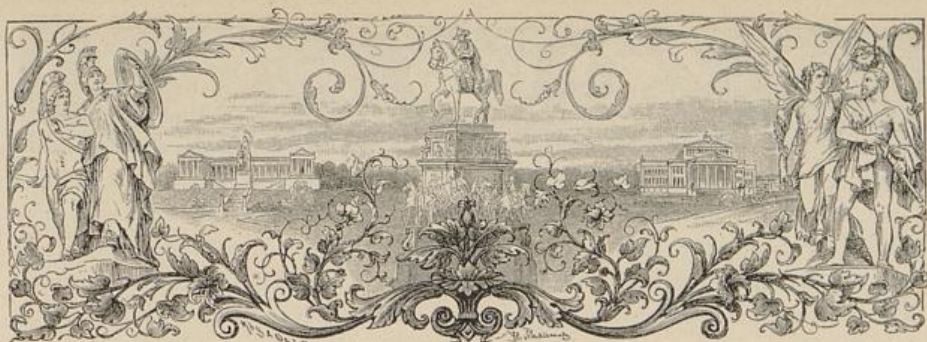




ZWEITES KAPITEL

Architektur und Plastik

1. Schinkel und die Berliner Schule.



it den ersten Entwicklungsstadien der neueren deutschen Baukunst unter dem Einflusse der Antike haben wir uns bereits in der Einleitung zu dem ersten Abschnitt des ersten Kapitels (s. Bd. II, S. 4—13) beschäftigt. Wir haben dort die Männer charakterisirt, welche durch literarische Studien und auf Kunstreisen die Ueberzeugung gewannen, dass auch die Wiedergeburt der deutschen Baukunst nur von einem engen Anschluss an die Denkmäler der klassischen, insbesondere der römischen Architektur zu hoffen sei. Unter engen Verhältnissen und mit kargen Mitteln entfalteten Erdmannsdorf in Dessau, Weinbrenner in Karlsruhe und Langhans, Gentz und Friedrich Gilly in Berlin eine Bauthätigkeit, deren Ziel die Wiederbelebung der griechischen Architekturgedanken und -Formen und ihre Anwendung auf die modernen Baubedürfnisse war. Im Gegensatze zu der krausen Willkür des Rokoko und zu der pedantischen Steifheit des Zopfstils wurden die keusche Reinheit, der lautere Adel und die monumentale Würde der hellenischen Kunst als das erstrebenswertheste Ideal bezeichnet, und nach den bescheidenen Vorarbeiten jener Männer fand diese neue, mit Energie eingeschlagene Richtung in Gillys Schüler Karl Friedrich Schinkel einen



Bahnbrecher und Vorkämpfer, dessen Genialität und fruchtbare Phantasie, dessen unermüdliche Schaffenskraft und dessen gleichmässig ausgebildeter Sinn für das Grosse und Kleine jener Richtung zum Siege und zur dauernden Herrschaft verhalfen und in der That eine Renaissance der deutschen Baukunst im hellenischen Geiste herbeiführten. Karl Friedrich *Schinkel* wurde am 13. März 1781 zu Neu-Ruppin als der Sohn eines Superintendenten geboren*). Sein Vater starb bereits im Jahre 1787, und 1794 zog die Mutter mit ihren Kindern nach Berlin, wo der junge Schinkel, nach eigenem Geständniss, unter grossen Schwierigkeiten seine Ausbildung auf dem Gymnasium zum grauen Kloster fortsetzte. Nachdem er die Prima erreicht, verliess er das Gymnasium, um sich der Baukunst zu widmen, nachdem schon frühzeitig eine grosse Neigung zum Zeichnen in ihm erwacht war. Für die Wahl eines künstlerischen Berufs war der Umstand bei ihm entscheidend gewesen, dass er mehrfach auf Kunstausstellungen Entwürfe des oben (Bd. II, S. 12) erwähnten Friedrich *Gilly* gesehen hatte, welche seine Phantasie und seinen Nachahmungstrieb mächtig anregten. Insbesondere war es ein im antiken Stile gehaltener Entwurf zu einem architektonischen Denkmal Friedrichs des Grossen, der den jungen Schinkel bestimmte, noch während seiner Schulzeit bei dem alten David *Gilly* Zeichenunterricht zu nehmen, da dessen Sohn Friedrich auf einer längeren Studienreise abwesend war. Erst zu Ende des Jahres 1798 kehrte Friedrich *Gilly* zurück, und nun empfing Schinkel von ihm den eigentlichen Fachunterricht, obwohl ihm seine Vormünder dringend von der Wahl dieses Berufes abgerathen und ihm den solideren eines Bier- oder Branntweinbrenners anempfohlen hatten. Im Hinblick auf die damalige Finanzlage des preussischen Staates, dessen König zu strengster Sparsamkeit gezwungen war, hatten sie so unrecht nicht, und die nächsten Jahrzehnte sollten ihre Befürchtungen hinsichtlich der Zukunft ihres Mündels nur noch mehr bestätigen. Nach Waagens Mittheilungen äusserte sich Gillys Einfluss auf seinen Schüler darin, dass er die ihm eigene »tüchtige

*) Vgl. G. F. Waagen, *Kleine Schriften*, Stuttgart 1875, S. 297—381 (K. Fr. Schinkel als Mensch und Künstler, 1844 verfasst). — F. Th. Kugler, *K. Fr. Schinkel, eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit*, Berlin 1842. (Auch in Kuglers *Kleineren Schriften*). — C. Boetticher, *K. Fr. Schinkel und sein baukünstlerisches Vermächtniss*, Berlin 1857. — A. v. Wolzogen, *Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph*, Berlin 1864. — Ders., *Aus Schinkels Nachlass. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen*, 4 Bde, Berlin 1862—1864. — F. v. Quast, *K. Fr. Schinkel*, Neu-Ruppin 1866. — Pecht, *Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. IV, S. 1—33, Nördlingen 1885. — R. Dohme, *Kunst und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. I, Leipzig 1886. Dazu die Bd. II S. 5, Anmerkung, angeführte Literatur.



Bildung in den handwerklichen Theilen der Baukunst auf Schinkel übertrug. Durch seine vortrefflichen Vorträge über Perspektive eignete sich Schinkel diese Wissenschaft in einem seltenen Maasse an. Endlich theilte er ihm seine edle Geschmacksrichtung, seine Begeisterung für die Kunst der alten Welt, besonders der Griechen, mit, welche auf Schinkel für das ganze Leben eine entschiedene Wirkung ausübte.« Dass Gilly auch ein fein entwickeltes Gefühl für die Verbindung der landschaftlichen Umgebung mit der Architektur besass, haben wir schon oben (S. 13) hervorgehoben, und gerade diese Eigenthümlichkeit Gillys sollte Schinkel zu grösster Vielseitigkeit ausbilden. Leider genoss er den Unterricht Gillys nur kurze Zeit, da letzterer am 3. August 1800 im Alter von neunundzwanzig Jahren starb. Aber das Glück war Schinkel insofern günstig, als ihm trotz seiner Jugend zahlreiche Aufträge zu Bauausführungen und Entwürfen, zumeist von Gutsbesitzern, zu Theil wurden und ihn ein Baron Eckartstein als Zeichner für seine Steingutfabrik beschäftigte. Von diesen ersten Schöpfungen Schinkels hat sich nichts in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten, so dass man zur Beurtheilung dieses ersten Stadiums seines Entwicklungsgangs auf die wenigen noch vorhandenen Zeichnungen aus jener Zeit angewiesen ist. Man findet in ihnen jedoch nichts, was in wesentlichen Stücken über Gilly, Langhans, Gentz und die Geistesverwandten hinausreichte, und Schinkel muss diesen Mangel seiner Formenbildung auch erkannt haben, da er sich im Frühjahr 1803 entschloss, seine bisherige Thätigkeit abzubrechen und eine längere Studienreise nach Italien und Frankreich zu unternehmen, welche er auch am 1. Mai antrat und die ihn zuerst nach Dresden führte, wo er vierzehn Tage auf das Studium der Gemäldegalerie verwendete. Dieser erste Schritt aus dem Kreise, in welchem sich der erste Abschnitt seiner künstlerischen Entwicklung vollzogen hatte, gab gewissermaassen seinen Reisetudien die Richtung an. Ihn, der bis dahin nur wenige Gemälde zu Gesichte bekommen hatte, interessirte vorzugsweise das Malerische, und dieses Interesse tritt auch in den Reisetagebüchern, welche er von Triest aus führte, und in den Briefen nach der Heimath in den Vordergrund. Er ergeht sich gern in landschaftlichen und ethnographischen Schilderungen und spricht nur wenig von dem, was ihn in erster Linie hätte beschäftigen sollen, von den Werken der Baukunst. Sein Schweigen finden wir dadurch erklärt, dass er gelegentlich einmal bemerkt, dass die antiken Baudenkmäler »den Architekten von früh auf geläufig sind«. Aber auch von den späteren Schöpfungen seiner Kunst nehmen nur diejenigen seine Aufmerksamkeit vorzugsweise in Anspruch, in welchen ein spezifisch malerisches Element zum Ausdruck kommt, die romanischen und gothischen Bauwerke in Ober-



italien und Sizilien. Die Aufnahmen und Studien, welche er damals machte, insbesondere diejenigen nach dem Mailänder Dom und den Bauten in Palermo, sollten ihm später von grossem materiellen Nutzen sein. Von Triest ging Schinkel nach Venedig und von da über Padua, Ferrara, Florenz und Siena nach Rom, wo er bis zum Frühjahr 1804 blieb und durch den Verkehr mit J. A. Koch und Schick in seinen malerischen Studien wesentlich gefördert und noch mehr für eine grossartige Auffassung der Natur gewonnen wurde. Den Höhepunkt in der Befriedigung seines malerischen Sinns erreichte er durch eine im März 1804 unternommene Reise nach Neapel und Sizilien, wo er zahlreiche landschaftliche Studien nach Motiven aus Palermo, Taormina, Messina, Agrigent und Syrakus machte. Im Juli war er wieder in Rom, von wo er über Florenz, Pisa, Genua, Mailand und Turin nach Paris ging. Hier fand er jedoch so geringe Befriedigung, dass er schon im Januar 1805 nach Deutschland zurückkehrte und nach kurzem Aufenthalt in Strassburg, Frankfurt a. M. und Weimar im März in Berlin eintraf, wo sich bereits die Vorboten der Katastrophe geltend machten, welche Preussen im nächsten Jahre niederwerfen sollte. Die Bauthätigkeit gerieth ins Stocken, und Schinkel sah sich genöthigt, zur Fristung seines Lebens seine malerischen Fähigkeiten auf Grund der während der Reise gesammelten Studien zu verwerthen.

Ueber Schinkels Thätigkeit als Maler haben wir schon früher (Bd. II. S. 471 ff.) gesprochen*). Hier sei nur noch der von ihm erfundenen Gattung von Gemälden oder landschaftlich-architektonischen Phantasien gedacht, in welchen er, wie Waagen sich ausdrückt, »das vollständige und getreue Bild der Natur und der Zustände von Kunst und Leben der verschiedensten Gegenden und Zeiten unseres Erdballs in schöner, kunstgemässer Form zur Anschauung« zu bringen sucht und von denen die »Blüthe Griechenlands« durch den Witthöftschen Stich am meisten bekannt geworden ist, und jener optisch-perspektivischen Gemälde, welche Schinkel seit 1807 theils für die Ausstellung der Gebrüder Gropius, theils zur Ausstellung auf eigene Rechnung ausführte. Es waren phantasievolle Wiederherstellungen antiker und mittelalterlicher Werke, wie z. B. der sieben Wunder der alten Welt, der Dome von Köln und Mailand und des Münsters von Strassburg, oder Ansichten des Aeussern und Innern berühmter Baudenkmäler bei wirkungsvoller Beleuchtung oder endlich grosse

*) Vgl. dazu den Aufsatz von A. Woltmann über Schinkel als Maler in der Zeitschrift für bildende Kunst III (Leipzig 1868) S. 89 ff. Strenger urtheilt R. Dohme über Schinkels Gemälde, die »eigentlich malerische Qualitäten nicht besitzen«. Seine »Technik ist wenig entwickelt, seine Farbe meist trübe und schwer«.



Schaustücke, wie z. B. ein dreissig Fuss im Durchmesser haltendes Panorama von Palermo. Eine Arbeit dieser Art, eine Reihe von acht Ansichten italienischer Baudenkmäler, ebenfalls bei verschiedenartiger Beleuchtung, sollte eine entscheidende Wendung in Schinkels Leben herbeiführen. Der König und die Königin, welche erst vor kurzem nach Berlin zurückgekehrt waren, besuchten die Ausstellung dieser Bilder und liessen sie sich von Schinkel selbst erklären. Die Persönlichkeit des Künstlers erregte dadurch die Aufmerksamkeit des Königspaares, und Schinkel empfing bald darauf den Auftrag, einige Zimmer der Königin in dem damaligen königlichen Palais auszumücken. Im Jahre 1810 erhielt Schinkel auch durch den Staatskanzler Grafen von Hardenberg, der durch Beuth für die Zeichnungen und Studien des Künstlers interessirt worden war, eine Anstellung im Staatsdienst als Assessor für das ästhetische Fach bei der Oberbaudeputation. Eine praktische Thätigkeit als Architekt konnte Schinkel freilich zu jener Zeit noch nicht beginnen. Noch fünf Jahre lang war er ausschliesslich mit der Ausführung von Landschaften in Oel, mit Arbeiten für die Gropius'sche Ausstellung und mit idealen Kompositionen beschäftigt, und noch im Jahre 1815 eröffnete er sich ein neues Feld zur Bethätigung seiner reichen Phantasie, indem er auf Veranlassung des Generalintendanten Grafen Brühl die Entwürfe zu einer Reihe von Dekorationen zu Mozarts »Zauberflöte« anfertigte, welchen bis zum Jahre 1828 noch gegen neunzig andere zu Opern und Schauspielen folgten, die sich heute grösstentheils im Schinkelmuseum der technischen Hochschule zu Charlottenburg bei Berlin befinden*). Im Jahre 1815 wurde Schinkel zum Oberbaurath ernannt und im folgenden Jahre erhielt er den ersten Staatsauftrag, mit welchem seine epochemachende Thätigkeit auf dem Gebiete der monumentalen Baukunst begann. Mit dem Bau der Neuen Wache zwischen dem Zeughause und der Universität tritt Schinkel eigentlich erst in die Kunstgeschichte ein.

Die Thatsache, dass die Neue Wache sich in ihrer ersten äusseren Erscheinung streng an die Elemente der griechischen Baukunst anlehnt, obwohl Schinkel das ganze vorausgegangene Jahrzehnt hindurch ein phantastischer Romantiker, ein begeisterter Verehrer der mittelalterlichen Baukunst gewesen war, erklärt Waagen, nach Schinkels eigenen Mittheilungen, daraus, dass er »die grossen Eindrücke, welche er in Sizilien empfangen«, durch die landschaftlichen und architektonischen Darstellungen,

*) Eine Anzahl dieser Entwürfe ist veröffentlicht in der »Sammlung von Theater-Dekorationen, erfunden von Schinkel«. (Potsdam 1849). Die nach diesen Entwürfen ausgeführten Dekorationen sind in den königlichen Theatern zu Berlin zum Theil noch gegenwärtig im Gebrauch.



die er im Laufe der Jahre ausgeführt, »zur grössten Lebendigkeit gesteigert hatte«, und dass die Herausgabe der griechischen Denkmäler des ionischen Kleinasien durch die Gesellschaft der englischen Dilettanten Schinkel zum ersten Male ein genaues Studium der »eigentümlichen Feinheiten der griechischen Architektur gestattete. »Für die Skulptur insbesondere, berichtet Waagen weiter, bot die Verbreitung der Gipsabgüsse der Werke vom Parthenon und vom Fries des Apollotempels zu Phigalia ihm die Gelegenheit, echt griechische Skulpturen aus der unmittelbaren Anschauung kennen zu lernen. Endlich wurde Schinkels Kenntniss des griechischen Alterthums im Allgemeinen und seine Begeisterung für dasselbe durch einen genauen Umgang mit (dem Aesthetiker) Solger ungemein vermehrt. Namentlich machte Solger ihn mit den grossen griechischen Tragikern vertraut.«

Die Neue Wache ist das erste praktische Ergebniss der geläuterten, aus der Quelle geschöpften Studien Schinkels nach der Antike, ohne jede Rückerinnerung an das Schwere und Zopfige, welches noch den antikisirenden Bauten aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts angehaftet hatte, zugleich aber auch das erste Zeugniss für die Selbstständigkeit, mit welcher Schinkel die Bau- und Zierformen der Antike dem modernen Geiste und den modernen Bedürfnissen anzupassen suchte*). Die vier Eckthürme kennzeichnen die militärische Bestimmung des Bauwerkes, dessen Ernst durch die der Front vorgeschobene, von sechs rein dorischen Säulen getragene Vorhalle gemildert wird. Sie ist kein blosser, dem antiken Stile zu Liebe beigegebener Zierrath, sondern sie dient dem praktischen Zweck des Aufenthalts der Wachtmannschaften. Der Fries dieser Vorhalle ist nicht, wie es das antike Schema verlangt hätte, durch Triglyphen, sondern durch Siegesgöttinnen in Relief gegliedert, welche für das erste unmittelbar nach den Befreiungskriegen errichtete, öffentliche Baudenkmal ihre geschichtliche Berechtigung haben. In noch höherem Maasse wusste Schinkel den griechischen Stil mit den Anforderungen seiner Zeit und den Lebensgewohnheiten seines Volkes bei seiner zweiten grösseren Bauschöpfung, dem Schauspielhause, zu verschmelzen. Im Juli 1817 brannte das alte Haus nieder, und Schinkel erhielt sofort den Auftrag zu einem Neubau, welcher ausser dem Zuschauer- und Bühnen-

*) Nach einer — soviel wir gesehen haben, in der Literatur vereinzelt dastehenden — Mittheilung von F. v. Quast (a. a. O. S. 22) soll Schinkel auch noch einen zweiten Entwurf für das Mausoleum in Charlottenburg angefertigt haben, nachdem der erste als nicht einfach genug abgelehnt worden, und dieser zweite dann von H. Gentz unter dessen Namen ausgeführt worden sein. Wenn diese Darstellung richtig ist, wäre also das Mausoleum der erste ausgeführte Bau Schinkels in griechischem Stil.



raum und den zugehörigen Neben- und Verwaltungsräumen noch einen Konzertsaal mit besonderem Eingang und Vorhalle, einen Saal für Dekorationsmaler, ein Magazin für Theaterdekorationen u. dgl. m. enthalten sollte, wobei ihm noch die erschwerende Bedingung gestellt wurde, die vier Brandmauern des alten Baus beizubehalten. Nur mit Mühe vermochte er es durchzusetzen, dass ihm ein Hinausschieben der Front nach der Charlottenstrasse gestattet wurde, wodurch er eine grössere Tiefe gewann, und doch gelang es ihm, in dieser Beschränkung ein Bauwerk zu schaffen, in welchem sich monumentale Würde und malerische Gruppierung, edelster Rhythmus der horizontalen wie der vertikalen Linien, Ruhe und Bewegung in glücklichstem Ebenmaass einander die Wage halten. »Wie der von fabelhaften Greifen gezogene Triumphwagen Apollos den obersten Gipfel krönt, so erscheint der ganze Bau in seinen vor- und seitwärts springenden Flügeln, in den über einander aufsteigenden Geschossen und Giebeln ein Triumph der Baukunst. Die einzelnen, sonst auseinandergehenden Theile werden jedes unter dem Schutze der Musen, die sich darüber erheben, zu derjenigen Harmonie zusammengefasst, welche der oberste Gott über ihnen repräsentirt. Kein Werk der Baukunst, soweit wir sie kennen, kommt an malerischer Wirkung diesem Linien-spiel mannigfachster Architekturentwicklung gleich, das in dem ionischen Portikus der Vorhalle seinen edelsten und glänzendsten Mittelpunkt findet.« *)

Es ist das gewöhnliche Schicksal aller Schöpfungen der monumentalen Architektur, welche öffentlichen Zwecken dienen, dass die folgenden Generationen, trotz aller Pietät gegen die Urheber, in die Nothwendigkeit einer Umgestaltung versetzt werden, wenn jene Bauwerke ihren ursprünglichen Zwecken noch weiter dienen sollen. Dieses Schicksal ist auch fast sämtlichen Werken Schinkels nicht erspart geblieben, welcher sich freilich bei seiner Bauausführung die strengste Sparsamkeit hinsichtlich des Materials und des Raumes auferlegen musste und die Schwingen seiner Phantasie nur voll entfalten durfte, wenn er sich in Entwürfen auf dem Papier erging. Nur das Innere des Schauspielhauses hat im Wesentlichen seine ursprüngliche Gestalt und Dekoration behalten, abgesehen davon, dass der Konzertsaal nicht mehr seiner ersten Bestimmung, sondern als Foyer dient und dass einige Räume verändert worden sind, welche dem Publikum nicht zugänglich sind. Obwohl insbesondere die Nebenräume den heutigen Anforderungen längst nicht mehr entsprechen, ist eine weitere Umgestaltung nicht zu erwarten, da die Façaden erst vor wenigen

*) F. v. Quast a. a. O. S. 27.



Jahren mit Sandstein bekleidet worden sind und dadurch die geistvollste Schöpfung Schinkels in ihrer Bedeutung entsprechendes, monumentales Gewand von echtem Material erhalten hat. Eine Veränderung des Zuschauerraumes, des Konzertsaaes u. s. w. nach der dekorativen Seite hin würde dem Bauwerk dagegen nur zum Vortheil gereichen. Denn »wohlthuende, behagliche Innendekorationen zu schaffen, war, wie Dohme mit Recht hervorhebt, Schinkel überhaupt versagt.« Unter diesem Gesichtspunkt ist auch Schinkels Thätigkeit für das Kunstgewerbe seiner Zeit, die vielfach überschätzt worden ist, zu beurtheilen, und zu seiner Rechtfertigung ist nicht einmal, wie Dohme gleichfalls betont, der Zeitgeschmack überhaupt anzuführen, da Schinkel »hier nicht nur in der allgemeinen Anschauung stecken bleibt, sondern sie sogar hier und da ins Extreme treibt.« Die gebrochenen Farben, welche Schinkel mit Vorliebe in der farbigen Dekoration anwendete und die auf seine Autorität fast ein halbes Jahrhundert für seine Schüler, die so lange die Herrschaft in der Berliner Baukunst führten, allein maassgebend blieben, „sind vielfach erst Erfindungen unserer Zeit, die Farbenfreude aber ist so alt wie die Menschheit und wie die Lust an weichen bequemen Ruhelagern und -sitzen. Schinkel aber hat die am Ende des vorigen Jahrhunderts Mode gewordene Negation dieser beiden Forderungen im grossen Ganzen bis an das Ende seiner Wirksamkeit festgehalten.“*)

In Anbetracht dieser einseitigen, geschichtlich unbegründeten Geschmacksrichtung ist der in unseren Tagen erfolgte völlige Umbau der Gemädegalerie, welche das oberste Geschoss des dritten monumentalen Hauptwerks des Meisters, des 1825 begonnenen und 1830 eröffneten Alten Museums am Lustgarten einnimmt, kein Verlust. Die Genialität und Eigenartigkeit des zu Grunde liegenden Bagedankens beruhen nicht in der Anordnung der Sammlungsräume, sondern in der stolzen, von achtzehn ionischen Säulen getragenen Vorhalle, in welcher sich wiederum monumentale und malerische Wirkung eng verbinden, und in der den Eintretenden zunächst empfangenden, durch zwei Geschosse reichenden und von einer Kuppel überwölbten Rotunde, welche den Mittelpunkt der Grundrissanordnung bildet.

Ebensowenig wie Schinkel das richtige Verständniss für die Bedeutung der Farbe in der Dekoration von Innenräumen besass, vermochte er ein richtiges Verhältniss zur Gothik, dem »ergreifenden Stil deutscher Bauart«, wie er sie selbst nennt, zu gewinnen, obwohl sie ein Jahrzehnt hindurch sein ganzes künstlerisches Schaffen beherrschte. Er war der

*) A. a. O. S. 21 f.



Meinung, dass der gothische Stil im Mittelalter nicht zu seiner »völligen Vollendung« gelangt und dass diese Vollendung durch eine Wiedergeburt aus dem griechischen Geist heraus zu bewirken sei. Sowohl sein Entwurf zu einer Votivkirche, als einem Erinnerungsdenkmal an die Befreiungskriege, als ganz besonders die in den Jahren 1824–1830 ausgeführte Werdersche Kirche zeigen, wie wenig Schinkel den Grundgedanken der Gothik, das kräftige Aufstreben der konstruktiven Theile erfasst hatte und wie er vielmehr danach strebte grosse Wandflächen zu gewinnen, um „das Raumideal der Gothik mehr dem der Antike und Renaissance näher zu führen.« Auch für die Zierformen im einzelnen nahm sich Schinkel nicht die Denkmäler aus der Blüthezeit der Gothik zum Vorbilde, sondern die der Verfallzeit, in welcher sich das dekorative System bereits in kleinliche Spielerei aufgelöst hatte. Zu den ausgeführten gothischen Entwürfen Schinkels gehört auch das im Jahre 1821 enthüllte Nationaldenkmal zur Erinnerung an die Befreiungskriege auf dem Kreuzberge, eine etwa 20 Meter hohe gusseiserne Spitzsäule mit zwölf von Baldachinen überhöhten Nischen, in denen ebensoviele nach den Modellen von Rauch, Tieck und den Gebrüdern Wichmann gegossenen Genien stehen, welche die Hauptschlachten der Kriege verkörpern. Die Spitze der Säule krönt das eiserne Kreuz*).

Wenn der Versuch, mit der Werderschen Kirche eine Wiederbelebung der Gothik zu beginnen, auch missglückt ist, so hat dieses Bauwerk für Berlin doch insofern eine epochemachende Bedeutung, als es das erste Denkmal der Wiederaufnahme des märkischen Backsteinbaus ist. Da das nothwendige Gebot der Sparsamkeit, welches für den Staat ebenso maassgebend war wie für die privaten Bauherren, Schinkel die Mittel versagte, seine Entwürfe in echten, mit erheblichen Kosten von auswärts herbeigeschafften Hausteinen auszuführen, warf er seinen Blick auf das wohlfeile heimische Material. Aber die Technik der Ziegelbrenner war ausser Uebung gekommen, und nur der Umstand, dass Schinkel in dem Ofenfabrikanten Feilner eine Kraft fand, die ihm mit Verständniss und Bereitwilligkeit zur Hand ging, ermöglichte es ihm, die für seinen Zweck nothwendigen Ziegel, Formsteine und Terracottareliefs zu gewinnen. Nach der Werderschen Kirche machte er einen zweiten Versuch mit dem Wohnhause Feilners in der jetzt nach diesem benannten Strasse, bei

*) Nach einer Angabe v. Quast's (a. a. O. S. 22) hat auch der von Friedrich Wilhelm III. gestiftete Orden des eisernen Kreuzes seine Form durch Schinkel erhalten. Zu dem Kreuzbergdenkmal bemerkt Woltmann (a. a. O. S. 167) treffend: »Unbewusst wurde über diese Art moderner Gothik dadurch Kritik geübt, dass man das Monument in Eisenguss herstellte.«



welchem auch zuerst Reliefs von farbig glasiertem, gebranntem Thon zur Belebung und Verzierung der rothen Backsteinfassade zur Anwendung gekommen sind. In monumentalem Maassstabe wurde dann die nunmehr schon zu grösserer Leistungsfähigkeit entwickelte Technik bei der Ausführung der Bauakademie (1832—1835) verwendet. Trotz der massigen äusseren Erscheinung und des Mangels an malerischer Gruppierung ist die Bauakademie hinsichtlich der Gliederung der Fassade Schinkels geistvollste und eigenartigste Schöpfung, in der Reihe seiner Monumentalbauten sein viertes und letztes Meisterwerk. »Das zum klaren Ausdruck gelangende mittelalterliche Strukturprinzip (ein im Innern vollständig durchgeführtes, auf Gurtbögen und Säulenstützen ruhendes Gewölbesystem) verbindet sich in vollendeter Harmonie mit dem feinen, in freier Weise behandelten, hellenischen Detail, und beide sind auf das Glücklichste dem Charakter des Backsteinmaterials angepasst. Der dem letzteren angemessene Grad des Reliefs, die klare Sonderung zwischen dem struktiven Backsteingerüst und der als Einsatz ausgebildeten Terracottadekoration, die Rücksicht auf die farbige Wirkung des Materials sind in keinem späteren Werke der Berliner Schule so bedeutsam hervorgetreten wie in diesem ersten bahnbrechenden Versuche ihres Grössmeisters*.)« Auch die Bauakademie ist nach Umbauten des Inneren in neuerer Zeit ihrer ursprünglichen Bestimmung entzogen und für die Kunstakademie nutzbar gemacht worden, nachdem die Vereinigung der Bau- und Gewerbeakademie zu einer technischen Hochschule einen Neubau in Charlottenburg nothwendig gemacht hatte.

Die Zahl der von Schinkel selbst oder nach seinen Entwürfen ausgeführten Neu- und Umbauten beläuft sich nach A. v. Wolzogens Berechnung auf dreiundachtzig. An Monumentalbauten und Bauten für öffentliche Zwecke sind davon noch die Schlossbrücke, die Sternwarte, der Umbau des ehemaligen Johanniterpalastes zum Palais des Prinzen Karl, das in neuerer Zeit wiederum erweitert und umgebaut ist, das Palais des Grafen Redern am Pariser Platz, bei welchem sich Schinkel ausnahmsweise einmal an den florentinischen Palaststil anschloss, die vier kleinen, in Basilikaform komponirten Berliner Vorstadtkirchen auf dem Wedding, in Moabit, vor dem Rosenthaler Thor und auf dem Gesundbrunnen und die Nikolaikirche in Potsdam, deren stolze Kuppel mit ihrem Unterbau von freistehenden Säulen erst nach Schinkels Tode von seinem Schüler Persius mit einigen Veränderungen ausgeführt wurde, hervorzuheben.

*) Berlin und seine Bauten. Herausgegeben vom Architektenverein zu Berlin (Berlin 1877). I. S. 184.



In den beiden letzten Jahrzehnten seiner künstlerischen Thätigkeit fand Schinkel auch Gelegenheit, seine Lieblingsneigung, die harmonische Verbindung eines architektonischen Gebildes mit seiner landschaftlichen Umgebung, mehrfach in Bauausführungen von grösstem malerischen Reize zu befriedigen, in dem Schloss und dem Casino zu Glienicke für den Prinzen Karl, der Villa Charlottenhof für den damaligen Kronprinzen Friedrich Wilhelm und dem in der Nähe liegenden Gärtnerhäuschen, sowie in dem in englischer Gothik gehaltenen Entwürfe für das Schloss des Prinzen Wilhelm, nachmaligen Kaisers Wilhelms I., auf dem Babelsberg, sämmtlich bei Potsdam, welches letztere erst lange nach Schinkels Tode von Persius begonnen und mit Erweiterungen von Strack und Gottgetreu zu Ende geführt wurde. Die zuerst genannten kleinen Anlagen schliessen sich an den Villenstil der italienischen Renaissance an. Park-, Wasser- und Gartenpartieen, antike Architektur- und Skulpturbruchstücke, italienische Hallen und Lauben, zierliche Nachbildungen griechischer Denkmäler sind mit feinstem Geschmack zu einem Ganzen verwoben, in welchem das höchste künstlerische Ideal des ersten Dritttheils unseres Jahrhunderts, die Verschmelzung der klassischen Formenwelt mit der modern-romantischen Naturanschauung, in einem Maasse erreicht worden ist wie in keiner zweiten gleichzeitigen und späteren künstlerischen Schöpfung. Auf diesem Gebiete sind auch die glücklichsten Leistungen der Schüler und unmittelbaren Nachfolger Schinkels zu suchen, von denen besonders Ludwig Persius (1803—1845), Hesse und Albert Schadow (1797—1869) werthvolle Beiträge zur weiteren architektonischen Ausschmückung Potsdams, seiner ländlichen Umgebung und des Wasserlaufs der Havel geliefert haben, ersterer durch die im altchristlichen Basilikastil ausgeführte Friedenskirche am Eingang des Parks von Sanssouci, die Kirche zu Sacrow, die Hofgärtnerwohnungen im Park von Sanssouci und die Förster- und Wärterwohnungen im Wildpark und einige Villen in Potsdam, Hesse durch das im Palaststil der italienischen Hochrenaissance aufgeführte Orangeriegebäude und den Bau auf dem Pfingstberge, Schadow durch die Villa der Fürstin Liegnitz.

Schinkels phantasievollste Schöpfungen dieser landschaftlich-architektonischen Gattung sind leider nicht über das Stadium des malerischen Entwurfs hinausgekommen. Im Jahre 1834 führte er im Auftrage des Königs Otto von Griechenland den Entwurf zu einem Königspalast auf der Akropolis zu Athen aus, welchen er im Einklang mit der Weihe des Ortes im Stile hellenischer Tempelarchitektur hielt, aber nicht in dem strengen, feierlichen des Parthenons, sondern in dem freieren, anmuthig bewegten des Erechtheions, wobei er seine schönsten Wirkungen durch



malerische Gruppierung der verschiedenen Baukörper und durch glückliche Einfügung des südlichen Baum- und Pflanzenwuchses in das Gesamtbild erzielte. In weiteren Grenzen und in noch reicherer Mannigfaltigkeit der architektonischen und gärtnerischen Anlagen konnte sich Schinkels Phantasie in einem ihm 1838 übertragenen Plane zu einem Schlosse auf Orianda, einem Landsitz der damaligen Kaiserin von Russland (geb. Prinzessin Charlotte von Preussen), bewegen. Nach dem Urtheile Waagens, welcher die künstlerische Entwicklung Schinkels gewissermaassen mit durchlebt hat und in seine künstlerischen Absichten am meisten eingeweiht war, erreichte Schinkel in diesem Entwurfe »den Gipfelpunkt seiner architektonischen Bildung. Die Prinzipien und die Formen griechischer Kunst sind hier mit der grössten Sicherheit, Feinheit und Freiheit in Anwendung gekommen, und von der herrlichen Lage auf ansehnlicher Höhe mit der Aussicht auf das Meer und einer südlichen Vegetation alle möglichen Vortheile gezogen worden, um eine malerisch-architektonische Gesamtwirkung von zauberhafter Art hervorzubringen.«

Die aufreibende Thätigkeit, welcher sich Schinkel seit seiner im Jahre 1830 erfolgten Ernennung zum Oberbaudirektor unterzog und die 1838, wo er Oberlandes-Baudirektor wurde, noch eine Ausdehnung auf sämtliche preussische Provinzen erhielt, untergrub seine physischen und geistigen Kräfte. Nicht genug damit, dass er sich angelegen sein liess, die Bauausführungen der Unterbeamten persönlich zu besichtigen und zu prüfen, war er auf diesen zahlreichen Dienstreisen auch als Zeichner für sein persönliches künstlerisches Interesse thätig, und in unermüdlicher Dienstwilligkeit gab er jedem von ausserhalb kommenden Privatauftrage zu einem Entwurfe für architektonische oder kunstgewerbliche Schöpfungen jeglicher Art nach. Die Folge dieser unausgesetzten schöpferischen Thätigkeit und physischen Rastlosigkeit war ein Gehirnleiden, welches im September 1840 seinen Geist zu umnachten begann und am 9. Oktober 1841 einem Leben von beispielloser Schaffenskraft das Ziel setzte.

Schinkels Name ist bis auf die Gegenwart den Architekten Berlins ein verehrungswürdiges Zeichen geblieben, unter welchem sich sonst einander widerstrebende Geister stets einträchtig zusammenfinden. Am 13. März feiert der Berliner Architektenverein alljährlich sein »Schinkel-fest«, und bis zum Jahre 1879 war es Satzung, an dem Festvortrage des Abends eine der vielen künstlerischen Eigenschaften Schinkels zu preisen. Als man diese Satzung einführte, hielt man das Schaffen des Meisters für eine unerschöpfliche Fundgrube von Keimen und Anregungen, von welchen man sich bis in die fernste Zukunft hinaus triebkräftige Wirkungen versprach. Aber schon nach einem Menschenalter ward man



inne, dass man Schinkels Fortwirken überschätzt hatte. Mehr und mehr kehrte sich das Schaffen der Folgezeit von den Grundsätzen Schinkels ab, und viele derselben wurden sogar als falsch erkannt und in das Gegentheil verkehrt. Nicht in den Kunstformen der Hellenen, sondern in denen der Renaissance hat unsere Zeit das ihrem Geist zumeist entsprechende, künstlerische Gestaltungsmittel erkannt, dessen sie sich solange bedienen zu wollen scheint, bis sie ein eigenes gefunden hat. Wenn man demnach die geschichtliche Bedeutung Schinkels und seine Einwirkung auf die spätere Entwicklung der deutschen Baukunst feststellen will, wird man dem Urtheil Dohmes beipflichten müssen, welcher zwar »einer stattlichen Anzahl seiner Werke eine hervorragende Stellung innerhalb der Gesamtgeschichte der Architektur« anweist, einmal als »Etappen der Entwicklung, dann als Schöpfungen reich an allgemeingültiger künstlerischer Schöne«, dann aber zu dem Schlusse kommt, dass Schinkel »seiner künstlerischen Richtung als solcher eine Kraft beigemessen, welche ihr nicht innewohnt. Der Versuch, aus hellenischem Geiste heraus die Aufgaben unserer Zeit lösen zu wollen, bleibt ein interessantes, von Schinkel glänzend inszenirtes Experiment, dem aber rechtes Gelingen fehlt.«

Dieser Irrthum ist für die Entwicklung der Berliner Architektur insofern schädlich geworden, als das auf Schinkels Tod folgende Vierteljahrhundert, in welchem die Schüler Schinkels das ganze staatliche und private Bauwesen beherrschten, einen Stillstand bezeichnet, in welchem die von Schinkel überkommene hellenische Renaissance sich allmähig zu einem geistlosen Spiel mit kalten und starren Formen verflüchtigte, denen jeglicher Zusammenhang mit unserem Leben fehlte. Nach Persius frühem Tode war August Stüler (1800—1865) der bevorzugte und am meisten beschäftigte Architekt des Königs Friedrich Wilhelm IV. Er hatte nach vollendeten Studien auf der Berliner Bauakademie 1827 seine Baumeisterprüfung bestanden und war dann von Schinkel bei dem Bau des Palais für den Prinzen Karl beschäftigt worden. Nachdem er 1829—1830 eine Studienreise nach Frankreich, der Schweiz und Italien gemacht, wurde er Hofbaurath und Direktor der Schlossbaukommission, hatte aber in dieser Eigenschaft unter Friedrich Wilhelm III. wenig zu thun, so dass er sich dem Privatbau und einer Lehrthätigkeit an der Bauakademie widmen konnte. Seine Blüthezeit begann, als der baulustige, kunstbegeisterte König Friedrich Wilhelm IV. den Thron bestieg. Der königliche Bauherr, welcher seine künstlerischen Gedanken gern selbst in den ersten flüchtigen Skizzen auf das Papier brachte, fand in dem schmiegsamen, feinsinnigen Stüler, dessen Stärke weniger in der Ursprünglichkeit der Erfindung und der Kraft monumentalen Ausdrucks als in der gefälligen



Anordnung des Ganzen und der liebevollen Durchführung der Einzelheiten lag, das geeignete Werkzeug zur Ausführung seiner Pläne. »Das Feine, Zarte, Milde von Schinkels Natur, so charakterisirt ihn Woltmann, fand sich bei Stüler im persönlichen Wesen wie in der künstlerischen Auffassung wieder. Ein lebhaftes Schönheitsgefühl, ein ausgebildeter ornamenter Geschmack, ein echter Sinn für Gefälligkeit in der Wirkung reichten sich bei ihm die Hand.« Dazu kommt noch, dass das Gefühl für die Mitwirkung der Landschaft zur Erhöhung des malerischen Gesamteindrucks bei ihm zum mindesten ebenso stark entwickelt war wie bei Schinkel, und dass er sich gegen die italienische Renaissance nicht so ablehnend verhielt wie jener, auch für die Baustile des Mittelalters ein tieferes Verständniss fand, wobei ihm freilich die Fortschritte der kunstwissenschaftlichen Forschungen den Weg ebneten. Von den grossen Monumentalbauten, mit welchen Friedrich Wilhelm IV. seine Hauptstadt zu schmücken gedachte, hat Stüler nur eines, das Neue Museum, zur Ausführung und Vollendung bringen können. In seiner äusseren Erscheinung (1841—1845 ausgeführt) stellt es sich nur als ein Ergänzungs- und Erweiterungsbau des Schinkelschen Museums dar, mit welchem es durch einen den trennenden Strassenzug überbrückenden Galeriebau verbunden ist, welcher jedoch in den Schinkelschen Bau so unglücklich eingreift, dass der Skulpturenhalle des letzteren ein grosser Theil des Lichtzuflusses verkümmert worden ist. Desto mehr Licht haben die Säle des Neuen Museums, auf deren Ausstattung durch Malerei, Skulptur und alle Zweige des im Schinkelschen Sinne weiter ausgebildeten Kunstgewerbes das Hauptgewicht gelegt wurde. Wenn man die Schinkelsche That nicht durch Monumentalität der äusseren Wirkung zu übertreffen vermochte, so wollte man wenigstens durch Anlage eines gewaltigen Treppenhauses im Mittelpunkt des dreigeschossigen Organismus seine Kunst der Raumbildung steigern. Das ist auch gelungen, aber auf Kosten der Zweckmässigkeit, da dieses Treppenhaus nur ein leeres Schaustück ist, dessen Hauptreiz in den Kaulbachschen Wandgemälden, also in etwas Nebensächlichem liegt. Der Fehler, den man hier begangen hat, entschuldigt und erklärt sich einerseits durch das löbliche Bestreben Friedrich Wilhelms IV., es König Ludwig gleich zu thun und in seiner Hauptstadt der monumentalen Malerei eine neue Stätte zu schaffen, andererseits durch die allmählig erwachte Erkenntniss, dass Schinkel in der Ausstattung der inneren Räume zu wenig gethan. Man that hier freilich insofern zu viel, als man Säle und Kabinette mit Wand-, Decken- und Kuppelmalereien ausschmückte, welche nur zur Aufnahme von Gipsabgüssen bestimmt waren, deren schlichte Erscheinung durch die glänzende Umrahmung in ein nur noch



grelleres Licht gesetzt wurde. Indessen hat auch hier die Zeit wohlthätigen Wandel geschaffen, da nicht mehr alle Räume ihren ursprünglichen Bestimmungen dienen. Das schnelle Wachsthum der königlichen Museen hat es nöthig gemacht, dass die Sammlungen kunstgewerblichen, geschichtlichen und ethnographischen Charakters in andere Gebäude übergeführt worden sind, und dass ausserdem ein umfassender Neubau im Werke ist, welcher die Nordwestspitze der sog. Museumsinsel einnehmen und voraussichtlich eine neue Umwälzung in der Vertheilung und Anordnung der verschiedenen Abtheilungen der Museen herbeiführen wird. Ein Plan von ähnlichem Umfange hatte bereits Friedrich Wilhelm IV. beschäftigt, und ein Theil desselben ist noch nach seinem Tode nach seinem Entwürfe und der Stülerschen Bearbeitung, wenn auch mit Veränderungen und Erweiterungen zur Ausführung gekommen. Nach der Absicht des Königs sollte das Neue Museum einen Theil einer auf der Museumsinsel geplanten, grossartigen Forumsanlage bilden. *) »Hier sollten, durch Säulengänge und offene Hallen verbunden, alle für Zwecke der Kunst in der Landeshauptstadt erforderlichen Bauten: Museen, Akademie, Verwaltungsgebäude vereinigt gruppiert werden. Als Mittelpunkt der gesammten Anlage war ein auf hohem Unterbau ruhender korinthischer Tempel mit Säulenumgang beabsichtigt, welcher in seinem unteren Stockwerke Hörsäle, im grossen Hauptgeschoss eine mächtige Aula einschliessen sollte.« Als nach dem Tode des Königs durch die Schenkung der Wagnerschen Sammlung von Gemälden neuerer Künstler die Nothwendigkeit eines Neubaus für eine nationale Kunstsammlung erwuchs, griff man auf das Projekt Friedrich Wilhelms IV. zurück, und Stüler wurde mit einer Bearbeitung desselben unter Berücksichtigung des veränderten Zweckes beauftragt. Die äussere Gestalt des Bauwerks behielt er im Wesentlichen nach der Skizze des Königs bei, nur dass er statt der Tempelform des Peripteros, der freiumlaufenden Säulenstellung, der Raumersparniss halber die des Pseudoperipteros wählte und die ursprünglich einfache Freitreppe zu einer monumentalen Doppelstiege erweiterte. Bei der Bauausführung, welche nach Stülers Tode (1866) durch Heinrich Strack begonnen und Ende 1875 vollendet wurde, wich man im Aeusseren nicht von dem Stülerschen Plane ab, im Innern gelangte aber allmählig der Geist Stracks zur Herrschaft, welcher in der plastischen und malerischen Dekoration der inneren Räume dem inzwischen mit voller Kraft wieder erwachten Farbensinn nicht die geringsten Zugeständnisse

*) Das Folgende nach den Angaben im amtlichen „Katalog der Königl. National-Galerie“. (7. Aufl. Berlin 1885.)



machte, sondern ausschliesslich mit gebrochenen, möglichst neutralen Farben operirte, welche den Spitznamen »Milchkaffeefarben« erhielten. Schlimmer, weil unverbesserlich, war ein anderer Missgriff, indem Strack nämlich in denselben Fehler verfiel, den Stüler beim Bau des Neuen Museums begangen hatte, und ein Vestibül und ein Treppenhaus anlegte, welches den vierten Theil der vorhandenen Innenräume in Anspruch nimmt und für Sammlungszwecke wenig nutzbar gemacht werden kann.

Wir sind auf dieses Werk näher eingegangen, weil es für die Entwicklung der Berliner Baukunst insofern von prinzipieller Bedeutung ist, als es den endgültigen Beweis geliefert hat, dass das Schinkelsche Kunstideal auch mit Hülfe einer zu höchster Leistungsfähigkeit entwickelten Technik nicht zu verwirklichen ist, dass die griechischen Kunstformen mit dem Leben und dem Geiste unserer Zeit nur noch als untergeordnetes, dekoratives Beiwerk vereinbar sind.

Eine zweite grosse Aufgabe war Stüler von seinem königlichen Bauherrn auf dem Gebiete des Kirchenbaus zugedacht. Endlich sollte der grosse protestantische Dom, zu welchem Schinkel mehrere Entwürfe angefertigt hatte, zur Ausführung gelangen, und nach verschiedenen Experimenten, welche sich im altchristlichen Basilikenstil bewegten, fand ein Kuppelbauentwurf Stülers mit quadratischem Grundriss und in Halbrund heraustretendem Chor die Genehmigung des Königs. Aber die Bauausführung gedieh nicht über die Fundamente und einen kleinen Theil des Unterbaus hinaus, und ebenso ergebnisslos verlief eine 1869 veranstaltete Konkurrenz um einen neuen Dombauentwurf, obwohl sie einige sehr geniale Baugedanken zu Tage förderte. Der Krieg des folgenden Jahres und die Sorgen der nächsten Jahre um den Ausbau des Reichs drängten das Projekt wieder in den Hintergrund, und später trug Kaiser Wilhelm I. bei seinem hohen Alter Bedenken, ein unübersehbares Werk in Angriff nehmen zu lassen, das inzwischen ausserdem zu einer Herzenssache seines Sohnes und Nachfolgers, Kaiser Friedrichs III., geworden war. Letzterer hatte sich schon bei Lebzeiten seines Vaters mit einem Entwurf zu einem Dom und einem damit in Verbindung stehenden Erweiterungsbau des alten Königsschlusses beschäftigt, und dieser Entwurf, der, soweit er den Dom betrifft, ebenfalls ein Kuppelbau mit Anschluss an die Peterskirche und die Formen der italienischen Spätrenaissance ist, wurde während der kurzen Regierung Kaiser Friedrichs von Julius Raschdorff in eine künstlerische Form gebracht und nach dem Tode des Kaisers veröffentlicht.*) Nach verschiedenen Umänderungen soll dieser Entwurf auf

*) Ein Entwurf Sr. Majestät des Kaisers und Königs Friedrichs III. zum Neubau des



Befehl Kaiser Wilhelms II. zur Ausführung gelangen, womit eine Angelegenheit erledigt ist, welche die Berliner Architektenschaft zwei Menschenalter hindurch beschäftigt hat.

Wenn Stüler auch nicht die Ausführung des Doms beschieden war, so hat er sich doch mehrfach auf dem Gebiete des Kirchenbaus bethätigen können, wobei er jedem Baustil, jedoch mit starker Betonung einer zierlichen und gefälligen Wirkung nach Aussen auf Kosten der würdigen Gestaltung des Innenraumes gerecht wurde. Er erbaute die Jakobikirche im Basilikenstil, die Bartholomäuskirche im gothischen Stil, die Markuskirche nach dem Vorbilde italienischer Centralbauten und die Matthäikirche als dreischiffige mittelalterliche Hallenkirche. Stülers Hauptwerk dieser Gattung ist die von ihm und Albert Schadow nach einem umgearbeiteten Entwurf Schinkels ausgeführte Kapelle des königlichen Schlosses, ein achteckiger Kuppelbau, welcher sich über dem triumphbogenartigen Portal an der Westfront des Schlosses erhebt. Wie diese von Eosander herrührende Front trotz der Prachtentfaltung im Portal als eine trockene Abschwächung gegen die genialen Erfindungen Schlüters erscheint, so bezeichnet die Kuppel des 19. Jahrhunderts wiederum einen Rückschritt gegen das Maass von kräftiger Reliefwirkung, welches sich noch Eosander gestattet hatte. Aber dieser Mangel betrifft nur die Bildung der Details. Als Ganzes angesehen ist sie von grosser monumentaler Wirkung, schwungvoll und edel zugleich in der Silhouette, und hat der architektonischen Physiognomie Berlins einen charaktervollen Zug eingeprägt, der sich wie der Scheidegruss des romantisch-philosophischen Zeitalters an die realistisch-materielle Gegenwart ausnimmt. Die innere Ausmalung der Schlosskapelle leidet an den für die Nach-Schinkelsche Periode bezeichnenden Schwächen: frostig, bunt und unruhig zugleich, und ein Gleiches gilt von dem Hauptraum des Schlosses, dessen innere Gestaltung und Dekoration ebenfalls Stüler übertragen wurde, dem weissen Saal. Sein Beiname gab den Grundton der Ausschmückung, und dieser Grundton entsprach dem Geschmacke der herrschenden Künstler wie kein anderer.

Auch ausserhalb Berlins hat Stüler eine umfassende Bauthätigkeit in Entwürfen und Ausführungen entfaltet. In Bezug auf Arbeitskraft und Leichtigkeit der Erfindung war er ein würdiger Schüler Schinkels, erreichte ihn aber nicht an Ernst und Sorgsamkeit im Einzelnen. Die Burg Stolzenfels, die alte Hohenzollernburg, die Schlösser in Breslau und Erdmannsdorf, die alte Börse in Frankfurt a. M., das Nationalmuseum in Stock-



holm, die Universität in Königsberg, das Rathhaus in Perleberg und zahlreiche Schlösser für Edelleute in der Provinz, Landhäuser und Bauten für Lehr- und Heilzwecke wurden nach seinen Entwürfen theils umgebaut, theils neu errichtet. Ein grosser Gedanke ist dabei nirgends zum Ausdruck gelangt. Aber die »edle Einfachheit«, mit welcher man alles beschönigt, was nicht mit dem Maassstab des Genies gemessen werden kann, fehlt keiner dieser zahlreichen Schöpfungen. Dass Stüler, der in den letzten Jahren seines Lebens eine ähnliche Stellung als oberster Baubeamter der preussischen Monarchie einnahm, wie Schinkel, in allen Sättern gerecht und keineswegs ein starrer Hellenist wie sein Meister war, hat er am deutlichsten bei der Vollendung des grossherzoglichen Schlosses in Schwerin gezeigt. Mit diesem Werke ist die Geschichte eines Architekten verbunden, welcher gleichfalls der Schule Schinkels zugezählt werden muss, da er seine Studien auf der Bau- und Kunst-Akademie in Berlin machte, als Schinkel in der Vollkraft seiner Bau- und Lehrthätigkeit war. Adolf Demmler (1804–1886), der seit seinem 1824 erfolgten Eintritt in den Staatsdienst seines Heimathlandes allmähig bis zum Hofbaurath emporgestiegen war und in dieser Stellung auf alles, was in Mecklenburg-Schwerin von Staatswegen gebaut wurde, von Einfluss war, hatte die Pläne zu dem Schlosse entworfen und im Einzelnen festgestellt, kam aber nicht zu ihrer Ausführung, weil die im Jahre 1848 zum Ausbruch gekommene Bewegung seinen politischen Ehrgeiz so sehr angestachelt hatte, dass der künstlerische darüber zum Schweigen kam. Was Schwerin von charaktervollen Monumentalbauten besitzt, ist freilich sein Werk. Aber er hätte eine von allen Reizen der Natur begünstigte Stadt noch reizvoller gestalten können, wenn er seine politischen Leidenschaften gezügelt hätte. Jetzt sind nur noch das sich in ernster Monumentalität am Pfaffenteich erhebende Arsenal, welches sich an den florentinischen Palaststil des ausgehenden Mittelalters anschliesst, und das Marstallgebäude die Hauptzeugen seiner Kunst, deren kennzeichnende Eigenschaften diejenigen Schinkels sind: ein starkes Gefühl für das Monumentale und ein feiner Sinn für reizvolle Detailbildung nach der malerischen Seite. Das von ihm erbaute Hoftheater brannte später ab und wurde nach einem anderen Plane neu errichtet. Seinen Entwurf zu dem grossherzoglichen Schlosse, welcher sich unter Einfluss wiederhergestellter älterer Theile aus dem XV. und XVI. Jahrhundert in dem malerischen Stile der französischen Frührenaissance, besonders im Chambordstile, bewegt, hatte er wenigstens soweit auszuführen begonnen, dass der in gefälligem Einklang zu Park und Wasser stehende Grundcharakter des Baus nicht mehr wesentlich verändert werden konnte, als Demmler wegen Be-



theiligung an den revolutionären Umtrieben von 1848—1850 seines Amtes enthoben werden musste. Er lebte zunächst längere Zeit auf Reisen, widmete sich dann gänzlich politischen Geschäften und war auch eine Zeitlang als Abgeordneter der sozialdemokratischen Partei Mitglied des Deutschen Reichtags, bis sein idealer Sinn mit den rohen Gelüsten seiner Parteigenossen in Konflikt gerieth. Er verbrachte seinen Lebensabend friedlich in Schwerin, wo ihm sein Landesherr auch noch 1875 die Erweiterung des Zuschauerraums im Hoftheater übertrug. Das grossherzogliche Schloss war bereits 1857 nach den Plänen Stülers von Willebrand unter mannigfachen, nicht durchweg vortheilhaften Abweichungen von Demmlers Entwurf vollendet worden. Trotz einiger Missgriffe haben die Vollender die malerische Wirkung des ersten Entwurfes im Grossen und Ganzen jedoch nicht verkümmert.

Nächst Stüler hat Johann Heinrich *Strack* (1805—1880) den grössten Einfluss auf die Bauthätigkeit des Staates bis in die Mitte der siebenziger Jahre gehabt, einen Einfluss, der weniger durch seine künstlerische Begabung begründet wurde, als durch seine amtliche Stellung, in welcher er zuletzt bis zum Geheimen Oberhofbaurat aufgerückt war. Ein Atelier-schüler Schinkels hatte er das Glück, seine ersten praktischen Versuche unter der Oberleitung des Meisters machen zu dürfen, dessen glänzendste Zeit er mit durchlebte. Aus den damals empfungenen Eindrücken erklärt es sich, dass Strack sich mit zäher, stetig zunehmender Energie im Gedanken- und Formenkreise Schinkels bewegte und sich gegen die modernen Bestrebungen zu Gunsten eines Anschlusses an die Renaissance, namentlich gegen ein mannigfaltigeres Dekorationssystem, eine reichere Flächenbelebung und eine stärkere, auf malerische Wirkung berechnete Profilierung der Bauglieder streng ablehnend verhielt. Wir haben nach dieser Richtung hin bereits seiner Betheiligung an der Nationalgalerie Erwähnung gethan. Durch die Vollendung des Schlosses Babelsberg, bei welcher auch er sich wenigstens in Bezug auf malerische Komposition als berechtigten Erben Schinkels auswies, trat er dem damaligen Prinzen von Preussen, späteren Kaiser Wilhelm I., näher, und die Gunst dieses Fürsten, zu dessen edelsten Charaktereigenschaften die Dankbarkeit gehörte, stellte ihn später vor Aufgaben, denen seine künstlerische Kraft nicht immer gewachsen war. Am empfindlichsten zeigt sich dieses Missverhältniss bei dem 1873 eingeweihten Siegesdenkmal zur Erinnerung an die Kriege von 1864—1871 auf dem Königsplatze zu Berlin, bei dessen Entwurf der Künstler in der Absicht, etwas von dem üblichen Typus der Gedenk- und Siegesssäulen völlig Abweichendes und Ursprüngliches zu gestalten, etwas völlig Verfehltes gab. Seine vorzugsweise auf das



im Kleinen Gefällige und Zierliche gerichtete Begabung war nicht im Stande, ein Denkmal von einer der Ausdehnung des Platzes entsprechenden wuchtigen Monumentalität zu schaffen. Trotz des mächtigen Unterbaus mit seiner runden Säulenhalle, aus welcher die Hauptsäule zu einer Höhe von 46 Metern bis zur Plattform des Kapitäls emporsteigt, trotz des 5 Meter haltenden Durchmessers des Säulenschaftes ist der Gesamteindruck ein keineswegs imponirender, was zum Theil auch durch das Missverhältniss des Unterbaus, der Halle und der krönenden Figur zu der eigentlichen Säule verschuldet wird. Dazu kommt noch, dass der plastische und malerische Schmuck, insbesondere die abschliessende Figur der Borussia, nicht geeignet ist, die Wirkung zu erhöhen, und dass die Anbringung von sechszig vergoldeten Kanonenrohren in den Kanellirungen der in drei Abschnitte getheilten Säule mit der statischen und ästhetischen Bestimmung der Kanellirungen im Widerspruche steht. Von Stracks übrigen Bauschöpfungen sind gerade diejenigen, in welchen sich seine Begabung für reizvoll malerische Anordnung und edle Detailbildung am vortheilhaftesten gezeigt hat, den veränderten Zeitverhältnissen und anderen Bedürfnissen zum Opfer gefallen: die um das Wohnhaus des Grafen Raczynski gruppirten Häuser am Königsplatz dem neuen Reichstagsgebäude und die Borsigsche Fabrik in der Chausseestrasse der Einstellung des Fabrikbetriebs. Bei dem Bau des Palais des Kronprinzen, späteren Kaisers Friedrich (1856—57), waren ihm die Hände gebunden, weil er das vorhandene ältere Gebäude benutzen musste. Er suchte durch Aufsetzung eines zweiten Stockwerkes und durch Anlage einer Rampe mit einem Säulenvorbau und darüber liegendem Balkon vor dem Hauptportal die Monumentalität der Wirkung im Hinblick auf das gegenüberliegende Zeughaus zu erhöhen, kam aber wegen der schwächlichen Zierlichkeit der Dekoration nicht zu seinem Ziele. Stracks Kirchenbauten — die gothische Petrikirche (1846—50) und die romanische Andreaskirche — sind nüchterne Abstraktionen von Vorbildern des norddeutschen Backsteinbaus bzw. mittelfranzösischer Kirchenanlagen. Von seiner letzten Schöpfung, den beiden zweigeschossigen Gebäuden mit vorgelegten Hallen, welche den Belle-Alliance-Platz gegen die gleichnamige Strasse abschliessen, darf man wenigstens rühmen, dass sie trotz der Beschränkung des Raumes und der grossen Nüchternheit der Details doch von kräftiger monumentaler Wirkung sind. Während es Schinkel nicht beschieden war, Griechenland besuchen zu dürfen, lernte Strack die griechische Baukunst an der ersten Quelle kennen. Er ging 1862 nach Griechenland und leitete in Athen die Ausgrabung des Dionysostheaters, wodurch er seine früher veröffentlichte, archäologisch-bautechnische Studie



über »das altgriechische Theatergebäude« (1843) wesentlich ergänzen konnte.

Endlich sind noch von den unmittelbaren Schülern Schinkels Eduard *Knoblauch* (1801—1865) und August *Soller* (1805—1853) zu nennen. Das Hauptwerk des letzteren, der seit 1833 unter Schinkel thätig war, ist die katholische St. Michaelskirche (1853—56), ein durch feine und freie Behandlung der Einzelformen wie durch monumentale Gestaltung des Innenraums gleich ausgezeichneter Bau, welcher sich an oberitalienische Backsteinkirchen anschliesst; das Hauptwerk des ersteren die neue jüdische Synagoge, bei deren Ausbildung im Aeusseren und Inneren der arabisch-maurische Stil sehr glücklich mit modernen Eisenkonstruktionen und einem Hängeskuppelsystem in Einklang gebracht worden ist. Der Bau, welcher die Zeit von 1859—1866 in Anspruch nahm und nach Knoblauchs Tode von Stüler zu Ende geführt wurde, galt lange Zeit als ein epochemachendes Ereigniss in der Geschichte der Berliner Baukunst, ist aber ohne Nachfolge und weiteren Einfluss geblieben. Wichtiger war die Thätigkeit Knoblauchs auf dem Gebiete des Privatbaus, wobei er »der Grundrissentwicklung eine grössere Beweglichkeit zu geben suchte und eine weiter gehende Ausbildung des Handwerks zur Förderung der Solidität und der Behaglichkeit in der inneren Einrichtung erzielte.« Doch haben seine Schöpfungen dieser Gattung, unter denen das Palais der russischen Botschaft die hervorragendste ist, nur noch ein geschichtliches Interesse, da die Leistungen der ältern Architekten im Privatbau durch die ungeheuren Fortschritte der technischen Wissenschaften, durch das aufs Höchste gesteigerte Raffinement in komfortabler Wohnungsausstattung und durch den alle Gebiete des baukünstlerischen Schaffens von Vergangenheit und Gegenwart umfassenden Eklektizismus der jüngsten Architektengeneration weit übertroffen worden sind.

Im Dienste der privaten Bauthätigkeit hat auch Knoblauchs Genosse Friedrich *Hitzig* (1811—1881) sein selbständiges künstlerisches Schaffen begonnen. Nachdem er bereits mit siebenzehn Jahren sein Feldmesserexamen bestanden, setzte er seine Studien auf der Berliner Bauakademie fort, zu einer Zeit also, wo Schinkel noch in der Blüthe seiner Kraft stand. Unter seiner Leitung nahm Hitzig an der Bauausführung der Sternwarte Theil und bestand, nachdem er noch zuvor eine Reise nach Paris unternommen, 1837 die Baumeisterprüfung. Entgegen dem Herkommen trat er jedoch nicht in den Staatsdienst, sondern etablierte sich mit Knoblauch als Privatbaumeister, in welcher Stellung er bald Gelegenheit fand, eine umfangreiche Thätigkeit in und ausserhalb Berlins zu entfalten. Mehr als ein anderer seiner Generation wirkte er für den



Berliner Privatbau bahnbrechend und auf lange Zeit hinaus maassgebend. In der von Schinkel eröffneten Richtung sich weiter bewegend, brachte er das landschaftliche und gärtnerische Element mit der Architektur dergestalt in Verbindung, dass die letztere durch das erstere beeinflusst und die Schöpfung der tektonischen Kunst mit der gärtnerischen zu einem gefälligen Ganzen vereinigt wurde. Nach diesen Grundsätzen erbaute er in verschiedenen Strassen des sogenannten Thiergartenviertels eine Reihe von Häusern, welche zwischen der ländlichen Villa und dem städtischen Wohnhause glücklich die Mitte halten. In der Eleganz der Ornamentik und der Vornehmheit der Flächengliederung offenbart sich der Charakter des Wohnhauses, während die Belebung der Façaden durch Erker, Balkone, Vorbauten und Freitreppen der malerischen Kompositionsweise der Villenarchitektur entlehnt ist. Die Vorgärten mit ihren Baumgruppen wurden in die Berechnung der malerischen Wirkung hineingezogen, und daraus bildete sich allmählig ein eigenartiger Stil, welcher bis auf die Gegenwart für das Thiergartenviertel die Norm geblieben ist. Den Vorzug einer mannigfaltigen, geistvollen Individualisirung besitzen auch Hitzigs städtische Wohnhäuser, wie z. B. das Haus des Bankiers Krause, das Gersonsche Wohnhaus und das Palais des Grafen Pourtalès. Ersteres und letzteres zeigen die Formen der französischen Renaissance, womit Hitzig den ersten Schritt über Schinkel hinaus that. Sonst waltete an seinen Privatbauten der hellenisirende Klassizismus vor, dem er jedoch ein gefälliges, dem modernen Geschmack angepasstes Gepräge zu geben wusste. In die erste Periode seines Schaffens, die durch eine 1857 nach Aegypten, Griechenland und der Türkei unternommene Reise äusserlich abgegrenzt wird, fiel auch der Bau des Palastes Revoltella in Triest, bei welchem er zum ersten Male seine Befähigung für monumentale Ausdrucksweise erproben konnte. In Berlin ward ihm die Gelegenheit dazu erst 1859, wo er als Sieger aus der Konkurrenz um ein neues Börsengebäude hervorging, dessen Ausführung im Jahre 1864 vollendet wurde. Dieser Bau ist insofern ein Merkzeichen für die architektonische Entwicklung Berlins, als er der erste Monumentalbau ist, dessen Façaden in echtem Material (Sandstein) ausgeführt sind und in dessen äusserer und innerer Ausbildung zum ersten Male ein klar ausgesprochener Anschluss an die Formen der italienischen Renaissance und die Beigabe eines reichen plastischen Schmucks gewagt wurden. Freilich war Hitzig noch weit davon entfernt, sich ohne Rückhalt, ohne Regulirung durch klassische Schulerinnerungen dem freien Geiste der Renaissance hinzugeben. Die Lage des Baugrundes gestattete ihm nicht, in der äusseren Gestaltung des Gebäudes den Charakter einer Börse zum Ausdruck zu bringen. Er



begnügte sich mit der Entwicklung einer wirkungsvollen Palastfaçade, deren hervortretende Flügelbauten im Erdgeschoss durch eine Säulenhalle verbunden sind, während die beiden oberen Stockwerke, deren Krönung eine Balustergalerie bildet, durch eine vorgelegte Reihe korinthischer Säulen zusammengefasst werden. Viel klarer und energischer kam die Zweckbestimmung in dem zweiten Monumentalbau Hitzigs, der Reichsbank (1869—1877), zum Ausdruck, bei welcher schon der schräg gestellte Sockel aus dunkelgrauem, belgischem Kohlenkalkstein nach aussen hin die Sicherheit des Tresors gegen Feuer und Einbruch andeutet. Aus der Hauptfaçade, deren Detailbildung bereits reichere Renaissanceformen aufweist, tritt ein von einem Triglyphenfries gekröntes Mittelrisalit heraus, dessen oberes Geschoss durch acht korinthische Säulen gegliedert ist. Die mit rothen und gelben Backsteinen verblendeten Flächen verbinden sich mit dem gelblichen Sandstein der Architekturtheile zu einer ernsten Farbenharmonie, welche die monumentale Wirkung der architektonischen Komposition erhöhen hilft. Hitzig war der einzige von den Schülern und Mitarbeitern Schinkels, welcher ein dem Meister ebenbürtiges Gefühl für Monumentalität besass und zugleich einsichtsvoll genug war, sich dem Umschwung zu Gunsten der Renaissance anzuschliessen.

In die letzten Jahre seines Lebens fallen noch zwei andere Monumentalbauten: die Umwandlung der inneren Räume des Zeughauses in ein Waffenmuseum und eine Ruhmeshalle mit mächtigem Kuppelaufbau, eine Aufgabe, welche er mit grossem Takte ganz im Einklang mit dem grossartigen Charakter der Façaden löste, und der nach Vorarbeiten von Lucae begonnene Neubau des Polytechnikums zu Charlottenburg, in welchem die Bau- und Gewerbeakademie zu einer technischen Hochschule vereinigt werden sollte. Der sich in mächtiger Frontentwicklung ausdehnende Palast ist nach seiner äusseren Gestaltung und inneren Anlage Hitzigs eigene Schöpfung. Die Ausschmückung und Einrichtung der inneren Räume wurde nach Hitzigs Tode durch Julius Raschdorff zu Ende geführt.

Hitzig war, wie eben gesagt, der einzige Vertreter der Schinkelschen Richtung, welchem der Ausdruck monumentaler Kraft zu Gebote stand. Bei den übrigen Nachfolgern und Geistesverwandten Schinkels überwog mehr das Element der Phantasie, welche unablässig zu einer schöpferischen Thätigkeit anspornte, deren Regsamkeit aber eine ernste Concentration der künstlerischen Kraft nicht aufkommen liess, so ganz besonders bei dem eben erwähnten Richard Lucae (1829—1877), welcher als der hervorragendste Vertreter des geistvollen Eklektizismus und des Festhaltens an der gol-



denen Mittelstrasse bezeichnet werden darf, die in den fünfziger und sechsziger Jahren für die Berliner Architektur maassgebend waren. Er bildete sich auf der Bauakademie unter dem Einflusse von Karl *Boetticher* (1806—1889), welcher durch seine archäologischen Studien dem Schinkel'schen Bauideal die wissenschaftliche Grundlage zu geben und in seiner »Tektonik der Hellenen« die an den Resten antiker Baudenkmäler vorgenommenen Untersuchungen zu einem System von praktischer Brauchbarkeit zu verarbeiten suchte, und besonders nach den auf die Phantasie der Hörer sehr anregend und begeisternd wirkenden Vorträgen von Wilhelm *Stier* (1799—1856), dessen reiche Begabung fast nur in Entwürfen, in malerischen Erfindungen und in seiner Lehrthätigkeit zum Ausdruck kam. Lucae war eine ähnliche, leicht erregbare Natur, welche ihr höchstes Ziel darin sah, das Leben mit allen Blüthen der Kunst zu schmücken, und das Anmuthige mit dem Zweckmässigen zu einer feinen Harmonie zu verbinden strebte. »Sein Glaubensbekenntniss war, wie Lübke in seinem warmen Nachruf an Lucae hervorhebt*), die edle, durch Schinkel wiedergeborene Schönheit der griechischen Kunst, nicht weil die Anstalt, welcher er seine Ausbildung verdankte, diese Richtung befolgte, sondern weil sein eigenes Wesen im Anbeginn vom Hauche dieser klassischen Kunst getränkt und genährt war.« In der ersten Periode seiner künstlerischen Thätigkeit, welche 1859 durch eine Reise nach Italien unterbrochen wurde, fand er nur Gelegenheit, sein Ideal in einer Reihe von Privatbauten zu verwirklichen, in städtischen Wohnhäusern und Villen, von denen sein eigenes, die seines Bruders, des Malers A. v. Heyden, des Prof. Joachim und der Herren Kutter und Soltmann hervorzuheben sind.**)

»Wie Wenige, so charakterisirt Lübke diesen Zweig seiner Thätigkeit, hatte er einen fein entwickelten Sinn für das edle Behagen einer durch freie menschliche Bildung verklärten häuslichen Existenz... Er identifizierte sich gleichsam mit seinen Bauherren, und es wurde ihm eine Art poetischen Genusses, dem privaten Einzeldasein die künstlerische Form zu schaffen. Dahin zielte die lebensvolle Mannigfaltigkeit seiner Grundrissanlagen, dahin die Gesamtgestaltung, Gruppierung und Einzelgliederung seiner Façaden.«

Erst der Umschwung, der sich nach dem Kriege von 1870 und 1871 im öffentlichen Leben Deutschlands vollzog, gab Lucae auch einen An-

*) Kunstchronik XIII. Jahrg. S. 204—209. 239—244.

**) Ein Theil dieser Bauten ist in dem von H. Licht und dem Verf. herausgegebenen Sammelwerke »Architektur Berlins« (Berlin 1877) reproduziert, welchem sich die ähnlich angelegten Sammlungen »Architektur Deutschlands« (1879—82 2. Bde.) und »Architektur der Gegenwart« (1889) anschliessen, die für die folgende Darstellung in Betracht kommen.



theil an monumentalen Aufgaben, welche ihm bis dahin versagt gewesen waren. Im Jahre 1872 ging er als Sieger aus der Konkurrenz um den Neubau eines Stadttheaters in Frankfurt a. M. hervor, und in der Ausführung dieses Baus suchte er alle in neuerer Zeit auf diesem Gebiete gemachten Erfahrungen zu verwerthen. Der immer stärker auftretenden Hinneigung der Zeit zur Renaissance leistete seine leicht empfängliche Natur keinen Widerstand, wenn er auch wie Hitzig jedem Uebermaass die Zügel anlegte und der hellauflammenden Begeisterung seiner jüngeren Kunstgenossen eine kühle Ueberlegung entgensetzte. Sein vornehmer, feinfühligter Eklektizismus gab der Gesamtkomposition des Frankfurter Theaters wie allen Einzelheiten der mannigfach gestalteten und doch durch einen einheitlichen Grundzug zusammengehaltenen Façaden das Gepräge edelster Harmonie. Wie bei Schinkels Schauspielhaus steigt der den Zuschauerraum und die Bühne enthaltende Kern des Gebäudes mit seinem Giebeldach hoch über den Vorbau und die Seitenflügel empor. Im Uebrigen aber hat sich Lucae unabhängig von seinem Meister gehalten und besonders die Bedingungen des nordischen Klimas und die Anforderungen des modernen Behagens mehr berücksichtigt als jener. Freilich ist die Gesamtwirkung eine mehr malerische als wuchtig-monumentale, was sich eben aus dem Grundzuge von Lucaes künstlerischem Wesen erklärt. Er erlebte die gänzliche Vollendung seines Werkes, das von seinen Schülern J. A. Becker und E. Giesenberg im Innern abgeschlossen wurde*), nicht mehr, ebensowenig wie die des 1875 begonnenen Palais Borsig in Berlin, eines zweigeschossigen Eckhauses, dessen Façaden die monumentalen Formen der italienischen Palastarchitektur der Hochrenaissance tragen. Baumeister Fritz Wolff führte diesen Bau im Geiste des Meisters zu Ende, welcher seit 1873 auch als Direktor der Bauakademie vorgestanden hatte, an der er bereits seit dem Beginn der sechziger Jahre den Unterricht im architektonischen Entwerfen geleitet.

Bevor wir in der Charakteristik der Hauptvertreter der zweiten Architektengeneration nach Schinkels Tode fortfahren, müssen wir noch eines Mannes gedenken, welcher, ein Altersgenosse von Schinkel, sich nicht nur in Berlin neben ihm zu behaupten wusste, sondern, durch eine längere Lebensdauer begünstigt, noch Schaffenslust und Schaffenskraft genug besass, um die klassischen Eindrücke und Lehren seiner Jugend durch den immer mächtiger werdenden Renaissancegedanken befruchten zu lassen. Karl Ferdinand *Langhans* (1781—1869) aus Breslau, der Sohn

*) Eine ausführliche Beschreibung in dem von der Bauleitung herausgegebenen Führer „Das Opernhaus zu Frankfurt a. Main.“



des oben (Bd. II S. 5) erwähnten Karl Gotthard Langhans, war gleich Schinkel ein Schüler der beiden Gilly und trat schon 1797 als Baukondukteur in den Staatsdienst. 1806 unternahm er, da er in seinem Amte wegen der Zeitverhältnisse keine Beschäftigung fand, eine Reise nach Italien und war nach Beendigung der Kriege in Breslau thätig, wo er u. a. das Blücherdenkmal (1819) ausführte, welches ihm seine Berufung als Baurath nach Berlin eintrug. Nachdem er noch die Börse in Breslau (1824) erbaut hatte, beauftragte ihn der damalige Prinz, spätere Kaiser Wilhelm I. mit der Erbauung seines Palais am Eingange der Linden, zu welchem bereits Schinkel einige Pläne entworfen hatte, die aber keine Billigung fanden, weil die zu Gebote stehende Bausumme nicht überschritten werden durfte. Langhans, der den Bau von 1834—36 ausführte, hielt sich im Aeussern an die strenge Einfachheit, welche dem schlichten Sinne des Bauherrn entsprach. Aber er wusste doch die Seite nach den Linden durch einen von Säulen getragenen Vorbau, der als Unterfahrt und zugleich als Balkon dient, die Seite nach dem Opernplatz durch eine Veranda ihrer Bestimmung gemäss zu charakterisiren und durch edle Flächengliederung dem Ganzen eine monumentale Haltung zu geben. Als Meister bewährte er sich dann in der Anordnung des Grundrisses, welche bei der unregelmässigen Gestaltung des Bauplatzes grosse Schwierigkeiten bot, die Langhans jedoch glänzend überwand. Nach dem Brande von 1843 wurde ihm die Wiederherstellung des Opernhauses übertragen, dessen Inneres schon sein Vater 1787 umgebaut hatte. Obwohl er nicht mit seinen Plänen eines abermaligen Umbaus durchdrang, sondern sich auf nebensächliche Erweiterungen einiger Innenräume beschränken musste, wozu noch 1869 ein Anbau zur Vermehrung der Garderobenräume hinzutrat, machte er doch hier die ersten Erfahrungen auf dem Gebiete des Theaterbaus, auf welchem er später zu autoritativer Geltung gelangte. Er erneuerte die Theater in Dessau und Breslau und erbaute neue Theater in Stettin, Liegnitz und Leipzig, von denen besonders das letztere seine Begabung von der günstigsten Seite zeigt: nach dem Augustusplatz zu eine Façade von monumentaler Gliederung und wirkungsvoller, die Umgebung beherrschender Gruppierung, an der Rückseite eine glückliche, malerische Verbindung mit den in der Tiefe liegenden, einen Weiher umschliessenden Parkanlagen. Für Berlin entwarf er den Plan zum Victoriatheater, welcher mit geringfügigen Aenderungen 1859 von Eduard Titz ausgeführt wurde. Letzterem, einem Spezialisten auf dem Gebiete des Theaterbaus, verdankt Berlin auch das durch malerische Gruppierung und elegante Detailbildung ausgezeichnete Krollsche Lokal, welchem allerdings ein älterer von Knoblauch nach einer



Skizze von Persius ausgeführter Entwurf zu Grunde liegt, das frühere Friedrich-Wilhelmstädtische, jetzige Deutsche Theater, das seit seiner Entstehung im Jahre 1850 mehrere Male umgebaut worden ist, das Wallnertheater (1863—1864) und eine Reihe von Hotels, Restaurationslokalen, Miethshäusern u. dgl. m., in welchen sich ein gefälliges, mit Leichtigkeit gestaltendes Talent ohne grössere Originalität offenbart hat.

An der Spitze der zweiten, auf Schinkel folgenden und von ihm zum Theil noch beeinflussten Architektengeneration Berlins stehen Martin *Gropius* (1824—1880), August *Orth* (geb. 1826) und Friedrich *Adler* (geb. 1827). Ersterer, ein Schüler der Berliner Bauakademie, auf welcher er durch Karl Bötticher mit der Schinkelschen Richtung vertraut gemacht wurde, liess sich, nachdem er seine Studien durch Reisen nach Frankreich, Italien, England und Griechenland erweitert hatte, in Berlin als Privatarchitekt nieder, wo er zunächst eine Anzahl von Wohn- und Geschäftshäusern in einem streng klassizistischen Stil aufführte, der dem immer mehr nach farbiger Wirkung und kräftiger Profilirung der Bauglieder hinneigenden Geschmack der Neuzeit noch keine Zugeständnisse machte. Daneben schuf er, seit 1865 zumeist in Gemeinschaft mit seinem Compagnon *Schmieden*, mehrere grossartige Bauanlagen für gemeinnützige Zwecke, wie das städtische Krankenhaus am Friedrichshain und die königliche Klinik in Berlin, das Garnisonlazareth in Tempelhof bei Berlin, das Krankenhaus in Wiesbaden und die Irrenanstalt in Eberswalde, in welchen die überaus zweckmässige Anordnung und Einrichtung der inneren Räume das Uebergewicht über das künstlerische Interesse hat. Nachdem er 1869 Direktor der Kunstschule geworden, fertigte er den Entwurf für den Neubau dieses Instituts, bei dessen Fassade er die an seinen Schöpfungen oft bemängelte Nüchternheit und Trockenheit in den Details durch Anwendung farbigen Baumaterials zu vermeiden suchte. Zu den Grundsätzen seines künstlerischen Schaffens gehörte es auch, durch eine reiche Entwicklung des stark hervortretenden Hauptgesimses den Ton für die gesamte Dekoration der Fassade anzugeben und mehrstöckige Häuser dadurch als ein Ganzes zusammenzufassen. Seine unter künstlerischen Gesichtspunkten hervorragendsten und reifsten Schöpfungen sind das Kunstgewerbemuseum in Berlin (1877—81) und das Conzerthaus in Leipzig, welches auf Grund seines mit dem ersten Preise gekrönten Concurrenzentwurfes nach seinem Tode 1882—1884 von seinem langjährigen Mitarbeiter Schmieden und den inzwischen hinzugetretenen Mitgliedern der Baufirma von *Weltzien* und *Speer* ausgeführt wurde. Beide Monumentalbauten zeigen in ihrem Aeusseren noch die strengen Formen der hellenischen Renaissance, wie man die Nachblüthe Schinkelscher Kunst



jetzt zu nennen pflegt. In der Ausbildung und Ausschmückung der Innenräume waltet dagegen der Geist der italienischen Renaissance in uneingeschränkter Freiheit, aber im Anschluss an die besten Muster. Während die Façaden des Konzerthauses einfarbig, in hellgrauem Sandstein hergestellt sind, bietet das Aeussere des Kunstgewerbemuseums den heiteren Anblick einer maassvollen Polychromie, eine Verbindung von gelbem Sandstein mit Backsteinflächen, farbig glasierten Terrakotten und Glasmosaiken.

Orth und Adler sind Schüler von Strack und geistig verwandt auch darin, dass der Schwerpunkt ihrer künstlerischen Thätigkeit im Kirchenbau liegt. Zu letzterem kam Orth freilich erst spät, nachdem er sich bereits mannigfach in Bauten für industrielle und Verkehrszwecke bewährt hatte. Unter den letzteren hat das Empfangsgebäude der Görlitzer Bahn insofern für Berlin eine geschichtliche, grundlegende Bedeutung, als es das erste nach dem neuen Hallensystem mit Eisenkonstruktion erbaute ist. Von solchen Ingenieurbauten gilt in noch höherem Maasse, was wir oben von Monumentalbauten für öffentliche Zwecke gesagt haben: in dem Grade, als sich die Bedürfnisse des Weltverkehrs steigern und die Fortschritte der Bautechnik nach der konstruktiven Richtung zunehmen, wächst auch die Lust zur spekulativen Ausbeutung der gewonnenen Kräfte. Die Ingenieurtechnik, welche in England und Amerika einen ungeheuren Aufschwung genommen und sich zu einer Leistungsfähigkeit entwickelt hat, die vor den abenteuerlichsten Wagnissen nicht zurückschreckt, ist auch auf die weitere Entwicklung der deutschen Baukunst von einem Einfluss geworden, welcher vom ästhetischen Standpunkte vielen Bedenken unterliegt, der aber nicht abzuwenden ist, wenn Deutschland nicht hinter den anderen Kulturstaaten zurückbleiben will. Die Invasion des Eisenbaus in den Steinbau nimmt von Jahr zu Jahr zu, ohne dass sich der ästhetische und der natürliche Konflikt zwischen diesen beiden Baumaterialien verringert hätte. Diese Thatsache muss um so schärfer hervorgehoben werden, als man eine Zeitlang glaubte, auf der Suche nach einem Normalbaustil, welcher zu Anfang der fünfziger Jahre sogar von Seiten der bayrischen Akademie zum Gegenstand eines Wettbewerbes gemacht worden war, aus dem der obengenannte Wilhelm Stier als Sieger hervorging, in dem Eisenbau diesen Baustil der Zukunft gefunden zu haben. Dieser Eisenstil hat bisher noch allen Versuchen getrotzt, ihn zur Lösung höherer künstlerischer Aufgaben nutzbar zu machen oder ihm auch nur ein den ästhetischen Sinn befriedigendes Ansehen zu geben. Am glücklichsten ist der Konflikt zwischen Stein- und Eisenbau immer noch bei den neuesten Bahnhofsanlagen gelöst worden; von



denen wir, um mit diesem der Schönbaukunst mehr oder minder fern liegenden Thema hier abzuschliessen, den Potsdamer, Lehrter, Anhalter (von Franz *Schwechten*) und die Stadtbahnhöfe in Berlin, die Centralbahnhöfe in Strassburg i. E. (von Eduard *Jacobsthal*), München, Stuttgart (von G. von *Morlock*), Hannover (von Hubert *Stier*) und Frankfurt a. M. hervorheben. Wo keine Namen genannt sind, handelt es sich zumeist um Entwürfe, welche aus dem Zusammenwirken von Baubeamten, Ingenieuren und Künstlern hervorgegangen sind. Die Vielseitigkeit der modernen Bautechnik macht eine solche Arbeitstheilung nöthig, verhindert aber auch die freie Bethätigung der künstlerischen Individualität, deren Charakteristik die reizvollste Aufgabe des Geschichtsschreibers ist.

Orths ausgeführte Kirchenbauten — die Zion- und Dankeskirche in Berlin, die Kirche in Pyrmont und die Garnisonkirche in Neisse — sind zumeist geistvolle, glücklich gelungene Versuche, den Rundbogenstil durch Hinzufügung von gothischen und modernen Elementen neu zu beleben und den gegenwärtigen Bedürfnissen des protestantischen Kultus dienstbar zu machen. Sie leiden aber insofern unter der allgemeinen Nothlage bei dem protestantischen Kirchenbau der Gegenwart, als die Entwürfe nur unvollkommen zur Ausführung gelangt sind. Auch Orths beste und genialste Entwürfe, in welchen sich oft eine kühne, dem höchsten monumentalen Fluge gewachsene Phantasie offenbart hat, sind auf dem Papier geblieben, so der Entwurf zu einem Dom für Berlin und der zu einer Bebauung der Museumsinsel für die Zwecke einer Erweiterung der Museen, einer Kunstakademie und eines Kunstausstellungsgebäudes. Die spätere Thätigkeit Orths fällt bereits in diejenige Periode, in welcher die Kräfte der deutschen Architekten durch eine Unsumme von öffentlichen Preisausschreibungen, anscheinend oft zu nutzloser Vergeudung, im Grunde aber doch zu nutzenbringender Gymnastik der Phantasie und des Verstandes, auf das äusserste angespannt wurden. Enger als Orth hielt sich Friedrich Adler an das klassische Vorbild seiner Lehre. Sowohl seinen Kirchenbauten wie seinen Privathäusern merkt man es an, dass er Architekt und Archäologe zugleich ist, und zwar nicht bloss Archäologe in Bezug auf die Erforschung der klassischen Kunstdenkmäler, sondern auch ein begeisterter Freund der mittelalterlichen Baukunst, um deren Erkenntniss er sich durch seine umfassende Veröffentlichung der »Mittelalterlichen Backsteinbauwerke des preussischen Staates« (1859) und durch zahlreiche Aufsätze in Zeitschriften sehr verdient gemacht hat. Seine theoretischen Studien auf letzterem Gebiete konnte er zuerst an dem Bau der gothischen Christuskirche in Berlin (1863—64) erproben, die freilich kein Freibau ist, sondern deren Vorderfront so zwischen den Mauern der an-



grenzenden Häuser liegt, dass sich ihre architektonische Ausbildung zumeist auf die noch dazu sehr sparsame Anwendung gothischer Gliederungen und Zierformen und auf einen kleinen, der Mittelaxe des Giebels vorgekragten Glockenthurm beschränken musste. In der Thomaskirche (1864–69), seiner bedeutendsten Schöpfung, folgte Adler jener eklektischen Richtung, welche antike, romanische und Renaissanceelemente zu einem Ganzen zu verschmelzen und dadurch dem modernen ästhetischen Gefühl entgegenzukommen sucht. Dieser klugen Berechnung fehlt aber die Grundlage genialer Kraft, welche allein derartige Verbindungen zu einem lebensvollen Ganzen zu gestalten vermag. Diese wie die späteren Arbeiten Adlers, unter denen die Elisabethkirche in Wilhelmshaven (1869–72), die Paulskirche in Bromberg (1872–76), die Siegesdenkmäler zu Gelnhausen und Marienburg und der im strengsten hellenischen Stile gehaltene Entwurf für das Museum in Olympia hervorzuheben sind, zeigen das Gepräge akademischer Korrektheit und Kälte, aber keine Eigenschaft einer künstlerischen Individualität von hervorragender Bedeutung. Diese Wahrnehmung mag Adler auch veranlasst haben, seit der Mitte der siebenziger Jahre einer schöpferischen Thätigkeit zu entsagen und sich seinen vielseitigen amtlichen Obliegenheiten — er war anfangs Professor an der Bauakademie, dann Mitglied des Direktoriums für die Ausgrabungen in Olympia und ist jetzt (1889) vortragender Rath im Ministerium der öffentlichen Arbeiten — ausschliesslich zu widmen, wobei er einen Einfluss auf die Gestaltung der gesammten staatlichen Bauthätigkeit in Preussen gewonnen hat.

Wie die Schinkelsche Richtung nach dem Tode ihres Begründers bald in einen verknöcherten Formalismus ausartete, der jede Lebenskraft verlor, so näherte sich ihre Nachfolgerin, die Renaissance mit allen ihren Abzweigungen und Ausläufern, noch schneller einer allgemeinen Verwilderung und Zuchtlosigkeit, für welche wir jedoch nicht einzelne Personen und Systeme verantwortlich machen können, sondern nur den allgemeinen Zeitgeschmack, der zur Entfaltung schrankenlosester Ueppigkeit und Willkür drängt und dem sich selbst die einsichtsvollsten unter den ausübenden Künstlern nicht zu entziehen vermögen, wenn sie nicht im Kampf mit minder gewissenhaften Konkurrenten ihre Existenz auf das Spiel setzen wollen. Der Geist der Spekulation und der Gewinn-sucht hat die Grundlagen keiner anderen Kunst in der neuesten Zeit so sehr erschüttert, wie die der Architektur, und man wird bei der Beobachtung dieses Treibens, das, soweit es sich in den Dienst des Privatkapitals stellt, ganz in materiellen Rücksichten aufgeht und hier in der Ausnutzung des Baugrundes wie in der Aufführung des Bauwerkes das



Waghalsigste leistet, dort für das billigste Geld den sinnlosesten Prunk mit den unsolidesten Mitteln entfaltet, kein anderes Urtheil fällen können, als dass die Baukunst der Gegenwart zum Baugeschäft herabgesunken ist. Dieses Urtheil wird noch durch die Thatsache bestätigt, dass die künstlerischen Individualitäten immer mehr zurücktreten und Baufirmen das Feld individueller künstlerischer Bethätigung beherrschen, deren Mitglieder aus geschäftlichen Gründen so geschlossen auftreten, dass man bei ihren Schöpfungen nicht weiss und auch nicht erfahren darf, wer der erfindende Geist und wer die ausführende Hand gewesen ist. Bei öffentlichen Bauten tritt dann noch der erschwerende Umstand hinzu, dass selbst in den Fällen, wo der geistige Urheber eines Entwurfes bekannt ist, die geheimnissvolle Thätigkeit der behördlichen Baubüreaux in der Bearbeitung und Ausführung des Entwurfes vielfach so ausgedehnt ist, dass keine einzelne Persönlichkeit mehr für das Gewordene verantwortlich gemacht oder, was seltener vorkommt, gepriesen werden kann. Die logische Folge dieses Verfahrens ist dann, dass auf den öffentlichen Kunstausstellungen eine gewisse Kategorie von Bauentwürfen unter der Verantwortlichkeit von Ministerien und unteren Behörden ausgestellt wird. Solche Erzeugnisse gemeinschaftlicher Bureauarbeiten, zu denen auch fast alle Bauunternehmungen der städtischen Behörden Berlins gerechnet werden müssen, können nicht in den Kreis einer kunstgeschichtlichen Darstellung gezogen werden, welche sich mehr mit Individuen, die Geschichte machen, als mit Kollektivbegriffen zu beschäftigen hat.

Aber auch bei der Charakterisirung der Privatarchitekten müssen wir uns auf eine allgemeine Andeutung ihrer Bestrebungen beschränken, da sich, wie oben bemerkt, bei der gemeinsamen Arbeit die künstlerischen Individualitäten nicht scharf genug sondern lassen. An der Spitze der neueren Bauentwicklung Berlins stehen Hermann *Ende* (geb. 1830) und Wilhelm *Böckmann* (geb. 1832), welche sich 1859 zu gemeinschaftlicher Thätigkeit verbanden und zuerst Kunst und Praxis in grossem Stile betrieben. Sie stellten sich von vornherein ausserhalb eines jeden Zusammenhangs mit dem Schinkelschen Klassizismus und auf den Boden der Renaissance, Anfangs noch innerhalb der feierlichen, von Hitzig eingeschlagenen Richtung, die sich in ihrer ersten grossen Bauschöpfung, dem sogenannten Rothen Schloss am deutlichsten zeigt (1866–67), einem Geschäftshause, dessen beide untere Geschosse von Läden und Verkaufsräumen mit breiten Fenstern zwischen schmalen Pfeilern eingenommen sind, während die beiden oberen Stockwerke wenigstens eine mannigfaltigere Gliederung der Façaden durch Säulen, Pilaster und Nischen für Statuen gestatteten. Dass es den Architekten nicht gelungen ist, beide Stockwerksreihen als ein



einheitliches, monumental wirkendes Ganzes zusammenzufassen, wurde damals am meisten getadelt. Aber alle Bemühungen der späteren Architekten, die eine gleiche Aufgabe noch unzählige Male auszuführen hatten, weil diese Art der Anordnung der Stockwerke für Geschäftshäuser inzwischen typisch geworden war, sind bisher an der Lösung dieses Problems gescheitert, und sie haben sich sogar in dem Grade von der Lösung entfernt, als sie von der Anwendung eiserner Stützen für die unteren Stockwerke zur Erzielung grösserer Fensterbreiten einen reichlicheren Gebrauch machten. — Zu gleicher Zeit mit der Erbauung des Rothen Schlosses hatten Ende und Böckmann auch Gelegenheit, ihre von dem Schinkel'schen System völlig abweichende Anschauung über die Dekoration von Innenräumen an der malerischen und plastischen Ausschmückung eines grossen Tanzlokales, des Orpheums, zu bewähren. Was sie dort geleistet, ist freilich heute verblichen oder verändert, auch durch spätere dekorative Schöpfungen weit übertroffen. Aber es bleibt doch für die Baugeschichte Berlins merkwürdig als der erste entschlossene Versuch, mit der Farbenfeindlichkeit eines Systems zu brechen, das zu jener Zeit noch in hohem Ansehen stand. Eine noch freiere Bewegung gestatteten sich die Architekten in dem Industriegebäude in der Kommandantenstrasse (1868–69), einem Bazar in grossem Stile, dessen Façade die Formen einer reichen italienischen Palastarchitektur widerspiegelt, und in einer Reihe von Miethshäusern der angrenzenden Beuthstrasse (1871–72) unternahmen sie sogar mit glücklichstem Erfolge das Wagniss, den Stil der deutschen Renaissance, welcher damals noch wie eine völlig neue Offenbarung wirkte, auf das moderne Wohnhaus zu übertragen und dadurch dem Miethskasernenstil der Berliner Strassenzüge und Strassenecken eine individuelle, mehr malerische Physiognomie zu verleihen. Der Geschichtsschreiber muss dieses Verdienst der Architekten um so mehr hervorheben, als nicht sie die Früchte dieses entschlossenen Vorgehens geerntet haben, sondern die jüngste Generation der Architekten, welche, durch die Kapitalkraft reicher Bauherren oder geschickter Spekulanten unterstützt, in dem Aufwand von Erkern, Giebeln, Thurm- und Kuppelbauten dem Stile der deutschen Renaissance das äusserste Maass von malerischer Wirkung abgezwungen haben, um dann, als sie sich auf dem Trockenen sahen, ihren gleich begeisterten Nachahmungstrieb dem Barock- und Rokokostil zuzuwenden.

Ende und Böckmann haben sich diesem wilden Vorwärtsdrängen nicht angeschlossen. Sie, die ebensogut im landschaftlich-malerischen Stile zu erfinden wussten, wie zahlreiche Villenbauten beweisen, hielten doch in der Komposition und Durchbildung öffentlicher Gebäude an



einem verhältnissmässig strengen Stile fest, der sich zumeist in den Formen der italienischen Palastarchitektur florentinischer oder römischer Fassung bewegt. Die Häuser der preussischen Bodenkreditactienbank (1871—73), der Mitteldeutschen Kreditbank (1872—74) und der Unionbank (1872—74), die in verschiedenen orientalischen und asiatischen Stilen aufgeführten Thierhäuser im zoologischen Garten, der Umbau und die innere Ausschmückung der Loge Royal York, welche im Anschluss an das ältere Vorbild im Schlüterschen Barockstil gehalten sind, das Museum für Völkerkunde, dessen rechteckig auf einander stossende Strassenfronten in einem stattlichen Rundbau mit Säulenstellungen zusammentreffen, und das Sitzungsgebäude des Brandenburgischen Provinziallandtages sind die vornehmsten Werke, welche die beiden Architekten in Berlin ausgeführt haben. Doch greift ihre Thätigkeit weit über Berlin hinaus. Wir heben nur zwei Zeugnisse dieses ausgedehnten Schaffens hervor. In Dessau haben sie das erbprinzliche Palais, einen stolzen Palastbau von grosser Wirkung in den Formen der deutschen Renaissance, erbaut, und für die Hauptstadt des Kaiserreichs Japan, Tokio, haben sie einen Bebauungsplan aufgestellt, nach welchem alle monumentalen Neubauten, der Kaiserpalast, die Regierungsgebäude, Hochschulen u. s. w. aufgeführt werden sollen. — Als Vorsteher eines Meisterateliers für Architektur an der Berliner Kunstakademie ist Ende auch als Lehrer thätig.

Ungefähr gleichzeitig haben sich Walter *Kyllmann* (geb. 1837) und Adolf *Heyden* (geb. 1838) eine tonangebende Stellung in der Berliner Architektenschaft errungen. Ersterer war 1867 als preussischer Kommissar bei der Pariser Weltausstellung thätig gewesen, und die dort gemachten Studien mögen sein Interesse für dieses damals noch im Entstehen begriffene Spezialfach der neueren Baukunst angeregt haben. Für die Wiener Weltausstellung von 1873 wurde er und sein Genosse mit der Ausführung der Bauten für das Deutsche Reich beauftragt, und wenn dieser erste Versuch auch rechtem Tadel begegnete, so lag der Misserfolg einerseits in der Beschränkung der Mittel, andererseits in den geringen Erfahrungen begründet, welche damals erst auf dem Gebiete des Ausstellungsbaus gesammelt waren. Kyllmann und Heyden haben diesen Missgriff in provisorischen, längst wieder verschwundenen oder anderen Zwecken dienstbar gemachten Bauwerken durch spätere, mit glänzendem Gelingen ausgeführte Ausstellungsbauten wieder ausgeglichen, von denen jedoch nur das jetzige, aus Stein, Eisen und Glas im Stile oder vielmehr nur mit den Zierformen der deutschen Renaissance errichtete Landeskunstaussstellungsgebäude in Berlin im dortigen Ausstellungspark erhalten geblieben ist, welches jedoch, ursprünglich für die



Hygieneausstellung von 1883 bestimmt, im Innern durch den Schüler Lucaes, Fritz *Wolff*, eine durchgreifende Umgestaltung für Kunstaustellungszwecke erfahren hat.

Das in Berlin geschaffene Hauptwerk von Kyllmann und Heyden ist die Kaisergalerie, eine mit Glas gedeckte Verbindungshalle, welche in knieförmigem Grundriss von der Ecke der Friedrichs- und Behrenstrasse nach der Strasse Unter den Linden führt, nach beiden Ausgängen reiche Palastfronten von monumentaler Wirkung im Stile der französischen Renaissance entfaltend, welche auch für die Dekoration der Façaden im Innern der Galerie maassgebend gewesen ist. Wenn letzteres nicht so bedeutend und grossartig wirkt, wie die ähnlichen Anlagen in Mailand und Brüssel, so beruht dieser Mangel weniger in der Fähigkeit der Architekten, als in der ihnen auferlegten Nothwendigkeit, den sehr ungünstig gelegenen und begrenzten Baugrund auf das Aeusserste für Geschäftszwecke auszunutzen. Ihr organisatorisches Talent haben die Architekten auch in mehreren Strassen- und industriellen Anlagen in Berlin und auswärts bewährt, ihre Begabung für malerisch-gefällige Komposition in einer Reihe von Wohnhäusern und Villen in Berlin und am Wannsee bei Potsdam. Von ihren auswärtigen Monumentalbauten, in welchen sie sich ebenso glücklich in mittelalterlichen Bauformen wie in den verschiedenen Abwandlungen des Renaissancestils bewegt haben, sind die Johanniskirche in Düsseldorf und die evangelische Kirche zu Höchst a. M., die Postgebäude in Breslau und Rostock und das Logengebäude in Potsdam hervorzuheben. Adolf Heyden hat auch eine umfangreiche Thätigkeit in Entwürfen für das Kunstgewerbe entfaltet, welche ihren Höhepunkt in den Zeichnungen für das von den preussischen Städten geschenkte Tafelsilber des jetzigen Kaisers Wilhelms II. gefunden hat, in denen die Formen des italienischen Barockstils in der Schlüterschen Fassung durch edles Maasshalten ein neues, mustergiltiges Stilgepräge erhalten haben.

Hermann von der *Hude* (geb. 1830) und Julius *Hennicke*, ersterer ein Schüler des Architekten von Arnim, der das Schloss des Prinzen Friedrich Karl in Klein-Glienicke bei Potsdam in dem damals noch wenig geübten Rokokostil erbaut hat, der Berliner Bauakademie und Stülers, gehören zu denjenigen Architekten Berlins, welche den Villenstil im Geiste der italienischen Renaissance zuerst zu voller Freiheit ausgebildet und nebenbei auch auf dem Gebiete des monumentalen Privatbaus trotz grosser Beschränkung der Mittel in Bezug auf entsprechendes Baumaterial nach Aussen Würdiges, in der praktischen Anordnung und Durchführung der inneren Räume fast durchweg Vortreffliches geleistet haben. Das



Hotel Kaiserhof (1872—75), das Centralhotel, der Umbau der Neuen Kirche auf dem Gensdarmenmarkt und das Lessingtheater in Berlin (1887 bis 1888), letzteres in Bezug auf bequeme Anordnung der Innenräume ein Musterbau bei gefälliger Komposition der Façaden, und der Schlachthof in Budapest sind die Hauptschöpfungen von v. der Hude und Henricke. Ersterer hat auch in Gemeinschaft mit dem 1864 verstorbenen Architekten G. Schirrmacher die Kunsthalle in Hamburg (1863—69) im Stile der italienischen Renaissance erbaut.

Der Gegensatz gegen die klassizistische Strenge und die Farbenunlust der Schinkelschen Richtung kam zu Anfang der siebenziger Jahre am schärfsten durch die Architekten Gustav Ebe (geboren 1834) und Julius Benda (geboren 1838) zum Ausdruck, welche in dem Pringsheimschen Hause in der Wilhelmstrasse (1872—74) das für die damalige Zeit noch unbekannte und deshalb heftig bekämpfte Wagniss unternahmen, alle plastischen und dekorativen Künste heranzuziehen, um auf Grund einer aus Motiven der venezianischen Hochrenaissance und des Barockstils zusammengesetzten Façade unter Mitwirkung von Glasmosaiken, farbigen Terrakotten, gemusterten Ziegelverblendungen, mannigfaltig profilirten Quadersteinen und Kunstschlosserarbeiten das höchste Maass malerischer Wirkung zu erzielen und im Einklang mit dieser bunten Façade eine gleiche Farbenfröhlichkeit in der Ausschmückung der Innenräume zu entwickeln. Der Sturm ästhetischer Entrüstung, welchen das »bunte Haus« damals hervorrief, hat sich schnell gelegt. Trotz mancher Uebertreibungen und Unvollkommenheiten erwarb sich die Façade des Pringsheimschen Hauses das Verdienst der befreienden That, und die Befürchtungen, welche man einerseits für die spätere Entwicklung der Architekten, andererseits für die Zukunft des Berliner Privatbaus hegte, haben sich nicht verwirklicht. Die allgemeine Entwicklung der Berliner Architektur hat freilich, Dank jenem Anstoss, einen starken Schritt vorwärts gemacht. Wir sehen Häuserfronten, an welchen architektonische Gliederung, plastischer Zierrath und Malerei einen gleichen, das Ganze überziehenden Antheil haben, und auch solche, an denen die Malerei das erste Wort spricht. Es sind zumeist industrielle Prachtbauten, die Gründungen der reichen süddeutschen Bierbrauer, welche nach erfolgreichen Bemühungen in München, Nürnberg, Augsburg u. s. w. zur Fortsetzung ihrer kulturgeschichtlichen Mission die süddeutsche Façadenmalerei der Renaissancezeit auch in Berlin wieder aufleben lassen. Aber von einer gefährdrohenden Verwilderung des Geschmacks an der Polychromie ist zur Zeit noch nichts zu merken, vielmehr nur dankbar anzuerkennen, dass die einförmige Physiognomie der nach geometrischen Grundsätzen an-



gelegten Strassen einer modernen Weltstadt auch durch das Element der Farbe individuelle Züge von malerischem Reiz erhalten hat. — Auch auf die späteren Schöpfungen von Ebe und Benda hat ihr erster, vielseitig gestalteter Versuch in der Polychromie keinen nachtheiligen Einfluss gehabt. Ihren Grundsatz, eine freiere Ausbildung der Façaden nach der Seite malerischer Wirkung, haben sie auch in dem im Stile der deutschen Renaissance errichteten Palais von Tiele-Winckler, in einem Privathause am Leipziger Platz, dessen Palastfaçade sich an die Formen der römischen Hochrenaissance hält, und in anderen Privathäusern in und ausserhalb Berlins, sowie in verschiedenen Kirchenbauten und phantasievollen Entwürfen zu Konkurrenzen festgehalten, sich aber zumeist auf die Naturfarbe des Baumaterials, ohne künstliche Zuthaten, beschränkt.

Die ausgedehnteste Thätigkeit in demjenigen Zweige der Architektur, welcher seit 1870 in den deutschen Grossstädten zur höchsten Blüthe gediehen ist, in monumentalen Geschäftshäusern, haben Heinrich *Kayser* (geb. 1842) und Karl von *Grossheim* (geb. 1841), beide Schüler der Berliner Bauakademie, entfaltet. Anfangs im Stile einer etwas strengen italienisch-florentinischen Renaissance schaffend (Norddeutsche Grundkreditbank und einige Wohnhäuser in Berlin), gingen sie sehr bald zu den freieren Formen der italienischen, französischen und deutschen Renaissance über, in welcher letzteren ihre reiche Phantasie, ihr Geschick für malerische Komposition der durch Thürme, Giebel, Erker und Eckbauten belebten Façaden und ihr feines Gefühl für reiz- und zugleich maassvolle Detailbildung den glänzendsten Ausdruck fanden. Neben reichem bildnerischen Schmuck verwenden sie mit Vorliebe malerische Dekorationen von Sgraffito und Glasmosaik, Kunstschmiedearbeiten und farbige Marmor- und Granitsorten. Wenn es auch ihnen trotz ihrer Gewandtheit in der Komposition nicht gelang, an den Façaden der Geschäftshäuser die Eisengliederung der unteren Stockwerke mit dem Steingefüge der oberen zu einer künstlerischen Einheit zu verschmelzen, so haben sie dafür den Stil der deutschen Renaissance an den Geschäftshäusern der Versicherungsgesellschaft Germania in Berlin und Strassburg i. E. und in dem deutschen Buchhändlerhause zu Leipzig zu einer monumentalen Wirkung gebracht, welche man an den Vorbildern aus der klassischen Zeit dieses Stils nirgends so ungeschmälert findet. In Berlin zeugen ausserdem die Geschäftshäuser Spinn, Henniger, Laer, Pschorr und der New-Yorker Versicherungsgesellschaft Germania, letzteres im Schlüterschen Barockstil ausgebildet, sowie die villenartigen Wohnhäuser Reichenheim und Hardt von der Vielseitigkeit ihres Könnens, welches



sich mit gleicher Liebe der Aussenseiten wie der Dekoration der Innenräume annimmt. In letzterem Bestreben sind Kayser und von Grossheim auf die Ausbildung der im Dienste der Architektur stehenden dekorativen Künste von grossem und zugleich günstigem Einfluss gewesen.

Neben diesen den Ton angehenden Berliner Baufirmen haben sich in neuerer Zeit besonders die bereits beiläufig erwähnten Franz *Schwechten* (Neubau der Kriegsakademie) und Fritz *Wolff* (die neuen Packhofanlagen und die Vollendung des inneren Umbaus des Zeughauses nach Hitzigs Tode), ferner Ludwig *Heim* (Haus des Unionklubs, Hotel Continental, Dresdener Bank, Hotel Bellevue und Hotel Metropole), *Cremer* und *Wolffenstein* (die Eckbauten am Eingange der Kaiser Wilhelmsstrasse, das Haus der Gesellschaft der Freunde), Julius *Raschdorff*, Johannes *Otzen* (Heilig Kreuzkirche) und Hans *Grisebach* (Kaufhaus Faber, Kaufhaus Ascher und Münchow, Kronprinzenzelt) hervorgethan. Während sich Heim sowie Cremer und Wolffenstein in allen Spielarten der Renaissance, mit Vorliebe in den letzten, dem italienischen Barock Schlüterscher Richtung und dem Rokoko für die Ausschmückung der inneren Räume, bewegen, hat das künstlerische Schaffen der anderen ein individuelleres, zum Theil scharf accentuirtes Gepräge. Grisebach hält sich in den vertikalen Gliederungen und in der allgemeinen Gruppierung seiner Façaden an die Spätgothik, weshalb er auch Backsteinbau in Verbindung mit Terrakotten und spärlichen Sandsteindetails bevorzugt, und nur in dem dekorativen Beiwerk, in den malerischen Theilen der Häuserfronten herrscht der Geist der deutschen Renaissance, welcher seit dem Beginn der achtziger Jahre für die meisten Geschäftshäuser der deutschen Städte maassgebend geworden ist. Otzen ist der erfolgreichste Vertreter des mittelalterlichen Stils, des gothischen wie des romanischen, unter den Architekten der Gegenwart, welcher diese Richtung bereits zu einer Zeit pflegte, wo sie nur selten Gelegenheit zur Bethätigung fand. Schon 1871 lieferte er einen Entwurf zu dem Hauptgebäude des Floratablissements in Charlottenburg, welches später von Hubert *Stier* in Backsteinrohbau mit reichen Terrakottadekorationen in einem Stile ausgeführt wurde, der eine originelle Verbindung von romanischen und Renaissance-motiven darstellt. Das Bestreben, den einheimischen Backsteinbau wieder zu Ehren zu bringen und das Material durch lebendige, malerische Komposition und durch Verzierung mit farbigglasierten Terrakotten, Sandsteindetails u. dgl. m. dem modernen Auge angenehm zu machen, beherrschte auch die spätere Thätigkeit Otzens, die sich vornehmlich auf dem Gebiete des Kirchenbaus bewegt. Die St. Gertrudskirche in Hamburg, die St. Peterskirche in Altona, die Kirche in Plag-



witz bei Leipzig, die evangelische Bergkirche in Wiesbaden und die Kirche zum hl. Kreuz in Berlin sind Otzens kirchliche Hauptschöpfungen, in deren Komposition die mittelalterlichen Stilformen sehr selbständig unter Berücksichtigung der Bedürfnisse protestantischer Predigtkirchen behandelt worden sind und deren Verzierung im Aeusseren wie im Inneren eine ebenso selbständige Ausbildung und Weiterentwicklung der überlieferten Ornamentik zeigt. Otzens Wirksamkeit, welche durch seine Lehrthätigkeit an der technischen Hochschule und der Kunstakademie in Berlin ergänzt wird, bildet ein erfreuliches Gegengewicht gegen die einseitige Richtung der überwiegenden Mehrzahl der Architekten auf die Renaissance. In beiden Stilrichtungen hat sich auch Raschdorff (geb. 1823), ein Schüler der Berliner Bauakademie, bewährt, welcher seit 1853 als Stadtbaumeister in Köln eine umfangreiche Thätigkeit entfaltete, anfangs zumeist in Restaurationen von romanischen und gothischen Kirchen, in dem Umbau des Gürzenich und des Rathhauses, welchem er eine neue, im Stile der alten gehaltenen Renaissancefacade gab, und in der Ausführung des Wallraf-Richartz-Museums nach einem im Tudorstil gehaltenen Entwurfe von Felten, dann aber auch in einer Reihe von öffentlichen und Privatbauten, wie dem Stadttheater, der Gewerbeschule und verschiedenen städtischen Wohnhäusern, Villen und Schlössern in der Rheinprovinz. Seit der Mitte der siebenziger Jahre wurde seine Kunst auch auswärts in Anspruch genommen. Für Bielefeld lieferte er die Pläne zum Gymnasial- und Realschulgebäude, für Braunschweig den zum Gebäude der Reichspost im Stile der deutschen Renaissance und in Düsseldorf erbaute er das Ständehaus im Palaststil der italienischen Hochrenaissance. Im Jahre 1879 als Professor an die Bauakademie zu Berlin berufen, vollendete er hier zunächst den Ausbau der technischen Hochschule, erbaute dann die englische Kirche im Garten des Schlosses Monbijou und entwarf die Pläne zu einem Dom, im Anschluss an Gedanken und Skizzen Kaiser Friedrichs III., und zur Gruftkirche des letzteren, welche, einer Kirche zu Jnnichen in Tirol nachgebildet, mit der Friedenskirche zu Potsdam in Verbindung gesetzt worden ist.

Die nach dem deutsch-französischen Kriege zu gewaltigem, völlig unübersehbarem Umfange angewachsene Bauthätigkeit in Deutschland einerseits und die Zufälle des modernen, einem Lotteriespiel nicht unähnlichen Konkurrenzwesens andererseits haben es zu Wege gebracht, dass sich die früher ziemlich genau bestimmten Grenzen der einzelnen Architekturschulen verschoben und verwischt haben. Ebenso wie die Berliner Architekten ihre Wirksamkeit über ganz Nord- und Mitteldeutschland ausgebreitet haben, ist auch in Berlin auswärtigen Archi-



tekten manche hervorragende Bauausführung zu Theil geworden, einem sogar, Paul Wallot aus Oppenheim (geb. 1842), der grösste Monumentalbau des neuen Berlin, das Reichstagsgebäude. Freilich darf man Wallot insofern zur Berliner Architektenschule rechnen, als er sich wesentlich in Berlin gebildet hat, seit 1862 auf der Bauakademie und später in den Ateliers von Gropius, Hitzig und Lucae. Nachdem er 1868 Studienreisen nach Italien und England unternommen, liess er sich 1869 in Frankfurt a. M. nieder, wo er in der Folgezeit eine Reihe von Wohn- und Geschäftshäusern erbaute, in deren Façaden er konstruktive Formen des romanischen Stils glücklich mit Renaissanceornamentik zu verbinden wusste. Nachdem er in mehreren Konkurrenzen Preise, aber nicht die Ausführung erhalten hatte, ward ihm in dem Wettbewerb um das Gebäude für den Deutschen Reichstag 1882 neben dem einen der beiden ersten Preise auch der Auftrag zur Ausführung zu Theil, was seine Uebersiedlung nach Berlin zur Folge hatte. Obwohl er in den folgenden Jahren seinen Entwurf mehrfach umarbeiten musste, besonders hinsichtlich der Anordnung der inneren Räume, blieb doch der dem äusseren Aufbau des ersten Entwurfs zu Grunde gelegte Gedanke im Wesentlichen erhalten*). Die Merkzeichen dieser baukünstlerischen Schöpfung, deren Vollendung für das Jahr 1895 erwartet wird, sind eine über dem Sitzungssaale auf quadratischem Unterbau aufsteigende, mit letzterem 71 Meter hohe, von einer Laterne gekrönte Kuppel und vier thurmartige Aufbauten auf den Ecken des 195 Meter langen und 136 Meter tiefen Gebäudes, welche dazu dienen sollen, »die langgestreckten Bauten als eine einheitliche Masse zusammenzuhalten.« Für die Komposition der Aussenarchitektur ist der Stil der römischen Hochrenaissance mit reichem Aufwand von plastischem Zierrath maassgebend gewesen. Eine Reihe korinthischer Säulen fasst das Hauptgeschoss mit dem etwas niedrigeren Obergeschoss nach Palladiesker Art zu einem Ganzen zusammen.

So hat man auch für dasjenige monumentale Gebäude, in welchem der politische Gedanke des neuen Deutschen Reiches am deutlichsten und kraftvollsten zum Ausdruck gelangt ist, keine andere Erscheinungsform finden können als die überlieferte der italienischen Renaissance. In München, dessen Architektur sich trotz einer der Berlinischen sehr ähnlichen Entwicklung in Folge der grösseren Abgeschlossenheit des Landes einen mehr nationalen, d. h. sich an die einheimische Ueberlieferung des sechszehnten Jahrhunderts anschliessenden Charakter erworben hat, würde man für den Sitz der Volksvertretung des Landes den Stil der deutschen

*) Vgl. V. Valentin, Ueber Kunst, Künstler und Kunstwerke, Frankfurt a. M. 1888. S. 286—312.



Renaissance gewählt haben. Aber die Hauptstadt des Deutschen Reiches, in welcher zugleich die diplomatische Vertretung der auswärtigen Mächte ihren Sitz hat und der die internationalen Beziehungen des Deutschen Reiches eine internationale Physiognomie gegeben haben, in welcher die geschichtlichen Züge der architektonischen Entwicklung mehr und mehr verschwimmen, war man in Ermangelung des neuen Baustils, der immer noch auf sich warten lässt, genöthigt, auf die der gebildeten Welt allgemein verständlichen Symbole der Baukunst zurückzugreifen und einen neuen Baugedanken in denjenigen Formen der bildenden Kunst auszuprägen, in welchen sich das Recht und die Bedeutung des Einzelwesens zuerst geltend gemacht haben.

2. Die Architektur in München und in den übrigen Hauptstädten Süddeutschlands.

Nicht bloss darin hat die Entwicklung der neueren Baukunst in München eine Aehnlichkeit mit derjenigen Berlins, dass in beiden Städten fast gleichzeitig eine Wiederbelebung der hellenischen Kunst versucht wurde, sondern dass auch in München das Machtwort eines königlichen Bauherrn im Stande war, fast ein Menschenalter hindurch eine Stadt »griechisch« zu machen, welche in ihrem innersten Wesen nichts weniger als griechisch war. König Ludwig I. hatte freilich insofern leichteres Spiel, als der Philhellenismus und die aus dieser Bewegung erwachsene Erhebung eines bayrischen Prinzen auf den Königsthron des neuen Hellas gewissermaassen den Boden bereiteten, auf dem griechische Tempel und Paläste emporwuchsen. Trotz dieser günstigen politischen Constellation kam jedoch die allgemeine Stimmung des Volkes den baukünstlerischen Bestrebungen nicht sehr willig entgegen, auch nicht, als der König nicht einseitig an seinem hellenischen Ideal festhielt, sondern zu gleicher Zeit auch der italienischen Renaissance und dem Rundbogenstil freien Eingang verstattete. Der süddeutsche Volksgeist empfand diese künstlichen Wiederbelebungen als etwas Fremdartiges, nicht aus seinem Wesen Herausgebornes, und diese Abneigung, welche sich in den dreissiger und vierziger Jahren nur mühsam unter den königlichen Willen beugte, hat mit der Zeit derartig zugenommen, dass man die doch gleichfalls auf künstlichem Wege, durch literarische Bewegung erfolgte Wiederbelebung der deutschen Renaissance als eine That nationaler Befreiung nirgends mit grösserem Jubel begrüsst als in München, wo man freilich diesem Baustil unter Zuhilfenahme der Schwesterkünste ein neues, triebkräftiges, zuletzt in wilder Schaffenslust überschäumendes Leben einflösste.

Während König Ludwig I. mit einem so hart geschmiedeten Charakter wie Cornelius scharf zusammengerieth, fand er, gleichwie sein



Geistesverwandter Friedrich Wilhelm IV. von Preussen in Stüler, in Leo von Klenze (geb. 29. Februar 1784 in Bokenau bei Hildesheim, gest. 26. Januar 1864 zu München) das gefügte Werkzeug seiner Pläne*). Ein Altersgenosse von Schinkel war Klenze mit diesem in Berlin zusammengetroffen, wo er auf der Universität Kameralwissenschaften studiren sollte, daneben aber auch die Bauakademie besuchte und sich mit Schinkel nach Gillys Arbeiten bildete. Seit 1803 widmete er sich auf der polytechnischen Schule zu Paris bei Durand und Percier der Architektur und erlernte bei Bourgeois die dekorative Malerei. Nachdem er 1805 eine Studienreise durch England und Italien gemacht, wurde er 1808 Hofarchitekt des Königs Jerome von Westfalen, kam jedoch in dieser Stellung, die 1813 ihr Ende erreichte, zu keiner grösseren künstlerischen Schöpfung. Im Jahre 1814 machte er in München die Bekanntschaft des Kronprinzen Ludwig von Bayern, welcher gerade nach einem Architekten zum Bau eines Hauses für die von ihm begonnene Sammlung antiker Skulpturen suchte. Aus einem zufälligen Zusammentreffen erwuchs eine Verbindung, welche trotz mehrfacher Entfremdungen und Spannungen bis zur Abtänkung König Ludwigs gedauert und München mit einer stattlichen Reihe von Monumentalbauten bereichert hat, die trotz ihres Mangels an Ursprünglichkeit der Erfindung und trotz ihrer Fehler in zahlreichen Einzelheiten des Aeusseren und Inneren insofern auch von grosser Bedeutung waren, als sie ein gesundes Gegengewicht gegen die romantischen Bestrebungen des in seinem Geschmack häufig wechselnden Königs bildeten. Obwohl letzterem Klenze keine durchaus sympathische Persönlichkeit war, so war doch, wie Pecht ihn charakterisirt, »seine kühle, vorherrschend verständige, aber ebenso biegsame und schlaue als beharrliche westfälische Natur mit soviel Weltklugheit und Erfahrung, so feinem Takt und zugleich mit so reichem Wissen, so immer bereiter Gestaltungskraft ausgerüstet, dass er sich dem Kronprinzen bald unentbehrlich machte.« Diese »immer bereite Gestaltungskraft« kam allen Wünschen und Launen des Königs in solchem Maasse entgegen, dass Klenze sich schliesslich mit allen Baustilen, den romantisch-mittelalterlichen ausgenommen, geschickt abzufinden wusste.

Die Reihe der Schöpfungen Klenzes eröffnet die 1816 begonnene, aber erst 1830 vollendete Glyptothek, für München ein Bau von gleicher

*) Fr. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts IV. S. 34—75. Nördlingen 1885. — Ueber die Münchener Architektur im Allgemeinen vgl. desselben Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert (München 1888) S. 62—66, 130 ff., 189 ff., 286 ff.



Bedeutung, wie die demselben Zeitraum angehörigen ersten drei Hauptwerke Schinkels. Der antike Stil kommt freilich nur in der aus der Mitte der langgestreckten, einstöckigen Front heraustretenden, von einem Tempelgiebel gekrönten Säulenhalle ionischer Ordnung zu reinem Ausdruck, während die Belebung der fensterlosen Flügel durch je drei rundbogige Nischen mit Statuen bereits ein Motiv der italienischen Renaissance ist. Aber diese Freiheit der Bewegung, welche sich der vielgereiste und im internationalen weltmännischen Verkehr mit den verschiedensten Geschmacksrichtungen vertraut gewordene Klenze hier gestattete, erleichterte ihm später den Uebergang zur eigentlichen Renaissance. Wie Schinkel hatte auch Klenze bei diesem seinem ersten Bau mit der Unbeholfenheit der Werkleute und sonstigen Handwerker zu kämpfen, welche sich erst unter seiner Leitung eine neue Technik schaffen mussten. So hat Klenze auch auf dem Gebiet, welches wir heute Bau- und Kunsthandwerk nennen, bahnbrechend, fördernd und veredelnd gewirkt. Und endlich ist die Glyptothek auch dadurch bedeutungsvoll für das Schaffen ihres Urhebers, dass Klenze niemals wieder ein so glücklicher Wurf, eine in ihrer äusseren Anlage so vollkommen harmonische Schöpfung gelungen ist, wozu einerseits der Einspruch und die Bedingungen der Bauherren, andererseits aber auch seine stetig zunehmende, eklektische Neigung beigetragen haben. Schon bei der Glyptothek verdarb ihm die Einmischung Ludwigs die völlige Einheit des Baus, da letzterer darauf bestand, dass alle inneren Räume der Feuersicherheit halber gewölbt werden mussten. Indessen war die Ausbildung und die Ausschmückung der Innenräume Klenzes schwächste Seite, der den letzteren Mangel mit Schinkel theilte. Dass er die dekorative Malerei bei Bourdais erlernt hatte, trug seine Früchte darin, dass er die antiken Motive nicht rein anwandte, sondern sie durch das verzerrende Medium des Empirestils hindurchgehen liess.

Neben der Glyptothek entstanden in ununterbrochener Folge seit 1819 das Palais des Herzogs von Leuchtenberg (jetzt Palais des Prinzregenten Luitpold), die Reitbahn, der Bazar (1822), eine Reihe von Kaufläden, welche sich nach der Hofgartenseite zu den bereits früher erwähnten, mit Fresken geschmückten Arkaden öffnen, die mit der angrenzenden kgl. Residenz in Verbindung stehen, dann 1823–25 das Hoftheater, welches nach Zerstörung des alten Baus durch Brand im Anschluss an die Pläne des ersten Erbauers Karl von *Fischer* (1782–1820) neu errichtet wurde, das Kriegsministerium (1824–1830), das Odeon (1828), ein für Concerte, Bälle u. dgl. m. bestimmter Festbau, und das Palais des Herzogs Max im Stil der römischen Renaissance (1826–1830). Die drei letzteren Gebäude bilden gewissermaassen den Anfang einer neuen



Strassenanlage, welche nach ihrem Begründer, dem 1825 auf den Thron gelangten Könige Ludwig I., benannt wurde, die aber in ihrer Fortsetzung wesentlich durch Klenzes Nebenbuhler Gärtner ihre architektonische Physiognomie erhielt. Klenze wurde, noch während er an den eben genannten Bauten thätig war, seit 1826 ein neues Feld der Thätigkeit in dem Bau der Pinakothek, der Gemäldesammlung, und in der Erweiterung der königlichen Residenz zugewiesen. Letztere wurde um einen, nach dem Max Josephs-Platz gelegenen Südflügel, den sogenannten Königsbau, vergrößert, dessen Front auf Befehl des Königs dem Palazzo Pitti in Florenz nachgebildet werden musste, wobei sich Klenze freilich im Bossagenwerk manche Milderungen gestattete. Den König beherrschte die Lust, von allen künstlerischen Schöpfungen, welche ihm auf Reisen ein tieferes Interesse eingeflößt, Nachbildungen in seiner Residenz zu vereinigen, und dieser Neigung, an welcher der König so zäh wie an keiner zweiten festhielt, mussten seine Architekten Opfer bringen, deren Grösse von ihrem Freiheitssinn abhing. Während Gärtner allen Launen des Königs mit unbedingter Ergebenheit folgte, wusste Klenze immer noch seine Individualität, wenn auch nur in leisen Regungen, zur Geltung zu bringen. Am wenigsten durfte er es bei der inneren Ausschmückung des Königsbaus, deren Leitung Cornelius übertragen wurde. Aber die Anordnung und architektonische Ausbildung der inneren Räume ist Klenzes Werk, und bei ihrer Beurtheilung zeigt es sich, dass es dem Architekten versagt war, durch Anlage monumentaler Empfangsräume das Innere eines Gebäudes mit der Front in Einklang zu bringen. »Beim Eintritt in den Königsbau durch das mächtige Mittelportal, so bemerkt Reber mit Recht^{*)}, enttäuscht die Unbedeutendheit der Innenentwicklung in empfindlicher Weise, und auch das geräumigere Atrium mit Treppe an der Seite gegen die Residenzstrasse ist von geradezu bürgerlicher Schlichtheit.« Von einer günstigeren Seite zeigt Klenze seine Kunst der Raumbildung dagegen in den sogenannten Nibelungensälen des Erdgeschosses wie in den Dichterzimmern. — Für die Pinakothek, den zur Aufnahme der Gemälde älterer Meister bestimmten Bau, jetzt Alte Pinakothek genannt, zum Unterschiede von der neuen, war der vatikanische Palast das Vorbild, insbesondere der Bramantesche Loggiahof, dessen Loggia an der Südseite des Gebäudes in fünfundzwanzig Abtheilungen nachgeahmt wurde, welche ebensoviele Fresken mit Darstellungen aus der Geschichte der Malerei bis zum siebenzehnten Jahrhundert nach Cornelius' Entwürfen erhielten.

Die Erweiterung der Residenz wurde durch die an der Ostseite befindliche Allerheiligen-Hofkirche (1826—37), welche Klenze auf Anord-

^{*)} Geschichte der neueren deutschen Kunst Bd. II, S. 352.



nung des Königs nach Motiven der Capella Palatina in Palermo und der Markuskirche in Venedig im byzantinisch-romanischen Basilikenstil erbaute, und durch den Festsaalbau (1832—42) fortgesetzt, dessen nach dem Hofgarten gelegene Hauptfaçade im Palladiesken Palaststil gehalten ist und der im Innern eine Reihe grossartig angelegter Fest- und Repräsentationsräume enthält. Von den übrigen Bauten Klenzes in München sind noch der 1833 zu Ehren der im Napoleonischen Feldzuge gegen Russland gefallenen Bayern errichtete Obelisk auf dem Carolinenplatz, die Post (1835—36), die Ruhmeshalle (1843—53), eine dorische Säulenhalle auf hohem Unterbau mit zwei rechtwinklig hervortretenden Flügeln, vor welcher sich die Schwanthälersche Bavaria erhebt, und die Propyläen (1846—62) zu nennen, ein dem gleichnamigen Thor auf der Akropolis von Athen nachgebildeter, würdiger Abschluss des grossen Strassenzuges, dessen Gepräge in den charakteristischen Zügen von Klenze herrührt.

Noch vor dem Beginn der Ruhmeshalle in München war Klenze zum reinen griechischen Stil, wie er ihn auffasste, in einem Bauwerk zurückgekehrt, dessen erster Gedanke schon 1806, als Deutschland am tiefsten darnieder lag, in Ludwigs Geiste aufgetaucht war, in der Walhalla bei Regensburg (1830—42). Der von vornherein in antikem Stile gehaltene Entwurf hatte bereits Gestalt gewonnen, als die inzwischen stärker gewordene romantische Strömung Zweifel aufkommen liess, ob ein griechischer Tempel die geeignete Kunstform für ein Denkmal »deutscher Ehren« wäre. Aber die romantische Strömung war noch zu unklar, als dass sie die klassischen Neigungen des damaligen Kronprinzen — es war um 1820 — hätte erschüttern können. Es blieb bei einem dorischen Peripteraltempel nach dem Vorbilde des Parthenon, bei dessen plastischer Ausschmückung sich jedoch Klassizismus und Romantik — Rauch und Schwanthaler — die Hände reichten. Trotz des Mangels an Originalität der Erfindung übt das Gebäude, welches im Innern nur eine grosse, durch drei Oeffnungen von oben beleuchtete Cella enthält, schon durch seinen Unterbau und seine günstige Lage auf einem 98 Meter hohen, von Eichen bestandenen Berge eine mächtige, monumentale Wirkung aus. Einen gleichen Vorzug kann man der fast um das Doppelte höheren Befreiungshalle auf dem Michaelsberge bei Kelheim nicht nachrühmen, zu welcher der König als zu einem Denkmal für die »teutschen Befreiungskämpfer« ebenfalls im Jahre 1830, einen Tag nach der Grundsteinlegung zur Walhalla, den Grundstein gelegt hatte, die aber erst 1842 begonnen und am 18. Oktober 1863 eingeweiht wurde. Der erste Entwurf, der sich an das Baptisterium zu Pisa hielt, war von Gärtner angefertigt worden, und erst nach dessen Tode (1847) wurde Klenze mit der Fortführung und Voll-



endung des Baus beauftragt. Der Rundbau war einmal vorhanden, und Klenze musste sich daher begnügen, demselben jedes mittelalterlich-romantische Gepräge zu nehmen und ihn mit antiken Baugliedern, mit Kandelabern, Säulenstellungen u. dgl. m., zu umkleiden.

Klenzes Bauthätigkeit in Bayern erfuhr zweimal eine Unterbrechung durch grössere Reisen und Bauunternehmungen im Auslande. Im Jahre 1834 begab er sich im Auftrage des Königs nach Griechenland, um den Plan der neuen Hauptstadt zu prüfen und zu bearbeiten und einen Entwurf zur Wiederherstellung der Akropolis anzufertigen, und 1839 ging er nach St. Petersburg, wo ihm der Bau der neuen Eremitage und der Isaaskirche übertragen wurde. Es sind kaltherzige Erfindungen ohne Geist und Leben, welche nur durch die Kostbarkeit und die verschwenderische Pracht der Baumaterialien im Aeusseren und Inneren wirken.

Klenzes Nebenbuhler in der Gunst des Königs, Friedrich Gärtner (geb. 1792 zu Coblenz, gest. 21. April 1847 zu München), war auf Veranlassung des ersteren an Stelle des 1820 gestorbenen Fischer als Professor der Architektur an die Akademie berufen worden, auf welcher er selbst bis 1812 seine Studien gemacht hatte. Er war dann nach Paris gegangen und begab sich von da 1814 nach Italien, wo er sich bis 1818 mit dem Studium der antiken Baudenkmäler beschäftigte, als dessen Frucht er 1819 eine Sammlung von Lithographien unter dem Titel »Ansichten der meisterhaltenen Monumente Siziliens« mit erläuterndem Text herausgab. Im Gegensatz zu Schinkel, welcher nach der Rückkehr vom Studium der Ueberreste griechischer Kunst in Sizilien und Unteritalien zuerst eine romantische Periode durchmachte, um sich dann im hellenischen Klassizismus für immer zu befestigen, streifte Gärtner, sobald er 1829 mit der Ludwigskirche (1843 vollendet) seine Bauthätigkeit in München begann, die Erinnerung an seine klassischen Studien völlig ab und bewegte sich fortan mit besonderer Vorliebe in einer von ihm erfundenen oder doch ihm eigenthümlichen Verbindung von mittelalterlich-florentinischen und lombardischen Bauformen mit dem Rundbogen als Hauptelement. Dieser Rundbogenstil ist nicht nur für Gärtner allein, sondern für die ganze Zeit von 1830—1848, die zweite Periode des Kunstschaffens unter Ludwig I., bezeichnend. Er hat insbesondere der Ludwigsstrasse von da ab, wo die Wirksamkeit Klenzes aufhört, sein — wie man leider hinzufügen muss — einförmiges und nüchternes Gepräge gegeben. In Gärtner glaubten die Romantiker ihren Mann gefunden zu haben, der sich freilich bei Gelegenheit auch störrisch erwies, so Cornelius gegenüber, niemals aber dem Könige, zu dessen Lieblingen er gehörte und der ihm alle seine Schwächen nachsah, die namentlich in dem Mangel an



feinem Gefühl für Durchbildung der Einzelheiten und in der Unfähigkeit, Skulptur und Malerei in den Organismus seiner Bauschöpfungen einzufügen, bestanden. In der in Kreuzesform erbauten Ludwigskirche, deren Front von zwei hohen viereckigen Thürmen flankirt wird, hielt er sich noch ziemlich streng an die romanischen Vorbilder, welche er in Italien kennen gelernt hatte, ohne jedoch, ähnlich wie es Klenze bei der mangelhaften Bautechnik ergangen war, der Details Herr zu werden. In derjenigen Schöpfung, die zunächst folgte, der Bibliothek (1832—1843), brachte er dagegen schon zur Anwendung, was sein königlicher Gönner und er florentinischen Stil nannten. Die Bibliothek ist Gärtner's glücklichstes Werk, freilich nicht um der Fassade willen, die auch in der Nachahmung stecken geblieben ist, sondern wegen des monumentalen Treppenhauses, dessen Wirkung noch imponirender wäre, wenn die malerische Ausschmückung nicht durch unruhige Buntheit litte. Gegenüber der Ludwigskirche erbaute Gärtner 1834—1838 das Blindeninstitut, gleichfalls im florentinischen Stil, dem seit 1840 die Universität, das Priesterseminar und das Max-Josephs-Erziehungsinstitut folgten, welche letztere drei um einen grossen Platz gruppiert sind, zu welchem sich der untere Theil der Ludwigsstrasse erweitert. Die Strasse erhielt endlich durch Gärtner auch ihren monumentalen Abschluss an beiden Enden und zwar so, dass am oberen Ende, wo Klenze in antikisirendem Stil begonnen hatte, in der Feldherrenhalle (1841—1844) eine Nachahmung der florentinischen Loggia dei Lanzi hingesezt wurde, während für das abschliessende Thor am unteren Ende (1843 begonnen, 1850 von Metzger vollendet) der Triumphbogen des Konstantin in Rom als Vorbild diente. Von den übrigen Bauten, welche Gärtner in München auführte, sind noch die Arkaden des neuen (südlichen) Friedhofs (1842) nach lombardischen Mustern, die Salinenverwaltung (1838—1842) und der Wittelsbacher Palast (1843—1848) zu erwähnen, in welchem letzterem Gärtner einen unglücklichen Versuch in englischer Gothik machte. Was ungefähr gleichzeitig den Berliner Architekten im Schlosse Babelsberg so überaus glücklich gelang, musste hier schon deshalb misslingen, weil, wie Reber angiebt, der königliche Bauherr nicht bloss hier, sondern »überhaupt alle landschaftliche Mitwirkung vermieden wissen wollte«.

Die Thätigkeit im Erbauen und Entwerfen, welche Gärtner ausserhalb Münchens entfaltete, war noch ausgedehnter als die Klenzes. In Aschaffenburg erbaute er eine Villa für den König in pompejanischem Stil, in Kissingen das Kurhaus und die protestantische Kirche und in Edenkoben gleichfalls eine Villa für den König. Für Athen lieferte er den Entwurf zu dem Palast des Königs Otto, der auch zur Ausführung



gelangte, nachdem Gärtner 1836 eine Reise dorthin gemacht, und ausserdem leitete er die Wiederherstellung der Dome von Bamberg, Regensburg und Speyer. Eine solche Universalität des Schaffens glaubte der König am besten dadurch auszuzeichnen, dass er nach Cornelius' Abgange Gärtner zum Direktor der Kunstakademie ernannte.

Neben Klenze und Gärtner blieb für andere Architekten nur ein beschränktes Feld. Am meisten haben sich Daniel Joseph *Ohlmüller* (1791—1839), ein Schüler von K. v. Fischer, und Georg Friedrich *Ziebland* (1800—1873), ein Schüler von Fischer und Gärtner, hervorgethan, ersterer durch die in frühgothischem Stil als dreischiffige Hallenkirche ausgeführte Mariahilfskirche in der Vorstadt Au, welche Ziebland nach Ohlmüllers Tode vollendete. Ziebland war 1827 im Auftrage des Königs nach Italien gegangen, um in Rom, Ravenna und anderen Orten die altchristlichen Basiliken zu studiren, weil der König in seiner grossen Beispielsammlung aller architektonischen Stilarten auch eine Basilika haben wollte. Eine solche, dem hl. Bonifacius geweiht, entstand 1835—1850 nach den Plänen Zieblands in engem Anschluss an die italienischen Vorbilder, aber verdienstvoll durch die Reinheit des Stils, die sorgfältige Durchbildung der Details und die grosse Wirkung des Innern. Bei dem Bau des Kunstausstellungsgebäudes (1845) konnte er noch weniger selbständig vorgehen, weil er ein Pendant zur gegenüberliegenden Glyptothek liefern sollte. Er gestattete sich dabei nur die Abwechslung, dass er statt der ionischen die korinthische Ordnung wählte. Andere Schüler Gärtners, wie August von *Voit* (1801—1870), der Erbauer der Neuen Pinakothek (1846—1853) und des Glaspalastes (1854), welcher sich gern im byzantinischen Stil bewegte, und Friedrich *Bürklein* (1813—1872), wussten der Richtung ihres Meisters kein neues Leben einzuflössen. Dass sie sich trotzdem noch eine Zeit lang erhielt und sogar während der ganzen Regierungszeit von Ludwigs Nachfolger, König Maximilian II. (1848—1864), herrschend blieb, erklärt sich daraus, dass der König, welcher sich die Erfindung eines neuen, für seine Regierung charakteristischen Baustils zum Ziel gesetzt hatte, nach vergeblichen Anfragen bei hervorragenden auswärtigen Architekten und nach dem praktisch ebenso ergebnisslosen Ausfall eines Preisausschreibens bei Niemandem ein so bereitwilliges Entgegenkommen fand wie bei Bürklein, der zwar auch keinen neuen Baustil erfand, aber doch durch seine grosse Produktivität den Anforderungen des Königs entsprach, welcher es unternommen hatte, in der Maximiliansstrasse ein Seitenstück zur Ludwigsstrasse zu schaffen. Nach den Angaben Pechts war Bürklein, welcher durch das Bahnhofsgebäude in München (1847—1849) und durch zahlreiche Bahnbauten in Bayern die Aufmerksam-



keit des Königs auf sich gelenkt hatte, sogar der Urheber des Gedankens, den Max-Josephsplatz mit der Isar und der jenseits des Flusses auf der Höhe liegenden Vorstadt Haidhausen durch einen monumentalen Strassenzug in der Richtung von Westen nach Osten zu verbinden. Wenn auch die von ihm an dieser Strasse geschaffenen Bauten keine Werke von grossem künstlerischen Werthe sind, so bleibt ihm das Verdienst, zuerst in München die Mitwirkung der Landschaft in die Architektur durch Baumpflanzungen, Rasenflächen und Parkanlagen hineingezogen zu haben. Von Monumentalbauten führte er an der Maximiliansstrasse nur das Münz- und das Regierungsgebäude, dagegen fast sämtliche Privathäuser in einem unerfreulichen Mischstil aus gothischen und romanischen Zierformen aus. Das Maximilianeum, welches auf der Höhe den monumentalen Abschluss der Strasse bilden sollte, hat er nicht mehr vollenden können. Es sollte eine Anstalt zur Ausbildung von jungen Leuten für den Staatsdienst und in seinem der Isar zugekehrten Vordertheil eine Sammlung von grossen, die Hauptmomente der Weltgeschichte darstellenden Oelgemälden enthalten. Den ersten Entwurf hatte Bürklein in gothischem Stile gefasst. Aber der König liess während des Baus soviel daran ändern, dass schliesslich an die Stelle der spitzbogigen rundbogige Arkaden traten. Es ist das letzte Baudenkmal einer Kunstepoche, in welcher die Architektur am tiefsten sank, weil sie einen völlig unfruchtbaren Irrweg gegangen war. Bezeichnender noch für diesen Irrthum als das Maximilianeum ist das 1858–1866 von Eduard *Riedel* (1813–1885) erbaute bayerische Nationalmuseum, dessen in englisch-gothischem Stil komponirte Façade ebenso verfehlt ist wie ihr plastischer Schmuck.

Was König Ludwig I. und seinem Nachfolger nicht gelungen war, nämlich die Baukunst, welche wie keine andere Kunst nur ihr Gedeihen im engsten Zusammenhang mit den allgemeinen geistigen und politischen Strömungen einer Nation finden kann, den Herzen ihres Volkes nahe zu bringen, war auch Ludwig II. nicht beschieden. Aber er mühte sich wenigstens nicht damit ab, seinen Geschmack seinen Unterthanen aufzuzwingen, sondern er liess der Entwicklung der Dinge ihren freien Lauf, nachdem sein erster Versuch, sich an der Förderung der Architektur zu betheiligen, eine schroffe Ablehnung erfahren hatte. Nach dem Tode Klenzes wollte er Semper als Hofbaumeister nach München berufen, und Semper hatte auch bereits den Auftrag erhalten, die Pläne zu einem Festspielhaus nach Richard Wagners Gedanken zu entwerfen, in welchem des letztern Opern aufgeführt werden sollten. Aber die Person Wagners war damals in München so missliebig, dass diejenigen, welche es mit allen Kräften zu verhindern suchten, dass sich Wagner in der Gunst des



Königs festsetzte, fruchtbaren Boden fanden. Um nicht den allgemeinen Unwillen des Volkes zu entfesseln, musste der König seine Absicht aufgeben, und dieses Scheitern eines Lieblingsplanes wirkte so verstimmend auf ihn, dass er die ungeheuren Mittel, welche er sonst vielleicht für öffentliche Interessen nutzbar gemacht hätte, fast ausschliesslich im Dienste einer zuletzt ins Krankhafte ausartenden Bauthätigkeit für private Zwecke verwendete oder vielmehr vergeudete.*) Wenn man überblickt, was König Ludwig in den Schlössern Linderhof (1868—1876), Neuschwanstein (1868 begonnen, unvollendet) und Herrenchiemsee (1878 begonnen, unvollendet) hat schaffen lassen, wird man es freilich als eine Wohlthat bezeichnen müssen, dass er sich jeder Einmischung in die weitere Entwicklung der Architektur in München enthalten hat. Er, dem der Stil Ludwigs XIV. und XV. als das höchste künstlerische Ideal galt, würde die Rückkehr zu einer nationalen Richtung vielleicht noch länger aufgehalten haben. Georg von *Dollmann* (geb. 1830), ein Schüler Klenzes, war bis 1885, wo er seine Entlassung nahm, der Architekt König Ludwigs, freilich kaum mehr als das Werkzeug zur Ausführung der phantastischen Pläne des königlichen Bauherrn. Während ihm bei dem Bau der Schlösser Linderhof und Herrenchiemsee die Muster streng vorgeschrieben waren, nach denen er zu arbeiten hatte, — das Schloss auf Herrenchiemsee sollte eine genaue Kopie des Schlosses zu Versailles werden — durfte er sich bei dem Bau des Schlosses Neuschwanstein freier bewegen. Es ist eine mittelalterliche Burg romanischen Stils, welche schon durch ihre romantische Lage auf einem steilen, weit über das Land hinwegblickenden Felsen von starker Wirkung ist, im Innern auf das glänzendste nach byzantinischen Vorbildern eingerichtet und dekoriert. Bei der strengen Abgeschlossenheit, in welcher diese Bauten bei Lebzeiten König Ludwigs II. gehalten wurden, haben sie auf die gleichzeitige Entwicklung der Münchener Architektur keinen nennenswerthen Einfluss geübt. Nur von den zahlreichen Kunsthandwerkern, welche mit der inneren Ausstattung dieser Schlösser beschäftigt wurden, fielen Reflexe auf das gesammte bayerische Kunstgewerbe, das ohne diese Bauthätigkeit des Königs wohl nicht so schnell zu den üppigen Formen der Spätrenaissance und des Barockstils übergegangen wäre.

Am Beginn der dritten Periode der Münchener Baukunst steht Gottfried *Neureuther* (1811—1886), welcher in seinen beiden grossen Monumentalbauten, der technischen Hochschule (1866—1870) und der Kunstakademie (1873—1885), zuerst mit vollem Bewusstsein von der Noth-

*) F. Pecht, Geschichte der Münchener Kunst, S. 286 ff.



wendigkeit dieses Schrittes auf Grund eingehender Studien den Anschluss an die italienische Renaissance herbeiführte, weil ihm dieser Stil mit Recht als die unserer Zeit am meisten entsprechende Ausdrucksform für Bauschöpfungen monumentalen Charakters erschien. Er hatte sich seit 1829 in München unter Gärtner gebildet, fand aber an der Romantik seines Lehrers weniger Geschmack als an Klenzes Klassizismus, dem er freilich auch nicht treu blieb, als er 1836 Italien kennen lernte, wo er sich mit Eifer in das Studium der grossen Architekten der Renaissance versenkte. In die Heimat zurückgekehrt, musste er freilich noch eine lange Wartezeit durchmachen, ehe er die gewonnene Kraft erproben durfte. Erst 1850 wurde ihm eine grössere Aufgabe gestellt, der Bau des Bahnhofes zu Würzburg, bei welchem er sogleich den italienischen Renaissancestil mit Glück zur Anwendung brachte. Diese Bauausführung trug ihm 1856 die Berufung als Lehrer an das Polytechnikum in München ein, wo er jedoch keine praktische Thätigkeit an öffentlichen Bauten entfalten konnte, weil er nach Pechts Angabe die vom Könige Maximilian gewünschte Erfindung eines neuen Baustils für unmöglich erklärt hatte. Bald nach dem Regierungsantritte König Ludwigs II. begann auch seine künstlerische Wirksamkeit mit dem Bau der technischen Hochschule, welcher, wie Pecht hervorhebt, auch in sofern für die Münchener Architektur epochemachend war, als sich an ihm das tief gesunkene Bauhandwerk wieder zu besserer Leistungsfähigkeit heranzubilden und namentlich in der Feinheit der Detailbehandlung geschult wurde, auf welche Neureuther grossen Werth legte. War bei diesem Bau nur an den Hauptfronten des Erdgeschosses echtes Material (Granit), im übrigen aber Putzbau mit Sandsteindetails zur Anwendung gelangt, so wurden dagegen die Façaden der Kunstakademie, zu welcher die Mittel aus der französischen Kriegskostenentschädigung bewilligt worden waren, ganz mit weissem Trientiner Marmor verkleidet. Während die Conception des Ganzen, die Gruppierung der Bautheile und die Gliederung der Façaden sich an die italienische Hochrenaissance anschliessen, athmen die eleganten Details und die reizvolle Ornamentik den Geist der Frührenaissance. Ebenso wie in der Komposition der Façaden entfaltete Neureuther auch in der Ausbildung bedeutsamer Innenräume, insbesondere der Vestibüle und Treppenhäuser, ein starkes Gefühl für das Monumentale.

Obwohl Neureuther zahlreiche Schüler herangebildet hat, ist seine Richtung doch vereinzelt geblieben, weil der Staat und die Gemeinde, wenn man von einer Anzahl von Nutzbauten (Schulhäusern, Bahnhöfen u. dgl. m.) absieht, keine Gelegenheit zu monumentalen Unternehmungen gaben. Bei jenen Nutzbauten gelangte freilich, besonders in der Aus-



schmückung der Innenräume, wie z. B. bei dem neuen Centralbahnhof von *Graff*, einem Schüler von Neureuther, zumeist der Stil der italienischen Renaissance zur Anwendung. Eine Ausnahme bildet das neue Rathhaus, welches Georg *Hauberrisser* aus Graz (geb. 1841), ein Schüler von Neureuther, dann von Strack und Bötticher in Berlin und von Schmidt in Wien, auf Grund eines Sieges in der Konkurrenz von 1867—1879 in spätgothischem Stile erbaute. Was diesem Stile an monumentaler Wirkung bei Profanbauten abgewonnen werden kann, hat Hauberrisser hier erreicht. Zur Zeit, als er sein Projekt anfertigte, war er noch so voll von den bei seinem letzten Lehrer empfangenen Eindrücken und es war überdies von der deutschen Renaissance noch so wenig bekannt oder vielmehr geachtet, dass weder er noch seine Auftraggeber an einem gothischen Rathhause inmitten einer wesentlich modernen Stadt Anstoss nahmen. Gegenwärtig nimmt das neue Rathhaus eine völlig isolirte Stellung ein, und sein Schöpfer hat selbst in der deutschen Renaissance den Schwerpunkt seines Schaffens gefunden. Nachdem er zunächst einige Privathäuser in diesem Stile erbaut, erhielt er zwei grosse Aufgaben, die Rathhäuser in Kaufbeuren und Wiesbaden, von denen das letztere, mit reichen Mitteln in rothem Taunussandstein ausgeführt, malerische Komposition und Einzelbildung mit monumentaler Haltung besonders glücklich verbindet. In München hat er sich auch später an der privaten Bauthätigkeit betheiligt, welche in neuerer Zeit durch die Unternehmungslust der Bierbrauer und Gastwirthe eine starke Ausdehnung angenommen hat. Diese Wohlthäter der Menschheit sind es in erster Linie gewesen, welche in dem Stil der deutschen Renaissance den vollkommensten Ausdruck ihres Wesens und ihrer Bestrebungen erkannt und demselben eine weite Verbreitung verschafft haben.

Der erste Baukünstler, welcher ihn in München an einer hervorragenden Schöpfung angewendet hat, war Lorenz *Gedon* (1843—1883). Maler, Architekt und Bildhauer zugleich, stellte er alle drei Künste in den Dienst seiner zahlreichen Unternehmungen, welche zumeist das Gepräge einer glänzenden Dekoration trugen. So auch jener Bau, mit welchem er die deutsche Renaissance in München einführte, das Haus des Grafen von Schack (1872—74). Da ihm zur Bedingung gemacht worden war, die Mauern von zwei vorhandenen Häusern zu benutzen, suchte er die dadurch hervorgerufene Unregelmässigkeit durch eine gemeinsame Façade von mehr malerischer als architektonischer Komposition zu verdecken, wozu ihm gerade der Stil der deutschen Renaissance, wie er sich an aus ähnlichen Unregelmässigkeiten erwachsenen Patrizierhäusern zeigt, am geeignetsten erschien. Zum ersten Male wurde wieder die Façade



eines Wohnhauses durch Erker und Thürmchen belebt und durch all-
hand krause Zierformen mannigfaltig gestaltet, und dieses fröhlich-bizarre
Spiel entsprach so sehr dem Münchener Volkscharakter, dass der neue
Stil sich im Sturmschritt die Gunst der Baulustigen und der grossen
Masse eroberte, wozu auch die Kunstgewerbeausstellung von 1876 weiter
beitrug, deren historische Abtheilung die »Werke unserer Väter« zum
ersten Male in einem harmonischen Zusammenhange vorführte. Gedon
selbst fand nur noch einmal Gelegenheit, eine grössere architektonische
Aufgabe in dem Umbau des Hotels Bellevue zu lösen, bei welchem auch
die altdeutsche Façadenmalerei durch Claudius Schraudolph wieder belebt
wurde. Dann widmete sich Gedon ausschliesslich der Dekoration von
Innenräumen und kunstgewerblichen Arbeiten, von denen diejenigen für
den König von Bayern ihn bald zum Barockstil führten, für welchen er
in den letzten Jahren seines Lebens eine starke Neigung zeigte. Sein
grosses dekoratives Talent hat sich besonders in der inneren Ausstattung
des nach dem Entwurfe des Architekturmalers Knab von Voit erbauten
Hauses des Münchener Kunstgewerbevereins und in der schnell impro-
visirten Einrichtung des deutschen Saales auf der Pariser Weltausstellung
von 1878 und der deutschen Abtheilung auf der Wiener internationalen
Kunstaussstellung von 1880 bewährt.

Von den zahlreichen übrigen Vertretern der deutschen Renaissance
in München heben wir noch als die am schärfsten ausgeprägten Indivi-
dualitäten Albert *Schmidt* (geb. 1841) und Gabriel *Seidl* (geb. 1848) her-
vor, welche ihre Phantasie besonders an Neubauten für Bierkellerwirth-
schaften, Gasthöfe und Restaurationen erprobt und dabei manche neue
Aufgabe eigenartig und mit grossem malerischen Geschick gelöst haben.
Beide haben sich zugleich auch in monumentalen Bauten bewährt, Schmidt
in der im romanischen Stil erbauten Synagoge in München, Seidl in den
Rathhäusern zu Ingolstadt und Worms. Aber nach Pechts Urtheil liegt
ihre Hauptbedeutung doch in der künstlerischen Gestaltung und inneren
Ausschmückung der grossen Kellerwirthschaften, welche den Mittelpunkt
der Münchener Geselligkeit bilden. Schmidts Löwenbräukeller und Seidls
Arzberger- und Franziskanerkeller haben sogar insofern mildernd und
veredelnd auf die Sitten der Münchener Bevölkerung eingewirkt, als die
künstlerische Ausschmückung der Räume die früher in solchen Wirth-
schaften gewöhnlichen »Szenen plumper Völlerei« verminderte und schliess-
lich unmöglich machte. Angesichts solcher kulturellen Erfolge wird man
billig über manche Auswüchse hinwegsehen, welche das Bedenken und
die an und für sich berechnete Kritik der Norddeutschen gegen die
»Münchener Renaissance« hervorgerufen haben.

*
*
*



In noch höherem Grade als in München hat die neuere Bauthätigkeit in *Stuttgart* die Schöpfungen der älteren Periode, welche sich zumeist im Rahmen eines strengen, nüchternen Klassizismus bewegten, in den Schatten gestellt. *) In einer völlig modernen Stadt hat auch der eklektische Geist der modernen Renaissance ein völlig freies Spiel, und um so mehr, als unter jenen älteren Schöpfungen sich keine einzige von wirklich vorbildlicher und zwingender Bedeutung befand. Auch war die Bauthätigkeit jener Zeit, welche etwa um 1855 abschliesst, bei weitem nicht so umfangreich wie die gleichzeitige in München. Das im französisch-antikisirenden Stil von dem Italiener Giovanni de *Salucci* ausgeführte Lustschloss Rosenstein bei Cannstatt (1823—29), das Staatsarchiv und das Museum der bildenden Künste von Georg Gottlieb *Barth* (1777—1848), die Adjutantur von Johann Michael *Knapp* (1793—1856) und das Palais des damaligen Kronprinzen, jetzigen Königs Karl von Ludwig Friedrich *Gaab* (1800—1869) sind die Hauptdenkmäler jener ersten Periode, in welcher es übrigens auch nicht an romantischen Neigungen fehlte, wofür die in maurischem Stil ausgeführte Wilhelma bei Cannstatt, eine malerische, mehrere Gebäude umfassende Anlage auf dem Abhange und dem Plateau eines Berges, von Wilhelm *Zanth* (1796—1857) ein Beispiel liefert. Zanth war im Uebrigen ein begeisterter Hellenist, welcher, in französischer Schule gebildet, mit Hittorf seit 1822 Sizilien bereist und mit jenem die Ergebnisse ihrer gemeinschaftlichen Forschungen in den beiden grundlegenden Werken »Architecture moderne de la Sicile« und »Architecture antique de la Sicile« veröffentlicht hatte. Er und Knapp waren die bevorzugten Baumeister des Hofes, und letzterem war vom König Wilhelm die Ausführung eines Baus für gemeinnützige Zwecke, des sogenannten Königsbaus an der Königsstrasse gegenüber dem Schlossplatze übertragen worden, zu welchem er jedoch nur den Entwurf lieferte, da er bald nach der Grundsteinlegung starb. Mit seinem Nachfolger an diesem Werke, Christian Friedrich *Leins* (geb. 1814), einem Schüler von Zanth und Labrouste in Paris, hebt die moderne bauliche Entwicklung Stuttgarts an. Auf längeren Reisen in Italien, England und Spanien hatte er sich mit den verschiedenartigsten Stilformen vertraut gemacht, aber mit klarem Blicke erkannt, dass die italienische Hochrenaissance den Kunstanschauungen und Wohnbedürfnissen unserer Zeit am meisten entspräche. Nachdem er in dem russischen Gesandtschaftshotel die erste Probe seiner Begabung abgelegt, erhielt er von dem damaligen Kron-

*) Vgl. darüber die Artikel von P. F. Krell in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ 1875, S. 44—53, 107—116.



prinzen den Auftrag zum Bau einer Villa bei Berg, die er in den Jahren 1846–53 ausführte und bei welcher er durch die Anlage eines grossen Terrassenunterbaus den mehr malerisch komponirten Façaden eine monumentale Haltung verlieh. In Bezug auf glückliche Verbindung mit der Landschaft und auf anmuthige Gliederung und Belebung der Façaden mit Loggien, Balkonen und Vorbauten übertrifft die Villa Berg noch die gleichzeitigen ähnlichen Schöpfungen der Schinkelschen Schule. Als Leins 1856 die Fortführung und Vollendung des Königsbaus übertragen wurde, war er genöthigt, sich an den im antiken Stile entworfenen Plan Knapps zu halten, welcher im Erdgeschoss eine durch zwei hervortretende korinthische Vorhallen unterbrochene Colonnade mit Verkaufsläden und darüber im Obergeschoss Säle zu Concerten, Bällen u. s. w. enthielt. Aber Leins wusste die antiken Bauformen doch individuell zu beleben und wenn auch keine monumentale, so doch eine anmuthige Gesamtwirkung zu erzielen. Von seinen übrigen Schöpfungen grossen Stils sind noch das Palais Weimar, die gothische Johanniskirche und der Festsaal der Liederhalle (1875) hervorzuheben, in welchem Leins die grösste Saalanlage Deutschlands schuf. Die Villa Berg wurde das Vorbild für mehrere andere Villen, während die von Leins ausgeführten städtischen Wohnhäuser durch die Anmuth ihres Stils und durch die malerische Schönheit ihrer Dekoration für den Stuttgarter Privatbau eine Zeit lang maassgebend blieben. Seit 1858 Lehrer am Polytechnikum ist er auch auf die jüngere Generation der Stuttgarter Architekten von grossem Einfluss gewesen. Einer seiner begabtesten Schüler war Adolf Gnauth aus Stuttgart (1840–1884), welcher schon als Sechszwanzigjähriger Professor an der Baugewerkschule und 1870 Professor am Polytechnikum wurde, welche Stellung er jedoch nach zwei Jahren niederlegte, weil ihn seine Bauthätigkeit zu sehr in Anspruch nahm. Die in ihrer malerischen Anlage an die Villa Berg erinnernde Villa Siegle, die Villa Conradi, die Württembergische Vereinsbank und mehrere Wohnhäuser in der Goethe- und Uhlandstrasse sind Gnauths Hauptschöpfungen in Stuttgart, in denen er sich, bei starker Betonung des malerischen Elements, in den Formen der Spätrenaissance und des Barockstils bewegte, welchen letzteren er jedoch durch sein edles Stilgefühl zu zügeln wusste. Er verstand es, selbst den geringsten von der Bauspekulation unternommenen Putzbauten durch die mit Vorliebe von ihm gepflegte Sgraffitodekoration ein vornehmes Gepräge zu verleihen, und wenn er bisweilen mit diesem Schmuck zu verschwenderisch umgegangen ist, so geschah es nur in dem Bestreben, das unedle Material unter einer künstlerischen Hülle zu verbergen. Seine vorwiegend malerische Begabung befähigte ihn ganz besonders für die Ausstattung der Innen-



räume und für kunstgewerbliche Entwürfe, und seine ausgedehnte Thätigkeit auf letzterem Gebiete wurde die Veranlassung, dass er 1877 als Direktor der Kunstgewerbeschule nach Nürnberg berufen wurde, wo er in dem v. Cramerschen Hause ein neues glänzendes Zeugniß für sein dekoratives Talent ablegte. — Sein Nachfolger im Lehramt am Stuttgarter Polytechnikum, Robert *Reinhardt* (geb. 1843), ebenfalls ein Schüler von Leins, hat nicht bloss in Stuttgart, sondern auch auswärts, besonders in Heilbronn und Constanz, zahlreiche Privatbauten, zumeist im Stile der italienischen Hochrenaissance, ausgeführt, in welchen die malerische Richtung der neueren Architektengeneration nicht nur in Façadenmalereien, sondern auch in dem Zusammenwirken von verschiedenfarbigem Sandstein zum Ausdruck kommt. Von den jüngeren Architekten Stuttgarts haben sich noch *Braunwald*, *A. Beyer*, *Konrad Dollinger* und die in vielseitiger Thätigkeit gemeinsam schaffenden *Eisenlohr* und *Weigle* besonders hervorgethan.

Nächst Leins hat sich *Joseph von Egle* (geb. 1818) am meisten und erfolgreichsten im Monumentalbau bewegt. Obwohl aus der Berliner Schule hervorgegangen, in welcher er bei Strack und Bötticher seine Studien gemacht, huldigte er in seinen architektonischen Schöpfungen niemals dem Stil hellenischer Renaissance, sondern den völlig entgegengesetzten, auf die reichsten dekorativen Mittel gegründeten Formen der französischen Früh- und Hochrenaissance. Seit 1848 Vorsteher der Baugewerkschule und seit 1852 Professor am Polytechnikum zu Stuttgart, suchte er seine besondere Neigung zunächst in einer Anzahl von Privatbauten zur Geltung zu bringen, musste aber seinen ersten Monumentalbau, das Polytechnikum (1860–65), auf Grund von Plänen, die aus einer Konkurrenz gewonnen worden waren, dem Stile der italienischen Hochrenaissance anbequemen, wobei er freilich ornamentale Einzelheiten französischen Ursprungs mit einflocht. Im Jahre 1879 erhielt das Polytechnikum einen neuen Flügel durch *Alexander von Tritschler* (geb. 1828), einen Architekten von mehr klassizirenden Neigungen, welcher sich in seinen Hauptwerken, der Post, der Hypothekenbank, den städtischen Schulgebäuden und der Villa Rothermund, der italienischen Spätrenaissance in der strenge, auf der Antike fussenden Richtung anschloss. Seiner Neigung durfte *J. von Egle* dagegen in seinem zweiten Monumentalbau, der Baugewerkschule, folgen, welcher er eine Palastfaçade nach Vorbildern der französischen Hochrenaissance mit Pavillons an den vier Ecken und über der Mittelaxe und mit Mansardendächern gab. Doch wusste er auch durch Anlage zahlreicher Fenster die Bestimmung des Gebäudes zu kennzeichnen, und im Innern schuf er in zwei gedeckten, von Loggien eingefassten



Lichthöfen zwei Räume von monumentaler Wirkung. Dass J. von Egle auch in strengem Stile zu komponiren versteht, bewies er mit der zweithürmigen, 1872–79 erbauten Marienkirche, welche in den Formen der Frühgothik gehalten ist. Seine weitere Thätigkeit umfasst mehrere Villen in Stuttgart, eine Reihe von dekorativen Schöpfungen für den königlichen Hof, darunter die innere Ausschmückung des Residenzschlusses, und die Wiederherstellung der gothischen Frauenkirche zu Esslingen, der Kirche in Weil der Stadt und des Domchors zu Rottenburg. — Von Angehörigen der älteren Generation der Stuttgarter Architekten sind noch Gustav von *Morlock*, der Erbauer des schon früher beiläufig erwähnten Bahnhofs, der in der Berliner Schule gebildete C. *Walter*, dessen Hauptwerke der Annex der Lebensversicherungsbank, das Gebäude der Museums-Gesellschaft und die im Stile der deutschen Renaissance erbaute Villa Clason sind, und Karl *Beisbarth* (1809–1878) zu erwähnen, welcher letzterer sich Anfangs nur im Stile des Mittelalters bewegt hatte, in seinen letzten Schöpfungen aber, dem Palais Bohnenberger und der der Villa Berg nachgebildeten Villa Single, zu einer reichen Renaissance übergegangen war.

Der architektonischen Physiognomie der dritten süddeutschen Residenzstadt, Karlsruhe, sind, wie wir oben (Bd. II. S. 8–10) näher dargestellt haben, die ersten charakteristischen Züge von dem strengen Klassizisten Weinbrenner eingetragen worden. Wenn wir heute das Gesamtbild der Stadt überschauen, welche, wie alle modernen Grossstädte, das Schema der ursprünglichen Anlage zu zerbrechen sucht und immer mehr nach Erweiterung der Stadtgrenzen unter dem Gesichtspunkt freier malerischer Gruppierung im Gegensatze zu dem Cirkelsystem im Centrum der Stadt ringt, so erscheinen uns die Schöpfungen Weinbrenners als künstliche Pflanzen, welche weder mit ihren architektonischen Vorläufern noch mit ihren Nachfolgern im Zusammenhang stehen und deshalb auch keinen Nährboden gefunden haben. Der bedeutendste Monumentalbau des 18. Jahrhunderts, das grossherzogliche Schloss (1754–76), dessen Ausführung nach den neuesten Forschungen wahrscheinlich von dem Baudirektor Albrecht Friedrich von *Kesslau* herrührt*), ist im französischen Spätrenaissance- oder Barockstil gehalten, und der unmittelbare Nachfolger und Schüler Weinbrenners, Heinrich *Hübsch* (1795–1863), welcher eine noch umfassendere Bauhätigkeit ausübte als sein Meister, schloss sich mit voller Begeisterung der romantischen Richtung an, für welche er auch eine eifrige literarische Propaganda machte. Hatte schon die romantische Dichtung und die damals in Heidelberg aufgestellte Boisseréesche Gemäldesammlung alter deutscher und niederländischer Meister einen tiefen

*) Nach Mittheilungen von J. Durm in Nr. 186 der Karlsruher Zeitung vom 10. Juli 1889.



Eindruck auf ihn gemacht und seinen Sinn von der Weinbrennerschen Antike abgekehrt, so wurden seine romantischen Neigungen noch durch einen dreijährigen Aufenthalt in Italien (1817–20) vertieft, wo er mit Cornelius und den Vertretern der romantischen Schule in Verbindung trat. Eine 1819 nach Athen und Konstantinopel unternommene Reise änderte nichts daran, und nachdem er von 1825–27 als Lehrer an der Bauschule des Städelischen Instituts thätig gewesen und dann als Residenzbaumeister in den badischen Staatsdienst getreten war, veröffentlichte er 1828 in der Schrift: »In welchem Stile sollen wir bauen?« sein künstlerisches Programm, in welchem er »im Gegensatz zur horizontalen Ueberspannung der Säulen und Pfeiler und zur flachen Decke des griechischen Stils« die Bogenüberspannung und den Gewölbebau als »ein Hauptelement monumentaler Schönheit und Zweckmässigkeit« darzustellen suchte. »Dabei ertheilte er dem Rundbogenstil und für Kirchenbauten einer freieren Wiederbelebung der altchristlichen Basilikamotive den Vorzug vor der Gothik.«*) In diesem Rundbogenstil, den Hübsch übrigens viel selbstständiger, geistvoller und mit stärkerem Gefühl für monumentale Wirkung behandelte, als sein von ähnlichen Idealen erfüllter Zeitgenosse Gärtner, erbaute er das Finanzministerium (1829–33), die polytechnische Schule (1833–35), die später (seit 1860) von Friedrich Theodor Fischer (1803 bis 1867) erheblich erweitert und erst zu einem wirklichen Monumentalbau erhoben wurde, dann die Kunsthalle (1836–45) und das Hoftheater (1851–53). In gleichem Stile führte er die Trinkhalle in Baden-Baden (1843) aus. Seine Ansichten über den Kirchenbau brachte er in den katholischen Kirchen zu Bulach, Rottweil und Waitzen und in den protestantischen zu Freiburg und Mülhausen zum Ausdruck, und die Ergebnisse seiner archäologischen Studien verwerthete er nicht nur in einer sehr verdienstvollen, noch heute brauchbaren Veröffentlichung »Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen« (1852), sondern auch in der von 1854–58 durchgeführten Restauration des Domes zu Speyer und dem Neubau seiner Vorhalle. War Hübsch trotz seiner Begeisterung für die Romantik eine mehr nüchterne Natur, welcher auch das Gefühl für malerische Anlage und feine Detaillirung abging, so bildete Friedrich Eisenlohr (1805–1854), der neben ihm wirkte und den Schwerpunkt seines künstlerischen Schaffens ebenfalls im mittelalterlichen Rundbogenstil sah, insofern einen Gegensatz oder vielmehr eine Ergänzung zu jenem, als er die mittelalterlichen Formen durch individuelle Belebung und malerische Ausbildung dem modernen Empfinden

*) Vgl. Karlsruhe im Jahre 1870. Baugeschichtliche und Ingenieurwissenschaftliche Mittheilungen. S. 45.



sympathisch zu machen wusste. Nach seinem eigenen Bekenntniss stand ihm die Wahrheit obenan. Er wollte „überall das Material und unverhüllte wirkliche Konstruktion und eine sich darauf gründende Formenbildung, also keine Scheinformen“ zeigen, und schon dieser Grundsatz trennte ihn wie Hübsch von seinem Lehrer Weinbrenner. Eisenlohrs Thätigkeit bewegte sich zumeist auf dem Gebiete des Eisenbahnhochbaus, dem er zuerst von den süddeutschen Architekten ein künstlerisches Gepräge gab. In den Bahnhöfen zu Karlsruhe, Heidelberg und Freiburg schuf er Anlagen in grossem Stil, die freilich inzwischen mehrfach erweitert werden mussten. Aber man hat ihnen doch den ursprünglichen Reiz edler Formenbildung gelassen und, wo es anging, nach dieser Richtschnur weiter geschaffen. Von den übrigen Bauten Eisenlohrs sind noch die Trinkhalle in Badenweiler und die protestantische Kirche in Baden hervorzuheben, ein gleichfalls durch seine malerische Wirkung ausgezeichnetes Werk, welches sein Schüler Heinrich *Lang* (geb. 1824) nach seinen Plänen zur Ausführung brachte. Die Schüler von Hübsch und Eisenlohr verhielten sich zu ihrem Lehrer, wie jene sich zu ihrem Meister Weinbrenner verhalten hatten: sie begriffen den Geist der neuen Zeit und fügten der Baugeschichte von Karlsruhe eine neue Periode hinzu, die ganz im Zeichen der Renaissance steht und eine Reihe der edelsten Bauschöpfungen gezeitigt hat, welche alle früheren in feiner Durchbildung der Einzelheiten, malerischer Gruppierung und charakteristischem Ausdruck der Zweckbestimmung weit übertreffen, was sich zum Theil aus dem grösseren Reichthum der zur Verfügung stehenden Mittel, zum Theil aber auch daraus erklärt, dass die Wissenschaft der Nachahmung und des Eklektizismus, von welcher die ganze moderne Architektur seit Weinbrenner und Schinkel lebt, in der Gegenwart zu der feinsten Ausbildung gediehen ist und mit einer vollkommenen Virtuosität gehandhabt wird, die sich allen gesetzlichen Bedingungen, allen subjektiven Bedürfnissen und allen natürlichen Verhältnissen anzupassen vermag. Als die hervorragendsten dieser Bauten des neuen Karlsruhe, dessen jüngste Bauperiode um die Mitte der sechsziger Jahre begann, sind das Gebäude der vereinigten grossherzoglichen Sammlungen (1865—1872), ein von einer Flachkuppel auf quadratischem Grundriss gekrönter Monumentalbau im Stile der italienischen Hochrenaissance von *Berckmüller* († 1879) und das Gebäude der Generaldirektion der badischen Staatsbahnen von *Helbling*, beide an dem seit 1862 entstandenen Friedrichsplatz, der Justizpalast von *Leonhard* († 1878), das evangelische Schul-lehrer-Seminar, die Centralturnhalle und der Brunnen zum Gedächtniss des Oberbürgermeisters *Malsch* (1873—74) von *Lang*, die Anlagen und die Hallenbauten des neuen Friedhofs (1874—76), die Festhalle (1875



bis 77), das Palais Schneider und die Villa Bürklin (1878—79), von Josef *Durm*, der sich auch als Schriftsteller durch geistvolle Untersuchungen und baugeschichtliche Werke über antike und Renaissancearchitektur verdient gemacht hat, das Hotel Germania (1876—77) von *v. Schmaedel* und das Palais Douglas (1878—82) von *Dyckerhoff* zu nennen. Auch nach aussen hin haben die Karlsruher Architekten zu wirken Gelegenheit gehabt, so besonders der Lehrer am Polytechnikum *Otto Warth* (geb. 1845), welcher in Strassburg i. E. einen Theil der neuen, gross angelegten Universitätsbauten, namentlich das Kollegiengebäude mit einem monumental ausgebildeten Lichthof ausgeführt hat. Der andere Theil fiel *Hermann Eggert* (geb. 1849), einem Zögling der Berliner Schule, zu, welchem auch der Bau des Kaiserpalastes übertragen wurde, dessen Gestaltung manche berechtigte Kritik, namentlich wegen der Schwerfälligkeit der Gliederungen hervorgerufen hat.

Von den übrigen Städten Süddeutschlands hat keine eine architektonische Entwicklung erlebt, welche eine geschichtliche Darstellung rechtfertigt. In Darmstadt war *Georg Moller* (1784—1852), ein Schüler Weinbrenners, thätig; aber seine Bauwerke (die zum grössten Theil ihre ursprüngliche Gestalt verloren haben, erwähnenswerth sind die katholische Kirche (1827), die Kanzlei und das Hoftheater in Darmstadt, das Theater in Mainz und das Residenzschloss in Wiesbaden), sind von geringerer Bedeutung als seine Veröffentlichungen mittelalterlicher Baudenkmäler und seine Beiträge zur Konstruktionslehre. Was in neuerer Zeit an Monumentalbauten in Darmstadt ausgeführt wurde, rührt zumeist von auswärtigen Architekten her, so z. B. die Banken für Handel und Industrie und für Süddeutschland von *Berdellé* in Mainz.

Aus Darmstadt gebürtig, aber in der Berliner Schule gebildet und in Berlin ansässig ist *Ludwig Hoffmann* (geb. 1852), welcher 1885 in der Konkurrenz um das Reichsgerichtsgebäude zu Leipzig auf seinen in Gemeinschaft mit dem Norweger *Peter Dybwad* (geb. 1855 zu Christiania) gearbeiteten Entwurf den ersten Preis gewann und die Ausführung übertragen erhielt. Bei diesem Erfolge war mehr die vortreffliche Anlage der Grundrisse als die künstlerische Gestaltung der Façaden ausschlaggebend, die sich nicht über das gewöhnliche Maass des modernen Renaissancestils erhebt.

Die Architektur in Frankfurt a. M. hat erst nach dem Kriege von 1870/71 einen künstlerischen Aufschwung genommen, dessen Bedingungen umfassende Strassendurchbrüche, grosse Quaianlagen u. dgl. m. waren. Den daraus erwachsenen Forderungen von monumentalen und privaten Neubauten haben fast durchweg einheimische Kräfte entsprochen,



welche sich, gestützt auf ein vortreffliches Baumaterial und auf reiche Mittel, durchweg der Renaissance, zumeist in ihrer reifsten Erscheinungsform, angeschlossen haben. Wenn man von dem neuen Opernhause abieht, welches, wie oben erwähnt, nach den Plänen des Berliners Lucae erbaut worden ist, rühren alle übrigen Monumentalbauten des neuen Frankfurt von dort geborenen oder süddeutschen Architekten her, so die Bibliothek des Senckenbergischen Stifts und der Frankfurter Hof (1873 bis 76) von Karl *Mylius* (geb. 1839 zu Frankfurt a. M.) und Alfred *Bluntschli* (geb. 1842 in Zürich), zwei Schülern *Sempers*, welche sich auch an zahlreichen auswärtigen Konkurrenzen siegreich betheiligt und u. a. den ersten Preis bei dem Wettbewerb um den Centralfriedhof in Wien und um das neue Rathhaus in Hamburg davongetragen haben, die Börse (1874—78) von H. *Burnitz* und Oskar *Sommer*, das neue städtische Museum (1878 vollendet) von letzterem allein und der Neubau des Palmengartens (1879) von Heinrich Theodor *Schmidt*, welcher ebenso wie die genannten und der inzwischen nach Berlin übergesiedelte P. Wallot auch zahlreiche Privatbauten aufgeführt haben, deren werthvollste sich an der neuen Kaiserstrasse, an der Neuen Mainzerstrasse und an der Zeil befinden. Dabei werden besonders die deutsche und die französische Spätrenaissance bei reicher Anwendung farbiger Baumaterialien bevorzugt.

Auch die neuere bauliche Entwicklung von Mainz, wo sich ein völlig neuer, mit imposanten Bauten bestandener Stadttheil in der Richtung auf die monumentale Rheinbrücke gebildet hat, und von Wiesbaden hebt erst um die Mitte der siebziger Jahre an. In der ehemaligen Residenz des Herzogthums Nassau hatte es auch vor Beginn der neuen Bauperiode nicht an einer lebhaften Bauthätigkeit gefehlt, deren künstlerische Bedeutung, den Gewohnheiten der Zeit vor 1866 bzw. 1870 entsprechend, ausschliesslich in Bauten für öffentliche Zwecke und für die Bedürfnisse der Landesfürsten beruhte. *Loos* und *Hoffmann* (1806—1889) sind die Hauptvertreter dieser älteren Epoche. Ohne scharf ausgeprägte Individualität schufen sie nach den Mustern, zu welchen sie Studiengang und Neigung geführt hatten oder die ihnen für die gestellte Aufgabe am zweckmässigsten erschienen. Boos hat u. a. die evangelische Hauptkirche (1853—62) in einer eigenthümlichen Verbindung von romanischen und gothischen Elementen »unter Läuterung der Detailformen im Sinne antiker Bildung« und das Regierungsgebäude (1838—42) im florentinischen Stile erbaut. Hoffmann, der noch vielseitiger und aneignungsfähiger war, hat diese Eigenschaften in der ebenfalls aus romanischen und gothischen Bauformen zusammengestellten katholischen Kirche (1844—49), der griechischen Kapelle auf dem Neroberg (1855 vollendet), welche sich eng



an den Ritus des byzantinisch-russischen Centralbau-Stils anschliesst, in der Synagoge (1869 vollendet), welche naturgemäss in maurischen Stilformen gehalten ist, und in dem Militärkurhaus Wilhelms-Heilanstalt (1868—71), dessen bescheidener Bau nur durch Rundbogen ein stilistisches Kennzeichen erhalten hat, bewährt. Die später entstandenen Monumentalbauten sind, abgesehen von den bereits erwähnten, der evangelischen Bergkirche von Otzen und dem Rathhause von Hauberrisser, zumeist Schöpfungen von ministeriellen Baubüreaux, welche sich der kunstgeschichtlichen Darstellung entziehen, weil Zweckmässigkeit und Sparsamkeit hier fast immer die leitenden Grundsätze sind. Die private Bau-thätigkeit hat dagegen auch in Wiesbaden den Villenbau zu hoher künstlerischer Blüthe gebracht, die sich besonders in der glücklichen Ausnutzung des hügligen Terrains und der üppigen Vegetation offenbart.

3. Die Architektur in den Städten Mittel- und Norddeutschlands.

Ausser Berlin hatte nur eine einzige Stadt des mittleren und nördlichen Deutschlands in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine baukünstlerische Individualität von epochemachender Bedeutung aufzuweisen: Dresden in Gottfried Semper, durch welchen die sächsische Hauptstadt nach einer längeren Periode des Stillstandes erst wieder in die weitere Entwicklung der modernen Baukunst eingetreten ist. »Am Ende des 18. und am Anfange des 19. Jahrhunderts wurden monumentale Gebäude (in Dresden) nicht mehr aufgeführt und auch bei Errichtung bürgerlicher Wohngebäude beschränkte man sich auf das Allernothwendigste. Allgemeine Entnüchterung und die schwere Noth der Zeit waren die Gründe. Jene Zeit bedurfte der Kunst nicht mehr. Die klassische Richtung und ihre kümmerlichen Werke leerer und trockener Formen beherrschten auch die Dresdener baulichen Verhältnisse, und erst in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts beginnt unter dem verdienstvollen Architekten Thürmer frischeres Leben, angeregt durch Schinkels gewaltige Thätigkeit, welcher durch geniale Belebung der hellenischen Formen und deren Vereinigung mit denen der römischen Architektur dasjenige Element der Baukunst zuführte, auf dessen Wirkungen allein Gottfried Semper die so kühne wie geistvolle Regeneration unserer Baukunst durch Wiederaufnahme der italienischen Renaissanceformen folgen lassen konnte.*) Der genannte Joseph Thürmer (1789—1833), ein Schüler von Fischer in München,

*) Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden. Herausgegeben von dem sächsischen Ingenieur- und Architektenverein und dem Dresdener Architektenverein. Dresden 1878. S. 127.



hatte zwar nur wenig Gelegenheit, seinen auf Reisen in Griechenland und Italien nach der Antike und der Renaissance gebildeten Geschmack in grösseren Bauausführungen praktisch zu bethätigen — er hat nur den Bau der Hauptwache in der Altstadt nach einem Plane Schinkels (1831 bis 33) geleitet und sich an dem Bau des Postamtsgebäudes am Postplatze (1830—32) betheiligt —; doch trug er wenigstens seit 1827 durch seine Lehrthätigkeit als Professor und später als Direktor der Kunstakademie zur Verbesserung der herrschenden künstlerischen Richtung bei. Ein neues Leben begann auf dem Gebiete der Architektur aber erst mit Thürmers Nachfolger im Lehramte an der Akademie, mit Gottfried Semper, einem Künstler von universeller Begabung, welcher nicht nur durch seine Bauausführungen und Entwürfe auf die Baukunst, das Kunstgewerbe und den dekorativen Geschmack seiner Zeit einen grossen Einfluss geübt, sondern auch als Schriftsteller und Aesthetiker durch archäologische Untersuchungen, namentlich durch seine Entdeckungen über die bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, durch Erörterung von allgemeinen praktischen Fragen und vornehmlich durch sein systematisch angelegtes Hauptwerk »Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik« auf weite Kreise eingewirkt hat.*) Am 30. November 1803 zu Hamburg geboren und auf dem dortigen Johanneum gebildet, hatte Semper anfangs die Absicht, sich gelehrten Studien zu widmen, welche er auch 1823 als Mathematiker in Göttingen begann, aber nach zwei Jahren unterbrach, um in München unter Gärtners Leitung Architekt zu werden. Sein Aufenthalt in München war nur von kurzer Dauer. Er ging von da bald nach Regensburg, um an Bülaus Domwerk mitzuarbeiten, dann 1826 nach Paris, wo er bis Ende 1827 blieb und sich dem aus Köln gebürtigen Architekten Gau (s. Bd. I. S. 389) anschloss, und nach einer kurzen Anwesenheit in Deutschland im Juli 1829 abermals nach Paris, wo er bis Ende 1830, zunächst in Gaus Atelier arbeitend, blieb, um dann eine Reise nach Italien, Sizilien und Griechenland anzutreten, von welcher er 1833 nach Deutschland zurückkehrte. Erst auf dieser Reise scheint er die mannigfachen Eindrücke seiner Studienzeit gesichtet und zu jener künstlerischen Ueberzeugung geklärt zu haben, welche später für seine Bauschöpfungen maassgebend

*) Vgl. F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts Bd. I. S. 149—194. — Josef Bayer in der »Zeitschrift für bildende Kunst« 1879 S. 293—306. 357—371. — C. Lipsius, Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt. Berlin 1880. — Hans Semper, Gottfried Semper, ein Bild seines Lebens und Wirkens. Dresden 1880. — Eine Sammlung seiner künstlerischen Schöpfungen erschien unter dem Titel: Bauten, Entwürfe und Skizzen. Leipzig 1881 ff.



wurde. Ein Gewinn dieser Reise war auch die Wahrnehmung, dass die Griechen ihren Bauwerken durch farbige Zuthaten viel mehr Leben und heitere Anmuth gegeben hatten, als man bisher nach den nur flüchtig untersuchten Ueberresten angenommen. Schon diese Beobachtung brachte ihn in einen gewissen Gegensatz zu dem strengen System Schinkels, mit welchem er auf der Rückreise in die Heimath bekannt wurde und der ihn auch als Nachfolger Thürmers nach Dresden empfohlen haben soll. Nach anderen Angaben wäre die Empfehlung von Gau in Paris ausgegangen. Im Mai 1834 wurde Semper als Professor der Baukunst und Vorstand der Bauschule an der Kunstakademie zu Dresden angestellt, und damit begann zugleich eine praktische Thätigkeit, welche sich anfangs in verschiedenen Stilrichtungen bewegte, um schliesslich in einer monumentalen Ausdrucksform zu gipfeln, welche wir im Gegensatz zu Schinkels Wiedergeburt der hellenischen Baukunst als römische Renaissance bezeichnen dürfen. Seine Studien auf dem Gebiete griechischer Polychromie verwerthete Semper 1836 in der Ausschmückung der Säle für die antiken Skulpturen im Japanischen Palais, welche freilich in einem nach unseren Begriffen etwas kargen, pompejanischen Geschmack gehalten sind. Es folgten der einfache Renaissancebau des Materni-Hospitals, die ebenfalls in einfachem Rundbogenstil ausgeführte Synagoge (1838—40), die im malerischen Stil der italienischen Renaissance komponirte Villa Rosa für den Banquier Oppenheim und das städtische Palais desselben an der Bürgerwiese (1845—48), in welchem Semper zuerst das Prinzip der Fasadengestaltung zur Geltung brachte, an welchem er fortan festhielt: »auf durchweg rustizirtem Parterre ein fein profilirter Oberbau, eine Anordnung, deren Reiz auf der Gegenüberstellung des Derben, Kräftigen und des Zarten, des elegant Durchgebildeten beruht.«*) Während desselben Zeitraums, in welchen diese Bauten fallen, entstand auch Sempers erster Monumentalbau, das Hoftheater (1838—41), welches nach einem genial entworfenen Plane des Künstlers ursprünglich als Bestandtheil einer grossen, forumartigen Anlage gedacht war, die gewissermaassen die Fortsetzung von Pöppelmanns Zwingerbau bilden sollte. Es war nicht bloss für die damalige Zeit ein Musterbau, in welchem der Charakter eines Theaters mit vollster Klarheit zum Ausdruck kam und der sich trotz maassvoller Behandlung der Renaissancearchitektur mit griechischen Einzelheiten neben den in der Nähe befindlichen Bauten des Barock- und Rokokostils zu behaupten wusste, sondern es ist auch später nicht übertroffen worden, selbst nicht durch den neuen Theaterbau, welcher, nachdem das alte Haus im September 1869 ein Raub der Flammen geworden, ebenfalls nach

*) Lipsius a. a. O. S. 46.



Sempers Plänen 1871—78 aufgeführt wurde. Diesem neuen Hoftheater fehlt insbesondere in seinem äusseren Aufbau die edle Harmonie des alten. Indem Semper, dessen künstlerische Anschauungen sich in den inzwischen verflossenen dreissig Jahren noch zu grösserer Schärfe und Entschiedenheit im Ausdruck der Individualität entwickelt hatten, alle Theile des Gebäudes auch nach Aussen hin mit vollkommener Deutlichkeit kenntlich machen wollte, was ihm auch vortrefflich gelungen ist, gab er der äusseren Physiognomie etwas Zerrissenes, und daneben wird mit Recht auch die theils schwerfällige, theils flüchtige Durchbildung der Details bemängelt. Dagegen betont Lipsius, welcher die Vorzüge und Schwächen beider Häuser mit besonnener, zutreffender Kritik gegen einander abgewogen hat, »dass sich im neuen (Theater) eine elementare Macht des Ausdruckes, eine Grösse des Wollens, eine Genialität in der ganzen Konzeption geltend macht, von der wiederum das alte Haus keinen Begriff gab, und dass es Semper zum höchsten Verdienst gereicht, dass er mit solcher Energie und solchem Erfolge das Charakteristische, auf welches ja überhaupt die künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart zielen, zur Geltung zu bringen wusste.«

Sempers Lieblingsplan einer grossen Forumanlage wurde dadurch für immer beseitigt, dass im Jahre 1846 der Beschluss gefasst wurde, das zur Aufnahme der Gemäldegalerie bestimmte neue Museum zwischen den Flügelbauten des Zwingerhofes gewissermaassen als Verbindungsbau derselben zu errichten, auf demselben Platze, welchen Schinkel als den geeignetsten bezeichnet hatte. In der Komposition der beiden, durch einen weit hervortretenden Mittelbau und durch Eckbauten belebten Rustikafaçaden konnte Semper seine künstlerischen Gedanken mit unbeschränkter Freiheit zum Ausdruck bringen, und wenn er sich auch in der Gestaltung der beiden Portalbauten nach dem Theaterplatz wie nach der Zwingerseite den Konstantinsbogen in Rom zum Vorbilde nahm und sich in der Gliederung der Zwingerfaçade an die Libreria Sansoviniana anschloss, so hat er doch diesen fremden Motiven den Stempel seines Geistes aufgedrückt und römische und Renaissanceformen zu einer neuen Einheit von eigenartigem, echt modernem Gepräge verschmolzen. Es war ihm nicht beschieden, diesen Bau selbst zu Ende zu führen, da er sich verleiten liess, während der Dresdener Mairevolution des Jahres 1849 seine Kräfte auch im Barrikadenbau zu erproben. Er flüchtete zunächst nach Paris, wo er bis 1851 blieb, und ging dann nach London, wo er theils schriftstellerisch, theils als Professor der Metallotechnik an einer Kunstgewerbeschule thätig war. Inzwischen wurde der Museumsbau in Dresden zu Ende geführt. Dass es ohne Semper geschehen musste, ist besonders



deshalb beklagenswerth, weil dieser über die Gestaltung der Kuppel noch nicht ins Klare gekommen war. Statt einer der wuchtigen Monumentalität der Fäçaden würdigen Krönung des Ganzen ist ein unverhältnissmässig niedriger Aufbau zu Stande gekommen, der von keinem Gesichtspunkte aus eine befriedigende Wirkung ausübt. Von London wurde Semper im Mai 1855 als Professor der Baukunst an das Polytechnikum in Zürich berufen, und damit beginnt eine neue Periode seiner Thätigkeit, deren schriftstellerische Seite in seinem Hauptwerke »Der Stil« (1860—63) gipfelt, während die künstlerische Schaffenslust in dem Polytechnikum (1859—64) und der Sternwarte (1861—64) zu Zürich, in dem Stadthaus zu Winterthur (1865—66), dessen tempelartige Vorhalle freilich mehr für ein Theater oder ein Museum charakteristisch ist, in mehreren Privatbauten und in einer grossen Anzahl von Projekten Befriedigung fand. Zu den letzteren gehörten die Pläne für das neue Hoftheater in Dresden, welche durch seinen Sohn Manfred Semper zur Ausführung gelangten, und die grossen Entwürfe zu den Hofmuseen, dem Umbau der Hofburg und dem Hofburgtheater zu Wien, die seine Berufung nach Wien zur Folge hatten, wohin er im September 1871 übersiedelte. Diese letzte Periode in Sempers künstlerischer Thätigkeit hob mit besonderem Glanze, mit grossem Vertrauen auf eine thatenreiche Zukunft an. Es schien, als ob sich dem hohen Sechsziger noch an seinem Lebensabende der Traum seiner Jugend verwirklichen sollte, eines jener Prachtfora aus der römischen Kaiserzeit in die Gegenwart zu verpflanzen, mit deren Gestaltung sich seine Phantasie schon in der ersten Dresdener Zeit beschäftigt hatte. Die beiden Hofmuseen sollten mit dem Neubau der Hofburg, deren Flügel bis an die Ringstrasse herantreten sollten, durch dreibogige Triumphthore in Verbindung gebracht und der gewaltige, dadurch umgrenzte Raum mit Denkmälern und sonstigem plastischen Schmuck belebt werden. Aber bald thürmten sich Hindernisse auf Hindernisse, und schon zu Ende des Jahres 1876 zog sich Semper von jeder persönlichen Mitwirkung zurück, die Ausführung seiner Pläne dem ihm von vornherein beigegebenen Wiener Architekten Karl von *Hasenauer* überlassend. In ihrer äusseren Erscheinung verkörpern die im italienischen Palaststile der Hochrenaissance komponirten beiden Hofmuseen und das erst 1888 der Benutzung übergebene Hofburgtheater die letzten Baugedanken Sempers in ihrer ursprünglichen Gestalt, und auch die Haupträume sind nach seinen Absichten angeordnet. Die Ausführung der Einzelheiten und die innere Dekoration gehören aber zumeist seinem Mitarbeiter an. Nachdem Semper seiner geschwächten Gesundheit wegen den Winter 1876 bis 1877 in Venedig zugebracht, hielt er sich vorübergehend in Dresden und Wien auf, um



dann wieder nach Italien zurückzukehren, wo er am 15. Mai 1879 zu Rom starb.

Ein so federgewandter Mann wie Semper hat sich über seine künstlerischen Absichten so oft ausgesprochen, dass wir zur weiteren Charakteristik seiner Kunst am besten einige Sätze aus seinen programmatischen Schriften herausheben. In einer Abhandlung »über den Bau evangelischer Kirchen« (1845) stellte er das Ziel der modernen Baukunst folgendermaßen fest: »Es lässt sich kein Jahrhundert aus der Weltgeschichte streichen, und soll unsere Kunst den wahren Ausdruck unserer Zeit tragen, so muss sie den nothwendigen Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit, von denen keines, auch nicht das entartete, vorübergegangen ist, ohne einen unverilgbaren Eindruck auf unsere Zustände zu hinterlassen, zu ahnen geben und mit Selbstbewusstsein und Unbefangenheit sich ihres reichen Stoffes bemächtigen.«*) Und noch näher begründet er die Nothwendigkeit des Eklektizismus in dem Erläuterungsbericht zu dem Konkurrenzprojekt für die Nikolai-kirche zu Hamburg, in welchem er sagt: »Wir sollen uns bestreben, mit männlicher Reife des Wissens genug Unbefangenheit, Freiheit und Phantasie zu verbinden, um die Aufgabe, die vorliegt, mit Selbstständigkeit, aber auch mit Berücksichtigung des Vorausgegangenen genügend zu lösen. Dies ist um so nothwendiger, als selbst der Eindruck, den ein Bauwerk auf die Massen hervorbringt, zum Theil auf Reminiszenzen begründet ist. Ein Schauspielhaus muss durchaus an ein römisches Theater erinnern, wenn es Charakter haben soll. Ein gothisches Theater ist unkenntlich.« Als Hauptelemente des architektonischen Gefüges galten ihm der Rundbogen und der Säulenbau. »Der Rundbogen, sagt er in der zuerst genannten Schrift, gewährt eine manigfaltigere Charakteristik der Gebäude (als der Spitzbogen), die feinsten Abweichungen der Formen und Verhältnisse, wie bei der menschlichen Gesichtsbildung sind hinreichend, dem Bauwerke ein ganz anderes Gepräge aufzudrücken. Durch ihn, wie durch das griechisch-römische Säulenelement kann der Ausdruck in der Baukunst fast zu physiognomischer Feinheit erhoben werden.« Mit den Jahren steigerte sich Sempers Neigung für die Baukunst der römischen Kaiserzeit, in welcher er zahlreiche, unserer Zeit geistesverwandte und fruchtbarer Entwicklung fähige Elemente fand und die er weit höher stellte, als zu seiner Zeit die Kunsthistoriker und Aesthetiker. Seine Gedanken über die Ausbildungsfähigkeit dieses Stils für unsere Zeit brachte er in seiner letzten grösseren literarischen Arbeit, einem im

*) Alle werthvollen Einzelschriften Sempers sind wieder abgedruckt in der von seinen Söhnen Manfred und Hans herausgegebenen Sammlung »Kleine Schriften« (Berlin 1884).



Frühjahr 1869 zu Zürich gehaltenen Vortrage »Ueber Baustile« zu folgendem Ausdruck: »Der römische Baustil des Kaiserreichs, jener Welt-herrschaftsgedanke in Stein ausgedrückt, hat bei unsern Kunstgelehrten keine sonderliche Gnade gefunden, obschon er die kosmopolitische Zukunftsarchitektur enthält. Es ist schwer, sein eigentliches Wesen mit wenigen Worten zu definiren. Er repräsentirt die Synthesis der beiden scheinbar einander ausschliessenden Kulturmomente, nämlich des individuellen Strebens und des Aufgehens in die Gesamtheit. Er ordnet viele Raumesindividuen der verschiedensten Grösse und Rangabstufung um einen grössten Centralraum herum, nach einem Principe der Koordination und Subordination, wonach sich alles einander hält und stützt, jedes Einzelne zum Ganzen nothwendig ist, ohne dass letzteres aufhört, sich sowohl äusserlich wie innerlich als Individuum kundzugeben, das seine eigenen, ihm angepassten Organe und Glieder hat, allenfalls auch für sich bestehen könnte, wenigstens seine materielle Stützbedürftigkeit nicht kundgiebt.«

Diese »kosmopolitische Zukunftsarchitektur« ist früher die Architektur der Gegenwart geworden als Semper geahnt hatte. Monarchieen und Republiken sind darin einig, in ihren grossen Monumentalbauten die »Raumeskunst«, das Sempersche Ideal, zum leitenden Prinzip zu erheben, und im In- und Auslande sehen wir überall kolossale Prachtbauten entstehen, welche sowohl im massenhaften Aufbau des Aeusseren wie in der gewaltigen Ausbildung der für den Verkehr, für die Repräsentation und für den Festesgenuss bestimmten Innenräume, ganz nach dem Herzen Sempers, mit einander wetteifern. Der Trocaderopalast in Paris, der Justizpalast in Brüssel, das Reichstagsgebäude in Berlin sind die grössten Zeugen dieses internationalen Bestrebens, welches sich jedoch auch mit gleichem Eifer in bescheidenen Monumentalbauten, mit gesteigertem in Konkurrenz-entwürfen kundgiebt. Was in letzteren von der »Raumeskunst« oder vielmehr von der raumbildenden Phantasie der Baukünstler der Gegenwart geleistet worden ist, hat sich besonders in den Wettbewerben um die Bebauung der Museumsinsel in Berlin und um das Reichsgerichtsgebäude in Leipzig gezeigt.

In Dresden hat sich die Einwirkung Sempers, eines jener »genialen An- und Aufreger«, in denen »die Triebkraft der Kunst wieder lebendig wird, deren Aufgabe und Bedürfniss es ist, Impulse zu geben, Meinungen zu bestreiten, Ueberzeugungen durchzukämpfen, fruchtbare Keime auszustreuen«*), bis auf die Gegenwart erhalten. Sie hat eigentlich erst in der neuesten Bauperiode der Stadt, seit dem Aufschwunge nach 1870, ihre

*) Josef Bayer a. a. O. S. 371.



schönsten Früchte getragen, sowohl in der Anlage neuer Plätze und Strassenzüge wie in der Gestaltung der Monumentalbauten und in den phantasievollen Projekten, mit welchen sich die Dresdener Architekten der jüngeren Schule an auswärtigen Konkurrenzen betheiligt haben. Das Polytechnikum (1872–75) von *Heyn*, das Landgerichtsgebäude (1876 bis 80) und das zur Aufnahme des Staatsarchivs und der Sculpturensammlungen bestimmte Albertinum (1884–88) von *Adolph Cansler*, das neue Reichs-Postgebäude (1878–84) von *C. Zopff*, das Alberttheater (1871 bis 73) und das Gebäude des Gewerbevereins von *Bernhard Schreiber*, die Börse (1873–75) von *Albin Zumppe* und *Guido Ehrig*, das Gebäude für die kaiserliche Reichsbankstelle (1876–77) von *R. Eltzner* und *Alfred Hauschild*, welcher letztere sich auch vielfach im Privatbau bewährt hat, das Residenztheater (1871–72) von *Stock*, *Schönherr* und *Weisse* und der Neubau der Kunstakademie auf der Brühlschen Terrasse von *Konstantin Lipsius* (geb. 1832 zu Leipzig) sind die hervorragendsten Denkmäler des Einflusses, den Sempers Geist auf seine nähere Umgebung wie auf die ganze jüngere Generation, welche seine Absichten erst völlig begriff, geübt hat. Der in dieser Aufzählung zuletzt genannte Lipsius ist zwar ein Schüler von *Georg Hermann Nicolai* (1812–1881), dem Nachfolger Sempers in der Professur an der Dresdener Akademie. Aber Nicolais künstlerische Individualität war nicht bedeutend genug, um die Erinnerung an Semper zu verdunkeln, um so weniger, als er in seinen Bauten sich ebenfalls zumeist dem Renaissancestil anschloss. Lipsius war nach Beendigung seiner Studienreisen zunächst in Leipzig thätig, wo er u. a. die Entwürfe zu dem neuen Johanneshospital und der Peterskirche (letztere im Verein mit *Hartel*, jetzt Baumeister des Münsters in Strassburg i. E.), zu der Johanneskirche in Gera und zu der Börse in Chemnitz schuf und 1876 Direktor der Bauschule wurde. 1881 ging er als Nachfolger Nicolais im Lehramt an der Kunstakademie nach Dresden. — Auf dem Gebiete des Privatbaus haben sich in neuerer Zeit ausser den genannten Architekten noch *O. Hänel*, *B. Adam*, *Karl Eberhardt*, *Karl Weissbach*, *Bernhard Hempel* und *Giese* und *Weidner* hervorgethan. Letztere haben ihre Begabung für den monumentalen Stil in dem Theater und der Kunsthalle zu Düsseldorf, in dem Theater zu Rotterdam und in zahlreichen Konkurrenzprojekten nachgewiesen. — Gegenüber diesem gewaltigen Zuge zur Renaissance sind die 1866 vollendete gothische Kreuzschule von *Friedrich Arnold* (geb. 1823), einem Schüler Sempers, und die in frühgothischem Stile erbaute Johanneskirche (1874–78) von *G. L. Möckel* vereinzelte Erscheinungen, welche auf die Physiognomie der neueren Architektur Dresdens von keinem Einfluss gewesen sind.



Ebenso festen Boden hat die Renaissance aller Spielarten in Leipzig gefasst, wo das Theater von Langhans und das von dem Münchener Architekten Ludwig *Lange* (1808–68) erbaute, von dem gegenwärtigen Stadtbaudirektor Hugo *Licht* um den anderthalbfachen Umfang vergrösserte Museum schon vor der Alleinherrschaft der neuen Richtung für diese Propaganda gemacht hatten. Von Monumental- und sonstigen hervorragenden Kunstbauten aus neuerer Zeit sind ausser den bereits erwähnten, dem Conzerthaus von Gropius und Schmieden, der frühgothischen Peterskirche von Lipsius und Hartel, der Buchhändler-Börse von Kayser und von Grossheim und dem Reichsgerichtsgebäude von Hoffmann und Dybwad, das Konservatorium für Musik und das im Stile der deutschen Renaissance obersächsischer Färbung errichtete Predigerhaus von Licht, die im Stile der italienischen Frührenaissance gehaltene Börse von Hans *Enger* (geb. 1848) und *Weichhardt*, das in den Formen der römischen Palastarchitektur komponirte Gebäude der Reichsbankfiliale von *Hasak* und die gothische Lutherkirche von Julius *Zeissig* zu nennen.

Von den thüringischen Städten haben künstlerisch bedeutende Monumental- und Schmuckbauten aus neuerer Zeit nur Weimar und Gotha aufzuweisen, ersteres das von dem böhmischen Architekten Joseph *Zitek* 1863–68 erbaute Museum, letzteres das Museum (1864–78) von *Neumann* und die Feuerversicherungs-, die Grundkredit- und die Privatbank von Ludwig *Bohnsiedt* (1822–1885), einem in Petersburg geborenen Deutschen, welcher sich 1863 in Gotha niedergelassen, nachdem er bis dahin in russischem Staatsdienst gestanden und u. a. das Nonnenkloster der Auferstehung, das Stadthaus und mehrere Paläste in Petersburg und das Stadttheater in Riga erbaut hatte. In seiner künstlerischen Anschauung gehörte er der Berliner klassizistischen Schule an. In weiteren Kreisen wurde er dadurch bekannt, dass er bei der ersten Konkurrenz um den Bau des Hauses für den deutschen Reichstag (1872) den ersten Preis gewann. Museen sind auch die vornehmsten neueren Monumentalbauten in Kassel und Braunschweig. Das Kasseler ist 1871–77 von Heinrich von *Dehn-Rotfelser* (1825–1885) in den Formen strenger römischer Renaissance erbaut worden und besonders ausgezeichnet durch die Anlage einer durch elf Rundbogenfenster geöffneten Loggia im Hauptgeschoss. Das nächstbedeutende Monumentalgebäude Kassels ist eine aus dem Ministerium für öffentliche Arbeiten in Berlin hervorgegangene, im Stile der hellenischen Renaissance komponirte Baubüreauarbeit. Das Museum in Braunschweig ist eine Schöpfung des schon früher erwähnten Frankfurter Architekten Oscar Sommer, neben dem von *Uhde* und *Körner* erbauten Polytechnikum und dem schon genannten Reichspostgebäude von



Raschdorff der einzige bemerkenswerte Monumentalbau aus neuerer Zeit. Dagegen besass Braunschweig in den dreissiger Jahren in Karl Theodor *Ottmer* (1800—1843), welcher sich in Berlin gebildet und dort u. a. die noch heute bestehende Singakademie erbaut hatte, einen Architekten von hervorragender Begabung. Das von ihm im Renaissancestil erbaute Residenzschloss ist zwar 1865 abgebrannt, aber im wesentlichen unter Beibehaltung der alten, durch einen energischen, monumentalen Zug ausgezeichneten Façaden wiederhergestellt worden. Der älteren Zeit gehört auch das im Rundbogenstil erbaute Theater (1861 vollendet) von *Wolf* an.

Auch die drei grossen Hansastädte haben sich, ohne Rücksicht auf die geschichtlichen Ueberlieferungen, welche auf eine weitere Ausbildung des Backsteinbaus in gothischer Richtung hinweisen, in der Mehrzahl ihrer neueren Monumentalgebäude und fast in allen Geschäfts-, städtischen Wohn- und Landhäusern der Renaissance angeschlossen. Seit dem grossen Brande von 1842 ist in Hamburg, welches ein völlig verändertes Aussehen erhalten hat und durch die gebieterischen Anforderungen des weltstädtischen Verkehrs gezwungen wird, die letzten Reste mittelalterlicher Architektur bis auf einige Kirchen zu beseitigen, nur ein einziges gothisches Bauwerk von künstlerischer Bedeutung errichtet worden: die 1874 vollendete Nicolaikirche, deren Pläne von dem Engländer *Gilbert Scott* (1811—1878) herrühren, welcher aus einer 1845 ausgeschriebenen Konkurrenz als Sieger hervorging. Die beim Brande stehen gebliebene, von *Wimmel* und *Forsmann* 1836—41 erbaute, 1884 erweiterte Börse, das 1843 vollendete Thalia-Theater von *Meuron* und *Stammann*, die 1863 begonnene Kunsthalle von *Schirrmacher* und v. d. *Hude* (s. o. S. 365), welche 1886 durch Anbau eines Flügels beträchtlich vergrössert worden ist, und das ursprünglich nach einem Plane *Schinkels* errichtete, 1873—74 von *M. Haller* umgebaute Stadttheater zeigen bereits das Gepräge der Renaissance, und die Renaissance in allen ihren Abarten kommt auch in den Neubauten der siebziger und achtziger Jahre zu einem Ausdruck, welcher in Folge des wiederhergestellten Reichthums der Stadt durch Anwendung von edlen Baumaterialien und künstlerischem Zierrath jeglicher Art zu höchster Wirkung gesteigert werden konnte. Das Schul- und Museumsgebäude in St. Georg (1876), das Justizgebäude (im Stile der deutschen Renaissance) nach einem Entwurf von *Zimmermann*, die deutsche Seewarte (1881), das ganz in rothem Sandstein aufgeführte Hotel »Hamburger Hof« von *Hansen* und *Meerwein*, das Postgebäude (nach einem Entwurfe von *Hake*) und das ebenfalls im Stile der deutschen Renaissance gehaltene, an der Hauptfront durch einen kühn emporstrebenden, viereckigen Thurm ausgezeichnete Rathaus (1887 begonnen auf Grund einer Skizze von *Haller*), sind die hervor-



ragendsten künstlerischen Bauschöpfungen des neuen Hamburg, in welchem sich unter dem Einfluss des gewaltigen Aufblühens der Stadt eine an Gliedern reiche Architektenschule entwickelt hat. Dagegen hat man in den von Hamburger Architekten und Ingenieuren entworfenen Bauten, welche durch das gewaltige Werk des Zollanschlusses von Hamburg an das Deutsche Reich (1881–88) nothwendig geworden sind, bei durchgehender Anwendung des Backsteinbaus auf die mittelalterlichen Bauten der alten Hansastädte, besonders auf die erhaltenen Denkmäler in Lübeck und Stralsund, zurückgegriffen, und sowohl die grossen Speicheranlagen an den Fleeten als die Thorthürme der Brooks- oder Kaiserbrücke und die trotz ihrer Riesenhaftigkeit in der architektonischen Gliederung wie in ihrer malerischen Wirkung gleich reizvollen Portale der neuen, den monumentalen Abschluss des Zollgebietes bildenden Elbbrücke haben die Motive von Rath- und Kaufhäusern, Speichern, Thoren und Thürmen des 14. und 15. Jahrhunderts zu einer durchaus neuen Verwendung gebracht, welche allerdings nur durch die moderne Bau- und Ingenieurtechnik zu einer so grossen Monumentalität der Erscheinung gesteigert werden konnte.

Diese durch natürliche Umstände veranlagte Bevorzugung Hamburgs hat die Architektur in Bremen und Lübeck nicht zu gleicher Entwicklung kommen lassen. Dass die Börse in Bremen von Heinrich *Müller* (geb. 1819) in gothischem Stile erbaut wurde, erklärt sich aus der Zeit ihrer Entstehung (1861–64). Nach 1870 hat sich aber Müller gleich den übrigen einheimischen Architekten, unter denen J. G. *Poppe* der phantasievollste ist, in seinen Profanbauten (Haus der Gesellschaft »Museum« und Freimaurerloge Friedrich Wilhelm zur Eintracht in Bremen, Börse in Königsberg i. Pr.) der Renaissance angeschlossen, welche auch für die Mehrzahl der privaten Neubauten, meist villenartigen Wohngebäuden in den neuen Stadttheilen und den Vorstädten, und für den Neubau der Reichspost von *Hake* maassgebend gewesen ist. Der Neubau der Reichspost in Lübeck ist dagegen in Uebereinstimmung mit den hervorragenden Bauwerken aus der Blüthezeit der Stadt ein gothischer Backsteinbau mit reich durch pyramidengekrönte Giebelaufbauten gegliederter Façade.

Auch in dem neuen, sich mächtig ausdehnenden Köln, dessen Neubauten, soweit sie auf den Antheil Raschdorffs fallen, bereits erwähnt worden sind, ist die Renaissance im Monumental- wie im Privatbau zur Herrschaft gelangt. Die Stadtbibliothek von *Weyer* und das Haus des Schaafhausenschen Bankvereins von *Pflaume* sind nach dieser Richtung besonders bemerkenswerth. Ausser diesen beiden Architekten, die sich auch vielfach im Privatbau bewährt haben, ist noch J. *Stübgen* zu erwähnen.



Nur in Hannover hat sich der Backsteinbau im Anschluss an den romanischen und gothischen Stil bis auf die Gegenwart in Blüthe erhalten und sich zu einer Eigenart ausgebildet, die man als »hannöversche Gothik« bezeichnet. Diese Bestrebungen sind von Karl Wilhelm *Hase* (geb. 1818) ausgegangen, welcher sich anfangs auf dem Polytechnikum zu Hannover und dann bei Gärtner in München gebildet hatte. Seine Studien richteten sich besonders auf die mittelalterlichen Baustile, und nachdem er 1849 Lehrer der Baukunst am Polytechnikum in Hannover geworden, entfaltete er eine gleich ausgedehnte Thätigkeit als Lehrer wie als Restaurator romanischer und gothischer Kirchen und in eigenen Bauschöpfungen, deren hervorragendste das im Rundbogenstil ausgeführte Museum (1853—56) und die gothische Christuskirche in Hannover, das Gymnasium Andreanum in Hildesheim und das gothische Schloss Marienburg bei Nordstemmen (1860—68) sind. An letzterem war sein Schüler Edwin *Oppler* (1831—1880) sein Mitarbeiter. Oppler bevorzugte in seinen eigenen Bauten mehr den romanischen Stil, in welchem er die Synagogen zu Hannover und Breslau ausführte. Zu noch grösserer Ausdehnung gelangte die Anwendung des Backsteinbaus durch den von Berlin nach Hannover übergesiedelten Hubert *Stier*, welchen wir bereits als Erbauer der Flora in Charlottenburg kennen gelernt haben. In Hannover erbaute er den grossen Centralbahnhof und verschiedene Geschäfts- und Wohnhäuser, in Hildesheim den Bahnhof, in Parchim und Hameln die Postgebäude und ausserdem lieferte er zahlreiche Entwürfe für Bahnhofs-, Post-, und Schulgebäude in der Provinz Hannover und führte die Wiederherstellung der Liebfrauenkirche in Arnstadt und der Nikolaikirche in Eisenach mit feinem Stilgefühl aus. In den eigenen Erfindungen Stiers findet sich der Charakter der Monumentalität mit malerisch wirkenden Einzelheiten sowohl in der formalen Durchbildung wie in der farbigen Gesamterscheinung zumeist sehr glücklich verbunden, und er wie die gleichstrebenden Architekten haben sich ein grosses Verdienst dadurch erworben, dass sie mit Anwendung des heimischen, Jedermann leicht zugänglichen Baumaterials selbst gewöhnlichen Nutzbauten ein künstlerisches Gepräge zu geben versucht haben. — Von den übrigen Monumentalbauten Hannovers aus neuerer Zeit sind noch das Theater (1845—52) von Georg Ludwig Friedrich *Laves* (1789—1864), welcher der antikisirenden Richtung angehörte und ausserdem die Waterloosäule errichtet und das Innere des Residenzschlosses ausgebaut hat, und das im Rundbogenstil von *Tramer* ausgeführte Welfenschloss zu nennen, welches, 1866 vollendet, nicht mehr seiner ursprünglichen Bestimmung dienen konnte, sondern 1878—80 für die Zwecke der technischen Hochschule eingerichtet wurde. Auch die



neueren Privatbauten Hannovers sind überwiegend Backsteinbauten, welche, unter Anwendung von Sandsteindetails und farbig glasierten Ziegeln, meist mit gothischen Zierformen und Gliederungen ausgestattet sind.*)"

4. Schadow, Rauch und die Bildhauerkunst in Berlin.

Einen ähnlichen Entwicklungsgang wie die deutsche Malerei in unserem Jahrhundert hat auch die deutsche Bildnerei durchgemacht, den Weg vom strengen Klassizismus der Antike, in welchem man das sicherste Heilmittel gegen die Willkür und die vermeintliche Unnatur der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts gefunden zu haben glaubte, bis zur ebenso strengen Nachahmung der Wirklichkeit und der Natur, welche man nach Belieben Realismus oder Naturalismus nennen kann. Dieser Weg gleicht, genau genommen, mehr einem Kreisläufe, als einem Entwicklungsgange in auf- oder absteigender Linie. Denn was die plastische Kunst der Gegenwart als höchstes Ziel ihres Strebens ansieht, in einem treuen Abbild der Natur kräftigstes Leben zum Ausdruck zu bringen, durch den Schein nervöser Lebendigkeit die Zähigkeit und Schwere des plastischen Materials zu überwinden und in der farbig-lebendigen Erscheinung des plastischen Kunstwerks mit der Malerei zu wetteifern, — dieses Ziel ist auch das kennzeichnende Merkmal der besten Schöpfungen der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, welche die Lehrmeisterin der neueren Plastik geworden ist, als diese das Bedürfniss fühlte, sich von den allgemach drückend gewordenen Fesseln des zum leeren Formenwesen erstarrten Klassizismus der Rauchschen Schule zu befreien und, gleich den freiheitsdurstigen Dichtern, Künstlern und Philosophen des achtzehnten Jahrhunderts, zur Natur zurückzukehren.

Selbst derjenige Bildhauer, welchen man an die Spitze der auf dem Studium und der Erneuerung der Antike beruhenden, deutschen Bildhauerkunst des neunzehnten Jahrhunderts zu stellen pflegt, Gottfried *Schadow*, wurzelt mit seinen geistvollsten und lebendigsten Schöpfungen noch tief in den Naturanschauungen der Rokokokunst, und gerade diese, zum Theil erst in neuester Zeit allgemeiner bekannt gewordenen Werke reden eine Sprache, die uns verständlicher ist, als Schadows Versuche, sich in dem harten, aus einzelnen, sehr verschiedenartigen Brocken mühsam konstruirten Dialekt der Antike flüssig und gewandt auszudrücken, Am 20. Mai 1764 zu Berlin als Sohn eines Schneidermeisters geboren,**)

*) Vgl. G. Schönermark, Die Architektur der hannoverschen Schule. Leipzig 1889 ff.

**) Vgl. G. Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1849. — Friedländer, Gottfried Schadow, Aufsätze und Briefe. Düsseldorf 1864. — K. Eggers in Dohmes „Kunst



zeigte er schon so früh seine Begabung für die zeichnende Kunst, dass er trotz der engen Verhältnisse des väterlichen Hauses dazu gelangte, von einem Italiener Selvino, einem Gehülfen des von Paris nach Berlin berufenen belgischen Bildhauers Antoine Tassaert (1729–1788), Zeichenunterricht zu erhalten. Durch Selvino fand er Eingang in das Haus und später auch in die Werkstatt Tassaerts, bei welchem er das bildhauerische Handwerk im Zeichnen nach Gips, im Modelliren in Thon und Wachs und in der Marmorbearbeitung erlernte. Im Gegensatz zu der künstlerischen Richtung seines Meisters wird er sich damals nicht befunden haben, da ihm Tassaert sonst schwerlich, als er achtzehn Jahre alt geworden, eine Pension von dreihundert Thalern ausgewirkt hätte, und die schliessliche Trennung erfolgte auch nicht wegen abweichender künstlerischer Anschauungen, sondern aus einem rein äusserlichen Grunde. Eine Herzensangelegenheit war die Veranlassung, dass Schadow aus Berlin mit seiner Geliebten entflohe und sich in Triest trauen liess. Nachdem er den Segen der Schwiegereltern erhalten, wurde er durch die Grossmuth des Vaters seiner Frau in den Stand gesetzt, eine Studienreise nach Italien zu machen. Ueber Florenz ging er nach Rom, wo er anfangs in die Werkstatt Trippels eintrat, bald aber ohne Lehrmeister sich ausschliesslich durch Studien nach den Antiken weiterbildete. Zu eigenen künstlerischen Schöpfungen kam er während seines Aufenthalts in Rom nur zweimal: zuerst, als er sich um den Preis der römischen Akademie bewarb, den er auch im Oktober 1786 mit einer Gruppe »Perseus befreit Andromeda« errang, und im folgenden Jahre, als er sich mit einem in Wachs bossirten Entwürfe zu einem Denkmal Friedrichs II. in die Reihe derjenigen Künstler stellte, welche bald nach dem Tode des grossen Königs sich auf eigene Hand an die Gestaltung seines Ehrendenkmal's machten. Diese Angelegenheit (vgl. auch Bd. II. S. 34 f.) sollte, auch nachdem sie 1791 zum Gegenstande einer offiziellen Preisbewerbung gemacht worden war, noch Jahrzehnte lang die künstlerischen Kreise Berlins beschäftigen, ehe sie zur Erledigung kam, so dass keinem der damaligen Bewerber der Kranz zufiel. Aber für Schadow brachte diese freie Konkurrenz doch den grossen Gewinn, dass er auf Grund seines Entwurfs nach dem Tode Tassaerts 1788 als Hofbildhauer nach Berlin berufen wurde, wo er sofort eine lebhaftige Thätigkeit begann, da er zunächst einige von Tassaert unvollendet

und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts“ Bd. I. Leipzig 1886. — Handzeichnungen von Gottfried Schadow. Herausgegeben von der königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Text von E. Dobbert. Berlin 1886.



zurückgelassene Arbeiten auszuführen hatte. Die bedeutendste war ein Grabdenkmal für den Grafen von der Mark, einen Knaben von neun Jahren, dem diese Ehre zu Theil wurde, weil er der Sohn des Königs Friedrich Wilhelm II. und der Gräfin Lichtenau war. Der Entwurf, nach welchem Schadow zu arbeiten hatte, athmete noch völlig den Geist der absterbenden Rokokokunst. Er konnte nicht mehr, als ihn aus der maleurischen Fassung in eine mehr plastische Ausdrucksweise übersetzen. Das allegorische Beiwerk in den Reliefs behielt er ebenso bei wie die Tracht des Knaben, der, als jugendlicher römischer Krieger gebildet, mit Tunika, Schwert, Sandalen und dem vom Haupt geglittenen Helm auf dem Sarkophage schlummert. Von der Rokokokunst ist nur die Phrase und der höhle Schwulst durch ein feines Naturstudium beseitigt worden, oder es ist vielmehr auf die Grundlage des Rokokostils, das Bestreben, die Natur in ihrer gefälligsten und zugleich lebendigsten Erscheinung wiederzugeben, von Schadow zurückgegriffen worden. Die damals bekannten Ueberreste antiker Skulptur hatten keine ähnliche Schöpfung aufzuweisen. Erst in neuester Zeit haben wir aus zahlreichen Funden erfahren, dass auch die Griechen in der Blüthezeit ihrer Kunst kein anderes Ideal menschlichen Kunsttriebes höher hielten.

Diesen Zusammenhang mit der Rokokokunst hat Schadow nie verloren, wie wir heute sagen dürfen: zu seinem Vorthail. Denn gerade diejenigen Schöpfungen, bei welchen er sich nur auf sich selbst, auf sein eigenes Naturgefühl verliess und nicht zu römischen Mustern emporblickte, sind seine reizvollsten und vollendetsten. Schon seine Verbindung mit der königlichen Porzellanmanufaktur, für welche er oft Modelle zu liefern hatte, hielt jenen Zusammenhang aufrecht. Das schönste Denkmal dieser Thätigkeit, ein Meisterwerk von unvergänglicher Anmuth, ist die Gruppe der beiden mecklenburgischen Prinzessinnen Luise und Friederike, der späteren Königinnen von Preussen und Hannover, die ursprünglich als Modell für Biscuitausführung geschaffen, später aber mit einigen Veränderungen auf naturgrosse Ausführung in Marmor übertragen wurde (im königlichen Schlosse zu Berlin). Eine ebenso reiche Lebensfülle zeigen die ungefähr gleichzeitig entstandenen Büsten der beiden Schwestern und des späteren Königs Friedrich Wilhelm III., dann eine Anzahl Büsten und Portraitzeichnungen von Privatpersonen und mehrere Studien nach der Natur, unter denen die sogenannte »Nymphe Salmacis«, eine nackte weibliche Figur, auf einem Ruhebette liegend, die hervorragendste ist (wohl identisch mit der Marmorfigur des ruhenden Mädchens in der Berliner Nationalgalerie). Die nothwendige Folge dieses aus der Rokokokunst abgeleiteten Strebens



nach Naturwahrheit, welches schnell zum Mittelpunkte der künstlerischen Ueberzeugung Schadows wurde, war, dass er bei der monumentalen Darstellung von geschichtlichen Persönlichkeiten aus seiner Zeit oder der jüngsten Vergangenheit zuerst auf die Wiedergabe der wirklichen Erscheinung drang. Auf dieses Verdienst Schadows, in öffentlichen Denkmälern durch realistische Genauigkeit in der Tracht wie in jeglichem Beiwerk der geschichtlichen Wahrheit wieder zu ihrem Rechte verhelfen zu haben, legen seine Biographen ein grosses Gewicht, und er hat in der That zuerst in Deutschland den Versuch gemacht, nationale Helden auch in ihrer nationalen Tracht darzustellen. Aber er kam damit nur der ebenfalls vollkommen realistischen Anschauung des preussischen Königspaares entgegen, welches zur Zeit, wo es noch keine Kommissionen zur Berathung über die Verwendung des Kunstfonds gab, in allen künstlerischen Fragen entscheidend war. Hatte Friedrich Wilhelm II. es noch für unerlässlich gehalten, dass das Friedrichsdenkmal den grossen König nur in römischer Feldherrntracht vorzuführen hätte, so traten Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise mit voller Ueberzeugung für die Anwendung des Zeitkostüms ein. Von der Königin Luise liegt über diesen Punkt eine unzweideutige Aeusserung vor, die auf eine Bemerkung Schadows fiel, dass Dichter und Künstler »wider das preussische Kostüm in der Skulptur« geschrien hätten. »Ich begreife nicht,« sagte die Königin, »wie es noch Menschen giebt, die darüber schreien; wenn mein Mann griechischen und römischen Generalen Statuen setzen wollte, dann ja; er will aber preussische, und wenn man es so machte, wie wollte man es unterscheiden?« Einen interessanten Beitrag zu dieser Kostümfrage, in welcher Schadow mit der Königin Luise durchaus übereinstimmte, liefern die Aufzeichnungen des Archäologen Böttiger, der bei einem Besuche des Schadowschen Ateliers auch die erwähnte Gruppe der beiden Prinzessinnen sah und seine Verwunderung darüber aussprach, dass der Hals der Prinzessin Luise von einem Tuche umschlungen sei, während ein antiker Bildhauer doch einen solchen Theil des Körpers frei gelassen haben würde. Schadow deutete an, dass die leichte Umschlingung erfolgt sei, weil die Prinzessin einen zu starken Hals hätte, und in Wirklichkeit trug die spätere Königin Luise dieses Umstandes wegen ein leichtes Halstuch.

Nach Schadows eigenen Bekenntnissen ist ihm die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit, jeder darzustellenden geschichtlichen Persönlichkeit auch das von ihr wirklich getragene Kleid zu geben, während einer Reise nach Kopenhagen, Stockholm und Petersburg aufgegangen, welche er 1791/92 im Auftrage des Königs unternahm, um in jenen Städten



die Technik des Bronzegusses zu Gunsten des projektirten Friedrichsdenkmals zu studiren. Wenn er auch dieses Hauptergebniss seiner Reise nicht an dem Denkmal des grossen Königs für Berlin erproben konnte, so hatte er doch sehr bald Gelegenheit, ein Standbild Friedrichs II. für Stettin zu schaffen, welches zum ersten Male die geschichtliche Erscheinung des Königs wiedergiebt, freilich noch mit allegorisch-symbolischem Beiwerk und mit dem Hintergrunde eines weiten, faltigen Königsmantels, den Schadow in späteren Jahren selbst als eine zu dem übrigen Realismus in Widerspruch stehende Zuthat empfand. Dieses Mantelmotiv als Nothbehelf zur Herstellung eines passenden Hintergrundes und zur Umhüllung der Beine hat sich bis auf den heutigen Tag durch die ganze moderne Bildhauerkunst hindurchgeschleppt. Nur wenigen Künstlern ist es gelungen, dieses Hilfsmittel erträglich zu gestalten.

Schadow selbst hat wenigstens in zwei Monumentalfiguren gezeigt, dass er sich ohne Anwendung eines Mantels zu einer vollkommen realistischen Wiedergabe geschichtlicher Erscheinungen erheben konnte, in den Marmorstandbildern des Generals von Zieten (1794) und des Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau (1800) für den Wilhelmsplatz in Berlin, welche später nach der Hauptkadettenanstalt in Lichterfelde überführt und an ihrem ursprünglichen Standorte durch Bronzekopieen ersetzt worden sind. In ihnen gipfelt die Kunst Schadows, dessen geschichtliche Bedeutung darin beruht, dass er das von der Rokokokunst überkommene Naturgefühl durch das Studium der Antike läuterte und dass er mit der dem märkischen Volksstamm eigenen Zähigkeit in der äussersten Konsequenz seines Strebens dazu gelangte, die Berechtigung des Einzelwesens in der Portrait- wie in der Monumentalplastik wieder zur Geltung zu bringen und damit die Bahn vorzuzeichnen, auf welcher sein Nachfolger Rauch unerschütterlich fortschritt. Dass das Naturgefühl der Rokokokunst wirklich eine der Wurzeln von Schadows reformatorischer Bedeutung war, kann auch darin seine Bestätigung finden, dass achtzig Jahre nach seinem Auftreten eine abermalige Erneuerung der Berliner Bildhauerkunst im Anschluss an die reichere Lebens- und Formenfülle des Barock und Rokoko begann.

In anderen Schöpfungen war Schadow der Mann der Uebergangszeit, welcher bald im Stil der Antike komponirte, bald in dem Allegorienwesen der Zopfzeit arbeitete, bald den Versuch machte, die Gesetze des antiken Reliefstils mit seinen realistischen Neuerungen zu verbinden. Dabei kam manches Kindlich-Naive heraus, wie z. B. die Reliefs am Sockel des Zietendenkmals, und manches Groteske und



Geschmacklose, wie das durch Goethes Einmischung verdorbene Blücherdenkmal in Rostock (1819), auf welchem der Held — ganz im Gegensatz zu Schadows eigener Ueberzeugung — sowohl in der Statue wie in den durch und durch zopfigen Reliefs in einem römisch-gallischen Phantasielokostüm dargestellt ist. Mit besserem Geschmack an den reinen Stil der römischen Antike hielt sich Schadow in der Siegesgöttin auf dem Viergespann, die nach seinem Modell als Bekrönung des Brandenburger Thors in Kupfer getrieben wurde (1789—94), den Metopen an der Thiergartenseite und der sitzenden Statue eines Mars (1794) in einer Nische des südlichen Seiteneinganges des Thors. Ausser einer grossen Anzahl von Portraitbüsten, unter denen sich diejenigen Goethes, Lessings, Händels, Sebastian und Emanuel Bachs, die letzteren vier für das königliche Schauspielhaus, befinden, sind von Schadows Werken noch die in halber Lebensgrösse ausgeführte Bronzestatue Friedrichs des Grossen mit zwei Windspielen in Sanssouci, nach Rauchs Urtheil »ein naiv wahres und treffliches Werk«, und das 1821 vollendete Lutherdenkmal in Wittenberg zu nennen, von dessen »Einfachheit und Schönheit« Rauch so entzückt war, dass er die Statue als ein Werk »ersten Ranges der Skulptur des Mittelalters und der Neuzeit« bezeichnete.

Mit diesem Denkmal war Schadows künstlerische Thätigkeit im Wesentlichen abgeschlossen. Er widmete sich fortan seinem Lehramt, seinen Geschäften bei der Leitung der Akademie, welche er seit 1805 als Rektor und seit 1816 als Direktor leitete, und theoretischen Arbeiten, unter denen das Lehrbuch »Polyclet oder von den Maassen der Menschen nach dem Geschlecht und Alter« das hervorragendste und noch heute brauchbar ist. Schadow starb am 28. Januar 1850. Bis zum Ende seines Lebens hatte er seine volle geistige Frische bewahrt und die Leitung der Akademie, in welcher man ihm zur Entlastung 1838 Tieck als Vizedirektor beigegeben hatte, mit straffer Hand geführt. Man hat es ihm bisweilen zum Vorwurf gemacht, dass er als Akademiedirektor in der Aufnahme neuer Schüler allzu streng verfahren sei und dadurch manchem begabten Jüngling das Betreten der künstlerischen Laufbahn unmöglich gemacht oder doch erschwert habe. Diese Strenge war aber nur ein Zeugniß der Gewissenhaftigkeit, mit welcher er sein verantwortungsvolles Amt verwaltete. Er wollte nach Kräften dahin streben, dass das Künstlerproletariat möglichst eingeschränkt würde, und zu diesem richtigen Grundsatz ist man in neuester Zeit wieder zurückgekehrt.

Neben Schadow haben nur noch zwei ältere Bildhauer in Berlin eine gewisse Bedeutung erlangt, Friedrich Tieck (1776—1851) und Ludwig Wichmann (1784—1859), die freilich bald, gleich Schadow, durch



Rauch und seine Schüler in den Schatten gestellt wurden. Ersterer hatte zwar einige Zeit in Schadows Atelier gearbeitet, war aber dann nach Paris zu David gegangen, bei welchem er drei Jahre blieb und dessen klassizistische Neigungen er zu den seinigen machte. Sie vertieften sich noch durch den Umgang mit Goethe, der ihn veranlasste, nach Weimar zu kommen, wo er Reliefs für das Schloss und verschiedene Büsten ausführte, und durch einen dreijährigen Aufenthalt in Rom. Hier wie später in München und Carrara war er vorzugsweise als Portraitbildner thätig, an den beiden letzteren Orten für den damaligen Kronprinzen von Bayern, in dessen Auftrage er eine Reihe von Büsten für die schon damals geplante Walhalla schuf. Im Jahre 1819 nach Berlin zurückgekehrt, war er besonders an der plastischen Ausschmückung des Schauspielhauses thätig, für welches er u. a. die Reliefs in den grossen Giebelfeldern, den Triumphzug des Bacchus und der Ariadne und Orpheus in der Unterwelt, die Niobidengruppe im Giebelfeld der Vorhalle, die Bronzegruppen der auf Panthern reitenden Genien auf den Treppenwangen, das auf dem Giebelfirst der Front stehende, von Greifen gezogene Zweigespann des Apollon (dieses im Verein mit Rauch) und die sitzende Marmorstatue Ifflands fertigte. Letztere gehört, trotz der antiken Tracht, welche mit dem Charakter des Dargestellten in vollstem Widerspruch steht, zu den besten Schöpfungen Tiecks, der auch in Berlin am meisten wegen seiner Portraitbüsten und -statuen geschätzt wurde. — Auch Ludwig Wichmanns Bedeutung beruht vornehmlich in der Portraitplastik. Er war von Schadow erzogen und angelernt worden, dann aber nach Paris gegangen, wo er von 1807–13 bei David und Bosio studirte und sogar ein Hochrelief für ein Giebelfeld des Louvre ausführte. Nachdem er noch zwei Jahre in Rom gewesen, kehrte er nach Berlin zurück und war hier eine Zeit lang mit seinem Bruder Karl *Wichmann* (1775–1836), gleichfalls einem Schüler Schadows, gemeinsam thätig. In seinen Hauptwerken, der lebenswürdigen Genrefigur einer Wasserschöpferin, welche vielfach in Bronzegüssen verbreitet ist, und einer Marmorgruppe für die Berliner Schlossbrücke »Nike richtet den verwundeten Krieger auf« zeigt er den Einfluss der weichlichen, fließenden Formenbehandlung seines Meisters Bosio.

Von den Schülern Schadows aus der folgenden Generation ist August Ferdinand *Fischer* (1807–1866) derjenige, welcher die vielseitigste Thätigkeit entfaltet hat. Ursprünglich Goldschmied kam er erst nach Beendigung seiner Wanderschaft dazu, die Berliner Kunstakademie zu besuchen, wo er durch Schadow und Wichmann so eifrig gefördert wurde, dass er schon in den vierziger Jahren selbst Lehrer der Akademie



wurde. Er theilte seine Thätigkeit zwischen der Anfertigung von Modellen für die Edelschmiedekunst, zu Tafelaufsätzen, Ehrenschilden (Glaubensschild nach dem Entwurfe von Cornelius für den Prinzen von Wales), Votivtafeln, Denkmünzen u. dgl. m., und zwischen der dekorativen Plastik, in welcher er sich bei der Ausschmückung des Opernhauses, des Neuen Museums, des Kronprinzlichen Palais, der Börse, des Rathhauses und anderer Monumentalgebäude bewährte. Eine römische Wasserträgerin (1839) zeugt auch von seiner Begabung für die Genreplastik, und 1842 wurde ihm auch Gelegenheit, sich in der monumentalen Plastik zu erproben, indem er den Auftrag erhielt, für den Belle-Allianceplatz vier Marmorgruppen anzufertigen, welche die Sieger von Waterloo, Preussen und seine Verbündeten, Hannover, die Niederlande und England, darstellen sollten. Die Ausführung dieser Arbeiten zog sich so in die Länge, dass die Gruppen erst 1876 aufgestellt werden konnten, zu einer Zeit also, als der Umschwung zu einer realistischen Kunstanschauung längst vollendete Thatsache war. Als man die ersten Entwürfe zu diesen Gruppen schuf, herrschte noch der antike Geschmack, und wenn Schadow auch für die Helden des siebenjährigen, Rauch für die Generale der Befreiungskriege das Zeitkostüm durchgesetzt hatten, so war es damit noch nicht anwendbar für die namenlosen Kämpfer, welche jene Länder personifiziren sollten. Ihre Repräsentanten wurden in das antike Kostüm gesteckt und mit antiken Waffen ausgerüstet. Die nähere Charakteristik wurde durch die Wappenthiere besorgt, welche einen wesentlichen Bestandtheil jeder Gruppe bilden. Fischer hat nur die Modelle zu den Gruppen England und Niederlande angefertigt und zu den beiden anderen, Preussen und Hannover-Braunschweig, Skizzen hinterlassen, mit deren Hülfe sein Schüler Julius Franz (1824—1887) selbstständig die Modelle herstellte. Dieser und Heinrich Walger (geb. 1829), ein Schüler von Albert Wolff, welcher sich durch das Kriegerdenkmal in Krefeld, die Denkmäler für den Komponisten Karl Wilhelm in Krefeld und Schmalkalden und das Grabdenkmal Waldecks in Berlin bekannt gemacht hat, haben auch die Marmorausführung der durch Geschlossenheit der Komposition, dramatische Bewegung, schwungvollen Rhythmus der Umrisslinien und Adel der Formenbehandlung gleich ausgezeichneten Gruppen besorgt. Ihre monumentale Wirkung wird freilich durch den Umfang ihres Aufstellungsplatzes und die Höhe der ihn umschliessenden Häuser beeinträchtigt. — Julius Franz gehört bereits zu denjenigen Berliner Bildhauern, deren Bildung in eine Zeit fiel, wo der Schüler die Wahl zwischen verschiedenen Werkstätten hatte. Er war nacheinander bei Wichmann, Fischer, Wredow und Rauch thätig, bei welchem er zwei



Jahre lang an den Modellen für das Denkmal Friedrichs des Grossen arbeitete. Seine künstlerische Eigenthümlichkeit näherte sich aber mehr derjenigen von Wichmann und Fischer, und er hat auch sein Bestes in mythologischen, allegorischen und Genrefiguren und -gruppen (der Schmetterlingsfänger, Schäfer mit Hund im Kampfe gegen einen Tiger, Jäger, Fischer, Schnitterin, Landmann, die vier Jahreszeiten, Achilles und Penthesilea u. dgl. m.) geleistet. Unter seinen Portraitschöpfungen ist eine sehr lebendige Statue des Prinzen Friedrich Karl von Preussen hervorzuheben. — Ein zweiter von den jüngeren Schülern Schadows, Theodor *Kalide* (1801—1863), ursprünglich Eisengiesser, bildete sich später bei Rauch weiter. Er widmete sich mit Vorliebe der Thierbildnerei und gelangte dadurch, unabhängig von seinen Lehrern, zu einer Auffassung der Natur, deren unmittelbare Frische für die damalige Zeit so überraschend war, dass sie mehr abstiess als anziehend wirkte. Seine Hauptwerke, der sterbende Löwe auf dem Grabmal Scharnhorsts, der Knabe mit dem Schwan (Brunnengruppe) und die auf dem Rücken eines Panthers liegende nackte Bacchantin (in der Berliner Nationalgalerie), haben erst in neuerer Zeit ihre Würdigung erfahren, nachdem man eingesehen hat, dass namentlich die letztere, durch meisterhafte Marmorbearbeitung ausgezeichnete Schöpfung auf die realistische Plastik der Begasschen Richtung von grossem Einfluss gewesen ist.

Von den Schülern Ludwig Wichmanns ist Hermann *Schievelbein* (1817—1867) der bedeutendste. Gleich seinem Lehrer wurde ihm der Vorzug, eine der kolossalen Marmorgruppen für die Schlossbrücke, »Pallas unterrichtet den Jüngling in der Waffenübung« (1853 vollendet), anzufertigen; aber nicht in der Freigruppe, sondern im Relief erzählenden Inhalts lag der Schwerpunkt seines Talents. Sein Hauptwerk dieser Gattung ist der grosse, für den griechischen Hof des Neuen Museums ausgeführte Relieffries des Untergangs von Pompeji (kleineres Gipsmodell von 1849 in der Berliner Nationalgalerie), in welchem allegorische und realistische Elemente zu einer Einheit von höchster dramatischer Wirkung harmonisch verschmolzen sind und in dessen Komposition sich die ersten Anfänge des malerischen Reliefstils zeigen. Ein kolossales Hochrelief, welches die Besiegung der Litthauer und ihre Bekehrung zum Christenthum darstellt, modellirte Schievelbein zur Ausführung in gebranntem Thon für das Ostportal der Dirschauer Eisenbahnbrücke, und einen figurenreichen Relieffries komponirte er auch für das Postament des Denkmals Friedrich Wilhelms III. in Köln. Für letzteres entwarf er auch die vier Reiter- und acht stehenden Figuren, welche das Postament umgeben, wurde aber an der Ausführung derselben durch seinen frühen



Tod gehindert, ebenso wie an derjenigen des Steindenkmals für Berlin, welches durch seinen Schüler Johannes *Pfuhl* (geb. 1846) vollendet wurde (1875 aufgestellt), der sich bereits früher durch das Marmordenkmal Steins auf einer Anhöhe bei Nassau an der Lahn als besonders befähigt zur Lösung dieser Aufgabe legitimirt hatte. Streng realistische Treue bei engem Anschluss an die geschichtliche Erscheinung ist Pfuhls Grundsatz bei Portraitstatuen und -büsten, und diese künstlerische Anschauung, welche von einem pedantischen Zuge nicht ganz frei ist, spiegelt sich auch in seinen Kompositionen mythologischen Inhalts, besonders in den Gruppen »Perseus befreit Andromeda« (in Phosphorbronze für einen Brunnen in Posen ausgeführt) und »Theseus rettet die Lapithenfürstin Hippodameia aus den Händen des Centauren Eurytion«, welchen bei sorgfältiger Durchbildung der Einzelformen jene Fülle des Lebens fehlt, die solchen Kompositionen den akademischen Charakter nimmt. — Ein anderer Schüler Schiivelbeins, Rudolph *Schweinitz* (geb. 1839), hat sich in der idealen wie in der Genreplastik mit grösserem Glück bewegt, weil ihm eine reichere Anmuthsfülle und ein lebendigeres Naturgefühl zu Gebote stehen. Diese Vorzüge hat er in einer ährenlesenden Ruth, einer betenden Italienerin, einer Psyche, einer Venus, welche dem Amor die Flügel stützt, und in zahlreichen Genrefiguren bewährt. Von seinen Arbeiten für monumentale oder dekorative Zwecke sind die Germania für das Kriegerdenkmal der Stadt Gera, drei auf den deutsch-französischen Krieg bezügliche Gruppen auf dem Königsplatze zu Berlin, eine Reihe von Reliefs aus der Geschichte Berlins an der Balkonbrüstung des dortigen Rathhauses, die Statue des Hochmeisters Hermann von Salza und zwei die Gründung der Stadt Thorn und die Kämpfe des deutschen Ordens mit den heidnischen Preussen schildernde Reliefs für die Weichselbrücke in Thorn und zehn Statuen am Fussgestell des Reiterdenkmals Friedrich Wilhelms III. in Köln hervorzuheben.

Die realistische Forderung, mit welcher Schadow nicht nur seinen eigenen Neigungen, sondern auch den künstlerischen Anschauungen des Volkes Ausdruck gegeben, das durch die Kupferstiche Chodowieckis schon längst für eine natürliche, wahrheitsgetreue Wiedergabe seines eigenen Lebens vorbereitet worden war, fand in Christian Daniel *Rauch* einen thatkräftigen Vollstrecker. Die Saat, welche Schadow ausgestreut, schoss gerade in die Halme, als Rauch soweit in seiner Ausbildung gediehen war, um die Erbschaft des Bahnbrechers realistischer Kunstauffassung anzutreten. Eine eigentlich geniale, zu Umwälzungen und



überraschenden Thaten befähigte Natur war Rauch nicht, aber ein zäher, seines Zieles bewusster Charakter, welcher zwischen den Gegensätzen schonend zu vermitteln, das Herbe und Eckige abzuschleifen und dadurch jenen Ausgleich zwischen der realistischen und der antikisirenden Richtung herbeizuführen vermochte, deren jede in Schadows künstlerischem Schaffen ein ziemlich für sich abgeschlossenes Dasein führte. Dass Rauch diesen Ausgleich zu Stande brachte, erhebt ihn innerhalb der geschichtlichen Entwicklung der neueren Plastik ebenso sehr über seinen Vorgänger Schadow wie über Thorwaldsen, dessen Einseitigkeit und Unselbstständigkeit bereits Schadow richtig erkannt hatte, indem er in seinen Denkwürdigkeiten (»Kunstwerke und Kunstansichten«) schrieb: »Durch die Natur verführt, wird man nicht, wie Thorwaldsen, in einer Imitation des Idealstils der Antike verbleiben, sondern seine Originalität darbieten.«

Am 2. Januar 1777 in Arolsen als Sohn eines fürstlichen Kammerdieners geboren, hatte Rauch grosse Schwierigkeiten zu überwinden, ehe er in auf- und abwärtsführender Lebenslinie endlich zur freien Ausübung seines künstlerischen Berufes gelangte, der sich übrigens nicht einmal in früher Jugend durch einen bemerkenswerthen Nachbildungstrieb offenbart hatte.*) Die Werkstatt eines Mechanikers und die mit Gemälden, Stichen und Gipsabgüssen geschmückten Gemächer des fürstlichen Schlosses boten ihm das erste künstlerische Anschauungsmaterial. Sein Kunsttrieb wurde aber erst rege, als er in der Werkstatt des Waldeckschen Hofbildhauers Valentin in Helsen Zutritt fand. Nach seiner Einsegnung (1790) durfte er sogar bei diesem Bildhauer in die Lehre treten. Aber in fünfjähriger Lehrzeit lernte er nichts anderes, als Grabsteine in Sandstein zu meisseln und Bilderrahmen in Holz zu schnitzen, natürlich im Geschmack des Zopfstils, welcher damals die bildnerische Thätigkeit beherrschte. Ein Besuch in Kassel eröffnete dem Lehrling eine neue Welt: er lernte zum ersten Male antike Marmorbildwerke im dortigen Museum kennen und erfuhr in der Werkstatt des Professors Christian

*) Die ältere Literatur über Rauch ist überholt durch die erschöpfende Monographie von Friedrich und Karl Eggers, Christian Daniel Rauch (Vier Bände, Berlin 1873–87). Von ersterem rührt nur der erste Band her, die drei anderen von seinem Bruder, welcher leider im letzten Bande von der Objektivität des Geschichtsschreibers stark abgewichen ist, indem er sich in heftigen Angriffen gegen diejenigen ergangen hat, welche auch der realistischen und naturalistischen Richtung in der neueren Bildhauerkunst eine volle Berechtigung des Daseins neben der klassizistischen und idealistischen einräumen. — Von der übrigen Rauch-Literatur sind noch zu nennen: Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts II. S. 203 bis 250. — Dobbert, Chr. D. Rauch, Festrede zu des Künstlers Säcularfeier. Berlin 1877. — Karl Eggers, Rauch und Goethe. Urkundliche Mittheilungen. Berlin 1889.



Ruhl, dass der schmiegsame Thon das nächste und bequemste Ausdrucksmittel für den plastischen Künstler gäbe. Aber auch in dieser Werkstatt, die ihm 1795 aufgethan wurde, kam er über handwerksmässige Beschäftigung nicht hinaus, weil er zugleich für seinen Lebensunterhalt sorgen musste. Da gab der plötzliche Tod seines älteren Bruders, welcher Schlosskastellan in Sanssouci war, seinem Lebensgange unerwartet eine andere Wendung. Während er sich in Potsdam und Berlin aufhielt, um den Nachlass seines Bruders zu ordnen, erhielt der junge stattliche Mann das Anerbieten, selbst als Kammerdiener in den persönlichen Dienst des Königs Friedrich Wilhelm II. zu treten. Die Nothwendigkeit, dass er nun selbst für die durch den Tod des Vaters verwaiste Familie zu sorgen hatte, drängte die Rücksicht auf die begonnene künstlerische Laufbahn in den Hintergrund, und Rauch nahm eine Stellung an, welche weder damals noch heute etwas entwürdigendes hatte. Wer dennoch dergleichen in einer solchen Stellung erblickt, der sei daran erinnert, dass die Künstler des Mittelalters um die Gunst wetteiferten, als »valets de chambre« in die Dienste regierender Herren treten zu dürfen, um der damit verbundenen Einkünfte theilhaftig zu werden. Auch der Kammerdiener Rauch hatte nicht allzu schwer unter den Lasten seines Dienstes zu leiden; wohl hatte er ihm aber eine Anzahl von Bevorzugungen zu danken, welche später seinem künstlerischen Berufe nicht nur zum grössten Vortheile gereichten, sondern für seine gesammte Zukunft sogar entscheidend wurden. Nach dem Tode Friedrich Wilhelms II. trat er in den Dienst der Königin Luise, und auf sein Ansuchen wurde ihm gestattet, an den Abendstunden im Aktsaale der Akademie, sowie an gewissen Vorlesungen Theil zu nehmen. Im Jahre 1802 erhielt er sogar einen halbjährigen Urlaub, um in Dresden Studien zu machen, deren Frucht ein auf die akademische Ausstellung desselben Jahres geschicktes Relief »Diana und Endymion« war. Im nächsten Jahre beschäftigte ihn Schadow in seiner Werkstatt, und das höchst ehrenvolle Zeugniß, welches ihm der Meister auf Grund eines nach Schadows Skizze ausgeführten Reliefs ausstellte, trug dazu bei, dass Rauch 1804 mit einer Pension seine Entlassung als Kammerdiener und die Erlaubniß zu einem sechsjährigen Aufenthalte in Rom erhielt, nachdem er noch zuvor auf Befehl des Königs eine Büste der Königin Luise modellirt hatte. Der Auftrag, letztere in Marmor auszuführen, begleitete ihn nach Rom, wo er im Januar 1805 anlangte und durch gastliche Aufnahme im Humboldtschen Hause sofort in den Brennpunkt aller geistigen Interessen, besonders der auf das Alterthum gerichteten, eintrat. Die von Canova und Thorwaldsen vertretene Auffassung der Antike war damals so all-



gemeingütig und anerkannt, dass sich Rauch ihr nicht zu entziehen vermochte, namentlich in Kompositionen mythologischen Inhalts. Als sie aber alle drei durch den Tod der Königin Luise vor eine Aufgabe gestellt wurden, in welcher neben dem idealen Moment auch das individuell-realistische zum Ausdruck zu gelangen hatte, fügte es das Geschick, dass derjenige Künstler, dessen Sendung darin beschlossen war, dem Individualismus in der modernen Portraitplastik zu seinem vollen Rechte zu verhelfen, mit der Ausführung der Aufgabe betraut wurde. Canova und Thorwaldsen lehnten ab, weil sie sich durch die vom Könige verlangte Zeichnung zu einem Grabdenkmal für die Königin Luise nicht verpflichten wollten. Bei dem bekannten Grabdenkmäler-Schema, das beiden geläufig war, hätte die Kunst auch keinen Gewinn daraus gezogen. Beiden wäre es nur ein Auftrag mehr unter vielen gewesen, während Rauchs Herz und später die nationale Begeisterung seine Phantasie beflügelten und seine Hand leiteten. Die Sarkophage der italienischen Renaissance mit den auf dem Deckel ruhenden Portraitfiguren der Verstorbenen, deren Glieder der freundliche Bruder des Todes gelöst zu haben scheint, mochten ihm würdiger zur Nachahmung erschienen sein als die architektonisch gegliederten, aber malerisch dekorierten Aufbauten Canovas. Und die Lebensfülle, welche z. B. die Grabfiguren eines Andrea Sansovino durchströmt, ist auch auf die schlummernde Gestalt der Königin Luise übergegangen, welche mit über die Brust gekreuzten Armen und mit über einander geschlagenen Füßen auf dem Bette ruht, dessen Untergestell der an allen vier Seitenflächen reich mit Bildwerken gezierte Sarkophag bildet. Auf die Wahl des Motivs mögen auch noch bekannte antike Muster von Einfluss gewesen sein; aber diese Erinnerungen verblassen unter dem Eindrucke, dass hier das individuelle und das ideale Moment, Alles, was wir von den edelsten Schöpfungen der Antike lernen können, und dasjenige, was das moderne Wirklichkeits- und Natürlichkeitsbedürfniss verlangt, zu einer vollkommenen Harmonie verschmolzen sind. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, bezeichnet das 1815 im Mausoleum zu Charlottenburg aufgestellte Grabdenkmal der Königin Luise den Markstein einer neuen Entwicklungsperiode der deutschen Plastik, deren spätere Hauptmomente dadurch gekennzeichnet werden, dass jene Harmonie bald durch das Ueberwiegen des idealistischen, bald durch das des realistischen Moments aus dem Gleichgewicht gebracht wird, bis schliesslich die realistisch-naturalistische Richtung an Zahl und Einfluss ihrer Vertreter das Uebergewicht gewinnt.

Für Rauch blieb das Studium der reinen, nicht durch die Vermittlung Thorwaldsens angesehenen Antike sein Leben lang das Korrektiv



gegen die Ueberhandnahme des realistischen Elements, welches sich ihm bei seinen zahllosen Portraitaufträgen beständig aufdrängte. Deshalb seine mehrfachen Reisen nach Rom, welche er sich bei grossen Monumentalschöpfungen ausbedang, weil er nur in Rom oder Carrara eine sorgsame, seinen Wünschen entsprechende Marmorausführung erreichen zu können glaubte. Das Eisenbahnwesen der Neuzeit macht solche Umständlichkeiten des Verkehrs nicht mehr nöthig. Italienische Marmorarbeiter sind in den Bildhauerateliers deutscher Hauptstädte keine seltenen Erscheinungen, und überdies hat die ungeheure Erweiterung der deutschen insbesondere der preussischen Museen durch umfangreiche Sammlungen von Gipsabgüssen, galvanoplastischen Nachbildungen, Photographieen u. s. w. und durch die völlig neue Gesichtspunkte eröffnenden Ausgrabungen auf griechischem und kleinasiatischem Boden die Bedeutung Roms als erste und letzte Centralbildungsstätte aller Künstler erheblich verringert. Der Besuch der »ewigen Stadt« ist heute nur ein Paragraph unter vielen in dem Programm eines reisebedürftigen Künstlers.

Die Funde an plastischen Bildwerken, welche seit dem Tode Rauchs bis auf die Gegenwart in Italien, Spanien, Nordafrika, Aegypten, Griechenland und Westasien gemacht worden sind, haben die frühere Kenntniss antiker Bildhauerkunst, wie sie zu Rauchs Zeiten bestand, völlig umgewandelt. Um nur ein Beispiel hervorzuheben, hatte Rauch von der Polychromie antiker Bildwerke ebensowenig eine deutliche Vorstellung wie Schinkel von der Bemalung antiker Baudenkmäler. Und zu dieser Entdeckung von der buntfarbigen Erscheinung antiker Plastik, deren schlichte Weisse lange Zeit als das Ideal erhabener Feierlichkeit und Beharrlichkeit galt, gesellte sich noch der wilde Naturalismus des Dramas, welches sich in der Götter- und Gigantenschlacht auf dem Fries des pergamenischen Zeusaltars abspielt! Diese Gesichtspunkte dürfen nicht aus den Augen verloren werden, wenn man hört, dass sich die neueren Naturalisten der Bildhauerkunst, Reinhold Begas, Wagnmüller, Tilgner und ihre Schüler ebenso zuversichtlich auf die Antike berufen und berufen dürfen, wie ihre Vorgänger aus der Rauchschen Schule.

Was Rauch und den Seinigen von der Antike zugänglich war, haben sie freilich in ihren Schöpfungen verarbeitet und damit ihr Lebenswerk erfüllt, und man darf sogar sagen, dass sie in der Bewältigung des ihnen zu Gebote stehenden antiken Lehrmaterials mehr geleistet haben, als in der Förderung des realistischen Moments, welches den innersten Lebensnerv der Schule bildete. Freilich befand sich dieser Keim noch so sehr in den Stadien der ersten Entwicklung, dass ein langsames Fortschreiten nur natürlich war. Das geschichtliche Kostüm war wenigstens



für die Denkmäler von Königen und Heerführern als nothwendiger Bestandtheil der Charakteristik anerkannt worden. So war es selbstverständlich, dass Rauch, als er nach Begründung seiner Werkstatt in Berlin den Auftrag erhielt, die Standbilder der Generale v. Bülow und Scharnhorst als plastische Einrahmung der von Schinkel erbauten neuen Wache in Marmor auszuführen, die Tracht wählte, in welcher die beiden Heerführer ihren Zeitgenossen erschienen waren, d. h. die Uniform. An die äussersten Folgerungen, welche ihm dieser Entschluss auferlegte, dachte Rauch noch nicht, weil er zugleich andere Probleme zu lösen hatte. Schadows Realismus hat bei seiner einseitigen Schärfe etwas Genrehaftes. Diesem setzte Rauch, welchem im Gegensatz zu Schadow der Sinn für das Gemüthvoll-Humoristische, für das Intime abging, das Feierlich-Monumentale gegenüber, und auch darin liegt, wie Dobbert in seiner kurzen Charakteristik des Meisters richtig hervorhebt, ein wesentlicher Theil seiner bahnbrechenden Bedeutung. »Rauch geht von der wirklichen Persönlichkeit aus, steigert sie aber ins Monumentale. Er erreicht diesen Zweck, indem er tief in das Wesen und die geschichtliche Bedeutung der darzustellenden Person eindringt und nun eben diesen geschichtlichen Kern zum Ausdruck bringt. So hat er in Scharnhorst den Denker des Krieges, den »strategischen Soldatenprofessor«, wie er ihn nannte, gekennzeichnet, in Bülow den kampfbereiten Feldherrn, in dem Blücherdenkmal zu Breslau hat er den »Marschall Vorwärts«, wie er kühn zum Kampfe treibt, vergegenwärtigt, in der hiesigen (Berliner) Blücherstatue steht der Held selbstbewusst als Sieger da.« Das Modell zur Bülowstatue wurde 1817, das zur Statue Scharnhorsts 1818 vollendet. Schon damals war also in Rauch der Instinkt für das Monumentale vollkommen entwickelt, und neben diesem grossen Gewinn sind die Mängel im Einzelnen von nebensächlicher Bedeutung. Was Canova, Thorwaldsen und die romantische Schule in München nicht zu erreichen vermochten, die monumentale Wirkung, das blieb fortan der alleinige Herrschaftsbereich Rauchs, und diese Fähigkeit hat er als werthvollstes Erbtheil auf seine vielverzweigte Schule übertragen, deren Wirksamkeit die romantische Unentschlossenheit wie die schwächliche Eleganz der Klassizisten auf dem Felde der Monumentalplastik geschlagen hat. Die Art der Naturwahrheit, welche Rauch für das höchste erreichbare Ziel galt, hat in der Folgezeit manche Anfechtungen erfahren müssen, weil sich das Verhältniss des Individuums zur Natur von Generation zu Generation ändert. So war z. B. der von Schadow eingeführte Mantel bei freistehenden Monumentalfiguren auch für Rauch als Hintergrund oder als Hilfsmittel, der auf hohem Sockel emporgehobenen Gestalt eine grössere



Fülle zu geben, unentbehrlich. Er nahm den preussischen Reitermantel, drapirte ihn aber auf antike Art, weil ihm dieses Kleidungsstück nicht in die ideale Stimmung seiner Monumentalstatuen zu passen schien. Auch konnte er sich nicht dazu entschliessen, dem Realismus der äusseren Erscheinung das weitere Zugeständniss zu machen, dass die Heerführer trotz ihrer Aufstellung auf öffentlichen Plätzen, trotz ihrer Auffassung in kriegerischer Action oder doch in militärischem Dienst auch mit der zur Uniform gehörigen Kopfbedeckung versehen wurden, obwohl doch Schadow dieses Wagniss glücklich durchgeführt hatte. Nach dieser Richtung hin hat Rauch streng genommen einen Rückschritt gemacht, und die von ihm vertretene Ansicht, dass das Haupt als der Träger der Gedanken, der Sitz des Geistes auch bei Statuen auf öffentlichen Plätzen unbedeckt bleiben müsse, hat unter seinen Schülern ersten und zweiten Gliedes mehr Anhänger als Gegner gefunden. Erst die neuere Zeit oder vielmehr der straffe militärische Geist, welcher durch Kaiser Wilhelm I. in Heer und Volk gedrungen ist, hat die Künstler von der Irrigkeit dieser Ansicht überzeugt, soweit sie sich auf Kriegshelden und Heerführer bezieht. In der Zeit, wo Rauch die entscheidenden Eindrücke empfing, wurde das herzhaft-realistische Ergreifen einer lebenden Persönlichkeit immer durch einen gewissen Zug von Empfindsamkeit gehemmt, welcher nicht dem Einzelwesen, sondern der ganzen geistigen Strömung der Epoche oder doch ihren Wortführern in der Literatur und in der Gesellschaft eigenthümlich war und dem sich selbst eine so scharf blickende, so nüchtern urtheilende Persönlichkeit wie Rauch nicht zu entziehen vermochte. Es liegen uns mehrere Zeugnisse vor, welche darthun, dass sich Rauch gegen die Dichtungen der Romantiker und das mystisch-schwärmerische Treiben ihres Anhangs durchaus ablehnend verhielt. Aber sein geschichtlich-realistischer Sinn war nicht kräftig genug, um auch das empfindsame Wesen seiner Zeit, einen leichten Hauch von Weltschmerz völlig von sich abzuschütteln. Die nach unserer Anschauung vollkommenste, geschichtlich-realistische Objektivität in der monumentalen Darstellung historischer Persönlichkeiten hat erst nach dem erheblich fördernden Vorgange Rietschels die zweite Bildhauergeneration nach Rauch erreicht.

In dem Hauptwerke seines Lebens oder doch seinem umfangreichsten, dem Denkmal Friedrichs des Grossen für Berlin, dessen Entwurf und Ausführung ihn seit 1825 beschäftigten und das erst nach vielfachen Veränderungen des ersten Entwurfes und nach mehrfachen, auf römische Vorbilder und sogar auf römische Trachten zurückgehenden Schwankungen des königlichen Bestellers 1839 in Angriff genommen, 1851 ent-



hüllt wurde, hat Rauch dem grossen Könige die geschichtliche Kopfbedeckung, den Dreispitz, gegeben, jedoch nur auf allerhöchsten Befehl und gegen seine künstlerische Ueberzeugung; aber in den vier Reiterstatuen an den Ecken des mittleren Theils des Fussgestells wie in den zahlreichen, die vier Seiten desselben umgebenden Figuren hat er seinen Grundsatz, dass das Haupt als der Träger der Gedanken unbedeckt bleiben müsse, allgemein durchgeführt. Dieses absichtliche Abweichen von der geschichtlichen Wahrheit erscheint uns heute tadelnswerther als den Zeitgenossen, welche sich zu der Mitarbeit an diesem Nationaldenkmal berufen fühlten und schliesslich ihre Kritik hauptsächlich gegen den allerdings mangelhaften architektonischen Aufbau des vielgegliederten Postaments richteten. Karl Eggers hat sowohl in der grossen Rauch-Biographie wie in Dohmes »Kunst und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts« alles zusammengestellt, was für und wider die architektonische Gestaltung des Friedrichsdenkmals und seine plastischen Einzelheiten gesagt worden ist, und er hat aus diesem Zusammenfluss der Meinungen mit Recht das Ergebniss gezogen, dass Rauchs Friedrichsdenkmal mit seinem Beiwerk von allegorischen und geschichtlichen Gebilden, von Freifiguren und Reliefs zahllose Nachahmungen in allen nur denkbaren Abwandlungen des von Rauch sogleich in reichster Fülle behandelten Themas gefunden hat, dass es aber keinem dieser Nachahmer gelungen ist, die Mängel des von Rauch geschaffenen Denkmälertypus zu verbessern. Diese Mängel sind in unserer Zeit hauptsächlich darauf zurückgeführt worden, dass man früher bei der Anlage von öffentlichen Denkmälern die Architekten nicht so zu Rathe zog, wie es die Mitwirkung der Architektur an monumentalen Aufbauten nothwendig zu machen schien. Diese Frage ist auch heute, wo es eine alltägliche Erscheinung ist, dass in allgemeinen Wettbewerben um öffentliche Denkmäler gemeinschaftliche Arbeiten von Architekten und Bildhauern den ersten Preis und die Ausführung erringen, noch nicht endgültig gelöst, obwohl sich Frankreich auf eine Reihe wohlgelungener Lösungen berufen darf. In Deutschland geht die Ausbildung der Architekten und der Bildhauer, obwohl sie sich später bei Industriebauten einträchtiglich zusammenfinden, immer noch so verschiedene Wege, dass auf einen harmonischen Ausgleich dieser beiden Kräfte für die nächste Zeit nicht zu rechnen ist. Wenn Schinkel ein öffentliches Denkmal erfand und dann die Bildhauer zu Rathe zog, musste selbst Rauch dem Architekten seine Grundsätze opfern, und Schinkel hatte, wie der unter seiner Leitung ausgeführte plastische Schmuck des zur Erinnerung an die Befreiungskriege errichteten Denkmals auf dem Kreuzberge und seine



Entwürfe für das Friedrichsdenkmal beweisen, noch kein Verständniss für die Nothwendigkeit, die geschichtliche Tracht zur Anwendung zu bringen und Allegorie und Symbolik auf das geringste Maass zu beschränken.

Das Friedrichsdenkmal ist während der vier Jahrzehnte, welche seit seiner Einweihung verflossen sind, so eng mit den unvergesslichen Vorgängen verwachsen, die sich seitdem vor ihm abgespielt haben, dass es wie kein zweites Kunstwerk an öffentlichem Orte erziehend, bildend und befruchtend auf die Phantasie des Volkes eingewirkt hat, und es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die Reiterfigur des »alten Fritz« gerade deshalb so volksthümlich geworden ist wie keine zweite plastische Schöpfung Rauchs, weil der Grundsatz geschichtlicher Wahrheit an diesem Standbilde gegen den Willen seines Schöpfers bis auf den äussersten Punkt durchgeführt worden ist. Sonst hat sich Rauch nur noch zweimal dazu verstanden, bei Darstellung geschichtlicher Persönlichkeiten die Kopfbedeckung zuzulassen, einmal bei dem Denkmal für den Waisenvater Francke (1825–28) auf dem Hofe des Waisenhauses in Halle, welcher im Predigertalar mit dem Käppchen auf dem Haupte dargestellt ist, wie er die Linke auf das Haupt eines neben ihm stehenden, die Hände zum Gebete zusammenlegenden Knaben breitet, während die Rechte gen Himmel zu dem Spender der göttlichen Gnade weist, zu welchem auch der zu seiner Rechten stehende Knabe emporblickt, zum zweiten Male in dem Doppelstandbild der Polenfürsten Mieczyslaw und Boleslaw im Dom zu Posen (1816–41), deren Ornat, Ausrüstung und Bewaffnung sich streng an die damaligen geschichtlichen Kenntnisse halten, nur dass, wie bei allen Schöpfungen Rauchs, das Festhalten an der archäologischen Treue nichts Kleinliches hat, sondern dass sich alles Nebensächliche der zum Idealen und Erhabenen gesteigerten Auffassung der Individuen unterordnet. Von dem gleichen Geiste erfüllt ist das in den Jahren 1825–35 geschaffene Denkmal des Königs Max Joseph in München, welches den Fürsten auf einem Thronsessel im Krönungsmantel mit Uniform, aber unbedeckten Hauptes sitzend darstellt, und die Statue Dürers für Nürnberg (1827–40), in welcher das ideale Moment der den Künstler über alle irdischen Kleinigkeiten und Mühsale erhebenden Begeisterung mit vollendeter Wahrheit zum Ausdruck gebracht worden ist. Dass Rauch trotz des an allen diesen Statuen gezeigten Strebens nach geschichtlicher Wahrheit in allen Aeusserlichkeiten gleichwohl noch nicht zu einer vollkommenen Freiheit der geschichtlichen Auffassung hindurchgedrungen war, beweist er in seinem Verhalten hinsichtlich der Darstellung von Dichtern seiner Zeit. An der Tracht selbst, in welcher



sich die Heroen des goldenen Zeitalters unserer Literatur bewegt haben, nahm er keinen Anstoss, wie das Standbild Kants für Königsberg (1853 bis 1857) beweist, bei welchem er allerdings, wie aus Briefen und mündlichen Aeusserungen hervorgeht, mit dem Kostüm seine liebe Noth hatte. »In gleicher Kostümherrlichkeit wie Sie, lieber Freund, (bei der Schiller-Goethegruppe für Weimar) bin ich mit dem Modell Emanuel Kants(an)Rockschössen und etwas Beinkleid beschäftigt,« schrieb er an Rietschel, und zu einem anderen Freunde sagte er: »Sie glauben gar nicht, welche Noth solche Natürlichkeitsansprüche der Skulptur und dem Auge machen.«^{*)} Bei den Gelehrten schien ihm die Tracht der Rokoko- und Zopfzeit indessen noch erlaubt; aber bei Dichtern liess er sie unter keinen Umständen gelten. »Die Poesie galt ihm in dem Maasse für die absolut ideale Kunst, dass die monumentale Darstellung ihres Priesters, des Dichters, in keinem Punkte an das Reale erinnern durfte. Es war ihm deshalb unmöglich, Goethe für das Standbild in Frankfurt anders als in idealer Tracht zu komponiren, und noch dreissig Jahre später scheiterte der ihm zugedachte Auftrag auf das Doppelstandbild von Schiller und Goethe an seiner Weigerung, ihnen das Zeitkostüm anzuziehen.«^{**)} Da er sich auf diesem einseitigen Standpunkt in vollem Widerspruch mit der überwiegenden Mehrzahl seiner Zeitgenossen befand, gelangte er niemals dazu, ein öffentliches Dichterdenkmal auszuführen. Das ist um so bedauerlicher, als er in einer 1820 nach dem Leben modellirten Büste Goethes und in einer 1828 ebenfalls nach dem Leben modellirten Statuette Goethes im Hausrock zwei Schöpfungen von höchster Portraitwahrheit hinterlassen hat, welche für alle späteren Goethe-Bildner Urkunden von unschätzbarem Werthe gewesen sind. Der im Rauch-Museum zu Berlin aufbewahrte Entwurf zu dem Doppeldenkmal für Weimar^{***)} ist freilich, abgesehen von der antiken Gewandung, nicht dazu angethan, dass man seine nicht erfolgte Ausführung beklagen könnte. Die Vereinigung der beiden Dichter verlangte in den Motiven der Stellungen und Bewegungen, in dem Gegenspiel der Köpfe und der Gewandung, der Arme, Hände und Beine ein grösseres Maass von dramatischem Leben, als Rauch darzustellen vermochte. Darin lag eine Grenze seiner Kunst, die auch von seinem Biographen Eggers anerkannt worden ist, welcher bei Besprechung der geflügelten Schlachtengien für die

^{*)} Eggers, Rauch IV. S. 244.

^{**)} Eggers in Dohmes „Kunst und Künstler“ a. a. O. S. 52.

^{***)} Eine Abbildung in Lichtdruck findet sich in Karl Eggers' Schrift „Rauch und Goethe“, wo auch die Briefe mitgetheilt sind, in welchen Rauch das Festhalten an seiner Meinung vertheidigt und begründet.



Nischen am Kreuzbergdenkmal in Berlin darauf hinweist, dass Rauchs »bildnerische Natur nicht angelegt war auf die Darstellung lebhafter physischer und psychischer Erregtheit.«

Aus der grossen Zahl der noch nicht erwähnten öffentlichen Denkmäler und Statuen, welche aus Rauchs Werkstatt hervorgegangen sind, heben wir die zweite Grabfigur der Königin Luise hervor, die er 1818–27 ausführte und die im Antikentempel des Parks beim Neuen Palais bei Potsdam ihre Aufstellung gefunden hat, eine ähnlich komponierte Grabstatue der als Kind verstorbenen Prinzessin Elisabeth von Darmstadt, die auf Sarkophagen ruhenden Grabstatuen des Königs Ernst August (1852–55) und der Königin Friederike von Hannover (1841–47) im Mausoleum zu Herrenhausen, die nach dem Muster der Sarkophage der Königin Luise und des Königs Friedrich Wilhelm III. (1841–46) komponiert sind, die Statue Friedrich Wilhelms I. für Gumbinnen (1824–35), die Statue des Grossherzogs Paul Friedrich in Schwerin (1842–49), die Statue des Landwirths Albrecht Thaer für Berlin (1847–57) und die Erzstatuen von Gneisenau und York für Berlin (1842–54), mit welchen er den Cyklus von Denkmälern aus den Befreiungskriegen abschloss.

Diese lange Reihe von Portraitstatuen, zu denen sich noch Hunderte von Portraitbüsten und -reliefs gesellten, liess in Rauch oft genug den Wunsch entstehen, sich auf dem Gebiete der Idealplastik in voller Freiheit bewegen zu dürfen, um darin für seine schöpferische Kraft ein Gegengewicht gegen den ihm bei monumentalen und Portraitaufträgen anferlegten Zwang zu finden. Gleichwohl hatte der vielbeschäftigte Mann, dessen Ansehen bald so hoch gestiegen war, dass ohne seine Mitwirkung oder seinen Beirath kein grösseres plastisches Unternehmen mehr in Deutschland begonnen wurde, nur selten Gelegenheit, den innersten Drang seiner Seele in einem Idealgebilde zu befriedigen. Wenn wir von Skizzen und Entwürfen absehen, kommen für seine frühere Zeit nur die in Rom (1818) angefertigte Gewandstatue eines Aeskulap, eine Studie nach der Antike, und die Statue einer halbbekleideten Danaide (1820–24), ebenfalls nach antiken Motiven komponirt, in Betracht, für die spätere Zeit eine in mehreren Varianten wiederholte, nackte Danaide (1844–52) und die lange Reihe seiner Siegesgöttinnen. In ihnen hat die Begabung Rauchs für Idealgestalten ihren Höhepunkt erreicht, während er in seinen übrigen Schöpfungen dieser Gattung zwar durch schärfere Individualisirung und durch grössere Selbstständigkeit der Naturstudien ähnliche Arbeiten Thorwaldsens und seiner Schule übertroffen, aber doch nicht gerade Bahnbrechendes geschaffen hat. Letzteres hat er dagegen mit seinen Siegesgöttinnen vollbracht, obwohl er auch bei ihnen von antiken



Vorbildern ausging. Er schlug hier denselben Weg ein, wie bei seinen Monumentalwerken, indem er nämlich die Formenbildung der Antike durch einen nationalen Inhalt und durch eine individuelle Charakteristik vertiefte. Dass letzteres Streben bisweilen zu einer »zierlichen Eleganz« führte, welche man damals für unvereinbar mit antiker Art, für eine unzulässige moderne Willkür hielt, erklärt sich aus der Absicht Rauchs, in dem Viktorientypus ein Wesen zu schaffen, welches die Vermittlerin zwischen der segenspendenden göttlichen Hoheit und der menschlichen Bedürftigkeit nach anspornender Verheissung und nach Trost in Trübsal bilden sollte. Die unnahbare Erhabenheit der bewehrten Pallas Athene sollte gewissermassen vermenschlicht werden, und danach war eine auf moderne Modelle gegründete Individualisierung innerhalb des von der Antike abgeleiteten Typus geboten. Die Entdeckungen der neueren Zeit haben uns überdies gelehrt, dass dasjenige, was man an Rauchs Viktorien als »zierliche Eleganz«, als modern tadelte, der Antike durchaus nicht fremd war. Selbst die Siegesgöttinnen an den Balustradenreliefs des Tempels der Nike Apteros auf der Akropolis von Athen tragen bereits den Charakter der formalen Gefälligkeit, welchen Rauch seinen Viktorien zu geben liebte. Er hat ihrer etwa dreissig geschaffen: in stehenden und sitzenden Figuren, geflügelt und ungeflügelt, in ernster Hoheit, dem Sieger den Kranz oder die Palme darbietend, trauernd und frohbewegt, in Reliefs und Büsten. Ausser den sechs Siegesgöttinnen für die Walhalla sind die beiden schreitenden Viktorien, die des Sieges und die des Friedens (auf hohen Granitsäulen im Parke zu Charlottenburg aufgestellt, letztere für die Säule auf dem Belle-Allianceplatz zu Berlin wiederholt), die drei Viktorien im Treppenhaus des Palais Kaiser Wilhelms I. (die eine nach der Charlottenburger Friedensgöttin, die beiden andern nach Walhallamotiven) und die sich krönende Viktoria (ebenfalls nach einem Walhallamotiv) auf dem Schlachtfelde von Leuthen hervorzuheben. Bei diesen Wiederholungen war Rauch unablässig bemüht, zu ändern, zu bessern, den Gesichtsausdruck immer mannigfaltiger zu gestalten und zu vertiefen, und die dadurch erzeugte Vielseitigkeit der Darstellung hat den Viktorientypus auf Grund klassisch-antiker Formenbildung so völlig erschöpft, dass es bisher keinem seiner Nachfolger gelungen ist, den Rauchschen Typus zu verdrängen oder durch einen nach allen Richtungen befriedigenderen zu ersetzen. Nur in der Bildung von trauernden Viktorien haben einige Bildhauer der neueren naturalistischen Richtung eine grössere Tiefe, eine stärkere Innigkeit der Empfindung erreicht, und etwas vom Rauchschen Typus abweichendes haben nur diejenigen geschaffen, welche sich die nordischen Schlachtenjungfrauen, die Walküren zum Vorbild



nahmen, womit sie aber stofflich auf ein anderes Gebiet und in geistiger und formaler Hinsicht in die romantische Strömung der Plastik geriethen.

Ebenso wie die Fähigkeit dramatischer Darstellung und leidenschaftlicher Erregung ausserhalb von Rauchs künstlerischem Vermögen lag, entzog sich ihm auch der Ausdruck jener feinen seelischen Erregungen, welche die Inbrunst religiöser Andacht in dem dargestellten Wesen erzeugt und auch in dem Beschauer hervorrufen soll. Die religiöse Plastik ist denn auch dasjenige Gebiet seiner Kunst, auf welchem Rauch sich am seltensten und dann auch nur auf fremde Anregung bewegt hat. So wissen wir jetzt*), dass sein Hauptwerk dieser Gattung, die in der Vorhalle der Friedenskirche in Potsdam aufgestellte Marmorgruppe »Moses von Aaron und Hur während der Schlacht mit den Amalekitern unterstützt«, welche nach der einen Auslegung die Wirkung der Kraft des Gebets, nach der andern das von Priester und Soldat (Kirche und Heer) unterstützte Königthum symbolisiren soll, auf einen Gedanken und Entwurf König Friedrich Wilhelms IV. zurückgeht und auf dessen wiederholtes Drängen ausgeführt worden ist. So erklärt sich auch daraus, dass die innere Neigung des Künstlers nicht bei diesem Werke war, der theatralische Aufbau der Gruppe und die Kälte und Unklarheit der Empfindung, welche aus den drei Köpfen spricht.

Wie für die monumentale Darstellung geschichtlicher Personen hat Rauch auch für den Reliefstil in der monumentalen Plastik Gesetze aufgestellt, welche, aus den besten klassischen Mustern abgeleitet, noch heute in voller Geltung sind. Sowohl in seinen Reliefs mit mythologischen und allegorischen Figuren wie in denen mit realistischen Darstellungen aus dem modernen Kriegs- und Volksleben hielt er streng an dem Grundsatz fest, »dass das Relief Flächendekoration ist«. Innerhalb dieses Grundsatzes gestattete er sich aber, je nach dem Inhalt der Reliefdarstellung, eine völlige, immer aber auf klassische Vorbilder gegründete Freiheit. Aus seinen vornehmsten Reliefschöpfungen, denen am Bülow-, Scharnhorst- und Blücherdenkmal in Berlin und am Max-Josephs-Denkmal in München, hat Eggers die Gesetze des Rauchschen Reliefstils folgendermaassen formulirt: »Ideales Kostüm aus klassischer Zeit bedingt Darstellung auf einem Plan, ohne alle Anwendung perspektivischer Gesetze; römisches Kostüm verlangt Darstellung auf mindestens zwei Plänen, wie die Reliefs aus bester römischer Zeit; Allegorien gewähren die vollste Freiheit der Raumbehandlung in Vertiefung und Auf-

*) S. Eggers, Rauch IV, S. 266 ff.



bau der Figuren übereinander; modernes Kostüm erfordert schrankenlose malerische Behandlung mit Beachtung und Benutzung der Luft- und Linienperspektive. *) Diese Gesetze gewähren einen so weiten Spielraum, dass sich selbst die naturalistische Plastik der Gegenwart ihnen unterordnen kann, ohne sich in der Freiheit ihrer Bewegung beengt zu fühlen.

Als Rauch nach einem Leben voll rastloser Arbeit, zu welcher sich noch zahlreiche Berufs- und Studienreisen gesellten, am 3. Dezember 1857 in Dresden starb, wo er sich einer Operation wegen aufhielt, hinterliess er eine Schule, welche sich bereits unter seinen Augen zu kräftiger Blüthe entwickelt und ihre Schösslinge auch ausserhalb Berlins ausgedehnt hatte. In der Charakteristik des Künstlers haben wir gezeigt, wo sein umfassender Geist Lücken gelassen hatte, und es war seinen Schülern beschieden, nicht nur diese Lücken auszufüllen, sondern auch die grossen Errungenschaften Rauchs lange Zeit zu bewahren und als unvergängliches Erbtheil auf die späteren Generationen zu übertragen.

Den begabtesten und einflussreichsten Schüler Rauchs, Ernst *Rietschel*, werden wir im nächsten Abschnitt an der Spitze der zum Theil von ihm begründeten Dresdener Schule näher charakterisiren. Die Berliner Schule fand nach Rauchs Tode in Friedrich *Drake* (1805—1882), Gustav *Blaeser* (1813—1874) und Albert *Wolff* (geb. 1814) ihre sichersten Stützen. Ersterer, aus Pymont gebürtig, also ein engerer Landesgenosse Rauchs, war mit seinem fünfzehnten Jahre in die Werkstatt eines Mechanikers in Kassel getreten, wo seine künstlerische Begabung in kleinen Schnitzwerken aus Holz und Elfenbein, namentlich in Portraitbüsten zum Durchbruch kam. Auf den Rath des Bildhauers Ruhl begab er sich 1826 nach Berlin, wo er Aufnahme im Atelier seines Landmannes fand und ihm sieben Jahre an der Ausführung von Modellen, besonders denjenigen zum Max-Joseph-Denkmal half, bis er sich endlich 1833 mit einem Werke eigener Erfindung, einer Siegesgöttin, die einem sterbenden Krieger die Palme bietet, hervorwagte. Es folgte ein Relief, dessen Motiv Goethes fünfter römischer Elegie entnommen war **) und in welchem sich zuerst diejenige Seite seines Talents offenbarte, durch welche er Rauch ergänzend zur Seite trat, die Begabung für das Lyrisch-Idyllische. Sie zeigte sich auch in der Marmorstatuette einer Winzerin,

*) In Dohmes „Kunst und Künstler“ a. a. O. S. 62 f.

**) „Oftmals hab ich bereits in ihren Armen gedichtet

Und des Hexameters Maass leise mit fingernder Hand

Ihr auf den Rücken gezählt — —“. — Ein Stich nach diesem anmuthigen Relief findet sich in der Zeitschrift f. bild. Kunst XII. S. 159.



welche mit der Linken den mit Trauben gefüllten Korb auf dem Kopfe hält, während sie mit der andern Hand den Schuh des aufgestemmtten rechten Fusses fasst (in der Berliner Nationalgalerie). Eine etwas veränderte Wiederholung dieser Figur hat Drake nachmals für den Berliner Thiergarten geschaffen. In das Jahr 1835 fiel die erste seiner monumentalen Arbeiten, in welchen er die Richtung des Meisters ganz in dessen Geiste fortsetzte, die Bronzestatue Justus Möser's für Osnabrück, nach Rauchs Urtheil »ein neues Charakterbild unserer Tage«, welches »zum Fortschritt unserer modernen Plastik gerechnet werden kann.« Nach der Vollendung dieser Statue begab sich Drake nach Rom, wo er zu Thorwaldsen in nähere Beziehungen trat, welcher seine Neigung zu idyllischen Stoffen und zu anmuthiger Formengebung noch bestärkte. Nur in der Charakteristik von Portraitstatuen und in monumentalen Arbeiten blieb er einer gewissen Strenge der Formenbildung treu, die er aber vortrefflich mit würdevoller, imponirender Haltung und mit einem echt plastischen Faltenwurf in Einklang zu bringen wusste. Nach seiner Rückkehr aus Italien schuf er zunächst acht sitzende, die alten preussischen Provinzen personifizirende Kolossalstatuen in Stuck für den weissen Saal des königlichen Schlosses (1843), und im folgenden Jahre begann er die ihm übertragene Gruppe für die Schlossbrücke »Viktoria dem Sieger den Kranz reichend«, welcher Rauch das Lob des »originellsten, vortrefflich durchgeführten Werkes« spendete, das aber an einheitlicher Wirkung hinter der Blaeserschen Gruppe zurückbleibt. Im Jahre 1845 entstand die Marmorstatue Friedrich Wilhelms III. für Stettin, und dann nahm er das Denkmal desselben Königs für den Berliner Thiergarten in Angriff, welches 1849 aufgestellt wurde. In der Charakteristik der Statue ist die Schlichtheit, die bürgerliche Anspruchslosigkeit und die fromme Demuth des Königs auf das glücklichste getroffen. Aber von einer glänzenderen Seite konnte sich die schöpferische Phantasie des Künstlers in dem köstlichen, den cylindrischen Sockel umschlingenden Hochrelief-Friese zeigen, welcher nicht nur den Höhepunkt im Schaffen Drakes bezeichnet, sondern auch als eine der vollkommensten bildnerischen Schöpfungen unseres Jahrhunderts gelten darf. In rhythmisch bewegten, malerisch komponirten und in harmonischem Flusse miteinander verbundenen Gruppen von höchstem Adel der Form, voll tiefer Empfindung und voll rührender Innigkeit schilderte der Künstler das Leben der Menschen im Genuss der freien Natur, um dadurch den Dank von Jung und Alt, von Greis, Mann, Frau, Jungfrau und Kind dem königlichen Schöpfer des herrlichen Parkes auszudrücken. Hier ist wirklich das Ideal erreicht, welches Rauch als das Ziel seiner Kunstrichtung bezeichnete: »Die Natur durch die



Brille der Antike angesehen.« Von den übrigen Werken Drakes auf dem Gebiete der idyllischen und Genreplastik sind noch die Gruppen von singenden und musizirenden Kindern für das Portal der Schlosskirche zu Wittenberg und die Statuette eines nackten Mädchens hervorzuheben, welches in anmuthiger Bewegung einen auf seinem rechten Beine sitzenden Schmetterling zu haschen sucht.

In den fünfziger und sechsziger Jahren entstanden die reifsten Monumental- und Porträtstatuen Drakes, so die Erzstatue Johann Friedrichs des Grossmüthigen für Jena, welches in der Kolossalbüste des Naturforschers Oken noch ein zweites Werk des Künstlers besitzt, die Statue Melanchthons für Bretten in Baden, die Statue Rauchs für die Vorhalle des alten Museums in Berlin, das Denkmal Friedrich Wilhelms III. für Kolberg und das Schinkeldenkmal für Berlin, welches durch seine echt plastische Anlage, durch die Geschlossenheit der Silhouette und den begeisterungsvollen Ausdruck des Kopfes eine erste Stellung unter den Schöpfungen des Künstlers gewonnen hat. Das Höchste aber in der Wucht und Kraft des monumentalen Ausdrucks hat Drake in der kolossalen Reiterstatue König Wilhelms I. für die Rheinbrücke in Köln geleistet. Als das Werk 1867 auf der Pariser Weltausstellung erschien, zwang es sich durch seine überwältigende Wirkung so sehr in die Achtung der Franzosen hinein, dass ihm selbst ein so wüthender Deutschenhasser, wie der Kunstkritiker Charles Blanc, ein gewisses Maass von Anerkennung nicht versagen konnte, zumal da es die Jury mit der höchsten Auszeichnung, der Ehrenmedaille, gekrönt hatte. Drakes Thätigkeit auf dem Gebiete der Monumentalbildnerei schloss nicht sehr glücklich mit der kolossalen Bronze- statue der siegreichen Borussia für die Plattform auf der Siegessäule in Berlin, aber weniger durch seine Schuld, als durch die des Architekten, da Drake seine jetzt plump und massig erscheinende Figur für eine viel höhere und schlankere Säule angelegt hatte, als sie Strack später zur Ausführung brachte.

Gustav Blaeser, ein geborener Düsseldorfer, hatte seine plastische Vorstudien zuerst bei einem Holzbildhauer und dann bei dem Bildhauer Scholl in Mainz gemacht, bevor er sich, einundzwanzig Jahre alt geworden, nach Berlin zu Rauch wagte. Auf Grund dieser Vorbildung fand er freundliche Aufnahme bei dem Meister, der zu sagen pflegte: »Ich nehme keine Studenten, sondern ich will Leute, die sich ihre Suppe schon verdienen können.« Von 1834–41 arbeitete Blaeser in der Werkstatt Rauchs und nahm an allen grösseren Schöpfungen seines Meisters Theil, welche diesem Zeitraum angehören, an dem Dürerdenkmal, an den Viktorien für die Walhalla und an dem Monument Friedrichs des Grossen. Durch die



Arbeit an diesem letzteren Werke erwarb er sich die eingehende Kenntniss des Pferdes, welche ihm später bei der Ausführung von zwei grossen Reiterstatuen von wesentlichem Nutzen wurde. Daneben führte er selbstständig Portraitstatuetten und Büsten aus, unter welchen die Reiterstatuette der Kaiserin von Russland besonderen Beifall fand, und theilte sich an mehreren Konkurrenzen. Aus einer ging er als Sieger hervor. Es handelte sich um acht Marmorgruppen für die Berliner Schlossbrücke, von denen man vier an Drake, Wichmann, Wredow und Emil Wolff in Auftrag gegeben hatte, während die anderen vier zum Gegenstande des Wettbewerbes unter den jüngeren Schülern Rauchs gemacht worden waren. Blaeser, der 1845 nach Italien gegangen war und sich dort ein Jahr aufgehalten, hatte in dieser Zeit die freudige Nachricht empfangen, dass ihm eine der Gruppen, »Minerva, den zum Jüngling erstarkten Mann zum Kampfe führend«, übertragen worden sei. Seine lange zurückgehaltene Schaffenskraft gelangte hier zu einem Meisterwerk. Unter dem Schutze des von der Göttin vorgehaltenen Schildes stürmt der junge Krieger mit erhobenem Schwert gegen den Feind. Keiner anderen der sieben Gruppen ist durch das Thema ein so grosses Maass dramatischer Bewegung gestattet, und doch kann sich keine mit der Blaeserschen hinsichtlich der echt plastischen Geschlossenheit des Gruppenaufbaus und des edlen, rhythmischen Schwungs der Umrisslinien messen. Während Blaeser noch an dieser 1855 vollendeten Gruppe arbeitete, erhielt er den Auftrag, für Magdeburg die Bronzestatue des Bürgermeisters Franke auszuführen. Er musste sich damit begnügen, sich in realistischer Treue an die Person zu halten und eine würdige, monumental gedachte Portraitstatue zu liefern. In denselben engen Grenzen musste sich Blaeser auch bei dem Terracottarelief für den Thorthurm der Dirschauer Brücke nach der Stadtseite, den Empfang des Königs durch eine Deputation der Baubehörde darstellend, und bei der Statue des Herzogs Albrecht von Brandenburg für die Nogatbrücke in Marienburg bewegen. Dass er jedoch auch Personen, welche durch ihre äussere Erscheinung der plastischen Kunst Schwierigkeiten bereiten, für diese zu gewinnen wusste, beweisen seine Bemühungen um Statuen Friedrich Wilhelms IV. Als er die kolossale Reiterstatue des Königs für die Kölner Seite der Rheinbrücke (1861 bis 1863) modellirte, hielt er sich an das Vorbild Schlüters. Für die kolossalen Raumdimensionen waren kühne Bewegungen und massige Verhältnisse nöthig, und dadurch gelang es ihm, trotz des minder dankbaren Vorwurfs in dem mit der Verfassungsurkunde in der Hand dahinreitenden Friedensfürsten ein würdiges Seitenstück zu der Reiterstatue seines Bruders, des Siegesfürsten, zu schaffen. Ein anderes Mal bildete Blaeser



Friedrich Wilhelm IV. im königlichen Ornat mit dem Szepter in der erhobenen Rechten für den Hof der Burg Hohenzollern, ein drittes Mal — und diese Statue nimmt unter seinen Portraitschöpfungen eine erste Stelle ein — im Ueberrock, die Mütze in der einen Hand, die andere auf den Stock gestützt, als lustwandelte er unter seinen Gartenanlagen bei Sanssouci. Das blumenbekränzte Postament ist mit vier runden Reliefs geschmückt, welche die Personifikationen der Poesie, Plastik, Bau- und Gartenkunst enthalten (1873 vor dem Orangeriehause in Sanssouci aufgestellt). Das andere Reiterstandbild, dessen Ausführung Blaeser beschrieben war, ist dasjenige Friedrich Wilhelms III. für Köln. Nach dem Ergebniss der Konkurrenz von 1862 sollte Blaeser nur die Statue, Schiesselbein die Figuren und die Reliefs am Fussgestell ausführen. Nach dem Tode Schiesselbeins wurde Blaeser das Ganze übertragen; aber er kam nur zur Ausführung des Modells der Reiterstatue und zu einigen Hilfsmodellen und Skizzen für die sechszehn Figuren und die Reliefs des Sockels, welche nach seinem Tode von Calandrelli und Schweinitz ausgeführt wurden. Der zweispitzige Generalshut mit dem Federbusch galt zur Zeit, als Blaeser seinen Entwurf gemacht, noch für unmöglich in der Plastik. Deshalb ist der König baarhaupt dargestellt, obwohl er im Herrscherornat zu Pferde sitzt. Die spätere Zeit hat sich über diese Fragen der plastischen Etikette hinweggesetzt. — Auch sonst hat Blaeser als Portraitbildner eine emsige Thätigkeit entfaltet. Er hat Büsten von Kaiser Wilhelm und dem Präsidenten Lincoln (letztere für Washington), von Alexander v. Humboldt und Hegel (letztere in Bronzeguss als Denkmal in Berlin aufgestellt), von den vier grossen italienischen Dichtern (in Charlottenhof bei Potsdam) und höchst lebensvolle Statuetten (Kronprinzessin, spätere Kaiserin Friedrich und Maler K. Fr. Lessing) ausgeführt. Aber bedeutsamer für die Entwicklungsgeschichte der Plastik als diese Schöpfungen und einige dekorative Arbeiten sind seine idealen und Genrefiguren, vornehmlich seine klassische Statue der »Gastfreundschaft«, eine jugendliche Frau am Altare des Hauses, welche mit der Rechten die Schale zum Willkommmentrunk erhebt (Marmorausführung in der Berliner Nationalgalerie), und die humoristischen Figuren das »Weihnachtskind« und der »Neujahrsgenius«.

Albert Wolff (geb. 1814 in Neu-Strelitz) kam 1831 nach nur geringer Vorbildung, aber mit dem festen Wunsche, Bildhauer zu werden, auf Empfehlung des Grossherzogs Georg von Mecklenburg-Strelitz in das Atelier Rauchs, welcher selbst einer so gewichtigen Empfehlung insoweit Widerstand entgensetzte, als er den Eintritt in sein Atelier von der Bedingung technischer Vorbildung abhängig machte. Nur der Umstand, dass



Rauch zu jener Zeit eine Reihe von Monaten von Berlin abwesend war, fügte es, dass der junge Wolff sich die geforderte Vorbildung in der Werkstatt des Meisters bei dessen Schülern aneignen konnte. Als Rauch zurückkehrte, fand er den jungen Mann soweit vorgeschritten, dass er ihn in seinem Atelier behielt, und schliesslich wurde Wolff einer seiner Lieblingsschüler, der nach einem zweijährigen Aufenthalte in Italien (1844 bis 1846) zu allen bedeutenden Arbeiten herangezogen wurde. Seine eigene künstlerische Produktion erprobte sich zuerst in Büsten und Idealfiguren, unter denen eine Statue der Gräfin Raczyńska als Hygiea für einen Brunnen in Posen bemerkenswerth ist. Sie veranlasste seinen Beschützer, ihm die Mittel zu der italienischen Reise zu gewähren, welche er nach den Weisungen Rauchs unternahm. In des Meisters Richtung bewegte sich auch seine bildnerische Thätigkeit, deren kennzeichnendes Merkmal eine eingehende Beschäftigung mit Pferden und anderen vierfüssigen Thieren ist. In einer wildbewegten Gruppe, einem berittenen Jäger in heroischer Nacktheit, der einem im Kampfe unterlegenen Löwen mit der erhobenen Lanze den Todesstoss zu geben sich anschickt (1849), gipfelt auch seine Kunst. Sie bildet, in Bronzeguss ausgeführt und auf der einen der beiden Treppenwangen vor dem Alten Museum aufgestellt, ein Seitenstück zu der mit einem Tiger kämpfenden Amazone von Kiss, die schon 1843 an ihren Bestimmungsort gelangt war. Rauch hatte anfangs selbst einen Löwenkämpfer bilden wollen, aber nach verschiedenen Skizzen diese Absicht aufgegeben und die Ausführung des Werkes seinem Schüler Wolff abgetreten, der dem Meister zwar in der Fähigkeit, lebhaft bewegte Gruppen zu komponiren, überlegen war, aber doch das feurige Ungestüm der Kissschen Schöpfung nicht zu überbieten vermochte. Die Hauptwerke Wolffs gehören dem Gebiete der monumentalen Plastik, der Portraitstatue wie der Idealfigur an. Jenem »Löwenkämpfer« zunächst steht die 1853 vollendete Marmorgruppe auf der Schlossbrücke zu Berlin, »Pallas führt den Jüngling in den Kampf.« Unter seinen an öffentlichen Orten aufgestellten Denkmälern sind die Reiterstatue des Königs Ernst August in Hannover (1861), die in Terracotta ausgeführte Statue Friedrich Wilhelms IV. für das Königsthor in Königsberg, die bronzene Reiterstatue Friedrich Wilhelms III. im Lustgarten zu Berlin (1871 enthüllt), deren hohes Piedestal an der vorderen Schmalseite die Muse der Geschichte, an der hinteren die Religion mit der Friedenspalme, an der rechten Längsseite die von Rhein und Memel umgebene Borussia, an der linken Wissenschaft, Kunst und Industrie zu einer Gruppe vereinigt, sämtlich Vollfiguren, zeigt, die Statuen der Grossherzöge Georg von Mecklenburg-Strelitz und Friedrich Franz I. von Mecklenburg-Schwerin



in Neustrelitz und Ludwigslust, und die Bronzestatue Friedrichs des Grossen für die Hauptkadettenanstalt in Lichterfelde (1877) hervorzuheben. Es verdient bemerkt zu werden, dass Wolff im Gegensatz zu Rauch die beiden Reiter mit ihrer keineswegs plastischen, zur Uniform gehörigen Kopfbedeckung, mit der hohen Bärenfellmütze des Husaren, beziehungsweise mit dem zweispitzigen Generalshut mit Federbusch, darstellte. Ausserdem schuf er für die Schlosskirche in Neustrelitz kolossale Terracottastatuen der vier Evangelisten, die Personifikationen der vier Facultäten für die Universität in Königsberg, die allegorischen Reliefs am Nationaldenkmal im Invalidenpark zu Berlin, das Relief mit dem Einzuge der Truppen im Jahre 1871 an der Vorderseite des Sockels der Siegessäule in Berlin (1872) und eine Marmorgruppe »Dionysos mit Panther« (in der Nationalgalerie).

Der schon erwähnte August *Kiss* (1802—1865) war derjenige unter den Schülern Rauchs, welcher sich am meisten mit der Thierbildnerei beschäftigte. Er war bereits als Eisengiesser und als Form- und Stempelschneider für eine Gewehrfabrik thätig gewesen, ehe es ihm gelang, nach Berlin zu kommen, wo er seit 1822 die Akademie, seit 1825 das Atelier Rauchs und später dasjenige Tiecks besuchte. Er arbeitete bis 1839 in der Werkstatt Rauchs bis zur Vollendung jener mit dem Tiger kämpfenden Amazone, einer Gruppe von höchster Lebendigkeit der Darstellung, welche seinen Namen weit über die Grenzen Berlins bis ins Ausland trug. Seit 1830 war er Lehrer im Ciseliren und in der Anfertigung von Modellen für Metallguss am Gewerbeinstitut, und so ist denn auch die Mehrzahl seiner Monumentalwerke in Bronzeguss ausgeführt worden. Er hat sich noch mehrfach mit der Darstellung lebhaft bewegter Gruppen beschäftigt, so mit einem hl. Georg, der den Drachen tötet (1854, Bronzeguss im Hofe des kgl. Schlosses zu Berlin) und mit der Statuette einer stürzenden Amazone, aber jenen ersten genialen Wurf hat er nicht wieder erreicht. Seine öffentlichen Denkmäler und Statuen — die Reiterstatue Friedrichs des Grossen in Breslau, die Reiterstatue Friedrich Wilhelms III. in Königsberg, die desselben Königs zu Fuss in Potsdam, das Denkmal des Fürsten Leopold von Anhalt in Dessau, die Statue Beuths vor der Bauakademie in Berlin, die Statuen von Schwerin und Winterfeld auf dem Wilhelmsplatze daselbst, die Figuren des Garde du Corps und des Kürassiers mit je einem Pferd am Zügel in Charlottenburg — sind sorgsam durchgeführte Arbeiten, welche sich streng an die Stilgesetze der Rauchschen Schule halten. Daneben hat sich Kiss auch in der religiösen Plastik (Relief der Bergpredigt an der Nikolaikirche zu Potsdam und Gruppe von Glaube, Liebe und Hoffnung in der Nationalgalerie) versucht.



Der eigentliche Thierbildner innerhalb dieser älteren Generation der Berliner Bildhauer ist Wilhelm *Wolff* (1816—1887), welcher gleich Kiss anfangs Eisengiesser war und sich auch in seiner späteren Thätigkeit um die Förderung des Bronzegusses verdient gemacht hat. Als Lehrling der königlichen Eisengiesserei in Berlin besuchte er nebenbei das Gewerbeinstitut und bildete sich bei Ludwig Wichmann im Modelliren aus. Später wurde er mit einem Staatsstipendium nach Paris geschickt, wo er zwei Jahre lang in der Giesserei von Soyer die dortige Gussmethode kennen lernte, und von da ging er noch auf anderthalb Jahre zu Stiglmaier nach München. Mit diesen Erfahrungen gründete er in Berlin eine Giesserei, deren Erzeugnisse, zumeist nach eigenen Modellen angefertigte Thierfiguren und -gruppen, so grossen Beifall fanden, dass der Künstler dadurch ermuthigt wurde, den technischen Betrieb seinem Bruder zu überlassen und sich ganz der freien schöpferischen Thätigkeit zu widmen. Im Gegensatz zu der mehr idealisirenden Auffassung, welche die Rauchsche Schule auch den Thieren, wilden und zahmen, zu Theil werden liess, legte Wilhelm Wolff das Hauptgewicht auf treue Nachahmung der Natur und fleissigste Durchbildung aller Einzelheiten, mochte es sich um kleine Modelle für den Silberguss oder um grosse dekorative und monumentale Arbeiten für Zink- und Bronzeguss handeln. Die erste Gruppe, welche Wolff in weiteren Kreisen bekannt machte, war eine Bulldoggmutter mit ihren Jungen (1847), die durch Zink- und Bronzeguss sehr häufig reproduziert wurde. Nach diesem Erfolg dehnte der Künstler seine nachschaffende Thätigkeit auf alles Gethier aus, dessen Nachbildung seinen Auftraggebern als wünschenswerth erschien, und daneben schuf er noch eine Anzahl von dramatisch bewegten Gruppen, in welchen auch das Empfindungsleben der Thiere bisweilen zu ergreifendem Ausdruck gelangte. Für die Vorderseite der Postamente der Schlossbrückengruppe führte er die Reliefmedaillons mit Adlern aus, für den Park in Putbus kolossale Hirsche, für Sanssouci Gazellen, für den Hof des Jagdschlösschens Grunewald die Gruppe eines von den Hunden gefassten Ebers, und sein hervorragendstes Werk auf dem Gebiete der Thierplastik, die vom Speer eines Jägers getroffene, sterbende Löwin inmitten ihrer Jungen, über denen der Löwenvater mit stolz aufgerichtetem Haupte ein Rachegebrüll erhebt (1870 vollendet), hat einen bevorzugten Platz im Berliner Thiergarten gefunden. Von seinen übrigen Schöpfungen dieser Gattung sind noch eine Reihe Typen von Hunderassen, die Typen von Zuchtthieren für das preussische Ministerium der Landwirthschaft und die kolossale Gruppe zweier Bernhardiner Hunde, die einen im Schnee verschütteten Wanderer finden, hervorzuheben. Auch als Menschenbild-



ner hat sich Wolff in einer Erzbüste Herders für Mohrungen, einer Marmorbüste J. S. Bachs für die Singakademie in Berlin, der Erzstatue der Kurfürstin Luise Henriette in Oranienburg und dem Standbild Friedrichs des Grossen in Liegnitz bewährt.

Zu den bevorzugtesten Schülern Rauchs gehörte nächst Rietschel, Drake und Albert Wolff August *Wredow* (geb. 1804), welcher von 1823 bis 1826 in der Werkstatt des Meisters arbeitete und dann nach Rom ging, wo er durch eine Statue des Ganymed allgemeine Anerkennung fand, die später noch durch das Modell zu einer Statue des Paris (Marmorausführung im Orangeriegebäude zu Potsdam) gesteigert wurde. Rauch sagte von dieser Statue, dass Wredow in ihr das »durch Tassaert und Schadow begründete Prinzip der Naturwahrheit . . . nach primitiver griechischer Art« mit dem »idealen, dem eigentlichen Leben der Kunst« zu verbinden gewusst habe. Aber er fügte diesem Zeugniß schon damals (1837) hinzu, dass es Wredows Eigenthümlichkeit sei, »nur Weniges zu beginnen, aber das einmal Angefangene in möglichster Vollkommenheit zu beenden, wodurch die Marmorausführung gerade das Feld ist, worin er sich mit Glück bewährt.« So liegen denn auch die Vorzüge der wenigen Arbeiten, die Wredow später vollendet hat, — der Schlossbrückengruppe »Nike, den gefallenen Helden zum Olymp emportragend«, einiger Apostelfiguren für die Katharinenkirche in Brandenburg und der Statue Schlüters für die Vorhalle des Berliner Museums — in der sorgfältigen Durchbildung der Einzelheiten. — Sein Altersgenosse Carl Heinrich *Möller* (1804—1882), welcher von 1827—40 in Rauchs Atelier arbeitete, hat sich im Gedächtniss der Nachwelt nur durch eine der Schlossbrückengruppen »Pallas, dem Kämpfer die Waffen reichend« und durch einige Genrefiguren und Gruppen (z. B. Knabe mit Hund in der Berliner Nationalgalerie) erhalten, und eine tiefere Wirksamkeit haben auch Hugo *Hagen* († 1871), der Schöpfer des Denkmals des Grafen Brandenburg und des Wrangelbrunnens in Berlin, und Julius *Troschel* (1813 bis 1863) nicht geübt. Letzterer, der sich ausschliesslich auf dem Gebiete der idealen und mythologischen Plastik bewegte, hat in einem kleinen Bacchus im Korbe (Marmorausführung im Marmorpalais bei Potsdam) ein Werk von köstlicher Naivetät der Empfindung geschaffen, welches in der Rauchschen Schule fast vereinzelt dasteht.

Eine umfangreichere Thätigkeit hat Bernhard *Afinger* (1813—1882) entfaltet, welcher unter den Schülern Rauchs insofern eine bedeutsame Stellung einnimmt, als er auf dem Gebiete der religiösen Plastik über den Meister hinausgelangte. Den Grund zu dieser Fähigkeit hatte er durch das Studium mittelalterlicher Plastik in seiner Geburtsstadt Nürn-



berg gelegt, wo er, ursprünglich Klempner, in einer Silberplattirfabrik thätig war, als Rauch 1840 bei seiner Anwesenheit in Nürnberg auf ihn aufmerksam wurde und ihn einlud, nach Berlin in seine Werkstatt zu kommen. Durch Kopien Nürnberger Bildwerke hatte Afinger bereits eine gewisse Vorbildung erlangt, und nach sechsjähriger Thätigkeit bei Rauch war er soweit gediehen, dass er sich ein eigenes Atelier gründen konnte. Mit Hülfe der von seinem Meister erlernten, klassizirenden Formensprache suchte er die ihm eigene Gemüthstiefe und die Wahrheit und Kraft der Empfindung, welche er aus dem Studium der mittelalterlichen Kunst geschöpft hatte, zum Ausdruck zu bringen, fand aber in erster Zeit nur die Gelegenheit, sein Können in Portraitbüsten und Medaillons zu zeigen, welche jedoch durch die Feinheit der Charakteristik und die schlichte Wahrheit der Auffassung so grossen Beifall fanden, dass ihre Zahl im Laufe seines Lebens bis auf zweihundert stieg. Unter den Büsten befinden sich diejenige des Historikers Dahlmann, des Astronomen Encke, Franz Kuglers, des Grafen von Roon, Fritz Reuters (auf dem Grabmal des Dichters in Eisenach) und Ernst Moritz Arndts, welche Afinger im Auftrage Friedrich Wilhelms IV. für die Universitätsbibliothek in Bonn anfertigte. Diese Vorarbeit war auch der Anlass, dass er sich an der Concurrenz um das in Bonn zu errichtende Arndt-Denkmal betheiligte, dessen Ausführung ihm 1862 übertragen wurde. In der auf dem Alten Zoll aufgestellten, auf den Rhein herabblickenden Bronzestatue schuf er eine Darstellung des Sängers, welche typisch geworden ist. Bonn besitzt auch eine Schöpfung religiösen Inhalts von seiner Hand in den Figuren Christi und der Evangelisten, welche den Schmuck eines monumentalen Brunnens auf dem Kirchhofe bilden. Ausser in einigen Sandsteinfiguren für Kirchen in Sagan, Neisse und Mohrin in der Neumark hat er seine Begabung für die religiöse Kunst besonders in einer Reihe von Idealfiguren trauernder oder tröstender Engel, von Grabesgenien und allegorischer Frauengestalten für Grabmäler bekundet, in welchen er den ihm eigenen Adel der Form mit einer ergreifenden, bisweilen erschütternden Tiefe schmerzvoller Empfindung verband. Sein Meisterwerk dieser Gattung ist eine ganz in Trauerschleier gehüllte Frauengestalt, welche, die Thür eines Grabgewölbes hinter sich schliessend, langsam die Stufen herabschreitet (1869, in Marmor auf dem Invalidenkirchhof in Berlin ausgeführt). Von den übrigen Schöpfungen Afingers, der auch vielfach auf dem Gebiete der dekorativen Plastik thätig gewesen ist, sind noch die vier Facultäten am Stiftungsdenkmal zum vierhundertjährigen Jubiläum der Universität Greifswald, die für den Bronzeguss ausgeführten Reliefportraits des Kaiser Wilhelm I., des Fürsten Bismarck und Alexander von



Humboldts und die Marmorstatuette der Schauspielerin Rachel zu nennen.

Ausschliesslich der religiösen Plastik hat sich ein zweiter der späteren Schüler Rauchs, der aus Münster gebürtige Wilhelm *Achtermann* (1799–1882), gewidmet. Bis zu seinem dreissigsten Jahre musste er dem Ackerbau obliegen, befriedigte aber daneben seinen bildnerischen Trieb in Holzschnitzereien, welche die Aufmerksamkeit des Oberpräsidenten von Vincke erregten, der ihn an Rauch empfahl. Anfangs Schüler der Akademie und Tiecks war er von 1833–39 in Rauchs Atelier thätig, fand aber in Berlin keine rechte Befriedigung, da seine Kunst vornehmlich von seinen religiösen Anschauungen geleitet wurde. Sein ganzes Sehnen war auf Rom gerichtet, wohin er zu Anfang der vierziger Jahre gelangte und wo er bis zu seinem Tode seinen Wohnsitz behielt. Hier schloss er sich den Nazarenern an, deren künstlerische Grundsätze er auf die Plastik übertrug. Er schuf für die Kirchen Westfalens zahlreiche Bildwerke, unter denen eine Pieta (mehrfach wiederholt) und eine Kreuzabnahme im Dom zu Münster die hervorragendsten sind. Die Bedeutung dieser wie seiner anderen Arbeiten, unter denen noch der Marmoraltar mit drei Reliefs aus dem Leben Christi (1873) im Dom zu Prag erwähnenswerth ist, liegt aber mehr in der sorgfältigen Detailbehandlung und der Marmortechnik als in der Ursprünglichkeit der Erfindung und der Wärme des religiösen Gefühls.

Einer der letzten Schüler Rauchs, Reinhold Begas, wurde der Begründer der naturalistischen Richtung, die wir später charakterisiren werden. Zuvörderst sind diejenigen Bildhauer der zweiten Generation nach Rauch zu nennen, in welcher sich die monumentale Richtung seiner Kunst, hauptsächlich durch die Vermittlung seiner Schüler Drake, Wolff und Blaeser, fortpflanzte und weiter entwickelte. Am schärfsten ausgeprägt findet sie sich bei Rudolf *Siemering* (geb. 1835 zu Königsberg i. Pr.), welcher seine erste Ausbildung auf der Kunstakademie seiner Vaterstadt erhielt und dann in Blaesers Atelier in Berlin eintrat. Hier fand Siemering bald Gelegenheit, sich ebensowohl auf dem Gebiete der dekorativen und Portraitplastik wie in freien Erfindungen zu bethätigen, welche nach den damals herrschenden Anschauungen noch ausschliesslich aus dem Kreise der antiken Mythe geschöpft wurden. In dieser ersten, etwa mit dem Jahre 1870 abschliessenden Periode seines Schaffens führte Siemering an monumentalen und dekorativen Werken einige Portraitmedaillons von Gelehrten für die Universität seiner Vaterstadt, eine sitzende Marmorfigur des Königs Wilhelm für die neue Börse in Berlin und eine Terracottastatue des Philosophen Leibniz für die Akademie der Wissenschaften



in Pest aus. Jedoch zog ihn damals seine innerste Neigung mehr zur Idealbildnerei, zu Darstellungen aus dem Gebiete der antiken Mythe und Symbolik. An die 1860 vollendete Statue einer anmuthigen Penelope knüpfte sich sein erster grösserer Erfolg, und auch in den nächsten Jahren gab er sein Bestes in mythologischen Gruppen und Reliefs, in welchen sich sinniger Ernst und maassvoller Humor mit einem streng ausgebildeten Stilgefühl zu gefälliger Harmonie verbinden. In diese Zeit fielen jene weltgeschichtlichen Ereignisse, welche Siemering und viele andere Künstler mit ihm auf jenes Gebiet des Schaffens führten, aus dem Rauch seine besten Kräfte geschöpft hatte, und die von neuem die bildenden Künstler in der Ueberzeugung bestärkten, dass die antike Kunst wohl eine Lehrerin von unvergänglicher Bedeutung ist, dass aber die nationalen Ideale unseres Volkes nicht durch eine, wenn auch noch so geistvolle und technisch bis zur höchsten Vollendung getriebene Wiederholung fremder Gottes-, Menschen- und Sittlichkeitsbegriffe verkörpert werden können. Die grosse Zeit fand in Siemering den rechten Mann. Als sich die Berliner Künstlerschaft im Frühsommer des Jahres 1871 zusammenthat, um den siegreich heimkehrenden Kriegern ihre Einzugsstrasse mit den köstlichsten Gaben der Kunst zu schmücken, fiel Siemering die Aufgabe zu, das kreisförmige Fussgestell einer thronenden, ihre wiedergewonnenen Kinder Elsass und Lothringen an das Herz schliessenden Germania mit einem Relieffries zu schmücken, dessen Figuren er mit kecker Hand aus dem Leben herausgriff, ohne sich durch klassische Schulerinnerungen beirren zu lassen. In echt epischem Stile, ohne Phrase und Pathos, aus der schlichten Empfindung des preussischen Volkes heraus, das seine Pflicht thut, weil ihm das Pflichtgefühl oberstes Gesetz ist, schilderte er in zahlreichen Figuren aus allen Schichten des Volkes, wie der Aufruf des Königs in Aller Herzen zündet, wie der Landmann den Pflug, der Schmied den Hammer und der Student sein Buch bei Seite legt, um zu den Waffen zu greifen und das Strafgericht an dem Friedensbrecher zu vollziehen. Obwohl diese im besten Sinne realistische Schöpfung, in welcher zugleich die Gesetze des Reliefstils meisterhaft beobachtet waren, allgemein als das edelste Erzeugniss jenes für einen vorübergehenden Zweck bestimmten Festschmuckes gepriesen wurde, ist es ihr, trotz vielfacher Bemühungen, nicht beschieden worden, im unvergänglichen Material erhalten zu bleiben. Nur eine Nachbildung in Thon dient als Schmuck für die innere Wand einer halbrunden Sitzbank, welche die erste, 1870 von dem 1. schlesischen Jägerbataillon Nr. 5 eroberte französische Kanone umgiebt, die in Görlitz, dem Garnisonsorte des Bataillons, aufgestellt worden ist. Seine Begabung für die monumentale Kunst hatte Siemering schon früher in



einem Entwurfe für das Schillerdenkmal in Berlin nachgewiesen, das zwar einen Preis erhielt, aber ebensowenig zur Ausführung gelangte wie der Entwurf für das Berliner Goethedenkmal, der ihm sogar einen ersten Preis einbrachte. Spätere Entscheidungen von Juries und Auftraggebern eröffneten ihm dagegen eine umfangreiche Thätigkeit in der Darstellung von Kriegshelden und kriegerischer Thaten. Zuerst wurde ihm die Ausführung des Denkmals Friedrichs II. in Marienburg übertragen, dessen die Gestalt des grossen Königs tragender Sockel von den Bronzefiguren der Hochmeister Hermann von Salza, Siegfried von Feuchtwangen, Winrich von Kniprode und Markgraf Albrecht von Brandenburg umgeben ist. Es sind markige, kraftvolle Heldengestalten, welche in ihrer geschichtlichen Erscheinung auf das schärfste charakterisirt sind und mit dieser lebensvollen Charakteristik das beste Erbtheil der Rauchschen Schule, monumentale Haltung, verbinden. Diese glückliche Verbindung blieb auch für Siemerings ferneres Schaffen maassgebend. In der Anordnung der Gewänder, in der individuellen Kennzeichnung alles Stofflichen waren Rauch und seine nächsten Schüler nicht über eine konventionelle Behandlung hinausgekommen. Innerhalb des allgemeinen monumentalen Rahmens hatte Siemering also noch einen weiten Spielraum für die Einzelausführung des Bildes, und nach dieser Richtung entfaltete er eine Thätigkeit, welche nicht nur manche von Rauch gesetzte Keime zur Blüthe gebracht und ihnen neue Lebenskraft eingeflösst, sondern auch in dem Kampfe mit der malerisch-naturalistischen Richtung die Grundsätze der Rauchschen Schule siegreich vertheidigt und ihre Herrschaft innerhalb des monumentalen Stils von neuem gekräftigt hat. Dann erweiterte er auch die Rauchsche Richtung durch das Streben nach grösserer Lebendigkeit, Mannigfaltigkeit und psychologischer Feinheit des Gesichtsausdrucks, wobei er aber stets auch in dem schlicht naturalistischen Abbilde des Lebens die Idealität suchte, welche über die gemeine Wirklichkeit erhebt. Dieses Ziel seines künstlerischen Strebens hat er am vollkommensten in dem Siegesdenkmal für Leipzig erreicht, welches ihn von 1875—88 beschäftigte. Der hohe quadratische Sockel, in dessen vorderer Nische der greise Begründer des deutschen Reichs mit lorbeerbekränztem, sonst unbedecktem Haupte im Kaiserornat thront, wird von einer unerschrocken das behelmte Haupt emporhebenden, mit Schwert und Schild bewehrten Germania gekrönt, einem Heldenweibe voll stolzer Kraft, in welchem sich der Typus der muthig vorwärtsstürmenden Walküre mit dem der schützenden Mutter glücklich vereinigt. An jeder der vier Ecken des Sockels stehen je zwei Vertreter des deutschen Heeres mit den sieggekrönten Fahnen, und vor ihnen halten auf weit aus den Ecken des Unterbaus



herausgeschobenen Fussgestellen vier Paladine des neuen Reichs, Kaiser Friedrich III., König Albert von Sachsen, Fürst Bismarck und Graf Moltke auf Rossen, deren Stellung und Bewegung so glücklich ersonnen und abgemessen sind, dass sie die Charakteristik ihrer Reiter ergänzen. Diese Reiterstatuen bezeichnen den Gipfel der historischen Portraitbildnerei unserer Zeit.

Während Siemering an diesem umfangreichen Werke, dessen Figuren sämmtlich in Bronze gegossen sind, arbeitete, entstanden noch eine Bronzestatue des Sieges, welcher durch einen römischen Krieger versinnlicht wird, der mit der Linken einen Lorbeerzweig emporhebt, für die Reichsbank in Berlin, das Bronzestandbild Albrecht Graefes in Berlin, welches in einer Nische steht, an die sich zu beiden Seiten Wände mit Reliefs aus farbig glasiertem Thon anschliessen, auf denen einerseits der Zug der zu dem grossen Augenarzte pilgernden Kranken, andererseits die nach glücklicher Heilung dankerfüllten Herzens von dannen Ziehenden dargestellt sind, wiederum zwei vollkommene Meisterschöpfungen des Flachreliefstils, dann das bronzene Lutherdenkmal für Eisleben mit drei figurenreichen Reliefs am Sockel, in deren Komposition und Planbehandlung der Künstler sich an den malerischen Stil der italienischen Frührenaissance gehalten hat, die Kolossalbüste für das Denkmal des Chirurgen Wilms in Berlin und das kolossale Reiterstandbild Washingtons für Philadelphia, dessen Fussgestell an den Ecken von Freigruppen umgeben und an den Seiten mit Reliefs realistischen Inhalts geschmückt ist, welche sich, nach der oben mitgetheilten Vorschrift Rauchs, wieder mehr an den altrömischen Reliefstil anschliessen. In dem Gesamtaufbau dieses Denkmals hat Siemering mit Glück den Versuch gemacht, die bildnerischen Vorzüge des Rauchschen Friedrichs-Denkmals mit der vielgerühmten architektonischen Abmessung und Gliederung des Fussgestells von Schlüters Standbild des grossen Kurfürsten zu verbinden. Im Jahre 1889 schuf er eine Kolossalstatue Kaiser Wilhelms I. für die Herrscherhalle des Zeughauses.

In einem mit der Ausführung so umfangreicher Aufgaben beschäftigten Atelier hat auch eine Anzahl jüngerer Künstler einen Theil ihrer Ausbildung erlangt, darunter Ludwig *Brunow* (geb. 1843), welcher u. a. das Denkmal Moltkes für dessen Geburtsstadt Parchim, das Reiterstandbild des Grossherzogs Friedrich Franz II. für Schwerin, die allegorischen Figuren des Tages und der Nacht für den Anhalter Bahnhof in Berlin und die Kolossalstatue Friedrich Wilhelms II. für die Herrscherhalle im Berliner Zeughause ausgeführt hat, Max *Wiese* (geb. 1846), der Schöpfer des Schinkeldenkmals in Neu-Ruppin, der sonst ein besonderes Geschick in lebhaft bewegten und elegant durchgeführten Brunnengruppen



und in Einzelfiguren und Gruppen für die Kleinplastik und die Edelschmiedekunst gezeigt hat, und Adolf Hildebrand (geb. 1847), welcher sich anfangs bei Kreling in Nürnberg und dann bei Zumbusch in München gebildet und mit letzterem 1867 nach Italien gegangen war. In Rom legte er den Grund zu seiner eigenartigen künstlerischen Richtung, welche an die italienischen Realisten des fünfzehnten Jahrhunderts anknüpfte und die sich auch nicht veränderte, als er 1869 nach Berlin kam und hier bis 1871, zum Theil bei Siemering, thätig war. In seinen Erstlingswerken, der Marmorstatue eines schlafenden Hirtenknaben, der Bronzestatuetten eines trinkenden Knaben und der Marmorbüste des Sprachforschers Th. Heyse, zeigte er, dass der strengste Anschluss an die Natur, die schlichte Wiedergabe des rein Formalen sein höchstes Bestreben war, und diese Ziele sind auch für seine späteren Schöpfungen maassgebend gewesen, auf welche die Arbeiten der florentinischen Bildhauer der Frührenaissance noch von stärkerem Einfluss wurden, nachdem er 1874 seinen Aufenthalt in Florenz genommen hatte. Hier entstanden ausser zahlreichen Bildnissen in Marmor, Terracotta und Bronze und kleinen Genrefiguren die Marmorstatue eines Adam (1878, im städtischen Museum zu Leipzig), die stehende Marmorfigur eines nackten jugendlichen Mannes (1884, in der Berliner Nationalgalerie), ein Sautreiber als Modell für eine Brunnengruppe, die Bronzestatue eines Merkur und die Marmorfigur eines am Boden hockenden Kugelspielers (1887). In allen diesen Werken ist ihm »die ruhige, durch keinen äusseren Einfluss aus ihrem normalen Gleichgewicht gebrachte Existenz das vornehmste Objekt seiner Kunst«, wobei das geistige Element freilich mehr als nöthig zurücktritt.«*) — Im Zusammenhang mit der Blaeserschen Schule ist auch Carl Schuler aus Nürnberg (1847—1886) zu erwähnen, welcher sich in seinen monumentalen Arbeiten (Denkmal des Prinzen Adalbert von Preussen in Wilhelmshaven, Bronzestatue des Königs Friedrich Wilhelm IV. für die Herrscherhalle des Berliner Zeughauses und Lutherdenkmal für Nordhausen), in seinen Portraitstatuen und Büsten an den schlichten Realismus der Rauchschen Schule, in seinen Darstellungen aus dem Bereich der Idealplastik an das Vorbild der Antike bei lebensvoller, individueller Auffassung hielt.

Von den Schülern Drakes sind Julius Moser (geb. 1832), Alexander Calandrelli (geb. 1834) und Karl Keil (1838—1889) die hervorragendsten. Ersterer war, bevor er zu Drake kam, im Atelier von A. Fischer thätig gewesen und mag von diesem seinem ersten Lehrer die Kunst rhythmischer

*) Vgl. des Verfassers ausführlichere Charakteristik Hildebrands in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ Bd. XX, S. 221—26.



scher Gruppenkomposition erlernt haben, welche er in einer Reihe von Schöpfungen für dekorative Zwecke und in verschiedenen mythologischen, allegorischen und idyllischen Gebilden idealer Richtung bewährte, deren kennzeichnendes Merkmal ein feiner Schönheitssinn und eine glückliche Begabung für anmuthsvolle Formenbildung sind. Die beiden anderen sind mehr nach der realistischen Seite begabt. Calandrelli, welcher ebenfalls im Atelier von Fischer gearbeitet hatte, begann mit Modellen für die Kleinplastik, und davon ist ihm eine Schärfe und eine gewisse Trockenheit der Charakteristik zu eigen geblieben, welche seinen Portraitschöpfungen und geschichtlichen Darstellungen vortheilhafter ist als seinen Idealgebilden. Abgesehen von seinen vortrefflichen Modellen für silberne Ehrengeschenke hat er denn auch sein Bestes in dem Relief an der Ostseite des Berliner Siegesdenkmals, welches auf der einen Seite den Auszug der Truppen, auf der anderen Seite die Erstürmung der Döppler Schanzen darstellt, in der Statue von Cornelius in der Vorhalle des alten Museums und in dem Reiterstandbild Friedrich Wilhelms IV. auf der Freitreppe der Nationalgalerie geleistet, dessen allegorische Sockelfiguren freilich nicht über das konventionelle Schema hinauskommen. Karl Keil war ein vortrefflicher Portraitbildner, welcher auch das Individuum zur Monumentalität zu steigern wusste, ohne die intimen Züge zu verflüchtigen. Diese Fähigkeit hat er in zahlreichen Portraitbüsten und Statuetten Kaiser Wilhelms I. und der Helden des deutsch-französischen Krieges, besonders aber in dem Relief für die Westseite des Siegesdenkmals in Berlin (Schlacht bei Sedan), in der Bronzestatue Kaiser Wilhelms I. an der Fassade des Berliner Rathhauses, in dem Kriegerdenkmal für Bremen und in dem Standbild Wrangels für Berlin bewährt.

Nicht minder bedeutungsvoll als Siemering für die lebensvolle Fortentwicklung der Berliner Plastik im Sinne Rauchs sind zwei Schüler von Albert Wolff geworden: Fritz *Schaper* und Erdmann *Encke*. Ersterer, 1841 in Alsleben an der Saale geboren, trat mit sechszehn Jahren zu einem Steinmetz in Halle in die Lehre, bei welchem er den Grund zu einer tüchtigen Meisselführung legte und durch die seinem Meister zu Theil gewordenen Aufträge mit der ornamentalen Formensprache der Berliner Architekten Schinkelscher Richtung bekannt wurde. *) Ihre Zeichnungen machten einen so tiefen Eindruck auf ihn, dass er 1859 nach Berlin zog und dort in das Atelier Wolffs eintrat, wo er durch Antheilnahme an den damals in der Ausführung begriffenen Schöpfungen seines

*) Eine eingehende Biographie des Künstlers hat G. Voss in der Monatsschrift „Nord und Süd“ Bd. 49 S. 313—329 veröffentlicht.



Lehrers sowie durch den gleichzeitigen Besuch der Akademie so schnell gefördert wurde, dass er bereits 1866 in der Gruppe eines Bacchus, der die verlassene Ariadne tröstet, die Summe seiner Studien zu ziehen wagte. Was er aus seiner Naturanlage der Rauchschen Schule zuführte, war eine lyrische, aber von sentimentalischen Auswüchsen freie Tiefe des Gefühls und ein Streben nach weicher Formenbildung, welche die Trägerin jener lyrisch gesteigerten, anakreontischen Stimmung ist. Die erste Aeussierung seines Kunsttriebes hat einen dauernden Einfluss auf sein späteres Schaffen geübt. Die Thätigkeit des realistischen Portraitbildners, der schon 1867 in der Konkurrenz um ein Uhlanddenkmal in Tübingen für seinen mit engstem Anschluss an die wirkliche Erscheinung des Professors und Dichters gehaltenen Entwurf den ersten Preis, aber nicht die Ausführung erhalten hatte, begleitet unablässig die Liebe zur Idealplastik lyrischer Gattung. Wie Rauch in solchen Schöpfungen eine Erholung von den prosaischen Vorschriften seiner Auftraggeber suchte, so bilden auch in Schapers Thätigkeit die freien Erfindungen der Phantasie einen anmuthigen Gegensatz zu seinen realistischen Portraitstatuen und Büsten. Da seine Entwicklung aber in eine Zeit fiel, wo sich die Nothwendigkeit realistischer Kunstauffassung bereits siegreich durchgekämpft hatte, blieb ihm der Zweifel erspart, welcher Rauch noch oft beunruhigte. Seine Schöpfungen der Idealplastik sind von dem Schönheitsgefühl des griechischen Alterthums aus der Zeit des Praxiteles und seiner Nachfolger durchströmt, aber in seinen modernen Portraitfiguren hält er sich mit der entschlossenen, nicht rückwärts blickenden Energie des modernen Realisten an das Vorbild der Wirklichkeit.

Zu einer harmonischen Einheit hat Schaper diese beiden Richtungen auch einmal verschmolzen, allerdings bei einer Aufgabe, deren Natur einer solchen Verschmelzung entgegenkam, bei dem Goethedenkmal in Berlin, welches, in Marmor ausgeführt, 1880 enthüllt wurde, nachdem zwei Konkurrenzen vorausgegangen waren, in deren letzter Schaper mit Siemering, Calandrelli und Donndorf wetteiferte. In der Gestalt des in der Vollkraft seiner Jahre dargestellten Dichters steigerte er die körperliche Erscheinung zu einem Ideale männlicher Schönheit, und das von Begeisterung leuchtende Antlitz machte er zum Spiegel jener geistigen Universalität, welche durch drei den cylindrischen Sockel umgebende Gruppen versinnlicht wird: die lyrische Poesie, eine anmuthige Jungfrau, welche mit der Rechten den neben ihr stehenden Amor umfasst, die Muse des Dramas, welche in ernstes Sinnen versunken vor sich hinblickt, während der sich an sie lehrende Knabe die Fackel senkt, und die Personifikation der Wissenschaft, welche in einem auf ihrem Schoosse aufgeschlagenen



Buche liest, wobei ihr der jugendliche Gefährte mit der erhobenen Fackel leuchtet. In diesen Gruppen deckt sich die Schönheit der von der edelsten Natur abgeleiteten Form so vollkommen mit Tiefe der Empfindung und der seelischen Erregung, dass hier das höchste Ziel erreicht zu sein scheint, zu welchem man mit Hülfe der von der Antike abgelernten Formensprache gelangen kann. Es ist jenes Ziel, welches auch Thorwaldsen vor Augen schwebte, das ihm aber nicht zu erreichen beschieden war. Bei der Bekleidung Goethes hielt sich Schaper an das geschichtliche Kostüm, an die Tracht aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts, wozu auch der Mantel gehört, den der Künstler aber so geschickt drapirt hat, dass er nicht als Nothbehelf erscheint, obwohl er der Gestalt Fülle und Hintergrund zu geben bestimmt ist.

Dass Schaper in der realistischen Auffassung der äusseren Erscheinung nicht so weit ging, den Dichter auch bedeckten Hauptes darzustellen, wird man nach den oben erwähnten Grundsätzen Rauchs nur gerechtfertigt finden, und ebenso dass er auch die beiden kolossalen Erzfiguren des Fürsten Bismarck (1879) und des Grafen Moltke (1881) für Köln, zwei treue, aber zu machtvoller Monumentalität gesteigerte Abbilder der Wirklichkeit, ohne Helm oder Mütze darstellte, weil er die charakteristische Form des Kopfes als des Sitzes der geistigen Thätigkeit nicht geschmälert wissen wollte. Dass gleichwohl die geistige Bedeutung einer Persönlichkeit trotz des Helmes auf dem Kopfe zu vollem Ausdruck gelangen kann, hat u. a. Siemering dargethan. Schaper konnte freilich bei diesen Standbildern wie bei dem des Generals von Goeben für Coblenz (1883) für sich geltend machen, dass sich das unbedeckte Haupt sehr wohl mit der von ihm beliebten, mehr intimen Auffassung verträgt, gleichwie das Käppchen auf dem Haupte des Astronomen Gauss, dessen Statue, ebenfalls in engem Anschluss an die schlichte Natur des Dargestellten, Schaper für das in Braunschweig errichtete Denkmal modellirt hat. Unbedeckten Hauptes erscheinen auch die übrigen monumentalen Portraitfiguren Schapers, die freilich sämmtlich ihren Anspruch auf die Ehre des Denkmals durch die Waffen des Geistes erkämpft haben, so die Bronzefigur Lessings für Hamburg (1881), den Schaper sitzend in ungewohnter Haltung darstellte, um von vornherein jedem Vergleiche mit dem nicht zu übertreffenden Meisterwerke Rietschels aus dem Wege zu gehen, die Statue des Erfinders des Gussstahls Alfred Krupp für Essen (1889), die Lutherstatue für Erfurt (1889) und das Standbild Liebig's für Giessen.

Die Fähigkeit, die geistige Bedeutung eines Individuums bei strengem Festhalten am realistischen Portrait zu erschöpfendem Ausdruck zu



bringen, hat Schaper auch in zahlreichen Büsten bewährt, von denen die Richard Wagners, des Philosophen Zeller, der Historiker Curtius und von Sybel, Bismarcks und Moltkes die bedeutendsten sind. Dass diese umfangreiche Beschäftigung mit der Portraitplastik auch nach der Vollendung des Goethedenkmals sein Gefühl für ideale Schönheit nicht abgestumpft hat, beweisen seine Arbeiten für das Berliner Zeughaus, die kolossale Marmorfigur einer mit Lorbeerkranz und Palme herabschwebenden Siegesgöttin, die Personifikation der Begeisterung und der Vaterlandstreue, und eine Marmorgruppe »Hebe und Amor tranken die Tauben der Venus«, in welcher letzteren die ursprüngliche Anmuth der Gruppen am Goethedenkmal freilich nur ein schwaches Echo findet. — Seit 1875 Lehrer an der Akademie der Künste hat Schaper zahlreichen Schülern seine lebenskräftige Weiterbildung der besten Ueberlieferungen der Rauchschen Schule vermittelt.

Erdmann *Encke* (geb. 1843) hat sich in gleicher Richtung bewegt, nur dass er die überlieferte Formensprache hinsichtlich der individuellen Charakteristik und der Wiedergabe weiblicher Anmuth vertieft und bereichert hat. Das zeigt sich nicht so sehr in seinen Jugendwerken, einem mit zwei Gallicern kämpfenden Germanen, der Gruppe »Odysseus und Penelope« und der Bronzestatue Jahns für den Turnplatz in der Hasenheide bei Berlin (1872), als in seinen später erstandenen Portrait- und Idealbüsten, in der durch energische Charakteristik und durch echt monumentale Haltung ausgezeichneten Bronzefigur des Kurfürsten Friedrichs I. von Brandenburg in einer Nische an der Vorderfront des Rathhauses zu Berlin und besonders in der Marmorstatue der Königin Luise (1880 enthüllt), welche ein Gegenstück zu der Drakeschen Statue Friedrich Wilhelms III. bildet und deshalb mit jener im Aufbau wie im bildnerischen Schmuck des cylindrischen Sockels übereinstimmt. Encke gab ein Bild der edlen Dulderin, der im innersten Lebensnerv getroffenen Königin und Mutter, welche in schmerzlicher Ergebenheit ihr Haupt unter die Fügung des unabwendlichen Geschicks neigt. Aber dieses Sinnbild gottergebenen Schmerzes ist durch alle Reize einer gewandten Technik geschmückt, welche neben dem seelischen Element auch das realistische der äusseren Erscheinung in der Gewandung, besonders in dem Schultern und Brust umgebenden Spitzenschleier zur Geltung bringt, und in dem den Sockel umgebenden Hochrelief kommt auch die Tröstung für alles Leid und der Triumph des Sieges zum Ausdruck: der Auszug der Männer in den Befreiungskrieg, die Sorge der Frauen um die Verwundeten, Kranken und Schwachen und der Jubel, der die heimkehrenden Sieger empfängt. In dieser Verbindung idealistischen Schwunges mit dem Streben nach



lebensvollster Naturwahrheit liegt eine andere Eigenthümlichkeit Enckes, welche auch seine späteren Schöpfungen, die kolossalen Bronzestatuen des grossen Kurfürsten und Friedrichs II. in der Herrscherhalle des Berliner Zeughauses, die Gruppe der ihren Sohn Joachim in der Religion unterrichtenden Kurfürstin Elisabeth (für die Berliner Nationalgalerie bestimmt) und das 1889 enthüllte Reformationsdenkmal für Spandau mit der Statue des Kurfürsten Joachims II. kennzeichnet. — Ein dritter Schüler Wolffs, Ernst *Herter* (geb. 1846), welcher unter der Leitung von Aug. Fischer und Blaeser gearbeitet hat, ist zu einer etwas herberen Formensprache gelangt, welche naturgemäss für seine männliche Figuren aus der griechischen Mythologie und Geschichte und der Allegorie (Bronzefigur eines ruhenden Alexander in der Berliner Nationalgalerie, ein sterbender Achilles) geeigneter ist als für weibliche, wie z. B. eine fast nackt auf üppigem Ruhebett liegende Aspasia. In dekorativen und monumentalen Arbeiten (Friedrich II. und Kaiser Wilhelm I. für das Landgerichtsgebäude in Potsdam, Kaiser Wilhelm I. für den Justizpalast in Berlin) zeigt er sich von dem Geiste der Rauchschen Schule beseelt, und neuerdings (1888) hat er auch in dem Entwurf zu einem Heinebrunnen für Düsseldorf, welcher von der Figur der Lorelei gekrönt und in seinem unteren Theile von drei Nixen umgeben ist, eine grössere Fülle der Anmuth und Weichheit der Formen erreicht. — Von grosser Vielseitigkeit ist ein vierter Schüler Wolffs, Otto *Lessing* (geb. 1846), der Sohn des Malers Karl Friedrich Lessing. Anfangs Schüler seines Vaters hatte er in der Malerei bereits eine solche Fertigkeit erlangt, dass sein erstes grösseres Gemälde »die Jäger« für die Galerie in Karlsruhe angekauft wurde, als die Bildhauerkunst, der er sich inzwischen in Karlsruhe bei Steinhäuser gewidmet hatte, das Uebergewicht über seine Neigung zur Malerei gewann. Er ging 1865 zu Albert Wolff nach Berlin, wo er bis 1868 blieb und wohin er auch, nach längerer Unterbrechung seiner Thätigkeit durch den Krieg, 1872 zurückkehrte. Hier war er eine Reihe von Jahren zumeist mit ornamentalen und figürlichen Arbeiten in Stuck und Stein für die Façaden und Innenräume der von Ende und Boeckmann, Kayser und v. Grossheim u. a. in Berlin und auswärts ausgeführten Bauten beschäftigt, wobei er einen grossen Reichthum der Erfindung, genialen Schwung der Phantasie und eine sichere Behandlung des Formalen offenbarte, lieferte aber auch zugleich Entwürfe und Modelle für kunstgewerbliche Arbeiten, Kartons für Sgraffitomalereien und Glasmosaiken u. dgl. m. Nachdem er sich mehrfach mit Glück in der Genreplastik (Gladiator, Mutter mit Kind) versucht, erhielt er 1887 in der Konkurrenz um ein in Berlin zu errichtendes Lessingdenkmal den ersten Preis und die Ausführung für einen



Entwurf, in welchem es ihm gelungen war, neben den Meisterschöpfungen von Rietschel und Schaper eine Portraitstatue des jugendlichen Lessing von nicht minder überzeugender Wahrheit und hoher Idealität der Auffassung zu schaffen.

Während die bis jetzt genannten Vertreter der jüngeren Bildhauergeneration in Berlin eine Stellung einnehmen, welche zwischen der Rauchschen Richtung und der modernen Forderung strenger Naturwahrheit zu vermitteln sucht, hat Reinhold *Begas* (geb. 1831) jene Forderung zum leitenden Grundsatz seiner Kunst erhoben und diesen Grundsatz so zur Herrschaft zu bringen gewusst, dass der grösste Theil derjenigen Bildhauer, welche in den siebenziger und achtziger Jahren ihre Ausbildung genossen haben, seinen Spuren gefolgt ist. Ihm war, wie sein eifrigster journalistischer Vorkämpfer Ludwig Pietsch treffend bemerkt *), »in der alten Berliner Bildhauerschule die Rolle des Hechts im Karpfenteich zugefallen«, und wenn ihm diese Aufgabe auch bis in sein reifes Mannesalter hinein sehr erschwert worden ist, so hat er sie seit dem Beginn der siebenziger Jahre um so energischer durchgeführt und auch die Genugthuung gehabt, dass ihm die Leitung eines der Meisterateliers an der Akademie übertragen wurde. Als Sohn des Malers Karl Begas hatte er selbst in seiner Lehrzeit keine Sturm- und Drangperiode durchlebt, sondern machte er von 1846—51 seine regelrechten Studien auf der Akademie und bildete sich während derselben zugleich praktisch aus, anfangs bei L. Wichmann, seit dem Spätherbst 1848 bei Rauch**). Im Beginn der fünfziger Jahre trat er zuerst in die Oeffentlichkeit mit einer Marmorgruppe »Hagar und Ismael«, in welcher sich nach dem Urtheile von Pietsch zwar der spätere Begas schon in der Knospe, daneben aber auch noch trotz gewissenhafter Naturstudien die an das Herkommen der Schule erinnernde Gebundenheit in Ausdruck und Formengebung zeigte. Das Modell einer zweiten Gruppe »Der schlafende Amor von Psyche mit der Lampe in der Hand belauscht« brachte ihm einen Auftrag zur Ausführung in Marmor ein und damit die Möglichkeit zu einer Reise nach Rom, wo er die Marmorausführung am besten bewerkstelligen zu können glaubte. Ueber seine dortige Thätigkeit liegt ein Zeugniß des Bildhauers Emil Wolff vor, welcher 1856 an Rauch schrieb: »In meiner Werkstatt wird

*) In der Zeitschrift »Nord und Süd« B. X. Heft 30, welche eine eingehende Charakteristik von R. Begas enthält, der in Folgendem manche Angaben entnommen sind.

**) Nach der Angabe von Pietsch (a. a. O. S. 403) wäre Begas in Rauchs Werkstatt nur für kurze Zeit eingetreten. Dass eine förmliche Aufnahme erfolgt ist, ergibt sich aus der von Eggers, Rauch IV. S. 380 mitgetheilten Tagebuchnotiz des Meisters aus dem November 1848.



auch eine Gruppe Amor und Psyche vom jungen Begas in einem schönen Marmor ebauchirt, eine Talent zeigende Arbeit eines jungen Künstlers, dem einige Jahre Aufenthalt in Rom sehr förderlich sein werden!«*) Wie man aus dieser kühlen Berichterstattung eines Bildhauers, der Thorwaldsen näher stand als der realistische Rauch, ersieht, hatte man damals noch nicht die Empfindung, dass sich in der Arbeit des jungen Begas eine revolutionäre That vorbereite, und es scheint auch, dass erst der Aufenthalt in Rom, wo Begas nicht mit engeren Kunstgenossen, sondern vorzugsweise mit Malern wie Feuerbach, Lenbach und Böcklin verkehrte, welche viel entschlossener mit jedweden Herkommen und vor Allem mit jeglichem Schul- und Akademiezwang gebrochen hatten, seinem Streben die Wege wies und namentlich seine Neigung für das Malerische, aber auch für das Willkürliche und Gesetzlose in der Plastik bestärkte und schärfte. Daneben machten sich noch andere Einflüsse geltend, insbesondere auf seine formale Ausbildung, welche in Rom alle Schranken der Rauchschen Schule zersprengte, weil dem von dem Studium der damals bekannten Antike hinreichend gesättigten jungen Manne sich eine neue Welt voll höher gesteigerten Lebens, die der Renaissance- und Barockkunst, offenbarte. Noch höher aber sind nach den Mittheilungen von Pietsch die Einwirkungen der Natur zu veranschlagen. »Das ihm hier (in Rom) vergönnte Studium der menschlichen Gestalt an einer bevorzugten Menschenrace, an lebendigen Modellen von ausgeprägter Charakteristik und Entschiedenheit und allseitig harmonischer Ausbildung der Formen einerseits, und von urwüchsiger, normaler, frei entwickelter, gesunder Schönheit, edlem Rhythmus der Bewegungen, natürlicher Anmuth, Hoheit, ungezierter Grazie und plastisch statuarischem Aplomb der Stellungen andererseits — das war es, was Rom und Italien ihm gewährte«. Die dort gewonnenen naturalistischen Kunstanschauungen und technischen Fertigkeiten brachte er in einer noch in Rom im Modell ausgeführten Gruppe »Pan, die verlassene Psyche tröstend« zum Ausdruck, mit welcher er 1858 in die Heimat zurückkehrte, wo sie noch auf der Kunstausstellung dieses Jahres erschien, als »ein anderes, neues fremdes Element in den geschlossenen Kreis der gewohnten, nicht nur Berliner Bildungen« eintretend. Diese später in Marmor ausgeführte Gruppe ist durch die Jubiläumsausstellung von 1886 weiteren Kreisen bekannt geworden. Die Zeit hat ihr nichts an der ursprünglichen Frische natürlichen Lebens genommen, und wie zahlreiche, geist- und schwungvollere Schöpfungen dem Künstler auch später gelungen sind, so ist er der Natur doch niemals

*) Eggers, Rauch IV. S. 380.



wieder näher gekommen als in diesem Erstlingswerk, dessen Unbefangenheit weder durch eine Neigung zu der Ueberfülle des Barockstils noch durch die tändelnde Behandlung der Rokokokunst beeinträchtigt wird. Nachdem er noch eine kolossale Gruppe »Borussia, Handel, Ackerbau und Industrie beschützend« als Bekrönung der Mittelfaçade des neuen Börsengebäudes in Berlin und eine Faunenfamilie geschaffen, in welchen seine Neigung zu der kühnen Formbehandlung des Barockstils schon deutlicher zum Durchbruch kam, folgte er 1861 einem Rufe an die Kunstschule in Weimar, wo es ihm zwar nicht gelang, eine erspriessliche Lehrthätigkeit zu entfalten, wo er aber zwei Konkurrenzentwürfe schuf, deren einer für seine Zukunft und seine künstlerische Richtung entscheidend wurde. In der Konkurrenz um das Denkmal Friedrich Wilhelms III. für Köln errang er den ersten Preis; aber die Jury konnte sich nicht zur Ausführung eines Entwurfes entschliessen, welcher von dem damals gültigen Denkmälertypus ganz und gar abwich. Freier urtheilte die Jury, welche über die Konkurrenzentwürfe für das Berliner Schillerdenkmal zu entscheiden hatte. Begas wurde zu einer zweiten engeren Konkurrenz mit Siemering aufgefordert und erhielt auf Grund derselben im Frühjahr 1863 den Auftrag zur Ausführung des Denkmals in Marmor. In der Komposition weicht das vollendete, 1871 enthüllte Werk insofern von dem üblichen Schema ab, als das Fussgestell als Brunnen behandelt und deshalb ausser von vier allegorischen Gestalten von Brunnenschalen mit wasserspeienden Löwenköpfen darüber umgeben ist, desto mehr aber in der Charakteristik des Dichters wie in der der vier Sockelfiguren, welche die lyrische Poesie, das Drama, die Geschichte und die Philosophie personifiziren. Der Sturm der Entrüstung, welcher sich 1871 gegen dieses herausfordernde Manifest des Naturalismus in dem damals fast noch gänzlich von dem Idealismus der Rauchschen Schule beherrschten Berlin erhob, ist jetzt einer ruhigen Beurtheilung gewichen. Aber selbst die grossen Erfolge, welche Begas seitdem auf dem Gebiete der Ideal- und Portraitplastik errungen, haben die schon damals gemachte Wahrnehmung nicht widerlegt, dass die von Begas in die Plastik von neuem eingeführte malerische Richtung den Anforderungen ernster und strenger Monumentalität nicht gewachsen ist. Wenn man das Schillerdenkmal auch als die Schöpfung eines noch in der Gährung begriffenen Talents auffassen und manche allzu naturalistische Regung, den übermässigen Schwulst in der Anordnung der meisten Gewänder und die nur auf malerische Gesamtwirkung abzielende, über die feineren Einzelheiten summarisch hinweggehende Durchführung dem noch nicht zu völliger Klarheit hindurchgedrungenen Künstler zu Gute halten wollte, so wird sich diese Ansicht



im Hinblick auf das fast zwanzig Jahre später vollendete Denkmal Alexander von Humboldts für Berlin nicht aufrecht erhalten lassen, welches durch die Behandlung der Gewandung, die nachlässige Haltung des Kopfes und Körpers und die geschmacklose Stellung der Beine eine ähnliche Kritik hervorgerufen und gerechtfertigt hat, wie sie dem Schillerdenkmal widerfahren ist. Freilich war das Humboldt-Denkmal nicht das Ergebniss freier Schaffenslust des Künstlers. Zu der Konkurrenz hatte er zwei Entwürfe von höchster Genialität und Originalität der Erfindung und von vollendeter Anmuth der Formen geliefert: zwei von den Büsten der beiden Brüder Alexander und Wilhelm gekrönte Postamente, welche von einer männlichen und einer weiblichen Idealgestalt mit Blumengewinden geschmückt werden. Aber diejenigen, welche über die Ausführung der Denkmäler zu entscheiden hatten, wollten nicht eine Abweichung von dem herkömmlichen Typus gestatten, und Begas sah sich gezwungen, als Seitenstück zu dem nach der alten Regel komponirten Sitzbilde Wilhelm von Humboldts von Paul Otto, welches von dem Preisgericht für die Ausführung bestimmt worden war, ein ähnlich konzipirtes des jüngeren Bruders zu schaffen. Das Gefühl für die Anforderungen des monumentalen Stils scheint Begas übrigens nur da zu fehlen, wo es sich um Portraitplastik handelt. In idealen Gestalten für monumentale und dekorative Zwecke (z. B. der Personifikation des Reichthums für die Reichsbank in Berlin, der Kolossalfigur der Borussia und den sitzenden Gestalten des Krieges und des Sieges im Lichthof des Zeughauses und einem grossen, mit zahlreichen Figuren geschmückten, durch phantasievolle Erfindung ausgezeichneten Brunnen für den Schlossplatz in Berlin) hat er seine Fähigkeit, im grossen Stile und auf grosse Wirkung hin zu komponiren, dargethan, freilich im Sinne der Barockkunst, die sich mit einem wuchtigen Totaleindruck begnügt, ohne auf eine feinere Charakteristik der Physiognomie einzugehen. In solchen Schöpfungen sowie in einigen mythologischen Gruppen von stark dramatischer Bewegung wie z. B. in seinen beiden Hauptwerken dieser Gattung, der Marmorgruppe »Merkur und Psyche« (1874—78), in der Berliner Nationalgalerie, und der Bronze-Gruppe »Raub der Sabinerin« (1876) erreicht er bisweilen eine Gewalt der Formensprache und einen Schwung der Erfindung, welche an Michelangelo erinnern. Doch geräth er bisweilen auch in die Manier, die hohle Gespreiztheit und die Formlosigkeit der Nachfolger Michelangelos, wofür eine Centaurengruppe (1881) und »der elektrische Funke«, ein Liebespaar in inniger Umarmung am Fusse eines Palmbaumes, dessen Krone die Trägerin der Glasglocken für das elektrische Licht ist, und eine Anzahl von Portraitbüsten Beispiele sind. Der Naturalismus des Künstlers zeigt sich am reinsten, ursprünglichsten und



von jedem Einflusse unabhängigsten, abgesehen von seinem »Pan mit der Psyche«, in der 1864 entstandenen Gruppe einer Venus, die den von einer Biene gestochenen Amor tröstet, in einer Badenden, welche das rechte Bein mit dem Badetuch trocknet (1865), einem Pan, der einen kleinen Knaben im Flötenspiel unterrichtet, und in der Marmorfigur einer dem Bade entsteigenden Susanna, welche sich mit dem hinter ihrem Rücken ausgespannten Tuche gegen fremde Augen erschreckt zu schützen sucht. In der Marmorausführung dieser Figur (1872) hat Begas mit höchster Anmuth der Körperformen und bezaubernder Schönheit des Entrüstung und Schreck widerspiegelnden Antlitzes eine Lebensfülle verbunden, welche er nur noch in einigen Portraitschöpfungen erreicht hat, für deren Charakteristik ihm vollkommene, bis zur Rücksichtslosigkeit gesteigerte Naturwahrheit der einzige leitende Gesichtspunkt war. Es sind vornehmlich die Bildnisse Bismarcks, Moltkes und des Malers Menzel (letzte beide in der Berliner Nationalgalerie), mit denen er sich den grossen italienischen Portraitbildnern des fünfzehnten und französischen Künstlern des achtzehnten Jahrhunderts wie z. B. Houdon ebenbürtig an die Seite gestellt hat. Was Lenbach in der Malerei gelungen ist, hat Begas in der Plastik erreicht: kein anderer Bildhauer hat die Genialität von Bismarck und Moltke so lebensprühend, so faszinierend und überzeugend zum Ausdruck gebracht wie er. Auch in der Komposition seiner Portraits hält er sich an die oben genannten Vorbilder: bald giebt er Halbfiguren mit Armen und Händen, welche horizontal abgeschnitten auf die Sockel gesetzt oder mit diesen in malerische Verbindung gebracht sind, wie z. B. das Bildniss des Malers Menzel in der Berliner Nationalgalerie (1876) und dasjenige Kaiser Wilhelms II. in Garde-du-Corps-Uniform (1889), bald Köpfe mit Hals ohne Schultern, bald Köpfe auf drapirten und mit allegorischen Zierrathen ausgestatteten Hermensäulen (Moltke in der Nationalgalerie), dann wieder Büsten, welche sich der gewöhnlichen Anordnung nähern, aber in der Einzelausführung den stark individuellen Zug ihres Schöpfers nicht verleugnen.

Obwohl Reinhold Begas erst in reiferem Alter zur Uebernahme einer Lehrthätigkeit an der Akademie als Vorsteher eines Meisterateliers berufen wurde, hat er doch einen ausgedehnten Einfluss auf die Mehrzahl der in Berlin gebildeten oder in Berlin thätigen Bildhauer der jüngsten Generation geübt, und wenn auch nur wenige von ihnen seine Schüler gewesen sind, so sind sie doch fast alle Vertreter der von ihm eröffneten Richtung auf das Malerische. Wie bei allen radikalen Umwälzungen ist auch bei dieser der leitende Grundsatz des Bahnbrechers in's Maasslose übertrieben worden, und zu Anfang der achtziger Jahre, als die Nachahmer in Massen auftraten, hatte man wohl das Recht, von einer Verwilderung



der Plastik zu sprechen und zu schreiben. Allgemach hat sich aber das Ungestüm der Fanatiker des Naturalismus beruhigt, und aus dem Chaos sind, ihres Zieles wohl bewusst, künstlerische Individualitäten emporgetaucht, welche den malerischen Ueberschwang durch die unverrückbaren Grenzen der Natur gebändigt haben. Aus der Reihe der letzteren sind besonders Carl *Begas* (geb. 1845), ein Schüler seines Bruders Reinhold, Gustav *Eberlein* (geb. 1847), ein Zögling der Nürnberger Kunstschule, und Martin Paul *Otto* (geb. 1846), ein Schüler der Berliner Kunstakademie, hervorzuheben. Carl Begas hat sowohl in idealen Gruppen (die Geschwister in der Berliner Nationalgalerie) und Bildnissen (Kaiser-Wilhelm I. in der Gemäldegalerie zu Kassel) wie in dekorativen und monumentalen Arbeiten (Statue des Architekten Knobelsdorff in der Vorhalle des alten Museums zu Berlin) stets eine edle Mässigung gezeigt. Otto lernte erst während eines längeren Aufenthalts in Rom, wo u. a. eine wild bewegte, in Komposition und Detailbildung noch ziemlich wüste Gruppe, »Kentaur und Nymphe« (1874), Leda und Jupiter (1876), die sitzende Marmorfigur Wilhelm von Humboldts für Berlin und die polychrom behandelte Marmorstatue einer Vestalin (in der Nationalgalerie) seinem ungestümen Naturalismus die Zügel anlegen. Die in Rom erworbene Marmortechnik zeigte er von ihrer günstigsten Seite in der genannten Figur W. v. Humboldts, in der Statue des Kupferstechers Chodowiecki und in einer Anzahl von weiblichen Büsten. 1886 kehrte er nach Berlin zurück, wo ihm die Ausführung des Lutherdenkmals übertragen wurde. Eberleins Stärke liegt in anmuthig bewegter Komposition, in einem fein entwickelten Schönheitsgefühl und in der virtuoson Darstellung des nackten jugendlichen Frauen- und Knabenkörpers. Ein aus seinem Fusse einen Dorn ausziehender Knabe (in der Nationalgalerie), eine Victoria, welche die Büste Kaiser Wilhelms I. bekränzt, eine griechische Flötenbläserin, ein griechisches Mädchen, Tauben opfernd, eine Psyche und ein tanzender Bacchant vertreten diese Richtung seiner Kunst am glücklichsten. Doch hat er sich auch in dekorativen Schöpfungen (Statue Leonardo da Vincis für die technische Hochschule in Charlottenburg, einem 45 Meter langen Fries an der Façade des Kultusministeriums in Berlin, welcher in fünfzig Figuren den Wirkungskreis jener Behörde versinnlicht, einem Kolossalrelief mit einer Apotheose Kaiser Wilhelms I.) als Künstler von Geschmack in der Anordnung der Einzelheiten bewährt. Unter den Vertretern der malerischen Richtung ist Eberlein derjenige, welcher die Regungen der Seele in seinen Köpfen am zartesten und zugleich verständlichsten zum Ausdruck zu bringen weiss. Emil *Hundrieser*, der Schöpfer des Lutherdenkmals in Magdeburg und einer sitzenden Figur der Königin Luise für die Berliner Nationalgalerie, Carl Albert *Berg-*



meier, der vorzugsweise als Portraitbildner thätig ist, Richard Ohmann, welcher u. a. die Standbilder der Naturforscher L. v. Buch und Johannes Müller für das Hauptportal des Museums für Naturkunde geschaffen hat, Max Klein (geb. 1847), welcher sich gern in dramatisch bewegten Kolossalgruppen (Germane einen Löwen im Zirkus erwürgend, eine Szene aus der Sintfluth) bewegt Nicolaus Geiger, Carl Hilgers, der in der Schule Wittigs in Düsseldorf gebildete Schöpfer der Bronzestatue Friedrich Wilhelms I. im Lustgarten zu Potsdam und in der Herrscherhalle des Berliner Zeughauses, Joseph Kaffsack, der sowohl auf dem Gebiete der dekorativen Plastik wie als Portrait- und Genrebildner thätig ist, Bernhard Roemer, der sich in grossen und kleinen Portraitbüsten und -statuetten aus Marmor und Thon um die Einführung der Polychromie in die Plastik bemüht, Adolf Brütt, welcher durch die Gruppe eines alten Fischers mit einem vom Tode des Ertrinkens geretteten Mädchen 1887 einen grossen Erfolg erzielte, Walter Schott und Kuno von Uechtritz, ein Schüler des Wiener Tilgner, welcher in einigen Zierbrunnen ein glückliches Erfindungstalent und eine feinfühligste Formenbehandlung bekundet hat und als Portraitbildner ebenfalls für vollständige Polychromie oder zum mindesten für Tönung mit gebrochenen Farben wirkt, — das sind nächst den drei oben genannten die hervorragendsten der zur Zeit in Berlin thätigen Anhänger des malerisch-naturalistischen Stils. Eine vermittelnde Stellung zwischen ihnen und den strengen Formalisten der älteren Schule nehmen Heinz Hoffmeister, ein Schüler von Wittig in Düsseldorf, Max Unger, der Schöpfer der kolossalen Bronzestatue des Prinzen Friedrich Carl in Frankfurt a. O., und Robert Baerwald ein, welcher in einem Kaiser- und Kriegerdenkmal für die Stadt Posen seine Begabung für die monumentale Portrait- und die Idealplastik gleich glücklich bewährt hat. — Im Zusammenhang mit der Berliner Schule ist noch der an der Kunstakademie zu Königsberg als Lehrer thätige Friedrich Reusch (geb. 1843), ein Schüler von Albert Wolff, zu erwähnen, welcher, abgesehen von einem Kriegerdenkmal für seine Vaterstadt Siegen, zumeist Gruppen mythologischen und allegorischen Inhalts (Psyche den Cerberus besänftigend, Amor mit dem Helme des Mars, Triumph des Amor über Herkules, der Dämon des Dampfes, Fischer und Nixe, Kraft, Gerechtigkeit und Mässigung) geschaffen hat, in deren formaler Behandlung sich eine stetig wachsende Annäherung an einen gemässigten Naturalismus bemerklich machte.

5. Rietschel und die Dresdener Schule.

Als Ernst Rietschel Mitte November 1826 nach Berlin und in Rauchs Atelier kam, war dem zweiundzwanzigjährigen Jüngling die bild-



nerische Technik noch völlig fremd. An der Dresdener Akademie, an welcher er drei Jahre lang studirt hatte, wurde kein Unterricht in der Bildhauerkunst ertheilt, und so vermochte er, ausser der Empfehlung des sächsischen Staatsministers von Einsiedel und des Archäologen Böttiger Rauch nichts weiter vorzulegen als eine Anzahl von Zeichnungen, unter denen sich jedoch einige Studien nach dem Nackten befanden, deren »wahre und eigenthümliche Zeichnung« Rauch derart gefiel, dass er ihn trotz Platzmangels in sein Atelier aufnahm. Am 15. Dezember 1804 in Pulsnitz als der Sohn eines armen Handschuhmachers geboren, durchlebte Rietschel in der Heimat eine an Entbehrungen und Mühsalen reiche Jugendzeit*), welche ihre Fortsetzung fand, als er, nachdem seine Kunstliebe unwiderstehlich zum Durchbruch gekommen, mit sechs Thalern in der Tasche als neunzehnjähriger Jüngling nach Dresden kam, wo er zwar freien Unterricht in der Akademie erhielt, aber seinen Unterhalt durch Erlangung von Preisen und sonstigen Wohlthaten fristen musste. Geistige Förderung empfing er erst in der letzten Zeit seiner Studien durch die Maler Naeke und Vogel, zwei Anhänger der nazarenischen Richtung. Unter ihrem Einfluss legte er den Grund zu der tiefen Religiosität, welche später ein Hauptzug seines Schaffens wurde und mit deren Hülfe er die Entwicklung der deutschen Plastik über Rauch hinausführte. Diese geistige Richtung, im Verein mit einem weichlichen, empfindsamen Gemüth, das bei ihm theils Stammeseigenthümlichkeit, theils Temperamentssache war, liess ihn auch in Berlin nicht recht heimisch werden, obwohl sein rastloser Fleiss ihn so rasch vorwärts brachte, dass Rauch schon nach einem halben Jahre seine Zufriedenheit mit dem jungen Manne an dessen Dresdener Beschützer melden konnte und Rietschel schliesslich sein Lieblingsschüler, dann als schnell der Schule entwachsener junger Meister sein vertrauter Freund wurde, dem er nicht nur die wärmsten Lobsprüche spendete, sondern auch ein ihm zuerst übertragenes Werk, das Denkmal des Königs Friedrich August in Dresden, zuwendete. Dieser Auftrag wurde der Wendepunkt im Leben Rietschels, welcher um diese Zeit in München thätig war, um die Modelle für Rauchs Max Josephs-Denkmal auszuführen. Im Jahre 1828 hatte er auch auf Grund eines Reliefs, welches den Abschied des Königs Ikarios von seiner Tochter Penelope und Odysseus darstellte, ein sächsisches Reisestipendium für Italien erhalten, konnte die italienische Reise aber wegen seiner Münchener Verpflichtungen erst im

*) Der Künstler hat darüber in seiner Selbstbiographie berichtet, welche Andreas Oppermann in seiner Biographie Rietschels (Leipzig 1863, 2. Aufl. 1872) herausgegeben hat. — Vgl. dazu F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. I. S. 80—123.



August 1830 antreten. Die nazarenischen Eindrücke seiner Jugend waren trotz der in Berlin empfangenen Einwirkung der Antike noch so mächtig in ihm, dass er in Italien mehr Gefallen an den malerischen und plastischen Schöpfungen der Frührenaissance als an denen der Reife, besonders an denen Michelangelos fand. Sein Aufenthalt in Italien war nur von kurzer Dauer, da er schon im Frühjahr 1831 das Modell zu dem Denkmal des sächsischen Königs in der Rauchschen Werkstatt in Berlin in Angriff nehmen sollte und überdies Unruhen in Italien ihn zu vorzeitiger Heimkehr nöthigten. Auch in Berlin sollte seines Bleibens nicht lange sein, da er während der Arbeit an dem Denkmal einen Ruf als Professor der Bildhauerkunst an die Akademie zu Dresden erhielt, wohin er 1832 übersiedelte und wo er bald so feste Wurzeln fasste, dass ihn ein verlockendes Anerbieten König Ludwigs I. trotz der Enge der sächsischen Verhältnisse nicht zu einer Veränderung seiner Stellung bewegen konnte. Der lebhafteste, tief empfindende Sachse hatte doch so viel norddeutsches Blut in sich, dass er die Sachlage richtig durchschaute. Nach seiner Ablehnung schrieb er an Rauch: »Einen Gegenstand vollenden und mit all' den Kräften, die ich habe, dem näher bringen, was es als plastisches Kunstwerk werden soll — das ist mein Streben. Dort würde ich aber über Hals und Kopf eilen müssen und darüber versinken. Das fast dämonische Kunsttreiben des Königs hat mich manchmal nicht zu wahrer Freude daran kommen lassen.« Rietschel hätte einem solchen Ansturm von Seiten seines Auftraggebers um so weniger widerstehen können, als sein künstlerisches Naturel damals noch nicht zum Durchbruch gekommen war, sondern sich nur erst in tastenden und unselbstständigen Versuchen bewegte. Das Denkmal des Königs Friedrich August, bei dessen Gestaltung der Künstler freilich durch allerlei Einsprüche gehemmt wurde, ist nur eine befangene Nachahmung des Rauchschen Max-Josephs-Denkmals, und auch in den nächsten Schöpfungen Rietschels, den Reliefs für das Giebelfeld des Universitätsgebäudes (Augusteums) in Leipzig und für seine Aula, welche letzteren in zwölf Abtheilungen die Hauptmomente der Kulturgeschichte darstellen, zeigt sich noch ein unentschlossenes Schwanken zwischen romantischer Befangenheit und ursprünglicher Naivetät. Seine wirkliche Natur, welche in der Verbindung tiefer Empfindung und seelischer Erregung mit einer individuell und lebhaft bewegten, aber durch klassisches Ebenmaass beherrschten Formensprache ihren höchsten Ausdruck findet, kam erst in den Giebelgruppen für das neue Hoftheater in Dresden zum Durchbruch, deren nördliche die Tragödie mit dem zu ihr flüchtenden, von den Erinyen verfolgten, aber von Apollo und Athene geschützten Orestes darstellt, während in der südlichen die Macht der Musik durch



eine Reihe von Figuren veranschaulicht wird. Diese Gruppen sind gleich den für das Theater geschaffenen Statuen von Goethe und Schiller, Gluck und Mozart durch den Brand von 1869 zerstört worden, aber zum Theil noch in den Gipsmodellen erhalten, die in dem Rietschel-Museum im Palais des Grossen Gartens zu Dresden aufbewahrt werden, welches fast alle Schöpfungen des Künstlers in Modellen oder Abgüssen enthält. Nach diesem glücklichen Beginn richtete sich die Neigung Rietschels mehr und mehr auf die bildnerische Verkörperung des geistigen Elements in unserer Kultur und seiner Träger, worauf ihn auch der Umgang mit den geistig hervorragendsten Persönlichkeiten Dresdens hingeleitet haben mag. Zu voller Reife und Sicherheit entfaltete sich dann seine Kunstanschauung durch eine 1843 nach den Niederlanden und Paris unternommene Reise, deren Bedeutung Pecht dahin zusammenfasst, dass Rietschel von da ab zu der klaren Ueberzeugung gelangte, »dass jede Kunst, die nicht die Anschauungen und Gefühlsweise ihres Volkes widerspiegle, in der Luft stehe.« Die Reihe seiner Meisterwerke, welche nach der Rückkehr von dieser Reise entstanden, eröffnete 1844 ein einundvierzig Fuss langes kolossales Hochrelief für das Giebelfeld des Berliner Opernhauses: die Muse der Musik in der Mitte, umgeben von der Personifikation des Tanzes und den Grazien auf der einen, dem Dichter, der tragischen und komischen Muse und den Vertreterinnen der Malerei und der Bildhauerkunst auf der andern Seite. Diesen Auftrag wie die Ausführung der marmornen Pietà, der über dem langausgestreckten Leichnam Christi trauernden Madonna in der Vorhalle der Friedenskirche bei Potsdam, verdankte Rietschel der Fürsprache seines Lehrers und Freundes Rauch, welcher die Pietà unumwunden »als das erste Skulpturwerk« bezeichnete. In der That hat die religiöse Skulptur des neunzehnten Jahrhunderts hier ihren Höhepunkt erreicht. Der tiefste und edelste Schmerz, der des Mutterherzens, ist zu einem erschütternden Ausdruck gebracht worden, ohne dass die Hoheit der verehrungswürdigen Gestalten und der Adel der Formen durch allzu naturalistische Haltung und Detailbehandlung beeinträchtigt worden sind. Zwischen beide Schöpfungen fällt das Standbild des Landwirths Thaer für Leipzig, das erste in der Reihe der öffentlichen Denkmäler, welche er Rittern des Geistes gesetzt hat. Schon in ihm spricht sich jene »glückliche Verbindung der grössten realistischen Wahrheit mit hoher rhythmischer Durchbildung« aus, welche dann in der Bronzestatue Lessings für Braunschweig (1848—53) zu höchster Vollkommenheit gesteigert wurde. Mit der feinen Belebung und Durchgeistigung des zu hoher, aber in den Grenzen der geschichtlichen Wahrheit gehaltener Idealität erhobenen Kopfes harmoniren die freie, ungezwungene, welt-



männische Haltung und die sorgfältige Behandlung der Tracht, welcher durch Rietschels Hände das Pedantische, Spiessbürgerliche und Unkünstlerische völlig genommen wurden. Diese Statue wie eine von Rietschel geschaffene Büste des Dichters sind klassische Verkörperungen des in der Blüthe seiner Manneskraft stehenden Lessing geworden. Mit nicht geringerer Genialität löste er die Kostümfrage bei der ebenfalls in Bronzeguss ausgeführten Goethe- und Schillergruppe für Weimar, deren Ausführung ihm nach der Rückkehr von einem Aufenthalt in Palermo (1851), den er wegen eines Brustleidens hatte nehmen müssen, übertragen wurde. Rauch hatte, wie wir oben gesehen haben, den Auftrag abgelehnt, weil er an der antiken Tracht festhielt. Rietschel überwand nicht nur diese Schwierigkeit, sondern auch die grössere, welche ihm durch das Nebeneinanderstellen der beiden Kolossalgestalten bereitet wurde, die durch das Motiv des gemeinsamen Kranzhaltens nur sehr äusserlich mit einander verbunden sind. Desto mehr sorgte Rietschel für eine künstlerische Verbindung durch den Zusammenfluss schön geschwungener Linien, durch die Eurhythmie der Bewegungen und Stellungen, wozu noch das fein abgewogene Widerspiel in der Charakteristik der Köpfe trat, dort die vornehme Ruhe, die geistige Ueberlegenheit des philosophisch angelegten Universalmenschen, hier die glühende, den höchsten Zielen zugewendete Begeisterung des gotterfüllten Sängers. Zu gleicher Zeit arbeitete Rietschel an einer Reihe von dekorativen Werken für die Semperschen Galeriegebäude, an Reliefs in Zwickeln und Friesen und an Statuen. Von letzteren entfielen auf ihn, da er sich mit Hähnel in die Aufgabe zu theilen hatte, Phidias, Perikles, Giotto, Holbein, Dürer und Goethe, und auch hier gelang es ihm, was für seine ganze geistige Richtung bezeichnend ist, in den Figuren von Dürer und Holbein wiederum klassische Typen zu schaffen, welche die geistige Bedeutung der Dargestellten im Charakter ihrer Zeit vollkommen erschöpfen. Es folgten eine Büste Rauchs, ein Meisterwerk von höchster technischer Vollendung, das Modell für die Brunonia auf dem Viergespann auf dem Schlosse zu Braunschweig (in Kupfer getrieben von Howaldt) und die Bronzestatue Carl Maria von Webers für Dresden, in welcher die Charakteristik des gleichsam höherer Eingebung lauschenden Tondichters auf das glücklichste gelungen ist, während die unumgängliche Nothwendigkeit, die von der Natur vernachlässigte Gestalt des Dichters mit einem Mantel umhüllen zu müssen, die plastische Wirkung etwas geschädigt hat.

Eine so fieberhafte Thätigkeit erschütterte die Lebenskraft des durch die Entbehrungen seiner Jugend brustkrank gewordenen Künstlers vollends. Gleichwohl war sein feuriger Geist noch stark genug, dass er wenigstens



die letzte grosse Aufgabe, die ihm zu Theil wurde, das Lutherdenkmal in Worms, für eine würdige Lösung vorbereiten konnte. Er selbst führte noch das Modell der Kolossalstatue Luthers aus, welches den Mittelpunkt der Anlage bildet, und dasjenige Wiclops, einer der vier sitzenden Figuren, welche das Postament der Hauptfigur umgeben, und wieder brachte er das unerschütterliche Gottvertrauen des kühn gen Himmel blickenden Mannes, welcher mit energischer Bewegung die rechte Hand auf die in seiner Linken ruhende Bibel legt, zu einem Ausdruck von typischer Vollendung. Als Rietschel am 18. Februar 1861 starb, den letzten Blick auf die Lutherstatue gerichtet, hinterliess er eine Schule, deren Glieder nicht nur zur Ausführung der noch übrigen zehn Statuen und des sonstigen bildnerischen Schmucks für das Lutherdenkmal befähigt waren, sondern die auch dafür sorgte, dass die Dresdener Bildhauerschule nach dem Tode ihres Begründers in seinem Geiste weiter thätig blieb.

In der Charakteristik Rietschels haben wir nur seiner grossen Monumentalschöpfungen gedacht. Doch besass er auch ein fein entwickeltes Gefühl für das Anmuthige, Idyllische und selbst für das Humoristische, was er in einer Anzahl höchst reizvoller Reliefkompositionen (z. B. den vier Jahreszeiten, dem Christengel, den auf Pantheren reitenden Amoretten) bekundet hat, und gerade diese Richtung seiner Kunst wurde durch seine Schüler mit besonderem Eifer und mit glücklichstem Erfolg weiter ausgebildet. — Die Schüler Rietschels, welche das Lutherdenkmal vollendeten, waren Gustav *Kietz* (geb. 1826 zu Leipzig), Johannes *Schilling* (geb. 1828 zu Mittweida) und Adolf *Donndorf* (geb. 1835 zu Weimar). Ersterer war schon Rietschels Gehülfe bei der Ausführung der Modelle zu den Lessing-, Goethe- und Schillerdenkmälern und zur Braunschweiger Quadriga gewesen. Auf ihn fielen nach dem Tode des Meisters die sitzende Figur von Huss, die Statue Philipps von Hessen und die Stadt Augsburg. In seinen ersten selbstständigen Werken, der Bronzestatue des Nationalökonomen List für Reutlingen und dem Uhland-Denkmal für Tübingen, schritt er mit Glück auf den von Rietschel eröffneten Bahnen vorwärts, und auch in seinen späteren Schöpfungen (einem Faust und Mephistopheles für das neue Hoftheater in Dresden, einer Madonna und zahlreichen Büsten) legte er den Schwerpunkt auf den Ausdruck der Empfindung und des Gemüthslebens. — Donndorf, welcher 1853 in das Atelier Rietschels getreten war, hatte durch seine Thätigkeit ein so grosses Vertrauen auf seine Begabung erweckt, dass ihm die Ausführung der zwei noch übrigen sitzenden Figuren am Hauptpostament, Savonarola und Petrus Waldus, die Statuen Friedrichs des Weisen, Reuchlins und der Stadt Magdeburg übertragen worden.



Seine eigenen Schöpfungen zeigen ein überwiegend realistisches, auf schlichte portraitmässige Darstellung gerichtetes Gepräge, was eine feine geistige Belebung der Köpfe seiner Figuren — es sind zumeist Dichter und Künstler — nicht ausschliesst. Seine Hauptwerke sind eine Reiterstatue des Grossherzogs Karl August in Weimar (1875), ein Grabdenkmal für Freiligrath in Cannstatt (1878), eine Bronzestatue von Cornelius in Düsseldorf (1879), ein Grabdenkmal für Robert Schumann in Bonn (1880), eine Bronzestatue Johann Sebastian Bachs in Eisenach und das Goethedenkmal in Karlsbad. Seine besondere Begabung für charaktervolle Darstellung solcher Helden des Geistes hatte er schon früher in einer sehr lebendigen Statuette Goethes dargethan, noch mehr aber in neuerer Zeit durch mehrere die geistige Bedeutung des gewaltigen Mannes mit vollendeter Wahrheit widerspiegelnde Marmorbüsten des Fürsten Bismarck, von denen sich zwei in Göttingen (im Rathhause und in der Aula der Universität) befinden. Im Jahre 1877 wurde Donndorf als Professor der Bildhauerkunst an die Kunstschule in Stuttgart berufen. — Die lyrische Richtung der Rietschelschen Kunst hat Johannes *Schilling* am glücklichsten und vielseitigsten weitergebildet, ohne die Forderung des monumentalen Stils, wo er nothwendig war, darüber aus den Augen zu verlieren.^{*)} Er war nach dreijährigem Studium auf der Akademie zu Dresden 1845 in das Atelier Rietschels getreten, bei welchem er fünf Jahre arbeitete. Nebenher übte auch Hähnel, der später für sein Fortkommen wesentlich sorgte, Einfluss auf ihn aus. Noch vor seinem Austritt aus Rietschels Atelier schuf er eine Gruppe »Amor, welcher Psyche die Leyer stimmt«, das erste jener durch Anmuth der Formengebung und des Linienflusses wie durch Zartheit der Empfindung gleich ausgezeichneten Werke, in welchen nachmals seine künstlerische Thätigkeit ihre eigenartige Physiognomie und ihren Schwerpunkt fand. Nachdem er einen vergeblichen Versuch gemacht, bei Rauch in Berlin Arbeit zu erhalten, dort aber einige Monate in Drakes Atelier thätig gewesen, folgte er 1853 einer Einladung Hähnels, welcher ihn an seinen Arbeiten für das neue Dresdener Galeriegebäude betheiligte. Selbstständig schuf er während dieser Zeit einen Kinderfries für das westliche Portal des Gebäudes und zwei Reliefmedaillons »Jupiter und Ganymed« und »Venus«, welche ihm ein Reisestipendium für Italien einbrachten, wo er sich von 1854—56 aufhielt und vier Reliefs mit tanzenden Centauren, die von Eroten geneckt werden, und die Figur eines sterbenden Achilles ausführte. 1856 gründete

^{*)} Vgl. die ausführliche Charakteristik des Künstlers bei Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts IV. S. 271—305.



er in Dresden ein Atelier, aus welchem in den folgenden Jahren die Friese für das Vestibül des Galeriegebäudes, die niederländische und die deutsche Kunstentwicklung darstellend, eine Büste Jahns für dessen Grab in Freiburg a. d. Unstrut, die Bronzestatue des Oberbürgermeisters Demiani für Görlitz und mehrere dekorative Arbeiten hervorgingen. Die in Italien empfungenen Eindrücke gewannen aber erst Gestalt, als Schilling 1862 mit der Ausführung von vier die Tageszeiten versinnlichenden Gruppen begann, welche zu beiden Seiten der zur Brühlschen Terrasse emporführenden Freitreppe aufgestellt werden sollten. Den Auftrag zu diesem Werke, welches seine künstlerische Stellung begründete, hatte er in Folge einer siegreich bestandenen Konkurrenz erhalten. In der 1863 vollendeten Gruppe der »Nacht«, welche wie die drei anderen aus einer Haupt- und zwei Nebenfiguren besteht, sind die Erinnerungen an die römischen Studien, an Michelangelo und Raffael, noch am stärksten lebendig. In dem zunächst ausgeführten »Abende« treten sie bereits hinter der sich immer kräftiger entwickelnden Begabung Schillings für die edle Harmonie des Linienflusses im Gruppenaufbau zurück, bis in der 1867 vollendeten Gruppe des »Morgens«, einer von zwei jüngeren Schwestern umgebenen, zu edelster Blüthe entfalteten Mädchengestalt, die inzwischen gewonnene Eigenart seiner Formenbildung zu durchaus selbstständigem Ausdruck gelangte. Um diese Zeit vollendete er auch die Figur der Stadt Speyer, die er nach Rietschels Skizze für das Lutherdenkmal in Worms modelliert hatte, und 1868 fand der Cyklus der Tageszeiten mit dem »Tage« seinen Abschluss. Die Anmuth der Formen, welche einen Hauptreiz der vier Gruppen ausmacht, ist bei der Ausführung in Sandstein nicht zur Geltung gelangt, und die vor einigen Jahren erfolgte Vergoldung der Gruppen hat nur dazu gedient, die edle majestätische Ruhe dieser Gebilde in das Gegentheil zu verkehren. Nach Vollendung dieser Arbeiten wurde Schilling zum Professor der Bildhauerkunst und Vorsteher eines Ateliers an die Akademie berufen und begann nunmehr eine von Jahr zu Jahr wachsende Lehrthätigkeit, welche durch eine Reihe von monumentalen Aufträgen für seine Schüler auch von grosser praktischer Bedeutung wurde. In rascher Reihenfolge wurde ihm — durchweg auf Grund von zum Theil mehrmaligen Konkurrenzen — die Ausführung des Denkmals für den Erzherzog Maximilian (Kaiser von Mexiko) in Triest (1875 enthüllt), des Schillerdenkmals für Wien (1876 enthüllt), des Rietscheldenkmals für die Brühlsche Terrasse in Dresden (1876 enthüllt), des Kriegerdenkmals für Hamburg (1877 enthüllt) und des Nationaldenkmals auf dem Niederwald (am 28. Sept. 1883 durch Kaiser Wilhelm I. eingeweiht) übertragen.



Diese Werke gaben ihm Gelegenheit, seine Begabung nach allen Richtungen hin zu erproben. Am engsten begrenzt ist sie, wo es sich wie z. B. bei dem Hamburger Kriegerdenkmal um die Darstellung einer dramatisch bewegten Gruppe oder wie bei dem grossen die »Wacht am Rhein« durch das deutsche Heer und seine Führer versinnlichenden Hochrelief an der Vorderseite des Sockels des Niederwalddenkmals um die klare Anordnung grosser Massen handelt. Unter dieser Schwäche leidet auch das ebenfalls 1883 enthüllte Reformationsdenkmal in Leipzig, welches Luther sitzend, die Bibel auf dem Schoosse, und neben ihm Melanchthon stehend in einer nicht glücklich verbundenen, auch für ein Monumentalwerk zu genremässig aufgefassten Gruppe auf hohem Sockel zeigt, wie denn überhaupt Schillings Stärke nicht in der realistischen Portraiddarstellung ganzer Figuren liegt. Das ist auch der Hauptmangel des Wiener Schillerdenkmals. Die grossen Vorzüge seiner Kunst, Schönheit der Formen, vollendete Anmuth in der Komposition gemessener, feierlicher Bewegungen und edle Harmonie des Linienflusses, offenbarten sich dagegen in gesteigertem Maasse an den freien Figuren des Niederwalddenkmals, zumeist an der Kolossalgestalt der Germania selbst, deren Bewegungsmotiv, das Emporheben des rechten Arms mit dem Siegespreis, der Kaiserkrone, in der Hand wesentlich dazu beigetragen hat, die Figur volksthümlich und allgemein verständlich zu machen, dann aber auch in den zu beiden Seiten des Unterbaus stehenden, geflügelten Jünglingsgestalten des Krieges und des Friedens und in der unterhalb des Reliefs befindlichen Gruppe des Rheins, welcher sein Wächterhorn der Jungfrau Mosel übergiebt. Trotz seiner kolossalen Maasse kommt die Monumentalität des Denkmals wegen seiner Aufstellung auf einer Bergeshöhe freilich nicht für die Ansicht vom Rheine zur Geltung, sondern erst, wenn man sich in unmittelbarer Nähe des Denkmalplatzes befindet. Von den übrigen Werken Schillings sind noch die von Panthern gezogene Quadriga mit Bacchus und Ariadne als Bekrönung des Hauptportals am Dresdener Hoftheater, eine Marmorstatue des Phidias im städtischen Museum zu Leipzig, die Gruppe »Apollo unter den Hirten« im Giebelfelde des neuen Konzerthauses daselbst und das Reiterdenkmal des Königs Johann für Dresden (1889 enthüllt) hervorzuheben.

Aus der Schule Schillings*) sind u. a. Heinrich Möller (geb. 1835 zu Altona), welcher sich besonders durch mythologische Gruppen und Einzelfiguren (Satyr, einen Faun die Becken schlagen lehrend, und Panin

*) Vgl. zu diesem Abschnitt den Aufsatz von C. Clauss »Die Dresdener Bildhauerschule« in der Zeitschrift für bildende Kunst 1872 S. 189—195, 225—233.



mit einem Satyrknaben, der die Muscheltrompete bläst, Amor auf dem Anstand, Pan als Erfinder der Schalmei, Aesop seine Fabeln erzählend) bekannt gemacht hat, Adolf *Breymann* (1839—1878), der begabte Schöpfer des Brunnenstandbildes Heinrichs des Löwen und des Siegesdenkmals in Braunschweig, Robert *Diez* (geb. 1844), welcher in der Figur eines mittelalterlichen Scholaren, der eilenden Laufes mit einer gestohlenen Gans unter dem Arm eine zweite am Flügel erwischt (als Brunnenfigur für den Ferdinandsplatz in Dresden ausgeführt), ein Meisterstück realistischer Genreplastik von höchster Lebendigkeit geschaffen hat, Karl *Schlüter* (1846—1884), ein mit feinstem Formengefühl und der Fähigkeit seelenvollen Ausdrucks begabter Künstler, dessen Hauptwerke Idealfiguren (ein auf einem antiken Säulenkapitäl ruhender römischer Hirtenknabe in der Berliner Nationalgalerie) und weibliche Portraitbüsten sind, Robert *Toberentz* (geb. 1849), gegenwärtig Vorsteher eines Ateliers für Bildhauerkunst am schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau, wo er u. a. einen monumentalen Brunnen für Görlitz geschaffen hat, und Robert *Henze* (geb. 1827 zu Dresden) hervorgegangen. Letzterer hat freilich den grössten Theil seiner Ausbildung bei Ernst Julius *Hähnel* erlangt, welcher sich noch bei Rietschels Lebzeiten eine bedeutende Stellung erlang und nach jenes Tode die Führung in der Dresdener Bildhauerschule übernahm.*) Am 9. Mai 1811 in Dresden geboren, offenbarte Hähnel seine künstlerische Begabung, zunächst für die Malerei, schon so frühzeitig, dass sein wohlhabender Vater ihm keine Hindernisse in der Wahl eines künstlerischen Berufes bereite, freilich des nach den Anschauungen der damaligen Zeit ergiebigsten, der Architektur. Er begann seine Studien auf der Bauschule in Dresden, wo er einen fünfjährigen Cursus durchmachte, und ging dann nach München zu Gärtner. Hier wurde er mit Schwanthaler und dem dort vorübergehend anwesenden Rietschel bekannt, und diese Begegnung erweckte die schon lange in ihm schlummernde Neigung zur Bildhauerkunst. Als er im Herbst 1831 nach Florenz ging, wirkten die Schöpfungen Michelangelos so mächtig auf ihn ein, dass er seine ersten Vorbereitungen für die Bildhauerkunst an der dortigen Akademie machte. Hier wie in Rom, wo er im Herbst des folgenden Jahres eintraf und zwei Jahre blieb, kam er nicht zu erheblicher schöpferischer Thätigkeit, sondern widmete sich vorzugsweise dem Studium der Antike und der Renaissancekunst, wobei er sich fast ausschliesslich auf sein Formengedächtniss verliess. Dazu kam noch der Umgang mit Thor-

*) Vgl. F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts IV. S. 241—271. — Die Hauptwerke des Künstlers sind in 150 Lichtdrucknachbildungen 1882 und 1887 in Dresden erschienen.



waldsen, Cornelius, J. A. Koch, J. M. Wagner und Semper, und aus diesen Elementen erwuchs allmählig die geistige und formale Grundlage seiner Kunst, welche sich als eine harmonische Verschmelzung antiker Formenschönheit und Lebensfülle mit dem heroischen Pathos der italienischen Renaissance kennzeichnet. Die letzte Reife erhielt seine künstlerische Richtung durch Genelli, welchen er 1835 in München kennen lernte, wohin er nach kurzem Aufenthalt in Dresden übersiedelt war, weil er in seiner Vaterstadt trotz seiner Beziehungen zu Rietschel und Semper keine Beschäftigung finden konnte. Was er durch Umgang und Studium gewonnen hatte, und was ihm sein bewegliches, von kräftiger Lebenslust beherrschtes Temperament zur Beherrschung, Durchdringung und Aneignung des Gewonnenen half, das vermochte er erst zu zeigen, als ihn Semper im November 1838 nach Dresden berief, wo er an der plastischen Ausschmückung des Hoftheaters Theil nehmen sollte. Nach Pechts Mittheilungen ist Semper dazu veranlasst worden, weil letzterem »der genial übermüthige Hähnel von jeher viel sympathischer war als der fromme Rietschel«, und dieser wäre allerdings nicht fähig gewesen, den Bacchuszug für die Attika an der Rückseite des 1869 abgebrannten Hoftheaters zu komponiren, in welchem Hähnel seine lange zurückgehaltene Schaffenslust und -kraft mit voller Energie und einem für die damalige Zeit äusserst kühnen Humor emporquellen liess. Dieses Werk, welches die künstlerische Stellung Hähnels begründete, ist nur noch in Gypsabgüssen vorhanden. Wohl aber sind seine für das erste Hoftheater ausgeführten Statuen des Sophokles und Aristophanes, Shakespeares und Molières aus dem Brand gerettet und an der Vorderseite des neuen Hauses wieder aufgestellt worden. In der Charakteristik dieser Figuren zeigte sich bereits Hähnels Begabung für das glückliche Erfassen der geistigen Grundzüge eines Individuums; sie steigerte sich aber noch in den zehn Jahre später ausgeführten Portraitstatuen für die Façade des neuen Galeriegebäudes. Es sind Alexander der Grosse, Lysippos, Dante, Michelangelo, Raffael und Cornelius, deren jede so aufgefasst ist, dass sie nicht bloss das Einzelwesen, sondern auch seine ganze geistige Richtung und seine allgemeine geschichtliche Stellung kennzeichnet und nahezu erschöpft. Letzteres ist ihm am glücklichsten in der Statue Raffaels gelungen, welche er später über den ersten dekorativen Zweck hinausgehoben und mehrfach überarbeitet und noch weiter vervollkommen hat (Marmorausführungen im Museum zu Leipzig und in der Berliner Nationalgalerie). In diesen Figuren wie in den zahlreichen Reliefs und Friesen, welche er für den Neubau des Galeriegebäudes ausführte, konnte er das ideale Moment, seine stärkste Seite, in voller Reinheit hervorkehren, und



unter diesem Gesichtspunkte sind seine öffentlichen Denkmäler zu beurtheilen. Die besten sind diejenigen, in welchen ein idealer, von der Antike abgeleiteter Zug zur Geltung kommen kann, sei es in der Hauptfigur, sei es in den allegorischen Nebenfiguren oder in den Sockelreliefs. So wird man bei dem Beethovendenkmal in Bonn (1844) den Reliefs den Vorzug geben, vornehmlich dem die geistliche Musik durch die heilige Cäcilie darstellenden, bei dem Denkmal Kaiser Karls VI. in Prag (1847), des Stifters der Universität, den Sinnbildern der vier Fakultäten, bei dem Denkmal des Königs Friedrich August II. auf dem Neumarkt in Dresden den vier den Sockel umgebenden Herrschertugenden, bei dem Denkmal Theodor Körners für Dresden (1871 enthüllt) der Figur des begeistert zum Lenker der Schlachten emporblickenden Heldenjünglings, obwohl die Schwierigkeiten, welche die moderne Tracht dem Künstler bereitete, auch in dieser besten seiner Portraitstatuen aus neuerer Zeit nicht völlig überwunden sind. An Aufgaben, welche ausschliesslich auf modernes Portrait und monumentale Wirkung gestellt waren, wie an den Reiterstatuen des Fürsten Karl zu Schwarzenberg für Wien und des 1815 bei Quatrebras gefallenen Herzogs Friedrich Wilhelm auf dem Schlossplatz zu Braunschweig, scheiterte daher seine Kunst, und ebenso sind seine dekorativen Arbeiten für das Hofoperntheater in Wien, die Personifikationen der Phantasie, der Melpomene und Thalia, des Heroismus und der Liebe für die Loggia und die Verkörperungen der klassischen und romantischen Poesie auf zwei Flügelrossen über der Loggia nicht ihrer Aufgabe gerecht geworden, eine Architektur zu beherrschen, die freilich zu der im Laufe der Jahre immer strenger gewordenen antikisirenden Formensprache Hähnel im Widerspruch steht. Als Hähnel den Auftrag zur Ausführung eines Leibniz-Denkmal für Leipzig erhielt (1881 vollendet), sah er sich wieder einer seinem geistigen Wesen mehr entsprechenden Aufgabe gegenüber. Doch hat eine ungefähr zu gleicher Zeit entstandene Gruppe »Eva, die den kleinen Abel vor Kain schützt«, gezeigt, dass auch noch in hohem Alter der Schwerpunkt seines Schaffens in der an Michelangelo genährten Idealplastik liegt. — In seiner Eigenschaft als Professor an der Dresdener Kunstakademie hat Hähnel eine Zahl von Schülern herangebildet, welche die Einseitigkeit der Rietschelschen Richtung ergänzt und zum Theil auch auf jenen Gebieten der Plastik, in welchen Hähnel selbst nicht heimisch werden konnte, hervorragendes geleistet haben. So besonders der schon erwähnte Robert Henze, welcher anfangs Schlosser gewesen war, bevor er die Akademie besuchen und nach Beendigung seiner Studien 1856 in das Atelier Schillings eintreten konnte. Nachdem er dann noch fünf



Jahre bei Hähnel gearbeitet und eine Studienreise nach Italien gemacht, begann er 1864 seine Thätigkeit mit einer Brunnenstatue Kaiser Heinrichs I. für Meissen, welcher die Bronzestatue der Kurfürstin Anna vor der Annenkirche in Dresden folgte, ein völlig realistisch gehaltenes Portrait mit treuer Wiedergabe der geschichtlichen Tracht. Dieselben Vorzüge haben auch die Bronzestatuen des Fürsten Wolfgang von Anhalt in Bernburg (1880) und die Bronzefigur der Barbara Uttmann, der Begründerin der Spitzenklöppelei im sächsischen Erzgebirge, für einen monumentalen Brunnen in Annaberg, während er in dem 1880 enthüllten Siegesdenkmal auf dem Altmarkt in Dresden, der Marmorfigur einer Germania mit dem Reichsbanner auf hohem cylindrischen Sockel, der von vier sitzenden, Begeisterung und Tapferkeit, Wissenschaft und Friede darstellenden weiblichen Gestalten umgeben ist, eine nicht geringere Begabung für die Idealplastik bekundete. Ein vorwiegend realistisches Talent ist Diedrich *Kropp* (geb. 1824 zu Bremen), welcher es vom Schiffszimmermann zum Bildschnitzer für Schiffe brachte und dabei ein solches Talent zeigte, dass er die Mittel erhielt, sich ein Jahr lang auf der Münchener Akademie und dann fünf Jahre bei Hähnel auszubilden. Nachdem er noch vier Jahre in Rom zugebracht, liess er sich 1861 in seiner Vaterstadt nieder, wo er ausser Portraitbüsten und -statuetten vornehmlich dekorative Arbeiten für öffentliche Gebäude, u. a. einen heiligen Lukas für die Fassade der Halle des Künstlervereins, eine Marmorstatue der Brema und eine Reihe von Sandsteinfiguren, die verschiedenen Zweige des Handwerks und des Gewerbes darstellend, für die Börse und ein Relief der Bergpredigt über dem Portal der Rembertikirche ausgeführt hat. — Ferdinand *Hartzer* (geb. 1831 zu Celle), welcher nach vorübergehendem Aufenthalt in Dresden, München und Nürnberg seine letzte Ausbildung während der Jahre 1862–67 in Dresden erhielt, dann zwei Jahre in Italien verweilte und sich 1869 in Berlin niederliess, hat in seinen monumentalen Hauptwerken, der Marmorstatue Thaers für Celle, dem Bronzestandbild des Komponisten Marschner für Hannover, der Statue des Komponisten Spohr für Kassel und dem Siegesdenkmal für Głiwitz sich ebenso glücklich in der realistischen Portraitplastik wie in der phantasievollen Erfindung und auf den Ausdruck des Erhabenen gerichteten Gestaltung von Idealfiguren gezeigt. — Karl *Echtermeyer* (geb. 1845 in Kassel), welcher seit 1866 bei Hähnel arbeitete, schuf dort unter dessen Leitung zwei Erstlingswerke von glücklichem Wurf: einen tanzenden Faun und eine tanzende Bacchantin (1868–1870, in Bronzeguss in der Berliner Nationalgalerie). Die ursprüngliche Frische der Erfindung und Ausführung, welche diese beiden Figuren auszeichnen, hat er später noch



in mythologischen Gruppen und Figuren (z. B. einem Faun und einer Bacchantin für das neue Hoftheater in Dresden) bewährt. Seine Hauptwerke sind jedoch die durch geistvolle Feinheit der Charakteristik, durch Anmuth und Würde der Haltung und durch technische Vollendung in der Marmorausführung gleich hervorragenden acht Idealfiguren für die neue Gemäldegalerie in Kassel, welche die vornehmsten Stätten der Kunstübung, Griechenland, das alte Rom, Italien, Frankreich, Spanien, Deutschland, Holland und England, durch Frauengestalten in der Tracht jener Zeit verkörpern, in welcher die Kunst in den betreffenden Ländern die höchste Blüthe gezeitigt hat. Seit 1883 ist Echtermeyer Professor am Polytechnikum zu Braunschweig, für welches er die kolossalen Sandsteinfliguren der Kunst und der Wissenschaft geschaffen hat. — Zwei andere Schüler von Hähnel, Karl *Kundmann* (geb. 1838 zu Wien) und Otto *Koenig* (geb. 1838 zu Meissen) haben sich bald nach beendigten Studien in Wien niedergelassen, wo sich ihre künstlerische Eigenart unter dem Einfluss der dortigen Kunst und des dortigen Volksthumts entwickelt hat. Von jüngeren Mitgliedern der Dresdener Bildhauerschule sind noch Heinrich *Bäumer*, der Schöpfer der anmuthigen Marmorgruppe »Venus droht Amor die Flügel zu stutzen« auf der Bürgerwiese zu Dresden, und Heinrich *Epler* zu nennen, welcher in einer trauernden kranzwindenden Victoria für das Grabmal des Generals von Goeben in Koblenz eine neue eigenartige Auffassung des überlieferten Typus voll Ernst und tiefer Empfindung mit glücklichem Erfolge versucht hat.

Im Zusammenhange mit der Dresdener Schule ist noch derjenige Schüler Rietschels zu erwähnen, welcher die religiöse Richtung in der Kunst des Meisters fortzusetzen beflissen war, aber bisher nur wenig Arbeiten aus diesem Stoffbereiche beendet hat: August *Wittig* (geb. 1826 zu Meissen). Sein Hauptwerk ist die bereits 1852 in Rom begonnene, 1854 im Gipsmodell vollendete, aber erst 1871 in Marmor ausgeführte Gruppe »Hagar und Ismael« (in der Berliner Nationalgalerie), welche sich der vollen Zustimmung von Cornelius zu erfreuen hatte, der auf Wittigs geistige Richtung von Einfluss wurde. Ausser dem Relief einer Grablegung Christi hat er später nur noch zwei Apostelstatuen für die Basilika in Trier geschaffen. Seine übrigen hervorragenden Arbeiten gehören dem Gebiete der Portraitplastik an: die kolossale Bronzestatue von W. v. Schadow für den nach dem Meister benannten Platz in Düsseldorf, die kolossale Bronzestatue von Cornelius für die Nationalgalerie und die Marmorstatue von Carstens für die Vorhalle des alten Museums in Berlin. Eine auf's Grosse gerichtete Formenbehandlung und ein tiefer Ernst der Auffassung sind die Eigenthümlichkeiten seiner



Werke. 1864 wurde er an die Akademie zu Düsseldorf berufen, um dort eine Bildhauerschule zu begründen, aus welcher u. a. die schon genannten Carl Hilgers und Heinz Hoffmeister, beide in Berlin ansässig, und der auf dem Gebiete der religiösen Bildnerei thätige Joseph Tüshaus hervorgegangen sind.

6. Die romantische Schule und der Naturalismus in München.

Die Entwicklung der Münchener Bildhauerkunst im zweiten Viertel unseres Jahrhunderts hat in demselben Maasse unter dem Einflusse und unter dem Eigenwillen König Ludwigs I. gestanden wie die der Malerei. Sie spiegelt denselben Wechsel zwischen den klassizistischen und den romantischen Neigungen des königlichen Auftraggebers wieder, und wenn die letzteren schliesslich das Uebergewicht gewannen, so war das nicht etwa das Ergebniss ästhetischer Erwägung, sondern des zufälligen Umstandes, dass der König in Ludwig *Schwanthaler* (1802—1848) eine künstlerische Kraft fand, die der fieberhaften Eile, mit welcher der Monarch jeden Gedanken ausgeführt wissen wollte, bereitwilligst entgegenkam, und da diese Arbeitskraft, deren Endziel schnelle Vollendung der gestellten Aufgaben war, unter dem Einflusse der romantischen Ideen der zwanziger und dreissiger Jahre stand, erhielt auch die Skulptur ihre romantische Richtung. Wenn man ihr auf den Grund geht, wird man inne, dass sie diesen Beinamen nur um der Stoffe willen tragen darf, welche sie zumeist behandelte. Ein formales Element, das einer Weiterbildung fähig gewesen wäre, besitzt sie nicht. Ihre Grundzüge sind malerische Willkür in der Komposition und summarische, bis zur Flüchtigkeit, Nachlässigkeit und Unnatur gesteigerte Behandlung der Einzelformen, und das sind zwei Dinge, die sich gegenseitig ausschliessen. Die malerische Richtung in der Skulptur hat sich in München erst die Existenzberechtigung erkämpft, als sie eine ihrer Hauptaufgaben in der strengen Nachahmung der Natur erblickte. Man hat gesagt, dass Schwanthaler für München gewesen wäre, was Rauch für Berlin war. Aber dieser Vergleich ist nur zutreffend hinsichtlich des Umfangs der Thätigkeit beider Künstler. In ihrem Wesen sind sie grundverschieden. Denn gerade derjenige Vorzug Rauchscher Kunst, welcher die geschichtliche Bedeutung des Berliner Meisters in erster Linie feststellt, die Sicherheit im Ergreifen und Festhalten des monumentalen Stils, war Schwanthaler versagt. Seine Begabung wurzelte in der Improvisation, und er wäre in einer Zeit wie der jetzigen, wo die plastische Verzierung von Bauwerken und der Bedarf an Modellen für alle Zweige der Kunstindustrie einen grossen Kraftaufwand erfordern, vielleicht auf einen seiner Begabung entsprechenden Platz gekommen.



Aber der Mehrzahl der Aufgaben, die ihm König Ludwig stellte, vornehmlich aber den zahlreichen, ihm übertragenen Denkmälern war Schwanthaler nicht gewachsen. Die Begeisterung, welche die romantische Skulptur als ein Vielen erwünschtes Seitenstück zu der romantischen Malerei in den Tagen der blühendsten Kunstthätigkeit unter Ludwig I. hervorrief, ist dann auch schnell einer allgemeinen Ernüchterung gewichen, und gegenwärtig bedarf es keiner weiteren Begründung für die That-
sache, dass Schwanthaler nur ein gewandter, schnellfertiger Dekorateur war, dem die Befriedigung seiner Auftraggeber auch als die höchste eigene Befriedigung galt. *) Sein künstlerisches Ideal war schon in frühester Jugend die Romantik deutschen Helden- und Ritterthums gewesen, und da sein Vater Bildhauer war, lag es in den Verhältnissen, dass er seinem Nachbildungstrieb durch die Mittel der Plastik zu genügen suchte. Es ist bezeichnend für ihn, dass Relieffriesen für einen noch von König Max I. bestellten silbernen Tafelaufsatz seine erste Arbeit waren, welche das Interesse von Cornelius erweckte, der ihn für seine plastisch-dekorativen Zwecke in der Glyptothek verwendete. Nach kurzem Aufenthalt in Italien (1826) war er wieder eine Zeit lang mit dekorativen Arbeiten beschäftigt, bis er 1832 von neuem nach Rom gehen konnte, wo er bis 1834 blieb und durch den Verkehr mit Thorwaldsen Einflüsse empfing, die jedoch nur seine Formenbehandlung etwas im Sinne der Antike läuterten. Nach München zurückgekehrt, entfaltete er dann im Laufe von vierzehn Jahren eine Thätigkeit, welche nicht nur die hervorragendsten Bauten König Ludwigs mit Reliefs, Friesen, Einzelfiguren und Gruppen versorgte, sondern auch eine lange Reihe von Modellen für Erzstandbilder in süddeutschen Städten lieferte. Was ihm die Natur an feinem Gefühl für gefällige Darstellung und an Leichtigkeit des Entwurfs mitgegeben hatte, verflüchtigte sich namentlich in den öffentlichen Denkmälern bis zur Nachlässigkeit und Rohheit. Wenn man nur das Verzeichniss dieser Statuen betrachtet, von denen wir Tilly und Wrede in der Feldherrnhalle, Herzog Albrecht V. und König Ludwig I. in der Bibliothek und Kreitmayer auf dem Promenadenplatz zu München, Jean Paul in Bayreuth, Markgraf Friedrich Alexander in Erlangen, Grossherzog Friedrich von Baden in Karlsruhe, Grossherzog Ludwig von Hessen in Darmstadt, Rudolf von Habsburg im Dom zu Speyer, den Minnesänger Heinrich Frauenlob im Dom zu Mainz, Goethe in Frankfurt a. M., Mozart in Salzburg und den König Karl XIV. Johann zu

*) Vgl. zu diesem Abschnitt: F. Pecht, Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert. S. 122 ff.



Norköping in Schweden erwähnen, so ergibt sich schon daraus die Unmöglichkeit, dass Schwanthaler während der kurzen Zeit seines Schaffens in das physische und geistige Wesen dieser Persönlichkeiten eindringen konnte. Seine ganze Natur war auch nicht darauf angelegt, was Cornelius später selbst einsah, indem er es in einem während Schwanthalers zweiten Aufenthaltes in Rom geschriebenen Briefe als wünschenswerth darstellte, dass er sich »von dem leichten dekorativen Wesen losreissen und zu grösserer Strenge und Vertiefung seines Talent« gelangen möchte.

Die dekorativen Hauptwerke Schwanthalers sind die beiden Giebelfelder der Walhalla bei Regensburg, von denen er jedoch nur das hintere, die Hermannsschlacht darstellende nach eigenen Entwürfen angefertigt hat, während er sich in der Komposition des vorderen, die Germania nach der Völkerschlacht bei Leipzig schildernden an Skizzen von Rauch halten musste, ein 140 Fuss langer Fries nach Motiven aus dem Mythos der Aphrodite im Tanzsaal des Königsbaus, ein Bacchusfries im Palais des Herzogs Max, ein 266 Fuss langer Barbarossafries im Festsaalbau und die zwölf Kolossalfiguren bayrischer Fürsten im Thronsaal der königlichen Residenz. »Von der Romantik hatte er (Schwanthaler) überhaupt bloss die Willkür und die Oberflächlichkeit, die es mit nichts ernst nehmen mag, mit allem nur spielen will«, so lautet das Gesammturtheil Pechts über das Können Schwanthalers, und die Tugenden und Fehler des Künstlers zeigen sich nach demselben Beurtheiler, welcher Zeuge dieser Entwicklungsperiode der Münchener Kunst gewesen ist, am auffallendsten in der kolossalsten Monumentalschöpfung Schwanthalers, in der 54 Fuss hohen Bavaria auf der Theresienhöhe bei München. Diese Figur zeigt auch am deutlichsten, wie wenig Schwanthaler im Stande war, in grossem Maassstabe Schärfe und Bestimmtheit der Formen festzuhalten und wie weit sein Gefühl für die Bedingungen des monumentalen Stils hinter demjenigen Rauchs zurückblieb.

Ein so flüchtiges Talent konnte, obwohl es ihm nicht an Schülern und Nachahmern gefehlt hat, keine Schule gründen, welche den Keim der Lebensfähigkeit in sich trug. Doch hat wenigstens einer seiner Schüler an der romantischen Richtung Schwanthalers festgehalten und Stoffe aus der nordischen Mythe bei sorgfältigerer Durchbildung der Form und grossem Ernste der Komposition behandelt. Wilhelm *Engelhard* (geb. 1813 zu Grünhagen bei Lüneburg) war ursprünglich Elfenbeinschnitzer gewesen und hatte sich der Bildhauerkunst dann bei Thorwaldsen in Kopenhagen gewidmet, von welchem er 1841 zu Schwanthaler ging. Bei ihm war er bis zu dessen Tode thätig und schuf während dieser



Zeit u. a. eine Germania, eine Lorelei, eine Reiterstatuette Heinrichs des Löwen. In München begann er auch die Komposition eines grossen Frieses aus der Edda, die er 1851 in einer Reihe von Kartons vollendete. Nachdem er dann noch einige Zeit in Hamburg als Zeichner von Kartons für Wandgemälde thätig gewesen, ging er 1855 nach Rom, wo er vorzugsweise Genregruppen antikisirenden Charakters (Amor auf dem Schwan, Bacchus einen Panther bändigend, Mädchen mit einem Schwan) anfertigte. Im Jahre 1859 vom König Georg V. nach Hannover berufen, erhielt er von diesem den Auftrag, seinen grossen Fries aus der nordischen Heldensage für das Schloss Marienburg bei Nordstemmen in Marmor auszuführen. In achtzehn Darstellungen, welche zusammen 33 Meter lang sind, suchte er die Hauptmomente und die Hauptpersonen der Edda plastisch zu gestalten; aber auch er kam wie sein dänischer Vorgänger Freund nicht über einen äusserlichen Kompromiss zwischen antikisirender Formenbildung und altnordischer Tracht und Bewaffnung hinaus. *) Später schuf er noch einen Fries ähnlichen Inhalts für die Fassade des Tiele-Winklerschen Hauses in Berlin und eine Kolossalstatue des thronenden Odin (in der Berliner Nationalgalerie), entfaltete aber eine ausgedehntere Thätigkeit auf anderen Gebieten der Plastik. Er schuf u. a. eine bronzene Schillerstatue für Hannover, einen die Kinder segnenden Christus, eine sitzende Figur der Kurfürstin Sophie in Herrenhausen und einen Amor, der einen Löwen bändigt, und gerade in solchen Schöpfungen der Genrebildnerei, welche in dem Boden der Antike wurzeln, zeigt sich sein Talent von der liebenswürdigsten Seite. Ein gleiches gilt auch von Ernst von *Bandel* aus Ansbach (1800—1876), der sich auf der Akademie zu München gebildet hatte und auch dort mit einigen Unterbrechungen durch einen Aufenthalt in Nürnberg und Rom bis 1834 thätig war. Seine daselbst ausgeführten Portraitbüsten und seine mythologischen und allegorischen Gruppen und Einzelfiguren (eine Caritas, Amor und Psyche, Venus, Herkules, die Schlangen erwürgend) sind künstlerisch werthvoller als das kolossale Werk, welches seinen Namen volksthümlich gemacht hat: die in Kupfer getriebene, 26 Meter hohe Figur des Cheruskurfürsten Armin, welche sich auf einem 31 Meter hohen, tempelartigen Unterbau auf der waldigen Höhe der Grotenburg in Detmold erhebt. 1834 fertigte Bandel die erste Skizze zu diesem Standbild, dessen Ausführung seitdem fast seine ganze Thätigkeit in Anspruch nahm und dem er sein Vermögen opferte, bis die Einigung Deutschlands nach den Ereignissen von 1870 und 1871 das Unternehmen des Privatmanns zu

*) Vgl. über diese ganze Frage: Bd. II. S. 108 ff.



einer nationalen Sache machte. Durch eine Spende aus Reichsmitteln zu Ende geführt, wurde das Denkmal, welches mittlerweile zu einem Wahrzeichen des Kampfes gegen jede Fremdherrschaft geworden war, am 16. August 1875 in Gegenwart des deutschen Kaisers eingeweiht. Dieser nationalen Bedeutung entspricht aber nicht der künstlerische Werth der Riesenfigur, welche an dem gleichen Mangel unbestimmter und allzu massiger Einzelbildung leidet wie Schwanthalers *Bavaria*.

Dass die Schule Schwanthalers in München selbst keine festen Wurzeln zu fassen vermochte, erklärt sich einerseits aus ihrer stetig zunehmenden Verwilderung, andererseits daraus, dass nach der Abdankung König Ludwigs I. die Aufträge mehr und mehr abnahmen. Dazu kam noch, dass die begabteren, ernster veranlagten Schüler Schwanthalers durch ihre Studien in Rom, beziehungsweise durch den Einfluss Thorwaldsens veranlasst wurden, sich der klassizirenden Richtung anzuschliessen. Das gilt besonders von Max *Widmann* (geb. 1812 zu Eichstätt) und Friedrich *Brugger* (1815—1870). Ersterer war nach erlangter Vorbildung auf der Münchener Akademie und bei Schwanthaler 1836 nach Rom gekommen, wo er bis 1839, vornehmlich unter dem Einflusse Thorwaldsens, auf dem Gebiete der antikisirenden Idealplastik thätig war. Nach seiner Rückkehr nach München wurde ihm dort eine Reihe von monumentalen Aufgaben zu Theil, deren er sich zwar mit aner kennenswerthem technischen Geschick entledigte, die aber ebenso wenig wie alle monumentalen Schöpfungen der Schule einen Vergleich mit den Arbeiten der Rauch-Rietschelschen Schule ertragen können. Für München schuf er die Statuen des Orlando di Lasso und Westenrieders auf dem Promenadenplatz, die Marmorstatue Rauchs an der Aussen- seite der Glyptothek, das Schiller- und Goethedenkmal und das Reiter- standbild des von zwei Pagen geleiteten Königs Ludwig I., letzteres nach einer Skizze von Schwanthaler *) und völlig verfehlt wegen der Verbindung von mittelalterlich-romantischen und modern-realistischen Elementen, für Würzburg die Statue des Bischofs Julius Echter von Mespelbrunn und für Mannheim die Statuen Dalbergs und Ifflands. Mangel an Schärfe der Charakteristik und eine unplastische, verschwommene Haltung sind die Merkmale dieser Denkmäler, welche von Widmanns Arbeiten religiösen und mythologischen Inhalts (einer Pietà, Simson und Delila, einem Schild mit dem Herkulesmythus und einigen Grabdenkmälern) übertroffen werden. Seit 1849 ist Widmann als Nachfolger Schwanthalers

*) Nach Pechts Angabe (a. a. O. S. 129) wäre die Schwanthalersche Skizze ursprünglich für ein Denkmal des Johann Hunyady bestimmt gewesen.



Professor an der Münchener Akademie, hat aber auf die spätere Entwicklung der Plastik in München keinen merklichen Einfluss zu üben vermocht. Auch Bruggers beste Arbeiten (Oedipus und Antigone, Achill und Chiron, Dädalus und Ikarus) gehören dem Bereiche der Idealplastik an, während seine an öffentlichen Orten aufgestellten Bildnisstatuen (Kurfürst Max Emanuel, Gluck und Gärtner in München, Ludwig der Reiche in Landshut, Fugger in Augsburg, Feldmarschall v. Wrede in Heidelberg) ebenfalls beweisen, dass die romantische Schule zur Lösung solcher Aufgaben unfähig war. — Einem dritten, vielbeschäftigten Vertreter dieser Richtung, Johann *Halbig* (1814–1882), schreibt Reber das Verdienst zu, dass er »die Schwanthalersche Schule nach der realistischen Seite weiterzubilden suchte«, während ihn Pecht als den »ersten, frechen, durch die Schleuderei in der Schwanthalerschule noch völlig verdorbenen Naturalisten« bezeichnet. Er zog zuerst die Aufmerksamkeit der über plastische Arbeiten verfügenden Auftraggeber durch seine Leistungen in der Thierbildnerei auf sich, weshalb ihm die Ausführung der Löwen vor der Pinakothek, vor dem Wittelsbacher Palast und für den Triumphwagen der Victoria auf dem Siegesthor übertragen wurde. Eine feinere Individualisierung des Thierkörpers wie der thierischen Physiognomie ging ihm völlig ab, und nicht viel besser wusste er sich mit dem Menschen abzufinden, obwohl er an tausend Portraitbüsten angefertigt haben soll, denen man bei roher Ausführung aber wenigstens Aehnlichkeit nachrühmte. Seine öffentlichen Denkmäler und Statuen (Platen in Ansbach, König Maximilian II. in Lindau, Erzherzog Palatinus-Johann in Pest, Erzherzog Karl in Wien, König Wilhelm von Württemberg in Cannstatt) sowie seine achtzehn Figuren der deutschen Provinzen in der Befreiungshalle zu Kelheim und seine marmorne Gruppe der Kreuzigung Christi in Oberammergau sind handwerksmässige dekorative Arbeiten. Mehr als durch seine eigenen Schöpfungen, unter denen die Genrefiguren eines badenden Mädchens und eines Mädchens auf dem Panther die verdienstlichsten sind, scheint er durch Atelierunterricht gewirkt zu haben. Denn aus seiner Schule sind u. a. Konrad *Knoll* (geb. 1829 zu Bergzabern in der Rheinpfalz) und Kaspar *Zumbusch* (geb. 1829 zu Herzebrock im Regierungsbezirk Minden) hervorgegangen. Knoll ist einer der ersten Bildhauer in München gewesen, welche eine Wiedergeburt der Plastik durch das Studium der nationalen Kunst des Mittelalters und der Renaissance anstrebten, also die romantische Richtung durch eine gesunde, historische Grundlage zu stützen suchten. Er hat seine Motive mit Vorliebe aus der deutschen Sagengeschichte und Dichtung geschöpft (ein Schild mit der Tannhäusersage, die Statuen Wolframs von Eschenbach,



Heinrichs des Löwen und Ludwigs des Bayern, eine Statue Luthers für einen Brunnen in Eisenach sind seine besten Arbeiten auf diesen Gebieten); jedoch liegt der Schwerpunkt seiner Begabung in der dekorativen Plastik, und dieser entspross auch sein Hauptwerk: der Fischbrunnen auf dem Marienplatz zu München mit einer Darstellung des Metzgersprungs (1862—65), im Aufbau gothisch komponirt, aber in den zahlreichen, durch höchste Lebensfülle ausgezeichneten Figuren bereits von dem auf malerische Wirkungen bedachten Geiste der deutschen Renaissance durchdrungen, welcher zehn Jahre später in der Münchener Plastik ganz zur Herrschaft gelangen sollte. — Zumbusch ist nur bis zum Jahre 1873 in München thätig gewesen, um dann einem Rufe nach Wien zu folgen, wo sich seine künstlerische Eigenart erst in dem Beethovendenkmal und in dem Denkmal für Maria Theresia zu voller Reife entwickelte. Was er in München geschaffen, zeigt nur den ersten Keim dieser Entwicklung, so besonders die Statue des Grafen Rumford auf der Maximiliansstrasse, welche zwar noch etwas an theatralischer Haltung leidet, aber durch energische und tiefe Charakteristik doch alle Denkmäler der Schwanthalerschen Richtung überragt. Dieser Vorzug echt plastischer Charakteristik tritt in dem Denkmal für König Maximilian II., dessen Wirkung überdies durch einen misslungenen architektonischen Aufbau stark beeinträchtigt wird, minder glücklich hervor. Doch wird dieser Mangel dadurch erklärt, wenn auch nicht entschuldigt, dass Zumbusch während der Ausführung der Modelle den Ruf nach Wien erhielt und deshalb nicht mit gewohnter Sorgfalt die Arbeit zu Ende brachte.

Eine Erneuerung der religiösen Plastik durch Anschluss an das gothische Mittelalter und an die Bestrebungen der neudeutschen Romantiker wie Overbeck, Führich u. a. hat der Tiroler Joseph *Knabl* (1819—1881) versucht, welcher eine grosse Zahl von Altarwerken und kirchlichen Schmuckgegenständen (zumeist in Holz geschnitzt) für bayrische Kirchen geschaffen hat und 1863 auch zum Lehrer der kirchlichen Plastik an die Münchener Akademie berufen wurde. Ursprünglich auf den Ausdruck innigster Empfindung, auf sorgsame edle Formenbildung und kunstvolle Komposition gerichtet — sein bestes Werk ist die Krönung Mariae für den Hochaltar der Münchener Frauenkirche —, verlor er sich später in handwerksmässige Fabrikarbeit, welche auch das Gepräge der neueren kirchlichen Plastik in München geblieben ist.

Ein gründlicher Umschwung zu Gunsten eines lebensvollen, gesunden Naturalismus ist erst durch Michael *Wagmüller* (1829—1881) herbeigeführt worden, welcher zwar auf der Münchener Akademie ein Schüler Widmanns gewesen, aber in seiner künstlerischen Richtung nicht durch ihn,



sondern durch Lenbach, Makart, Gedon wie durch das ganze auf starke malerische Wirkungen gerichtete Streben der Schule Pilotys bestimmt worden ist. Nachdem er mit zwei lebensvollen, anmuthigen Genrefiguren, einem Mädchen, welches nach einem Schmetterling hascht, und einem Mädchen, welches vor einer Eidechse zurückschreckt, debütirt und eine Reihe von dekorativen Arbeiten ausgeführt hatte, in welchen das malerische Element bereits zum Ausdruck kam, widmete er sich einige Jahre lang fast ausschliesslich der Portraitplastik, welche er ebenfalls in durchaus malerischem Sinne mit Hinneigung zum Barockstil kultivirte. Unter den zahlreichen Büsten, die er geschaffen, befinden sich die der hervorragendsten Männer, welche München zu Anfang der siebenziger Jahre besass, so Dr. Döllingers, Paul Heyeses, Lachners, Liebig's, und zu ihnen gesellte sich noch eine grosse Zahl von Büsten reicher Engländer, welche ihm während mehrfachen Aufenthalts in London aufgetragen wurden. Seine Neigung zum Barockstil wurde, nicht zu seinem Vortheil, noch bestärkt, als König Ludwig II. auf ihn aufmerksam gemacht wurde und ihm eine Reihe von grossen dekorativen Arbeiten für die Schlösser Linderhof und Herrenchiemsee, darunter zwei Brunnen mit kolossalen Figuren für das erstere, übertrug. Da es sich auch hier, wie bei den Arbeiten für König Ludwig I., um rasches Vollbringen handelte, zeigen diese Schöpfungen Wagnmüllers Können nicht von der besten Seite. Es offenbarte sich am günstigsten in dem 1878 vollendeten Modell eines Grabdenkmals, einer auf einem Sarkophage mit einem Palmenzweige sitzenden weiblichen Gestalt und einem trauernden Genius neben ihr, und in dem Liebigdenkmal in München, für welches er jedoch nur das Modell zu der sitzenden Figur des sehr geistvoll und lebendig charakterisirten Gelehrten geschaffen hat, da ihn ein früher Tod an der Vollendung hinderte. In diesen Werken erscheint Wagnmüller als ein Vertreter derjenigen Richtung, welche in Berlin durch R. Begas, in Wien durch Tilgner begründet worden ist. Sie hat auch in München viele Nachfolger gefunden, und dabei ist dieselbe Beobachtung wie in Berlin gemacht worden: eine stetig wachsende, bis zur Verwilderung getriebene Nachahmung des Barock- und Rokokostils, die sich namentlich in der dekorativen und in der Kleinplastik bemerkbar macht. Die ernstesten und in der Formenbehandlung sorgfältigsten und gediegensten Anhänger dieser Richtung sind Christoph *Roth* (geb. 1840 zu Nürnberg), welcher sich vornehmlich durch Portraitbüsten von frischer Lebendigkeit des Ausdrucks und durch Genregruppen bekannt gemacht hat, Wilhelm *Rümann* (geb. 1850 zu Hannover), ein Schüler Wagnmüllers, welcher dessen Liebigstatue in Marmor ausgeführt sowie das Relief am Sockel der-



selben und später einen monumentalen Brunnen für Lindau und das bayrische Landesdenkmal auf dem Schlachtfelde von Wörth, eine Siegesgöttin, welche den Lorbeerkranz über einem zu ihren Füßen sterbend zusammensinkenden bayrischen Soldaten erhebt (1889 enthüllt), geschaffen hat, Jakob *Ungerer* (geb. 1840 in München), dessen Hauptwerk die Bronzefiguren von Tritonen, Nymphen, Putten u. s. w. am Mendebrunnen in Leipzig sind, und Ludwig von *Kramer* (geb. 1841 in Augsburg), dessen Begabung in der dekorativen Plastik unter Bevorzugung des Rokoko-stils wurzelt.

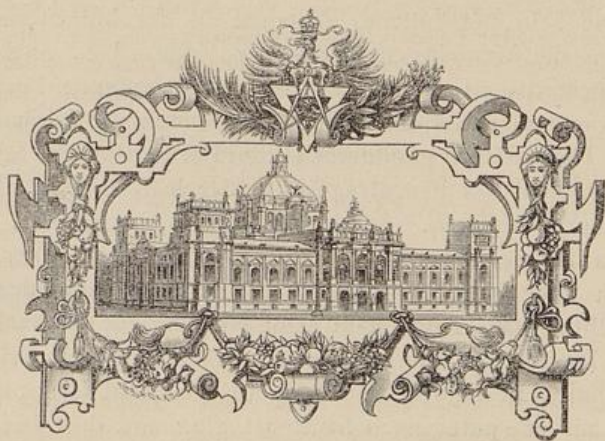
Eine vermittelnde Stellung zwischen der antikisirenden und der naturalistischen Richtung nimmt Ferdinand von *Miller* (geb. 1842 zu München) ein, der Sohn des berühmten Erzgiessers und spätere Leiter der Erzgiesserei, welcher sich bei Kiss in Berlin, Widmann und Hähnel gebildet hat. Der Umstand, dass er 1871 nach Nordamerika ging, und einen nach Krelingschen Modellen geschaffenen Brunnen in Cincinnati aufstellte, machte ihn dort so bekannt, dass er zahlreiche Aufträge für Amerika erhielt. So führte er u. a. die Statuen Shakespeares, Alexander von Humboldts für St. Louis, die Statue des Generals Mosquera für Bogota und die Figur eines südstaatlichen Kriegers für ein Denkmal in Charlestown aus. Für deutsche Städte schuf er das Standbild des Albertus Magnus in Lauingen, einen monumentalen Brunnen in Bamberg, ein Kriegerdenkmal in Elbing, und 1889 wurde ihm die Ausführung des Reiterdenkmals Kaiser Wilhelms I. für Metz übertragen. Seine schöpferische Thätigkeit wie sein persönliches Ansehen in der Münchener Künstler-schaft wurden die Veranlassung, dass er Ende 1888, nach F. A. von Kaulbachs Rücktritt, an die Spitze der Kunstakademie berufen wurde.

Mehr von dem malerischen Zuge der Münchener Bildhauerkunst als von der nach Thorwaldsen gebildeten kalten Formensprache seines Lehrers Steinhäuser ist auch der hervorragende der in Karlsruhe thätigen Bildhauer, Hermann *Volz* (geb. 1847 zu Karlsruhe), beeinflusst. Er begann seine Studien an der Bauschule des Polytechnikums seiner Vaterstadt, widmete sich aber später der Plastik, in welcher Steinhäuser 1871 bis 1873 sein Lehrer war. Doch kam seine Neigung für das malerische Element in der Plastik, für eine wärmere Auffassung der Individualität und für eine lebhaftere Bewegung von Einzelfiguren und Gruppen erst zum Durchbruch, als er später nach Stuttgart ging und dort bei dem österreichischen Maler Hans Canon ein halbes Jahr lang seine künstlerischen Studien fortsetzte. Aus so verschiedenartigen Eindrücken bildete er allmählig eine eigenartige schöpferische Kraft heraus, in welcher sich die von der Antike erlernte, sorgsame Behandlung aller Einzelformen mit grosser



Lebensfülle in der individuellen Haltung und in der gesamten Komposition und mit dem Ausdruck tiefer, bis zu leidenschaftlicher Erregung gesteigerter Empfindung vereinigt. Das Marmordenkmal zum Gedächtniss der Gefallenen von 1870—71 in Karlsruhe, das Kriegerdenkmal für Hannover und das 1889 enthüllte Geibeldenkmal in Lübeck sind die monumentalen Schöpfungen, in welchen Volz seine künstlerische Eigenart zu einem Ausdruck voll Kraft und Würde gebracht hat.

So hat die romantische Episode in der Münchener Plastik ebenso wenig Bestand gehabt wie in der Baukunst; auch die Bildhauer, Giesser und Modelleure haben sich dem mächtigen Zuge der Zeit angeschlossen, welcher auf allen Gebieten des menschlichen Wissens und Könnens nach der Erkenntniss des wahren Wesens der Dinge, nach engstem Anschluss an die Natur und nach innigster Versenkung in sie trachtet und von dem Schaffen der Vorzeit nur dasjenige gelten lässt, was dieses Streben zu fördern geeignet ist. Von der Antike zur Natur, von dem Autoritätsglauben zur eigenen unmittelbaren Anschauung — das ist der Weg, den die deutsche Kunst unseres Jahrhunderts nach harten Kämpfen, nach schmerzlichen Irrthümern und ruhmvollen Siegen durchmessen hat!





Ergänzungen und Berichtigungen.

Zum ersten Bande.

- S. 6. Z. 16 v. o. Eine Monographie über Fragonard hat Baron Roger Portalis unter dem Titel „Honoré Fragonard, sa vie, son temps et son œuvre“ (Paris 1883) herausgegeben.
- S. 14. Z. 12 v. u. lies 1793 statt 1791.
- S. 35. Anm. Weitere Literatur über Gros: R. Graul in Dohmes „Kunst und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts“ (Leipzig 1886, Nr. XII) und G. Dargenty, Le baron Gros (Paris 1887).
- S. 37. Z. 17 v. o. lies „Anspruch auf den Dank“ statt umgekehrt.
- S. 41. Anm. Weitere Literatur über Prudhon: E. und J. de Goncourt, L'art au XVIII^{me} siècle (Par. 3 Aufl. 1883); E. de Goncourt, Catalogue de l'œuvre peint, dessiné et gravé de Pierre Paul Prud'hon (Paris 1876). August Schmarsow in Dohmes „Kunst und Künstler etc.“ (Leipzig 1886, Nr. XI);
- S. 43. Ein ausführlicheres Lebensbild Géricaults hat der Verf. in Dohmes „Kunst und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts“ II, Nr. 14 gegeben.
- S. 49. Z. 20 v. u. Das Gemälde Bertrands ist vom Künstler nicht „Le drapeau“, sondern „Patrie“ genannt worden.
- S. 51. Anm. *) Weitere Literatur: G. Dargenty, Eugène Delacroix par lui-même, Paris 1885. M. Tournoux, Eugène Delacroix devant ses contemporains; ses écrits, ses biographies, ses critiques, Paris 1886. — Œuvre complet d'Eugène Delacroix catalogue et reproduit par Alfred Robaut. Commenté par E. Chesneau, Paris 1885. — Exposition Eugène Delacroix au profit de la souscription destinée à élever à Paris un monument à sa mémoire, Paris 1885. Diese Ausstellung, welche etwa 500 Werke von Delacroix umfasste, hat eine grosse Zahl von Zeitungsartikeln veranlasst, von denen die von E. Véron in der Zeitschrift L'Art (Bd. XXXVIII S. 133 ff.) und von A. Michel in der Gazette des Beaux-Arts Bd. XXXI. (2^e période) S. 285—308 hervorzuheben sind. Vgl. auch des Verfassers eingehendes Lebensbild von Delacroix in Dohmes „Kunst und Künstler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts“ Bd. II. Nr. 14 und M. Vachon, Eugène Delacroix à l'école des beaux-arts, Paris 1885.
- S. 53. Z. 3 v. o. lies „durch“ statt „über“.
- S. 65. Z. 5 v. o. Eugen Isabey starb am 27. April 1886.
- S. 73. Z. 6 v. u. Vgl. H. Gomot, Marilhat et son œuvre, Clermont-Ferrand 1884.
- S. 80. Anmerkung: A. Schmarsow in Dohmes „Kunst und Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ Bd. II Nr. 13 (Leipzig 1886).
- S. 105. Z. 16 v. u. hinter dem Datum: 24. Februar ist die Jahreszahl 1848 zu ergänzen.
- S. 120. Z. 8 v. u. Das städtische Museum in Königsberg besitzt nicht die Ermordung Durantis, sondern die vorher genannte Szene aus der Bartholomäusnacht.



- S. 121. Z. 19 v. o. Statt Loire ist Rhone zu lesen.
- S. 132. Z. 10 v. o. lies: Unter statt Ueber.
- S. 137. Z. 21 v. o. Vgl. P. Nicard, Alexandre Hesse, sa vie et ses ouvrages. Paris 1883.
- S. 174. Z. 1 v. o. Ueber die späteren Arbeiten des Künstlers vgl. Michel, Exposition de M. Puvis de Chavannes in der Gazette des Beaux-Arts XXXVII. p. 36—44.
- S. 182. Z. 16 v. o. Philippoteaux starb 9. Nov. 1884.
- S. 184. Z. 11 v. o. lies: Feyen-Perrin. Z. 12 lies: Dehodencq.
- S. 195. Z. 14 v. u. Ulmann starb 25. Febr. 1884 zu Paris, 54 Jahre alt.
- S. 198. Z. 18 v. o. A. de Neuville starb am 19. Mai 1885. Vgl. den Aufsatz von A. de Lostalot in der Gazette des Beaux-Arts (2^e pér.) XXXII. p. 164—172. Von seinen letzten Schöpfungen ist ein in Gemeinschaft mit E. Detaille gemaltes Panorama der Schlacht bei Champigny hervorzuheben.
- S. 206. Z. 5 v. o. lies: „coloristischer Vortrag“.
- S. 215. Z. 14 v. o. Gaillard starb am 20. Jan. 1887. Vgl. den Aufsatz von Louis Gonse in der Gazette des Beaux-Arts p. 221—235.
- S. 217. Z. 10 v. o. Der 1829 geborene Feyen-Perrin, mit Vorname Augustin, starb am 14. Okt. 1888.
- S. 227. Z. 18 v. o. Gustav Boulanger starb am 21. Sept. 1888 zu Paris.
- S. 231. Z. 2 v. o. Vgl. L. de Fourcaud, Th. Ribot, sa vie et son œuvre, Paris 1885.
- S. 241. Z. 4 v. u. Zu G. Moreau vgl. die Artikel von A. Renan in der Gazette des Beaux-Arts XXXIII. p. 377—394. XXXIV. p. 36—51.
- S. 242. Z. 12 v. u. Das Geburtsjahr von Cabanel ist 1823 (nicht 1822). Er starb am 22. Januar 1889 zu Paris. Vgl. über ihn die Charakteristik von G. Lafenestre in der Gazette des Beaux-Arts 3 Pér. Bd. I. 1889 S. 265—280.
- S. 245. Anm. Weitere Literatur: A. Angellier, Etude sur Henri Regnault, Paris 1879. — R. Marx, Henri Regnault, Paris 1886.
- S. 256. Z. 10 v. o. Eine weitere Ausführung der Charakteristik von Bastien-Lepage ist auf S. 340—342 gegeben worden. Bastien-Lepage starb am 10. Dez. 1884. Vgl. A. Theuriot, Bastien-Lepage, l'homme et l'artiste, Paris 1885. — L. de Fourcaud, B.-L., sa vie et ses œuvres, Paris 1885. — Derselbe in der Gazette des Beaux-Arts XXXI (2^e pér.) p. 105—120, p. 251—267.
- S. 271. Z. 17 v. u. Doré starb 23. Jan. 1883 (nicht 1882). Vgl. René Delorme, Gustave Doré, peintre, sculpteur, dessinateur et graveur, Paris 1879 ff. — Catalogue des dessins, aquarelles et estampes de G. D., exposés dans les salons du Cercle de la librairie (mars 1885) avec une notice biographique par G. Duplessis, Paris 1885. — Jules Comte in der Gazette des Beaux-arts XXXI (2^e Période) p. 367—374. — Blanche Roosevelt La vie et les œuvres de Gustave Doré. Aus dem Englischen von Du Seigneur, Paris 1887.
- S. 285. Z. 2 v. u. Paul Baudry starb am 17. Januar 1886. Vgl. Gazette des Beaux-Arts XXXIII. p. 395—412 (P. Baudry et son exposition posthume). — Ch. Ephrussi, Paul Baudry, sa vie et son œuvre, Paris 1887. — R. Gaul in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ XX. S. 1—10. 65—74.
- S. 292. Z. 11 v. o. Eduard Dubufe starb am 11. Aug. 1883 in Versailles.
- S. 294. Anm. Zur Literatur über Corot: J. Rousseau, C. Corot, Paris 1884.
- S. 301. Anm. *) Vgl. ferner Ch. Yriarte, J. F. Millet, Paris 1888. Anm. **) Millets „Angelus“ ist bei der Versteigerung der Galerie Secrétan in Paris (1889) für circa 560,000 Frcs. nach Nordamerika verkauft worden, nachdem die französische Regierung den Ankauf des Bildes für den Louvre abgelehnt hatte.



- S. 339. Anm. *) Zur Literatur über Manet ist noch der Aufsatz von L. Gonse in der Gazette des Beaux-Arts Bd. XXIX (2^e Période) p. 133—152 hinzuzufügen. Auch vergleiche man zu diesem Abschnitt: F. Fénélon, Les impressionistes, Paris 1887.
- S. 342. Die En plein-air-Malerei hat in neuerer Zeit immer mehr Anhänger gewonnen und auch zahlreiche deutsche Maler, besonders Münchener, zur Nachahmung veranlasst, welche sehr bald zu geschmack- und sinnloser Uebertreibung des an und für sich richtigen, aber durchaus nicht neuen, schon von den Italienern und Niederländern des 15. Jahrhunderts gekannten und befolgten Prinzips geführt hat. Der erfolgreichste Vertreter dieser Richtung ist zur Zeit in Paris P. A. J. Dagnan-Bouveret, welcher 1889 für ein Bild „Bretonnes au pardon“ (bretonische Frauen und Mädchen im Freien sitzend und ihre Ablasszettel lesend) die Ehrenmedaille des Salons erhalten hat.
- S. 347. Z. 12 v. u. Philipp Rousseau starb am 5. Dez. 1887.
- S. 356. Z. 2 v. o. Dupré starb am 6. Okt. 1889 in Isle Adam.
- S. 367. Z. 17 v. u. Karl Daubigny d. j. starb im Mai 1886.
- S. 369. Z. 15 v. u. Segé starb im November 1885 im 67. Lebensjahre.
- S. 374. Z. 1 v. o. Gustave Guillaumet (geb. 1840) starb am 14. März 1887. Eine Auswahl seiner Bilder erschien 1888 unter dem Titel „Tableaux Algériens“ mit Vorwort von Eugène Monton. Vgl. auch A. Renan in der Gazette des Beaux-Arts XXXV. p. 404—422.
- S. 374. Z. 17 v. o. Vgl. E. u. J. de Goncourt, Gavarni, l'homme et l'artiste, Paris 1873.
- S. 374. Z. 16 v. u. Vgl. A. Alexandre, Honoré Daumier, l'homme et l'œuvre. Paris 1888.
- S. 374. Z. 14 v. u. Vgl. F. Ribeyre, Cham, sa vie et son œuvre. Paris 1884.
- S. 388. Z. 17 v. u. Jean Baptiste Lesueur lebte von 1794—1883.
- S. 388. Z. 12 v. u. Th. Ballu starb am 21. Mai 1885 zu Paris.
- S. 390. Z. 1 v. u. Vgl. S. Girard, Th. Labrousse, sa vie, ses œuvres, Paris 1886.
- S. 394. Z. 16. v. o. Ueber Viollet-le-Duc's Bedeutung findet man ausführlicheres in den Aufsätzen von Paul Gout in der Gazette des Beaux-arts 2. Pér. XXI und XXII. Vgl. ferner: C. Sauvageot, Viollet-le-Duc et son œuvre, Paris 1880, und Anthyme Saint-Paul, Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique, Tours 1881.
- S. 402. Z. 7 v. u. Victor Ruprich-Robert starb am 8. Mai 1887 zu Paris.
- S. 412. Anm. *) Eine umfangreiche Biographie von F. Rude hat L. de Fourcaud in der Gazette des Beaux-Arts XXXVII begonnen.
- S. 416. Z. 19 v. u. Etex starb am 16. Juli 1888 in Chaville bei Paris.
- S. 417. Z. 17 v. u. Lequesne starb im August 1887.
- S. 421. Z. 6 v. o. Idrac (geb. 1849) starb 28. Dez. 1884.
- S. 444. Z. 17 v. o. Alexander Schoenewerk nahm sich am 22. Juli 1885 durch einen Sprung aus dem Fenster in Paris das Leben.
- S. 444. Z. 10 v. u. Carrier-Belleuse starb am 2. Juni 1887 zu Paris.
- S. 466. Z. 11 v. o. Hippolyte Moulin starb im April 1885 in einem Irrenhause zu Paris.
- S. 473. Z. 10 v. o. Truphème starb am 22. Januar 1888 in Paris.
- S. 479. Z. 9 v. o. Hiolle starb am 6. Okt. 1886 in Bois-le-Roi bei Paris.

Zum zweiten Bande.

- S. 12. Z. 19 v. u. Die alte Münze ist 1887 abgebrochen worden.
- S. 58. Z. 18 v. u. l. 1847 statt 1849.
- S. 96. Z. 4 v. u. L. v. Hofer starb 6. März 1887 in Stuttgart.
- S. 106. Z. 9 v. u. R. Cauer hat später auch ein monumentales Werk, das 1889 enthüllte Hutten-Sickingendenkmal auf der Ebernburg bei Kreuznach, geschaffen.



- S. 168. Z. 14 v. o. J. M. v. Rohden (dies ist die richtige Schreibart des Namens) ist mit dem S. 61 erwähnten v. Rhoden identisch.
- S. 194. Z. 2 v. u. Die Berliner Nationalgalerie hat 1888 noch ein zweites Gemälde von Böcklin, eine über dem Leichnam des Heilands trauernde Madonna (Pietà), erworben, welches den Künstler von einer günstigeren Seite zeigt.
- S. 230. Anm. *). Eine umfangreiche Monographie über Overbeck hat die Engländerin Margaret Howitt (vom katholischen Standpunkte) geschrieben. Die zuerst erschienene deutsche Ausgabe des Werkes hat den Titel: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und anderen Documenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert von Margaret Howitt. Herausgegeben von Franz Binder. Zwei Bände. Freiburg i. B. 1886. — Zu S. 234 Z. 8 v. u. ist zu bemerken, dass die bisher in allen geschichtlichen Darstellungen erwähnte Verweisung Studirender von der Wiener Akademie zu Anfang des Jahres 1810 der Begründung entbehrt. Wie C. v. Lützow aus den Akten der Akademie nachgewiesen hat, ist eine förmliche Verweisung von Overbeck und Genossen nicht erfolgt. Aus der Biographie von M. Howitt geht gleichfalls hervor, dass die Fahrt nach Rom unternommen wurde, weil die äusseren Verhältnisse in Wien den jungen Künstlern unerträglich geworden waren und weil der innere Drang sie schon längst nach Rom gezogen hatte.
- S. 237. Z. 15 v. o. Die Fresken der Casa Bartholdy sind von den Wänden abgetrennt und 1888 wohl erhalten nach der Berliner Nationalgalerie überführt worden, wo sie einen sicheren Platz, soweit es sich ermöglichen liess, in der ursprünglichen Anordnung erhalten haben. Die preussische Staatsregierung hat der Besitzerin der Casa Zuccari 48,500 Lire dafür bezahlt. Alle Einzelheiten der Geschichte der Entstehung der Fresken und ihrer Ueberführung nach Berlin sind zusammengestellt in der Schrift: Die Wandgemälde der Casa Bartholdy in der Nationalgalerie von L. von Donop (Berlin 1889).
- S. 255. Anm. **). Eduard Steinle starb am 19. Sept. 1886. Eine Uebersicht über den Umfang seines Schaffens giebt der Katalog der im März 1887 veranstalteten Ausstellung seines künstlerischen Nachlasses in der Berliner Nationalgalerie.
- S. 257 Z. 2 v. o. Steinles Parzivalcyklus ist in den Besitz der Neuen Pinakothek in München übergegangen.
- S. 266. Z. 12 v. o. Das Gemälde befindet sich in der Dresdener Galerie.
- S. 311. Z. 1 v. o. Pfannschmidt starb am 5. Juli 1887. Die Mehrzahl seiner Werke war im Frühjahr 1886 in einer Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie vereinigt, deren Katalog einen Ueberblick über die Gesamtheit seines Schaffens gewährt. Das Vaterunser wurde für die Nationalgalerie angekauft.
- S. 330. Z. 22 v. u. Eine Uebersicht über die Thätigkeit Karl Spitzwegs ist uns erst durch die 1886 erfolgte Ausstellung der Mehrzahl seiner Werke und seiner Studien in der Berliner Nationalgalerie ermöglicht worden. Vgl. den Katalog dieser Ausstellung und die von Eugen Spitzweg herausgegebenen Sammlungen seiner Werke in Kupferdrucken: Die Spitzweg-Mappe (1887 in Folio, 1888 zweite Sammlung in Oktav).
- S. 354. Z. 5 v. u. Th. v. Oer starb am 30. Jan. 1885.
- S. 392. Z. 14 v. u. Siegert starb am 13. Okt. 1883.
- S. 406. Z. 8 v. u. Scheuren starb am 12. Juni 1887.
- S. 407. Z. 16 v. u. August Becker starb am 19. Dez. 1887 in Düsseldorf.
- S. 421. Z. 13 v. u. Höninghaus starb 1882. Nordgren starb am 12. Febr. 1888 in Düsseldorf.
- S. 433. Z. 7 v. o. Lies „Lithographien“ statt „Photographien“.
- S. 444. Z. 8 v. u. Preyer starb am 18. Febr. 1889.



Zum dritten Bande.

- S. 20. Z. 20 v. o. A. v. Kotzebue starb am 24. Febr. 1889.
S. 120. Z. 10 v. u. F. A. v. Kaulbach legte 1888 das Amt des Direktors der Akademie nach einjähriger Führung nieder.
S. 123. Hellqvist schied 1888 aus seinem Amte.
S. 171. Anm. *) 1889 gab A. v. Heyden eine illustrierte Kostümgeschichte unter dem Titel „Die Tracht der Kulturvölker Europas vom Zeitalter Homers bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts“ heraus.
S. 177. Z. 8 v. u. Spangenbergs Thätigkeit wurde von 1883 bis 1888 durch einen Cyklus von zwanzig, die Wirksamkeit der vier Facultäten versinnlichenden Wandgemälden im Treppenhouse der Universität in Halle in Anspruch genommen.
S. 182. Z. 15 v. u. Lulvès starb am 8. Jan. 1889.
S. 190. Z. 11 v. u. Paul Bülow starb am 24. April 1889 im 47. Lebensjahre.
S. 251. Z. 6 v. o. Ferdinand (nicht Friedrich) Beller mann starb am 11. August 1889.
S. 271. Z. 4 v. u. l. 1874 statt 1873.
S. 292. Z. 10 v. u. Böttcher starb am 15. Juni 1889.
S. 308. Z. 10 v. u. l. 1850 statt 1852.
S. 316. Z. 7 v. u. l. 388 statt 338.
S. 317. Z. 9 v. o. l. neunzehnten statt siebenzehnten. Z. 11 v. o. l. 1846 statt 1864.
S. 390. Z. 8 v. o. Mylius starb am 27. April 1883.
-

