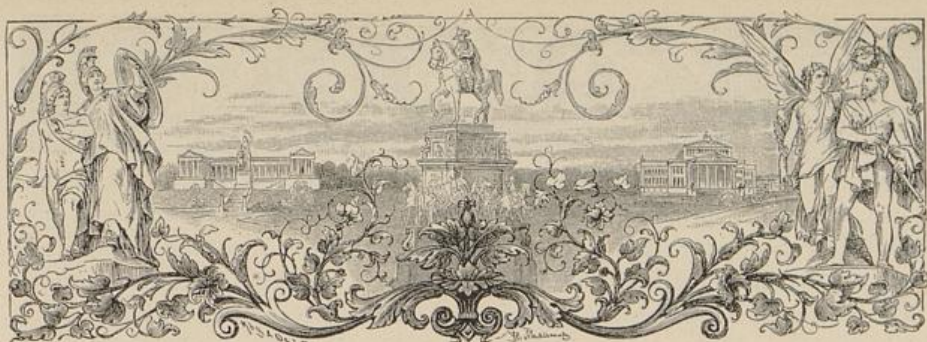




ZWEITES KAPITEL

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 Schwerefällige 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 Backsteinfläche 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 Königsschlosses 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 empfangenen 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 Kapitals 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 eigenstes 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 Profilierung 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 Flora-etablissements 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 zusammengeriebt, fand er, gleichwie sein