



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

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

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

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



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

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

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



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

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



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

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

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



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

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



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

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

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



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

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



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

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



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

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



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

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

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



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

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



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

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



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

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

*
*
*



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

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



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



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

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



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

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

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



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

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



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



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

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

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

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



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

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



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

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

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

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