

I. Die Lage der Zeit

Es war eine tragische Fügung des Geschickes, daß der Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. im Jahre 1840 mit dem Versiegen von Schinkels Kraft zusammenfiel. Große Hoffnungen hatten sich an den Augenblick geknüpft, wo die Macht eines Königs und die Macht des Genies sich zu künstlerischen Taten verbinden wollten. Aber der König war auch schon als Kronprinz ein Mäzen gewesen, und Schinkel hinterließ eine Schar treuer und vornehmer Schüler, deshalb tritt beim ersten Blick ein Wandel für die Baukunst nicht so besonders scharf hervor.

Er liegt auch nicht in des Königs Verhältnis zu Schinkels Nachfolgern. Mit Persius schmückt er Parks und Landschaft um Potsdam mit reizvollen kleinen Bauten, und mit Stüler baut er ein „Neues Museum“ und plant an edlen Entwürfen für einen Berliner Dom. Und doch steht gleich am Beginn seiner Herrschaft das Zeichen für den Wandel, der sich im folgenden immer erkennbarer vollzieht: 1841 wird unter des Königs Protektorat der Kölner Dombau-Verein gegründet, und während er für Berlin mit klassischen Dompuppeln beschäftigt ist, legt er 1842 in Köln den Grundstein zum Ausbau des doppeltürmigen Domes, der als Hauptzeuge des gotischen Geistes in Deutschland gilt.

Man sieht, das Nebeneinander von klassischen und mittelalterlich-romantischen Baugedanken ist noch wie ehedem vorhanden, aber es beginnt sich in zwei deutlich voneinander getrennten Strömen zu spezialisieren. Die Künstler, die bald in der einen, bald in der anderen Richtung tätig sind, werden seltener, die edlen Kämpfer, die nach einer fruchtbaren Verschmelzung beider Welten zu einem überhistorischen Dritten streben, beginnen zu verschwinden. Zwei historische Stilbezirke wenden sich voneinander ab. Das ist ein weiterer Schritt auf der Bahn, die zum Nebeneinander aller erdenklichen Stile in der folgenden Periode führt.

II. Die baulichen Regungen

Hierzu die Abbildungen 24 bis 46

A. Die bauliche Einzelaufgabe

1. Die klassische Strömung. Um uns im Gebiet der Einzelschöpfungen, die diese Zeit von 1840–70 hervorbringt, etwas zu orientieren, wollen wir zunächst verfolgen, was sich auf der Seite entwickelt, die mit der klassischen Strömung in Berührung bleibt.

Es ist bemerkenswert, daß für Schinkels Nachfolger nur noch der antike Schinkel vorhanden ist. Vor allem die idyllische Seite seiner klassischen Bauten bleibt lebendig. Einige der kleinen Anlagen von Persius (1803—45) — vor allem Villen und die anmutige Kirche in Sakrow — zeigen wirklich enge Verwandtschaft mit dem Meister von Charlottenhof, ja, in dieser idyllischen Note liegt schließlich auch der Reiz der größten Schöpfung von Persius, der Friedenskirche in Potsdam, bei der die Verbindung mit der Natur stärker wirkt als die Architektur.

Weit schwerer war es für Stüler (1800—65), der monumentalen Seite der Schinkelschen Erbschaft gerecht zu werden. Mit der Ausführung des Entwurfes der Nikolaikirchenkuppel in Potsdam erfüllt er (mit Persius zusammen) ein schönes Schinkelsches Vermächtnis. Sie beherrscht heute nach allen Seiten die Landschaft, und das ist wohl ohne Zweifel die Absicht Schinkels gewesen, als er sie so stolz auf den einfachen Kubus des eigentlichen Kirchenraumes setzte, der nur wie der Sockel eines Monumentes wirkt. Auch die Kuppel, die Berlin künstlerisch beherrscht, die des Königlichen Schlosses, ist aus Stülers Hand hervorgegangen, und auch mit ihr erfüllte er — wahrscheinlich unbewußt — eine Art von Vermächtnis, denn der Schlütersche Entwurf zum Schloßplatz, der uns in einem Stich von Broebes erhalten ist, zeigt, daß dieser Meister sich völlig klar darüber war, die gewaltigen Massen des Schloßbaus nur mit einer Kuppel zusammenhalten zu können, — die er sich allerdings, nach dem damaligen Stand der Dinge, nur an anderer Stelle zu denken vermochte. Die Art, wie Stüler diese Kuppel mit feinstem Gefühl gebildet hat, sichert ihm weit mehr einen Ehrenplatz unter den Architekten Berlins als das anspruchsvoll-kalte Treppenhhaus seines „Neuen Museums“, oder der Plan für die Nationalgalerie und die Kirchen, die er für Berlin gebaut hat. Es war sein Unglück, daß sein Schaffen sich schließlich mit dem Namen Wilhelm Kaulbach und nicht mit dem Namen Peter Cornelius verbunden hat, für dessen Fresken im Camposanto eines neuen Domes er fruchtlos seine schönsten Pläne entwarf. Das Jahr 1848 machte des Königs Domträume zunichte.

In Heinrich Stracks (1805—80) Bauten beginnt die anmutige Färbung des Schinkel-Geistes bereits zu verblassen. Er vollendet den etwas steifen Tempel der Nationalgalerie, dessen hochaufgetreppte Gestaltung man kaum verstehen würde, wenn man nicht das Gillysche Friedrich-Monument kannte, das hier, wo man ein neues „Forum“ schaffen will, noch einmal als Gespenst aus dem Grabe steigt. In ähnlicher Weise spukt ein Schinkelscher Entwurf zu einem Friedrich-Denkmal in Stracks Siegessäule, die durch den Vergleich mit ihrem Vorbild am besten zeigt, wie die Zeit sich anspruchsvoll zu verändern beginnt.

Aber in der privaten Baukunst wirkt Schinkels Vornehmheit in Berlin noch lange nach. Das sieht man besonders an den Villenbauten, mit denen Friedrich Szigig (1811—81) dem ganzen neuen Stadtviertel am Tiergarten um die Viktoriastraße und Bellevuestraße ihren Charakter gibt. Eine leicht bewegte

Art der Gruppierung, die durch die Schatten einer offenen Loggia ihr Leben erhält, wie sie in Schinkels Landschafts-Architektur gelegentlich entzückt, wird hier zum allgemeinen Ausdruck einer hochstehenden Bürgerkultur. Berlin beginnt wieder reicher zu werden, das zeigt sich auch darin, daß Szigig dem bürgerlichen Kaufmannsstande eine Börse bauen konnte, die durch ihre monumentale Haltung und vor allem durch das lang entbehrte edle Material die Bauten der öffentlichen Hand fast in den Schatten stellte. Das ist eine soziale Wendung, die schließlich ihre letzte Bestätigung darin findet, daß der vornehmste und edelste Palast, der in diesem Zeitraum in Berlin entsteht, für einen Fürsten des Wirtschaftslebens erbaut wird: das Palais Strousberg von August Orth. Es hat nur noch in Sempers Palais Oppenheim in Dresden einen ebenbürtigen Genossen.

Der Mittelpunkt dieser baulichen Kultur wird die Berliner Bauakademie, die Schinkels künstlerischen Geist unter dem Einfluß von Männern wie Stüler, Szigig, Wilhelm Stier und Strack bewußt hegt. Vor allem sucht Karl Bötticher (1806—89) die Tradition in seinem berühmten Werk „Tektonik der Hellenen“ zu einer straffen Lehre monumental zusammenzufassen (1852). Dies Buch wurde zunächst begeistert aufgenommen, und doch war es ein Schwanengesang. Die Art, wie es die griechische Antike als fertig entstandene Schöpfung auffaßte, in ihr die Lösung des Problems „Architektur“ schlechthin sah und alle einzelnen Formen in ihrer Bedeutung festzulegen suchte, mochte eine starke Leistung ästhetischer Systematik sein, sie erwies sich als historisch nicht haltbar, und was schlimmer ist, wie alle künstlerischen Dogmen versteinerte sie allmählich das wirkliche Lebensgefühl. Es suchte sich seine Auswege, und das führte zu Versuchen, die eine ganz andere Richtung einschlugen.

Hatte der posthume, „antike Schinkel“ in Berlin die Problematik der romantischen Strömungen, mit der er selber so schmerzhaft gerungen hat, ferngehalten, so war das in der Stadt Klenzes, in München, durchaus nicht der Fall. Hier wirkte nicht Klenzes, sondern des 1847 gestorbenen Gärtners Geist nach. Aber es ist bemerkenswert, daß die letzten Versuche, aus Klassischem und Romantischem ein unbekanntes Neues herauszudestillieren, nicht mehr aus dem Geist eines Künstlers, sondern nur noch aus dem Wunsch eines Fürsten entsprang: ein Preisauschreiben trat an die Stelle des faustischen Drangs. König Maximilian II. glaubte, das, was sein Vorgänger nur tastend versucht hatte, durch Energie ins Werk setzen zu können. Sein 1851 für den Bau der Münchener Maximilianstraße erlassenes Preisauschreiben hatte kein geringeres Ziel, als aus den Bestandteilen des nunmehr immer zuverlässiger erkannten Alten einen neuen Stil zu gewinnen. Es ist leicht, dies Beginnen zu verspotten, nachdem man das unklare Ergebnis kennt, das unter den Händen eines Bürklein und Kiedel daraus hervorging.

Gewiß war es ein abwegiger Gedanke, daß aus dem Boden wissenschaftlicher Kunstkenntnisse eine neuartige Blüte durch Samenmischung entstehen könnte,

und gewiß war es noch abwegiger, zu glauben, daß man einer Zeit solches Blühen zu befehlen vermöchte, aber der Wunsch, der sich auf diesen unmöglichen Weg verirrt, entbehrte trotzdem nicht einer gewissen Größe. Es war an sich durchaus richtig, wenn das Preisausschreiben darauf hinwies, daß „die Verhältnisse des Völker- und Staatslebens andere geworden, wie in den Zeiten, deren Bauformen man sich bediente“, und die Frage aufwarf, ob es denn nicht möglich sei, für dies Andere einen selbständigen Ausdruck zu finden: zweckmäßig, deutsch und neuartig.

Damit berührte das Ausschreiben den Wunsch, der in den wirklichen Künstlern der vorangehenden Epoche in Wahrheit nie ganz zum Schweigen gebracht war. Wir haben bereits gehört, wie Gutzow sich dagegen sträubte, ins Schubfach eines historischen Stiles gesteckt zu werden, und Schinkel hat immer wieder betont, daß „Kunst überhaupt nicht ist, wenn sie nicht neu ist“. — In den starken Persönlichkeiten der ersten Jahrhunderthälfte wehrt sich noch ein gesunder Trieb, während sie dem Schicksal der Zeit entsprechend immer mehr dem Eklektizismus zutreiben. Jetzt wird es eine Ausnahme, wenn ein so eindeutig geprägter Meister, wie der Erbauer des Wiener Rathauses, Friedrich von Schmidt, abwinkt, als man sein Werk „gotisch“ nennt und den Anspruch macht, stilistisch neu zu sein. Im allgemeinen ist man stolz auf historische Stilechtheit. Die Zeit beginnt die Sache grundsätzlich anders anzusehen. Gottfried Semper ist es, der die These aufstellt, daß der historisch aufgeklärte Mensch des 19. Jahrhunderts mit jedem Zweck eines Gebäudes ein Erinnerungsbild verbindet, das sich aus der historisch charakteristischsten Erfüllung des betreffenden Zwecks ergibt; deshalb findet er es gerechtfertigt, daß man die Kirche gotisch, die Synagoge orientalisches, den Palast italienisches, die Kaserne kastellartig baut. Es ist die Legitimation jener zweiten Form des Eklektizismus, für die nicht mehr die veredelnde Bindung an ein allgemeines Kulturideal maßgebend ist, an dem sie sich begeistert, sondern die dem jeweiligen subjektiven Stilgelüste nachgeht.

Aber es ist merkwürdig, daß es gerade derselbe Gottfried Semper ist, der durch seine praktische Wirksamkeit die Epoche von 1840—70 am stärksten und wirkungsvollsten vor diesem Abgleiten ins künstlerische Chaos bewahrt. Für sich selber nämlich macht er, mit geringen Ausnahmen (Synagoge in Dresden), nicht Gebrauch von diesem stilistischen Liberalismus. Er hat während seiner Studienzeit bei Gärtner die Illusionen der Romantik abgestreift, hat dann in Paris bei dem römisch eingestellten Gau entscheidende Einflüsse bekommen und ist dabei selbständig zu der Überzeugung durchgedrungen: nicht Antike oder Gotik können den mannigfachen Ansprüchen der veränderten Zeit gerecht werden, das kann nur der schmiegsamere Charakter der italienischen Renaissance. Sie vermag die neuen Zweckgebilde zu umhüllen, ohne die „Wahrheit“ zu verletzen, was sich nicht leugnen läßt, solange man die stilistische Seite der Architektur, wie Semper, als eine Sache auffaßt, die dem Produkt von Zweck und Material nur die letzte äußere Haut gibt. Das ist eine Auffassung, für

die er durch den außerordentlichen Glanz seiner auf ungewöhnlichen Kenntnissen fußenden ästhetischen Darlegungen die überwiegende Kunstpartei seiner Zeit gewann.

Wenn man nach einer symbolischen Gestalt für die Epoche von 1840—70 sucht, ähnlich wie Schinkel sie für die Zeit von 1810—40 war, so ist der erste Anwärter für diese Rolle Gottfried Semper. Auf die Frage, was der wichtigste Bau war, der im Jahr von Schinkels Verlöschen in Deutschland entstand, gibt es nur eine Antwort: das neue Opernhaus in Dresden, dessen Mauern 1840 eben emporwuchsen. Die begeisternde Wirkung, die bei den Zeitgenossen von diesem Bau ausging, hat bis 1870 ungeschwächt angehalten, dem Jahre, in dem Semper sein Wirken mit dem unerhört großartigen Vorschlag für das Wiener Museums-Forum und die Umgestaltung der Hofburg krönte, diesem Vorschlag, der zugleich sein Schicksal wurde: er verstrickte ihn in unklare Kämpfe, denen er schließlich gebrochen in traurigem Siechtum erlag.

So steht der Stern dieses Mannes gerade über der Epoche, die sich an die Schinkelsche anreihet, und es ist, als ob sich diese beiden Männer, wie im Stafettenlauf zur Ablösung den Stab gereicht hätten, denn Schinkel hat Semper gleichsam selbst als seinen Erben eingesetzt. Als er 1834 den Ruf als Direktor der Königlichen Bauakademie in Dresden bekam, und ihn in seinem vorgerückten Alter nicht selber annehmen wollte, da schlug er nicht etwa einen seiner Schüler, sondern er schlug Gottfried Semper als Ersatzmann vor. Die Bestimmung dieses Erben aber war es, statt der „Schinkelschen Schule“ ein neues bauliches Ideal aufzupflanzen.

Es ist Sempers Größe, daß er dieses Ideal gleichzeitig durch aufrüttelnde philosophisch und historisch begründete Lehren zu verkünden und in seinem Theaterbau sichtbar darzustellen vermochte.

Wenn man verstehen will, was die geistige Seite seines Auftretens bedeutet, so muß man sich klarmachen, daß die offizielle Kunstphilosophie dieser Zeit dem Verständnis für die Probleme der Architektur in keiner Weise entgegenkam; die architektonisch Schaffenden hatten selbst dafür zu sorgen, den geistigen Raum ihres Tuns zu erhellen und wenigstens notdürftig zu belüften. Als Semper die Grundzüge seiner Architektur-Philosophie aufstellte, die später in seinem großen Werk der „Stil“ zusammengefaßt, aber leider nicht abgeschlossen wurde, (der dritte Band, der eine „Vergleichende Baulehre“ werden sollte, ist Fragment geblieben), war Schopenhauer († 1860) der Interpret des Zeitgeistes, und man hat ihn mit Recht den Philosophen der Künstler genannt, weil er eine Verwandtschaft zu ihrem Wesen spüren ließ. Seine Ansichten über Baukunst hat Schopenhauer in der alles Leben lähmenden Auffassung zusammengefaßt, daß „diese Kunst soweit sie schöne Kunst ist (nicht aber sofern sie dem Nutzen dient) schon seit der besten griechischen Zeit, im Wesentlichen vollendet und abgeschlossen, wenigstens keiner bedeutenden Bereicherung mehr fähig ist.“ Dem Architekten „bleibt daher nichts übrig, als die von den Alten überlieferte Kunst anzuwenden

und ihre Regeln, so weit es möglich ist, unter den Beschränkungen, welche das Bedürfnis, das Klima, das Zeitalter und sein Land ihm unabweisbar auflegen, durchzusetzen. Denn in dieser Kunst, wie auch in der Skulptur, fällt das Streben nach dem Ideal mit dem Nachahmen der Alten zusammen."

Solcher Auffassung gegenüber ist es ein wahres Labsal, wenn Semper schon in seiner Dresdner Antrittsvorlesung betont, daß „die einfachsten Grundbedingungen der räumlichen Verhältnisse zu ordnen und zu gestalten Aufgabe des Architekten ist“ und daß dadurch sowohl die zweckmäßige Einteilung des Bauwerks als auch sein Charakter entsteht. Gegenüber Schopenhauer bedeutet es nichts anderes, als eine Befreiung von steriler Erstarrung zu unverstieglischem Leben, wenn er alle Kunst- und Schmuckformen in erster Linie genetisch ableitet aus der Eigenart des Materials, der Technik seiner Bearbeitung und dem Zweck seines Gebrauchs. Ja, man könnte ihn zum Apostel der „modernsten“ Bewegung der eben vergangenen Jahre machen, die alle zeugende Kraft der Architektur in Zweck und Material — Funktion und Konstruktion —, kurz im Logischen und Technischen sehen wollte, wenn nicht die letzte Wendung dieser Gedankengänge bei Semper zur Vorstellung einer Bekleidung des so gewonnenen architektonischen Körpers mit einem künstlerischen Gewebe von Formen geführt hätte, das zwar für sich betrachtet auch wieder dieser logischen und technischen Folgerichtigkeit nicht entbehrt, das sie aber als „Gewebe“, als Kleid, und nicht als ein Stück des Körpers besitzt.

Man sieht, Semper ist nicht in dem Sinne rationalistischer Materialist, daß er schon bei Zweck und Material Halt macht, er weiß wohl, daß noch ein Drittes, ein künstlerisches Etwas hinzukommen muß, um Vollwertiges zu schaffen, aber dies künstlerische Etwas sieht er noch nicht, wie wir heute, in einer Beseelung der aus Zweck und Material entstandenen Grundform, sondern als Angelegenheit für sich. Die Richtschnur aber für diese die äußeren Formen bestimmende Angelegenheit gab ihm die schmiegsame italienische Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts.

So mischt sich bei Semper in seltsamer Weise Zukunftsahnen und Zeitgebundenheit — sachlich anders, aber im letzten Wollen doch sehr ähnlich wie bei Schinkel, der das ewig gültige Wort sprechen konnte: „Das Ideal in der Baukunst ist nur dann völlig erreicht, wenn ein Gebäude seinem Zwecke in allen Teilen und im Ganzen in geistiger und physischer Rücksicht vollkommen entspricht.“

Die praktische Probe auf solche Theorien gibt Semper vor allem in seinem ersten Dresdener Opernhaus, das 1869 abbrannte, und durch den heutigen Bau in veränderter Form nicht vollwertig ersetzt ist.

Wenn wir es mit zeitlosen Augen betrachten, so sehen wir in erster Linie einen ebenso sinnvollen wie schönen Innenorganismus, der sich klar und groß in der Massengestaltung des Äußeren zeigt. Damit ist gesagt, daß das erste und hauptsächlichste Erfordernis eines architektonischen Kunstwerks erfüllt ist. Und das

ist deshalb bedeutsam, weil die Zeit, von der wir sprechen, diese Erfüllung immer schwerer macht. Sie ergiebt sich am leichtesten bei der monumentalen Form einräumiger Bauten, aber immer seltener werden diese Urformen, die uns den Maßstab geben für die höchste Art des Widerspiels von Außen und Innen. Immer mehr treten vielräumige Bauten, wie das moderne Theater, in den Vordergrund, immer vielartiger und anspruchsvoller wird das Raumgefüge, das es zu bewältigen gilt, und damit wird es immer schwieriger, zu erreichen, daß der sinnvolle Innenorganismus sich klar und groß in der Massengestaltung des Äußeren zeigt. Deshalb tritt alles andere neben diesem Kriterium in den Sintergrund, und es spielt so betrachtet keine entscheidende Rolle, daß die Massengestaltung von Sempers Theater gegliedert ist durch Formen, die der italienischen Renaissance geläufig sind. Wenn an Stelle der Säule ein neutraler Mauerpfeiler stände, würde das Bauwerk nicht wesentlich anders sein, denn seinen Charakter erhält es durch die Kraft seiner Gesamtgestalt und die Verteilung von Mauer und Öffnung. Das soll keine Rechtfertigung der Semperschen Stilauffassung sein, es soll nur betonen, daß es Bauwerke gibt, bei denen die Zeitgebundenheit eines historischen Stils durchaus nicht die Hauptsache ist.

Semper hatte sein Theater, das sein Sohn Hans mit Recht einen „Liebling der Sachmänner wie des Publikums“ nennt, nicht als Einzelobjekt entworfen, sondern als Teil einer mächtigen Forumanlage, die sich mit dem ganzen Raum, den die Elbe abgrenzt und den die Hofkirche beherrscht, einschließlich des Zwingers beschäftigt. Semper will ihn offen mit dem neuen Platz zusammenfügen, eine großartige Absicht, die er wenige Jahre darauf durch den Bau des Museums (1847/49) selber unterbinden muß. Man ist noch nicht reif für solche monumentalen Gedanken. Die Aufgabe, den Zwinger durch einen Bau zu schließen, war eine Probe auf den Takt architektonischen Gefühls. Der Museumsbau hat sie bestanden. Die feingegliederte, schmuckfreudige Art, mit der Semper die italienische Hochrenaissance behandelt, leitet über den Maßstabsunterschied hinweg und sichert dem Zwinger die Hauptmelodie in diesem Prunkstück baulicher Kammermusik.

Der kunsthistorischen Erscheinung Sempers hat es keinen Abbruch getan, daß sein Schaffen, als es eben in voller Blüte stand, zwölf Jahre lang lahmegelegt wurde. Die Beteiligung an dem Dresdener Aufstand von 1849 machte Semper zum politischen Flüchtling, der in Paris und London nur geistig weiterwirken konnte. Aber als er 1858 in Zürich wieder seine Bautätigkeit mit dem Bau des dortigen Polytechnikums begann, hatte er durch Bau, Lehre und Schrift eine internationale Autorität erworben, wie sie die deutsche Architektur bisher nur durch Schinkel errungen hatte. Und ähnlich wie Schinkel blieb er auf der Höhe des Ruhmes eigentlich hungrig. Wohl baute er reizvolle Werke wie das Rathaus in Winterthur und die Kuranlagen in Kagaz, aber die Arbeiten, an denen sein Herz hing, das Theaterprojekt für Rio de Janeiro und das Wagner-Festspielhaus für München, blieben unausgeführt. Und als ihm das

Schicksal noch einmal 1870 mit dem Ruf an die großen Wiener Pläne die volle Schale reicht, da mischt es so viel bitteres Gift in den Trank, daß er langsamen Tod bedeutete. Löhrl und der 36jährige Karl von Hasenauer (1833—94) hatten in dem großen Wiener Museums-Wettbewerb den ersten Preis gewonnen. Er wurde Semper zur Begutachtung übergeben und dieses Gutachten, das die Wettbewerbsgedanken in großartiger Weise erweiterte, führte dazu, daß die Aufgabe Semper zusammen mit einem Preisträger (Semper wählte Hasenauer) übertragen wurde. Diese Zusammenarbeit, die sich später auch noch auf das neue Burgtheater erstreckte, in dem Semper die wesentlichsten Gedanken seines Münchener Festspielhauses einbaute, führte zu den unerfreulichsten Reibungen und zu unklaren künstlerischen Situationen. Es ist wohl kaum zweifelhaft, daß die entscheidenden Arbeiten an den Museen und dem Theater von Semper herühren. Sie entstanden, während Hasenauer sich als mit Recht vielbewunderter Architekt der Wiener Weltausstellung von 1873 betätigte; ebenso sicher aber kann man behaupten, daß der dekorative Prunk, der im Inneren der Gebäude herrscht, und der schon an die Zeit rührt, in der Makart den Wiener Geschmack als König regierte, von Hasenauer stammt.

Während sich dies Einzelschicksal vollendete, wandelte sich der hellenische Geist überall in Deutschland in den Geist der italienischen Renaissance. Sogar Weinbrenners Schüler und Nachfolger Heinrich Hübsch (1795—1863) läßt seinen wandlungsreichen Stil in seinen besten Werken, wie z. B. der Trinkhalle in Baden-Baden, nach der Renaissance herüberspielen.

Sermann Nicolai (1811—81) baut in Dresden seine vornehmen Renaissance-Paläste; Chr. Friedr. Leins (1814—92) errichtet die Villa Berg bei Stuttgart und das feine kleine Theater in Biberach, vor allem aber (1856—60) den imposanten „Königsbau“ in Stuttgart, in dem Schinkel noch einmal auflebt. Gottfried Neureuther (1811—87) schafft, nach dem Bau verschiedener Bahnhöfe, sein bestes Werk 1865 in dem edlen Bau der Münchener Technischen Hochschule. Im Hintergrund aber sehen wir schon Ludwig Bohnstedt (1822—85) auftauchen, der, nach seiner Übersiedlung aus Rußland, von Gotha aus eine reiche Tätigkeit entfaltet, deren Wesen durch den vollsaftigen Entwurf charakterisiert wird, mit dem er 1872 den ersten Preis im ersten Reichstagswettbewerb gewann. Er und Richard Lucae (1829—77) bilden den Übergang zur folgenden Epoche, in deren Mittelpunkt der Reichstagsbau steht. Die beiden Männer, die später beim zweiten Wettbewerb, die beiden ersten Preise davontrugen, Friedrich Thiersch und Paul Wallot, arbeiteten beide unter Lucae an dessen Frankfurter Opernhaus. Mit ihren Namen ist die Richtung angezeigt, in der die Strömung, die von Schinkel zu Semper geht, sich im nächsten Zeitabschnitt zu immer üppigeren und freieren Formen weiterentwickelt.

Nur in Wien hielt Theophil Hansen (1813 geb. in Kopenhagen, gest. 1891 in Wien), der acht Jahre in Athen Lehrer an den Technischen Lehranstalten

war, am Gedanken einer „griechischen Renaissance“ fest und brachte schließlich sein latentes Griechentum, das beim Bau der Akademie der Wissenschaften und der Sternwarte in Athen frische Nahrung gefunden hatte, im Wiener Parlamentsgebäude zum triumphalen Ausdruck. In den Jahren aber, in denen er von 1846—70 die Wiener Baukunst hauptsächlich befruchtete, trat dies Griechentum nicht in den Vordergrund.

Es war das für Wien eine Zeit hoher baulicher Blüte, die im Zusammenhang stand mit einer der wenigen städtebaulichen Leistungen dieser Epoche, dem Plan für die Wiener Stadterweiterung (1857/58), in dem Ludwig von Förster (geb. 1797 in Bayreuth, gest. 1863) die alten Festungsanlagen zum großen Motiv der „Ringstraße“ ausgestaltete. Er gab der Wiener Baukunst damit gleichsam eine monumentale Schaufensterauslage, in der sie ihre Prachtbauten wirkungsvoll aneinandergereiht zur Schau stellen konnte, und sie hat diese Möglichkeit, die den Baugesist der Stadt fraglos stark angestachelt hat, wacker ausgenutzt.

Als Theophil Hansen 1846 nach Wien kam, verbündete er sich bald mit dem regsamem Förster, der unter anderem auch der Gründer der „Allgemeinen Bauzeitung“ ist, baute mit ihm die Kirche in der Vorstadt Gumpersdorf, die imposanten Bauten des Arsenal und manche private Paläste, wobei er Ziegelrohbau in der Art der italienischen Renaissance bevorzugte. Er liebt reiche, farbige Wirkungen — sein Karyatidengeschmücktes Musikvereinsgebäude am Karlsplatz zeigt bunten Terrakottaschmuck sowie Vergoldung — und dieser Geist froher Zierfreude ist der eigentliche Geist Wiens.

Die klassische Ruhe, mit der Peter Nobile (geb. 1774 im Tessin, gest. 1854) seinen dreigeteilten dorischen Hallenbau des „Burgtors“ in den zwanziger Jahren errichtete, war jener schmiegsameren und zierlicheren Renaissance gewichen, in die Van der Nüll (1812—1868) und Siccardsburg das Hof-Opernhaus (1861—69) kleideten. Der Erfolg des in seiner Art ausgezeichneten Werkes wurde durch beweglichere Geister verdunkelt, zu denen Hansen und bald nachher Heinrich von Ferstel (1828—83) gehörte, der am Opernhaus mitgearbeitet hatte. Nachdem er an der Votivkirche seine gotische Seele bewiesen hatte, schwenkte er seit 1860 mit dem Bau der Nationalbank ins italienische Fahrwasser herüber, schuf sein „Museum für Kunst und Industrie“ in frühitalienischem Ziegelrohbau mit Hausstein und Terrakottaschmuck (1868—71) und endlich die 1873 begonnene Wiener Universität in italienischer Hochrenaissance. Er wird durch diese Beweglichkeit und Einfühlungskraft zu einem der bewunderten Vorbilder der Epoche von 1870—1900, die höchsten Ruhm in der Fähigkeit sah, ganz nach Bedarf die verschiedensten künstlerischen Fremdsprachen zu beherrschen. Die Reihe dieser Wiener Monumentalarchitekten beschließt dann Karl von Hasenauer (geb. 1833—94), ebenfalls ein Schüler von Van der Nüll und Siccardsburg, der sich bei dem unglücklichen Bund, den Semper mit ihm beim Bau der Königlichen Museen und des Hofburgtheaters schlossen

musste, unmöglich mit dem 30 Jahre älteren Meister verstehen konnte: die „Renaissance“, die er im Herzen trug, begriff nicht mehr die keusche Zurückhaltung eines Semper, sondern liebte die fast buhlerische Prachtentfaltung, zu der die italienische Formenwelt in den siebziger Jahren mit Vorliebe verwandt wurde.

2. Die mittelalterliche Strömung. Ein Blick auf Wien, wo in der großen zeitgenössischen Architektur-Ausstellung, die der „Ring“ bietet, ein klassisches und ein gotisches Gebäude friedlich miteinander abwechseln, zeigt deutlich, daß die Betrachtung der Renaissancebewegung, die durch diesen Zeitabschnitt geht, nur die eine Seite des wirklichen Bildes gibt, das die Epoche darstellt. Daß man von Männern wie Hübsch oder Leins ebenso viele Versuche in mittelalterlichen wie in renaissancestischen Stilen anführen könnte, ist dabei nicht das Wesentliche, darin spiegelt sich die alte stilistische Unentschlossenheit Einzelner, nein, die mittelalterlichen Tendenzen wurden von einer höchst entschlossenen Welle vorangetragen.

Wir haben bereits die Gründung des Kölner Dombauvereins und die Grundsteinlegung zur Vollendung des großen Bauwerks als charakteristisches Symptom am Eingang der Epoche von 1840–70 bezeichnet. Friedrich Wilhelm IV. empfand sie selber als etwas Symbolhaftes, als er, den Hammer in der Hand, sagte: „Meine Herren von Köln, es begibt sich Großes unter Ihnen. Dies ist, Sie fühlen es, kein gewöhnlicher Prachtbau. Es ist das Werk des Brudersinns aller Deutschen, aller Bekenntnisse.“ Das war politisch gemeint —, es deutete auf das deutsche Einheitssehnen —, aber es hatte auch seinen Sinn für die Baukunst, denn die Architektur des Domes begann immer mehr einen politischen Beigeschmack zu bekommen: man begnügte sich nicht mit dem romantisch verschwommenen Germanentum der Brentano und Wackenroder, es entstand eine politische Romantik, und sie machte die Gotik zum steingewordenen Begriff des „Deutschtums“, mochte Semper noch so überzeugend nachweisen, daß sie in Wahrheit französischen Ursprungs sei.

Beim Dombau griff man auf die Originalpläne der Fassaden zurück, die auf einem Speicher in Darmstadt gefunden, von Moller erkannt und von ihm in sieben sorgfältigen Stichen veröffentlicht waren, und als die alten Bauten erst einmal wirklich zu reden begannen, verstummte die Parole, die in den vorangehenden Jahrzehnten so manche Bewegung hervorgerufen hat: „das Mittelalter durch die Antike läutern“ zu müssen. Man betonte mittelalterliche Konstruktion und mittelalterliche Handwerksüberlieferung und war stolz auf die Wiedererweckung des Begriffes „Bauhütte.“ Das alles konnte noch nicht erreichen, daß die Gotik wirklich blutvoll wurde, wenn die Meister, die sie handhabten, es nicht waren. Der Schlesier Zwirner (1802–61) war wohl ein ausgezeichnete Apostel des Dombaus, aber kein Künstler, er kam über die frostige „lineare“ Gotik nicht heraus, die wohl jeden mit kühlem Sauch anweht, der seine Apollinaris-Kapelle in Remagen betreten hat; und das Haupt der

rheinisch-neugotischen Schule, Vinzenz Staz (1819—99), der den einzigen katholischen Dom erbaute, den das 19. Jahrhundert hervorbrachte, den riesigen Dom in Linz (begonnen 1862), war auch nur ein Rechner und Zeichner. Trotzdem tat die „Bauhütte“ ihre Schuldigkeit, denn aus ihr ging ein zünftiger Steinmetz hervor, der 1862 berufen wurde, den Wiener Stephansdom zu vollenden und der endlich wirklich einer solchen Aufgabe gewachsen war, der Schwabe Friedrich von Schmidt (1825—91), einer der architektonischen Charakterköpfe seiner Zeit. Während sein Konkurrent Heinrich von Ferstel (1828—83) in seiner Wiener Votivkirche (begonnen 1856) zum erstenmal seit Jahrhunderten einen gotischen Kirchenneubau ausführt, der trotz wienerischer „Anmut“ etwas von alter Weihe ahnen läßt, errichtet er in Wien die freier und herber gestaltete Kirche von Sünfhaus (1859), und zeigt dann an seinem gewaltigen Rathhaus, daß man in dem kostbaren alten Gewande der Gotik auch in neuer Zeit ganz gut schreiten kann, wenn die Umstände erlauben, das mit der nötigen Feierlichkeit zu tun. Wie mächtig die gotische Strömung war, zeigt sich vielleicht am deutlichsten bei dem historisch gewordenen Zweikampf, den Semper gelegentlich des Wettbewerbs um die abgebrannte Nikolaikirche in Hamburg mit ihr führte. Semper hatte seinem Projekt auch einen mittelalterlich-romanischen Einschlag gegeben, aber in seinem Zentralbau wehte doch unverkennbar Renaissanceluft. Trotzdem er den ersten Preis erhielt, siegte der streng gotische Bau eines Engländers, Guilbert Scott —, eine kühle Kirchenattrappe.

Es läßt sich deutlich verfolgen, wie auch solche Männer, die in ihrem Gesamt-schaffen verschiedene Perioden eines stilistischen Glaubens zeigen, in dieser Epoche ihre gotische Zeit haben. Heinrich Müller (1819—90), der durch Jahrzehnte dem baulichen Wesen der Stadt Bremen seinen Stempel aufgedrückt hat, ist dafür ein Beispiel. 1864 baut er die Bremer Börse, einen vortrefflich disponierten Bau, in gotischen Formen, später wird er in seinen besten Werken ein feiner Interpret vornehmen Renaissancegeistes. Demgegenüber macht einer der interessantesten Baumeister des Jahrhunderts, Alexis de Chateauneuf (1799—1853), es umgekehrt: vor 1840 schafft er edel abgeklärte italienisierende Bauten, wie das Abendrothsche Haus in Hamburg, das mit Recht als ein Meisterwerk seiner Zeit betrachtet wurde, und nach 1840 wirft er alles hinter sich, was ihm seinen Erfolg gebracht hat, und verschreibt seine Seele einem aus dem Mittelalter entwickelten Backsteinbau, obgleich das damals in Hamburg ein sehr undankbares Beginnen war.

Man sieht, in der Zeit zwischen 1840 und 1870 treffen sich sogar zwei Generationen von Männern, die vorher oder nachher der Renaissance gehören, im mittelalterlichen Fahrwasser.

Chateauneuf, der von Weinbrenner herkommt, ist bisher von der Kunstgeschichte nicht genügend gewürdigt worden, weder Gurlitt, noch Matthäi noch Pauli kennen ihn in ihren Kunstgeschichten des 19. Jahrhunderts, und doch

ist er wohl die einzige architektonische Persönlichkeit, die in der Jahrhundertmitte mit Semper an Begabung wetteifern kann. Das bestätigen seine Erfolge in internationalen Wettbewerben (er erhielt den zweiten Preis für den Monumentalbau der Londoner Börse) und die leider unausgeführten Entwürfe für die Hamburger Börse, die eine seltene Freiheit und Großzügigkeit in Motiv und Rhythmus zeigen. Auch die Sicherheit, mit der er in seinen Bahnhofsbauten für die Hamburg-Bergedorfer-Bahn Sachlichkeit und anmutige Würde zu vereinigen weiß, ist in dieser Zeit selten. Sein eigentlicher Charakter aber tritt erst nach dem Hamburger Brande (1842) hervor. Beim Wiederaufbau der Petrikirche, der er trotz aller Pietät gegen die Ruinen des alten Baus ein durchaus eigenartiges Gesicht gab (er arbeitete mit Fersensfeldt zusammen), hat er wohl den kraftvollsten gotischen Sakralbau dieser Epoche geschaffen. Aber er griff auch in die Zukunft. Ähnlich wie Semper bei der Nikolaikirche, beschäftigte ihn der Zentralbau als Lösung des protestantischen Gotteshauses. Aber auch er scheiterte damit in Hamburg, denn der schöne Achteckbau der Gertrudenskapelle blieb unausgeführt. In Christiania jedoch erbaute er seit 1850 einen Zentralbau mit hohem achteckigen Kuppelraum, die dortige Apostelkirche, der den Typus der zahlreichen derartigen gotischen Backsteinkirchen in reiner Form vorwegnimmt, die dreißig Jahre später in Deutschland üblich werden. Während Hamburg nach dem Brande in einem klassizistischen Purzcharakter wieder aufgebaut wurde, errichtete er seine zahlreichen Bauten, unter denen die „Alte Post“ und das Wohn- und Geschäftshaus von Schulte & Schemmann besonders hervorragen, ausschließlich in Backstein. All seine zierliche Liebesswürdigkeit streift er dabei zugunsten einer herben Sachlichkeit ab. Man verstand diese asketische nordische Wendung in seinem künstlerischen Streben nicht, denn wenn Melhop in seinem Buch über „Althamburgische Bauweise“ von Chateaufeuers Vorliebe für Ziegelrohbau spricht, setzt er hinzu: „gegen dessen Anwendung bei städtischen Fassaden der Hamburger der vierziger Jahre aber eine so heftige Abneigung zeigt, daß Chateaufeu nach Norwegen zog.“ Ähnlich ging es einigen seiner Mitkämpfer; ihr bedeutendster, Theodor Bülow, mußte 1849 seinen Architektenberuf aufgeben. Nur in einigen großen Ingenieurbauten, Wasserwerken, Gasanstalten, Brücken konnte sich der Backsteinbau unbehelligt ans Licht wagen: sie zählten ja nicht mit.

Dies Versagen der Hamburger ist recht verhängnisvoll geworden, denn es hat die Entwicklung einer der wichtigsten Seiten der deutschen Baukunst von gesundem Anlauf in wenig erfreuliche Bahnen abgedrängt.

Das Verhältnis der Architektur dieser Zeit zum Backsteinrohbau war bisher ungeklärt geblieben. Wohl hat Schinkel in einigen seiner ganz schlichten Bauten (z. B. Militärgefängnis in der Lindenstraße) den Backstein in seiner natürlichen Wirkung reizvoll gezeigt, sobald er sich aber aus den Zwängen der Sparsamkeit etwas loslösen kann, verfeinert er seine Backsteinsprache nach einer

Seite, die weniger den Anschluß an die große alte Backsteinkultur Norddeutschlands, als an italienische Vorbilder sucht (z. B. Bauakademie). Die Münchener entfernen sich in der Ludwigstraße noch weiter vom deutschen Backsteingeist; ihre Versuche, die Fuge unsichtbar zu machen, zeigen die Verständnislosigkeit für sein eigentliches Wesen; und was vollends die Wiener auf diesem Gebiete schaffen, steht ganz unter dem Einfluß dekorativer Absichten und hat mit einer wirklichen Backsteinsprache wenig zu tun.

Die bald erdrosselten Versuche in Hamburg gehen aber wirklich darauf aus, eine solche Backsteinsprache zu gewinnen, und was hier nach dem großen Brande entstand, zeigt eine so charaktervolle, ausgesprochen norddeutsche Ausdrucksweise, daß sich wohl eine „Hamburger Schule“ daraus hätte entwickeln können.¹⁾ Statt dessen ergab man sich bald darauf der „Hannoverschen Schule.“ Denn es half nichts: als im Hafen große Neubauten nötig wurden, mußte man doch zum Backstein greifen, und das tat man jetzt leichter, weil er sich im nahen Hannover in einer Art durchgesetzt hatte, die man kultivierter fand. Diese Art verwischte die herbe Schlichtheit der alten Bauweise durch eine Fülle gelehrter erdachter Motive, die bald zur Konvention wurden, und um so unlebendiger wirkten, als man zugleich von der natürlichen Behandlung des Ziegelmateriale zu raffinierteren technischen Oberflächenbehandlungen abbog. Diese gekünstelte Blüte des Backsteinrohbaus ging auf den Einfluß einer ungewöhnlich wirkungsmächtigen Persönlichkeit zurück.

Es ist einer der ironischen Zufälle der künstlerischen Entwicklung, daß in dem gleichen Jahre, in dem Chateauf und Bülow ihre Tätigkeit in Hamburg abbrechen mußten, ein Mann in Hannover eine Lehrtätigkeit am dortigen Polytechnikum begann, die fast fünfzig Jahre lang mit beispiellosem Erfolg dem gotischen Backsteinbau galt. Es war Conrad Wilhelm Hase (1818—1902). Sein Typus ist ähnlich, wie der Friedrich von Schmidts, nur neigt sein Wesen mehr zur gelehrten Werkgerechtigkeit, ein allgemeiner Zug in Nord- und Mitteldeutschland, wo der Verfasser eines „Lehrbuch der gotischen Constructionen“, Georg Gottlieb Ungewitter (1820—64) neben Hase als Theoretiker eine große Rolle zu spielen beginnt. Hase aber wird einer der größten Praktiker, die je in Deutschland tätig waren: er baut Bahnhöfe und Postgebäude, das Provinzialmuseum in Hannover und den Riesenbau des Schlosses Marienburg bei Nordstemmen —, vor allem aber Kirchen, von denen er mehr als hundert in die Welt setzt. Das alles entsteht unter echter Begeisterung als Ausfluß einer kräftigen Persönlichkeit. Der gotische Einfluß erstreckt sich vom Bau auch auf Möbel und Gerät, aber es bleibt nicht aus, daß er unter den Händen der Schülerscharen bald ganz zum leeren Formalismus wird.

¹⁾ Vgl. Schumacher, „Die neuen Regungen des Hamburger Backsteinbaus in der Mitte des 19. Jahrhunderts“. Zentralblatt der Bauverwaltung. 1923. Nr. 11—24.

Man muß im Geiste die Gestalt von Conrad Wilhelm Hase neben der Gestalt Gottfried Sempers sehen, wenn man sich die künstlerische Lage dieses Zeitabschnitts recht vergegenwärtigen will. Sie hat sich zu den äußersten Gegensätzen entwickelt. Die „Verblasenheit“ der Romantik verschwindet ganz und löst sich auf in ein festumrissenes stilistisches Spezialistentum. Das wäre ein im höheren Sinn ziemlich gleichgültiger Vorgang, wenn er nicht eine tiefere Regung grundsätzlicher Art widerspiegelte.

Die Architektur hat um die Mitte des Jahrhunderts endgültig den Instinkt des Unbewußten eingebüßt. Seit sie vom Baume der historischen Erkenntnis gegessen, hat sie ihre Unschuld verloren und von nun an hören ihre ernsthaften Vertreter nicht auf, sich um die Frage nach „Gut und Böse“ den Kopf zu zerbrechen. Die kunstphilosophische Überlegung, die bei Schinkel noch den Charakter der gelegentlich formulierten Lebensweisheit trägt, wird bei Semper, Bötticher, Hase oder Ungewitter zur durchdachten Lehre. Das geistige Ringen geht um ein gefestigtes Glaubensdogma und spitzt sich in der Baukunst zum erstenmal zu der Frage zu, die von nun an nicht mehr zur Ruhe kommt: „Was ist Wahrheit?“ — Die Frage wird mit gleicher Entschiedenheit völlig verschieden beantwortet, und die Verkörperung dieser Verschiedenheit ist das seltsame Paar: Hase neben Semper.

Die eine Partei geht von der Ansicht aus, daß die architektonische Formenwelt ausschließlich aus konstruktiven Bedingungen hervorgegangen sei und nur aus diesen weiterentwickelt werden könne. Sie sieht die „Wahrheit“ in dem deutlichen Hervorkehren dieser konstruktiven Elemente und glaubt, eben hierfür in der Gotik die unüberbietbare Lehrmeisterin zu finden.

Die andere Partei sagt, um mit Semper zu sprechen: „Die Form, die zur Erscheinung gewordene Idee, darf dem Stoffe, aus dem sie gemacht ist, nicht widersprechen, allein es ist nicht absolut notwendig, daß der Stoff als solcher zu der Kunsterscheinung als Faktor hinzutrete.“ Sie sucht die „Wahrheit“ in dem symbolischen Wert der Formen. Solche symbolischen Werte sieht sie in den Bildungen, die auf die Antike zurückgehen, als etwas Allgemeingültiges entwickelt. Sans Semper sagt von seinem Vater: „In den architektonischen Ordnungen, Profilen, Ziergliedern und Ornamenten sah er keinen äußerlichen Prunk, welcher dem konstruktiven Kern beliebig angeklebt werden könne, sondern er faßt sie als bedeutungsvolle Symbole auf, welche theils die dynamischen Funktionen des Tragens, Verbindens, Getragenwerdens, theils die Bestimmung des Gebäudes in idealer Weise aussprechen sollten.“

So erkennt die Zeit wohl den Unterschied zwischen einer materiell-technischen und einer ideell-symbolischen „Wahrheit“ in der Baukunst, aber sie hat nicht die Kraft zu einer selbständigen Schöpfung, in der beide ihre Gegensätzlichkeit verlieren und in eins verschmelzen. Das war unmöglich, solange man die Bestätigung seines Wahrheitsbegriffes in den fertigen Ergebnissen früherer Zeiten suchte, und sie nicht selber aus eigener Kraft zu erarbeiten wagte.

B. Die bauliche Gesamtaufgabe

Hierzu die Abbildungen 47 bis 85

1. Technische Regungen. Während die Künstler in dem Widerspiel dieser ästhetischen Fragen das Problem der Zeit sahen, zog es in Wahrheit an ganz anderer Stelle als dunkle Wolke empor. Diese Wolke formte sich allmählich zu einem Gespenst, das noch heute am Himmel der Zeit steht.

Was wir meinen, hat Heinrich von Treitschke in seiner „Deutschen Geschichte im 19. Jahrhundert“ in die Worte gekleidet: „Erst um das Jahr 1840 begannen mit den Fabriken und den Börsen, den Eisenbahnen und den Zeitungen auch die Klassenkämpfe, die unstete Hast und das wogelustige Selbstgefühl der modernen Volkswirtschaft in das deutsche Leben einzudringen. Bis dahin verharrte die Mehrheit des Volkes noch in den kleinstädtischen Gewohnheiten der ersten Friedenszeiten, sesshaft auf der väterlichen Scholle, im hergebrachten Handwerk still geschäftig, zufrieden mit den bescheidenen Genüssen des ungeschmückten Hauses.“

Wie auf einen Schlag regten sich überall in Deutschland Kräfte, um diese kleinstädtischen Gewohnheiten zu stören. Es ist symbolisch für diese entscheidende Anfangszeit der vierziger Jahre, daß 1842 Robert Mayer das Gesetz der Erhaltung der Energie entdeckte, es gab gleichsam der jahrhundertelangen Perpetuum-mobile-Sehnsucht der Menschen eine neue und entscheidende Wendung. Auf neuem Wege begann man der Naturkraft auf ihre Geheimnisse zu kommen, man fing an sie zu bändigen und umzuformen. Man formte damit das eigene Leben um. Das kündigte sich in diesen Jahren an: 1837 wurde der Morse-Telegraph erfunden; 1838 entstand die Eisenbahn Berlin—Potsdam; 1842 begann der regelmäßige Dampferverkehr Bremen—New York.

Der eine große Faktor, der in das architektonische Leben eingriff, der Verkehr kündigte seine Herrschaft auf die verschiedenste Weise an.

1842 donnerte in Deutschland der erste Dampfhammer. Während der Freiherr von Stein schon vor 15 Jahren gerufen hatte: „Wir sind überbevölkert, haben überfabriziert, überproduziert, sind überfüttert. Nicht möglichste Produktion von Lebensmitteln und Fabrikmaterialien ist der Zweck der bürgerlichen Gesellschaft —“ wurden die rheinischen Industriellen im Anfang der vierziger Jahre eine immer entscheidendere Macht in Deutschland. Im Zusammenhang mit der Entwicklung der Eisenbahnen begannen sie, die Wirtschaft in großem Stil zu organisieren. Bankgründungen und Aktiengesellschaften tauchen zum erstenmal in Verbindung mit Fabrikunternehmungen auf.

Der zweite große Faktor, der in das architektonische Leben eingriff, die Industrie, war in ihrem Herrscherzug nicht mehr aufzuhalten.

Im gleichen Jahre 1842, in dem Friedrich Wilhelm IV. den Grundstein zum Dombau legte, wurde in demselben Köln die „Rheinische Zeitung“ gegründet.

Ihre eifrigen Mitarbeiter waren der große Wirtschaftsorganisator Mevissen und sein Kreis —, ihr Redakteur wurde Karl Marx. Seltsames Bild, das den Gründer des „Schwanenordens“, den Gründer des Bankvereins und den Gründer der Sozialdemokratischen Partei auf der gleichen Platte zeigt! Alle drei sind in ihrer Art beseelt von menschenfreundlichen Gedanken, sie glauben alle drei, den Schicksalsruf ihrer Epoche erkannt zu haben. Die Zeit beginnt, wo die entgegengesetzten Antworten auf diesen Ruf sich verfestigen und sich in bestimmten Menschengruppen materialisieren. Die Volksbeglückung des Königs führt zum ständischen Feudalismus, die Volksbeglückung Mevissens zum wirtschaftlichen Liberalismus, die Volksbeglückung von Marx zum klassenkämpferischen Marxismus.

Der dritte große Faktor, der in das architektonische Leben eingriff, die neue Menschenschichtung, beginnt, ihre Ansprüche gebieterisch zu erheben.

Seit 1840 trat — nach einem Ausspruch des Direktors des Preussischen Statistischen Büros — zum erstenmal die Wohnungsnot hervor. 1844 sammelte Friedrich Engels die Eindrücke, die zu dem weltbewegenden Buch „Die Lage der arbeitenden Klassen in England“ führte. Der Aufstand der schlesischen Weber vom gleichen Jahre gab einen grellen Blick in verwandte deutsche Zustände.

Der vierte große Faktor, die soziale Not, kündigte sich an, die in das architektonische Leben vor allem in Form der Wohnungsfrage eingriff.

Zunächst erkannte die Architektur nicht, daß alle diese Zeichen, die am Himmel standen, auch ihr galten. Die Ahnung davon dämmerte zuerst im Kunstgewerbe. Das ist bemerkenswert, denn auch fünfzig Jahre später, begann das Bewußtsein für die Lage der Zeit sich zuerst im Kunstgewerbe zu regen. Genauer betrachtet ist das kein Wunder, denn während die Wirkungen in der Architektur sich indirekt äußern, ergriff die Industrialisierung, die seit 1840 in den größeren Städten begann, das Kunstgewerbe so unmittelbar und handgreiflich, daß man es unmöglich übersehen konnte. Die Maschine entfaltete ihre Macht: „das Schwierigste und Mühsamste erreicht sie spielend mit ihren von der Wissenschaft erborgten Mitteln; der härteste Porphyrt und Granit schneidet sich wie Kreide, poliert sich wie Wachs, das Elfenbein wird weich gemacht und in Formen gedrückt, Kautschuk und Guttapercha wird vulkanisiert und zu täuschenden Nachahmungen der Schnitzwerke in Holz, Metall und Stein benutzt, bei denen der natürliche Bereich der fingierten Stoffe weit überschritten wird. Metall wird nicht mehr gegossen oder getrieben, sondern mit jüngst unbekanntem Naturkräften auf galvanoplastischem Wege deponiert. — Die Maschine näht, strickt, sticht, schnitzt, malt, greift tief ein in das Gebiet der menschlichen Kunst und beschämt jede menschliche Geschicklichkeit.“ Das sind Worte, in die Gottfried Semper halb voll Bewunderung, halb voll Schrecken ausbricht, als er in London auf der Weltausstellung von 1851 sieht, was im vorangegangenen Jahrzehnt entstanden ist. In seiner berühmten gewordenen Schrift „Wissenschaft, Industrie und Kunst“

(1852) charakterisiert Semper treffend die Umwälzungen und Gefahren, die dem Werk der kunstgeübten Hand durch die Industrialisierung mittels der Maschine drohen. — Ein Erstes — so führt er aus — ist das Unvermögen, den Reichtum an Möglichkeiten, die die Maschine bietet, richtig zu meistern. Nur die Gegenstände, bei denen der „Ernst des Gebrauches“ keinen unnützen Zierrat gestattet und die Veredelung nur innerhalb der streng vorgezeichneten Form ihrer Bestimmung vor sich gehen kann (Wagen, Waffen, Instrumente), sind dieser Gefahr einigermaßen entrückt. Ein Zweites ist das Verwischen der Eigentümlichkeiten, die entstehen, wenn eine Hand mit einem Materiale ringt. Dies Ringen erzeugt „Urmotive“ und stilistische Urgewohnheiten, die nicht ungestraft verschwinden dürfen, aber ebensowenig ungestraft verpflanzt werden können. Ein Drittes ist die Entwertung nicht nur des Produktes, sondern der Arbeit selbst durch die Maschine. Sie birgt die Gefahr in sich, daß diese Entwertung sich auch auf diejenigen Werke erstreckt, die wirklich mit der Hand hergestellt werden.

Das etwa waren die Sorgen, die den Künstler bewegten, und sie alle sind tausendfach gerechtfertigt worden. Aber während England durch des Prinzegebuhl Albert weises Verständnis die Folgerungen daraus zog und mit Sempers Hilfe die Kunstschule in „Marlborough-House“ gründete, aus der das South-Kensington-Museum hervorgegangen ist, fand Deutschland nicht die Kraft, sich zu wehren. Erst fünfzig Jahre später nahm es nach einem unerhörten Leidensweg den doppelten Kampf auf, den es zu kämpfen galt: den Kampf gegen die Maschine, um dem Handwerk die Gebiete zu retten, auf denen es unerlässlich war, und den Kampf im Bunde mit der Maschine, um aus der neuen Kraft das herauszuholen, was nur sie zu leisten vermochte.

Wurden die Probleme der beginnenden Technisierung des Lebens dem Kunstgewerbe gegenüber wenigstens von vorausschauendem Künstlergeist erkannt, so blieben sie der Architektur gegenüber den künstlerisch Schaffenden so gut wie verborgen. Die Entwicklung des Verkehrs und seiner Anlagen, die neuartigen Arbeitsmethoden der Industrie, die soziale Umschichtung, die ein neu heraufkommender Arbeiterstand mit sich brachte, vor allem die drängende Not der Wohnungsfrage, die damit zusammenhing, — das alles stellte an die architektonische Organisation des Zusammenlebens der Menschen Anforderungen, die alle anderen Fragen des Bauens hätten übertönen müssen. Niemals verlangte eine Zeit mehr vom Architekten sich als „Städtebauer“, nämlich als soziologischen Dirigenten zu fühlen, als diese Zeit. Und wie stand es mit dem Städtebau?

2. Ästhetische Regungen. Ehe man sich dem Ausdruck tiefer Enttäuschung hingibt, den diese Frage auslöst, muß man einige Leistungen auf dem Gebiet des ästhetischen Städtebaues gebührend hervorheben. Der Sinn für monumentale künstlerische Zusammenhänge ist nicht ganz ausgestorben. In Berlin versucht man der Spree-Insel beim Bau der Nationalgalerie eine Art „Kunstforum“ abzugewinnen, in München ist die Anlage der Maximilianstraße, wenn man von ihrer

Architektur absieht, eine eindrucksvolle Leistung. Vor allem aber ist der neue Bebauungsplan von Wien hervorzuheben, der aus Ludwig von Försters Hand hervorgeht. Seine Bedeutung liegt in der Größe der Idee und in seiner Freiflächenpolitik, denn künstlerisch entbehrt das imposante Gebilde der Ringstraße, wie Camillo Sitte 1889 treffend nachgewiesen hat, der wirklichen Raumgestaltung. Eigentlich hat Semper schon 1870 diese Kritik in seinem Plan für die Museumsgruppe dadurch geübt, daß er die einseitige Aufreihung architektonischer Schaustücke auf der Konkaven des Ringes aufhebt und kühn auf die andere Seite der Ringstraße herübergreift, die er mit zwei mächtigen Triumphtoren zusammenfassend überbrückt. Dieser Plan war die künstlerische Höchstleistung der Epoche, die leider versäumt hat, die städtebauliche Gestaltungskraft eines Semper auszunützen: er blieb ebenso im Fragmentarischen stecken, wie die Absichten, die Semper für den Zwingerplatz in Dresden verfolgte, und auch die wahrhaft großen Gedanken, die er für den Wiederaufbau Hamburgs nach dem Brande des Jahres 1842 hatte, bringen ihm nur Enttäuschungen, wenn sie auch indirekt ihre Wirkung nicht verfehlten.

3. Soziologische Regungen. Dieser gewaltige Brand hat dadurch, daß er die zweitgrößte Stadt Deutschlands dazu zwang, 310 ha ihres Körpers neu zu formen, ein Musterbeispiel dafür gegeben, wie man um die Jahrhundertmitte die wichtigste und schwerste Aufgabe anfaßte, die der Zeit gestellt war, die Aufgabe, den Übergang der großen Stadt zur „Großstadt“ zu vollziehen. Das, was in Hamburg geschah, ist deshalb wert, etwas genauer betrachtet zu werden. Das Problem tritt uns hier in äußerster Zuspitzung entgegen, denn sicherlich war Hamburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine entzückend malerische Stadt, aber es glich der „Frau Welt“, von der die mittelalterliche Dichtung berichtet, daß sie von vorne betrachtet, als die reizvollste der Frauen erscheint, von rückwärts betrachtet aber sich zeigt voller Schwären und greulichem Gewürm. Kein Fürstentum hatte den Wirrwarr seiner Baublöcke durch große Achsen aufgeweitet, der große Brand zwang den Bürgerwillen, sich dieser Aufgabe selber bewußt zu werden. Ein Ingenieur, der Engländer Lindley, der gerade die Bahn von Hamburg nach Bergedorf vollendet hatte, machte, unterstützt von einer „Technischen Commission“, den ersten Plan zum Wiederaufbau. Das war insofern vernünftig, als die moderne Großstadt sich auf Grundlagen aufzubauen hat, die Ingenieurtechnik schaffen muß. Unter den Dingen, die von Grund aus umgestaltet werden mußten, steht als erstes die Abwasserfrage: statt seinen Unrat wie bisher in die Wasserarme der „Fleete“ zu leiten, führte Hamburg als erste deutsche Stadt eine groß angelegte Schwemmkanalisation ein; daran schließt sich als zweites die Wasserversorgung: Hamburg legte eine große „Wasserkunst“ an, statt sein Trinkwasser aus eben diesen verschmutzten Fleeten zu beziehen; — als drittes, die Beleuchtungsfrage: Hamburg schuf sich eine Gasanstalt, statt der bisherigen Beleuchtung durch Tran und Öl; als viertes die Regelung der Mehilverföorgung, deren Mühlen bisher die Schiffbarkeit zwischen dem Hafen und den Mästerbecken

unterbunden und diesen Wasserflächen eine stets wechselnde Spiegelhöhe gegeben hatten; endlich eine Reform der Straßenverkehrszüge, deren Breite bisher auf Hauptstrecken zwischen sieben und neun Meter betragen hatte.

Das alles muß hervorgehoben werden, weil es zum ersten Male etwas zeigt, was die Architekten erst lernen mußten und lange Zeit nicht gelernt haben: daß Städtebau sich durchaus nicht nur in Bauwerken abspielt, sondern zunächst in der Bewältigung der neuen technischen Möglichkeiten besteht, die eine neue Zeit zur Verfügung stellt; sie führen zu einem immer verwickelteren Adersystem des großen Bautenkörpers, das nicht etwa eine Sache für sich ist, sondern richtig in ihn eingebettet werden muß. Das Hamburger Beispiel zeigt aber auch höchst lehrreich die Gegenseite dieser Erkenntnis, nämlich, daß Städtebau trotz alles Technischen eine gestalterische Aufgabe bleibt. Lindleys Plan war der Inbegriff architektonischen Unverständes, und trotzdem wäre er wahrscheinlich in der Hast der Not ausgeführt worden, wenn dem Ingenieur nicht im letzten Augenblick ein Architekt gegenübergetreten wäre: Semper machte einen Gegenplan, der an Großartigkeit der Platzgestaltungen dem Wiener Plan sehr nahe steht. Er wurde als lästige Einmischung beiseite geschoben, aber er weckte in dem Vorsitzenden der „Technischen Commission“, Alexis de Chateauneuf, das künstlerische Gewissen, und so entstand schließlich in einem höchst merkwürdigen Widerspiel von Semper und Chateauneuf der Plan, der zur Ausführung gekommen ist. Er zeigt den städtebaulich wirkungsvollen hakenförmigen Zusammenhang zwischen Binnenalster und Rathausplatz, eine Platzform, die nur im Markusplatz von Venedig ähnlich vorhanden ist. Lichtwark sagt von dem Ergebnis: „Ich wüßte nicht, daß um dieselbe Zeit in Europa etwas Bedeutenderes geschaffen wurde, selbst in Paris nicht.“ Er denkt an die weltberühmte städtebauliche Arbeit, die Hausmann dort 1841–45 entfaltete.

Die „Technische Commission“ begnügte sich nicht mit diesem Plan, sie entwarf durch Chateauneufs Hand die Alsterarkaden, und sie legte gleichmäßige Gebäudehöhen an den Hauptplätzen fest; so entstanden an Stelle der malerisch aufgelösten mittelalterlichen Städtebilder klare, fest umgrenzte Räume; der Rathausplatz erhielt trotz zahlreicher Architekten einen einheitlichen Charakter, und die Binnenalster wurde jetzt erst ein Raum¹⁾.

Aber gerade solch bewußtem ästhetischen Vorgehen gegenüber ist es für die Grenzen des Verständnisses der Zeit bezeichnend, daß alle Bemühungen der Commission, der ganzen Stadt eine neue Bauordnung zu geben, am einmütigen Widerstand der Bevölkerung scheiterte. Man hielt es für ausreichend, in dem neuerbauten Gebiet einige Bestimmungen zu erlassen, die dem Feuerschutz dienten, und erst 1865 wurden in einem durchaus ungenügenden Baugesetz gewisse allgemeine Bedingungen für die innere Stadt festgelegt, die vor allem die Höhenentwicklung an den Straßen regeln sollten. Daß man aus sozialen

¹⁾ Vgl. Schumacher. Wie das Kunstwerk „Hamburg“ nach dem großen Brand entstand. Verlag Ernst Curtius, Berlin 1920.

Gründen die Formen der baulichen Gestaltung des Hausorganismus beeinflussen muß, wenn die Menschen immer mehr mechanisch aneinandergepfercht werden, war den leitenden Kreisen noch nicht zum Bewußtsein gekommen: die Wohnungsfrage, diese Frage aller Fragen, blieb unberührt.

Das ist das Bild der besten städtebaulichen Gesamtleistung der Zeit. Durch die Mitarbeit von Künstlern erhielt sie ihre Werte. Wo in Deutschland diese Mitarbeit fehlte, blieb nur eine Sammlung aller Mängel übrig, welche die damalige städtebauliche Erkenntnis aufwies, und diese Mängel wurden gesetzlich verewigt. Dafür ist der Bebauungsplan, den sich die größte deutsche Stadt, Berlin, in den Jahren 1858—62 gab, ein beredtes und berühmtes Zeugnis¹⁾. Wenn man solche Arbeiten sieht, durch welche die Daseinsbedingungen vieler Tausende von Menschen unnötigerweise zur Qual geworden sind, liegt etwas Tragisches darin, daß es in diesen ersten Jahren der Entscheidung über den sozialen Weg der Architektur Männer gab, die die Forderung der Zeit erkannten, die laut riefen und die nicht gehört wurden. Ja, sie erkannten nicht nur die Forderungen, sondern auch die Richtung, in der man die Lösung suchen mußte. Als Victor Aimé Huber 1844, im gleichen Jahre wie Engels, England kennenlernte, erhob er zwar auch leidenschaftliche Klagen, aber sie mündeten in den ersten Vorschlag einer Arbeiter-Gartenstadt. Auf jungfräulichem Lande wollte er mit vereinter Hilfe des Staates und freier Vereine siedeln; Häuschen und Garten sollten den Arbeiter sesshaft machen. 1850 gelang es ihm, in Zusammenarbeit mit dem weitsichtigen Architekten C. W. Hoffmann und mit Unterstützung des Prinzen von Preußen eine „Berliner Baugesellschaft“ für Arbeiterhäuser auf genossenschaftlicher Grundlage ins Leben zu rufen, die aber durch Mängel an Mitteln ihre Absichten nur in kümmerlichster Form verwirklichen konnte.

Alle solche Gedanken lagen den Männern völlig fern, die nach hundertjähriger Pause der Stadt Berlin die Marschroute ihrer Entwicklung vorschrieben. Von den beiden Instrumenten, die hierfür zusammenwirken, Bauordnung und Bebauungsplan, hatte der Staat im kurzfristigen Kampf gegen den Steinschen Gedanken der Selbstverwaltung der Städte die Bauordnung selbst in der Hand behalten. In mißverstandenen Liberalismus gab sie den Grundbesitzern die größten Baufreiheiten bezüglich Höhe und Hofabstand der Bebauung: an Straßen über 15 m konnte beliebig hoch gebaut werden, Höfe brauchten nur 5,3 m im Quadrat zu sein: damit war der hohen Mietshauskaserne und ihren luftlosen Hinterhöfen der Weg geebnet. Der Stadt blieb es vorbehalten, zu dieser Bauordnung den Bebauungsplan zu machen und die Straßen auszuführen, aber infolge nicht endender Kompetenzkonflikte wurde er schließlich nicht von der Stadt, sondern vom staatlichen Polizeipräsidenten aufgestellt. Dieser Plan hätte durch seinen Zuschnitt dem Unheil der Bauordnung in weitem Maße

¹⁾ Vgl. Segemann, „Das steinerne Berlin“. Biepenheuer, Berlin.

steuern können, statt dessen ließ er Baublöcke entstehen, deren übermäßige Tiefe nur durch die restlose Ausbildung zu Hinterhöfen wirtschaftlich ausgenutzt werden konnte, so daß der Boden bereitet war, auf dem die gefährlichen Freizeiten der Bauordnung sich wuchernd entfalten konnten. Die größte und ärgste Mietskasernenstadt der Welt war dadurch geboren. Erst dreißig Jahre später versuchte man, in zaghafter und ungenügender Weise an dieser Mißgeburt wenigstens etwas zu operieren, beseitigen ließ sie sich nicht wieder.

Diese Schilderung ist nötig, nicht so sehr um ihrer Anklage willen, sondern damit man sieht, daß sich die Verantwortung für die architektonische Physiognomie der Städte von diesem Zeitpunkt an zu verschieben beginnt. Sie ist nicht mehr eine Sache der Architektur, sie wird in erster Linie eine Sache der Gesetzgebung und der Verwaltung. Es beginnt ein erbitterter Kampf zwischen dem Sachmann und dem behördlichen Verwaltungsmann, der bis zum Jahre 1930 nicht ausgekämpft war. Nicht als ob alle Sachmänner gewußt hätten, was nottat, aber wenn sie es wußten, fehlten ihnen die Kompetenzen, um es durchzusetzen: die Grundbesitzer und Bauunternehmer erwiesen sich meistens als mächtiger wie sie. Unter dem Stichwort „Wirtschaftsinteresse“ bahnte ihnen der Jurist den Weg, meistens im Unklaren über den Grad der Auswirkung seines Tuns. Denn es ist nicht leicht, die Folgen, die ein Bebauungsplan für die architektonische Gestaltung und diese Gestaltung für den sozialen Zustand eines Baugebietes hat, aus einem Plan herauszulesen. Die dadurch bedingte Ahnungslosigkeit läßt diese ersten verhängnisvollen Anläufe eines sozialen Städtebaus noch im Licht der Unschuld erscheinen; als man die Folgen sah, nicht eingriff und es bestenfalls dem Architekten überließ, sich im Kampf mit dem Unheil, dem er Form geben sollte, aufzureiben, begann die Schuld. Sie schwebt über der ganzen weiteren Entwicklung.

Als nach 1870 die beispiellose Bautätigkeit in Deutschland einsetzte, die noch heute das Bild unserer nächsten Umwelt im wesentlichen beherrscht, fand sie unter dem Begriff „Architektur“ gar nicht mehr etwas Einheitliches vor: die ästhetische, die soziologische und die praktische Seite des Bauens klappten auseinander. Früher waren sie ein und dasselbe gewesen.

Die soziologische Seite begann sich zu mechanisieren in Form von Bebauungsplänen und Bauordnungen. Soweit sie nicht in den Händen der Juristen lagen, galten sie immer mehr als Sache der Ingenieure, denn beim Ingenieur gab es eine gewisse Grenze, wo man ihm die Überlegenheit des Sachverständigen nicht streitig machen konnte; die Grenze, wo die Unwägbarkeiten architektonischen Gestaltens beginnen, läßt sich nicht so deutlich ziehen.

Auch die praktische Seite, — das soll heißen, die Gestaltung der rein praktischen Bedürfnisse, die mit der technischen Entwicklung der Zeit zusammenhängen —, entglitt dem Architekten immer mehr. Zum Teil durch ein bauliches Unternehmertum, das sich herausbildete und im Bauen nur noch die Gesichtspunkte des Geschäftes hervorkehrte, teils durch den Hochmut der

Architektenschaft, die diese praktischen Aufgaben des Arbeitslebens und der Massenquartiere für unter ihrer künstlerischen Würde hielt, antwortete doch der Berliner Architektenverein, als ein Wettbewerb für Arbeiterwohnungen 1841 ausgeschrieben werden sollte, daß „eine solche Aufgabe zu wenig architektonisches Interesse biete“.

Nur die ästhetische Seite war dem Architekten übriggeblieben, aber nur selten merkte er, wie er durch diesen bequemen Aufenthalt im „Reich der Kunst“ immer fremder wurde im Reich des eigentlichen Lebens.

„Architektur“ wurde mehr und mehr zu einer Kunstpflanze. Wenn schließlich auch noch diese Kunstpflanze Wert und Wirkung zu verlieren drohte, so lag es daran, weil sie ihre Kraft nicht zog aus dem natürlichen Erdreich ihres eigenen Wesens, sondern aus der künstlichen Düngung kunsthistorischer Einflüsse.

In diesen soziologischen und künstlerischen Wandlungen spiegelt sich das Wesen der unklar aber immer heftiger gärenden Kräfte der Zeit, deren Spannungen nur durch eine äußere Decke notdürftig verhüllt wurden. Die Gefahren, die darin für die Baukunst lagen, mußten sich erst in baulichen Gebilden materialisieren, ehe man sie wirklich erkannte. Es war für Deutschland ein Unglück, daß der mit 1870 beginnende Zeitabschnitt alle Möglichkeiten zu einer solchen Materialisation überreichlich gab.