

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 feingewordenen 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 Renaissanceelust. 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 Puzcharakter 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 Liebenswürdigkeit 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 Chateaufeuils 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 Chateaufeuil 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 abgog. 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.