



JOHANNA YEATS

Bruno Schmitz
(1858-1916)

**Reformarchitekt
zwischen Historismus und
beginnender Moderne**

publ **IQ** ation

ACADEMIC PUBLISHING

Bruno Schmitz

(1858-1916)

**Reformarchitekt zwischen Historismus
und beginnender Moderne.**

Zur Erlangung des Doktorgrades eingereicht

am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin
im Jahr 2015

vorgelegt von Johanna Yeats

Um aus dieser Publikation zu zitieren, verwenden Sie bitte diesen DOI Link:
<https://doi.org/10.22602/IQ.9783745870121>

Erstgutachterin: Prof. Dr. Christiane Salge
Zweitgutachter: Prof. Dr. Christian Freigang
Tag der Disputation: 20. Januar 2016

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
dnb.dnb.de abrufbar.



PubliQation – Wissenschaft veröffentlichen

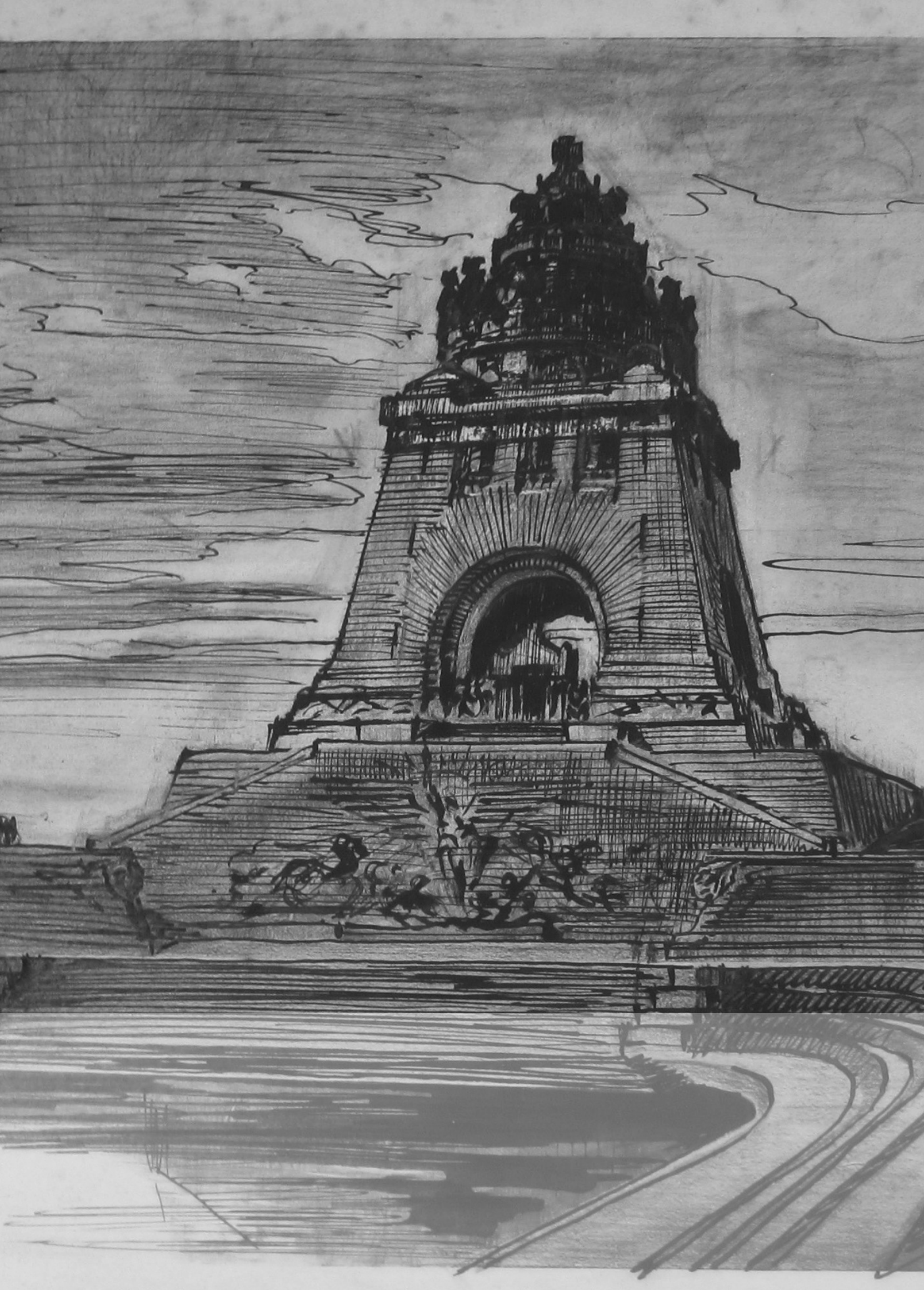
Ein Imprint der Books on Demand GmbH, In de Tarpen 42, 22848 Norderstedt

© 2020 Johanna Yeats

Umschlagdesign, Herstellung und Verlag: BoD – [Books on Demand GmbH](http://www.bod.de),
In de Tarpen 42, 22848 Norderstedt

ISBN Print 978-3-74587-0107

ISBN ePDF 978-3-74587-0121





Inhalt

Einleitung	10
Inspiration und „Amerikanisierung“	18
Herkunft, Ausbildung und Entwicklung	19
Exkurs: Privatarchitekt und Architektenausbildung	21
Die Ausbildung an der Kunstakademie	23
Die Zeit des Sturm und Drang – der reisende Architekt	26
Leipzig und die Architektenverbindung mit Hartel – Über Umwege nach Berlin	33
Berlin	35
Die Neue Welt oder das Land der unbegrenzten Möglichkeiten - wie Amerika Schmitz' Werk beeinflusste	38
Zum Amerikabild	38
Henry Hobson Richardson und der Richardsonian Style	43
Die deutsche Architekturlandschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert	45
Amerikarezeption durch Schmitz	46
Ein Synagogenentwurf als Beispiel	47
Die Reisen nach Amerika	54
Das Soldiers' and Sailors' Monument in Indianapolis	55
Anspruch und Wirklichkeit der amerikanischen Wahrnehmung und Deutung des Denkmals	65
Das ausgeführte Soldiers' und Sailors' Denkmal	69
The Chicago School of Architecture & Louis Sullivan	71
Das Geschäftshaus - Ein typisches Beispiel der Amerikarezeption	75
Das Geschäftshaus Automat – Höhepunkt gastronomischer Automatie und großstädtischer Architektur	76
Das Papierhaus	83
Der amerikanische Einfluss – eine Rekapitulation	90
Gebaute Nation	102
Zur Psychologisierung der Architektur und des Entwerfens am Beispiel der Denkmalarchitektur	103
Zwischen Tradition und Aufbruch - Das Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal in Berlin	105
Wie der Wandel der Denkmalidee das Nationaldenkmal beeinflusste	117
Theorie-Exkurs:	124
Architekturpsychologie - Wahrnehmung, Form und Raum	124
Architektur und Wahrnehmung	126

Anfänge der Einfühlungstheorie – Robert Vischer	126
Apperzeption als Bewusstseinserebnis bei Theodor Lipps	128
Die Masse-Form – Der Anthropologismus Heinrich Wölfflins	132
Die Form – Adolf von Hildebrand	135
Der Raum	140
Die Macht des Raumes – Richard Lucae	140
„Die Entwicklung des Raumes in der Baukunst.“ – Hans Auer	142
Architektur als Raumschöpferin – August Schmarsow	145
Raumkunst – Bruno Specht	149
Der Einfluss der architekturpsychologischen und kunsthistorischen Theorien auf die Denkmalarhitektur Bruno Schmitz'	152
Architektonisches Individualdenkmal – Das Denkmal der Rheinprovinz	154
Die Inszenierte Nation – Das Kyffhäuser-Denkmal	171
Das Kaiser-Wilhelm-I.-Denkmal auf der Porta Westfalica	184
Das Völkerschlachtdenkmal – Gebaute Volksnation	189
Die Zusammenarbeit mit den Bildhauern	197
Die Bismarck-Denkmler	208
Zusammenfassung	216
Raum- und Reformkunst	220
Das Grabdenkmal	221
Symbolistischer Jugendstil – das Grabdenkmal Krause	223
Neue Formen der Wohnhausarchitektur	226
Villa	228
Landhaus	232
Reihenhaus	244
Exkurs: Das Privatleben des Architekten	254
Exkurs: Designer, Raumgestalter, Juror – die vielseitigen Betätigungsfelder des Architekten	264
Zusammenfassung	264
Schlussbetrachtungen	266
Werkkatalog	272
Abkürzungsverzeichnis	372
Archivalien	374
Literaturverzeichnis	380
Abbildungsverzeichnis	408
Kurzzusammenfassung	416
Abstract	418



Einleitung

Einführendes

Bruno Schmitz (1858-1916) war Denkmal- und Monumentalarchitekt der Wilhelminischen Ära. Darüber hinaus war er Künstler, Entwerfer, Stadtplaner, Denkmalpfleger, Raumgestalter, Klavierdesigner und Reformier. Zu den bekanntesten Bauten des vielfältigen Werks gehören das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig und die Kaiser-Wilhelm-I.-Denkmäler an der Porta Westfalica, auf dem Kyffhäuser und am Deutschen Eck in Koblenz. Die umfassende Leistung und Eigenart des Schaffens Schmitz' offenbart sich jedoch erst in der Betrachtung des gesamten Werks, einschließlich der Geschäftshaus- und Theaterarchitektur und des Reform- und Städtebaus.

Im Gegensatz zum Frühwerk, das geprägt war durch die konservative Ausbildung an der Kunstakademie und den zeitgemäßen Stil des Historismus, kennzeichnet sich das Haupt- und Spätwerk des Architekten durch eine zunehmende Distanz von der damaligen Praxis und der Suche nach einem neuen deutschen, wirkungs- und wahrnehmungsorientierten Stil. Das Werk Schmitz' ist eine Reflexion der wilhelminischen Zeit und ihrer Ambivalenzen. Es spiegelt die Divergenz zwischen Tradition und Fortschritt, der Monarchie und dem Erstarken des Bürgertums und dessen parlamentarischen Einfluss sowie den Auf- und Umbruch der Zeit, den Weg hin zu einer neuen Architektur.¹ Die Gründung des Deutschen Reichs 1871 und das Sehnen nach nationaler Identifikation und nationalem Zusammenhalt erzeugte die Suche nach einem neuen, deutsch-nationalen und modernen Stil. Die fortschreitende Industrialisierung, die Differenzierung von Bauaufgaben und des Baugewerbes und das Drängen nach Funktionalismus verlangten zeitgleich nach neuen Ausdrucksmitteln. In Anpassung an diese Forderungen entwickelte Schmitz kontinuierlich einen baugattungsspezifischen Charakterstil mit Wiedererkennungswert, den er in gleicher Weise auch zeichnerisch ausbildete. Der durch die Reisen durch Europa und Amerika eingeleitete Emanzipationsprozess bedingte einen monumentalen, an der expressiven und symbolischen Form ausgerichteten Ausdruck der Nationaldenkmäler und eine reformerische Architektursprache im Wohn- oder Geschäftshausbau. Der Wandel der architektonischen Form bezeugt dabei einen internationalen und globalen Stil- und Formenaustausch – bereits vor der Weltausstellung in Chicago 1893 – und eine zunehmende Auseinandersetzung mit dem architekturtheoretischen Diskurs, den Themen der Wahrnehmung, der Form und dem Raum. Die Architektur Schmitz' offenbart ein Bewusstsein für das politische und gesellschaftliche Potential von Architektur und die Beschäftigung mit den Fragen von Wirkung, Erziehung, Potentialität und Performativität von Baukunst. In der Denkmalarchitektur ist das am

1 In Anlehnung an die Publikation: Posener, Julius: Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II. München. 1979.

Wandel vom plastischen zum architektonischen Denkmal nachvollziehbar und allgemein in dem Bestreben, sich vom Intellektualismus zu lösen und statt dessen eine sinnlich erfahrbare Architektur zu schaffen. In diesem Sinne war Schmitz ein früher Vertreter eines neuen Konzepts, das zum einen den Eklektizismus überwand, zum anderen zu einer dreidimensionalen Organisation von Architektur und der Übersetzung von Raumvorstellungen in gebaute Realität fand.²

Forschungsstand

Das Werk Bruno Schmitz' wurde durch zahlreiche Artikel der Baupresse begleitet und 1913 bereits zum Gegenstand eines Sonderhefts des Wasmuth Verlags.³ Die Darstellung der Künstlerpersönlichkeit reihte sich in die Folge der Monographien von Bruno Möhring (1863-1929), Alfred Grenander (1863-1931), Alfred Messel (1853-1909), Ludwig Hoffmann (1852-1932), Martin Dülfer (1859-1942), Frank Lloyd Wright (1867-1959) und Paul Wallot (1841-1912).⁴ Nach dem Tod Schmitz' und der aus diesem Anlass erschienenen Vielzahl von Nekrologen sowie der etwas ausführlicheren Publikation „Gedächtnisausstellung für Bruno Schmitz“,⁵ setzte in den 1920er Jahren eine Herabwürdigung der architektonischen Leistung des Architekten ein.⁶ Erst mit dem Forschungsinteresse an der beginnenden Moderne und der Reformarchitektur wurde auch Schmitz wieder Teil des kunst- und architekturhistorischen Diskurses. Lange orientierte sich die Forschungsliteratur an den monumentalen Denkmalbauten als Symbole selbstbestimmter nationaler Identifikation und näherte sich vornehmlich aus historischer und archäologischer Perspektive.⁷ Die „Architektur des Auftrumpfens“⁸, der einem imperialen

2 Vgl.: Zucker, Paul: The Paradox of Architectural Theories at the Beginnings of the „Modern Movement“. S.8-14. In: Journal of the Society of Architectural Historians. 10.1951. S.9. Dank für den Hinweis gilt Maxi Schreiber.

3 Schliepmann, Hans/ Schmitz, Bruno: Bruno Schmitz. Berliner Architekturwelt. Sonderhefte. 13. Berlin. 1913.

4 Vgl. jene von 1901-1914 veröffentlichten Sonderhefte der Berliner Architekturwelt, bei denen es sich um Architekten-Monographien handelt.

5 Hofmann, Albert: Gedächtnisausstellung für Bruno Schmitz. 1858-1916. Berlin. 1916./ Auswahl von Nekrologen: DBZ. 50.1916. S.189-272./ Kunstchronik. N.F. 27.1916. S.299./ Der Türmer. 18/ II.1916. S.271f./ Kunst und Künstler. 14.1916. S.460./ Neue Freie Presse. 28. April 1916. Nr. 18564. S.8./ Zentralblatt der Bauverwaltung. 36.1916. S.257f.

6 Zur Diskussion um Schmitz' Baukunst in den 1920ern, siehe: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau. 8.1926. S.330. Und: 12.1926. S.501./ Hegemann, Werner: Eine persönliche Verunglimpfung des verstorbenen Professors Bruno Schmitz. Gutachterliche Äußerung der Akademie des Bauwesens. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau. Heft 11. 1926. S.473f./ Die Bauwelt. 44.1926. S.1063./ Deutsche Bauzeitung. 60.1926. S.12, 16.

7 So z.B.: Alings, Reinhard: Monument und Nation. Berlin/ New York. 1996./ Hutter, Peter: Die feinste Barbarei. Das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig. Mainz. 1990./ Koselleck, Reinhart/ Jeismann, Michael [Hrsg.]: Der Politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne. München. 1994./ Mai, Gunther [Hrsg.]: Das Kyffhäuser-Denkmal. 1896-1996. Ein nationales Monument im europäischen Kontext. Köln/ Weimar/ Wien. 1997./ Nipperdey, Thomas: Nationalidee und Nationalgedanke in Deutschland im 19. Jahrhundert. S.529-585. In: Schieder, Theodor/ Kienast, Walther [Hrsg.]: Historische Zeitschrift. Band 206. München. 1968. / Spohr, Stephan: Das deutschen Denkmal und der Nationalgedanke im 19. Jahrhundert. Weimar. 2011./ Stadtgeschichtliches Museum Leipzig [Hrsg.]: Völkerschlachtdenkmal. Leipzig. 2003.

8 Posener 1979:81.

Machtanspruch Rechnung tragende Stil und die nationale Tendenz schienen inhaltlich, historisch und vielleicht auch politisch, aber vor allem wohl ästhetisch lange nicht dem Interesse der kunsthistorischen Forschung zu entsprechen. Eine deterministische Geschichtsschreibung vertrat zudem, dass die Architektur der Jahrhundertwende und das megalomane⁹ Erscheinungsbild der Denkmalkunst der Wilhelminischen Zeit als Vorläufer der NS-Architektur gelesen wurden. Dieter Bartetzko stellt seiner Analyse der „Stimmungsarchitektur“ eine Abbildung des Völkerschlachtdenkmals voran und projiziert damit ein Vorbild für jene typischen Grobreize und psychologischen Motive, wie sie in der NS-Architektur vertreten sind.¹⁰

In der kunst- bzw. architekturhistorischen Forschungsliteratur ist das Kapitel „Wilhelminismus“¹¹ in Julius Poseners Publikation „Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II.“ der erste Ansatz, das Gesamtwerk Schmitz' in den kunsthistorischen Diskurs einzugliedern. Um 1990 gab es zudem zwei universitäre Forschungsarbeiten, die den Versuch der Aufarbeitung unternahmen. Zum einen die 1989 von Stefan Till begonnene Dissertation mit dem Titel „Die Profanbauten des Architekten Bruno Schmitz (1858-1916).“, welche jedoch nicht abgeschlossen wurde. Zum anderen die 1991 von Christmut Präger eingereichte Dissertation „Das Werk des Architekten Bruno Schmitz (1858-1916) unter besonderer Berücksichtigung des Frühwerks.“, die erst 2018 und ohne den Abbildungsteil online zugänglich gemacht wurde.¹² Da zum Zeitpunkt der Anfertigung dieser Arbeit weder die Universität Heidelberg, noch Präger die Arbeit zugänglich machen konnten, bleibt sie weitgehend unberücksichtigt. Nur dem Werkverzeichnis konnten einige Titel hinzugefügt werden. Präger war nämlich in der Lage den im Familienbesitz und Privatarchiv der Neffen des Architekten Bruno Schmitz, Emil und Ernst Schmitz-Hillebrecht, befindlichen Nachlass zu sichten und auszuwerten.

In der neueren Forschung sind es vor allem die Beiträge „Gehalt und Gestalt in der Monumentalsymbolik“ von Franz J. Bauer und „Nationaldenkmal – eine Verlaufsgeschichte“ von Ekkehard Mai, die Schmitz' Denkmalarchitektur zu einem Wendepunkt der Denkmalkunst erklären und an die hier angeknüpft werden soll.¹³

9 Dieter Dolgner spricht von „megalomaner Architektur“. In: Dolgner, Dieter: Historismus. Deutsche Baukunst 1815-1900. Leipzig. 1993. S.110.

10 Bartetzko, Dieter: Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im Nationalsozialismus. Berlin. 2012. S.53. Vgl. aber auch: Bartetzko, Dieter: Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur. Berlin. 1985. Zur Interpretation der Architektur Schmitz' als Nationalsozialistische Propaganda siehe u.a.: Stadtgeschichtliches Museum Leipzig. 2003:163. In Albert Speers Tagebüchern wird darauf hingewiesen, dass Adolf Hitler Schmitz' für einen bedeutenden Architekten hielt. Siehe: Speer, Albert: Spandauer Tagebücher. Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien. 1975. S.260. Und bei Claudia Sohst findet sich der Verweis, dass Schmitz' Entwurf für die Neugestaltung des Leipziger Platzes, im Rahmen der Planung Groß-Berlins, Einfluss auf die Entwürfe Albert Speers nahm. In: Sohst, Claudia: Die Rezeption nordamerikanischer Architektur um 1900 in Deutschland und Österreich. München. 2006. S.84.

11 Posener. 1979:81-105. Grundlage für die folgende Zusammenfassung.

12 Präger, Christmut: Das Werk des Architekten Bruno Schmitz (1858-1916) unter besonderer Berücksichtigung des Frühwerks. Heidelberg. 2018. Online publiziert unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2018/5664>. (Letzter Zugriff: 27.05.2020).

13 Bauer, Franz J.: Gehalt und Gestalt in der Monumentalsymbolik. Zur Ikonologie des Nationalstaates in Deutschland und Italien 1860-1914. München. 1992. / Mai, Ekkehard: Nationaldenkmal – eine Verlaufsgeschichte. S.15-35. In: Mai, Ekkehard/ Springer, Peter [Hrsg.]: Das letzte Nationaldenkmal. Bismarck am Rhein: Ein Monument, das nie gebaut wurde. Köln [u.a.]. 2013.

Quellenlage

Grundlage zur Erstellung der Werkmonografie war neben den historischen Zeitungs- und Zeitschriftenquellen und der entsprechenden Sekundärliteratur die Sichtung und Bewertung des umfangreichen Quellenmaterials aus verschiedenen Archiven. Der Nachlass Bruno Schmitz' ist geteilt und befindet sich im Historischen Archiv des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg und dem Stadtarchiv der Landeshauptstadt Düsseldorf.¹⁴ Der in Nürnberg befindliche Teil besteht vordergründig aus der Zeit seiner zweiten Ehe, welche 1907 geschlossen wurde. Diese Hälfte des Nachlasses umfasst einige Fotografien, Nachrufe, eine Korrespondenz mit dem Bruder Emil Schmitz, Bilder vom Wohnhaus des Architekten, Skizzen und Entwürfe, ein Reisezettelheft, Zeitungsartikel aus dem Zeitraum 1883-1900 sowie zum 25. und 50. Todestag. Der in Düsseldorf befindliche und umfangreichere Teil beinhaltet u.a. die Geburtsurkunde, Presseberichte, Zeitungsartikel, Fotografien, Aktskizzen und eine umfassende Sammlung von teilweise großformatigen Entwurfszeichnungen.

Darüber hinaus befindet sich eine umfassende Sammlung inzwischen weitgehend digitalisierter Entwurfszeichnungen im Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin.¹⁵ Aber auch die im Landesarchiv Berlin und in den Bauaktenarchiven der Bezirke Zehlendorf und Kreuzberg befindlichen Bauakten ergaben zahlreiche neue Erkenntnisse.¹⁶

Eine einmalige Gelegenheit bot sich durch eine Auktion der Villa Grisebach.¹⁷ Die Orangerie präsentierte in der Auktion Nr. 209 am 30. Mai 2013 ein Konvolut von Plänen, Skizzen und Akten aus dem ehemaligen Archiv des „Deutschen Patriotenbundes zur Errichtung des Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig“ von 1894-1938. Dieses bestand vor allem aus Entwurfszeichnungen Schmitz', aber auch den „Plaudereien“ - einer Entstehungsgeschichte des Denkmals. Bevor das Konvolut mit der Katalognummer 288 an einen unbekanntem privaten Bieter ging, konnte es eingesehen und dokumentiert werden.

Des Weiteren flossen die im Geheimen Preußischen Staatsarchiv befindlichen Archivalien zur Vollständigkeit in das Werkverzeichnis ein.

Für die Erstellung des ersten Kapitels und die Beurteilung des Einflusses der amerikanischen Baukunst auf das Werk Schmitz' war vor allem der Besuch Chicagos, Indianapolis', Bostons und New Yorks von Wichtigkeit. Die mit der Forschungsreise verbundenen Besuche des Indiana State Archive und der Indiana State Library gaben Aufschluss über die Kooperation der am Bau des Soldiers' and Sailors' Monuments beteiligten Parteien und ließen Rückschlüsse auf das Umfeld und die Unterbringung während seiner Amerikaaufenthalte zu. Hinsichtlich der Recherche der Amerikareisen war das Online-Archiv Ancestry hilfreich, das digitalisierte

14 Der Nachlass im Historischen Archiv des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg läuft unter der Signatur: DKA_NL_Schmitz, Bruno./ Der im Stadtarchiv der Landeshauptstadt Düsseldorf befindliche Nachlass findet sich unter der Signatur: Bruno Schmitz. 4-21-0. Siehe hierzu: https://www.archive.nrw.de/LAV_NRW/jsp/findbuch.jsp?archivNr=30&klassId=10&tekId=105&id=298&bestexpandId=104&expandId=10. (Letzter Zugriff: 25.05.2020).

15 Vgl.: Download unter: <http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?set=1&p=58&D1=Schmitz&D2=Bruno>. (Letzter Zugriff: 15.05.2020).

16 Siehe Werkverzeichnis.

17 Katalog Griesebach. Ausgewählte Objekte.. Berlin 30. Mai 2013.

Passagierlisten zur Verfügung stellt.¹⁸

Methodik

Die Aus- und Bewertung des Quellenmaterials und der Literatur – im Textteil sowie im Werkkatalog – versteht sich als Fundament der Arbeit. Eine Erweiterung der Vorgehensweise ergibt sich zum einen durch die Materialsichtung über den deutschen Sprachraum hinaus, zum anderen durch das Ergründen der Berührungspunkte und Verbindungslinien von Theorie und Praxis. Entsprechend des Entstehungszeitraums der Denkmalarchitekturen ist ein Fokus auf die vor 1900 publizierten wahrnehmungs- und architekturtheoretischen Lehren gelegt. Aufgrund der spärlichen schriftlichen Zeugnisse Schmitz' dienen diese zugleich als ein Beispiel der allgemeinen Geisteshaltung der Zeit, der kulturellen Strömungen und Tendenzen.

Zur Darstellung der werkimmanenten Entwicklung liegt ein Fokus auf dem Berliner Werk des Architekten. Diese Einschränkung dient der Einheitlichkeit und ist darauf zurückzuführen, dass Berlin die Widersprüchlichkeiten und Divergenzen der Zeit beispielhaft widerspiegelte und Schmitz' es u.a. hinsichtlich seines architektonischen Potentials und seiner schon damaligen Vielfältigkeit zu seinem Lebensmittelpunkt erklärte. Zudem erleichtert die – abgesehen von den großen Denkmalbauten – vorgenommene räumliche Stringenz den Versuch der Einordnung des Werks unter Berücksichtigung der Entstehungsgeschichte, der gesellschaftlichen Umstände und dessen Betrachtung im Kontext von Politik und Nation.

Gegenstand und Fragestellung

Wesentliches Ziel der Arbeit ist die Erstellung einer Werkschau, vor allem eines Werkkatalogs, und damit verbunden die Anfertigung eines Gesamtüberblicks über alle Bauaufgaben – bestenfalls die Schaffung einer Grundlage für die weitere Auseinandersetzung mit dem Werk Bruno Schmitz'. Indem die Werkkatalognummern in eckigen Klammern in den Textteil aufgenommen sind, werden Text und Katalog miteinander verknüpft.

Darüber hinaus widmet sich die Arbeit in drei Kapiteln konkreten Fragestellungen. In einem freien Schema sind chronologische und thematische Stränge miteinander verwoben. Das erste Kapitel legt neben einer Einleitung in die Biografie einen Fokus auf die künstlerische und entwurfsorientierte Architekturausbildung und widmet sich zudem der Frage nach der Beeinflussung des Werks durch amerikanische Vorbilder. Die Dimension der nordamerikanischen Metropolen der Ostküste sowie das theoretische Werk Louis Sullivans (1856-1924) bilden die Überleitung zum zweiten Kapitel, dessen Gegenstand die Herausarbeitung der Sensibilität und des Bewusstseins Schmitz' für architekturtheoretische, wahrnehmungsorientierte und psychologische Überlegungen ist. In Reflexion der in den Exkursen deskriptiv festgehaltenen Theorien zur Wahrnehmung, der Form und dem Raum, soll die Aneignung des Denkmals als Medium und Ordnungsmodell beleuchtet werden. Das dritte und letzte Kapitel umfasst die Darstellung der Reformbestrebungen des Architekten und dessen gesamtgestalterischen Anspruch sowie des Ziels der Durchdringung von Kunst und Leben. Dabei soll herausgestellt

18 <http://www.ancestry.de>. (Letzter Zugriff: 15.05.2020).

werden, dass Schmitz zu einer neuen Formensprache und einem neuen Konzept des dreidimensionalen Bauens in Umsetzung der Ideen zum Raum fand.



Inspiration und „Amerikanisierung“

Bruno Schmitz' Weg hin zum Monumentalarchitekten der Wilhelminischen Ära kennzeichnet sich durch verschiedene Einflüsse. Die Ausbildung zum Entwurfsarchitekten an der Kunstakademie in Düsseldorf bildet das Fundament für die Entwicklung eines persönlichen und künstlerischen Stils, der sich vom akademischen Kanon und dem Eklektizismus emanzipierte. Zudem bestimmte ein Professionalisierungsprozess der Baubranche und das sich etablierende Berufsfeld des Entwurfsarchitekten das Werk und den Werdegang Schmitz'.

Die ersten Entwürfe und das jugendliche Werk spiegeln das klassische Bildungsideal der Reproduktion, des Kopierens eines traditionellen Formenvokabulars und den Stil der Schule wider, wobei sich ein Wille zur Gestaltung, zum Experimentieren, aber auch zum Monumentalen früh in Schmitz' Werk offenbart. Ein Wandel der architektonischen Form und der Architekturauffassung Schmitz' setzte mit der Ausführung des Soldiers' and Sailors' Monuments in Indianapolis ein, infolgedessen der deutsche Architekt Amerika mehrmals besuchte. Beeindruckt durch die Wirkung der Großstadtarchitektur, der Urbanität, aber auch der Repräsentation kultureller und sozialer Identität und dem Hochhaus als Inbegriff der modernen Massengesellschaft, entwickelte Schmitz zunehmend einen als deutsch wahrgenommenen, monumentalen und wirkungsorientierten Charakterstil. Besonders der Entwurf für eine Synagoge in Berlin offenbart, dass der Architekt Schmitz durch die Richardsonian Romanesque inspiriert wurde, auch wenn er den amerikanischen Stil vorerst nachahmt und damit seinem gewohnten Verfahren verhaftet bleibt.

Bei der Analyse des fortschreitenden Werks ist jedoch festzustellen, dass Formen und Vorbilder zunehmend freier verwendet wurden und die Auseinandersetzung mit der Architektur Henry Hobson Richardsons (1838-1886) und dem Werk sowie den Theorien Louis Sullivans die architektonische Entwicklung Schmitz' vor allem dahingehend prägte und dynamisierte, dass ein romanischer Ausdruck und eine organische Gesamtform angestrebt wurden.

Die Internationalität des Wettbewerbswesens und eine fortschreitende Globalisierung formten die Grundlage für ein universales Formenrepertoire, ein quasi weltumfassendes Programm an Vorbildern, und stellten den Ausgangspunkt für Schmitz' Entwicklung eines deutschen Nationalstils, wie er seit der Reichsgründung 1871 gefordert wurde, dar.

Herkunft, Ausbildung und Entwicklung

Bruno Schmitz wurde am 21. November 1858 in Düsseldorf, damals preußische Provinzstadt, geboren.¹⁹ Laut der Geburtsurkunde war Georg Bruno Schmitz Sohn des Kleidermachers und Tuchhändlers Carl Theodor Schmitz (1826-1877) und Henriette Wilhelmine Auguste Schmitz

19 Vgl.: Hofmann, Albert: Bruno Schmitz. In: Verbands der Deutschen Akademien [Hrsg.]: Deutsches Biographisches Jahrbuch. Überleitungsband I: 1914-1916. Stuttgart/ Berlin/ Leipzig. 1925. S.259.

(1832-1868) (geborene Rodenberg).²⁰ Gewohnt hat die Familie in dem im 18. Jahrhundert erbauten „Haus Apfel“ in der Flinger Straße 6.²¹ Über die Kindheit des Architekten sowie das Familienleben und die Geschwister gibt es kaum Informationen. Lediglich der im August 1866 geborene Bruder Emil Schmitz († 1947) findet Erwähnung, da er trotz des Altersunterschiedes eine enge Bezugspersonen Schmitz' und als Gartenarchitekt einen gelegentlichen Geschäftspartner darstellte.²²

Schmitz besuchte das königliche Gymnasiums in der Alleestraße in Düsseldorf, welches in einem klassizistischen Bau untergebracht war und der im Volksmund „der Alte Kasten“ genannt wurde.²³ Da er Talent zum Malen und Zeichnen besessen haben soll, nahm er zusammen mit seinen Geschwistern Zeichenunterricht bei dem romantischen Maler und Kupferstecher R. Heidland in Düsseldorf.²⁴ Mit dem Abschluss der schulischen Laufbahn erwarb Schmitz, so wie jeder andere Abiturient, das Berechtigungszeugnis für den Einjährig-Freiwilligen-Militärdienst, den er jedoch nicht antrat.²⁵ Stattdessen schrieb Schmitz sich 1875, mit dem Ziel Maler zu werden, an der Kunstakademie Düsseldorf ein.²⁶ Er hatte bereits ein Jahr studiert, ein Drittel der Ausbildung vollzogen, als er das Studienfach wechselte. Veranlasst durch seinen Vater Carl Theodor Schmitz²⁷, wandte er sich der Architektur zu und studierte ab 1876 bei dem Professor für Architektur und Baugeschichte Dr. Wilhelm Lotz, welcher seit 1872 an der Kunstakademie Düsseldorf unterrichtete.²⁸ Der Architektenberuf versprach ein gesichertes Einkommen seitdem das Baugewerbe durch die Reichsgründung in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts einen Aufschwung erfahren hatte und mit dem erstarkenden Bürgertum und der fortschreitenden Industrialisierung verschiedene neue Bauaufgaben entstanden.²⁹

20 Dokument-Nr. 4-21-0-2.0001. Stadtarchiv Düsseldorf. Siehe auch: Starck, Olaf: Architekt Bruno Schmitz. 1858-1916. Zeichnungen, Pläne, Materialien zu seinen Werken und seiner Person. Bestand des Stadtarchivs Düsseldorf 4-21-0. Düsseldorf. 1996. Download unter: <https://docplayer.org/7309337-Stadtarchiv-landeshauptstadt-duesseldorf.html>. (Letzter Zugriff: 20.05.2020).

21 Bei „Ferber, H.: Historische Wanderung durch die alte Stadt Düsseldorf. Düsseldorf. 1889. Reprint. Düsseldorf. 1980. S. 26.“ heißt es, dass das „Haus Apfel“ bereits 1717 im Besitz der Familie Schmitz gewesen sei, es allerdings bereits ab 1746 den Eheleuten Degroot gehörte und schließlich in den Besitz Joseph Engels übergang, dem es 1858 noch gehörte. Möglicherweise liegt eine Verwechslung der Hausnummern aufgrund einer Umnummerierung vor oder es war nur ein Teil des Hauses, wie zum Beispiel der Ladenbereich, gemeint. Bei jenem Carl Schmitz, der 1889 in der Bergerstraße 11 wohnte, kann es sich jedoch nicht um Schmitz' Vater gehandelt haben, da dieser zu jenem Zeitpunkt bereits verstorben war.

22 Starck. 1996:5.

23 1828 hatten der Düsseldorfer Landbauinspektor, Felderhoff und der Baukondukteur Werner die Ausführung des Baus nach Entwürfen Adolph von Vagedes und Karl Friedrich Schinkels übernommen. Aus: Kordt, Walter: Adolph von Vagedes. Ein rheinisch-westfälischer Baumeister der Goethezeit. Ratingen. 1961. S.93. Der Bau wurde jedoch bereits im Jahr 1904 abgerissen. Aus: Bildunterschrift. In: Becker, Boris: Düsseldorf in frühen Photographien 1855–1914. München. 1990. Abb.87.

24 Hofmann, Albert: Bruno Schmitz. Nekrolog. DBZ. 50.1916. S.198.

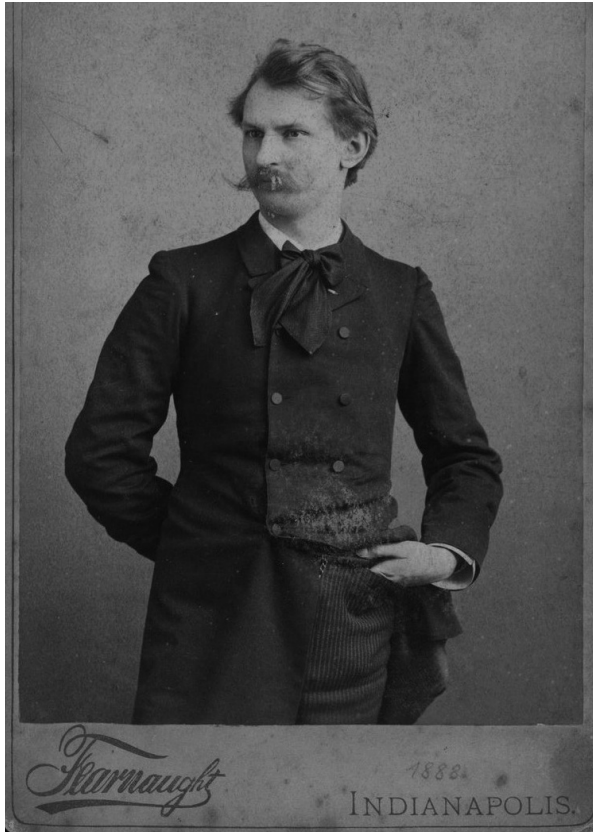
25 Hofmann. 1925:259. Jeder, der die schulische Laufbahn mit dem Abitur beendete, konnte den Einjährig-Freiwilligen-Militärdienst leisten. Vorausgesetzt er brachte die Kosten dafür auf.

26 Hofmann. DBZ. 1916:198.

27 Der Vater Schmitz' nahm aufgrund patriarchaler Familienstrukturen und der Finanzierung der Ausbildung seines Sohnes, Einfluss auf dessen Studienfachwahl.

28 Hofmann. DBZ. 50.1916:198.

29 Vgl.: Ricken, Herbert: Der Architekt. Geschichte eines Berufes. Berlin. 1977. S.90.



1 Bruno Schmitz in Indianapolis. 1888.



2 Bruno Schmitz. Etwa 1914.

Exkurs: Privataarchitekt und Architektenausbildung

Die neue Staatsform, die damit einhergehende Neuorganisation des Staatswesens, und das Aufkommen des Kapitalismus, führten zu einer Differenzierung des Baugewerbes und des Architektenberufs.³⁰ Während die Bauaufgaben des königlichen Hofes zurückgingen, beauftragten die Industrie und Privatwirtschaft vermehrt Bauaufgaben.³¹ Mit dieser Entwicklung ging die vorherrschende Bedeutung staatlicher Baubeamter zugunsten privater Baumeister bzw. Architekten zurück.³² Jene Differenzierung innerhalb des Baugewerbes äußerte sich in der Klassifizierung des Baugewerksmeisters, Baumeisters, Ingenieurs und des Privataarchitekten und führte zu einer Professionalisierung der einzelnen Stände.³³ Waren Baumeister und Baufirmen für die Ausführung der Bauarbeiten zuständig, so bezog sich der Zuständigkeitsbereich des Architekten auf den Entwurf und die Überwachung von Bauaufgaben.³⁴ Doch auch im Bereich des Entwurfs unterschieden sich die Berufe. Wurden Mietshäuser größeren Umfangs

30 Vgl.: Ricken. 1977:87.

31 Vgl.: Kress, Celina: Zwischen Garten und Stadt – die Architekten in Berlins »Zug nach Westen«. S.93-131. In: Reif, Heinz [Hrsg.]: Berliner Villenleben. Die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am grünen Rand der Stadt um 1900. Berlin. 2008. S.95.

32 Vgl.: Schurath, Arno: Die Entwicklung des Standes der Privataarchitekten in Deutschland. Dresden. 1928. S.16, 18.

33 Schurath. 1928:4f. Und: Kress. 2008:95.

34 Kress. 2008:95.

zumeist von Maurermeistern – in der Rolle von Baumeistern – entworfen, wandten sich die Architekten der Planung privilegierter Wohnanlagen zu.³⁵ Die Spezialisierung verantwortete jedoch keine Distanzierung der Professionen zu einander, sondern führte im Gegenteil zu einer Überwindung der Differenzen. Mit dem Resultat, dass bei größeren Bauvorhaben Architekten, Ingenieure und Bildhauer zusammenarbeiteten.

Einhergehend mit dem Professionalisierungsprozess verlief die Entstehung von Berufsverbänden, die zumeist der Entwicklung von Architekturschulen und dem Ausbildungsbetrieb vorangingen.³⁶ Die Privatgesellschaft Junger Architekten organisierte sich unter Friedrich Gilly (1772-1800) und Heinrich Gentz (1766-1811) 1798/99 in einem privaten Colloquium.³⁷ Den ersten Zusammenschluss eines Vereins stellte jedoch der Architekten-Verein (AV) dar, welcher sich 1824 formierte und unter anderem von Eduard Knoblauch (1801-1865), Friedrich August Stüler (1800-1865) und Adolf Brix (1798-1870) begründet wurde. Ziel der Vereinigung war die Organisation und Verknüpfung innerhalb der neuen Berufsgruppe, aber auch die Vorstellung derselben und die Repräsentation nach außen mit werbender Funktion. Das Berufsfeld der Privatarchitekten entwickelte sich parallel zur Industrialisierung und dem Kapitalismus und erfuhr durch die Reichsgründung 1871 den besagten Aufschwung, sodass sich 1876 Privatarchitekten erstmals selbstständig organisierten. 1879 wurde der Zusammenschluss offiziell zur „Freien Vereinigung von Architekten Berlins“³⁸, wobei er sich 1885 in „Vereinigung Berliner Architekten“ (VBA) umbenannte.³⁹ Wer dem VBA beitreten wollte, musste eine entsprechende anerkannte Ausbildung als Architekt oder Ingenieur absolviert haben, eine achtbare Stellung innehaben und eine künstlerische Tätigkeit nachweisen.⁴⁰ Die hohen Voraussetzungen führten zu begrenzten Mitgliederzahlen, weswegen es nicht verwundert, dass sich die Mitgliederliste wie das „Who is Who“⁴¹ der damaligen Architektenbranche liest. Den ordentlichen Mitgliedern eröffneten sich daraus Vorteile, aber auch eine Verantwortung. Zur Organisation und Verknüpfung dienten regelmäßige Veranstaltungen, die zumindest im Winter monatlich abgehalten wurden, ständige Fachausschüsse sowie gemeinschaftliche Besichtigungen von Baudenkmalern, Bauausführungen, Werkstätten usw., die zugleich der Fortbildung dienten.⁴² Zur Weiterbildung waren zudem die Begutachtungen neuer Baukonstruktionen des Hochbaus sowie der Bau- und Dekorationsmaterialien vorgesehen. Dem beruflichen Vorankommen waren die Veranstaltungen von Ausstellungen, Veröffentlichungen und vor allem von Preisausschreiben förderlich. Des Weiteren gab es einen Ehrenrat und im Streitfall zwischen dem Architekten und dem Bauherren wurde ein Schiedsrichter gestellt. VBA und AV existierten parallel zueinander⁴³, weswegen es viele Doppelmitgliedschaften gab und auch die *Deutsche Bauzeitung*

35 Vgl.: Kress. 2008:95.

36 Kress. 2008:97.

37 Kress. 2008:97. Gilt bis zur nächsten Fußnote.

38 Schurath. 1928:32.

39 Kress. 2008:97.

40 Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin [Hrsg.]: Vereinigung Berliner Architekten. 1897-1904. Berlin. 1905. S.18.

41 Kress. 2008:97.

42 Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin. 1905:17. Gilt für die kommenden zwei Sätze.

43 Erst 1919 schlossen sich die beiden Vereine zum „Architekten-Verein zu Berlin“ zusammen. Kress. 2008:97.

(DBZ), welche eigentlich Organ des AV war, veröffentlichte Mitteilungen des VBA.⁴⁴ Neben den Berufsverbänden stellten die Fachzeitschriften einen wesentlichen Teil des Professionalisierungsprozesses dar, indem sie ein Forum der Kommunikation, der Bekanntmachung und Verbreitung eröffneten.⁴⁵ Auch sie stellten ein Instrument des fortschreitenden Kapitalismus dar, als Plattform des Wettbewerbs- und Konkurrenzwesens, indem Qualität und Wirtschaftlichkeit zum ausschlaggebenden Kriterium wurden. So konnte der Auftraggeber aus verschiedenen Entwürfen und Lösungsvorschlägen auswählen. Dies bedeutete auch, dass die Interessen und Anforderungen des Auftraggebers zumeist detailliert beschrieben werden mussten. Diese Beschreibungen zeichnen die Suche der wirtschaftlichen Elite der Gründerzeit nach neuem, angemessenen architektonischen Ausdruck und „adäquatem Lebensstil“⁴⁶ nach.

Die Ausbildung an der Kunstakademie

Mit dem Professionalisierungsprozess des Architektenberufs ging eine Neustrukturierung und Differenzierung der Architekturausbildung einher. So wurden Ingenieure zum Beispiel an der Berliner Bauakademie ausgebildet, wohingegen die Entwurfsarchitekten zumeist an Kunstakademien ihr Studium verfolgten. Daraus ergab sich zugleich das Verständnis der Entwurfsarchitekten als Baukünstler und die Abgrenzung zum Ingenieur, welcher als Konstrukteur verstanden und zum Fachmann und Handwerksmeister deklariert wurde. Indem zum Beispiel Hans Schliepmann hervorhebt, dass Schmitz die Düsseldorfer Kunstakademie besuchte, wird nicht nur eine berufliche Spezialisierung antizipiert, sondern der Architekt zugleich zum Künstler, gar zum Schöpfer erhoben.⁴⁷

Die 1821 gegründete Königlich-Preußische Akademie der Künste Düsseldorf, an der Schmitz studierte, verfolgte ein für damalige Verhältnisse, modernes Bildungssystem. Dieses ging auf die Initiative des Malers Peter von Cornelius (1783-1867) als erstem Direktor der Kunstakademie zurück, das von seinem Nachfolger Friedrich Wilhelm von Schadow (1788-1862) von 1826-1859 ausgebaut und umgesetzt wurde.⁴⁸ Cornelius war mit der Neugründung einer preussischen Akademie und der zeitgleichen Reorganisation der Düsseldorfer Kunstakademie beauftragt – jener Vorgängerinstitution, die durch den Kurfürsten Karl Theodor 1767 gegründet wurde.⁴⁹ Karl Woermann bezeichnet in seinem geschichtlichen Überblick der Düsseldorfer Kunstakademie die Akademie zu kurpfälzischer Zeit als Zopfakademie⁵⁰, als „charakterlose

44 Kress. 2008:97.

45 Kress. 2008:95 und 98.

46 Kress. 2008:98.

47 Schliepmann. 1913. S.III.

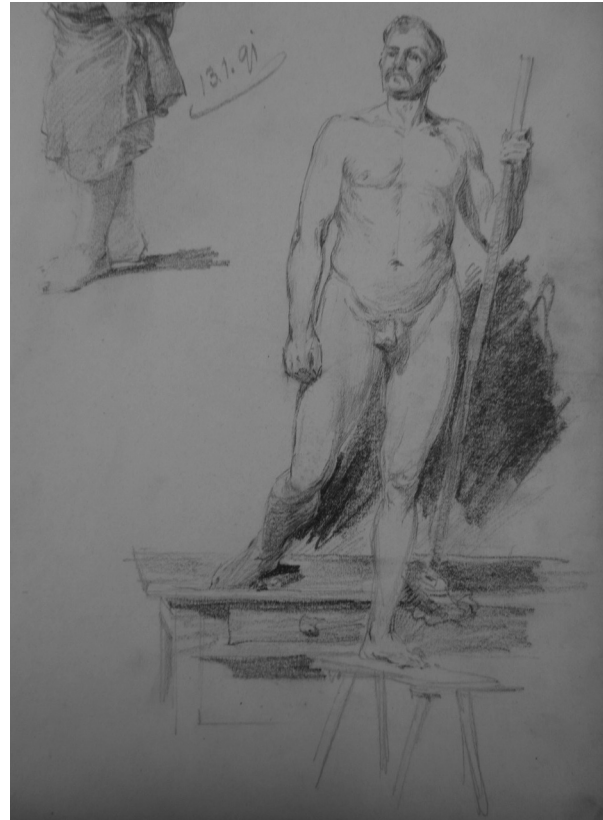
48 Woermann, Karl: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie. Abriss ihres letzten Jahrzehnts und Denkschrift zur Einweihungsfeier des Neubaus. Düsseldorf. 1880. S.2.

49 Woermann. 1880:1.

50 Als Zopfstil wurde der Stil der Aufklärungszeit am Übergang vom Rokoko zum reifen Klassizismus, von ca. 1760-1780/90, bezeichnet. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff zum Synonym für einen unmodernen und altmodischen Stil und wurde in Verbindung mit Kunststilen für die Zeit des Manierismus bis hin zum 19. Jahrhundert verwendet. Siehe: Zetzsche, Carl: Zopf und Empire in Mittel- und Norddeutschland. Leipzig. 1909./ Brinkmann, Jens-Uwe: Südwestdeutsche Kirchenbauten der Zopfzeit. Diss. Köln. 1972. Siehe: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_9818.html. (Letzter Zugriff: 15.05.2020).



3 Bruno Schmitz. Aktstudie. (Rückseite). 1891.



4 Bruno Schmitz. Männlicher Akt. 1891.

Mittelstufe zwischen decorativer Zopfkunst, dem neu sich regenden Classizismus und niederländischen Anklängen⁵¹ und verweist auf deren Bedeutungslosigkeit im deutschen Kunstgeschehen.⁵² Die politischen und militärischen Erfolge Napoleons führten zu der politischen Vereinigung der Kurpfalz mit Bayern und 1805 zum Transfer der Düsseldorfer Gemäldegalerie nach München, woraufhin der Lehrbetrieb eingestellt wurde.⁵³

Mit der Reorganisation wurde eine Modernisierung des Bildungssystems angestrebt. Diese bestand darin, dass ein Drei-Klassen-System Grundlage für die Ausbildung an der Kunstakademie wurde. Unterrichtet wurden Malerei, Bildhauerei und Architektur, wobei der Ausbildungsschwerpunkt der Malerei galt. Jener Fokus wirkte sich gleichfalls auf die Architektenausbildung aus, indem ein künstlerischer Ausdruck gefördert und besonderes Augenmerk auf den Entwurf gelegt wurde und schließlich die Ausbildung von Entwurfsarchitekten und nicht von Ingenieuren im Vordergrund stand.

Schadows 1828 im *Kunstblatt* veröffentlichte „Gedanken über die folgerichtige Ausbildung des Malers“ sowie die Publikation „Die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit.“, welche R. Wiegmann 1856 veröffentlichte, geben einen Überblick über das auf Cornelius aufbauende und von Schadow fortgesetzte Ausbildungskonzept.⁵⁴ Das Wesentliche fasst ein Zitat Schadows zusammen:

51 Woermann. 1880:1.

52 Woermann. 1880:1.

53 Vgl. Woermann. 1880:2.

54 Schadow, Wilhelm: Gedanken über die folgerichtige Ausbildung des Malers. In: *Kunstblatt*. 51.1828.

„Die Bildung beginnt mit dem Elementarunterricht, wird fortgesetzt in derjenigen Klasse, welche den Schüler zu selbstständigen Kompositionen vorbereitet, und schließt mit dem Rat und den Warnungen, die der Lehrer aus seiner Erfahrung denjenigen Jünglingen noch zu geben vermag, die auf den Punkt gelangt sind, wo das eigene freie Komponieren beginnt.“⁵⁵

Die Modernität des Konzepts stellt nach Ekkehard Mai besonders der Unterrichtsaufbau dar, aber auch die fortschreitende Steigerung des Schwierigkeitsgrades und der Anforderungen sowie die individuelle Förderung der Studenten.⁵⁶ Jenes Ausbildungskonzept besaß vermutlich auch zu Schmitz' Zeiten noch Gültigkeit. So soll er gesagt haben:

„Viel mag ich wohl von den Dingen, die dort mit Reißschiene und Zirkel gelehrt wurden, nicht verstanden, auch Notwendigkeit nicht eingesehen haben, mich mit Säulenordnungen und Perspektiven zu quälen, denn, sowie der Professor der Klasse den Rücken gedreht, so beschlossen auch wir unsere Tätigkeit dort, um im Verein mit den Schülern der Zeichen- und Malklasse der Akademie Ausflüge zu machen und uns vor der Natur im Zeichnen und Malen zu üben.“⁵⁷

Schmitz verweist in seiner Erinnerung darauf, dass die Studenten der verschiedenen Fächer der Malerei, des Zeichnens und der Architektur gemeinsam unterrichtet wurden, wie es u.a. in der Elementarklasse, einer Art Grundlagenkurs, üblich war.⁵⁸ Neben der Handhabung der Zeichenutensilien erlernten die Studenten im Rahmen jenes Unterrichts das freie Zeichnen nach einfachen Naturgegenständen und das Kopieren von Zeichnungen. Ein gewisses Abstraktionsvermögen und die Fähigkeit, Charakteristika der Natur und des Menschen zu erfassen und wiederzugeben sowie ein Gefühl für Proportionen und Verhältnisse wurde jedoch vorausgesetzt.⁵⁹ Bei Wiegmann heißt es, dass diese Arbeiten mittels weißer und schwarzer Kreide auf Tonpapier auszuführen waren.⁶⁰ Dies ist erwähnenswert, da Schmitz in seinen später verfassten Entwurfszeichnungen zumeist weiche und breite Bleistifte verwandte, die in der Handhabung dem Umgang mit Kreide ähneln, sodass hinsichtlich der Materialwahl früh eine Beeinflussung stattgefunden haben mag.

Nach der Elementarklasse wurde „denjenigen [das weitere Studium] gestattet, welche unterschiedene Beweise ihres Berufs zur bildenden Kunst abgelegt [hatten]“⁶¹. Zudem wurde für

Und: Wiegmann, Rudolf: Die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler. Düsseldorf. 1856.

55 Schadow. 1828:321. Zitiert nach: Mai, Ekkehard: Die Deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde. Köln/ Weimar/ Wien. 2010. S.123.

56 Mai. 2010:123.

57 Zitiert nach: Hofmann. 1925:259. Albert Hofmann verweist auf einen von Schmitz' verfassten Lebenslauf, der sich jedoch nur fragmentarisch bzw. in den von Hofmann verwendeten Zitaten erhalten hat. Da nur wenige von Schmitz verfasste Texte und Äußerungen überliefert sind, soll er im Wortlaut wiedergegeben werden.

58 Wiegmann. 1856:31.

59 Vgl.: Mai. 2010:123.

60 Wiegmann. 1856:31.

61 Wiegmann. 1856:32. Vorstellbar ist, dass als solcher Beweis die Teilnahme an der Elementarklasse und eine mögliche abschließende Prüfung galt.

die Ausbildung des Architekten vorausgesetzt, dass er auf dem Gymnasium beziehungsweise im Rahmen der privaten Lehre Bekanntschaft mit Arithmetik, Geometrie und Trigonometrie gemacht hatte.⁶² Neben der Qualifikation zur Aufnahme galt es, ein jährliches Schülerhonorar von 8 Talern in vierteljährlichen Raten aufzubringen. Waren die Voraussetzungen erfüllt, folgte die Aufnahme in die Vorbereitungs-klasse. Auch an dieser hatten Studenten aller Fachrichtungen teilzunehmen. Unterrichtsgegenstand war:

1. Das Zeichnen von Körpern, die Wiedergabe idealer Formen und Formen nach unmittelbarer Anschauung der Natur, das Aktzeichnen
2. Grundsätze der Drapierung/ der Gewandung
3. Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers
4. Lehre der Anatomie
5. Lehre der Perspektive
6. Architektonisches Zeichnen (Nr.4/5/6 gelten als dem Historienmaler notwendige Hilfswissenschaften)
7. Geschichte der bildenden Kunst/Kunstgeschichte, Benutzung der Rambourgschen Sammlung⁶³

Eine erste Differenzierung der Fachrichtungen erfolgte erst nach dem Abschluss der Vorbereitungs-klasse.⁶⁴ Architekten mussten (aber auch Kupferstecher und Maler konnten) im Anschluss die Klasse mit dem Titel „Bau-Schule“ besuchen. Gelehrt wurde erneut die Perspektive, zudem die Projektionslehre, die Anfertigung von Linearzeichnungen, die Anfänge der Baukunst mit der Form der Lehre der Säulenordnungen und dem Üben des Bauzeichnens. Ausschließlich die Studenten der Architektur besuchten die Lehre der Konstruktion in Holz, Stein und Metall, wurden in architektonischer Komposition und Bauanschlüssen ausgebildet, in die „Allgemeine Geschichte der Baukunst“ eingewiesen, wurden über die beim Bau gebräuchlichen Maschinen belehrt, zur Dekoration innerer Räume angeleitet und in der Erstellung von Bauplänen und Kostenanschlägen geschult.⁶⁵ Insgesamt dauerte die akademische Ausbildung drei Jahre, wobei die im Anschluss zu sammelnden praktischen Erfahrungen in einem Architekturbüro durchaus als Teil der Lehre gesehen werden können.

Die Zeit des Sturm und Drang – der reisende Architekt

1878 verließ Schmitz die Bauklasse und trat auf Empfehlung seines Professors Lotz in das Atelier des Baumeisters Hermann Riffart (1840-1914) ein.⁶⁶ Lotz und Riffart kannten sich durch die Planung des Neubaus der Düsseldorfer Kunstakademie. Die Akademie war in einem Seitenflügel des Düsseldorfer Schlosses untergebracht, ehe dieser im Jahr 1872 einem Brand zum Opfer fiel. Zunächst sollte der Schlossflügel wieder aufgebaut werden, schließlich wurde jedoch

62 Wiegmann. 1856:37.

63 Mai 2010:123./ Wiegmann 1856:33f.

64 Wiegmann. 1856:36f. Gilt bis zur nächsten Fußnote.

65 Wiegmann. 1856:36, 42.

66 Im „Adreß-Buch“ der Oberbürgermeisterei von 1889 findet man Hermann Riffart als Baumeister und Stadtverordneter, wohnhaft in der Capellstraße 38 in Düsseldorf. Download unter: <http://adressbuecher.genealogy.net/entry/show/518080>. (Letzter Zugriff: 15.05.2020.).



5 Bruno Schmitz. Perspektivische Ansicht des Völkerschlachtdenkmals. Zweiter Entwurf. 1897.



6 Bruno Schmitz. Perspektivische Ansicht und Teilschnitt. Stadt- und Ausstellungshalle in Hannover. 1910.

der Entschluss gefasst, den Professor der Architektur und Baukunst. Professor Lotz, der in der Berliner Architekturwelt als ein „feinsinniger Kenner mittelalterlicher Architektur“⁶⁷ beschrieben wird, mit einem Neubau zu beauftragen.⁶⁸ Mit seinem Lehrauftrag und anderen Aufgaben beschäftigt, war Lotz mit dem Neubau überfordert. Daher wurde die Überarbeitung der Lotzschen Pläne und die Ausführung des Neubaus dem jungen Baumeister der Strackschen und damit zugleich Schinkelschen Schule, Hermann Riffart, übertragen.⁶⁹ Riffart hatte bei Julius C. Raschdorff in Köln sowie bei Heinrich Strack in Berlin gelernt. Zu Studienzwecken besuchte der Architekt den Orient, Ägypten, Frankreich und Italien, ehe er sich mit einem Atelier in Düsseldorf niederließ. Zu seinem Hauptwerk gehört jener staatliche Neubau der Kunstakademie in Düsseldorf, ebenfalls bekannt ist der Gesellschaftsbau in Bochum und das Geschäftshaus Jordan in Mönchen-Gladbach. Ungewöhnlich ist, dass Riffart Palastbauten für Kairo entwarf.⁷⁰ Schmitz arbeitete für eine Dauer von vier Jahren im Atelier Riffarts, sodass er die von seinem klassizistisch und im „Geiste Schinkels arbeitenden Meisters“⁷¹ verwendeten Motive adaptierte, wenngleich er bereits bei seinen frühen eigenständigen Entwürfen zu einem massiven, zum Teil schon monumentalen Ausdruck gelangte. Ein Beispiel dafür ist die Fassadengestaltung der Wohnhäuser in der Lambertusstraße in Düsseldorf.⁷² [W 4].

Praktische Erfahrungen sammelte Schmitz vornehmlich anhand der Mitarbeit am Neubau des Düsseldorfer Akademiegebäudes. Durch den langen Zeitraum der Beschäftigung in Riffarts Atelier wurde Schmitz an allen Planungs- und Bauaufgaben des umfangreichen Bauprojekts beteiligt und konnte die Entstehung sowie alle Ausführungsphasen verfolgen. Zudem beschäftigte Riffart Schmitz bei „Privattätigkeiten“.⁷³ Damit ist wohl der private Wohnhausbau gemeint. Neben der praktischen Ausbildung verfolgte Schmitz weiterhin das Studium an der Kunstakademie, indem er Akt- und Anatomiestunden besuchte und an kunstgeschichtlichen Vorlesungen teilnahm.⁷⁴ Die Zeichenübungen förderten sein früh entwickeltes zeichnerisches Talent und eröffneten ihm die Möglichkeit neben der Tätigkeit für Riffart in weiteren Architekturbüros zu arbeiten.⁷⁵ Schmitz engagierte sich als freier Mitarbeiter für den ehemaligen Stadtbaumeister von Köln, Privatarchitekt und Fachschriftsteller Julius C. Raschdorff (1823-1914)⁷⁶ und assistierte in der Ausarbeitung der Entwürfe für das Ständehaus⁷⁷ in Düsseldorf. Dem Dresdner Architektenduo Giese & Weidner half er beim zeichnen der Pläne für die Neue

67 Berliner Architekturwelt. 1.1899. S.104

68 Vgl.: Woermann. 1880:23.

69 Woermann. 1880:23.

70 Thieme, Ulrich/Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 28. Leipzig. 1934. S.348. Und: Becker, Felix [u.a.] [Hrsg.]: Spemanns goldenes Buch vom Eigenen Heim. Eine Hauskunde für Jedermann. Berlin/ Stuttgart. 1905. Biografie Nr.648.

71 Hofmann. DBZ. 50.1916:198.

72 In den eckigen Klammern befindet sich der Verweis auf den entsprechenden Eintrag im Werkkatalog.

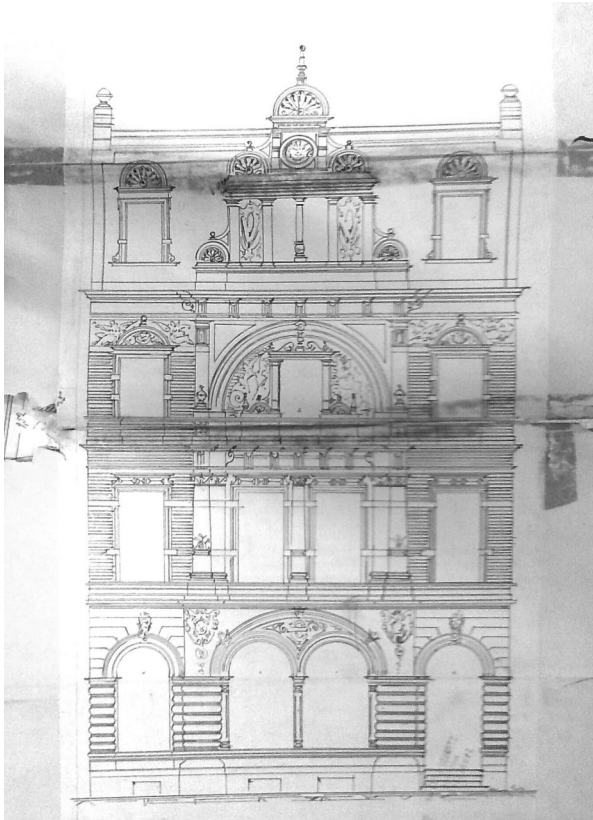
73 Hofmann. DBZ. 50.1916:198.

74 Hofmann. DBZ. 50.1916:198.

75 Hofmann. DBZ. 50.1916:198.

76 Thieme/ Becker. Bd.28. 1934. S.21.

77 Die Rheinische Provinzialverwaltung ließ das Ständehaus 1876-1880 nach Plänen von Julius C. Raschdorff, hervorgegangen aus einem Preisausschreiben von 1876, im Stil der Neo-Renaissance bauen. Download unter: <http://www.duesseldorf.de/stadtgruen/park/staendehaus/staendehaus.html>. (Letzter Zugriff: 14.02.2012).



7 Bruno Schmitz und Otto van Els. Aufriss. Lambertusstraße 6. Düsseldorf. 1882.



8 Bruno Schmitz und Otto van Els. Lambertusstraße 6. Düsseldorf. 1882.

Kunsthalle in Düsseldorf. Diese war ausschließlich der damaligen Gegenwartskunst gewidmet. Die Architekten Ernst Giese (1832-1903)⁷⁸, der zeitweilig eine Professur an der Düsseldorfer Akademie inne hatte, und Paul Weidner (1843-1899)⁷⁹ konnten sich in den 1874 und 1877 ausgeschriebenen Wettbewerben durchsetzen. Der 1878-1881 errichtete Bau der Kunsthalle präsentiert sich im Rundbogenstil der Semper-Schule. Des Weiteren arbeitete Schmitz für Kyllmann (1837-1913) & Heyden (1838-1902) an der Ausarbeitung der Entwürfe für die evangelische Johanneskirche in Düsseldorf.⁸⁰

Das Stadtbild Düsseldorfs veränderte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts stark. Aus der ehemaligen Landeshauptstadt wurde eine Provinz- und Beamtenstadt und schließlich eine Industriestadt, deren Stadtbild zunehmend durch klassizistische Bauten geprägt wurde.⁸¹ Die dafür verantwortlichen Architekten Raschdorff, Giese & Weider, Kyllmann & Heyden und Riffart

78 Thieme/ Becker. 14.1921:5.

79 Thieme/ Becker. 35.1942:274.

80 Zur Information: Download unter: <http://www.johanneskirche.org/stadtkirche/johanneskirche/geschichte.html>. (Letzter Zugriff: 15.05.2020).

81 Weidenhaupt, Hugo: Kleine Geschichte der Stadt Düsseldorf. 10., überarbeitete und erweiterte Auflage. Düsseldorf. 1993. S.96/99.



9 Bruno Schmitz. Inselstraße 26. Düsseldorf. 1882-83.

förderten den Ruf Düsseldorfs als „Kunst- und Gartenstadt“⁸². In diesem architektonischen und einem sich etablierenden musischen, literarischen und künstlerischen Umfeld fand das Wirken des Düsseldorfer Architekten Schmitz seinen Anfang – gestärkt durch das Bewusstsein, an einer Kunstakademie mit internationalem Ruf, zumindest hinsichtlich der Malerei, ausgebildet worden zu sein.⁸³

Schmitz' architektonisches Schaffen nahm seinen Ausgangspunkt in der Teilnahme an örtlichen und internationalen Ausschreibungen, wobei zu Beginn ausschließlich lokale Entwürfe zur Umsetzung gelangten. Der erste Erfolg, den Schmitz als selbstständiger Privatarchitekt⁸⁴ verbuchen konnte, ist der 1882 erfolgte Auftrag zur Ausführung des Harkortturms auf dem Harkortberg bei Wetter an der Ruhr. [W 1]. Zeitnah schloss Schmitz sich mit dem Architektenkollegen Otto van Els⁸⁵ zusammen und gründete ein privates Architekturbüro. Die 1882 und 1883

82 Weidenhaupt. 1993:101.

83 Vgl. Weidenhaupt. 1993:101.

84 Die *DBZ* verweist darauf, dass Schmitz sich 1882 als noch nicht 25-jähriger selbstständig machte. *DBZ*. 18.1884:131.

85 Über Otto Van Els lassen sich keine Informationen finden. Allein die Tatsache, dass er zusammen mit Schmitz einige Bauten in Düsseldorf verwirklicht hat, deuten auf seine Existenz. Ein Denkmalfund lässt darauf schließen, dass Van Els auch nach der Auflösung der Verbindung mit Schmitz noch in Düsseldorf gewirkt hat. 1907 baute Van Els im Gatherweg 60 in Düsseldorf eine sehr modern und schlicht anmutende Eisen-/Stahl- oder Metallfabrik. Download unter: <https://archive.vn/20140102204733/http://www.duesseldorf.de/>

ausgeführten Wohnhausfassaden in der Lambertusstraße 4 und 6⁸⁶ sowie die Gestaltung des Geschäftshauses in der Alleestraße 24 in Düsseldorf wurden von dem jungen Architektenduo, das unter dem Namen ‚Van Els & Schmitz. Architecten‘ agierte, entwickelt. [W 4/W 5]. Kennzeichnend für das anfängliche Schaffen der Entwurfsarchitekten ist, dass sie allein die Fassade gestalteten, isoliert von der Planung des Baukörpers. Es lässt sich bereits der für Schmitz typische Hang zum Monumentalen, Wuchtigen und Trutzigen erkennen, wobei der Stil sich an der Neorenaissance bzw. der Niederländischen Renaissance orientiert.

Für manche der großen Projekte, so zum Beispiel für das Oberösterreichische Landesmuseum in Linz [W 11], scheint Schmitz alleinig für die Autorenschaft verantwortlich zu sein, da van Els zu keinem Zeitpunkt in den Architekturzeitschriften oder auf den Entwürfen Erwähnung findet. Ähnlich verhält es sich bei dem Entwurf für das Nationaldenkmal für Viktor Emanuel II.⁸⁷, auch als Vittoriano bekannt, in Rom. [W 2]. Der Erwerb der silbernen Medaille für seinen ersten Entwurf und der Sieg des ersten Preises im engeren Wettbewerb für dieses Denkmal waren ausschlaggebend für die Bekanntheit des jungen Architekten.⁸⁸ Der Erfolg, der sich aus der Teilnahme generierte, wirkte sich nicht nur auf die Reputation Schmitz‘, sondern auch auf dessen finanzielle Lage aus. Als Mittdreißiger konnte er in Düsseldorf das Haus in der Inselstraße 26 erwerben, dessen Fassade er zusammen mit van Els gestaltet hatte.⁸⁹ [W 6]. Die *Deutsche Bauzeitung* verweist darauf wie ungewöhnlich es war, dass

„[...] Schmitz, der mit Ausnahme des auf der Düsseldorfer Kunstakademie erteilten Architektur-Unterrichts niemals eine eigentliche akademische Ausbildung genossen und sich lediglich in der Bureau-Praxis (vorzugsweise bei Hrn. Bmstr, Riffart in D.) bzw. durch eigene Studien und durch mannigfache Reisen zum Baukünstler entwickelt hat [...]“⁹⁰,

so erfolgreich in seinem Beruf war. Schmitz unternahm zahlreiche Studienreisen und es scheint als habe er sich Johann Wolfgang von Goethe zum Vorbild genommen und den in einem Brief benannten Liebhaber als Architekten verstanden. Goethe schrieb: „Das wünschenswerteste wäre freilich, daß der Liebhaber, der sich ausbilden will, die Gebäude selbst am Platz sähe [...]“⁹¹. Seine ersten Studienreisen unternahm Schmitz während und zeitlich kurz nach der praktischen Ausbildung im Atelier Riffarts.⁹² So reiste er von Düsseldorf aus in das nahe ge-

cgi-bin/denkmal/dsneu.pl?nr=1534. (Letzter Zugriff: 15.05.2020).

86 Die Bauakten der Lambertusstraße 4 und 6 befinden sich im Bauaktenarchiv im Bauaufsichtsamt der Landeshauptstadt Düsseldorf.

87 Im Italienischen heißt es: Monumento Nazionale a Vittorio Emanuele II.

88 Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neu bearbeitete und vermehrte Auflage. Band 17. Leipzig/ Wien. 1907.

89 Das Haus blieb bis 1904, dem Zeitpunkt der Scheidung von seiner ersten Frau Lucia Schmitz geb. Genelli, im Besitz Bruno Schmitz‘. Dokumentiert ist der Verkauf und dass der neue Besitzer 1904 umgehend einen Bauantrag stellte. Die Bauakte der Inselstraße 26 ist zu finden im Bauaktenarchiv des Bauaufsichtsamtes der Landeshauptstadt Düsseldorf.

90 DBZ. 18.1884:131.

91 Goethe, Johann Wolfgang von: Grundlagen zu einer architektonischen Bibliothek. Brief an Johannes Schleuser. Jena. 22. Februar 1797. Zitiert nach: Paulus, Simon: Deutsche Architekten Reisen. Zwischen Renaissance und Moderne. Petersberg. 2011. S.5.

92 BAW. 1.1899:104.

legene Holland, nach Belgien und Frankreich.⁹³ Diese Studienreisen mögen zur Erweiterung seines „Anschauungskreises“⁹⁴ geführt und „einen wesentlichen Moment seiner frühen Studien“⁹⁵ dargestellt haben, wobei die *Deutsche Bauzeitung* für Schmitz' ersten Entwürfe (Rom, Amsterdam, Stockholm) zumeist den Berliner Reichstag als Referenzobjekt herangezog.⁹⁶ Vor allem verweisen die Reisen darauf, dass Schmitz der Tradition des reisenden Architekten folgte und „sich selbst und sein Fach stets in einem größeren Kontext, zunächst im europäischen, dann im globalen Rahmen wahrgenommen hat“⁹⁷. Die Erkundung unbekannter Dinge sollte den Geist zu neuen Erkenntnissen bewegen, einem Bildungsverständnis folgend, welches von der Reproduktion eines architektonischen Kanons ausging.⁹⁸ Jene von Simon Paulus beschriebene „Suche nach Wissen, nach ‚Stil‘, nach Identität und Individualität, aber auch das Herausarbeiten einer eigenen, sich abgrenzenden lokalen und traditionsbezogenen Architektursprache“⁹⁹ waren grundlegend für das Reisen Schmitz'. So haben nicht zuletzt die Amerika-reisen dazu beigetragen, dass er aus einer Vielfalt, ja einer globalen Auswahl von Formen und Stilen wählen und einen ‚eigenen‘ Stil entwickeln konnte. Dem Reisen förderlich war die erfolgreiche Teilnahme an verschiedenen Konkurrenzen, die Schmitz zum Besuch zahlreicher europäischer Städte veranlasste. So führten ihn die Entwürfe für das Nationaldenkmal für Viktor Emanuel II. nach Rom und ins „übrige Italien“¹⁰⁰ und die Ausführung des Museums in Linz nach Österreich und Süddeutschland.

Mit jenen Studienreisen endete Schmitz' Berufseinstiegsphase¹⁰¹, die er selbst als „Rheinische Tätigkeit“ bezeichnete und wie folgt beschrieb:

„Auf diese meine jugendliche Sturm- und Drangperiode im schönen Rheinland, der alten Kulturstraße, die durch die Verbindung mit Hartel¹⁰² ihren Abschluß fand, blicke ich mit viel Dank gegen ein freundliches Geschick zurück. Gern erinnere ich mich der großen Förderung, die ich dort von so vielen Seiten, namentlich durch das Wohlwollen des Baumeisters Riffarth, gefunden habe. Aber diese Zeit charakterisiert sich doch für mich durch die vollkommene Loslösung vom Zwang einer Schule und die Abwesenheit der steten Leitung eines Lehrers. So sehr ich den Wert der Schule, wenn sie als Pflegestätte künstlerischer Traditionen auftritt, zu schätzen gelernt habe, so betrachte ich doch meine so ungebundene, von jedem Zusammenhang mit der Schule losgelöste Entwicklung in anregender Umgebung, als eine freundli-

93 Vgl.: Hofmann. DBZ. 50.1916:199.

94 BAW. 1.1899:104.

95 Hofmann. DBZ. 50.1916:199.

96 DBZ. 18.1884:131.

97 Vgl.: Paulus. 2011:6.

98 Vgl.: Sterne, Laurence: *The Prodigal Son*. Aus: Sterne, Laurence: *The Letters and Sermons and Miscellaneous Writings of Laurence Sterne*. 2 Bände. London. 1844. Nach: Brillì, Attilio: *Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: Die ›Grand Tour‹*. Berlin. 1997. S.23.

99 Paulus. 2011:6.

100 Hofmann. DBZ. 50.1916:199.

101 Vgl.: BAW. 1.1899:104.

102 1884 ging Schmitz nach Leipzig und gründete mit August Hartel (1844-1890) die Architektenverbindung Hartel & Schmitz. Diese Phase ist Gegenstand des nächsten Kapitels.

che Fügung des Geschickes, wie ich sie in ähnlichen Zeitläufen, die einer bestimmten, klar erkennbaren Kunstrichtung entbehren, jedem Jünger der Baukunst nur von Herzen wünschen kann. Unsere Zeit leidet an einer Ueberschätzung der Schule. Alles wird von der Schule verlangt; das Schulstudium wird immer langweiliger und das Studium der rein theoretischen und wissenschaftlichen Seite unseres Berufes läßt für die Ausbildung der künstlerischen Persönlichkeit wenig Raum mehr übrig. Im Gegensatz hierzu erblicke ich in der größeren Betonung der künstlerischen Seite unseres Berufes, namentlich in der fördernden Verbindung des Architektur-Studiums mit dem Studium der anderen Künste, das Heil der Baukunst. Der junge Baubeflissene sollte, wie jeder andere Künstler, so früh wie möglich mit der direkten Ausübung seiner Kunst beginnen, möglichst sofort an der Tätigkeit eines ausführenden Architekten teilnehmen, sich so viel wie möglich malend, modellierend und zeichnend im Verein mit anderen Künstlern betätigen und das wissenschaftliche und theoretische Studium in der Schule auf die Abende verlegen.“¹⁰³

Schmitz, der als Autor nur selten und wenn, zur Beschreibung seiner Architektur in Erscheinung tritt, äußert in seinen Lebenserinnerungen Kritik am Bildungssystem.¹⁰⁴ Die Schule, welche als Bewahrerin künstlerischer Tradition Würdigung erfährt, lehre den Schüler vor allem die Nachahmung und hemme damit die Förderung des persönlichen künstlerischen Talents, verhindere also Kreativität und Originalität. Jene Zeit des Stilchaos, also des Eklektizismus und Historismus, welche Schmitz als Zeit ohne erkennbare Kunstrichtung beschreibt, wurde von ihm als Chance empfunden, neue Formen zu entwickeln. Ergebnis jener Erfahrung müsse sein, dass die Lehre dem Schüler die Entwicklung zur individuellen Form ermöglicht. Grundlegend dafür sei der Austausch der Architektur mit den anderen Künsten, das freie Schaffen und eine unvoreingenommene Herangehensweise.

Leipzig und die Architektenverbindung mit Hartel – Über Umwege nach Berlin

Im Jahr 1884 siedelte Schmitz nach Leipzig über, wo er mit August Hartel (1844-1890) die Architekturfirma Hartel & Schmitz gründete.¹⁰⁵ Obwohl Hartel vierzehn Jahre älter war als Schmitz, kannten sich die beiden Architekten vermutlich aus dem beruflichen Umfeld Raschdorffs oder Kyllmann & Heydens.¹⁰⁶ Hartel hatte seine Architekturausbildung als Bürogehilfe beim damaligen Kölner Stadtbaumeister Julius C. Raschdorff begonnen und wurde von August Lange (1834-1884) an den gotischen Baustil herangeführt, ehe er 1863 eine fünfjährige Ausbildung beim Domwerkmeister Franz Schmitz (1832-1894) antrat, der Hartels Architektur-

103 Zitiert nach: Hofmann. DBZ. 50.1916:198f.

104 Siehe: Schmitz, Bruno: Kaiser-Wilhelm-Denkmal. In: Wochenblatt für Baukunde. 12.1890. S.101. Und: Schmitz, Bruno: Noch einmal der Entwurf für die Tonhalle in Zürich. In: DBZ. 30.1896:180. Die als „Erfahrungssätze“ zur „Zeit der Reife“ niedergeschriebenen Lebenserinnerungen, werden von Hofmann zitiert und sind die einzige Quelle der Reflexionen Schmitz'. Vgl. u.a.: Hofmann. DBZ. 50.1916:199.

105 DBZ. 24.1890:130.

106 Schumacher, Uwe: Dombaumeister August Hartel. Markkleeberg . 2011. S.5.

sprache nachhaltig prägte und ihn endgültig für den neogotischen Stil begeisterte.¹⁰⁷ 1868 besuchte Hartel in Berlin Vorlesungen der Bauakademie und sammelte zeitgleich weitere praktische Erfahrungen bei Kyllmann & Heyden, um nach einem Jahr als Büroleiter in Raschdorffs Büro zurückzukehren.¹⁰⁸ In den 1870er Jahren machte Hartel sich selbstständig, betrieb gemeinsam mit Theodor Quester (1843-?) ein Architekturbüro in Krefeld und verfolgte schließlich die Ausführung der Nathanaelkirche in Leipzig in Zusammenarbeit mit Constantin Lipsius (1832-1894).¹⁰⁹ Das umfangreiche Bauprojekt veranlasste Hartel, 1884 nach Leipzig umzusiedeln. Schmitz mag sich der Gelegenheit angeschlossen haben. Die Zusammenarbeit der Architekten beruhte darauf, dass beide sich Vorteile erhofften. Hartel plante das „launische Glück zu zwingen“¹¹⁰ und wollte von Schmitz' Wettbewerbserfolgen profitieren, wohingegen Schmitz erwartete „in die Kirchenbaukunst der Gegenwart eingeführt zu werden“¹¹¹. Hartels „Eigenart des Schaffens“¹¹² und sein neogotischer Stil hatten zu abnehmendem Erfolg bei den Ausschreibungen geführt, vor allem wohl, weil die Mode der 1880er Jahre bei „lukrativen Monumentalbauten die Renaissance bevorzugte“.¹¹³ Daher verwundert es nicht, dass die Entwürfe von Hartel & Schmitz zumeist im Stil der Neo-Renaissance verfasst wurden. Die Erfolge in den Konkurrenzen um Fassadenentwürfe für einen Harmonie-Klub [W 14] und ein Reichsgerichtshaus für Leipzig [W 15] sowie um die neue Börse in Amsterdam [W 12] blieben dennoch aus, wenngleich die Beiträge aufgrund ihrer Darstellung Würdigung fanden.¹¹⁴ Hartel komme „infolge seiner stilistischen Sonderstellung“¹¹⁵ kein Anteil an der Entwurfsleistung zu, weswegen sich die Frage nach Hartels Können stellt. Besonders Hofmann zeichnet ein eigenwilliges Bild Hartels und erachtet ihn als hemmend für die künstlerische Entwicklung Schmitz'. In der *DBZ* heißt es an anderer Stelle, dass Hartel durch „raue Derbheit der Form“ und „ehrliche gemeinte, aber nicht immer angebrachte Offenheit“ zu unrecht verurteilt wurde und in der „rauen Schale ein edler Kern“ verborgen sei, er gar die „Kraft der Fähigkeit“, ein großer Architekt zu sein, besäße.¹¹⁶ In der *Berliner Architekturwelt* wird er als „genial“ beschrieben und dass sich sein Einfluss auf Schmitz hinsichtlich der mittelalterlichen Kunstformen als bestärkend ausgewirkt habe.¹¹⁷ Letzteres gilt eher als unwahrscheinlich, da Hartel sich vor allem durch einen gotischen Stil auszeichnete. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die Hinwendung zur romanischen Form Ursprünge in der Anschauung amerikanischer Architektur findet. Dennoch galt Hartel im Bereich der Kirchenbaukunst und im Bereich jener monumentalen Baukunst in künstlerischer und technischer Hinsicht als Meister.¹¹⁸ Hinsichtlich der erhofften Vorteile erwies

107 Wochenblatt für Baukunde (Sonderausgabe der Deutschen Bauzeitung). 12.1890:118. Und: Schumacher. 2011:5.

108 DBZ. 24.1890:118f.

109 Schumacher. 2011:6.

110 Wochenblatt für Baukunde. 12.1890:130.

111 Hofmann. DBZ. 50.1916:198.

112 Hofmann. DBZ. 50.1916:198.

113 Schumacher 2011:6.

114 Wochenblatt für Baukunde. 12.1890:130.

115 Hofmann. DBZ. 50.1916:198.

116 DBZ. 24.1890:134.

117 BAW. 1.1899:104.

118 Wochenblatt für Baukunde. 12.1890:133.

sich die Verbindung von Hartel und Schmitz allerdings nicht als glücklich und so löste sie sich nach der kurzen Dauer von einem Jahr wieder.¹¹⁹

Berlin

Nach der Trennung von Hartel führte es Schmitz 1885 nach Berlin – in die junge Reichshauptstadt, welche sich in den Anfängen eines architektonischen Entwicklungsprozesses hin zu einer angestrebten repräsentativen, hauptstädtischen Architektur befand. Trotz der zunehmenden wirtschaftlichen und politischen Relevanz verblieb Berlin zum Zeitpunkt der Reichsgründung städtebaulich und architektonisch hinter den Anforderungen.¹²⁰ 1443 wurde Berlin Hauptstadt des Kurfürstentums Brandenburg, ab 1701 Hauptstadt des Königums von Preußen und schließlich 1871 des Deutschen Reiches.¹²¹ Entscheidende Ereignisse der städtischen Entwicklung Berlins hin zur Metropole und zur bedeutendsten Handels- und Industriestadt Deutschlands waren die Befreiungskriege (1813-1815) zu Beginn des 19. Jahrhunderts und der damit einhergehenden Befreiung von der französischen Besatzung sowie die Revolution von 1848. Mit dem Machtzuwachs Preußens stieg auch die Bedeutung Berlins, signifikant mit der Ernennung zur Bundeshauptstadt des 1867 gegründeten Norddeutschen Bundes und endgültig im Januar 1871, als Berlin zur Hauptstadt des neuen Reiches und Residenz des deutschen Kaisers wurde.¹²² Bestrebungen, den neuen Status auch architektonisch zu manifestieren, kamen nur langsam in Bewegung. Auch wenn sich ein Aufschwung des Baugewerbes schon in den 1870er Jahren ankündigte, wurde dieser durch die Gründerzeitkrise gehemmt.¹²³ In den 1880er Jahren setzte schließlich eine bauliche Entwicklung ein, die in den 1890er Jahren im Stadtbild sichtbar wurde und um 1900 ihren Höhepunkt fand.¹²⁴ Neben dem kaiserlichen Anspruch, Berlin zur „schönsten Stadt der Welt“¹²⁵ zu machen, forderte das zunehmend von kapitalistischen Interessen geleitete und an politischem Einfluss gewinnende Bürgertum einen repräsentativen architektonischen Ausdruck. Daneben stellten auch Wirtschaft und Industrie Anforderungen an den Städtebau und die gesamte großstädtische Bevölkerung verlangte nach Lösungen für städtebauliche Probleme, die sich beispielsweise in der Bildung und dem gehäuftem Auftreten von Mietskasernen zeigten. Angetrieben durch die Industrielle

119 Hofmann. DBZ. 50.1916:198.

120 Vgl.: Köstler, Andreas: Hauptstadt-Architekturen. Die polyphonen Angebote der Museumsinsel für das kaiserliche Berlin. S. 245-257. In: Berbig, Roland/ D'Aprile, Iwan-M./ Peitsch, Helmut/ Schütz, Erhard [Hrsg.]: Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium. Berlin. 2011. S.245.

121 Petsch, Joachim/ Ruhl, Carsten: Stadtplanung zwischen Kunst und Politik – Berlin. Teil 2: Architektur und Städtebau bis 1945. Berlin. 2001. S. 1. In: Geschichte und Kunst im Wandel ihrer Funktion. Kunst und Funktion. Download unter: <http://www.kunst-und-funktion.de/www.html>. (Letzter Zugriff: 12.06.2008).

122 Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Berlin. Bearbeitet von Sybille Badstübner-Gröger [u.a.]. Berlin/ München. 1994. S.14.

123 Vgl.: Köstler. 2011:245.

124 Köstler. 2011:245.

125 Anspruch und Ausspruch Kaiser Wilhelms II., der von Walter Rathenau aufgegriffen und von Karl Scheffler verbreitet wurde. Vgl.: Schütz, Erhard: Heinrich Manns Im Schlaraffenland und Georg Simmel. S.421-430. In: Berbig, Roland/ D'Aprile, Iwan-M./ Peitsch, Helmut/ Schütz, Erhard [Hrsg.]: Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium. Berlin. 2011. S.426.

Revolution urbanisierte sich die Gesellschaft. Hatten 1875 ca. 966.858¹²⁶ Menschen in Berlin gelebt, waren es 1885 bereits 1.315.287 und im Jahr 1895 1.677.304.¹²⁷ Dabei konzentrierte sich das Wachstum der Bevölkerung zur ersten Hälfte der Kaiserzeit auf den innerstädtischen Bereich, wohingegen die zweite Hälfte durch den Wachstum der Vororte gekennzeichnet ist.¹²⁸ Hinzu kommt, dass die Eingemeindung kleiner Stadtsiedlungen des Berliner Umlands wie zum Beispiel Tempelhofs und Schönebergs, die Einwohnerzahl steigen ließ und zu einer Erweiterung des Stadtgebietes führte.¹²⁹

Über einen langen Zeitraum gab es in Berlin keine allgemeine städtebauliche Richtlinie. 1794 hatte das Allgemeine Preußische Landrecht die Baufreiheit gewährt, damit den Einfluss der öffentlichen Kontrolle beschränkt und eine Privatisierung der Stadtplanung begünstigt.¹³⁰ Mit den Steinschen Reformen, den Edikten von 1807 und 1811, wurde die Liberalisierung und Privatisierung des Städtebaus weiter vorangetrieben.¹³¹ Von dem absolutistischen Ideal der „Stadt als Gesamtkunstwerk“ distanzierte man sich zunehmend wie auch vom Schloss als Mittelpunkt der Planung. Individuelle und funktionelle Überlegungen setzten sich gegenüber der Ästhetik einer Gesamtplanung durch. Dennoch gab es Bestrebungen, planerisch die Gestaltung der Stadt Berlin zu beeinflussen. Der Oberbaurat Johann Carl Ludwig Schmid (1780-1849) verfasste 1825 und 1830 Bebauungspläne für die spätere Luisenstadt und das Köpenicker Feld sowie für Gebiete außerhalb der Akzisemauer.¹³² Jener Bebauungsplan wurde durch Peter Joseph Lennés (1789-1866) Pläne zur Stadtentwicklung ersetzt, einem Gesamtplan zur städtebaulichen und ästhetischen Gestaltung der Berliner Residenzstadt, welcher 1840 unter dem Titel „Projektierte Schmuck- und Grenzzüge von Berlin mit nächster Umgebung“ einge-

126 Engel, Helmut: Berlin auf dem Weg zur Moderne. Berlin. 1997. S.16.

127 1800: 172.000
1840: 400.000
1861: 500.000
1870: 960.000
1900: 1.900.000
1913: 2.100.000
1920: 4.200.000 (nach Schaffung von Groß-Berlin)

Download unter: http://images.google.de/imgres?imgurl=http://www.arch.tudresden.de/ibad/Baugeschichte/bilder/berlin%252018401880%2520stadtentwicklung.jpg&imgrefurl=http://www.arch.tu-dresden.de/ibad/Baugeschichte/Vorlesung%2520Berlin_nach_1700.html&h=652&w=452&sz=250&hl=de&start=9&um=1&tbnid=7OTuoE8oNTd5WM:&tbnh=138&tbnw=96&prev=/images%3Fq%3Dberlin%2Bum%2B1860%2Bdehio%26um%3D1%26hl%3Dde%26client%3Dfirefox%26rls%3Dorg.mozilla:de:official%26sa%3Dg (Letzter Zugriff: 11.06.2008).

128 Harald Bodenschatz gibt an, dass die Einwohnerzahl der Kernstadt Berlin von 1871 bis 1890 von 823.000 auf 1.575.000 Personen anstieg und in den Vororten von 109.000 auf 385.000. Zwischen 1890 und 1910 hingegen wuchs die Einwohnerzahl der Kernstadt nur noch auf 2.071.000 Personen an, wohingegen die Zahl der Personen in den Vororten auf 1.663.000 anstieg. Siehe: Bodenschatz, Harald: Auf dem Weg zur Mietskasernenstadt?. S.297-307. In: Berbig, Roland/ D'Aprile, Iwan-M./ Peitsch, Helmut/ Schütz, Erhard [Hrsg.]: Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium. Berlin. 2011. S.297f.

129 Schwenk, Herbert: Berliner Stadtentwicklung von A bis Z. 3. erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin. 2011. S.144f.

130 Exkurs: Die Stein'schen Reformen und ihre liberalen Impulse. Petsch. 2001:2f.

131 Petsch. 2001:2f. Bis zur nächsten Fußnote gültig.

132 Schwenk. 2011:158ff. Gilt bis zur nächsten Fußnote.

reicht wurde. Es folgten modifizierte Pläne Lennés, die als Grundlage für den späteren Hobrecht-Plan dienten. Auch Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) trieb die Stadtplanung, welche als solche zu jenem Zeitpunkt noch nicht existierte, voran und nahm Einfluss auf die Stadtentwicklung.¹³³ Erst der Hobrecht-Plan¹³⁴ von 1862 formuliert einen staatlichen Bebauungsplan für Berlin und seine nächste Umgebung.¹³⁵ Er galt vor allem als Richtlinie der inneren Stadterweiterung, wobei das Zentrum und die äußeren Gebiete wie die Vororte nicht berücksichtigt wurden.¹³⁶ Letztere unterlagen noch immer gemeindlicher oder privater Planung. Mit dem Hobrecht-Plan wurde die Anlage von Straßenrastern, die Regelung des Verkehrs, die Wohnbebauung angrenzend an die Akzisemauer sowie die Durchmischung von Bürgerwohnungen und Arbeiterwohnungen festgelegt.¹³⁷ Eine Baupolizeiordnung beeinflusste die konkrete Ausgestaltung. Der Plan formulierte einerseits die Grundlagen für den städtebaulichen Umgang mit Berlins Aufstieg zur Weltstadt, befruchtete jedoch andererseits die Entstehung der größten Mietskasernenstadt der Welt.¹³⁸ Nach der Reichsgründung wurde regulierend eingegriffen, indem 1875 das Preußische Fluchtliniengesetz erlassen wurde.¹³⁹ Dieses wurde grundlegend für Berlins städtebauliche Planung, führte zu einem kommunalen Städtebau, indem die Gemeinden Bebauungspläne festlegen mussten und ebnete den Weg zur Großstadt, zur Metropolis.¹⁴⁰ Als Schmitz in den 1880er Jahren nach Berlin kam und sich als freier Architekt niederließ, herrschte noch immer die durch die Gründerzeit eingeleitete Stimmung des Aufbruchs. Das Versprechen des Fortschritts, die anstehende Planung und Gestaltung einer modernen Reichshauptstadt sowie der junge Wohlstand und der Einfluss des gebildeten Bürgertums, jene „Symbiose von Kapital und Geist, von satuiertes Elitengeselligkeit und kultureller Innovation“¹⁴¹ wie sie u.a. im Tiergartenviertel entstand, machte Berlin in ideeller, kreativ-künstlerischer und existenzieller Hinsicht interessant für Künstler. Trotzdem konnte Schmitz, der gedachte „im Mittelpunkt modernen Lebens“¹⁴² in der Reichshauptstadt Bestätigung zu finden und der sich durch den Sieg im Wettbewerb zum Nationaldenkmal für Viktor Emanuel II. in Rom bereits einen Namen gemacht hatte, kaum Aufträge akquirieren, sodass es ihm schwer fiel, sich in Berlin zu etablieren.¹⁴³ Neben kleinen Aufträgen wie dem Wetterhäuschen vor dem Schloss 1885 [W 18] oder einem Grabdenkmal für die Familie Hofmann 1888 [W 24] mangelte es Schmitz über einen mehrjährigen Zeitraum fast völlig an Ausführungsarbeiten.¹⁴⁴ Er finanzierte sich vornehmlich durch die vorangegangene, erfolgreiche Teilnahme an Wettbewerben, sodass er

133 Schwenk. 2011:161.

134 Entworfen durch den Regierungsbaumeister James F. L. Hobrecht (1825-1902). Schwenk. 2011:168f.

135 Bodenschatz, Harald [u.a.]: Berlin und seiner Bauten. Teil 1. Städtebau. Berlin. 2009. S.15.

136 Bodenschatz. 2009:15.

137 Schwenk. 2011:168.

138 Döhl, Dörte: Ludwig Hofmann. Bauen für Berlin. 1896-1924. Kempten. 2004. S.20.

139 Bodenschatz. 2011:298.

140 Bodenschatz. 2009:15.

141 Reif, Heinz: Das Tiergartenviertel. Geselligkeit und Gesellschaft in Berlins ‚Neuem Westen‘ um 1900. S.259-283. In: Berbig, Roland/ D’Aprile, Iwan-M./ Peitsch, Helmut/ Schütz, Erhard [Hrsg.]: Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium. Berlin. 2011. S.259.

142 Schliepmann. 1913:IV.

143 Schliepmann. 1913:IV.

144 Hofmann. DBZ. 50.1916:199.

eine Wohnung in der Bendlerstraße 17 anmieten konnte.¹⁴⁵ Dennoch schien Berlin mit seinen zahlreichen städtebaulichen und architektonischen Aufgaben und als Experimentierfeld Schmitz zu faszinieren.

Die Neue Welt oder das Land der unbegrenzten Möglichkeiten¹⁴⁶ - wie Amerika Schmitz' Werk beeinflusste

Einen beruflichen und persönlichen Erfolg Schmitz' stellt die Teilnahme am Wettbewerb für das Soldiers' and Sailors' Monument in Indianapolis [W 25], der Hauptstadt Indianas, 1888 dar. Die Erringung des ersten Platzes und die damit einhergehende Beschäftigung in den Vereinigten Staaten ebnete Schmitz den Weg zu seinem Durchbruch als Denkmalarchitekt und verhalf ihm zu weiteren Bauvorhaben. Die Professionalisierung zum Entwurfsarchitekten hatte Schmitz früh dazu veranlasst, an internationalen Wettbewerben teilzunehmen – so an Konkurrenzen in Rom [W 2], Amsterdam [W 8], Linz [W 11] und Stockholm [W 10]. Die dadurch in Europa erlangte Bekanntheit wurde durch die Ausführung des Soldiers' and Sailors' Monuments – auch als Siegerdenkmal bekannt – zu einem internationalem Prestige ausgedehnt. Durch die fortschreitende Globalisierung und die Möglichkeit des modernen Personenverkehrs wurde Nordamerika zunehmend zum Ziel der modernen Bildungsreise, aus der „Grand Tour“ wurde eine Art „Great Journey“, vor allem die Wettbewerbe wurden international. Schmitz war einer der ersten deutschen Architekten, der zur Ausführung eines einzelnen Auftrags nach Amerika fuhr.

Zum Amerikabild

Das Bild des modernen Amerikas ist anfangs vor allem durch das Medium der Reiseliteratur, d.h. durch Berichte und Eindrücke Amerikareisender geprägt. Die zumeist sehr subjektiv geprägte Wahrnehmung des Berichterstatters erfolgt in der Reflexion des eigenen Ich, dem Bekannten und dem Erwartungshorizont. Ulrich Ott interpretiert in „Amerika ist anders. Studien zum Amerika-Bild in deutschen Reiseberichten des 20. Jahrhunderts.“ das politische Geschehen der Zeit und seine Auswirkungen auf die Wahrnehmung Amerikas durch deutsche

145 Schmitz Adressen laut Berliner Adressbuch:

1886/87: Bendlerstraße 17, Parterre

1888/89: Frobenstraße 26, 2. Stock

1890/91: Lützowufer 21, Parterre

1892-94: Kurfürstenstraße 99a, 3. Stock

1895-97: im Berliner Adressbuch findet sich keine Adresse.

1898-1905: Hardenbergstraße 24, 3. Stock

1899-1902: Atelier im Stadtbahnbogen 566, Fasanenstraße.

ab 1905: Wohn- und Atelierhaus, Sophienstraße 11.

Siehe: Die Einträge 1885-1916 in den Berliner Adressbüchern. Download unter: <http://digital.zlb.de/viewer/sites/collection-berlin-adresses/>. (Letzter Zugriff: 14.02.2015).

146 Geht zurück auf: Golberger, Ludwig Max: Das Land der unbegrenzten Möglichkeiten: Beobachtungen über das Wirtschaftsleben der Vereinigten Staaten von Amerika. Berlin/ Leipzig. 1903.

Reisende und stellt fest, dass diese präformiert ist und eine Interpretation der Wirklichkeit vorgenommen wird.¹⁴⁷ Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Peter Brenner in seiner Analyse der deutschen Reise- und Auswandererberichte, indem er die Entstehung von stereotypen Bildern, im Vorgang der Spiegelung von Wertvorstellungen, in der Ernennung der fremden Kultur zum Träger „affektiver Sehnsuchts- und Angstphantasien“¹⁴⁸ und der Selbstanalyse unter dem Begriff der „Imagologie“ subsumiert.¹⁴⁹ War zu Beginn des 19. Jahrhunderts Amerika das Land der unbegrenzten Möglichkeiten und der Freiheit, in dem sich vor allem von der Revolution 1848 enttäuschte oder nach wirtschaftlichem Erfolg suchende Auswanderer wiederfanden, so wurde die Neue Welt zunehmend Ziel abenteuerlustiger und interessierter Reisender. Kann zur Mitte des 19. Jahrhunderts von einer allgemein positiven, vergleichsweise euphorischen Amerikawahrnehmung ausgegangen werden, so liegt dies nach Ulrich Ott an einer unpolitischen und ahistorischen Wahrnehmung, in deren Folge die Berichterstattung auf die „Ästhetisierung der Landschaft“ ausgelegt war.¹⁵⁰ Die Wiedergabe war weitgehend realistisch, wenn auch nicht wissenschaftlich-positivistisch. Probleme der Rekonstruktionsperiode wurden nur oberflächlich behandelt, so z.B. die Entrechtung und Diskriminierung der Schwarzen sowie die Lynchjustiz. Das in den 1880er Jahren beschworene „Image“ der Vereinigten Staaten bzw. Nordamerikas als „land of freedom“, „land of liberty“, „land of revolution“, „land without aristocracy and status“, und „land without history“ ist in seiner Tendenz Stereotyp der positiven Wahrnehmung deutscher liberaler und sozialistischer Parteien.¹⁵¹ So hatte sich zum Beispiel der Schriftsteller Friedrich Bodenstedt (1819-1892), der 1880 eine Amerikareise unternommen hatte zum Ziel gesetzt, „ein großes Volk im Werden [...] [zu] sehen“.¹⁵² Mit der Folge, dass er den amerikanischen Nationalcharakter herausstellt und den unerschütterlichen Fortschrittsoptimismus bewundert. Andrew Lees beschreibt den Wandel zum Ende des 19. Jahrhunderts in der Entwicklung des Amerikabildes.¹⁵³ Zu Beginn galten die USA als „Land der Zukunft“ und waren Inbegriff der Zivilisation und der euphorischen Idealisierung. Zunehmend aber wurde die Einschätzung realistischer und kritischer und die Ambivalenzen und Widersprüche aufgezeigt. Die Großstadt als Zentrum architektonischer und ingenieurtechnischer Innovation und des Fortschritts stellte zugleich Moloch und Chaos dar. Zuletzt etablierte sich eine weitgehende Ablehnung und Amerika wurde zum Inbegriff von Kultur- und

147 Vgl.: Ott, Ulrich: Amerika ist anders. Studien zum Amerika-Bild in deutschen Reiseberichten des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main/ Bern/ New York/ Paris. 1991. S.15ff.

148 Zur Imagologie: Download unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8229>. (Letzter Zugriff: 15.05.2020).

149 Brenner, Peter J.: Reisen in die Neue Welt. Die Erfahrung Nordamerikas in deutschen Reise- und Auswandererberichten des 19. Jahrhunderts. Tübingen. 1991. S.5.

150 Ott. 1991:88. Gilt auch für die zwei folgenden Sätze.

151 Buse, Dieter K.: Social Crossings: German Leftists View „Amerika“ and Reflect Themselves, 1870-1914. S.81-130. In: Adam, Thomas/ Roemer, Nils H. [Hrsg.]: Crossing the Atlantic. Travel and Travel Writing in Modern Times. Arlington. 2011. S.83.

152 Ott. 1991:15.

153 Lees, Andrew: Between Modernity and Antimodernity. From Enthusiasm to Hostility in German Perceptions of Big Cities in America., 1870s-1930s. S.149-185. In: Adam, Thomas/ Roemer, Nils [Hrsg.]: Crossing the Atlantic. Travel and Travel Writings in Modern Times. Arlington. 2011. Dank für den Hinweis gilt Maxi Schreiber.

Traditionslosigkeit. Der von Ott und Lees beschriebene Einfluss des politischen Zeitgeschehens führte um 1900 zu einem ambivalenten, zumeist negativen „Image“ Amerikas, welches in Form des Anti-Urbanismus seinen Höhepunkt fand.¹⁵⁴ So waren es vor allem Demographen und Soziologen, die sich gegen die Urbanisierung und die modernistisch-amerikanische Form der Zivilisation aussprachen.¹⁵⁵ Aber auch die Anhänger der Heimatschutzbewegungen stellten sich gegen den amerikanischen Modernismus.¹⁵⁶ So entwarf Gustav Freytag eine Heimatmythe der deutschen Tradition und Beständigkeit. Unterstützt von Theodor Fontane, der dem amerikanischen Fortschritt Kälte und Distanziertheit vorwarf und demgegenüber die Wärme und Sensitivität der deutschen Kultur hervorhob, dem Stereotyp „[...] Americans are dollaroriented, materialistic, and cold; they lack the German's warmheartedness, idealism, and Gemüt“¹⁵⁷ folgend. Mit dem Bild der kapitalistischen Oberflächlichkeit ging einher, dass dem Land unterstellt wurde, es besäße keine höhere Bildung und sei vor allem ohne Kultur.¹⁵⁸ Der subjektiven Reiseberichterstattung, welche persönliche Erfahrungen und das Großstadterlebnis in der Auseinandersetzung mit dem Erwartungshorizont reproduzierte und nur vereinzelt strukturelle Probleme oder Errungenschaften der amerikanischen Großstadt thematisierte und Baukunst in statischer und architektonischer Hinsicht vernachlässigte, steht die Entwicklung eines fachlichen Interesses an der amerikanischen Architektur gegenüber. Die 1876 in Philadelphia stattfindende Weltausstellung, die Centennial Exhibition, veranlasste die deutsche Architekturpresse erstmals, sich mit der Entwicklung und den Neuerungen der amerikanischen Baukunst auseinanderzusetzen.¹⁵⁹ Die Weltausstellung blieb vorerst isoliertes Ereignis. Erst mit der World's Columbian Exhibition 1893 in Chicago generierte sich umfassend öffentliches, aber auch fachliches Interesse. Chicago stand als „world's most recent metropolis“¹⁶⁰ neben New York exemplarisch für die architektonische Entwicklung der nordamerikanischen Großstadtarchitektur und das Aufkommen des Hochhauses. Chicagos Zentrum war gänzlich geprägt von Hochhausbauten fortschreitender Ingenieurtechnik, nachdem der verheerende Brand von 1871 den Großteil der Stadt zerstört hatte. Mit der Etablierung der Großstadtvision avancierte der Skyscraper neben der Fabrik zum Symbol der amerikanischen Moderne und machte den Architekten zum Künstlergenie der zivilisierten Gesellschaft.¹⁶¹ Mathias Eberenz

154 Ott. 1991:88./ Lees. 2011:169.

155 Lees, Andrew: *Cities Perceived. Urban Society in European and American thought. 1820-1940.* New York. 1985. S.142-148. Und: Lees. 2011:149-185.

156 Helbich, Wolfgang: *Different, But Not Out of This World: German Images of the United States Between Two Wars, 1871-1914.* S.109-129. In; Barclay, David/ Glaser-Schmidt [Hrsg.]: *Transatlantic Images and Perceptions. Germany and America since 1776.* Cambridge/ New York/ Oakleigh. 1997. S.113. Gilt ebenfalls für die zwei folgenden Sätze.

157 Helbich. 1997:116.

158 Depkat, Volker: *Szenen einer ambivalenten Verflechtungsgeschichte: Deutschland und Amerika im 19. und 20. Jahrhundert.* S.157-173. In: Veltmann, Claus [u.a.][Hrsg.]: *Freiheit, Fortschritt und Verheißung. Blickwechsel zwischen Europa und Nordamerika seit der frühen Neuzeit.* Katalog der Franckeschen Stiftungen 27. Halle. 2011. S.160.

159 Sohst.2006:19.

160 Eberenz, Mathias: *Skyscraper and ‚Turmhaus‘: The German Reaction to American Commercial Architecture, 1893-1922.* S.77-96. In: Wala, Michael/ Lehmkuhl, Ursula [Hrsg.]: *Technologie und Kultur. Europas Blick auf Amerika vom 18. bis zum 20. Jahrhundert.* Köln/ Weimar/ Wien. 2000. S.80.

161 Vgl.: Depkat. 2011:161./ Miller, Ross: *Burnham, Sullivan, Roark, and the Myth of the Heroic Architect.* In:

sieht in der mit der Chicagoer Weltausstellung einhergehenden Berichterstattung die erste Begegnung mit einem neuen Bautyp, dem Riesenhaus.¹⁶² Er beschreibt, dass Chicago, „[...] a city that had been advertised during the previous two years over the globe as no other city had been ever advertised before“¹⁶³, auch denjenigen Architekten und Ingenieuren bekannt sein sollte, die es nicht persönlich besuchen konnten. Die zwischen 1890 und 1910 erschienenen deutschen und österreichischen Artikel der Fachpresse und darüber hinaus die Rezeption der amerikanischen Architektur in der deutschen Baupraxis untersucht Claudia Sohst in ihrer Publikation „Die Rezeption der nordamerikanischen Architektur um 1900 in Deutschland und Österreich“ mit dem Resultat, dass – ähnlich wie die Reiseberichte Stereotype amerikanischer Gesellschaft, Großstadt usw. propagierten – die Fachpresse einen Stereotyp amerikanischer Baukunst proklamierte. Die Modern Romanesque wurde dabei zum Inbegriff amerikanischer Architektur stilisiert, hinter der ein amerikanischer Neoklassizismus, aber vor allem die Architektur der Chicago School of Architecture zurück traten. Infolge dieser Idealisierung konnte allein das Fisheries Building von Henry Ives Cobb (1859-1931) unter den Ausstellungsprojekten der Chicago World's Fair als „wahre amerikanische Baukunst“¹⁶⁴ anerkannt werden. Als einer der ersten Versuche, die amerikanische Baukunst der deutschen Architekturwelt näher zu bringen, muss die Veröffentlichung „Eigenthümlichkeiten im amerikanischen Bauwesen“¹⁶⁵ von Franz Lange¹⁶⁶ gewertet werden.¹⁶⁷ Die Studie des technischen Attachés, der sich von 1882 bis 1884 an der Deutschen Botschaft in Washington aufhielt, zeichnete jedoch ein oberflächliches Bild. Erst die Berichte seines Nachfolgers, des technischen Attachés Karl Hinckeldeyn (1847-1927)¹⁶⁸ vermitteln einen Überblick über die amerikanische Architektur. Hinckeldeyn veröffentlichte 1897 in Zusammenarbeit mit Paul Graef (1885-1925) die Publikation „Neubauten in Amerika“¹⁶⁹, die sich vordergründig der „domestic architecture“ widmet. Als kennzeichnende amerikanische Gestaltungselemente hebt Hinckeldeyn den Stein, Rustizierungen, Rundbögen und verkürzte Säulenschäfte hervor. Bezüglich des Wohnhauses würdigt er besonders die Anlage des Grundrisses nach funktionalen und zweckmäßigen Kriterien und die daraus resultierende äußere Form, welche sich asymmetrisch, vor- und zurückspringend und den individuellen Anforderungen des Bauherren entsprechend präsentiert.¹⁷⁰ Zusammenfassend wird im amerikanischen Vorbild eine wahre, nützliche, natürliche und ursprüngliche Architektur erkannt. Ein Architekturkonzept, nach dem

Art Institute of Chicago Museum Studies. No. 2. 13.1988. S.86-95.

162 Eberenz. 2000:80 und 84.

163 Eberenz. 2000:80.

164 Sohst. 2006:90.

165 Lange, Franz: Eigenthümlichkeiten im amerikanischen Bauwesen. Köln. 1887.

166 Die Lebensdaten sind nicht bekannt.

167 Lewis, Arnold: Hinckeldeyn, Vogel, and American Architecture. In: Journal of the Society of Architectural Historians. 31.1972. No.4. S.276.

168 Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften [Hrsg.]: Acta Borussica. Neue Folge. 1. Reihe. Die Protokolle des Preußischen Staatsministeriums 1817–1934/38. Download unter: <http://edoc.bbaw.de/volltexte/2006/50/pdf/24bluydj8uiU.pdf>. (Letzter Zugriff: 15.05.2020). S.384.

169 Graef, Paul: Neubauten in Nordamerika. Berlin. 1897/99. Und: Graef, Paul: Neubauten in Nordamerika. Zweite Serie. Berlin. 1900/05.

170 Graef. 1897/99:1.