



Figure 1

Schmidt & Neckelmann, Entwurf zum Museumsinselwettbewerb von 1883/84, Motto »Attalos«, Perspektivische Ansicht des römischen Hofes, Tusche aquarelliert auf Karton

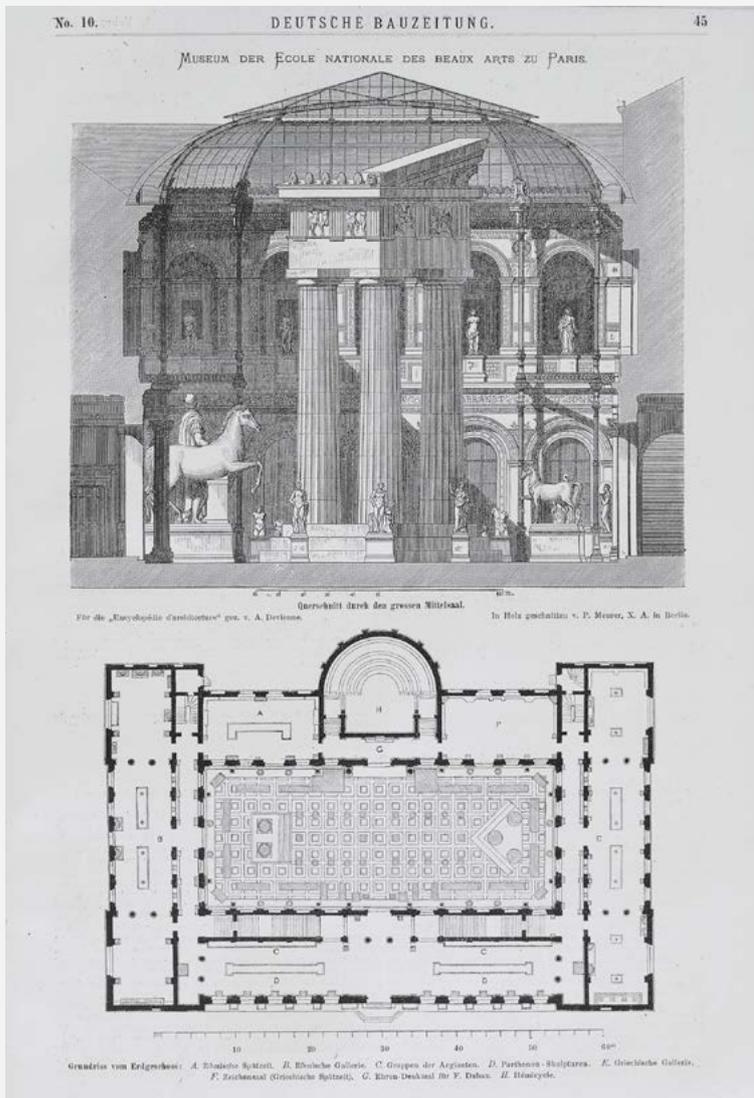
→  
Abstract  
S. 307

Moritz Dapper

# „INSEL DER GIPSE“

DIE ROLLE DER  
GIPSABGUSS-SAMMLUNG IM  
MUSEUMSINSELWETTBEWERB  
VON 1883/84

DIE BERLINER MUSEEN befanden sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in einer zweiseitigen Situation. Einerseits wuchsen ihre Sammlungen – auch durch die finanzielle Unterstützung des preußischen Abgeordnetenhauses<sup>1</sup> – in raschem Tempo und näherten sich so dem Niveau ihrer europäischen Konkurrenten an. Andererseits fehlten ihnen die nötige Fläche, um die zahllosen Ankäufe und neuen archäologischen Funde auf weltstädtische Weise präsentieren zu können.<sup>2</sup>



**Figure 2** École des Beaux-Arts in Paris, Schnitt und Grundriss des Abguss-Museums, Druck auf Papier

## DER WETTBEWERB ZUR BEBAUUNG DER BERLINER MUSEUMSINSEL UND SEINE VORGESCHICHTE

Der Wettbewerb zur Bebauung der Berliner Museumsinsel<sup>3</sup> sollte hierfür Abhilfe schaffen.<sup>4</sup> Dieser war nach jahrelangen Diskussionen am 12. Juli 1883 zwar nicht international, wie es etwa beim ersten Reichstagswettbewerb<sup>5</sup> der Fall war, aber doch zumindest für alle deutschsprachigen Architekten ausgeschrieben worden.<sup>6</sup>

Dass die Verantwortlichen statt der damals – nicht nur in Monarchien – noch immer häufig verwendeten Direktvergabe das Verfahren des Architekturwettbewerbs wählten, ist nicht erstaunlich, hatte es doch bereits im Deutschen Kaiserreich für die ähnlich identitätsstiftende Aufgabe des Reichstagsbaus zwei Wettbewerbe gegeben, von denen letzterer – ebenfalls nur für deutschsprachige Architekten<sup>7</sup> – ein Jahr vor Ausschreibung des Museumsinselwettbewerbs von Erfolg gekrönt war.

Architekturkonkurrenzen sind in Einzelfällen seit der Antike bekannt.<sup>8</sup> Aber erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts finden sie sich in ganz Europa und Nordamerika als gängige Praxis.<sup>9</sup> Sie hatten sich als günstige Alternative zum Direktauftrag an einen Staatsbeamten erwiesen.<sup>10</sup> In Preußen kam es vor allem seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem starken Anstieg von Wettbewerben. Das Deutsche Kaiserreich mit seinen überlastenden Baubehörden konnte kaum auf sie verzichten, fehlten doch in diesem noch jungen Staat öffentliche Bauwerke.<sup>11</sup> Gerade Museen und Ausstellungshäuser galten als Bauten von hoher nationaler Bedeutung. Hier war das Deutsche Kaiserreich sogar weltweit führend.<sup>12</sup>

Der Höhepunkt des Wettbewerbswesens im Deutschen Reich wird vom Architekten Hubert Stier, der 1890 die erste bekannte Statistik über den Beginn des formalisierten





Figure 4

Alexander Conze,  
Jurynotizbuch,  
Übersichtsskizze zum  
Entwurf Otto Peters'  
zum Museumsinselwett-  
bewerb von 1883/84,  
Bleistift auf Papier

Wettbewerbs von 1868 bis 1889 veröffentlichte, in die Zeit von 1882 bis 1885 gelegt.<sup>13</sup> In dieser Phase wird auch die „öffentliche Konkurrenz wegen Bebauung der Museumsinsel zu Berlin“ ausgeschrieben.<sup>14</sup> 52 Architekten aus

Deutschland, Österreich und der Schweiz reichten hierfür ihre Entwürfe fristgerecht ein. Zwei weitere, Bauinspektor von Niederstetter und Theophil Hansen, Architekt des österreichischen Parlamentsgebäudes, sandten ihre Entwürfe nachträglich und lediglich zum Privatvergnügen ein.

Die vier gleichrangigen Siegerentwürfe und die sechs Ankäufe, die die Jury – bestehend aus sechs Architekten und den fünf führenden Direktoren der

Königlichen Museen unter der Leitung von Oberbaudirektor Heinrich Herrmann – kürte,<sup>15</sup> sind leider mit einem Großteil der übrigen Entwürfe während des zweiten Weltkrieges zerstört worden; dennoch haben sich einige Entwürfe erhalten.<sup>16</sup> Rekonstruieren lässt sich der Wettbewerb dennoch vor allem durch eine vom Hoffotografen Hermann Rückwardt 1885 herausgegebene Lichtdruckmappe<sup>17</sup> sowie durch die Berichterstattung der Fachpresse und ein Jury-Notizbuch von Alexander Conze.<sup>18</sup>

## DIE ABGUSS-SAMMLUNG IN DEN WETTBEWERBSENTWÜRFEN

Aus diesen Quellen lässt sich auch der Umgang der Architekten mit der Abguss-Sammlung rekonstruieren. Denn nicht nur die sogenannten Originale hatten sich rasant vermehrt, auch für die Gipse wurden neue Aufstellungs- und Unterbringungsmöglichkeiten benötigt. Berlin hatte zur Zeit des Wettbewerbs bereits die weltweit größte Sammlung von Formen nach antiken griechischen und römischen sowie ägyptischen Originalen angelegt, und diese wuchs durch die Ausgrabungen in Pergamon und vor allem in Olympia ständig.<sup>19</sup> Ebenso wurde der Bestand an Gipsen nach Skulpturen und Architekturfragmenten aus dem Mittelalter, der Renaissance und der Neuzeit schnell ausgebaut.<sup>20</sup>

Wie viel Fläche ihnen zugeteilt werden sollte, ergibt sich aus dem Ausschreibungstext.<sup>21</sup> Dabei wurde nach Sammlungen differenziert. Für die originalen Werke der Antike verlangte die Ausschreibung eine Ausstellungsfläche von 5.010 Quadratmetern, wobei der Inszenierung des Pergamonaltars der größte Raum eingeräumt werden sollte.<sup>22</sup> Für die Abgüsse nach Antiken waren 5.830 Quadratmeter Ausstellungsfläche vorgesehen. Diese sollten, wie in einer von der General-Verwaltung organisierten Rücksprachrunde noch einmal betont wurde, von den Originalen getrennt sein und in einer „streng historische[n]“ Reihenfolge aufgestellt werden.<sup>23</sup> Den Parthenonskulpturen wurden mit einer Fläche von 1.175 Quadratmetern, die dem Cellagrundriss – abzüglich der benötigten Fläche für die nicht mehr vorhandenen Reliefs – entsprechen sollte, der größte Platz zugedacht, dem Gipsmagazin 1.500 Quadratmeter.

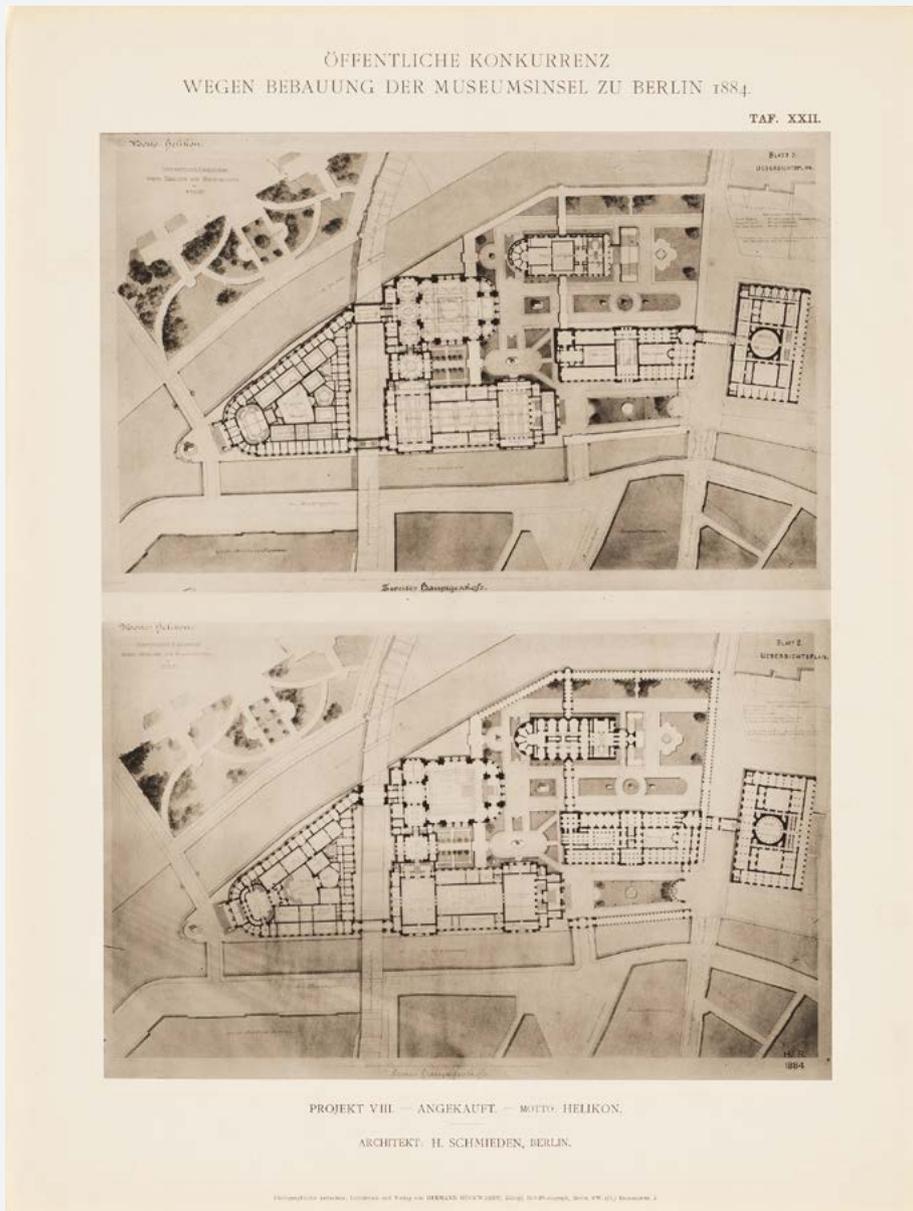
Explizit wird im Ausschreibungstext auf den wissenschaftlichen Wert der Gipse in den Magazinen hingewiesen. Damit werden die magazinierten Gipse in den Gegensatz zu den „Schau-Gipsen“ gebracht, die für die normalen Museumsbesucher ausgestellt werden sollten.

Die Abgüsse nach den Olympia-Funden wurden gesondert behandelt. Für sie war eine Fläche von 820 Quadratmetern vorgesehen, für magazinähnliche Räume, in denen Inschriften und kleinere Skulpturen untergebracht werden sollten, 100 Quadratmeter.

Und während man den Originalskulpturen der christlichen Epochen 300 Meter Wandfläche einräumte, waren es für Abgüsse solcher Skulpturen 1.000 Meter. Dabei plante man keine Erweiterung des Raumes für Originalskulpturen, dagegen aber eine Erweiterung des Raumes für die entsprechenden Abgüsse um 300 Meter Wandfläche.

Das Wettbewerbsprogramm verlangte also insgesamt 6.650 Quadratmeter für die Aufstellung von Gipsen nach Antiken gegenüber 5.010 Quadratmetern für Originale und 300 Meter Wandfläche für Originalskulpturen der christlichen Epoche im Vergleich zu 1.000 Metern für Abgüsse derselben.

Das Wettbewerbsprogramm verlangte 6.650 Quadratmeter für die Aufstellung von Gipsen nach Antiken gegenüber 5.010 Quadratmetern für Originale.



**Figure 5** Schmieden, Weltzien & Speer, Entwurf zum Museumsinselwettbewerb von 1883/84, Motto »Helikon«, Grundriss des Hauptgeschosses, Lichtdruck auf Papier

sollten sich die Architekten etwa beim Entwerfen der Räume für griechische beziehungsweise römische Architektur und Großplastik an der Höhe des glasbedeckten Architekturhofes der Pariser École des Beaux-Arts orientieren **Figure 2** .

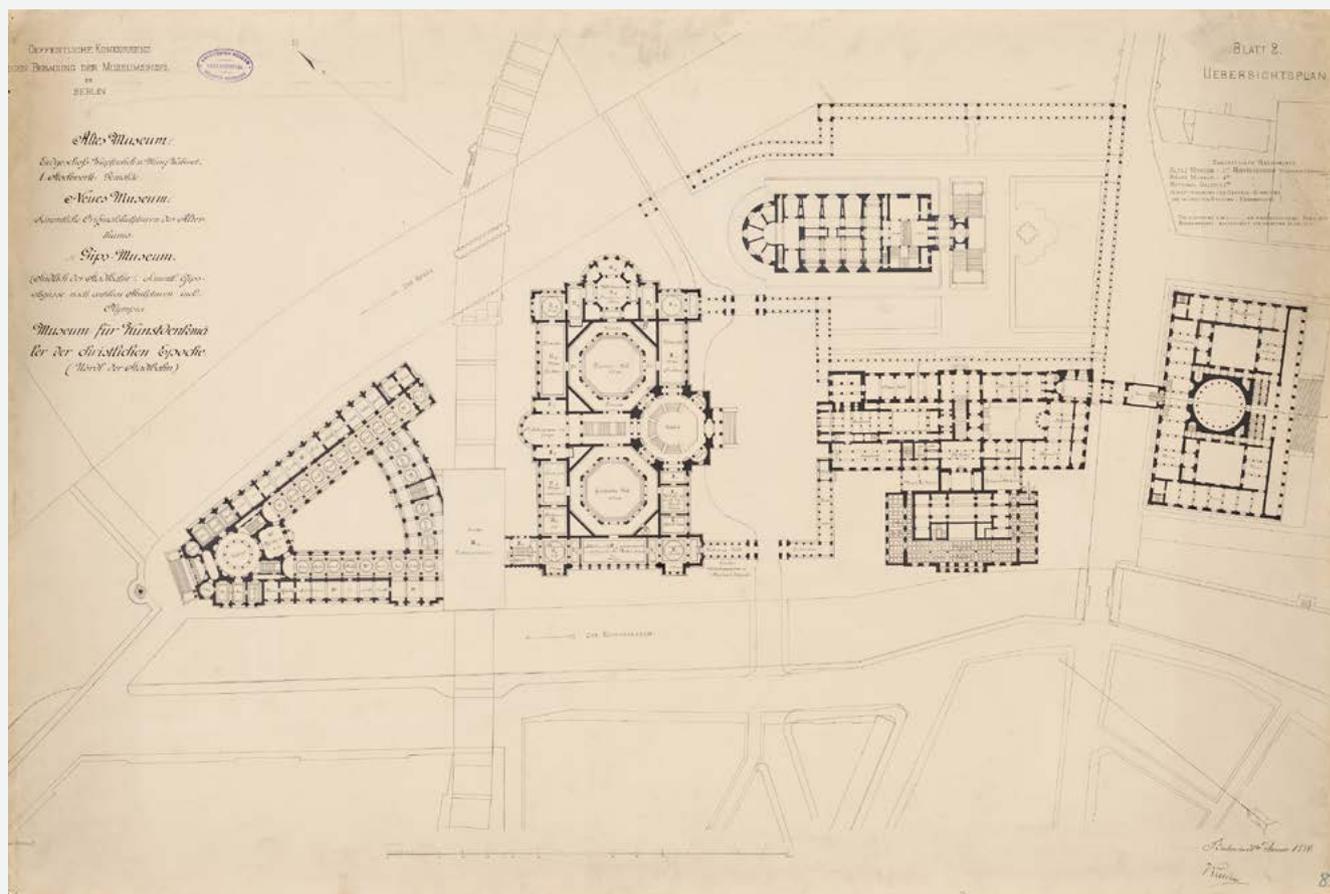
In dieser teilten sich römische und griechische Objekte einen gewaltigen Saal mit umgebenden Arkadengängen. Dieses Vorbild wählten beispielsweise Julius Karl und Otto Raschdorff bei ihrem preisgekrönten Entwurf, der noch die Besonderheit eines „galerieartigen [nicht raumhohen] Uebergang[s]“ zwischen den Sammlungen enthielt

**Figure 3** .<sup>25</sup>

Der Wettbewerb stellte die Architekten vor eine komplizierte Aufgabe. Wie sie diese Aufgabe verstanden, und welche Bedeutung die Gipsabgüsse für sie hatten, geht schon aus ihrem großzügigen Umgang mit den für Gipsabgüsse vorgesehenen Flächen hervor. Dass sie den Gipsen einen großen Stellenwert einräumten, ist dabei auch kaum verwunderlich. Denn die Mehrheit der Architekten des ausgehenden 19. Jahrhunderts stammte aus der Bürgerschaft. Sie folgten den „aufklärerisch-akademischen Leitbildern“ und verstanden das Museum als eine Bildungsstätte, die einen Gang durch die Geschichte der Kunst ermöglichen sollte. Und hierfür spielten Abgüsse eine unersetzliche Rolle.<sup>24</sup>

Das Wettbewerbsprogramm bot neben den reinen Platzangaben außerdem Hinweise auf die Gestaltung der Museen. So

Eine Vielzahl der Teilnehmer nahm sich allerdings bei deren Aufstellung ein Vorbild am Grundriss des South Kensington Museum, das in der Ausschreibung nicht explizit genannt wurde, mit seinen räumlich voneinander getrennten Cast Courts, die eine Trennung von Rom und Griechenland ermöglichten **Figure 4**.



**Figure 6** Paul Kieschke, Entwurf zum Museumsinselwettbewerb von 1883/84, ohne Motto, Lageplan 1:500, Handzeichnung, Tusche auf Karton

Für die Abgüsse nach hellenistischen Skulpturen nannten die Ausschreiber den Statuenhof des Belvedere in den Vatikanischen Museen als Vorbild – ein Motiv, das viele der Teilnehmer übernahmen, und das Paul Kieschke in seinem Entwurf auf die Spitze trieb **Figure 5, 6**.<sup>26</sup> Hier bot sich durch die Verwendung von Gipsen die Möglichkeit zu einer ganz neuen Darstellungsform: der Inszenierung eines fremden Museumsbaus. Welches andere Gebäude als dieser Ursprung der Vatikanischen Museen, der längst schon selber historisch geworden war, wäre für solch eine Art der Darstellung besser geeignet gewesen? Hierbei muss allerdings bemerkt werden, dass nicht explizit auf die Sammlung der Vatikanischen Museen verwiesen wurde, sondern mit der Nike von Samothrake, dem

Pasquino, der Melpomene, der Galliergruppe (Ludovisi) und dem zentral aufzustellenden Farnesischen Stier vielmehr die Präsentation von Abgüssen der antiken Prunkstücke aller europäischen Museen im Belvederehof vorgeschlagen wurde.

Das Olympia-Museum hätte nach den Plänen der Mehrheit der Architekten das Juwel der gesamten Abguss-Sammlung werden sollen. Es sollte die Abgüsse nach Funden der vom Reichstag finanzierten Olympia-Grabungen beherbergen.<sup>27</sup> Bereits während des Schinkelwettbewerbs 1881/82 sollten diese das Zentrum eines umfassenden Gipsmuseums bilden.<sup>28</sup> Nun hatte ihnen die überwiegende Mehrheit der Architekten, auch bedingt durch die im Ausschreibungstext gewünschte Absonderung von den übrigen Abgüssen, ein eigenes Museum zgedacht.

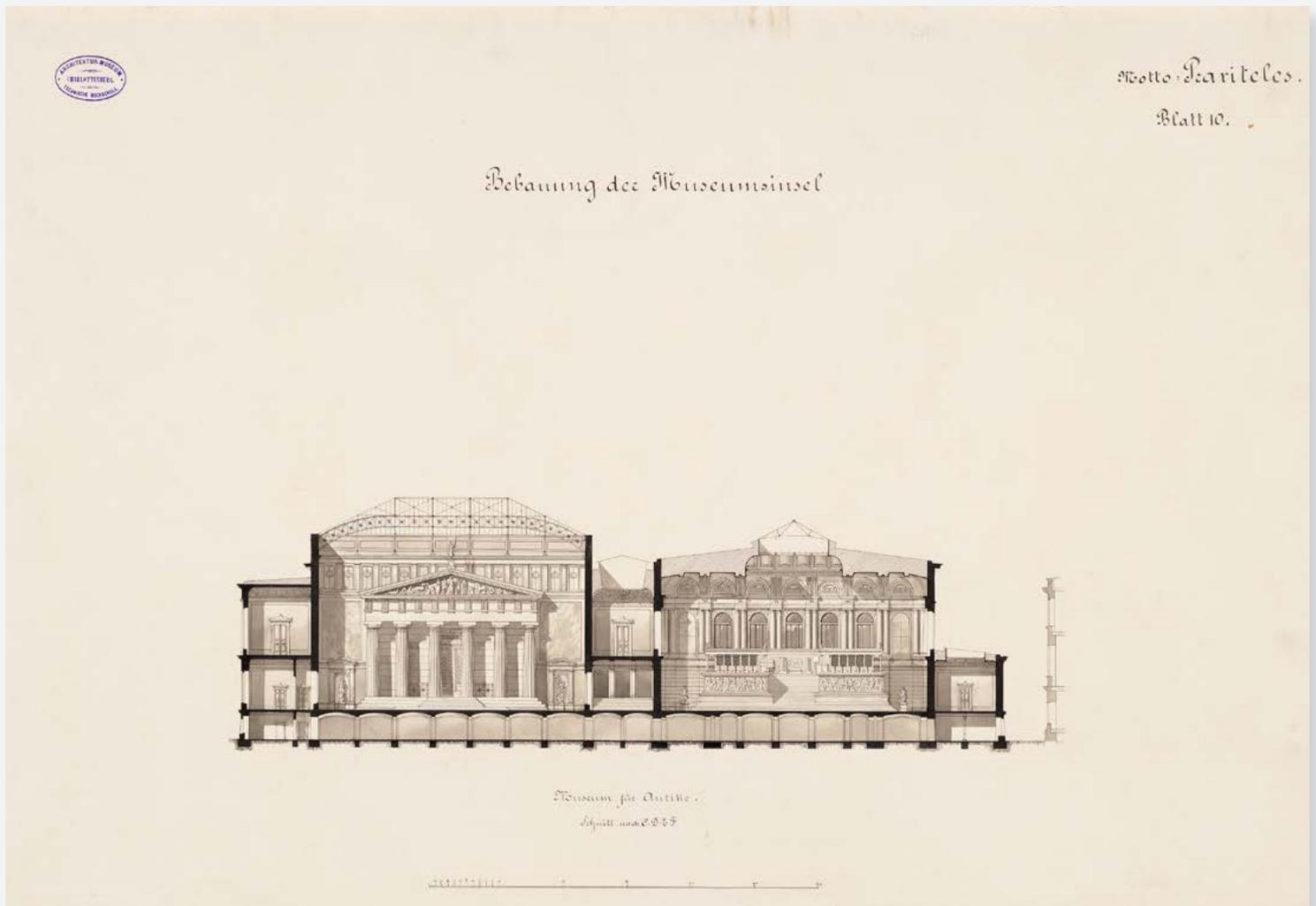
Die Funde selbst wurden als „Friedenstat des Deutschen Kaiserreiches“ dem Griechischen Staat überlassen, während Deutschland nur Abgüsse erhielt. Deren fehlende ‚Originalität‘ war aber durch diese politische oder sogar identitätsstiftende Bedeutung mehr als ausgeglichen worden. Olympia und Pergamon können so, trotz ihrer verschiedenen Materialien, in ihrer Aussagekraft als fast ebenbürtig bezeichnet werden. Dies nahmen wohl auch die Architekten so wahr, was sich sehr schön in einem der wenigen original erhaltenen Entwürfe, nämlich dem von Carl Schwatlo, erkennen lässt, der dem Pergamonaltar die Fassade des Zeustempels als gleichwertig gegenüberstellt

Figure 7 .

Die Fassade wurde in mindestens siebenundzwanzig Entwürfen aufgestellt, wobei fünfzehn Architekten sie in dem glasüberdeckten griechischen Saal, zwölf außen als Eingang des Gesamtmuseums oder als Vorbau des Olympiamuseums platzierten, wodurch sie auch die Wirkung des Originals vor Ort zu rekonstruieren gedachten.

Was die Darstellung der konkret auszustellenden Objekte betrifft, so bleiben die Entwurfszeichnungen mehrheitlich sehr vage, so dass die genaue Zuordnung der Räume in der Regel nur durch die Beschriftung in den Grundrissen möglich wird. Die in den Schnitten zu erkennenden Skulpturen oder Architekturfragmente sind oft als reine

Staffageobjekte zu verstehen, und in der Regel wurde nicht über die bekannten und im Ausschreibungstext erwähnten Objekte hinausgegangen. Bei dieser oberflächlichen Auseinandersetzung lässt sich allerdings keine Bevorzugung der Originale gegenüber den Gipsen erkennen; vielmehr tauchen lediglich die sehr prominenten Statuen, wie etwa der Farnesische Stier, immer wieder in den Schnittzeichnungen auf.



**Figure 7** Carl Schwatlo, Entwurf zum Museumsinselwettbewerb von 1883/84, Motto »Praxiteles«, Schnitt durch das Antikemuseum, Druck auf Karton

Der Museumsinselwettbewerb war als Ideenwettbewerb ausgeschrieben, so dass sich einige der Architekten zu fantastischen Arbeiten verleiten ließen. Ein solch fantastischer Entwurf war auch die Arbeit der Hamburger Architekten Schmidt und Neckelmann, die auf Begeisterung seitens der Öffentlichkeit stieß.<sup>29</sup> Hier ging es um Monumentalität, wobei die Frage nach Original oder Kopie gleichgültig war. **Figure 1,8**



Figure 8

Schmidt & Neckelmann, Entwurf zum Museumsinselwettbewerb von 1883/84, Motto „Attalos“, Perspektivische Ansicht des griechischen Hofes, Tusche aquarelliert auf Karton

Der Umgang der Architekten mit den Abgüssen als wichtigem Bestandteil bürgerlicher Wissenskultur und die spezielle Rolle des Olympia-Museums, in welchem Gipse nicht an ihrer Materialität gemessen wurden, sondern an der Bedeutung als identitätsstiftende Objekte, macht es möglich, die Museumsinsel des Architekturwettbewerbs von 1883/84 – selbst wenn die Inszenierung des Pergamonaltars selbstverständlich immer die zentrale Aufgabe gewesen ist – cum grano salis als eine „Insel der Gipse“ zu bezeichnen.

- 1\_ Vgl. Nikolaus Bernau, ‚Von der Freistätte zur Museumsinsel. Der Berliner Museumsinselwettbewerb von 1883/84, seine internationale Einbindung, die Voraussetzungen und Folgen‘, in: Nikolaus Bernau, Bénédicte Savoy und Hans-Dieter Nägelke (Hrsg.): *Museumsvisionen. Der Wettbewerb zur Erweiterung der Berliner Museumsinsel 1883/84*, Kiel 2015, S. 10–31, S. 13.
- 2\_ Vgl. Bernau (wie Anm. 1), S. 13 ff., insbesondere S. 19; *Vossische Zeitung* vom 25. Oktober 1887.
- 3\_ Für die gesamte Rekonstruktion siehe Nikolaus Bernau, Bénédicte Savoy und Hans-Dieter Nägelke (Hrsg.) unter Mitarbeit von Moritz Dapper u. a.: *Museumsvisionen. Der Wettbewerb zur Erweiterung der Berliner Museumsinsel 1883/84*, Kiel 2015.
- 4\_ Vgl. zum Wettbewerb zur Erweiterung der Berliner Museumsinsel 1883/84: Stephan Waetzoldt, ‚Pläne und Wettbewerbe für Bauten auf der Berliner Museumsinsel 1873 bis 1896‘, *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 35, Beiheft, Berlin 1993, S. 11; *Deutsche Bauzeitung*, 17/1883, H. 58, S. 340; *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1883, S. 255.
- 5\_ Vgl. Ceres de Jong und Erik Mattie, *Architectural Competitions 1792–1949. Architekturwettbewerbe 1792–1949. Concours d’Architecture 1792–1949*, Köln 2000; Michael Cullen, *Der Reichstag. Geschichte eines Monuments*, Berlin 1983;
- 6\_ Siehe hierzu Ludwig Pallat, *Richard Schöne. Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin. Ein Beitrag zur Geschichte der preußischen Kunstverwaltung 1872–1905*, Berlin 1959, S. 164 ff.
- 7\_ Der verstorbene Gilbert Scott wäre als einziger nicht-deutschsprachiger Preisträger des ersten Reichstagswettbewerbs allerdings teilnahmeberechtigt gewesen.
- 8\_ Barry Bergdoll, ‚Competing in the Academy and the Marketplace. European Architecture Competitions 1401–1927‘, in: Hélène Lipstadt und Barry Bergdoll (Hrsg.), *The Experimental Tradition. Essays on Competitions in Architecture*, New York 1989, S. 21–52.
- 9\_ Eine umfassende Monographie zur Geschichte des Architektenwettbewerbs steht noch aus. Vgl. Raphael Rosenberg, ‚Ausschreiben um Öffentlichkeit zu gewinnen – Die Entstehung des architektonischen Wettbewerbs‘, in: Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Der Architekt – Geschichte und Gegenwart eines Berufstandes*, Bd. 2, München 2012, S. 524–535, S. 525; Hannelore Sachs, ‚Zur Geschichte des künstlerischen Wettbewerbs‘, in: Staatliche Museen zu Berlin, *Forschungen und Berichte*, Bd. 7 (Kunsthistorische Beiträge), Berlin 1965, S. 7–25, S. 7.
- 10\_ Vgl. Rosenberg (wie Anm. 9), S. 525.

- 11\_ Vgl. Heide Becker, ‚Das deutsche Wettbewerbswesen im 19. Jahrhundert‘, in: Bernau u. a. (wie Anm. 1), S. 56-75, S. 58. Ausführlicher über den Beginn des formalisierten Wettbewerbs: Heide Becker und Sabine Knott, *Geschichte der Architektur- und Städtebauwettbewerbe*, Stuttgart/Berlin/Köln 1992 (= Schriften des Deutschen Instituts für Urbanistik, Bd. 35); Petra Skiba, *Architekten-Wettbewerbe in Deutschland. Geschichte ihrer Entwicklung von 1860-1914*, Frankfurt a. M. 1995; Moritz Dapper, ‚Architekturwettbewerbe als Novum. Zur ersten Generation von Juroren 1867-1872 in Preußen‘, unveröffentlichte Bachelorarbeit, Technische Universität Berlin 2014.
- 12\_ Vgl. Nikolaus Bernau, ‚Die Berliner Museumsinsel-Konkurrenz von 1883/84 und Methoden der Wettbewerbsforschung‘, Vortrag mit Moritz Dapper, Mei-Hau Kunzi und Merten Lagatz im Rahmen der Tagung ‚Museum Envisioned – Architectural Competitions 1851-1914‘ (2.-4. Juli 2015) am 3. Juli 2015 am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, Fachgebiet Kunstgeschichte der Moderne, TU Berlin.
- 13\_ Hubert Stier, ‚Die Ergebnisse des architektonischen Wettbewerbs seit 1868‘, in: *Deutsche Bauzeitung*, 24/1890, H. 74, S. 453-455, S. 453; Bernau (wie Anm. 2), S. 15 ff.
- 14\_ ‚Programm für eine öffentliche Concurrenz wegen Bebauung der Museumsinsel in Berlin‘, in: Hermann Rückwardt, *Concurrenz-Entwürfe wegen Bebauung der Museums-Insel zu Berlin. Auswahl der preisgekrönten und besten Entwürfe*, veröffentlicht mit Bewilligung Sr. Excellenz des Herrn Ministers der geistlichen, Unterrichts und Medicinal-Angelegenheiten Dr. von Gossler, Berlin 1885, unpaginiert (Ausschreibungstext)
- 15\_ Zur Jury siehe Moritz Dapper, ‚Die Jury des Thronfolgers? Das Preisgericht des Museumsinselwettbewerbs von 1883/84‘, in: Bernau u.a. (wie Anm. 1)
- 16\_ Vgl. Bernau (wie Anm. 2), S. 11 f.; Originale von Carl Schwatlo, Schmidt & Neckelmann, Spielberg & Kühn, Paul Kieschke, Ludwig Schupmann und Alfred Messel finden sich im Architekturmuseum der TU Berlin; Theophil Hansens Entwurf ist im Besitz des Kupferstichkabinetts der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Georg Niemanns Pläne sind im Besitz seiner Nachfahren.
- 17\_ Rückwardt (wie Anm. 14).
- 18\_ Vgl. Bernau (wie Anm. 2), S. 11 f.; Paul Küster, ‚Die Preisbewerbung für generelle Entwürfe zur Bebauung der Museumsinsel in Berlin‘, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 4/1884, H. 17, S. 157-160, S. 165-168; H. 18, S. 170-173; H. 19, S. 182-185; H. 20, S. 194-198; H. 21, S. 208-210; H. 22, S. 225-226; H. 24, S. 241-243; Karl Emil Otto Fritsch, ‚Die Konkurrenz für Entwürfe zur Bebauung der Museumsinsel zu Berlin‘, in: *Deutsche Bauzeitung*, 18/1884, H. 34, S. 196, S. 198; H. 36, S. 209-212; H. 38, S. 221-224; H. 40, S. 233-235; H. 60, S. 353-256; H. 62, S. 365-368; SMB Zentralarchiv, Inv.-Nr. I/ANT 022.
- 19\_ Vgl. Andreas Kästner, ‚Die Berliner Antikensammlung um 1880‘, in: Bernau u. a. (wie Anm. 1), S. 76-85, S. 77.
- 20\_ Vgl. Bernau (wie Anm. 2), S. 23 f.
- 21\_ Vgl. Ausschreibungstext in Rückwardt (wie Anm. 14)
- 22\_ Hierin ist die maximal im Alten Museum zu nutzende Fläche von 1.300 Quadratmetern schon eingerechnet.
- 23\_ ‚Zum Preisausschreiben betreffend die Bebauung der Museumsinsel in Berlin‘, in: *Centralblatt der Bauverwaltung*, 3/1883, H. 41, S. 368-370, S. 368.

- 24\_** Andreas Kästner, ‚Das alte Pergamonmuseum. Berliner Museumsbaupläne des 19. Jahrhunderts‘, in: Staatliche Museen zu Berlin, *Forschungen und Berichte*, Bd. 26, Berlin 1987, S.29-56, S. 30.
- 25\_** Küster (wie Anm. 18), Preisbewerbung, H. 19, S. 182.
- 26\_** Vgl. Thekla Mellau, ‚Pariser Schick‘, in: Bernau u. a. (wie Anm. 1), S. 260-263, S. 262.
- 27\_** Siehe hierzu und zum Folgenden Bernau (wie Anm. 2), S. 21 ff.
- 28\_** ‚Ausschreibung des Architekturwettbewerbs zum Schinkelfest am 13. März 1882‘, in: *Zeitschrift für Bauwesen* 31/1881, H. 6, S. 264 ff.
- 29\_** Vgl. Robert Huth, ‚Sturm auf die Museumsinsel‘, in: Bernau u. a. (wie Anm. 1), S. 234-239, S. 234.