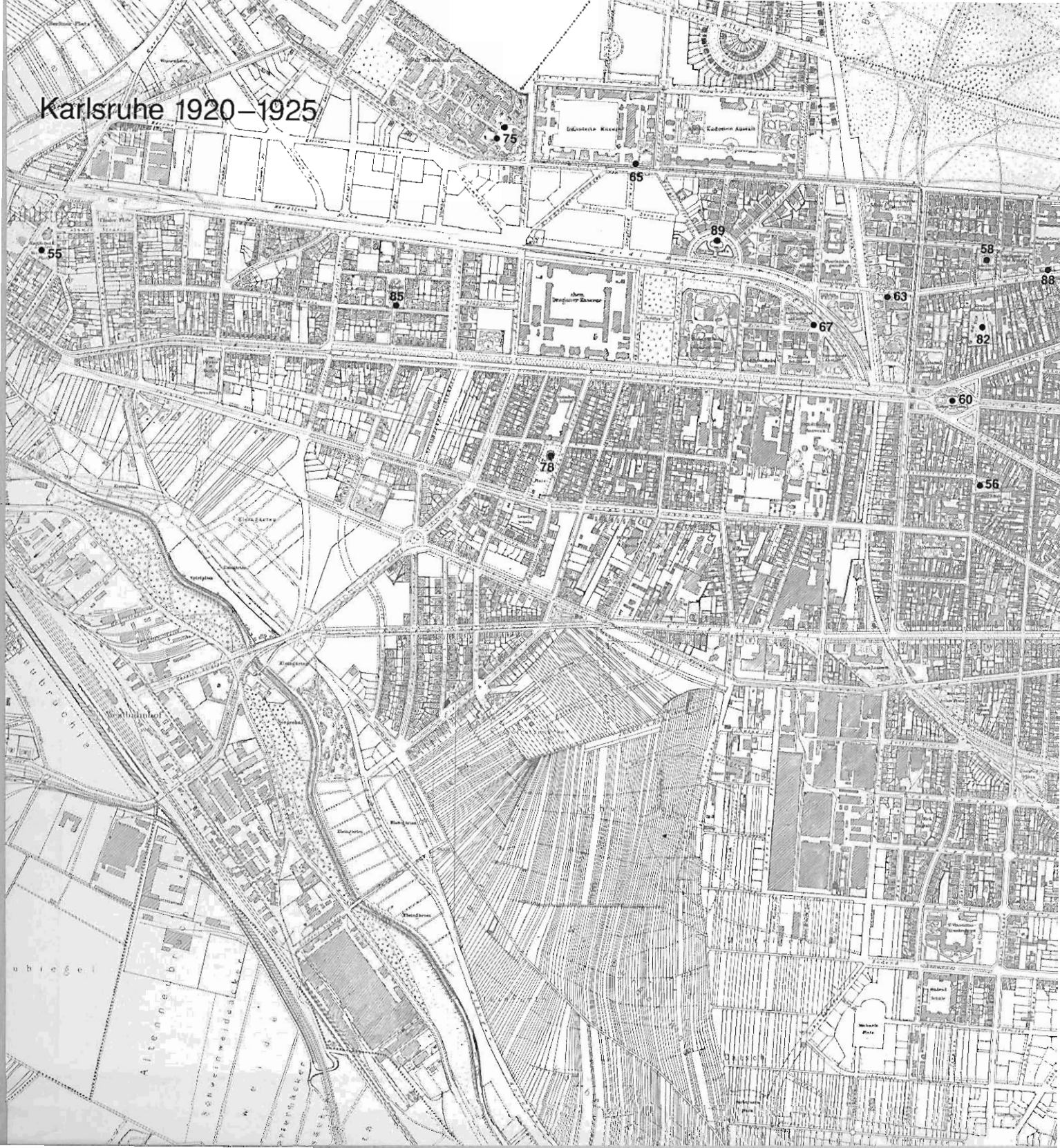
DENKMÄLER

BRUNNEN UND FREIPLASTIKEN IN KARLSRUHE 1715-1945



VERÖFFENTLICHUNGEN DES KARLSRUHER STADTARCHIVS · BAND 7

BADENIA


Karlsruhe 1920–1925
75
65
89
55
85
58
88
63
67
82
60
78
56


Schloss-Garten
Easanen Garten
Am Schalterhaus
Pflanzschule
Spielplatz
Train depot
Exeter Plats
Artilleriekaserne
Gottenne
Verschub Bahnhof
Schwanenwäldchen
3
11
53
22
31
50
32
69
20
34
33
35
35
37
10
10
23
92
8
36
42
77
19
14
81
68
18
44
46
17
25
26
43
49
27
64
59
66
61
40
47
45
24
71
80
100
97
74
52
62
41
95
84
105
99
91
21
1
107
98
93
101

Stadtarchiv Karlsruhe
Abt.
Nr.:

DENKMÄLER

BRUNNEN UND FREIPLASTIKEN IN KARLSRUHE 1715-1945

Veröffentlichungen
des Karlsruher Stadtarchivs
Band 7

Herausgegeben von
Heinz Schmitt

DENKMÄLER

BRUNNEN UND FREIPLASTIKEN IN KARLSRUHE 1715-1945

Gerlinde Brandenburger
Manfred Großkinsky
Gerhard Kabierske
Ursula Merkel
Beatrice Vierneisel

Mitarbeiter:
Brigitte Mayer
Michael Ruhland
Susanne Stephan

Badenia Verlag Karlsruhe

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Denkmäler, Brunnen und Freiplastiken in Karlsruhe 1715–1945 / [Hrsg.: Stadt Karlsruhe, Stadtarchiv]. Gerlinde Brandenburger ... Mitarb.: Brigitte Mayer ... – 2. Aufl. – Karlsruhe: Badenia-Verl., 1989
(Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs; Bd. 7)
ISBN 3-7617-0264-7
NE: Brandenburger, Gerlinde [Mitverf.];
Stadtbibliothek, Archiv, Sammlungen ‹Karlsruhe›:
Veröffentlichungen des Karlsruher ...

Umschlagabbildung: Malsch-Brunnen, Aufnahme um 1877

Herausgeber: Stadt Karlsruhe – Stadtarchiv

Copyright 1987 by Badenia Verlag GmbH, Karlsruhe
und Stadt Karlsruhe
2. durchgesehene Auflage 1989
Alle Rechte vorbehalten

Herstellung:
Badenia Verlag und Druckerei GmbH, Karlsruhe

Printed in the Federal Republic of Germany

ISBN 3 7617 0264 7

Inhalt

Geleitwort 7

Dankesworte 8

Einleitung 9

Beatrice Vierneisel
Bildhauer in Karlsruhe 13

Manfred Großkinsky
Darstellung und Selbstdarstellung des badischen Herrscherhauses durch Denkmäler in der Residenz 32

Manfred Großkinsky
Das Karlsruher Kaiser-Wilhelm I.-Denkmal – Bemerkungen zu Ikonographie und Stil 41

Gerlinde Brandenburger
Bürgerdenkmäler – Zur Genese eines Phänomens und seiner lokalen Ausprägung 48

Gerlinde Brandenburger
Aspekte der Bismarckverehrung am Beispiel der Karlsruher Denkmäler 59

Ursula Merkel
Kriegerdenkmäler in Karlsruhe – ein Überblick von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich 67

Gerhard Kabierske, Susanne Stephan
Zweck und Zierde – Brunnen in der Stadt 85

Michael Ruhland
Denkmäler auf Zeit 103

Katalog 121

Künstlerbiographien 666

Die badischen Regenten 1715–1918 699

Die Bürgermeister und Oberbürgermeister von Karlsruhe 1718–1945 700

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur 701

Abkürzungsverzeichnis 709

Abbildungsnachweis 710

Objektregister 712

Namenregister 713

Erläuterungen zu den Stadtplänen 719

Geleitwort

Karlsruhe ist besonders reich an Brunnen und Denkmälern. Diesen Reichtum verdankt die Stadt zu einem guten Teil ihrer früheren Rolle als Haupt- und Residenzstadt der Markgrafschaft und des späteren Großherzogtums Baden. Schon der Stadtgründer Markgraf Karl Wilhelm ließ seine Neugründung im 18. Jahrhundert durch bedeutende Bildhauer künstlerisch ausschmücken. Das gilt vor allem für den Bereich um das Residenzschloß. Noch heute finden wir die ältesten Freiplastiken der Stadt auf dem Schloßplatz. Diese zunächst zweckfreie Stadtbildästhetik verband sich im 19. Jahrhundert immer mehr mit der Funktion des Denkmals, das an bedeutende Personen oder wichtige Ereignisse erinnern sollte. Außerdem entstanden zur Zierde des Stadtbildes zahlreiche, teilweise monumentale Brunnen.

Diese Entwicklung war nicht nur Karlsruhe eigentümlich, doch war sie hier besonders eindrucksvoll und stadtbildprägend. Das gilt sowohl für die Quantität wie auch für die künstlerische Qualität. Allerdings wurden nach dem Ende der Monarchie im Jahre 1918 außer Kriegerdenkmälern nicht mehr allzu viele Brunnen und Denkmäler geschaffen. Erst in jüngster Zeit setzte sich die zeitweise abgerissene Tradition fort, eine Reihe eindrucksvoller Brunnen entstand in der Innenstadt, aber auch in den äußeren Stadtteilen. Daß ihre künstlerische Gestaltung in manchen Fällen zu heftigen Diskussionen führte, ist gleichfalls Karlsruher Tradition. Beispiele dafür lassen sich in dem vorliegenden Werk mehrere finden.

Der Reichtum Karlsruhes an Denkmälern, Brunnen und Freiplastiken ist bisher nirgendwo zusammenfassend dargestellt worden. Das nun vorliegende Werk will diesem schon lange empfundenen Mangel in einer überzeugenden Weise abhelfen. Wir haben nicht nur einen allgemeinen Überblick vor uns, sondern ein veritables Handbuch. Jedes einschlägige Kunstwerk wird ausführlich vorgestellt. Dabei gehen die Autoren auf die Vorgeschichte seiner Entstehung und den geistes- und kulturgeschichtlichen Hintergrund ein. Aber auch die späteren Schicksale der Denkmäler werden behandelt. Manchem alten Karlsruher wird dabei die Begegnung mit längst verschwundenen Kunstwerken ermöglicht.

Den Bürgern insgesamt kann dieses Buch helfen, ihre liebenswerte Stadt mit ihren vielen Kostbarkeiten von einer besonderen Seite her neu zu entdecken.

Professor Dr. Gerhard Seiler
Oberbürgermeister

Dankesworte

Denkmäler sind aufschlußreiche Dokumente der Kulturgeschichte. Sie bestimmen aber auch das Stadtbild in hohem Maße und damit die Identität der Stadt. Das gilt vielleicht mehr als anderswo für die ehemalige badische Residenz Karlsruhe, wo Denkmäler und Brunnen, oftmals beides in einem, von Anfang an in die Stadtplanung einbezogen waren. Die Karl-Friedrich-Straße als Mittelachse der Stadt wäre ohne Verfassungssäule, Marktbrunnen, Pyramide und Karl-Friedrich-Denkmal nicht vorstellbar.
Dem vorliegenden Buch kommt das große Verdienst zu, die Entwicklung der künstlerischen Stadtgestaltung als wichtigen Teil der Stadtgeschichte der Öffentlichkeit darzustellen.
Für ihre mühevolle und gründliche Arbeit möchte ich vor allem den Autoren

Gerlinde Brandenburger
Manfred Großkinsky
Gerhard Kabierske
Ursula Merkel
Beatrice Vierneisel

danken. Dem Badenia Verlag gebührt Dank für die hervorragende Zusammenarbeit mit den Autoren und dem städtischen Amt Stadtbibliothek-Archiv-Sammlungen. Dort haben sich Herr Karlheinz Biel und Herr Peter Pretsch M. A. Verdienste um die Sache erworben. Danken möchte ich an dieser Stelle auch dem Herausgeber der Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs, Herrn Ltd. Direktor Dr. Heinz Schmitt, der das Thema gleichzeitig für eine Ausstellung aufgegriffen hat.

Dr. Michael Heck
Kulturreferent
der Stadt Karlsruhe

Einleitung

In der Kunst des 19. Jahrhunderts, welches in gewisser Hinsicht als Jahrhundert des Denkmals gelten kann, stellen Denkmäler, Brunnen und Freiplastiken quantitativ einen überaus gewichtigen und vor allem kulturhistorisch bedeutsamen Teil dar, den die Forschung lange Zeit nicht berücksichtigt, sondern als offizielle, somit zweit- und drittrangige Kunstäußerung geradezu verdrängt hat. Der eigentliche Anstoß zur Beschäftigung mit diesem brachliegenden Thema ging letztlich von einem Seminar über Nationaldenkmäler aus, das Mitte der 1960er Jahre an der Universität Karlsruhe gemeinsam von dem Historiker Thomas Nipperdey und dem Kunsthistoriker Klaus Lankheit geleitet wurde. Durch anschließende Publikationen[1] geriet die gesamte Plastik, insbesondere aber die Denkmäler ins Blickfeld der Wissenschaft, was zu zahlreichen Veröffentlichungen – teils übergreifender, teils regionalspezifischer Art – führte[2]. Auch Einzeluntersuchungen und Abhandlungen, die sich bestimmten Gattungen widmen, erschienen in der Folge[3].

Die Denkmäler, Brunnen und Freiplastiken der Stadt Karlsruhe fanden hingegen kaum und nur vereinzelt Beachtung – am ehesten noch die Kunstwerke der Weinbrenner-Zeit[4]. Dies erstaunt um so mehr, als die Quellenlage bei fast allen Objekten sehr gut zu nennen ist[5]. Umfangreiche Archivalien stehen im Karlsruher Stadtarchiv, im Badischen Generallandesarchiv sowie in mehreren städtischen und staatlichen Ämtern zur Verfügung. Wichtige Quellen bilden daneben überregionale Kunst- und Bauzeitschriften, vor allem aber die lokalen Tageszeitungen, was der – im Gegensatz zu heute – ungewöhnlich vielfältigen Presselandschaft Badens, besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zu verdanken ist.

Die in Karlsruhe seit der Stadtgründung im Jahre 1715 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs entstandenen Denkmäler, Brunnen und Freiplastiken bilden den Gegenstand der vorliegenden Arbeit, die sich als Beitrag zur Kulturgeschichte der Stadt Karlsruhe versteht. Diese Kunstwerke im öffentlichen Raum – die vorhandenen und verlorenen wie die geplanten –, werden in ihrer Entstehung, Bedeutung und Wirkung untersucht, ihre ästhetischen und historischen Bezüge beschrieben. Der Begriff Denkmal wird dabei in einem engen Sinne angewendet, und zwar für ein Monument, das zur Erinnerung an Ereignisse oder Personen errichtet worden ist. Brunnen mit künstlerischem Anspruch und Freiplastiken gehören zum Thema, da sie im öffentlichen Raum aufgestellt wurden und ihnen zum Teil auch Denkmalcharakter zukommt. Geachtet wurde auf eine möglichst vollständige Erfassung, da erst in einem breit angelegten Überblick der Stellenwert des einzelnen Objekts deutlich wird, und auf eine umfassende Darstellung der Entstehungsumstände, weil sich in den oft langwierigen Verhandlungen zwischen Auftraggeber und Künstler um Aufstellungsort und Gestalt eines Werkes auch politische Auseinandersetzungen und Wandlungen künstlerischer Auffassung oder sich ändernde Wertvorstellungen widerspiegeln. Zudem verbindet sich mit den Denkmalsetzungen eine zweifache Erinnerungsfunktion – an das Ereignis bzw. die Person wie auch an den Stifter –, weshalb den Intentionen der Auftraggeber genau nachgegangen werden sollte.

Die Geschichte der Karlsruher Denkmäler, Brunnen und Freiplastiken setzte recht spät ein. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lassen sich gerade zwei Objekte nachweisen, erst in der Weinbrenner-Zeit begann die eigentliche Epoche dieser Monumente. Zunächst entstanden vor allem Brunnen, die traditionsgemäß zur Wasserversorgung sowie zum Schmuck von öffentlichen Plätzen dienen, und dynastische Denkmäler, das heißt Denkmäler für Angehörige des badischen Herrscherhauses. Als „via triumphalis" erstreckt sich zwischen Schloß und Ettlinger Tor eine von Friedrich Weinbrenner konzipierte Denkmalsachse, auf der das Denkmal für Großherzog Karl Friedrich, die Pyramide als Grabdenkmal des Stadtgründers Markgraf Karl Wilhelm, das Brunnendenkmal für Großherzog Ludwig sowie die Verfassungssäule als Denkmal für Großherzog Karl errichtet wurden. Seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelte sich allmählich auch das Denkmal für Persönlichkeiten der bürgerlichen Gesellschaft. Am Beginn steht das Denkmal für den Dichter Johann Peter Hebel im Schloßgarten, das zu den frühesten Dichterdenkmälern in Deutschland gehört. Anfang der 1850er Jahre wurde als Folge der gescheiterten badischen Revolution von 1848/49 das Denkmal zu Ehren der gefallenen Preußen eingeweiht. War dieses frühe Kriegerdenkmal ein Einzelfall, so wurden nach dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 eine ganze Reihe Denkmäler für gefallene Soldaten verwirklicht. Der zunehmende wirtschaftliche Wohlstand dokumentiert sich vor allem in den 1890er Jahren durch eine wachsende Zahl repräsentativer Monumente, wie beispielsweise das mit großem Aufwand errichtete Kaiser-Wilhelm I.-Denkmal. Diese auch von Zeitgenossen schon kritisch betrachtete „Denkmälerflut" führte bereits an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Karlsruhe wie andernorts zu ersten Anzeichen von

Denkmalsmüdigkeit, die an einigen gescheiterten Projekten sowie an der überaus langwierigen und komplizierten Entstehungsgeschichte des letzten Denkmals für einen Oberbürgermeister, Karl Schnetzler, deutlich werden. Statt dessen wandte man sich vermehrt dem figürlichen Schmuck des Stadtbildes durch Brunnen und Freiplastiken zu. In den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts waren im Bereich der Denkmalsplastik Kriegerdenkmäler für die Toten des Ersten Weltkriegs das bestimmende Thema. Herrscherdenkmäler entstanden in der Weimarer Republik selbstverständlich keine mehr. Die schlechte wirtschaftliche Lage nach dem verlorenen Krieg ließ kaum an aufwendige Projekte denken und führte allgemein zu einer ungünstigen Auftragslage für bildende Künstler.

Der gewählte Zeitraum der vorliegenden Untersuchung, das heißt der Einschnitt 1945, erfolgte unter dem Gesichtspunkt, daß seither im Bereich des Schmucks von Straßen und Plätzen, vor allem aber in der Denkmalskunst, ganz andere Maßstäbe und Vorstellungen galten, die erst neuerdings wieder revidiert zu werden scheinen – man könnte mittlerweile beinahe von einer „Renaissance" des figürlichen Monuments sprechen. Der zu schildernde Umgang mit den historischen öffentlichen Kunstwerken[6] – besonders in den 1950er und 1960er Jahren – wirft ein erhellendes Licht auf eine Nachkriegsphase, in der man sich größtenteils alles Alten, ungeachtet seines jeweiligen Wertes, entledigen wollte.

Die ersten einschneidenden Veränderungen fanden bereits im Zweiten Weltkrieg statt, als durch die offiziell angeordnete Einschmelzaktion von Bronzedenkmälern zur Verstärkung der Rüstungsreserve zahlreiche Monumente entweder ganz oder teilweise zerstört wurden. Aber auch später ging man, wie schon angedeutet, nicht gerade sorgsam mit dem alten Bestand um, wie an einem Beispiel unter vielen zu sehen ist. Als 1963 der Malsch-Brunnen am Ettlinger-Tor-Platz abgebrochen wurde, gab es nur wenige kritische Stimmen, die vor dem Verlust eines der wichtigsten Denkmäler des 19. Jahrhunderts in Karlsruhe warnten. In einer Zeit des grenzenlosen Fortschrittsoptimismus war er, wie fünf weitere Denkmäler in diesem Bereich, nicht mehr als ein ärgerliches Hindernis für den Ausbau der Kriegsstraße zu einer mehrspurigen Verkehrsachse. Den Charakter eines Kunstwerks oder doch zumindest eines stadtgeschichtlichen Dokuments billigten ihm die verantwortlichen Stellen nicht zu; selbst das Landesdenkmalamt erachtete seine Erhaltung nicht für notwendig. Allgemein war die Haltung gegenüber Werken des 19. Jahrhunderts, insbesondere Denkmälern, in jenen Jahren skeptisch bis ablehnend. Im Zeichen der Moderne galt in Karlsruhe und anderswo historische Bausubstanz nicht viel, wie der Abbruch der Ruinen von Ständehaus und Hoftheater dokumentiert. Vor allem im Zuge der Vorbereitungen für die Bundesgartenschau, jenem „sommerlangen Fest", mit dem die Stadt 1967 das Ende der Wiederaufbauphase feierte, griffen die Umgestaltungsmaßnahmen entscheidend in die gewachsenen Stukturen der historischen Parkanlagen um das ehemalige Residenzschloß und des Stadtgartens ein. Denkmäler, Brunnen und Freiplastiken wurden ihrer bei der Entstehung bewußt gewählten und gestalteten Umgebung beraubt, indem man sie mehr oder weniger beliebig versetzte, beseitigte oder in Bauhöfen lagerte, wo sie schließlich in Vergessenheit gerieten oder verlorengingen. Sogar die älteste Großplastik Karlsruhes, der 1760–1762 entstandene Flußgott im Stadtgarten, verschwand: Bei Bauarbeiten versank er im Ufermorast und liegt seither unter der Betonsohle des Tiergartensees begraben.

Bis ungefähr Mitte der 1970er Jahre wurden so gut wie keine Denkmäler und nur wenige figürliche Plastiken aufgestellt. Allmählich zeichnete sich jedoch ein Wandel ab: Mit der Aufwertung des innerstädtischen Raumes, der Eindämmung des Verkehrs im Zentrum, der wachsenden Sensibilität für die Individualität eines Ortes, der Wiederentdeckung figürlich-gegenständlicher Plastik und von Materialien wie Marmor, Granit und Bronze, die in der Zeit des Sichtbetons verpönt waren, begann man nun wieder, den öffentlichen Raum mit figürlicher Plastik und Denkmälern zu schmücken.

Diesen Veränderungen liegen neuere Vorstellungen zugrunde, nach denen eine wichtige Voraussetzung für ein kommunales Selbstbewußtsein, somit auch für die individuelle Gestalt und Gestaltung einer modernen Großstadt, das Bewußtsein für Geschichte und Kultur des Gemeinwesens ist. Aus diesem Grunde spielt das kulturelle Erbe im Selbstverständnis einer Stadt am Ende des 20. Jahrhunderts eine immer größere Rolle, zudem das wachsende Interesse der Bürger für historische Zusammenhänge darin den Weg zu einer besonderen städtischen Identität sieht.

Anmerkungen:

[1] Vgl. Thomas Nipperdey: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert. In: Historische Zeitschrift 206, 1968, S. 529–585. – Klaus Lankheit: Der Stand der Forschung zur Plastik des 19. Jahrhunderts. In: Hilda Lietzmann: Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Publikationen der Jahre 1940–1966 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 4). München 1968, S. 9–32.

[2] Vgl. Hans-Ernst Mittig/Volker Plagemann (Hg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 20). München 1972. – Ekkehard Mai/Stephan Waetzoldt (Hg.): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich. Berlin 1981.
Als regionalspezifische Untersuchungen seien beispielhaft genannt: Gerhard Kapner: Die Denkmäler der Wiener Ringstraße. Wien/München 1969. – Otto Josef Bistritzki: Brunnen in München. München 1974. – Peter Bloch: Skulpturen des 19. Jahrhunderts



Der Malsch-Brunnen am Ettlinger-Tor-Platz beim Abbruch 1963

im Rheinland. Düsseldorf 1975. – Peter Bloch/Waldemar Grzimek: Das klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im 19. Jahrhundert. Berlin 1978. – Beate Mielsch: Denkmäler Freiplastiken Brunnen in Bremen 1800–1945 (Bremer Bände zur Kulturpolitik. Hrsg. im Auftrag des Senators für Wissenschaft und Kunst von Volker Plagemann. Bd. 3). Bremen 1980. – Heidelberger Denkmäler 1788–1981. Von einem Autorenkollektiv am Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg. Hrsg. von Günther Heinemann (Neue Hefte zur Stadtentwicklung und Stadtgeschichte 2). Heidelberg 1982. – Berliner Brunnen von Begas bis Bonk 1886–1986. Ausst.-Kat. Kunstamt Neukölln/Berlin 1986. – Volker Plagemann: „Vaterstadt, Vaterland, schütz Dich Gott mit starker Hand". Denkmäler in Hamburg. Hrsg. Kulturbehörde und Denkmalschutzamt (Themen-Reihe Bd. 2). Hamburg 1986.

[3] Zur Literatur über die einzelnen Gattungen siehe die Anmerkungen in den Aufsätzen dieses Bandes.

[4] Vgl. Klaus Lankheit: Friedrich Weinbrenner und der Denkmalskult um 1800 (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich 21). Basel/Stuttgart 1979.
Zu Einzeluntersuchungen über Karlsruher Monumente siehe die Literaturangaben in den jeweiligen Katalognummern.

[5] Zur Quellenlage siehe die ausführlichen Angaben in den Katalogbeiträgen.

[6] Über den Umgang mit den Denkmälern, Brunnen und Freiplastiken in Karlsruhe siehe Katalog.

Dank der Autoren

An dieser Stelle möchten die Autoren all jenen danken, die das Zustandekommen des vorliegenden Buches ermöglicht haben, mit der Bitte um Verständnis bei allen, die nicht genannt werden können.
Unser Dank gilt der Stadt Karlsruhe, namentlich Herrn Oberbürgermeister a. D. Otto Dullenkopf und Herrn Oberbürgermeister Prof. Dr. Gerhard Seiler sowie Herrn Kulturreferent Dr. Michael Heck. Weiter danken wir Herrn Dr. Heinz Schmitt, Direktor des Karlsruher Stadtarchivs, der das Projekt von Beginn an betreute, sowie Herrn Karlheinz Biel, der nicht nur für den technischen Ablauf verantwortlich war, sondern den Autoren bei der Bewältigung verschiedenster Probleme half. Die größtmögliche Unterstützung wurde uns auch von allen Mitarbeitern des Stadtarchivs und der Stadtgeschichte im Prinz-Max-Palais zuteil, stellvertretend sei hier Herrn Dr. Ernst Otto Bräunche und Herrn Peter Pretsch M. A. gedankt. Ferner bedanken wir uns bei allen städtischen und staatlichen Institutionen, die uns bei vielerlei Anliegen behilflich waren.
Unser Dank geht auch an Herrn Heinz Werner Münkel und Herrn Manfred Braun vom Badenia Verlag für die gute Zusammenarbeit.

Gerlinde Brandenburger M. A.
Manfred Großkinsky M. A.
Gerhard Kabierske
Ursula Merkel M. A.
Beatrice Vierneisel M. A.

Beatrice Vierneisel

Bildhauer in Karlsruhe

Seit jeher gilt Karlsruhe als die Stadt, in der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts eine eigenständige lokale Malertradition entfalten konnte[1]. Der Beginn dieser Entwicklung lag in der Sammeltätigkeit von Karoline Luise, der Gemahlin des Markgrafen Karl Friedrich[2]. Sie war selbst als Malerin ausgebildet und legte ein Malereikabinett vor allem mit Werken der niederländischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts an, das den Grundstock der späteren Gemäldegalerie bildete. Die Richtung des öffentlichen Interesses war damit vorbestimmt. Hinzu kommt, daß in der jungen Residenzgründung weder der Hof noch ein wohlhabender Adel oder reiche Bürger die finanziellen Mittel besaßen, um private und öffentliche Aufträge in dem Maße zu garantieren, wie sie zur Lebens- und Arbeitsgrundlage großer Bildhauerwerkstätten notwendig gewesen wären. Die geringe Aufmerksamkeit änderte sich aber auch nicht, als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Reihe von Bildhauern in der Stadt arbeitete, die durch aufwendige Bauaufgaben und die Gründungen der Kunst- und Kunstgewerbeschule angezogen wurden. Ein Ergebnis dieser Entwicklung ist es, daß bis heute mit keiner Übersicht und nur wenigen Einzeldarstellungen das Schaffen der Bildhauer dokumentiert wurde[3]. Ebensowenig besitzen die städtischen und staatlichen Sammlungen in Karlsruhe ausreichende Verzeichnisse über den Bestand an Bildwerken, die die badische Bildhauerei seit 1800 belegen könnten. Die folgende Arbeit beruht daher auf einer Spurensuche, die dringend erweitert werden muß.

I.

Umfangreichste Bauaufgabe nach 1750 war der spätbarocke Neubau des Schlosses. Für die repräsentativen skulpturalen Arbeiten, die Gesimsfiguren der Außenfassade, die Trophäen auf den Wachthäuschen und die Gartenfiguren, verpflichtete Karl Friedrich 1758 für wenige Jahre den bayerischen Barockbildhauer Ignaz Lengelacher als Hoffiguristen[4]. Lengelacher, ausgebildet in Wien und lange Jahre in Mähren tätig, war seit 1754 in der Werkstatt seines Neffen Joachim Günther in Bruchsal beschäftigt. Die Auftragsarbeiten für den Karlsruher Hof hatten, einer zeitgenössischen Konvention entsprechend, antike Bildwerke zur Vorlage. Die formale Vereinfachung, die bereits die letzte Werkphase Lengelachers in Mähren kennzeichnete[5], fand in diesen Figuren à l'antique ihre Fortsetzung und Vollendung, ohne jedoch die barocke Realistik des Ausdrucks aufzugeben. Gleichzeitig wird die unter dem Einfluß Frankreichs einsetzende Antikenrezeption sichtbar, die nach 1760 in Baden aufgenommen wurde und den Klassizismus einleitete. So richtete Anton von Verschaffelt schon 1767 in der Mannheimer Zeichnungsakademie einen Antikensaal mit rund 70 Gipsabgüssen der berühmtesten antiken Bildwerke ein, der „einzigartig in Europa" war[6]. Lengelacher verließ nach Beendigung seiner Werke 1764 die Stadt mit unbekanntem Ziel, bekam jedoch noch weitere Jahre vom Hof „Kostgeld" ausbezahlt.

Zuständig für die dekorativen Arbeiten im Schloß war Christoph Melling[7], der Bruder des Hofmalers Joseph Melling. Er kam aus Lothringen über Zweibrücken nach Karlsruhe, wo er 1749 zum Hofbildhauer bestellt wurde. Von ihm sind vermutlich die Stuckarbeiten der Innenräume und Kamine, die



Christoph Melling, Stukkaturen der Damenloge, nach 1757, ehem. Schloßkirche Karlsruhe

Schlußsteine in den Fensterbögen und Fensterstürzen am Hauptgeschoß des 1755 ausgeführten Mittelbaues sowie die der Eckpavillons und die innere Ausgestaltung der im Jahr 1757 fertig gewordenen Schloßkirche (Abb. S. 13). Arthur Valdenaire, der ihm diese Arbeiten zuschrieb, urteilte über die Dekoration der Schloßkirche: „Diese reizvollen Stukkaturen der korinthischen Kapitäle, die Ausschmückungen der Galerie und der fürstlichen Loge mit Hermen, Figuren, Putten und Vasen lassen eine hochvollendete Dekorierungskunst, ein feines ar-

chitektonisches Einfühlungsvermögen erkennen"[8]. Als 1768 neben der Architektonischen Zeichenschule auch eine Handzeichenschule gegründet wurde, leitete Melling den Unterricht. Nach dem Tode Mellings 1778 fehlte ein für die bauplastischen Aufgaben vielseitig ausgebildeter Mann. Deshalb schrieben Baumeister Wilhelm Jeremias Müller und sein Mitarbeiter Weyhing am 15. 8. 1780 an den Markgrafen, daß sie „schon längstens gewünschet, einen guten und geschickten Bildhauer im Lande zu haben, der nicht nur in einem, sondern allen Vorfällen tüchtig wäre, Modelle zu machen, und sowohl in Stein als Holz, nach jegigem Gout was geschickts zu arbeiten". Er sollte „Zierrathen" in Holz und Stein, aber auch Figuren ausführen können und darüber hinaus ein guter Stukkateur sein. Nicht zuletzt könnte er „nicht ohne Nutzen sowohl im modelliren als Natur zeichnen in der Bildhauerei bey der academischen Zeichnungs Schule seyn, und einige Lehrlinge von denen Eleven nachziehen, und practisch unterrichten"[9]. Der Brief mit dieser umfassenden und anspruchsvollen Tätigkeitsbeschreibung befürwortete eindringlich das Gesuch des württembergischen Hofbildhauers Christian Sauer um eine Stellung am Karlsruher Hof[10]. Mit der Ablehnung dieses Gesuchs war eine frühe Möglichkeit vertan, durch eine systematische Ausbildung von Lehrlingen die Bedingungen zu schaffen, die für eine Bildhauerschule Voraussetzung gewesen wären. Wie sehr die Wünsche der Baumeister Müller und Weyhing den zeitgenössischen Forderungen entsprachen, zeigt sich darin, daß im gleichen Jahrzehnt Johann Heinrich Dannecker in Stuttgart (1780) und Gottfried Schadow in Berlin (1788) zu Hofbildhauern ernannt wurden, in München Franz Schwanthaler 1785 eine Werkstatt gründete, die sein Sohn Ludwig später übernahm. Neben Bertel Thorvaldsen, der seit 1796 in Rom ein einflußreiches Bildhauerateliер führte, waren dies die Lehrer, aus deren Werkstätten die Mehrzahl der Bildhauer des 19. Jahrhunderts hervorging.

Während der vielseitigen Bautätigkeit Friedrich Weinbrenners im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts in Karlsruhe und Baden konkurrierten bereits mehrere Bildhauer um die öffentlichen Aufträge, bei denen in einem arbeitsteiligen Verfahren Entwurf, Modell und Ausführung oft in verschiedene Hände gelegt wurde. Zur Generation derer, die noch im ausgehenden 18. Jahrhundert ausgebildet wurden, gehörten Joseph Kayser, Tobias Günther und Xaver Marchand. Kayser[11] war unter anderem Schüler von Verschaffelt an der Mannheimer Zeichnungsakademie gewesen und lebte seit 1798 in Karlsruhe, wo er 1808 Hofbildhauer wurde. Er schuf in erster Linie Porträtbüsten für den Hof, unter denen das überlebensgroße Marmorbildnis Karl Friedrichs von 1810 (Abb. S. 14) öfter wiederholt



Joseph Kayser, Großherzog Karl Friedrich von Baden, 1810, Bad. Landesmuseum Karlsruhe

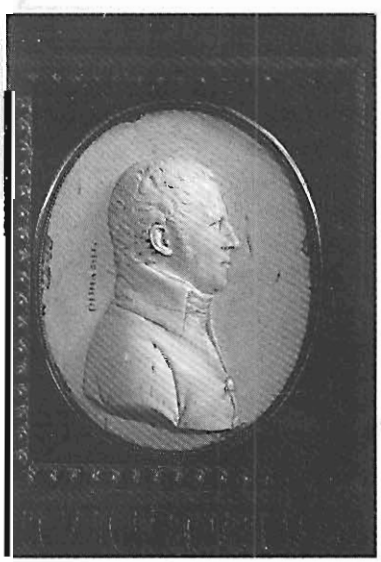
wurde. 1820 hatte er eine Büste des verstorbenen Großherzogs Karl vollendet, „deren kleinstes Verdienst Aehnlichkeit ist. Was so manche Künstler zuviel haben, dessen besitzt dieser zu wenig – Selbstvertrauen. Bey heiterem Bewußtseyn der ihm innewohnenden Kraft würde er manchen gefeierten Namen verdunkeln", urteilte Schorns Kunst-Blatt[12]. 1823 war die „wahrhaft im Sinn der Antike gedachte und ausgeführte" Büste Karls auf der Kunst- und Industrieausstellung zu sehen, aber „leider nur in Gyps geformt"[13]. Von diesem Jahr an bis zu seinem Tod 1828 wurde ihm die alte Anatomie vor dem Rüppurrer Tor als Bildhauerateliер zur Verfügung gestellt. Als der Nachlaß versteigert wurde, um mit dem Erlös die Schulden zu bezahlen, fanden sich jedoch keine ausgeführten Arbeiten vor. 1803 erhielt Tobias Günther[14], der Sohn des Bruchsaler Hofbildhauers Joachim Günther, den Titel des Hofstukkateurs in Karlsruhe. Ihn bevorzugte Weinbrenner als Mitarbeiter bei seinen bauplastischen Aufgaben, weil Günther auch figurative Arbeiten zu modellieren verstand. Nachweislich sind von ihm die ionischen Kapitelle und Stukkaturen im Gartenhaus des Markgräflichen Palais um 1802[15], um 1810 die Stukkaturen im Markgräflichen Palais (Abb. S. 15 oben) und die korinthischen Kapitelle in den beiden Stadtkirchen (Abb. S. 15 Mitte)[16]. Wenige Wochen, nachdem er die Totenmaske Karl Friedrichs abgenommen hatte, verunglückte er beim Kirchenbau in Scherzheim tödlich; die Witwe Magdalena durfte mit Genehmigung die Werkstatt weiterführen, wobei der Schwiegersohn Johann Jakob Mayerhuber (Meyerhuber) die künstlerische Leitung übernahm. In seiner Nachfolge bestand die Bildhauerwerkstatt.



Ionisches Säulenkapitell, 1810, ehem. Treppenhaus des Markgräflichen Palais Karlsruhe



Detail des Säulenportikus, um 1811, Evangelische Stadtkirche Karlsruhe



Landolin Ohmacht, Johann Peter Hebel, Stadtgeschichtliche Slg. Karlsruhe

über vier Generationen bis in die 50er Jahre dieses Jahrhunderts.

1808 wurde der in Paris und Versailles ausgebildete Xaver Marchand (1759–1834)[17] Hofbildhauer. Er war ebenfalls mit Dekorationen an Weinbrenners Bauten beteiligt, so an zwölf Kapitellen, Verzierungen des Hauptgesimses und am Fries der Evangelischen Kirche um 1814[18] (Abb. S. 15 Mitte) und ein Jahr zuvor an den Stukkaturen im Gartensaal des Markgräflichen Palais[19]. Doch beklagte sich Weinbrenner in dieser Zeit über Marchand, er sei „äußerst anmaßend [. . .] was in Hinsicht seiner Geschicklichkeit und Talente gar nicht gebührt, weil er keine Figur zu machen versteht, und höchstens nur als ein mittelmäßiger Ornamentist passieren kann"[20]. Der Konflikt, zu dem hier Weinbrenner Stellung nahm, beleuchtet anschaulich die angespannte Konkurrenzsituation unter den Bauhandwerkern um die zu vergebenden Akkorde. 1822 erhielt Marchand den Auftrag für die Sphingen am Gartenpalais von Markgräfin Christiane Louise[21], die sich heute im Botanischen Garten befinden. Auf der Kunst- und Industrieausstellung von 1827 zeigte er eine Büste von Großherzog Ludwig und zwei militärische Trophäen in Holz[22].

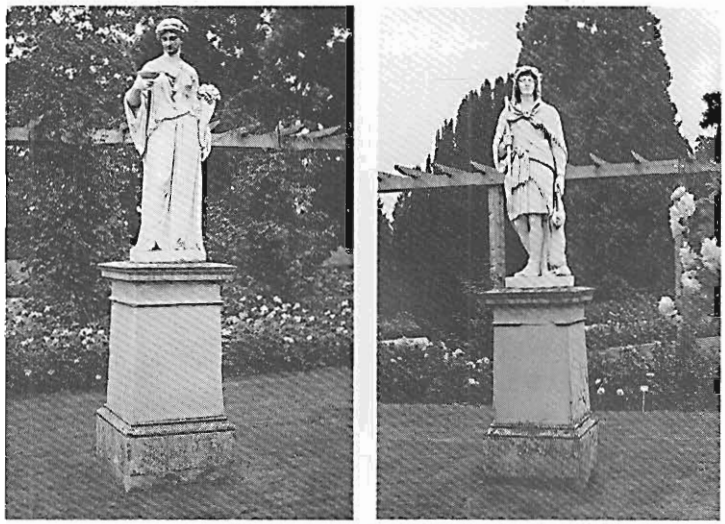
Da es zu Beginn des Jahrhunderts noch an eigenen, künstlerisch bedeutsamen Bildhauern mangelte, erhielten auswärtige Künstler Aufträge vom Hof: Philipp Jakob Scheffauer und Landolin Ohmacht. Jüngste Veröffentlichungen[23] haben die Bedeutung dieser Klassizisten wieder bekannt gemacht, die in ihrer Zeit – vor allem Ohmacht – einen hervorragenden Ruf besaßen und vielgefragte Porträtisten (Abb. S. 15 unten)[24] waren. Auch der Karlsruher Hof versicherte sich ihrer Dienste und vergab Aufträge für Denkmäler und Bildnisse.

Die künftigen Bildhauer des Klassizismus in Karlsruhe und Baden waren zu dieser Zeit noch in der Ausbildung. Mit einer Empfehlung Weinbrenners und einem Stipendium des Hofes ging Aloys Raufer[25] 1819 bis 1821 nach Rom. Wie bei seinen eigenen Schülern scheint der Architekt eine gründliche Ausbildung der mit ihm arbeitenden Bildhauer gefördert zu haben. Seine Lehrzeit im Atelier von Bertel Thorvaldsen beendete Raufer mit einer Sitzfigur „Psyche", deren Marmorausführung erst 1837 auf der Kunst- und Industrieausstellung zu sehen war und mit kritischem Wohlwollen aufgenommen wurde: „Auch läßt sich, was die Bearbeitung betrifft, von diesem Kunstwerke, wie sonst von manchem andern, sagen, es sey fertig, aber nicht vollendet. Uebrigens das Verdienstliche daran verkennen wir ganz und gar nicht. Es ist eine Psyche nicht ohne Seele. Geschichtlich war sie das Bildwerk eines damals noch jungen Künstlers, der sie nunmehr, nach einer langen Reihe von Jahren, aufstellt, und von dem Thorwaldsen Gutes

voraus verkündigte, das aber, mannichfach gehemmt, wir wissen nicht, ob durch innere oder äußere Störungen, nur zum Theil in Erfüllung gegangen ist“[26]. Nach seiner Rückkehr zog ihn Weinbrenner für eine Reihe von Arbeiten heran, deren bekannteste das Denkmal für Großherzog Ludwig auf dem Marktplatz wurde. Mit der klassizistischen Ära Weinbrenners endeten auch weitgehend die öffentlichen Aufträge Raufers. 1830 erhielt er die Stelle eines Lehrers für Modellieren an der Polytechnischen Hochschule, wo er die künftigen Architekten im Studium der Ornamentik unterrichtete. Für die Fassade des neuen Hochschulgebäudes schuf er zuletzt die Figuren von Johannes Kepler und Erwin von Steinbach (1835).

Fridolin Fechtig[27] war, ebenfalls mit großherzoglicher Unterstützung, in den Jahren von 1827 bis 1832 Schüler und Mitarbeiter von Johann Heinrich Dannecker in Stuttgart. Diese Ausbildung hatte ihn für einige Aufträge nach 1832 in Karlsruhe empfohlen, deren bedeutendste die Büste Johann Peter Hebels für dessen Denkmal war. Wie Raufer stellte auch Fechtig freiplastische Arbeiten auf den Ausstellungen des Kunstvereins aus und war der erste Karlsruher Bildhauer, von dem Porträtbüsten hiesiger Bürger bekannt bzw. erhalten sind. 1852 findet man ihn zum letztenmal mit religiösen Werken im Kunstverein vertreten; 1857 schrieb er aus Zell im Wiesental, wo er sich niedergelassen hatte, einen Bittbrief um Aufträge an Großherzog Friedrich I. unter dem Motto aus Lessings „Emilia Galotti“: „Conti: Prinz, die Kunst geht nach Brod! – Prinz: Das muß sie nicht, das soll sie nicht – in meinem Gebiete gewiß nicht“[28]. In diesem Zitat sind die ideellen Hintergründe reflektiert, die im Stuttgarter Kreis um Dannecker und seinen Freund Friedrich Schiller lebendig waren und die auch Fechtig geprägt haben. Mit der Begründung „Zur Zeit kein Bedürfnis von Arbeiten ihres Faches“ wurde Fechtig abschlägig beschieden.

Zur Generation von Raufer und Fechtig gehörte auch Christian Lotsch (1790–1873)[29]. Geboren in Karlsruhe, erhielt er seinen ersten Unterricht, wie Fechtig, bei dem Maler Feodor Iwanowitsch Kalmück (1763–1832) und ging 1822 mit finanzieller Hilfe des Hofes nach Rom, um im Atelier von Thorvaldsen Bildhauer zu werden. Er blieb in dieser Stadt bis zu seinem Tod, und nur gelegentliche Besuche in der Heimat hielten die Verbindung und sorgten für einige Aufträge. Ein Marmorrelief „Flucht nach Ägypten“ von 1827, „welches ungemeines Talent und ein gründliches Studium der Natur, sowie der alten Meister verräth“, befand sich früher in der Stephanskirche[30]. Um 1838 beteiligte er sich an der Konkurrenz um die Portalfiguren an der Kunsthalle, die jedoch Franz Xaver Reich gewann. Dafür kamen seine Büsten von Dürer und Raffael 1840 zur Ausführung in Marmor und wurden im Treppenhaus der Kunsthalle aufgestellt. Eine „Hebe“ von 1857 (Abb. S. 19) für Friedrich I. verhalf ihm 1858 zum Titel des Hofbildhauers. Zu den letzten Skulpturen zählen die „Vier Jahreszeiten“, die von



Christian Lotsch, „Herbst“ und „Winter“ aus den „Vier Jahreszeiten“, 1864–1865, Insel Mainau

1861 bis 1866 für den Park der Insel Mainau ausgeführt wurden (Abb. S. 16). Auf den Ausstellungen des Kunstvereins war Lotsch öfters vertreten, so 1823 mit einem „Bacchanal“, 1827 mit einer Büste von Joseph Anton Koch und 1834 mit einer „Kreuzigung“. Lotschs Bekanntheit zu seiner Zeit rührte indes weniger von seinen Skulpturen her als von seinen Zeichnungen und Karikaturen, die das Leben der römischen Künstlerkreise um die beiden Antipoden Peter Cornelius und Thorvaldsen verbildlichten[31]. Künstlerisch war er beiden Richtungen, den Klassizisten und den Nazarenern, verpflichtet, und in seinen Werken der antiken und christlichen Mythologie verband sich ein klassisch-idealer Formenkanon mit romantisch-religiösem Sentiment. Als Klassizist bevorzugte auch er das Relief als Bildform. In dieser Zeit, in der eine Reise nach Italien zum obligatorischen Bildungserlebnis nicht nur der Künstler gehörte, war der gesellige Lotsch gleichsam der badische Vertreter in Rom, dessen Haus für Freunde und Besucher aus der Heimat, zu denen der Architekt Heinrich Hübsch und der Bildhauer Franz Xaver Reich zählten, offen stand, wenngleich er finanziell immer am Rand des Existenzminimums lebte.

Als Heinrich Hübsch nach dem Tod Weinbrenners 1828 im Großherzoglichen Bauamt angestellt wurde, endete die Zeit der in der Dekoration sparsamen Architektur. Sein bevorzugter Mitarbeiter für die bauplastischen Aufgaben wurde Franz Xa-

ver Reich[32], der mit den spätromantischen Stilvorstellungen Hübschs weitgehend übereinstimmte. Reich war während seiner Ausbildung am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt, das damals unter der Leitung des Nazareners Philipp Veit stand, mit den Postulaten nach einer religiös-patriotischen Kunst und ihrer Besinnung auf das deutsche Mittelalter bekannt geworden. In der Folge ging er nach München und arbeitete 1835/36 im Atelier von Ludwig Schaller, der gerade einige von Ludwig Schwanthalers Statuen berühmter Maler für die Attika der Alten Pinakothek ausführte. Sie gelten als der erste Auftrag, für den der Besteller, König Ludwig I., zeitgenössische Kleidung vorschrieb[33]. Schwanthaler, der ab 1840 Karlsruhes bekanntestes Denkmal, das Karl-Friedrich-Denkmal auf dem Schloßplatz, entwerfen sollte, vertrat ausschließlicher als andere zeitgenössische Bildhauer die patriotische Interpretation deutscher Vergangenheit und ihrer Gleichberechtigung gegenüber der antiken und italienischen Kunst. In diesem Sinne zählte er zum Kreis der süddeutschen Spätromantiker um den Maler Moritz von Schwind.

1836 kehrte Reich nach Baden zurück. Dort erwartete ihn eine inhaltlich vergleichbare Aufgabe – die Figuren und Reliefs für die Portalfassade des neuen Galeriegebäudes in Karlsruhe, das nach den Plänen von Hübsch seit 1838 gebaut wurde. An den Ecken des Balkons sind die Allegorien der Malerei und Bildhauerei[34] aufgestellt, die mit den Reliefs seitlich des Portals ein künstlerisches Programm versinnbildlichen: Auf der linken Seite vertreten Raffael und Michelangelo mit einem antiken Torso die italienische, auf der rechten Seite Dürer, Holbein und Peter Vischer die deutsche Renaissancekunst. In der Lünette über dem Eingang sitzen drei weibliche Gestalten, Sinnbilder der biblischen, der historischen und der romantischen Kunst, wobei „erstere dem Göttlichen und Idealen, die andere dem Reinmenschlichen, die dritte der Natur und Sagenwelt huldigt"[35]. Die Fresken im Treppenhaus der Kunsthalle, die Schwind übertragen wurden (1838), füllten dieses Programm mit Idealszenen aus der Geschichte Badens (Abb. S. 17)[36]. Ein weiterer bedeutender Auftrag für Reich waren die Terrakotten für die Außendekoration des Hoftheaters von Hübsch. 1851 bis 1852 lieferte er 104 Medaillons mit Porträtköpfen und 16 ganzfigurige Reliefs, die er in seiner Ziegelbrennerei in Hüfingen ausführen ließ. Dargestellt waren literarische Gestalten aus Schauspiel und Oper, die in der Lebendigkeit des Ausdrucks, die das Material ermöglichte, zu den schönsten Arbeiten des Künstlers zählten[37].

Die Bildhauerei in Karlsruhe in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war geprägt durch das Bemühen, Anschluß an die allgemeine Entwicklung zu finden, wie sie in Berlin, München und Rom vorgegeben war. Die ideelle Ausrichtung auf die Münchner Bildhauerschule sollte sich auch in Zukunft bestätigen. Der Hof begann, in Baden gebürtige Bildhauer regelmäßig mit finanzieller Unterstützung auf Ausbildungsreisen zu schicken, wozu in erster Linie ein Aufenthalt in Italien gehörte. 1818 wurde der Kunst- und Industrieverein gegründet, der in zweijährigem Wechsel seine Ausstellungen veranstaltete. Zwar hatten hier die Bildhauer einen Markt für ihre freiplastischen Arbeiten zur Verfügung, doch stand die Zahl der eingesandten Werke in keinem Verhältnis zur Bedeutung der Malerei[38]. Mit Recht schrieb der Rezensent der Ausstellung von 1827, daß Architekten, Maler und Bildhauer einer „äußeren Begünstigung" bedürfen. „Diese fehlt fast allenthalben in Deutschland. Darum sind unsere Ausstellungen meist so überfüllt mit Porträten und Ansichten, weil es nur für diese noch einige Liebhaberey unter den Vornehmen und Reichen gibt. Diese Bemerkung enthält ihre Bestätigung auch in dem dießjährigen Karlsruher Salon"[39].



Moritz von Schwind, Die Bildhauerei: Sabina von Steinbach an der Figur der „Synagoge" für das Straßburger Münster arbeitend, 1844, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin (West). Replik des Gemäldes im Vestibül der Kunsthalle Karlsruhe

Die äußere Begünstigung war in Karlsruhe prinzipiell gegeben, denn durch die Ausdehnung der Stadt nach 1800 wurde eine Reihe von öffentlichen Einrichtungen und Wohnbauten notwendig, die eine rege Bautätigkeit zur Folge hatte. Doch war die Finanzkraft des Landes während und nach den Befreiungskriegen stark geschwächt, und in den 1840er Jahren führten Mißernten zu einer Verelendung, die unter anderem den Anstoß zur Revolution von 1848 gaben. Geldmangel begleitete daher laufend die Bauprojekte, dem, wie heute, die „Kunst am Bau" zuallererst zum Opfer fiel.

Früher aber als in anderen Städten waren die Ausstellungen des Kunstvereins mit dem Ziel konzipiert, die angewandten Künste zu fördern, indem sie künstlerische und kunsthandwerkliche Produkte gemeinsam zeigten. Dieses frühe Augenmerk auf die nützlichen Künste im Bereich des Gewerbes führte dann zu dem weithin anerkannten Erfolg der Kunstgewerbeschule am Ende des Jahrhunderts.

Als 1846 das neue Gebäude der Kunsthalle eröffnet wurde, dienten alle Räume des Erdgeschosses der erstmaligen öffentlichen Präsentation von Skulpturen. Der Zeit entsprechend waren dies Gipsabgüsse berühmter Werke, denn, so schrieb Carl Ludwig Frommel 1847 in dem von ihm aufgestellten Verzeichnis, die Kunstwerke aus Vergangenheit und Gegenwart sollten das Publikum nicht nur erfreuen, sondern auch belehren, „damit diese ausgezeichneten Vorbilder um so leichter ihren wohlthätigen Einfluß auf die Verschönerung und Gesittung des Lebens ausüben und angehende Künstler und Gewerbsleute sich nach ihnen ausbilden können"[40]. Im rechten Korridor war die „Moderne Skulptur" aufgestellt, ebenfalls Gipsabgüsse und Gipsmodelle. Dazu zählten mehrere Büsten von Antonio Canova, eine Psyche des Pietro Tenerani, von Lotsch das Modell der Malerei, von Reich das der Bildhauerei aus dem Wettbewerb um die Portalfiguren und von Fechtig die Büsten von Johann Peter Hebel, Karl Kuntz und Christian Haldenwang. Die ersten in Marmor ausgeführten Bildwerke der Sammlung kamen von Lotsch: die Büsten Raffaels und Dürers im Treppenhaus. 1838 hatte der Schwanthaler-Schüler Othmar Balbach (1810–1897) das Gipsrelief „Die Jagd des Meleager" im Kunstverein ausgestellt, das die Kunsthalle ebenfalls ankaufte[41].

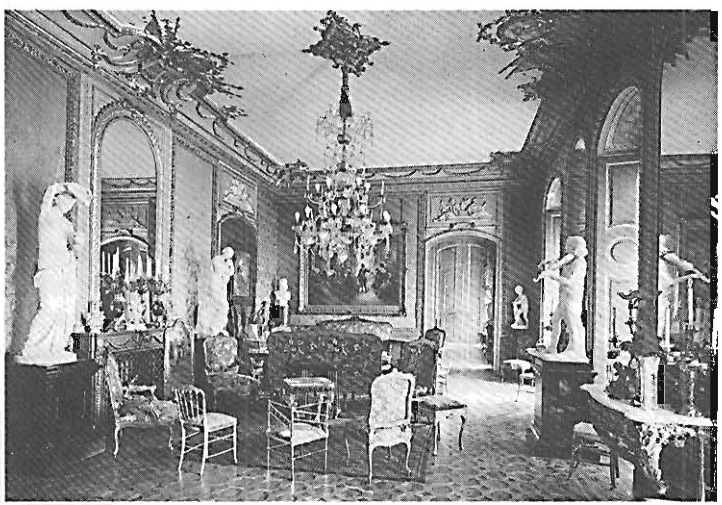
II.

Zehn Jahre nach Gründung der Kunstschule in Karlsruhe begann mit der Berufung Carl Johann Steinhäusers[42] im Frühjahr 1864 der Unterricht in der neu angegliederten Bildhauerklasse. Damit verlagerte sich, der allgemeinen Entwicklung folgend, die Ausbildung der Bildhauer von den Werkstätten in die Akademie und förderte generell die Eigenständigkeit des Künstlers hinsichtlich eines autonomen Kunstverständnisses. In der Folge entstand eine Kluft zu den Zielen der Kunstgewerbeschulen, deren Studiengänge zweckorientiert den Aufgaben der Bauplastik und Bauornamentik dienten. Der Übergang zur regulären Ausbildung von Schülern an der Kunstschule hatte sich allerdings fließend vollzogen. Wilhelm Schirmer, der als Direktor von Anfang an eine Ausweitung der Fächer auf alle Kunstgattungen angestrebt hatte, wollte bereits 1856 nach dem Umzug in das neue Kunstschulgebäude die bisherige provisorische Unterkunft im Ministerium des Auswärtigen in der Erbprinzenstraße als Bildhaueratelier für Reich erhalten[43]. Im Neubau an der Bismarckstraße konnte dann der Bildhauer Hans Baur (1829–1897)[44] ein Atelier privat mieten, in dem er auch zwei Schüler unterrichtete: Gustav von Kreß und Friedrich Moest. Vor der Ankunft Steinhäusers mußte Baur freilich seinen Platz räumen.

Mit der Anstellung Steinhäusers als Professor der Bildhauerei traf Großherzog Friedrich I. eine Entscheidung, bei der zwei Aspekte hervorgehoben werden können. In künstlerischer Hinsicht bestätigte er die klassizistisch-nazarenische Richtung der bisherigen Entwicklung, allerdings zu einem Zeitpunkt, an dem in Rom bzw. Berlin Reinhold Begas mit einer neuen Auffassung von Plastik und neuer Thematik, die ihr Vorbild im Barock suchte, gegen die idealistische Rauch-Tradition aufbegehrte. Kulturpolitisch setzte der Regent nach den konfessionellen Spannungen durch den badischen Kirchenkampf mit dieser Berufung ein versöhnliches Zeichen. Denn er entschied sich für einen Künstler, der als konvertierter Katholik einen dezidierten Ausgleich zu Karl Friedrich Lessing, dem Historienmaler der Luther- und Reformationsbilder, darstellte; Lessing war seit 1863 technischer Direktor der Kunstschule und Leiter der Gemäldegalerie[45].

Steinhäuser arbeitete von 1831 bis 1835 im Atelier von Christian Daniel Rauch in Berlin und München und ließ sich anschließend in Rom nieder. 1844 übernahm er das Atelier des verstorbenen Thorvaldsen, ohne aber dessen weltoffene Rolle als einflußreicher Mittelpunkt eines Künstlerkreises weiterzuführen. Bekanntgeworden war er durch romantisch-empfindsame Gestaltungen neuer Themen, von denen der „Violinspieler" von 1848 am berühmtesten wurde[46]. Die Zeitgenossen lobten das „lyrische Genre besonders auf dem Gebiete der ernsten, religiösen Stoffe [. . .] Da ist meistens eine solche Harmonie in der Komposition, eine solche Zartheit und innige Religiosität des Gedankens, und eine so liebliche Idealität in der Bildung der einzelnen Gestalten, daß man dem Bildner hier fast überall mit der größten Liebe folgen muß"[47]. Dagegen wur-

de der Mangel an „realistischer Darstellungsweise" bei den monumentalen Arbeiten, das heißt den Denkmälern, kritisch festgestellt[48]. Der spätere württembergische Hofbildhauer Joseph Kopf, der 1852 auf der Suche nach einer Gehilfenstelle bei Steinhäuser vorsprach, charakterisierte ihn in seinen Lebenserinnerungen: „Als Künstler hatte er einen hohen Begriff von der Antike, ein gutes Urteil und einen ausgeprägten Schönheitssinn. Er gebrauchte zu seinen Arbeiten die Natur, was sich viele andere Bildhauer damals abgewöhnt hatten"[49]. Zu den Gästen des Hauses Steinhäuser – seine Frau Pauline war Malerin – gehörten auch der ebenfalls konvertierte Heinrich Hübsch, und über ihn mag die Empfehlung an den badischen Hof gegangen sein[50]. 1855 war ein „Violinspieler" in der Kunsthalle ausgestellt und wurde, ebenso wie eine „Psyche" im Jahr 1862, vom Hof privat erworben (Abb. S. 19)[51]. Mit dem Hinweis auf die materiellen Bedingungen seiner römischen



Audienzzimmer von Großherzogin Luise im Karlsruher Schloß

Werkstatt und die in seinem Kunstverständnis wurzelnde Bindung an Italien, lehnte der Künstler die erste Anfrage des Hofes vom 4. 10. 1862 ab. In Deutschland habe der weitverbreitete Realismus die Skulptur verkümmern lassen, begründete er seine Antwort. „Dieser gegenüber zu bestehen, ohne einen Rückhalt oder fortwährende Verbindung mit Rom, wo immer das Ideale und Übernatürliche seine Stütze findet, halte ich für unmöglich"[52]. Der Großherzog antwortete daraufhin, daß er „bei dem Wunsch, ihn bei uns sich niederzulassen weniger im Auge gehabt habe, ihn als Lehrer bei der Kunstschule thätig zu sehen, als durch seine Anwesenheit in Deutschland, einen Kristalisationspunct zu gewinnen für junge Bildhauer, welche nach Meistern resp. Vorbildern suchen"[53]. Steinhäuser wurde also eines der geplanten Meisterateliers versprochen, die anerkannten Künstlern Arbeits- und Lehrmöglichkeiten relativ unabhängig von der Anstalt bieten sollten, um das Niveau der künstlerischen Leistung zu heben[54]. Ausgehandelt wurde ein Vertrag mit Professorengehalt und Pension, den Steinhäuser nach der Zusicherung von zusätzlichen großen Aufträgen am 17. 9. 1863 unterschrieb. Wichtiger Passus der Vereinbarung war die alle zwei Jahre im Winterhalbjahr gewährte Beurlaubung für einen Aufenthalt in Rom, wo er seine Werkstatt beibehalten hatte; in der Praxis freilich ging der Bildhauer jährlich mehrere Monate nach Italien.

Im Frühjahr 1864 bezog Steinhäuser die Wohnung des verstorbenen Architekten Hübsch im Gebäude der Münze und ein Atelier in der Kunstschule. Hier sollte er eine Werkstatt für Marmorbildhauerei einrichten. Die Ausbildung der Bildhauer verlangte in den ersten zwei Jahren den für alle Schüler verpflichtenden Besuch der Antikenklasse, in der das Zeichnen „nach dem Runden an antiken und modernen Büsten, Statuen und einzelnen Körpertheilen"[55] gelehrt wurde. Ebenso verbindlich waren die Aktkurse in den Wintermonaten während der gesamten Studienzeit, in denen alle Lehrer im Wechsel die Korrektur verantworteten. Nach der Antikenklasse folgte die Aufnahme in die Bildhauerklasse, in der alle speziellen Kenntnisse des Modellierens, Punktierens und der Ausführung der Modelle des Meisters oder eigener vermittelt wurden. In den ersten Jahren beschäftigte Steinhäuser noch italienische Gehilfen an seinen großen Aufträgen, solange ausgebildete Schüler fehlten. Im Laufe der 15jährigen Tätigkeit Steinhäusers in Karlsruhe lassen sich allerdings nur insgesamt dreizehn Absolventen nachweisen, was sicher auch ein Ergebnis der häufigen und langen Abwesenheit des Meisterlehrers war.

Die geringe Anziehungskraft der Klasse lag aber auch daran, daß Steinhäusers Kunststreben einem gewandelten Aufgabenbereich nicht mehr gerecht wurde. Nach der Reichsgründung steigerte sich der Bedarf an monumentalen Bildnisdenkmälern, deren Entwicklung zum Realismus der idealen Auffassung des Künstlers widerstreben mußte. In Großherzog Friedrich fand er zwar den gleichgesinnten Förderer, der in den ersten Jahren die entsprechenden Aufträge für „ideale" Plastik zu vergeben hatte, doch weder in den Konkurrenzen der Stadt noch der Denkmalsausschüsse war er jemals erfolgreich gewesen. Was die Zeitgenossen schon an dem 1850 eingeweihten Olbers-Denkmal in Bremen kritisierten – es sei ein „Monument, dessen Realismus auf halbem Weg stehen geblieben ist und die antikisierenden Motive noch nicht abzuwerfen gewagt hat"[56] – galt erst recht zwei Jahrzehnte später (Abb. S. 20). Obwohl sich Steinhäuser in seinen erfolglosen Wettbewerbsent-

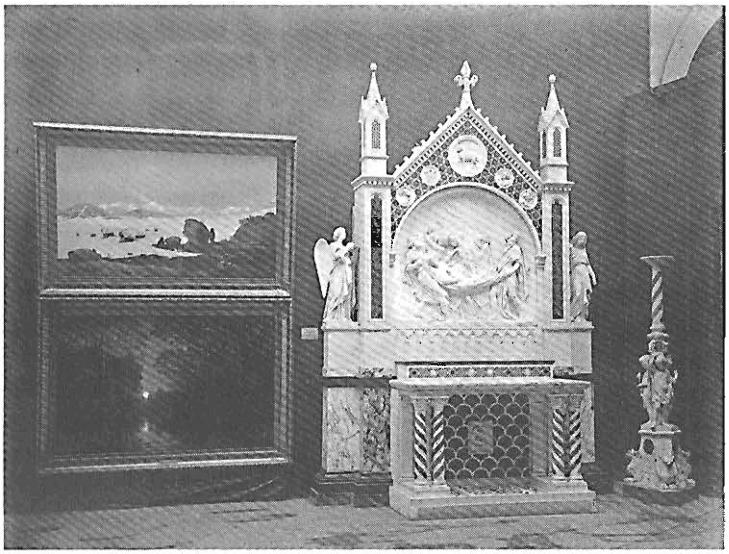
würfen den Tendenzen der Zeit anzupassen versuchte, wurde sein gebrochener Idealismus als „falsches Pathos" völlig abgelehnt[57].

Nach seiner Konversion 1848 mehrten sich die religiösen Arbeiten. Eines seiner wichtigsten Werke auf diesem Gebiet, der später für Bremen angekaufte Grablegungsaltar[58], war auf der badischen Abteilung der Weltausstellung von 1867 in Paris zu sehen (Abb. S. 20) mit der Angabe: „Gothischer Altar in Marmor und Mosaik im Style der Cosmaten mit einem Relief, das Grab Christi darstellend"[59]. In einer ausführlichen Untersuchung an diesem und anderen religiösen Werken Steinhäusers hat Dagmar Kaiser-Strohmann die Übereinstimmung mit nazarenischer Malerei dargelegt und den Begriff einer nazarenischen Plastik definiert. Wie in der Malerei gelte nicht mehr die klassische Antike als „Inspirationsquelle", sondern Steinhäuser orientiere sich an der Kunst des deutschen Spätmittelalters und des italienischen Quattrocento. „Der aufdringlich lehrhafte Charakter mancher Werke ist Kennzeichen der über die Romantik hinausgehenden nazarenischen Kunst. Durch dieses Merkmal hebt sich Steinhäusers christliches Œuvre von früheren Werken ab. In ihnen war bereits eine genrehafte, schwärmerische Auffassung zu verspüren, die über Thorvaldsen hinausgeht. [. . .] Es reicht sicher nicht, von einer nazarenischen Phase oder nazarenischen Aspekten in seinem Werk zu sprechen. Der Charakter seines Spätwerks und etwa die Bemühung um eine am Mittelalter orientierte Erneuerung in der Wiederbelebung der Kosmatenkunst belegen vielmehr seine Wandlung zum Nazarener"[60].



Carl Johann Steinhäuser, Denkmal für Johann Gutenberg, Johann Fust und Peter Schöffer, um 1875, ehem. im Treppenhaus des Museums am Friedrichsplatz Karlsruhe

Carl Johann Steinhäuser, Grablegungsaltar, 1862, und Osterleuchter, nach 1859, auf der badischen Abteilung der Weltausstellung Paris 1867



Ein umfangreiches Betätigungsfeld bot sich den Bildhauern des vergangenen Jahrhunderts in der Anfertigung von Gipsabgüssen nach antiken Werken, die bei archäologischen Grabungen laufend neu ans Tageslicht kamen und von Museen und Akademien erworben wurden. Steinhäuser war auf diesem Gebiet ein anerkannter Fachmann, der zudem, dem damaligen Verständnis entsprechend, die Funde restaurierte und fehlende Teile ersetzte. 1873 schickte er zehn Kisten mit Gipsabgüssen von Rom nach Karlsruhe, um die Modellsammlung der Kunstschule zu vervollständigen. Steinhäusers eigenen Nachlaß an Gipsen, Naturstudien und Abdrücken bot der Sohn Johannes ebenfalls der Kunstschule, die Modelle und fertigen Arbeiten dem Hof zum Kauf an. Sechzehn Arbeiten wurden schließlich 1880 in das Inventar der Kunsthalle aufgenommen, von denen heute nur noch ein Teil vorhanden ist[61].

III.

Nach der Jahrhundertmitte häuften sich auch in Karlsruhe die Denkmalserrichtungen seitens der Stadt, von Institutionen und Vereinen oder von Privatleuten. Doch ungleich vielgestaltiger und ertragreicher waren die Aufträge von Architekten und ihren Bauherren. Die steigenden Kapitalinvestitionen der Gründerzeit schlugen sich, wie im gesamten Reich, auch hier in einem Bauboom nieder, der sich in üppig dekorierten Großbauten manifestierte, unter denen die pompösen Privatbauten des reichgewordenen Großbürgertums hervorstachen. Der meistbeschäftigte Architekt dieser Zeit war Josef Durm, viele Jahre Leiter der Großherzoglichen Baudirektion. Die anfallenden Arbeiten wurden nun einer fähigen, jüngeren Generation von

Bildhauern übertragen, die sich inzwischen in Karlsruhe niedergelassen hatte. Die namhaftesten unter ihnen waren Friedrich Moest, Heinrich Weltring, Adolf Heer und Hermann Volz. Friedrich Moest[62] war als Graveur ausgebildet, bevor er an der Kunstschule bei Baur und Steinhäuser die Bildhauerei erlernte. Nach einem Italienaufenthalt 1864/65 wurde er Lehrer an der Gewerbehalle in der Karl-Friedrich-Straße in Karlsruhe. 1870 beantragte er eine Reiseerlaubnis nach London, wovon er sich „größeren Vortheil und Mehrung meiner künstlerischen Einsicht und Erfahrung" versprach als von einem erneuten Italienbesuch. Außer den antiken Bildwerken im Britischen Museum und seiner Sammlung der Gipsabgüsse interessierte ihn ein Besuch des South-Kensington-Museums, „diesem Ausgangspunkte aller bisherigen und unserer heutigen Bestrebungen auf kunstgewerblichem Unterrichtsgebiete"[63]. Als Moest diese Eingabe machte, waren die ersten kunstgewerblichen Kurse an der Gewerbehalle eingerichtet worden, die 1878 zur Gründung der Kunstgewerbeschule an der Ecke von Moltke- und Reinhold-Frank-Straße (heute Kunstakademie) führten[64]. Moest war „modern" auch in dem Sinne, daß er nicht nur seine Bildnisse nach Fotografien modellierte, sondern auch eng mit der Zementwarenfabrik Dyckerhoff & Widmann zusammenarbeitete. Für sie entwarf er ornamentale Architekturteile und führte figürliche Plastik in Betonguß aus[65]. Stilistisch wurzelten seine Arbeiten im Spätklassizismus. Im Geist des Historismus erlaubten Zweck und Bedeutung der jeweiligen Auftragsarbeit die eklektizistische Verwendung verschiedener historischer und zeitgenössischer Stilelemente; dieser Orientierung an traditionellen Vorbildern unterwarf sich das gesamte Werk von Moest. In den Porträts der 1890er Jahre übertrumpfte der Naturalismus die Wirklichkeit.

Als Moest auf eigenen Wunsch 1879 aus der Kunstgewerbeschule schied[66], wurde Adolf Heer[67] sein Nachfolger. Zur gleichen Zeit löste er Moest auch als bevorzugten Mitarbeiter Durms ab. Heer gehörte zu den wenigen Karlsruher Bildhauern, die ihre Ausbildung in der Berliner Bildhauerschule, bei Alexander Calandrelli und Rudolf Siemering, vollendet hatten. Der Schwerpunkt seiner Tätigkeit lag, mehr als bei seinem Vorgänger, auf dem Gebiet der angewandten Kunst. Als Lehrer hatte er wesentlichen Anteil am Erfolg der Kunstgewerbeschule in den ersten zwei Jahrzehnten ihres Bestehens, der sich in der öffentlichen Resonanz niederschlug. Hohes Lob spendete Friedrich Pecht dem künstlerischen Aufschwung, wie er sich vor allem in den Privatvillen Bürklin und Schmieder zeigte, an deren prunkvoller Außen- und Innendekoration im Stil der Neorenaissance Heer beteiligt war: „Ich wüßte in der That nicht, daß ich irgendwo die architektonische, plastische und malerische Thätigkeit in so vollkommener Harmonie zur Bildung einer wirklich naturwüchsigen Kunst vereint getroffen hätte, die allen ihren Erzeugnissen einen so durchaus gesunden, gemeinsamen Charakter aufzudrücken im stande wäre. Offenbar hängt dies auf das engste damit zusammen, daß die Hauptträger dieser Kunstblüte nicht mehr von überall her aufgelesen und ‚berufen' sind, sondern alle dem Land selbst oder doch der nächsten Nachbarschaft entstammen, also den festen Boden eines gesunden Volkstums unter sich, die Gleichheit des Geschmacks und des Charakters mit denen gemein haben, deren ideale Welt sie gestalten sollen"[68]. Mit einer gewissen Berechtigung sah Pecht einen spezifisch badischen Stil in den derzeitigen Kunstleistungen entstehen, der in den figürlichen Arbeiten von Heer als „Mischung von strengem Stilgefühl mit naiver anmutvoller Naturempfindung bei den Frauen und schneidigem Wesen bei den Männern" charakterisiert sei. Die „malerischen Prinzipien" in Kunst und Architektur entsprächen, so Pecht, der oberrheinischen Landschaft eher als „jene anspruchsvolle Trockenheit und das dürre magere Wesen, das sich uns Süddeutschen so oft als Gediegenheit oktroyieren möchten [sic! d.V.]"[69].

Als Heer 1898 starb und der Ateliernachlaß unter die Künstler preisgünstig verteilt wurde, spiegelten die aufgelisteten Gegenstände die typische Werkstatt eines Bildhauers des 19. Jahrhunderts: Die Räume waren ausgestattet mit orientalischen Teppichen und vollgestellt mit Entwürfen und Modellen in Gips zwischen Menschen- und Pferdeanatomien, Naturabgüssen, Requisiten und Fachbüchern. Ein Fotoapparat und Hunderte von Aufnahmen zeugten davon, daß das Lebenswerk sorgfältig dokumentiert war; sie wurden ebenso wie das Werkzeug meistbietend versteigert[70].

Um 1880 kam Heinrich Weltring nach Karlsruhe und wurde Mitarbeiter Heers, den er vermutlich von seiner Berliner Ausbildungszeit her kannte. Als freischaffender Künstler – und nicht aus Baden gebürtig – konnte er sich, berücksichtigt man die wenigen Arbeiten, die bisher unter seinem Namen bekannt sind, im harten Konkurrenzkampf um die öffentlichen Aufträge nicht behaupten. Der private Auftrag zur Nymphengruppe bildete einen nur kurzen, von dem angesehenen Kunsthistoriker Wilhelm Lübke unterstützten Höhepunkt seines Schaffens. Erinnern Stil und Thematik dieses Werks an den 1886 bis 1891 entstandenen Neptunbrunnen von Reinhold Begas in Berlin, so zeigt die „Fischersfrau mit Kind am Strand, ihren Mann erwartend" (Abb. S. 22) aus dem Jahr 1898 die weitere Entwicklung. Das Motiv ist nicht mehr der idealen Welt der Mythologien, sondern einem als Alltagswelt verstandenen Erfahrungsbereich entnommen. In der Form hat die Figur das Dogma der

Schönlinigkeit zugunsten des Charakteristischen verlassen, was als Auflehnung gegen die akademischen Normen gewertet wurde. Vergleichbar ist sie darin der Bronzegruppe „Fischer" von Adolf Brütt, die 1887 in Berlin ausgestellt war[71].



Heinrich Weltring, Fischersfrau mit Kind am Strand, ihren Mann erwartend, 1898, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Dieser norddeutsche Realismus des „Häßlichen" hatte in Karlsruhe jedoch keine Zukunft.

Als Steinhäuser 1879 in Karlsruhe starb, erhielt der 32jährige Hermann Volz[72] die Stelle des Lehrers für Bildhauerei an der Kunstschule. Seine vierzigjährige Tätigkeit übte durch die unbestrittene lokale Position und seine kulturpolitischen Aktivitäten den nachhaltigsten Einfluß auf die Bildhauerei in der Stadt aus, zumal er der erste einheimische Bildhauer war, der – als Denkmalsplastiker – über die Grenzen des Landes hinaus Erfolg hatte. Der Beginn seines öffentlichen Wirkens mit dem Kriegerdenkmal der Stadt fiel mit der Reichsgründung zusammen, und Volz gehörte zu den unzähligen, in Bronze und Stein gleich gut geschulten Bildnern dieser Zeit, die in den inflationären Denkmalserrichtungen des Kaiserreichs Aufgabe und Einkommen fanden. Mit ihnen teilte er aber auch das Schicksal des Vergessenseins, als diese Zeit spätestens mit dem Ersten Weltkrieg vorbei war.

Über die Ausbildung von Volz sind nur ungenaue Daten bekannt. Er hatte in Karlsruhe Architektur studiert und nebenher ab 1868 die Aktkurse an der Kunstschule belegt. Anschließend wurde er Schüler von Steinhäuser, bevor er 1871/72 nach Italien ging, wo er im Atelier von Joseph Kopf weitgehend eigene Studien betrieben haben soll. Kurze Zeit weilte er dann in Stuttgart als Schüler des in Karlsruhe berühmt-berüchtigten Wiener Malers Hans Canon, den er sicher vor 1869 in der Stadt erlebt hatte[73].

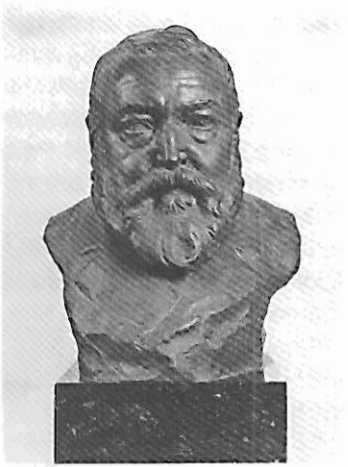
Als Denkmalsplastiker bevorzugte Volz eine klare Gliederung der architektonischen und plastischen Teile, worin die Sehweise des gelernten Architekten für räumliche Proportionen zum Ausdruck kam. In der Folge der Angleichung an die historischen Stilstufen der Zeit übernahm er die für Herrscher- und Heldendenkmäler geltenden kanonischen Regeln der Gestaltung im Aufbau und der Verwendung der Allegorien und Symbole. Wie seine Zeitgenossen hat sich Volz auf seinen häufigen Reisen nach Italien mit der Plastik der Renaissance und des Barock auseinandergesetzt und deren Stilmerkmale in sein Werk einfließen lassen. Doch behalten seine Denkmäler in der Strenge der Form und der Konzentriertheit des Aufbaus einen klassizistischen Zug bei. In dieser Hinsicht ist sein Werk dem des gleichaltrigen Fritz Schaper vergleichbar, mit ihm verbindet ihn auch der Realismus in den Bildnissen, die weniger eine Idealgestalt als die historische Person vergegenwärtigen sollen. Naturalistische Tendenzen nach 1890 verhärten allerdings den Akademismus.

Ein Wandel setzte nach 1900 ein, als Volz bildhauerische Formen des Jugendstils und des Neoklassizismus aufgriff. Wie beispielsweise im Bunsen-Denkmal in Heidelberg von 1908 und im Kußmaul-Denkmal in Freiburg von 1909 wird die Komposition vereinfacht, werden die plastischen Elemente stilisiert. In den Porträtbüsten und freiplastischen Arbeiten erscheinen diese Formexperimente deutlicher, mit denen Volz auf die Veränderungen antwortete, die die Antipoden Adolf von Hildebrand und Auguste Rodin bestimmten. So entstanden neben einer naturalistischen Arbeit wie die „Reue" von 1901[74] eine Pietà (1903) oder eine „Danaide" (1908)[75], bei denen der Steinblock als integrativer Teil der Skulptur stehen blieb. Sie zeigen den Versuch, bildnerisches Arbeiten nicht mehr über literarische Inhalte zu definieren, sondern über den Formgehalt als Ausgangspunkt plastischer Gestaltung. Doch die Veränderung haftet gleichsam nur an der geglätteten Oberfläche, unter der sich die akademische Konvention erhalten hat.

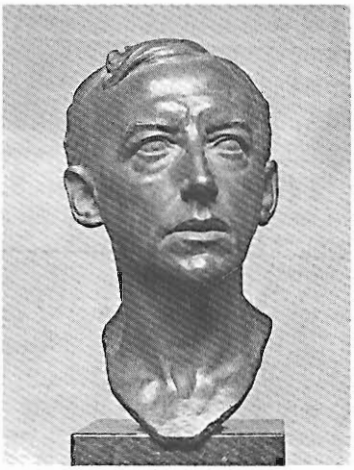
1904 schuf Volz das Bronzebildnis von Hans Thoma (Abb. S. 23). In auffallendem Kontrast stehen hier die realistischen, weich modellierten Gesichtszüge zu der blockhaften Büste, die in der Form und der Oberflächenbehandlung eine fast abstrahierende Gestaltung zeigt. Die Geschlossenheit der plastischen Gesamtform wird durch den tief in den Nacken gezogenen Kopf bewirkt, der durch den flächig aufgelösten Vollbart zur Büste überleitet. Charakterisiert das Thoma-Porträt den Künstlerkollegen, so zeigt das Bildnis von Henry Thode den Wissenschaftler (Abb. S. 23). Die erste Fassung, bei der der

Hals in einen schmalen Sockel mündet, wurde 1903 entworfen. Kühl wirken die glatten Flächen des Kopfes, und seine Lebendigkeit ist zugunsten der angestrebten Idealisierung zurückgenommen, die sich in den angespannt wirkenden Gesichtszügen konzentriert.

In diesem stilisierten Naturabbild des Spätwerks von Volz bleibt das ideologische Erbe des ausgehenden 19. Jahrhunderts sichtbar, dessen Naturbegriff ein positivistischer in dem Sinne war, daß er auf unumstößlichen Wertbegriffen gründete. Axiom dieses Wertsystems war die Autorität des Staates, der Volz, wie alle Denkmalsplastiker seiner Zeit, diente und dafür



Hermann Volz, Hans Thoma, 1904, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



Hermann Volz, Henry Thode, nach 1903, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

mit Aufträgen und Ehrungen belohnt wurde. Eine Veränderung künstlerischer Grundkonzeptionen hätte die In-Frage-Stellung des gesellschaftlichen Ordnungsprinzips vorausgesetzt. Im Werk von Rodin hat der weltanschauliche Wandel um 1900 seine bildhauerische Aussage gefunden, die Sezessionen lieferten die kunstpolitischen Antworten.

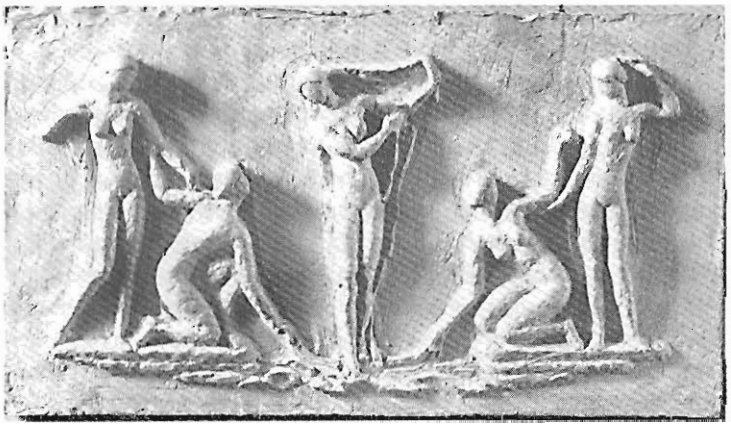
Als Lehrer der Bildhauerklasse genoß Volz durch Jahre hindurch Ansehen. 1880 war seine Berufung an die Akademie, nachdem er wenige Monate Nachfolger Moests an der Kunstgewerbeschule gewesen war, konkurrenzlos: „Nach eingehender Schilderung der nahezu viermonatigen Wirksamkeit des Bildhauers Volz kommt die Gr. Direction zu dem Resultat, daß es für die Bildhauerklasse, wie für die ganze Anstalt überhaupt, von höchstem Nutzen sein würde, wenn ihr dieser Lehrer erhalten bleibe, da ihn ein ganz ungewöhnliches, hervorragendes und selbständiges Talent, eine große Kenntnis der Natur, vollständige Beherrschung der Technik, vielseitige Bildung und sicheres Urtheil, verbunden mit seltener Gewissenhaftigkeit und Ruhe, zum Lehrer in seinem Fach in eminentem Maße befähigen", schrieb das Innenministerium am 5. 5. 1880 an den Hof, um die Einwilligung für die Berufung zu erhalten[76]. Auch eine kritische Betrachtung seines Werkes aus dem Blickwinkel der Moderne schloß 1911: „Aber es muß in seiner Kunst der Sinn plastischer Figurenbildung auch im akademischen Gewand lebendig geblieben sein, sonst hätte er nicht der Lehrer einer vortrefflichen Schülerzahl werden können"[77]. Die Zahl der Schüler, die für längere oder kürzere Zeit durch die Klasse von Volz gegangen sind, war tatsächlich sehr groß. Der stärkste Andrang läßt sich für die Jahre um 1900 feststellen, als zeitweilig über zwanzig Schüler die Klasse frequentierten. Es war die Zeit, in der sich Volz selbst mit den neuen Strömungen der Plastik auseinandersetzte und seine Aufgeschlossenheit den nötigen Spielraum der Schüler für ihre Entwicklung versprach. Es waren aber auch die Jahre, in denen die Akademie im künstlerischen Zenit ihres Wirkens stand. Kurt Edzard erzählte über seine Studienzeit 1907/08: „Der Lehrbetrieb war denkbar frei – es gab keine Prüfungen. Man mußte sehen, soviel wie möglich zu ergattern. Der Anatomieunterricht war für Bildhauer und Maler gemeinsam, ebenso Aktzeichnen, das jeden Tag abwechselnd von allen Lehrern angeleitet wurde. Hans Thoma stellte in wenigen Strichen, neben meinen Aktzeichnungsversuch, einen gebauten Körper hin, der später in Paris noch Aufsehen erregte, leider aber durch den Krieg verloren ging. Bei solchem Zeichenunterricht mußte man allerdings das Glück haben, daß sich der Professor mit einem beschäftigte, beziehungsweise überhaupt durch die Bankreihen der Studierenden zu einem gelangte. Es wurde selten laut für alle geredet, auch selten an der Tafel erklärend gezeichnet. Für die alten Herren wie Trübner und Thoma mußte wohl das Rutschen durch die engen Reihen zu mühevoll und zeitraubend sein. So profitierten nicht eben viele Schüler von der zugeworfenen Weisheitsgabe. Bildhauerlehrer war Volz, ganz uninteressant, sein Assistent Elsässer fruchtbarer"[78].

Wie bereits die Kunstgewerbebewegung der 1870er und 1880er Jahre begünstigte in ihrer Folge auch der Jugendstil mit seiner Forderung nach künstlerischer Gesamtgestaltung die Arbeitssituation der Künstler und garantierte nach 1900 für einige Jahre eine gewisse Sicherheit. Eine beispielhafte Aufzählung der umfangreichen Bauaufgaben, die nur Bauten in Karlsruhe berücksichtigt, verzeichnet die maßgebenden Architekten und Bildhauer dieser Jahre: Den plastischen Schmuck der Christuskirche von dem Architektenbüro Curjel & Moser, eingeweiht 1900, schufen Wilhelm Sauer, Hermann Binz und Fridolin Dietsche; dasselbe Büro errichtete das Wa-

renhaus Tietz mit dem Hotel Erbprinz; an der Hofapotheke von Hermann Billing war ebenfalls Dietsche 1900/01 beteiligt; für die Gaststätte Zum Moninger (1900/01), einem Gesamtkunstwerk in Architektur und Ausstattung, arbeiteten gemeinsam mit dem Architekten Hermann Walder Max Laeuger, Christian Elsässer, Dietsche und Binz; die Bauplastik der Lutherkirche (1907) führten Oskar Kiefer[79] und Binz aus; Wilhelm Kollmar schuf 1908 die Ringergruppe an der Turnhalle der von Stadtbaurat Wilhelm Strieder erbauten Goetheschule; Konrad Taucher gestaltete die ornamentale Fassadendekoration des neuen Bahnhofs, der 1913 von August Stürzenacker fertiggestellt wurde; für die Reliefplastik am Konzerthaus (Abb. S. 24) und der Ausstellungshalle, beide 1915 von Curjel & Moser vollendet, wurden Karl Albiker sowie Georg Schreyögg und Sauer hinzugezogen. Diese und andere Bauten waren Gemeinschaftsarbeiten im Zusammenwirken von Akademie, Kunstgewerbeschule und Majolikamanufaktur.

IV.

Eine Folge des Wandels um 1900 war ein generell geändertes Selbstverständnis der Bildhauer, die nun den Anspruch erho-



Karl Albiker, Geburt der schaumgeborenen Venus, Entwurf für das Giebelfeld des Konzerthauses, 1913–1915

ben, nicht mehr in den Dienst eines staatskonformen Interesses genommen zu werden, obwohl sie natürlich weiterhin wesentlich von öffentlichen Aufträgen abhängig waren. Zunehmend wurden jetzt auch Kunstausstellungen zum Ort der bildnerischen Auseinandersetzung. Sich auf diesem einsameren Gebiet der künstlerischen Konkurrenz zu behaupten, war für die Bildhauer in Karlsruhe immer noch schwierig. Symptomatisch für die Situation wurde die Kunstausstellung von 1902, die zu Ehren des 50jährigen Regierungsjubiläums von Großherzog Friedrich veranstaltet wurde. Es war das von den Malern Ludwig Dill und Hans Thoma organisierte und von Staats- und Kultusminister Wilhelm Nokk unterstützte ehrgeizige Vorhaben, Karlsruhe in die Reihe der Städte mit internationalen Ausstellungen wie München, Berlin, Dresden oder Düsseldorf einzufügen. Geplant war eine „Eliteausstellung" in dem von Friedrich Ratzel erstellten Interimsgebäude auf dem Festplatz, durch die zum erstenmal „die Einwohner der Residenz mit den künstlerischen Strömungen der Gegenwart in größerem Umfange bekannt gemacht" werden sollten[80]. Eine strenge Jurierung sorgte dafür, daß jegliche Mittelmäßigkeit und reine Verkaufsware ausschieden. Der erzieherische Gedanke der Bildung wurde betont durch Führungen unter fachmännischer Leitung, die sich gerade auch an die Arbeiterbevölkerung wenden sollten.

Wie auf allen Ausstellungen der Zeit war die Zahl der Bildwerke verhältnismäßig gering, doch ihre Bedeutung kam in der Präsentation zur Geltung (Abb. S. 25). In der deutschen Abteilung waren die Münchner in der Überzahl mit jeweils mehreren Werken von Cipri Adolf Bermann, Josef Flossmann, Theodor von Gosen, Hermann Hahn, Adolf von Hildebrand, Franz Stuck und anderen. Aus Leipzig kamen die Arbeiten von Max Klinger, aus Dresden von Georg Wrba. Als Vertreter der jüngsten Generation zeigten Karl Albiker, Fritz Klimsch und Georg Kolbe einige Plastiken. Aus dem Ausland wurden die belgische und französische Bildhauerei umfangreich vorgestellt. Allein mehrere Werke von Jules Lagae und Constantin Meunier betonten die Bedeutung der belgischen Schule, Frankreich war mit Albert Bartholomé, Alexandre Charpentier, Emanuel Fremiet, François Ponscarme, Villé Vallgren und anderen repräsentiert. Zum Bedauern der Ausstellungsleitung war Rodin durch anderweitige Verpflichtungen verhindert[81].

Die Ausstellung konnte sich durchaus mit vergleichbaren Kunstereignissen in anderen Städten messen, bei denen die akademischen Künstler noch ebenso vorherrschten. Ihre bescheidenere Dimension bezüglich der Ausstellungsfläche und der Objekte nahm sogar die künftige Entwicklung voraus. Mit diesem Projekt war der erste notwendige Schritt zu einer Horizonterweiterung der einheimischen Kunst getan, die zu diesem Zeitpunkt hätte fruchtbar werden können, als die materiellen Bedingungen verhältnismäßig gut waren[82]. Doch die große Zahl der nicht berücksichtigten Karlsruher Künstler empörte sich über die Politik der Jury; so waren von den Bildhauern nur Volz und die jüngeren Dietsche, Feist und Binz zugelassen – und die Kritik reagierte nicht einmal ausführlich auf ihre Arbeiten. Der Protest gegen die Internationalität der Ausstellung führte sogar zur Behandlung im Bürgerausschuß[83]. Die „Elite-

ausstellung" brachte – nicht zum erstenmal in Karlsruhe – das Problem des „Kunstproletariats" zur Sprache, das mit seinen berechtigten und vermeintlichen Forderungen in allen großen Städten zur Kenntnis genommen werden mußte[84]. Ob dieser Widerstand den Ausschlag gab oder andere Faktoren hinzukamen, ist weniger wichtig als die Tatsache, daß der erste Anlauf, aus der drohenden Provinzialität herauszukommen, insofern fehlschlug, als eine solche Ausstellung nicht wiederholt wurde. Forum für die einheimischen Bildhauer wurden künftig vor allem die Ständigen Ausstellungen im Badischen Kunstverein Karlsruhe und in der Kunsthalle Baden-Baden. Nur wenige von ihnen konnten sich auf überregionalen Ausstellungen für kurze Zeit behaupten. Als die neue Mannheimer Kunsthalle nach 1907 begann, eine Sammlung zeitgenössischer Plastik anzulegen, fand kein Werk eines damals in Karlsruhe lebenden und arbeitenden Bildhauers dort Aufnahme.

Karl Albiker und Wilhelm Gerstel wurden die bekanntesten Schüler von Volz. Einer kurzen Studienzeit Albikers[85] an der Akademie in Karlsruhe folgten 1899 bis 1900 eine Reise nach Paris mit einem zweimonatigen Besuch im Atelier von Rodin, der Besuch der Akademie in München und ein zweijähriger



Jubiläums-Kunstausstellung Karlsruhe 1902, Mittelsaal

Aufenthalt in Rom. Nach seiner Rückkehr 1905 baute sich Albiker ein Atelierhaus im benachbarten Ettlingen, das er auch beibehielt, als er 1920 an die Akademie in Dresden berufen wurde. In diese frühe Zeit fiel die erste erfolgreiche Schaffensperiode, in der die Auseinandersetzung mit den plastischen Formproblemen der Moderne zu Ergebnissen führte, in denen Albiker, wie kein anderer Volz-Schüler, das Naturvorbild abstrahierte. Entsprechend war der Vorbehalt, mit dem seinen Werken in Karlsruhe begegnet wurde. Zwar beteiligte er sich an allen wichtigen Ausstellungen der Stadt und des Landes seit 1902, und die Zusammenarbeit mit dem lebenslangen Freund Max Laeuger trug wesentlich zu den ersten Erfolgen bei[86], doch sah man mit Reserve die Gefahren einer Formauflösung: „Es ist der plastische Impressionismus, der den Gehalt der künstlerischen Konzeption in der konzentrierten Fassung der noch halb skizzenmäßigen Ursprünglichkeit wiedergibt. Im Gegensatz zu dem stilisierenden Archaismus der modernen Münchner Schule liegen die Grundlagen dieser Kunst weit mehr im Naturalismus, und die ornamentale Gesetzmäßigkeit und Rhythmik der plastischen Form erscheint bei ihm stets als der unmittelbare Extrakt der Naturform selbst. Es ist das eine Form der plastischen Sprache, die den Vorzügen Albikers, der Feinheit seiner künstlerischen Empfindung, besonders zustatten kommt. Freilich lockert dieses geistreiche Umgehen der formalen Ausführung die Grenzen des plastisch Zulässigen, und die pikanten Wirkungen, die diese Modernen mit den Reizen des Primitiven gemeinsam haben, können ebensowohl als höchste Kultur wie als Dekadenz gedeutet werden. Dieser Eindruck macht sich auch in Albikers Kunst geltend"[87]. In dieser Beurteilung spiegelte sich auch die konservative Kritik an Rodin in dem Sinne, daß Naturalismus das Formlose und Chaotische der amorphen Natur meinte und im Gegensatz zur reflektierten Kunstform gesehen wurde. Einflüsse des Kubismus und des Expressionismus führten indes im Werk Albikers nie dazu, daß die gegenständliche Menschengestalt als Maßstab der Körper-Raum-Relationen außer Kraft gesetzt wurde. Darin blieb er auch der Tradition der süddeutschen Bildhauerei verpflichtet, wohingegen die Entwicklung zur Gegenstandslosigkeit von Paris und Berlin ausging.

Die Experimentierfreudigkeit Albikers, die sich in der Materialflexibilität und dem Themen- und Gattungsreichtum äußerte, teilte Wilhelm Gerstel (1879–1963)[88] nicht. Er war 1898 bis 1903 und 1906 bis 1908 Schüler und Meisterschüler von Volz, bevor er 1913 nach Berlin ging. In seinem Lebenslauf für die Preußische Akademie der Künste, deren Mitglied er wie Albiker 1922 wurde, schilderte er rückblickend die Studiensituation in Karlsruhe: „Schließlich unter schwierigen wirtschaftlichen Bedingungen (für die damalige Zeit) Besuch der Karlsruher Akademie. Hermann Volz mein Lehrer. Naturabmodellieren ohne eigentliche bildnerische Ideen. Dann kurz bei dem großen Lehrer Ludwig Schmid-Reutte. Von ihm wesentlichste Hinweise in bezug auf das zeichnerische Formstudium, genial-einfache Erklärungen über den organischen Aufbau und die rechnerischen Funktionen des menschlichen Körpers"[89]. Waldemar Grzimek, der nicht nur die Verwandtschaft im Werk,

sondern auch die Gemeinsamkeiten in den Lehrmethoden Albikers und Gerstels hervorhebt, folgert, mit Recht auch die Bedeutung der Malerlehrer einbeziehend: „Die Kunsterlebnisse der beiden Studenten Albiker und Gerstel an der Hochschule sind so eindringlich, daß ihr späteres bildhauerisches Werk der Karlsruher Schule verpflichtet bleibt. Hier wirken mit Hans Thoma, Wilhelm Trübner, Hermann Volz und Ludwig Schmid-Reutte, eine Künstlergruppe um die Jahrhundertwende, die den Eklektizismus des 19. Jahrhunderts vermeidet, zu konstruktiven Arbeitsmethoden findet und die Kunst des 20. Jahrhunderts verbreiten hilft. Ihre Anstrengungen setzen sich in ihren begabten Schülern fort: in Karl Hofer, Arnold Waldschmidt, Adolf Strübe, Kurt Edzard, Karl Albiker, Wilhelm Gerstel, E. R. Weiss, Hans Meid, Rudolf Grossmann und Alexander Kanoldt"[90]. Der Begriff des „konstruktiven Naturalismus", den Grzimek auf Gerstels Plastik anwandte, kann generell für die Volz-Schule in Anspruch genommen werden. Der Körper als „räumliche Konstruktion" und „differenzierteste organische Flächenbewegung" bildete den unbedingten Ausgangspunkt für alle Raum- und Bewegungsprobleme[91]. Diesen Problemen öffneten sich Albiker und Gerstel in ihrem Frühwerk am weitesten (Abb. S. 26). Andere Schüler lösten sich weniger von den Konventionen, andererseits endete die produktive Tätigkeit der besten wie Elsässer, Dietsche, Taucher und Karl Maximilian Würtenberger frühzeitig, und nur wenige Werke sind heute noch bekannt (Abb. S. 26 unten).

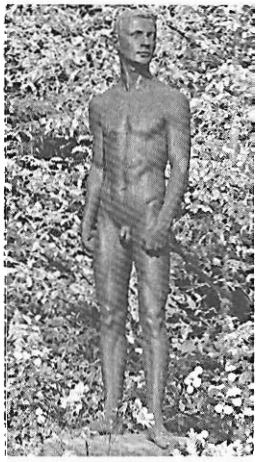
Noch vor dem Ersten Weltkrieg war Albiker der ideale Nachfolger von Volz, doch sein Wunsch, eine Lehrerstelle in Karlsruhe zu bekommen, ging nie in Erfüllung. 1910 wurde ihm Georg Schreyögg, aus der Münchner Schule von Hildebrand und Rümann hervorgegangen, als Nachfolger von Dietsche an der Kunstgewerbeschule vorgezogen[92]. Als 1919 die Zusammenlegung von Kunstgewerbeschule und Akademie unter der Federführung des sozialdemokratischen Kultusministers Bartning geplant wurde, beteiligte er sich auch mit einem Vorschlag zur Neuorganisation, der jedoch nicht die völlige Gleichsetzung beider Schulen befürwortete und damit den Intentionen von Bartning und der Planungskommission unter Leitung von Hermann Billing entgegenstand. Trotzdem wurde er als Nachfolger von Volz für die Meisterabteilung in Aussicht genommen und erhielt am 15. 8. 1919 den Vertragsentwurf. Zu einer Unterschrift konnte er sich jedoch noch nicht entschließen, da er keine definitiven Zusagen bezüglich der gewünschten künftigen Lehrtätigkeit erhielt. Im September entschied er sich dann nach einer „derart unerquicklichen Unterredung" mit Bartning, wie er am 12. 9. 1919 an Albert Haueisen[93] schrieb, für die gleichzeitig laufende Berufung nach Dresden.



Karl Albiker, Knabe mit Hut, 1919, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Wilhelm Gerstel, Junge Italienerin (1. Italienerin), 1906, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe





Konrad Taucher, Der Steinwerfer, 1909, von der Stadt Karlsruhe 1948 angekauft und im Stadtgarten aufgestellt

Bartning seinerseits hatte bereits am 23. 8. 1919 in einem Telegramm an Mili Gerstel die beabsichtigte Berufung ihres Mannes, der noch in französischer Kriegsgefangenschaft saß, bestätigt. In einem späteren Brief schrieb Albiker an Laeuger: „Ich bin damals sehr schwer von Karlsruhe weg, schon in aller erster Linie deswegen, weil ich mich damit von zwei Künstlerfreunden, das sind Haueisen und Sie, trennen mußte, für die ich kaum erwarten könnte, in Dresden etwa Ersatz zu finden u. ganz natürlich auch nicht gefunden habe. Ich habe mich damals nicht etwa durch die glänzendere Stellung, die größere Stadt oder höheren Gehalt bewegen lassen, Dresden zu bevorzugen, sondern das Karlsruher Ministerium hat mich durch Hinziehen u. Schwanken zwischen mir u. Gerstel zu dieser Entscheidung direkt gedrängt"[94].

Der Vertrag mit Gerstel wurde auf den 1. 10. 1919 rückdatiert, seine Zusage haben „hauptsächlich Gründe gefühlsmäßiger Art entschieden. Auch die in Karlsruhe wohl unbegrenztere Lehrtätigkeit auf meinem Gebiet"[95]. Im März 1920 trat er seinen Dienst an und wurde, als am 1. 10. 1920 die Badische Landeskunstschule den Unterricht begann, übernommen. Doch schon am 14. 3. 1921 schickte er seine Kündigung an das Kultusministerium, da er sich durch die neuen Statuten getäuscht glaubte. Diese sahen keine freien Meisterklassen mehr vor, in denen die jungen Bildhauer, darunter auch Privatschüler, unter ausschließlicher Verantwortung des Meisters arbeiten konnten. Gerstel, der wie Albiker seine Studenten streng seinen persönlichen künstlerischen Intentionen unterwarf, sah seine Stelle als „unklar, unabgegrenzt in bezug auf die Lehrtätigkeit, als unsicher in wirtschaftlicher Beziehung"[96] – da alle Lehrer jetzt nur noch Fünfjahresverträge erhielten. Er nahm eine Berufung nach Berlin an, wo er an den 1920 gegründeten Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst allerdings vergleichbare Voraussetzungen antraf. Wieder versuchte Bartning im Juli 1921 Albiker für Karlsruhe zu gewinnen, doch ohne Ergebnis. Es komme nicht so sehr auf den Reformplan an sich und die Personenfrage an, beschrieb Albiker seine Vorbehalte, sondern „auf den Geist, aus dem heraus dies alles geboren wird und mit dem auf das Ziel hingearbeitet wird"[97].

Bis zur Berufung von Edzard Ende 1925 blieb die Stelle vakant, und Schreyögg, der von der Kunstgewerbeschule übernommen worden war, unterrichtete die Fach- und Meisterklassen für freie Bildhauerei. Neue Impulse gingen von ihm nicht aus, und dementsprechend sank die Zahl der Schüler. Bereits vor der vorzeitigen Kündigung von Edzard – er hatte seine Bindungen an Berlin nie aufgegeben und war wohl selten anwesend – wandte sich Laeuger mit einer inoffiziellen Anfrage zur Nachfolge ein weiteres Mal an Albiker. In der ausführlichen Antwort vom 26. 3. 1927 drückt sich die anhaltende Verbundenheit mit Karlsruhe aus, doch seine Kraft, so Albiker, erlaubte kein „neues Abenteuer", das ihn von seinen künstlerischen Plänen abhalten würde. Er schlug statt dessen Gerhard Marcks, Christoph Voll und Eugen Hoffmann vor; „Bei allen dreien werden sich die Karlsruher zunächst einmal auf den Kopf stellen über die Sujets u. die Mache ihrer Werke. Aber bei mir haben sie sich ja seinerzeit auch auf den Kopf gestellt, wie ich mit meinen Arbeiten aus Rom in Ettlingen anrückte u. ausstellen wollte . . ."[98].

Am 1. 11. 1928 trat Christoph Voll (1897–1939)[99] sein Amt als Meisterlehrer für die Bildhauerkunst an der Landeskunstschule an. Innerhalb kurzer Zeit verwandelte er die „verwahrlost" vorgefundene Klasse in eine produktive Werkstätte „im Sinne der altdeutschen Dombauhütten"[100]. Doch hatte er keine Chance mehr, das künstlerische Niveau auf Dauer zu heben. Zwar konnte sich nicht nur Voll selbst zunehmend erfolgreich auf nationalen und internationalen Ausstellungen beteiligen, sondern auch seine Schüler, von denen ein Teil aus seinem vorhergegangenen Wirkungsort Saarbrücken mit ihm nach Karlsruhe gekommen war. Doch die wirtschaftliche Not der zwanziger Jahre behinderte unter den Künstlern gerade die Bildhauer, wogegen die staatlichen und städtischen Hilfsmaßnahmen mit Ankäufen und öffentlichen Aufträgen nicht ankamen[101]. Stärkster Widersacher von Voll und seiner Tätigkeit wurde indes die inzwischen sich verschärfende politische Konfrontation, bei der die völkisch-nationalen Gegner innerhalb und außerhalb der Landeskunstschule zu finden waren[102]. Voll war mit Arbeiten bekannt geworden, deren sozialkritische Thematik den kämpferischen Impetus eines Otto Dix oder George Grosz aufwiesen und deren stilistische Gestaltung im Expressionismus wurzelte (Abb. S. 28). Wenn sich auch Stil und Thematik um 1925 zur Sachlichkeit hin „beruhigten" (Abb. S. 28), so wurden seine Werke doch zur massiven Herausforderung der einheimischen Künstler und verstärkten die künstlerische und materielle Polarisierung. Seit Beginn seiner Lehrtätigkeit hatte er gegen politische und persönliche Verleumdungen zu kämpfen, die nach 1933 gezielt von nationalsozialistischer Seite zu seiner künstlerischen und menschlichen Zerstörung eingesetzt wurden. Sein Erfolg und eine gewisse Anpassung an die politische Situation konnten ebensowenig wie seine zahlreichen Protektoren – angefangen mit den Direktoren der Kunsthallen in Karlsruhe und Mannheim, Kurt Martin und Walter Passarge, über Otto Haupt, dem Direktor der Landeskunstschule, bis zum Kultusministerium – die parteipolitischen Angriffe abwehren. Nach der Münchner Ausstellung „Entartete



Christoph Voll, Blinder mit Junge, 1926, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



Christoph Voll, Kleine Stehende, vor 1933, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Kunst" von 1937, auf der Voll mit einer „Weiblichen Figur" vertreten war, verlor er auch die letzten Arbeitsmöglichkeiten an der Kunstschule.

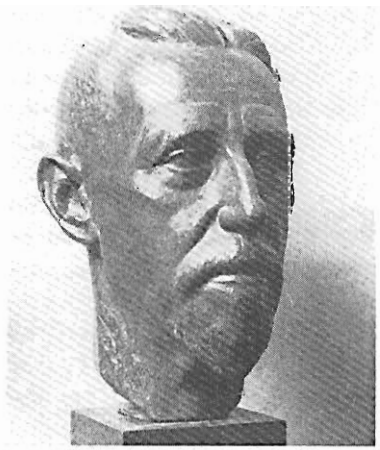
Am 15. 10. 1933 wurde Otto Schließler (1885–1964)[103] noch vor Ablauf des Vertrages mit Voll als Leiter einer zweiten Meisterwerkstätte berufen und erhielt im April 1942 die vakante Professorenstelle. Als „Künstler im Kriegseinsatz"[104] war er vom Wehrdienst befreit und konnte die Klasse bis zu ihrer Auflösung im Sommer 1944 leiten; er blieb als Lehrer angestellt bis zur Neuorganisation der Akademie im Jahr 1949.

Nach einer Keramiklehre in Mosbach und Studienaufenthalten in Karlsruhe, Dresden und München war Schließler von 1905 bis 1912 Schüler und Meisterschüler von Volz. 1907 bis zu Beginn des Krieges unterrichtete er als Nebenlehrer an der Gewerbeschule in Karlsruhe. Nach dem Krieg lebte er in Schwetzingen. Sein thematischer Schwerpunkt waren seit den frühen zwanziger Jahren Porträtbüsten, mit denen er sich einen Namen machte. Mit dieser Gattung reüssierte er auch auf den Oberrheinischen Ausstellungen in Baden-Baden und Straßburg, und er war auch mit Bildnissen auf der Großen Deutschen Kunstausstellung in München 1942 und 1943 vertreten. Öffentliche Aufträge erhielt er unter anderem für Universitätsbauten in Heidelberg und durch das Luftfahrtministerium in Berlin[105]; für die Röchlingwerke in Völklingen schuf er ein großes Relief „Arbeiter" (1938).

Sein Wirken als Lehrer und Künstler scheint in Karlsruhe, das er 1949 wieder verließ, kaum Spuren hinterlassen zu haben. Doch gehört gerade Schließler in die Reihe der Volz-Schüler, die den konstruktiven Naturalismus weiterführten in eine neusachliche Richtung, die auf jegliche Formbefreiung verzichtete und in einem erstarrten Menschenbild endete. Diese geistige Leblosigkeit wurde eines der Merkmale der Bildhauerei nach 1933, und Schließlers Porträts stellten daher keinen wesentlichen Bruch mit früheren Werken dar (Abb. S. 28).

V.

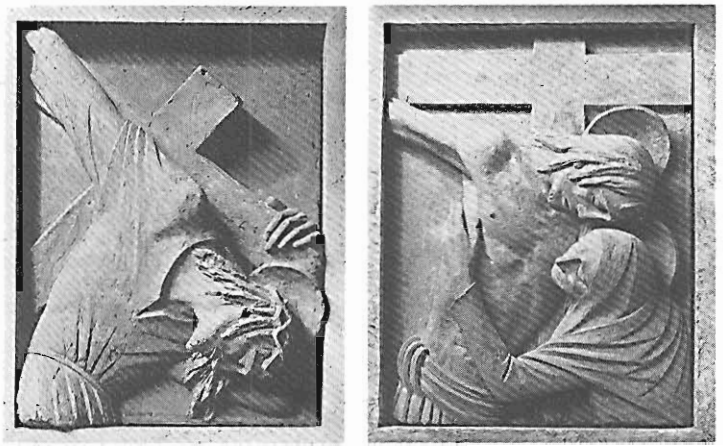
Das umfangreiche Lebenswerk von Emil Sutor läßt sich chronologisch in drei erfolgreiche Schaffensperioden einteilen, deren letzte in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg fällt. Nach einer Bildhauerlehre in Offenburg war er zwei Jahre Schüler von Volz (1907–1909), um dann seine allseitige Ausbildung durch praktische Tätigkeit zu vervollkommnen. Nach dem Ersten Weltkrieg ließ er sich in Karlsruhe nieder, blieb aber zeitlebens ein Einzelgänger innerhalb der Karlsruher Künstlerschaft. In kurzer Zeit gelang es ihm in diesen auftragslosen Jahren, sich mit fast ausschließlich religiösen Werken für die Ausstattung von Kirchen zu spezialisieren. Seine unmittelbare stilistische Orientierung an Werken der deutschen Romanik und Gotik



Otto Schließler, Eugen Fischer, 1942

prädestinierten ihn geradezu für die kirchliche Kunst, soweit sie auf der Suche nach modernen Ausdrucksformen der traditionellen Themen war. Die Expressivität der Spätgotik, die in den Arbeiten nach 1925 zum Ausdruck kam (Abb. S. 29), legte zudem die Nähe zur expressionistischen Bildhauerei offen, in der sich die Leiderfahrung der Menschen nach der Katastrophe des Krieges niederschlug und sie oft in christlichen Themen versinnbildlichte. Von der Kunst Ernst Barlachs, der Kä-

the Kollwitz oder von Voll unterschieden sich die Werke von Sutor durch den Mangel an rigoroser Stellungnahme und Anklage. Die Gotik war für den Karlsruher in erster Linie formal der Inbegriff deutscher Kunst, wie sie seit Beginn des Jahrhun-



Emil Sutor, Zwei Entwürfe zu Kreuzwegstationen, 1928, mehrfach ausgeführt

derts von konservativer Seite her diskutiert und als nordische Kunst gegen die romanische verteidigt wurde. Als einer ihrer Wesenszüge wurde die „Innerlichkeit" der Kunst des deutschen Mittelalters hervorgehoben.

Ausgehend von diesem Verständnis einer spezifisch deutschen Kunst, war es durchaus schlüssig, daß Sutor nach 1933 eine zweite erfolgreiche Werkphase antreten konnte. In den hohen, seit etwa 1930 kräftigeren Figuren war das Statuarische und nicht mehr das Bewegt-Seelische betont, und die Nacktheit der nun profanen Gestalten kam der Vorstellung klassizistischer Idealität entgegen, die nach der Expressionismus-Debatte das geforderte Vorbild wurde (Abb. S. 29). Thematisch ersetzten die Mutter-und-Kind-Gruppen den christlichen Maria-mit-Kind-Typus, die Eva mit der Schlange war typologisch das Vorbild für die Heroine, die unter den Füßen die Schlange etwa des „Bolschewismus" zertrat. 1936 gewann Sutor die Goldmedaille im Kunstwettbewerb für die Olympischen Spiele, auf den Großen Deutschen Kunstausstellungen in München zeigte er von 1939 bis 1942 und 1944 jährlich meist mehrere Werke. Unleugbar läßt sich jedoch eine Kontinuität im Werk Sutors erkennen, die in einer Aneignung geschichtlicher und zeitgenössischer Vorbilder lag und die er in eine verinnerlichte Formensprache übersetzte, mit der er auf der Traditionslinie einer spezifisch badischen Heimatkultur lag, die sich auf die oberrheinische Gotik als Blütezeit berief.



Emil Sutor, Modell einer Brunnengruppe, 1940

Das änderte sich auch nicht, als Sutor nach 1945 abstrahierende Tendenzen aufnahm und bis zu seinem Tod 1974 in zahlreichen öffentlichen Aufträgen die moderne Plastik in Karlsruhe vertrat.

Anmerkungen:

Der vorliegende Text setzt die Informationen in den Biographien und den einzelnen Katalognummern als Ergänzung voraus, um Wiederholungen zu vermeiden, soweit sie nicht für den Verlauf der Geschichte notwendig sind.

[1] Vgl. Josef August Beringer: Badische Malerei. Zweite, im Text überarbeitete und bedeutend erweiterte Auflage. Karlsruhe 1922 (Reprint Karlsruhe 1979, mit einem Vorwort und einem biographisch-bibliographischen Anhang von Rudolf Theilmann); Arthur von Schneider: Badische Malerei des 19. Jahrhunderts. Karlsruhe 1968 (1. Auflage 1935).

[2] Vgl. Jan Lauts: Karoline Luise von Baden. Ein Lebensbild aus der Zeit der Aufklärung. Karlsruhe 1980.

[3] Eine Materialsammlung zu einem nicht ausgeführten Aufsatz über „Karlsruher öffentliche Plastik" von Karl Obser aus der Zeit um 1928 befindet sich im GLA: N Obser 50, 74.

[4] Zu Lengelacher vgl. GLA: 56/509

[5] Vgl. Miloš Stehlik: Der Bildhauer Ignaz Lengelacher und sein Werk in Mähren. In: Jb. der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 18, 1981, S. 77.

[6] Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons. Ausst.-Kat. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart 1987, Bd. 1, 2, S. 577.

[7] Zu Melling vgl. GLA: 56/467.

[8] Der Führer 11. 3. 1934.

[9] GLA: 56/509.

[10] Emil Gutmann: Das Großherzogliche Residenzschloß zu Karlsruhe (Ztschr. f. Geschichte der Architektur, Beih. 5). Heidelberg 1911, S. 107.

[11] Zu Kayser vgl. GLA: 56/467, 760; 206/1324.
[12] Schorns Kunst-Blatt 1, 1820, S. 60.
[13] Schorns Kunst-Blatt 4, 1823, S. 196.
[14] Zu Günther vgl. GLA: 56/509.
[15] Ebd.
[16] Fritz Hirsch: 100 Jahre Bauen und Schauen. Bd. 1. Karlsruhe 1928, S. 36, 88 f.
[17] Zu Marchand vgl. GLA: 56/467; 206/887; Hirsch 1, 1928 (wie Anm. 16), S. 463; Thieme/Becker 24, 1930, S. 61.
[18] GLA: 206/887.
[19] GLA: N Obser 50.
[20] GLA: 206/887.
[21] Fritz Hirsch: 100 Jahre Bauen und Schauen. Bd. 2. Karlsruhe 1932, S. 415 f.
[22] Die Kunst- und Industrie-Ausstellung für das Großherzogthum Baden von 1827 in Karlsruhe. Ausst.-Kat. Karlsruhe 1827, Nr. 141, 144, 145.
[23] Vgl. Christian von Holst: Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1987; Ausst.-Kat. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart 1987 (wie Anm. 6), Bd, 1, 2, S. 577–668.
[24] Zur Abb. vgl. Arthur von Schneider: Die plastischen Bildwerke (Veröffentlichung des Bad. Landesmuseums). Karlsruhe 1938, Nr. 242.
[25] Zu Raufer vgl. GLA: 206/909.
[26] Schorns Kunst-Blatt 19, 1838, S. 75; Die Kunst- und Industrie-Ausstellung für das Großherzogthum Baden zu Karlsruhe im Monat Juni 1837. Ausst.-Kat. Karlsruhe 1837, Nr. 338; vgl. auch Schorns Kunst-Blatt 2, 1821, S. 354.
[27] Zu Fechtig vgl. GLA: 56/1299.
[28] Ebd.
[29] Zu Lotsch vgl. GLA: 56/760, 1426; Thieme/Becker 23, 1929, S. 407 f.; Arthur von Schneider: Johann Christian Lotsch. Ein badischer Bildhauer und Zeichner des Klassizismus. In: Ztschr. f. die Geschichte des Oberrheins 109, NF 70, 1960, S. 323–340.
[30] Schorns Kunst-Blatt 8, 1827, S. 16; Das Relief ist im Zweiten Weltkrieg zerstört worden, ebenso wie das Pendant von Fechtig „Die Hl. Drei Könige" von 1832.
[31] Vgl. August Kestner und seine Zeit 1777–1853. Das glückliche Leben des Diplomaten, Kunstsammlers und Mäzens in Hannover und Rom. Aus Briefen und Tagebüchern zusammengestellt von Marie Jorns. Hannover 1964. Lotsch war einer der engsten Freunde von Kestner.
[32] Zu Reich vgl. GLA: 56/1472.
[33] Der Auftrag datiert aus dem Jahr 1832; die Modelle der Künstlerfiguren wurden als Bronzestatuetten vervielfältigt; 19 der 24 Statuetten im Besitz der SKK, vgl. Karl Koelitz: Großherzogliche Kunsthalle zu Karlsruhe. Katalog der Sammlung der Gypsabgüsse. 4. Auflage Karlsruhe 1908, Nr. 847–866; zu den Werken Schwanthalers vgl. Frank Otten: Ludwig Michael Schwanthaler 1802–1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern. Bearbeitung des graphischen Werkes von Karl Edinger (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 12). München 1970, S. 42, 108.
[34] Vgl. Schorns Kunst-Blatt 20, 1839, H. 6 und Kestner 1964 (wie Anm. 28), S. 297 f.; Wilfried Rößling: Studien zur Baugeschichte des „Academie-Gebäudes" und der großherzoglichen Kunsthalle in Karlsruhe. In: Jb. der Staatl. Kunstslg. in Baden-Württemberg 23, 1986, S. 97 f.
[35] Carl Frommel: Verzeichnis der Kunstgegenstände in der Großherzoglichen Kunsthalle zu Karlsruhe. Karlsruhe 1847, S. 2.
[36] Vgl. Josef August Beringer: Moritz von Schwinds Karlsruher Zeit. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. In: Ztschr. f. die Geschichte des Oberrheins NF 30, 1915, S. 137–200; das Hauptbild im Treppenhaus stellte die „Einweihung des Freiburger Münsters unter Herzog Berthold von Zähringen" dar, die Seitenfresken waren der Malerei und der Bildhauerei gewidmet. Die Replik „Sabina von Steinbach" besitzt die Nationalgalerie Berlin (West), SMPK, Inv.-Nr. A II 21/1199, Foto: Jörg P. Anders.
[37] Beim Abbruch der Theaterruine 1963 wurden die Terrakotten zwar fotografisch dokumentiert, aber es konnten nur wenige Reliefs erhalten werden; sie sind im Botanischen Garten wieder verwendet worden.
[38] Auf der zweiten Ausstellung von 1823 wurden erstmals zwei Bildwerke gezeigt: von Kayser eine Büste Großherzog Karls und von Lotsch das Relief „Bacchanal".
[39] Schorns Kunst-Blatt 8, 1827, S. 179.
[40] Frommel 1847 (wie Anm. 35), S. 2.
[41] Zu Balbach vgl. GLA: 56/760, 1215; Rudolf Theilmann: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe Kupferstichkabinett. Die deutschen Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, bearbeitet von Rudolf Theilmann und Edith Ammann. 2 Bde. Karlsruhe 1978, Textbd. S. 33. Eine lobende Beschreibung des von der Kunsthalle angekauften Gipsreliefs findet sich in Schorns Kunst-Blatt 19, 1838, S. 75.
[42] Zu Steinhäuser vgl. GLA: 56/1521, 1522; 76/7551, 7552. Der umfangreiche Schriftennachlaß, ehemals im Besitz von Marc Rosenberg, ist 1915 verbrannt; sein Inhalt ist verzeichnet bei Hermann Flamm (Hg.): Katalog der badischen Handschriften. Erwerbungen bis 1905 (Marc Rosenberg's badische Sammlung 7). Frankfurt a. M. 1906, S. 93–106.
[43] GLA: 56/1472; die Bitte wurde nicht genehmigt mit der Begründung, es sei genug Raum im alten Galeriegebäude.
[44] Zu Baur vgl. 56/1223; Bad. Biographien 5, 1906, S. 55–59; Thieme/Becker 3, 1909, S. 88.
[45] Vgl. Leopold von Pezold: Vor vierzig Jahren. Erinnerungen eines ehemaligen Karlsruher Kunstschülers. Karlsruhe 1902.
[46] Das Original gilt als verschollen (s. auch Anm. 51); eine Replik von 1860 besitzt die Kunsthalle Bremen. Vgl. Dagmar Kaiser-Strohmann: Theodor Wilhelm Achtermann (1799–1884) und Carl Johann Steinhäuser (1813–1879). Ein Beitrag zu Problemen des Nazarenischen in der deutschen Skulptur des 19. Jahrhunderts (Europäische Hochschulschriften. Reihe 28, Bd. 49). Frankfurt/Bern/New York 1985, S. 49 ff.
[47] Die Dioskuren 3, 1858, S. 22.
[48] Vgl. Beate Mielsch: Denkmäler, Freiplastiken, Brunnen in Bremen 1800–1945 (Bremer Bände zur Kulturpolitik. Hrsg. im Auftrag des Senators für Wissenschaft und Kunst von Volker Plagemann. Bd. 3). Bremen 1980, S. 14 f., 17–20, 22 f., 51, 56 f.
[49] Joseph von Kopf: Lebenserinnerungen eines Bildhauers. Stuttgart/Leipzig 1899, S. 54.
[50] Bad. Biographien 3, 1881, S. 182.
[51] GLA: 56/1521. Von den Plastiken auf der Abbildung sind zu benennen die von Friedrich I. von Baden in Auftrag gegebene „Hebe" von Lotsch, 1857; vermutlich die „Venus" von Lotsch, die als Gegenstück zur „Hebe" 1861 im Modell ausgeführt war; eine Büste Kaiser Wilhelms I., dem Vater der Großherzogin, wohl von Kopf; eine bisher unbekannte Ausführung des „Violinspielers" von Steinhäuser, möglicherweise das als verschollen geltende Original von 1848.
[52] GLA: 76/7551.
[53] Ebd.
[54] Vgl. Geschichte der Großherzoglich Badischen Akademie der bildenden Künste. Festschrift zum 50jährigen Stiftungsfeste im Auftrag der Akademie und mit Unterstützung des Großherzoglichen Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts verfaßt von Adolf von Oechelhäuser. Mit Beiträgen der derzeitigen Professoren und Lehrer der Anstalt. Karlsruhe 1904, S. 48–58.
[55] Ebd., S. 52.
[56] Die Dioskuren 3, 1858, S. 22.
[57] Die Dioskuren 17, 1872, S. 183; Steinhäuser hatte gemeinsam mit seinem ehemaligen Schüler Otto Lessing am Wettbewerb für das Goethe-Denkmal in Berlin teilgenommen, den Fritz Schaper gewann. Zur Problematik vgl. Mielsch 1980 (wie Anm. 48), S. 22 f.
[58] Entstanden 1862 und 1868 in die Stephanikirche in Bremen gestiftet; im Zweiten Weltkrieg zerstört. Vgl. Kaiser-Strohmann 1985 (wie Anm. 46), S. 94–103.
[59] Die Betheiligung des Großherzogthums Baden an der Universalausstellung zu Paris im Jahre 1867. Hrsg. von der badischen Ausstellungs-Commission. Karlsruhe 1867, S. 11, 14.
[60] Kaiser-Strohmann 1985 (wie Anm. 46), S. 219.
[61] Vgl. GLA: 56/1522.
[62] Zu Moest vgl. GLA: 56/1440, 3079, 3080; 235/6160, 6161, 6166, 30973.
[63] GLA: 235/30973.
[64] Ausführlich zu den Lehrern der Kunstgewerbeschule und dem Wirken ihrer Bildhauer Moest, Heer, Dietsche, Feist und Schreyögg vgl. Brigitte Mayer: Die Großherzogliche Kunstgewerbeschule 1867–1920 (Phil.-Diss. Karlsruhe, in Vorbereitung).
[65] Vgl. u. a. Kunst- und Industrie-Ausstellung alter und neuer deutscher Meister sowie der deutschen Kunstschulen. Ausst.-Kat. Glaspalast München 1876, S. 32.
[66] GLA: 235/6166. Moest stellte seine Kündigung in Aussicht, falls seinen höheren Lohnforderungen nicht entsprochen würde; da aber nach Meinung von Gustav Kachel Moest die Lehrtätigkeit als Nebenbeschäftigung betrachtete, wurde die Kündigung angenommen.
[67] Zu Heer vgl. GLA: 56/1352; 60/2022; 76/9415; 235/6166, 30970, 30973, 30974, 40128; 270/Karlsruhe Abt. IV, 29071.
[68] Die Kunst für Alle 2, 1886/87, S. 353.
[69] Die Kunst für Alle 1, 1885/86, S. 37.

[70] Vgl. GLA: 270/Karlsruhe IV, 29071. Aus Anlaß der Errichtung des Kaiser-Wilhelm I.-Denkmals wurde für Heer 1892 das alleinstehende, große Atelier nördlich des Ateliergebäudes I, Westendstraße 65 (heute Reinhold-Frank-Straße) erbaut, das zur Hoffstraße hin lag; 1964 wurde die Ruine des ehem. „Kaiserateliers" abgerissen.

[71] Vgl. Cornelius Steckner: Die Sparsamkeit der Alten. Kultureller und technologischer Wandel zwischen 1871 und 1914 in seiner Auswirkung auf die Formgebung des Bildhauers Adolf Brütt 1855–1939 (Neue Kunstwissenschaftliche Studien 11, hrsg. von Alexander Perrig). Frankfurt/Bern 1981, S. 22–25.

[72] Zu Volz vgl. StA: 1/H-Reg/771; GLA: 56/1543, 3091; 60/931, 2022; 235/1362; N Beringer 408, 409, 662. Der schriftliche Nachlaß von Volz wurde beim Brand seines Wohnhauses 1944 zerstört, der künstlerische Nachlaß im Atelier sollte nach einer Gedächtnisausstellung im Frühjahr 1942 im Badischen Kunstverein Karlsruhe in einem Keller der Gewerbeschule aufbewahrt werden; er gilt seitdem als verschollen.

[73] Vgl. Oechelhäuser 1904 (wie Anm. 54), S. 65 f; Beringer 1922 (wie Anm. 1), S. 61 f.

[74] Im Besitz der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, angekauft aus der Jubiläumsausstellung 1902.

[75] Verbleib der Arbeiten unbekannt.

[76] GLA: 60/2022.

[77] W. Gischler: Fragen der Bildhauerkunst. In: Die Rheinlande 11, 1911, S. 340. Eine Liste der Schüler, zusammengestellt aus Oechelhäuser 1904 (wie Anm. 54), S. 157–170 und den Akten des GLA 235/40153, 40154, verzeichnet bis in die ersten Jahre nach 1900 folgende Namen: Karl Albiker, Josef Baumeister, Heinrich Bauser, Cipri Adolf Bermann, Hermann Binz, Jakob Blaser, Alfred Boesken, Hans Cassar, Fritz Claus, Karl Degenhart, Karl Dietrich, Fridolin Dietsche, Franz Dorrenbach, Kurt Edzard, Heinrich Ehehalt, Christian Elsässer, Otto Enders, Hermann Fauser, Hermann Föry, Rudolf Friedl, Simon Fuchs, Wilhelm Gerstel, Peter Paul Gilles, Wilhelm Groß, Ludwig Habich, Philipp Harth, Max Hertle, Joseph Hoffmann, Fritz Hofmann, Karl Horger, Robert Ittermann, Gotthilf Jaeger, Adolf Jansen, Johann Jehly, Hans Jochheim, Karl Karcher, Hugo Katzensteintz, Oskar Kiefer, Wilhelm Kollmar, Hans Kreuzer, Emil Lutze, Friedrich Meinecke, Otto Meisel, Wilhelm Merten, Wilhelm Mohr, Robert Neukum, Paul Nisse, Peter Orschall, Josef Pabst, Max Reinicke, Hans Reiss, Emil Salm, Wilhelm Sauer, Adolf Sautter, Friedrich Schildhorn, Otto Schließler, Otto Schneider, Franz Sieferle, Emil Stadelhofer, Erich Stephani, Stockmann, Emil Sutor, Hermann Taglang, Konrad Taucher, Walter Virchow, Walter Vogel, Karl Wahl, Fritz Wermer, Karl Maximilian Würtenberger, Rudolf Zieseniss.

[78] Waldemar Grzimek: Deutsche Bildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts. Leben, Schulen, Wirkungen. Wiesbaden 1969, S. 109.

[79] Zu Kiefer vgl. Paul Hans Stemmermann: Der Bildhauer Oskar Alexander Kiefer, sein Leben und sein Werk (Schriftenreihe der Museumsgesellschaft Ettlingen e. V., Bd. 4). Ettlingen 1976.

[80] Chronik der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe für das Jahr 1902. Jg. 17. Im Auftrag der städtischen Archivkommission bearbeitet. Karlsruhe 1903, S. 88.

[81] Die Karlsruher Jubiläumsausstellung. In: Die Kunst für Alle 17, 1901/02, S. 473; vgl. Offizieller illustrierter Katalog der Jubiläums-Kunst-Ausstellung. Karlsruhe 1902.

[82] So war auch der Verkauf von 399 Kunstwerken für rund 270000 Mark recht einträglich gewesen.

[83] Bad. Presse 15. 4. 1902.

[84] Alfred Lichtwark verwandte diesen Begriff „Kunstproletariat" 1893 im Hinblick auf die miserable Qualität der Arbeiten auf der Berliner Akademie-Ausstellung in: Alfred Lichtwarks Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, mitgeteilt von Gustav Pauli. In: Kunst und Künstler 21, 1923, S. 48 f.

[85] Zu Albiker vgl. GLA: 235/38209; Bad. Landesbibliothek Karlsruhe, Nachlaß Albiker K 2977; Berlin, Archiv der Akademie der Künste, Personalakte Albiker.

[86] Das gilt vor allem für die Mannheimer Jubiläumsausstellung von 1907, bei der Laeuger Werke von Albiker in seine Gartenarchitekturräume aufnahm.

[87] Karl Widmer: Baden. In: Bildhauer und Maler in den Ländern am Rhein. Im Auftrag des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein hrsg. von Wilhelm Schäfer. Düsseldorf 1913, S. 63.

[88] Zu Gerstel vgl. GLA: 235/28227; Berlin, Archiv der Akademie der Künste, Personalakte Gerstel; Thieme/Becker 13, 1920, S. 484; Grzimek 1969 (wie Anm. 78), S. 109–114; Wilhelm Gerstel (1879–1963) – Plastisches und grafisches Werk. Hrsg. von Hans Hofstätter, bearbeitet von Dietmar Lüdke. Ausst.-Kat. Augustinermuseum Freiburg 1979.

[89] Berlin, Archiv der Akademie der Künste, Personalakte Gerstel.

[90] Grzimek 1969 (wie Anm. 78), S. 109.

[91] Ebd., S. 113.

[92] BLB Karlsruhe, Nachlaß Albiker K 2977, Albiker an Laeuger v. 26. 3. 1927.

[93] Ebd., Albiker an Haueisen v. 12. 9. 1919.

[94] Ebd., Albiker an Laeuger v. 26. 3. 1927.

[95] GLA: 235/28227.

[96] Ebd.

[97] BLB Karlsruhe, Nachlaß Albiker K 2977, Albiker an Haueisen v. 8. 7. 1921.

[98] Ebd., Albiker an Laeuger v. 26. 3. 1927.

[99] Zu Voll vgl. GLA: 235/1369, 6521; Thieme/Becker 34, 1940, S. 524; Wilhelm Weber: Der Bildhauer Christoph Voll. Mailand 1975; Gert Reising/Wilfried Rößling: Christoph Voll (München 1897 – Karlsruhe 1939). Ein Bildhauer zwischen Revolte und Reaktion. In: Jb. der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 22, 1985, S. 112–149; Anne-Marie Kassay: Der Bildhauer Christoph Voll. Phil. Diss. Hamburg 1986.

[100] GLA: 235/1369.

[101] Um 1904 hatte sich als Interessenvertretung der „Künstler-Verband Badischer Bildhauer Karlsruhe" gegründet, dessen Vorsitz lange Zeit Hermann Volz leitete. Ein Mitgliederverzeichnis von 1926 zeigt die große Zahl der Bildhauer allein in Karlsruhe: Heinrich Bauser, Hermann Binz, Luise Bönninger, Karl Dietrich, Hugo Dohns, Karl Egler, Heinrich Ehehalt, Otto Feist, Hermann Föry, Peter Paul Gilles, Egon Gutmann, Otto Hildebrand, Fritz Hofmann, Friedrich Hugel, Robert Ittermann, Wilhelm Kollmar, Leyer, August Meyerhuber, Karl Meyerhuber, Fritz Moser, Otto Schneider, Karl Seckinger, Friedrich Schildhorn, Georg Schreyögg, Emil Sutor, Konrad Taucher, Erwin Vetter, Hermann Volz, Karl Andreas Wahl, Fritz Wermer; Karl Karcher, Baden-Baden, Wilhelm Sauer, Durlach, Oskar Kiefer, Ettlingen, Wilhelm Merten, Freiburg, Emil Stadelhofer, Freiburg, Ludwig Kubanek, Freiburg, Arnold Rickert, Freiburg, Hermann Taglang, Furtwangen, Karl Degenhart, Gengenbach, Hans Trier, Heidelberg, Franz Sieferle, Lahr, Franz Gelb, Mannheim, Julius Viesel, Müllheim, Adolf Walder, München, Else Bach, Pforzheim, Wilhelm Salm, Pforzheim, Adolf Sautter, Pforzheim, Adolf Schmidt, Pforzheim, P. P. Pfeifer, Pforzheim, Fritz Wolber, Pforzheim, Otto Schließler, Schwetzingen, Robert Neukum, Villingen. Aus: StA: 8/ZGS II/Bildende Künstler und Architekten.

[102] Vgl. die ausführliche Darlegung der Vorgänge um Voll an der Landeskunstschule bei Reising/Rößling 1985 (wie Anm. 99), S. 127–149. Vgl. zur kunstpolitischen Situation in Karlsruhe nach 1921 Michael Koch: Kulturkampf in Karlsruhe. Zur Ausstellung Regierungskunst 1919–1933. In: Kunst in Karlsruhe 1900–1950. Ausst.-Kat. der Staatlichen Kunsthalle im Badischen Kunstverein Karlsruhe 1981, S. 102–128.

[103] Zu Schließler vgl. GLA: 235/8211; Fritz Wilkendorf: Otto Schließler, der Bildnisplastiker. In: Ekkhart 1957, S. 15–26; Vollmer 4, 1958, S. 193.

[104] Otto Thomae: Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich. Berlin 1978, S. 535.

[105] In Heidelberg: Porträts für den Neubau der Universitätsklinik (nach 1935); Adler an der Neuen Universität. In Berlin: Wächterfiguren an der Fliegerakademie in Gatow; Relief für das Flughafengebäude Tempelhof; Glasfenster mit Fliegerhelden für das Gebäude des Luftfahrtministeriums.

Manfred Großkinsky

Darstellung und Selbstdarstellung des badischen Herrscherhauses durch Denkmäler in der Residenz

Von der Antike bis in das 18. Jahrhundert zählten fast ausschließlich Dynasten und siegreiche Feldherren zu dem Personenkreis, den man für denkmalswürdig erachtete und dem man auch Denkmäler setzte. Das Herrscherdenkmal[1], das in der Regel der regierende Monarch seinem Vorgänger, sich selbst oder nach Ablauf eines bedeutenden Ereignisses erstellen ließ, hat memorierenden und postulierenden Charakter. Die mit seiner Errichtung verbundenen Werte und Vorstellungen sollten manifestiert, für eine größere Allgemeinheit als verbindlich erklärt und den Nachkommen überliefert werden. Das Interesse des Auftraggebers lag in der Verdeutlichung des Herrschaftsanspruchs, dessen Legitimation und in der Dokumentation der Kontinuität des regierenden Herrscherhauses. In dieser Funktion war nicht so sehr die naturalistische Wiedergabe der Person als vielmehr die Versinnbildlichung der Monarchie von Bedeutung, welche mittels allegorischer Bildsprache und mittels Inschriften hervorgehoben werden konnte. An Gestaltungsmöglichkeiten stand mit Triumphbogen, Triumphsäule, Obelisk, Pyramide, Brunnen, Reiterstatue, Standbild und Büste ein reiches Repertoire zur Verfügung. Als Aufstellungsorte dienten die öffentlichen Plätze der Stadt, Hauptstraßen, Brücken und Schloßhöfe, Orte also, die jedermann zugänglich waren.

Gelegentliche Denkmalssetzungen bereits zu Lebzeiten des regierenden Fürsten fanden vornehmlich in der Zeit des Absolutismus statt, als das Selbstverständnis des Regenten die Identität von Herrscher und Staat postulierte. Dementsprechend bevorzugten die absolutistischen Fürsten als Denkmaltypus das Reiterstandbild[2], welches seit der Antike als Inbegriff des Herrscherdenkmals angesehen wurde.

Auftraggeber und Bildhauer bedienten sich bei der Wiedergabe der Fürsten häufig einer antikisierenden Gewandung, die den Herrscher als römischen Imperator darstellte. Durch die Kostümierung, die den Dynasten in die Sphäre einer als ideal angesehenen Epoche der Menschheitsgeschichte erheben sollte, glaubte man dem zeitlosen Bild des Menschen nahezukommen und dem denkmalimmanenten Anspruch der Verewigung gerecht zu werden. Im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus wurde die antikisierende Kostümierung in Frage gestellt und 1791 von dem Berliner Bildhauer Gottfried Schadow gar als Vergöttlichung verworfen, da sie vom eigentlichen Wesen des Individuums – auch bei detailgetreuer Herausarbeitung der Physiognomie – und seinem Platz in der Geschichte ablenke. Das historische Kostüm dagegen sollte die Individualität des Dargestellten betonen und seinen konkreten historischen Standort, der ihn geprägt und in dem er gewirkt hatte, dokumentieren[3]. Nicht mehr die absolutistische Monarchie, sondern der Fürst als aufgeklärter Souverän stand im Vordergrund der Werte, die man mit einem Denkmal für alle Zeiten zu manifestieren wünschte.

In dem Maße, in dem der Herrscher sich um das Wohl der Allgemeinheit kümmerte, wandelte sich das Verständnis „vom erhabenen zum vielgeliebten Herrscher"[4] und konnte sich der Kreis der Auftraggeber für Denkmalskunst von den Dynasten und ihren Angehörigen auf das politisch emporstrebende Bürgertum ausweiten. Die von Bürgern initiierten Herrscherdenkmäler waren meist Monumente für die Überlassung besonderer Rechte, für die Verbesserung soziokultureller Verhältnisse, für die Einsetzung einer Verfassung oder auch nur für einen denkwürdigen Besuch des Monarchen.

Der Wandel und die Ausweitung der Auftraggeberschaft sowie der Denkmalswürdigkeit auf das Bürgertum gegen Ende des 18. Jahrhunderts war eine Voraussetzung für die Denkmalfreudigkeit des 19. Jahrhunderts, wobei Herrscher- und Bürgerdenkmäler durchaus auch in Konkurrenz miteinander traten. Die Steigerung der Dimensionen ins Kolossale oder das Reiterstandbild als Privileg dynastischer Denkmalssetzungen sind die letzten Unterscheidungsmerkmale. Mit dem Ende der monarchistischen Staatsform und dem Beginn der Weimarer Republik reißt die Tradition des Herrscherdenkmals ab.

In Baden, das seit dem 12. Jahrhundert vom Geschlecht der Zähringer regiert wurde, finden sich vor 1800 nur wenige Herscherdenkmäler. Das älteste Monument, ein Denkmalsbrunnen mit dem Standbild des Markgrafen Karl II. aus dem Jahre 1560, stand bis 1862 auf dem Marktplatz in Durlach, der ehemaligen Residenz der Markgrafschaft Baden-Durlach. Als Markgraf Karl Wilhelm die Residenz in das 1715 gegründete Karlsruhe verlegte, hatte der Bau von Verwaltungsgebäuden und Wohnhäusern sowie die Anlegung der Schloßgärten Vorrang. Denkmalssetzungen erfolgten im 18. Jahrhundert nicht, sieht man von der „Stadt als Denkmal"[5] ab, der durch die Benennung nach ihrem Gründer ein denkmalhafter Charakter zu-

gesprochen werden muß. Der fächerförmige Grundriß verkörpert den Idealtypus absolutistischer Residenzanlagen und repräsentiert das Weltbild des Fürsten. Sein Enkel Markgraf Karl Friedrich[6], dessen 65 Jahre währende Regierungszeit mit weitreichenden Reformen politisch sehr bedeutsam für Baden war, widmete sich dem Neubau des Schlosses sowie dem Ausbau und der Erweiterung der Stadt. Als aufgeklärter Fürst ließ er, dem Beispiel des preußischen Königs Friedrich II. folgend, keine Denkmäler zu, die seine Person verherrlichten. Gegen vereinzelte Monumente allerdings, die während seiner Regierungszeit einige Gemeinden errichteten und die an bedeutende historische Ereignisse in Verbindung mit seiner Person erinnerten, hatte er nichts einzuwenden; doch maß ihnen schon ihr Standort – nicht in der Residenz, sondern im Landkreis – einen geringeren Stellenwert bei. Drei architektonische Denkmäler – in Eutingen 1783 anläßlich der Aufhebung der Leibeigenschaft, in Friedrichstal 1795 anläßlich der Überlassung und Urbarmachung von 42 Morgen Wald sowie bei Breisach 1806 anläßlich des Anfalls vom Breisgau an das Kurfürstentum Baden nach dem Preßburger Frieden von 1805 –, die auf jede plastische Wiedergabe Karl Friedrichs verzichteten, charakterisieren den Fürsten durch ihre Inschriften als aufgeklärten und wohltätigen Herrscher[7]. Der Dynast ließ seinerseits Denkmäler für Bürger setzen, die sich um das Gemeinwohl verdient gemacht hatten[8].

Die ersten Denkmalssetzungen in Karlsruhe kamen nach 1800 zustande, als sich nicht nur die politische Stellung des Markgrafen, sondern auch das Bild der Stadt wandelte. Die Markgrafschaft Baden-Durlach hatte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zu den kleinen deutschen Territorialstaaten von nur geringer politischer Bedeutung gezählt. Durch die Wiedervereinigung der beiden Markgrafschaften Baden-Baden und Baden-Durlach von 1771, die seit 1535 in eine katholische und eine protestantische Fürstenlinie aufgeteilt gewesen waren, sowie durch die Gebietserwerbungen infolge des Reichsdeputationshauptschlusses von 1803 – der unter anderem die Neugliederung der Länder am Rhein vorsah –, des Preßburger Friedens von 1805, der Rheinbundakte von 1806 und infolge des Ausgleichs mit Württemberg und Hessen von 1810 wuchs Baden zu einem Mittelstaat heran[9]; damit verbunden waren die Erhebungen des Markgrafen zum Kurfürsten 1803 und zum Großherzog 1806. In dem Maß, in dem sich das Territorium ausweitete und Karlsruhe die Funktionen einer Landeshauptstadt zu erfüllen hatte, vergrößerte sich auch der Verwaltungsapparat, stiegen die Einwohnerzahlen und breitete sich die Stadt nach Süden aus.

Das enge Stadtbild, das im 18. Jahrhundert durch das Schloß, die Verwaltungsgebäude am Zirkel sowie die Konkordienkirche mit Rathaus und Lyzeum an der Langen Straße, der heutigen Kaiserstraße, bestimmt worden war, hatte der Architekt Wilhelm Jeremias Müller durch die Verlängerung der Radialstraßen und durch die Anlegung von Querverbindungen aufgebrochen. Unter seinem Nachfolger Friedrich Weinbrenner wurde die Stadterweiterung vorangetrieben, obwohl die Kassen des napoleonischen Vasallenstaates durch die Kriege erheblich strapaziert waren. Er plante und realisierte das eigentliche Kernstück des Projekts, die Anlage des Marktplatzes als städtisches Zentrum mit den Monumentalbauten des Rathauses und der Stadtkriche sowie die Bebauung der Schloßstraße, der heutigen Karl-Friedrich-Straße[10]. Auf dieser Nord-Süd-Achse, die als Prachtstraße geradewegs von der Kriegsstraße auf das Schloß zuführt, entstanden großzügige Platzanlagen, in deren Mitte repräsentative Herrschaftsmonumente zur Aufstellung kamen.

Neben den Herrschermonumenten auf öffentlichen Plätzen entstanden nahezu gleichzeitig Denkmäler in privaten Parkanlagen. Markgraf Karl Friedrich teilte eine Vorliebe des Zeitalters der Empfindsamkeit und der Naturbegeisterung und ließ sich, wie auch seinen Angehörigen, im Zuge der Stadterweiterung von den Gartenbauinspektoren Johann Michael Schweickardt sowie dessen Nachfolgern Johann Zeyher und Andreas Hartweg Parklandschaften nach englischem Vorbild anlegen: östlich der Schloßstraße den Markgräflich-Hochbergschen Garten für seine zweite Gemahlin, westlich davon den Erbprinzengarten für Markgräfin Amalie und den Garten für Markgräfin Christiane Louise sowie im Westen den bis zur Versetzung des Mühlburger Tores außerhalb der Stadt gelegenen Garten des Markgrafen und späteren Großherzogs Ludwig[11]. Bereits Mitte des 18. Jahrhunderts hatte man auch in Deutschland die von England ausgehende Mode übernommen, die Landschaftsgärten mit künstlichen Blickpunkten zu besetzen; Monumente sollten dabei eine ganz besondere und vor allem ganz anders geartete Rolle als im öffentlichen Raum spielen. Friedrich Weinbrenner, der kleine Gartenarchitekturen wie Landhäuschen, Pavillons, Gartenschlößchen sowie antikisierende Tempel jeweils als Point de vue entwarf und erbaute, errichtete auch Monumente, die ausnahmslos den Angehörigen des Herrscherhauses gewidmet waren.

Das erste Denkmal des Herrscherhauses in Karlsruhe stand im ehemaligen Erbprinzengarten und gehörte zu der Anlage mit dem Gotischen Turm, der in einem Kapellenanbau ein Monument für den 1801 verstorbenen Erbprinzen Karl Ludwig barg[12]. Nach dem Vorbild antiker Grabmäler trug der vierkantige Sockel, an dessen Frontseite ein Medaillonbildnis mit dem

Reliefporträt des Erbprinzen im Linksprofil und eine Inschrift angebracht waren, den Aschenbehälter. Auf den Stufen des erhöht stehenden Kenotaphs saß die trauernde Gestalt der Amalie. Durch die Wahl des Standortes an der Stirnseite der – nicht geweihten – Kapelle, an einer Stelle, an der üblicherweise ein Altar zu erwarten ist, wurde das Monument in die Nähe eines Kultobjekts gerückt. Der Trauer um eine Person gewidmet, wurde diesem Gedanken als Trost die Hoffnung auf ein Wiedersehen im Jenseits entgegengehalten, wie die Inschrift „Dem geliebten schmerzvollen Andenken und der suessesten aller Hoffnungen, der des Wiedersehens" über dem Eingang vis-à-vis dem Monument besagte. Die Zurschaustellung jugendlich-weiblichen Reizes – wie sie den Beschreibungen des „Neuen Teutschen Merkur" und der „Carlsruher Zeitung" zu entnehmen sind[13] – sollten das Mitgefühl des Betrachters um die Tragik und das Schicksal der verwitweten Markgräfin verstärken. Das Ambiente des Denkmals, das durch die gotisierenden Formen der Kapelle und des Aussichtsturmes den Betrachter mit einer fernen und entrückten Welt konfrontierte, sollte die Phantasie anregen und die Gefühle ansprechen. Die malerische Plazierung der Anlage innerhalb eines alten Eichenhaines entsprach genau den Forderungen, die der Gartentheoretiker und Philosophieprofessor Christian Cay Lorenz Hirschfeld in seiner fünfbändigen, von 1779 bis 1785 erschienenen „Theorie der Gartenkunst" für die Aufstellung von Urnen und Grabmälern in Parklandschaften angemerkt hatte: „Urnen und Grabmäler können schon aus dem Grunde in dunkeln und melancholischen Revieren der Gärten schickliche Gegenstände seyn, weil sie dem Charakter und den Wirkungen dieser Gegenden so natürlich zustimmen. Allein sie verstärken nicht blos überhaupt den Eindruck der melancholischen Gegend, sondern erwecken auch Ideen und Empfindungen, welche die melancholische Gegend für sich nicht so bestimmt hervorbringen kann. Sie machen den Anschauern schon auf den ersten Blick aufmerksam; er wird unter einer bangen Ahndung herbeygelockt; Verehrung, Liebe, Verbindung, Trennung, Thränen, Sehnsucht, Schmerz, alle diese rührenden Vorstellungen drängen sich seiner Seele entgegen; er tritt näher, sieht, lieset; er höret die stumme Klage der Freundschaft, und stimmt bald mit ein; und indem er in das sympathische Gefühl dahinfließt, empfindet er wieder, was auch er einst verlor, und was vielleicht bald sein Freund oder seine Gattinn an ihm selbst verlieren wird; ein Gemisch von melancholischem Schauer, von sanfter Wehmuth, von zärtlichem Verlangen, und von dunklen Hoffnungen durchwallet sein Herz; und mit einem Seufzer, der die ganze Fülle seiner Bewegungen verräth, schleicht er davon"[14].

Denkmäler, die zur Ausschmückung und zur Aufstellung in Gärten bestimmt waren, sollten nach Hirschfeld sehr einfach gehalten sein, nicht mehr als eine Inschrift tragen und sich möglichst weniger Allegorien bedienen. „Je einfacher ein Monument ist, desto weniger kann es das Auge zerstreuen, desto sicherer und schneller ist sein Eindruck"[15]. Diese Forderungen trafen auf das Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal im nordwestlichen Teil des Erbprinzengartens zu, das das Andenken an den 1811 verstorbenen Großherzog aufrechterhalten sollte[16]. Als Aufstellungsort hatte Markgräfin Amalie einen Platz gewählt, der, durch Lindenbäume eingefaßt, als Raum nahezu abgeschlossen war; in seiner Mitte stand bereits seit längerem ein Rundaltar nach römischem Vorbild, der dem Genius loci geweiht war. Die Symbiose von Natur und Monument versprach, den Besucher in einen harmonischen Seelenzustand zu versetzen und ihn die Sorgen des Alltags vergessen zu lassen. Seit 1817/18 diente der Rundaltar als Sockel für eine im Stil angeglichene Sandsteinbüste des Großherzogs[17]. Die Reduktion auf die reine Linie, ohne Schraffuren oder sonstige malerische Akzente, betonte die Individualität der porträthaften, leicht idealisierten Züge. Die Andeutung antikischer Nacktheit, der Verzicht auf die Binnenzeichnung der Augäpfel, der „dem Blick etwas Fernes, Überzeitliches gibt"[18], sowie die Wahl der Hermenbüste, die für Bildnisse Verstorbener bevorzugt wurde und, als Denkmal, „Unsterblichkeit"[19] suggerierte, legten den Vergleich des Dargestellten mit einem antiken Heros nahe. Die Einbindung der Büste in die bereits bestehende Szenerie personalisierte gewissermaßen den Genius loci. Die Vorstellung von Karl Friedrich als einem Schutzgeist, ein Bild, das auch die Inschrift des Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmals im Hardtwald[20] beschwört, vermittelte das Gefühl der geistigen Präsenz des Dargestellten, der den Sinnspruch des Rundaltares als Motto des Gartens selbst verfaßt haben soll. Die Aufstellung des Denkmals in einem offenen Tempel toskanisch-dorischer Ordnung bei der 1884 erfolgten Versetzung in den nördlichen Teil des Schloßgartens war ganz im Sinne des Klassizismus, der die unterschiedlichsten Tempelformen zunächst als Staffage von Landschaftsgärten, sodann auch als Denkmalsarchitektur verwendete.

Ein spätes Beispiel dieser Art der Denkmalsgestaltung ist das Markgraf-Friedrich-Denkmal[21] im ehemaligen Garten der Markgräfin Christiane Louise, die ihrem 1817 verstorbenen Gemahl mit dem Park und einem geschlossenen Tempel ionischer Ordnung ein Erinnerungsmal setzte. Entsprechend dem Kultbild antiker Tradition war an der Rückwand des Tempelinnern ein Sockel mit einer Marmorbüste des Markgrafen postiert worden. Wie beim Erbprinz-Karl-Ludwig-Denkmal hatte

man auch in diesem Falle einen Kultraum als Aufstellungsort gewählt. Die Kapelle mit ihren gotisierenden Formen und der antikisierende Tempel verliehen den Monumenten ein spirituelles Ambiente und hoben die Dargestellten in eine göttliche, übernatürliche Sphäre. Derlei Darstellungen waren kein Privileg der Dynasten, auch Bürger bedienten sich dieser Form der Verehrung[22].

Die dynastischen Denkmäler in den verschiedenen Karlsruher Parkanlagen trugen keine Zeichen der Macht. Dennoch sind sie als Ausdruck elitären Selbstverständnisses sogar im privaten Bereich zu werten. Bedingt durch ihren Aufstellungsort fehlt diesen Monumenten allerdings der offiziell-repräsentative Charakter, wie er den Herrscherdenkmälern auf öffentlichen Plätzen zu eigen ist. Ihr nicht für jedermann zur Ansicht bestimmter, intimer Charakter im nichtöffentlichen Bereich, führte vermutlich dazu, daß sie schon nach zwei bis drei Generationen – nachdem auch die letzten Zeitgenossen der mit dem Denkmal gewürdigten Person verstorben waren – ohne größere Umstände abgeräumt wurden.

Im Gegensatz zu den Gartenmonumenten, für die in einem Winkel der Parkanlagen eine romantische Situation geschaffen worden war, standen die repräsentativen Herrscherdenkmäler[23] auf der Mittelachse der Residenz im Mittelpunkt des öffentlichen Lebens. Die badischen Regenten hatten die Abfolge von Ettlinger-Tor-Platz, Rondellplatz, hinterem und vorderem Marktplatz sowie dem Fest- und Paradeplatz vor dem Schloß genutzt, um durch Denkmäler ihrem Repräsentationsbedürfnis zu entsprechen und ihre neue Stellung im deutschen Mächtesystem zu dokumentieren. Sie ließen eine Denkmälerstraße, eine „via triumphalis" des Zähringer Herrscherhauses anlegen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein einzigartiges Beispiel dynastischer Denkmalssetzungen in Deutschland darstellt.

Der Beginn der Denkmalsachse bildete das Ettlinger-Tor-Denkmal[24], das Friedrich Weinbrenner 1803/05 am südlichen Ende der Schloßstraße in Form einer antikisierenden Tempelfassade mit angeschlossenen Wachhäuschen erbauen ließ. Neben den verwaltungstechnischen Aufgaben wie Einziehung der Zölle und Kontrolle der Passanten, hatte das Tor auch den ideellen Ambitionen des regierenden Markgrafen zu dienen. Die Wahl der Torgestaltung, die auf die Propyläen der Akropolis aus der Zeit der attischen Republik zurückgeht, bekundete die Bildung und den Sinn des Regenten für das Schönheitsideal der deutschen Klassik, die seit Johann Joachim Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke" (1755) und der „Geschichte der Kunst des Altertums" (1764) die griechische Kunst als den Inbegriff künstlerischen Schaffens sah. Den eigentlichen Anstoß, das Ettlinger Tor nach dem antiken Vorbild zu gestalten, dürfte das Brandenburger Tor[25] in Berlin gegeben haben, das nach den Plänen von Carl Gotthard Langhans 1789 errichtet wurde und welches Weinbrenner während seines Berlinaufenthaltes 1791 vermutlich gesehen hatte. Die Anlehnung an den Berliner Monumentalbau, der bis auf die Attikazone und wenige Details die attische Anlage fast getreu übernimmt, kann als Ausdruck gleicher Gesinnung und als Referenz Karl Friedrichs an die preußische Monarchie gedeutet werden, die wie er eine monarchisch-patriarchalische Auffassung von einem aufgeklärten Fürsten vertrat. Allerdings unterschieden sich beide Gebäude wohlweislich in den Dimensionen; das eine Stadttor führte in die Residenz eines Königreiches, das andere in die Residenz eines Kurfürstentums[26]. Ebenso ging die Großzügigkeit der Berliner Anlage – Tor und Wachhäuser stehen frei ohne Verbindung – am Karlsruher Stadttor verloren, da die beiden Seitenanbauten in das Tor integriert wurden und dabei die äußeren Interkolumnien überschnitten. Noch vor Baubeginn des Stadttores wurden der Markgrafschaft Baden durch den Reichsdeputationshauptschluß von 1803 größere Gebiete zugesprochen, unter anderen die rechtsrheinische Pfalz mit den Städten Mannheim und Heidelberg; zwei Monate später nahm Markgraf Karl Friedrich den Titel eines Kurfürsten an. Das für Baden bedeutsame historische Ereignis ließ der Regent durch eine allegorische Darstellung – die Zusammenführung der Badenia und der Palatina durch den Genius der Zeit, flankiert von den Personifikationen des Rheins und des Neckars sowie mit der Zähringer Stammburg im Hintergrund – im stadteinwärts zeigenden Giebelfeld des Tores festhalten. Mit dem Bildprogramm assoziierte der gebildete Betrachter nicht nur die Erweiterung des Territoriums, sondern auch Karl Friedrichs Erhebung in den Kreis der sieben deutschen Kurfürsten, die bei der Wahl des römischen Königs Stimmrecht hatten.

Auf die Regierung Karl Friedrichs folgte die seines Enkels Karl, dem – 1818 verstorben – die Stadt Karlsruhe zwischen 1822 und 1832 auf dem Rondellplatz ein Denkmal in Form eines Obelisken mit angeschlossenen Brunnenbecken errichten ließ[27]. Seit 1806 war Großherzog Karl Mitregent seines Großvaters und seit 1811 Regent des Großherzogtums gewesen. Ein Medaillonrelief mit dem Porträt des Regenten im Profil sowie zwei Inschriften sind die plastischen Details, die an den Großherzog erinnern sollen. Er war zwar kein bedeutender Fürst, aber dennoch verbindet sich mit seiner Regierungszeit eines der wichtigsten historischen Ereignisse Badens: die Einsetzung der ersten badischen Verfassung; sie wurde von Karl Friedrich Nebenius auf der Grundlage eines liberalen Staats-

gedankens ausgearbeitet und trat im August 1818 in Kraft. Neben den Verfassungen des Herzogtums Nassau (1814), des Großherzogtums Sachsen-Weimar (1816) sowie des Königreiches Bayern (1818) zählt sie zu den ersten deutschen konstitutionellen Verfassungen mit der Betonung des monarchischen Prinzips und der Vertretung der Landstände in zwei Kammern. Im Dezember 1818, noch vor Konstituierung des Landtags, wurde – wahrscheinlich auf Betreiben der verwitweten Großherzogin Stephanie – der Wunsch geäußert, auf dem Rondellplatz ein Monument für den Regenten in Form eines Obelisken als Verfassungsdenkmal zu setzen. Die Erinnerung sowohl an Großherzog Karl als auch an die Einsetzung der Verfassung sollte durch die architektonische Denkmalsform versinnbildlicht werden. Diese doppelte Funktion entsprach der Auffassung, in einem Herrscherdenkmal nicht wie im Absolutismus den Fürsten um seiner selbst willen, sondern in Verbindung mit einer für die Bevölkerung bedeutenden Begebenheit darzustellen. Die Idee, den Platz mit einem Obelisken zu besetzen, war keineswegs neu, sondern ging auf Maurizio Pedetti und seinen 1788 vorgelegten Plan zur Stadterweiterung zurück; Markgraf Karl Friedrich hatte sich seinerzeit für den antiken Denkmaltypus ausgesprochen, der als Sinnbild der Macht, der Standhaftigkeit, der Tugend und des ewigen Lebens mit seiner archaischen, monumentalen Form für Herrscherdenkmäler geradezu prädestiniert war. Die Initiatoren des Großherzog-Karl-Denkmals behielten diese Denkmalsform bei und scheinen bewußt kein figürliches Monument gewählt zu haben, denn mit einer Kleinarchitektur ließ sich der Denkmalsgedanke bezüglich der Verfassung direkter manifestieren als durch ein Standbild des Großherzogs mit der Verfassungsurkunde als Beigabe. Eine wichtige Phase der badischen Verfassungsgeschichte dokumentiert auch der Standort des Denkmals auf dem Rondellplatz. Die Zweite Kammer des Landtags, der sich am 22. 4. 1819 im Residenzschloß konstituierte, überwarf sich wegen der Verweigerung des Militärbudgets mit Großherzog Ludwig. Daraufhin hielt die ständische Volksvertretung bis zur Fertigstellung des Ständehauses 1822[28] ihre Sitzungen entweder im ehemaligen Museumsgebäude an der Nordostecke Kaiser- und Ritterstraße oder im ehemaligen Haus des Staatsrats Wohnlich am Rondellplatz ab. Die heftigen Kontroversen zwischen Krone und Zweiter Kammer dürften einer der Gründe gewesen sein, daß das Denkmal erst nach dem Ableben des Großherzogs 1830 fertiggestellt werden konnte; ein Denkmal, das, wie auch immer, die Verfassung repräsentierte, ließ sich der Regent, der die Verfassung nur notgedrungen und widerwillig anerkannt hatte, nicht bieten. Der Obelisk und das Greifenpaar versinnbildlichten ausschließlich den Herrschaftsanspruch des badischen Herrscherhauses, bis 1832 das Medaillonbildnis Karls und die Inschriften die Motive der Auftraggeber näher bestimmten und erläuterten. Die Bedenken, die Großherzog Ludwig gegen die denkmalhafte Manifestation der konstitutionellen Verfassung hegte, sollten sich als berechtigt erweisen. Die Bedeutung des Denkmals als Erinnerungsmal an Großherzog Karl verblaßte gegenüber dem eigentlichen Erinnerungsgehalt des Monumentes, der Einsetzung der Verfassung, wie die geläufige Bezeichnung „Verfassungssäule" dokumentiert[29].

Im Falle des Großherzog-Ludwig-Denkmals[30], das sich der Regent zwischen 1822 und 1833 als Dank für die Verlegung der ersten Karlsruher Quellwasserleitung[31] von der Stadt Karlsruhe hatte erstellen lassen, konnte eine Umwertung der Erinnerungsgehalte nicht stattfinden. Das Monument ist der Hauptbrunnen des gesamten Wasserleitungsprojekts und zeigt auf einem Brunnenstock das Standbild des Fürsten inmitten eines achteckigen Beckens. Daß Weinbrenner für ein Monument seines absolutistisch gesinnten Landesherrn einen seit dem Spätmittelalter gebräuchlichen Denkmaltypus wählte, kann wahrscheinlich mit der Funktion des Brunnens als Marktbrunnen erklärt werden. Möglicherweise hatte er sich des alten, oktogonalen Fischbrunnens in Freiburg erinnert, an dessen Umgestaltung zu einem Denkmal des Stadtgründers Berthold III. von Zähringen er 1806/07 beteiligt gewesen war[32]. Der Standort des Denkmals auf dem Marktplatz zwischen Stadtkirche und Rathaus verleiht der Person des Fürsten eine Volksnähe, die über das tatsächliche Verhältnis der liberalen Badener zu ihrem reaktionären und ungeliebten Landesherrn hinwegtäuscht. Die Nähe zur evangelischen Stadtkirche mag durch die Personalunion von Landesherr und Oberstem Bischof begründet sein; die Nähe zum Rathaus kann allerdings auch als Demonstration der dynastischen Macht gedeutet werden. Für diese Sicht sprechen der Wille und das Einverständnis des Großherzogs, sich mit dem Standbild bereits zu Lebzeiten ein Denkmal setzen zu lassen, eine Auffassung, die nicht nur Friedrich der Große, sondern auch sein eigener Vater als aufgeklärte Fürsten für nicht schicklich befunden und als unzeitgemäß angesehen hatten. Das Großherzog-Ludwig-Denkmal, in Karlsruhe das erste Standbild eines Herrschers auf einem öffentlichen Platz, stellt den Monarchen in der historischen Generalsuniform mit demonstrativ in die Seite gestemmter Rechten dar. Die Frage der Kostümierung durch ein historisches oder antikisierendes Gewand, die noch um 1800 die Gemüter erregt hatte, war zugunsten der zeitgenössischen Kleidung gelöst worden. Das Nationalgefühl, das ein neues historisches Bewußtsein geschaffen hatte und das Bild vom

Menschen sowie seiner Existenz in der konkreten historischen Situation neu prägte, spielte dabei eine gewichtige Rolle. Herrscherdenkmäler, die den Monarchen als absolutistischen Fürsten im idealen Gewand darstellen, wurden zwar noch gelegentlich entworfen, aber in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr ausgeführt.

Das Standbild des Großherzogs Ludwig sollte die einzige ganzfigurige Wiedergabe eines Herrschers südlich der Langen Straße bleiben, denn auch das Denkmal für den Stadtgründer Markgraf Karl Wilhelm von Baden-Durlach ist ein architektonisches Monument[33]. Während bereits sein eigenes Denkmal in Arbeit war, ließ Großherzog Ludwig über der Gruft seines Urgroßvaters zwischen 1823 und 1825 ein Grabdenkmal errichten. Wie beim Obelisken für das Großherzog-Karl-Denkmal auf dem Rondellplatz bediente sich Friedrich Weinbrenner der einfachen und ältesten Bauform ägyptischen Ursprungs, der Pyramide[34]. Seit der Antike Inbegriff des architektonischen Herrschergrabmals, fand sie im 18. und 19. Jahrhundert in Parklandschaften und auf Friedhöfen Aufstellung[35]; die Karlsruher Pyramide ist die einzige, die auf einem öffentlichen Platz errichtet wurde[36]. Der Rückgriff auf den ältesten Denkmaltypus „als eine der Vergänglichkeit am mehrsten entgegenstrebenden Form"[37] soll die Grablege des Stadtgründers als den Höhepunkt und als das geistige Zentrum der Denkmalsachse bezeichnen. Als letzte Konsequenz der bisher aufgestellten Denkmäler, die sich durch Symmetrie, Ausgewogenheit der Massen und formale Strenge auszeichnen, ist sie das einfachste, erhabenste und in ihrer Konzentration auf das Wesentliche das monumentalste Denkmal der „via triumphalis". Ihre reine stereometrische Form verkörpert die dreidimensionale Entsprechung des strahlenförmigen Grundrisses, über dem sich Karlsruhe als „ein städtebaulich gewordenes Symbol fürstlicher Selbstherrlichkeit"[38] erhebt. In komprimierter Form versinnbildlicht die Pyramide die Stadt Karlsruhe als ein Denkmal des Stadtgründers Markgraf Karl Wilhelm. Der Anspruch, den Großherzog Ludwig mit der Errichtung der Pyramide verband, wird durch die Bedeutung der Pyramide als Symbol des Absolutismus und als Sinnbild der absolutistischen Gesellschaftsordnung hervorgehoben. Der reaktionäre und absolutistisch gesinnte Fürst bekannte sich mit dieser Denkmalserrichtung, wenngleich Regent eines Landes mit der liberalsten Verfassung der damaligen Zeit, öffentlich zur absolutistischen Staatsform.

Den Abschluß der „via triumphalis" bildet das Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal auf dem vorderen Schloßplatz, das erst 33 Jahre nach dem Tode des Monarchen eingeweiht wurde[39]. Auch für dieses Monument hatte Friedrich Weinbrenner einen Entwurf ausgearbeitet, doch scheint das Projekt an der unzeitgemäßen Darstellung Karl Friedrichs als römischer Imperator, die er als Apotheose innerhalb eines Monopteros inszeniert hatte, gescheitert zu sein. Das von Ludwig von Schwanthaler – neben Christian Daniel Rauch der bedeutendste Denkmalsplastiker seiner Zeit – ausgeführte Monument, das als erstes Karlsruher Bronzestandbild der Bedeutung des hochverehrten Monarchen gerecht wurde, gibt Karl Friedrich in historischem Kostüm wieder. Die Schriftrolle in seiner rechten Hand stellt die Urkunde mit der Aufhebung der Leibeigenschaft von 1783 dar, eine seiner populärsten und fortschrittlichsten Reformen, die ihn als einen aufgeklärten Fürsten charakterisiert. Weitere Motive verweisen auf den territorialen Machtzuwachs nach der Rheinbundakte vom 12. 7. 1806 und auf den Aufstieg des Kurfürsten zum Großherzog, so die Personifikationen an den Ecken des Sockels, die verschiedene Landesteile versinnbildlichen. An den Nebenseiten sind, jeweils identisch, das Großherzoglich badische Staatswappen mit dem Zähringer Löwen und dem badischen Greifen als Wappenhalter angebracht. Das Staatswappen bestand seit 1806 aus den Wappen von 30 Territorien mit den Insignien von 44 Herrschaften[40]. Die Hervorhebung der Würde eines Großherzogs läßt dieses Denkmal gewissermaßen als Ergänzung zum Ettlinger-Tor-Denkmal erscheinen, das wie bereits ausgeführt, zum Andenken an die Erhebung Karl Friedrichs vom Markgrafen zum Kurfürsten errichtet wurde. Großherzog Leopold, der sich als Stifter auf der Rückseite des Sockels namentlich verewigte, lag nicht nur an der Einlösung des Versprechens, das Großherzog Ludwig anläßlich der Feier zum hundertsten Geburtstag Karl Friedrichs für eine Denkmalssetzung gegeben hatte, sondern auch an der Verherrlichung der monarchistischen Staatsform, die in diesem Standbild von Großherzog Karl Friedrich signifikanten Ausdruck fand.

Mit der Fertigstellung des Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmals ist die Geschichte der Herrscherdenkmäler in Karlsruhe so gut wie beendet und kann von da an als die Geschichte der unausgeführten Monumente bezeichnet werden. Geplant waren immerhin noch zwei Projekte für ein Großherzog-Leopold-Denkmal[41], zwei Projekte für ein Markgraf-Karl-Wilhelm-Denkmal[42] sowie ein Projekt für ein Großherzog-Friedrich I.-Denkmal[43]. In der langen Regierungszeit des Großherzogs Friedrich I. – er regierte 55 Jahre – wurde lediglich ein Denkmal für seinen Vater Leopold aufgestellt, allerdings erst 1888, 36 Jahre nach dessen Tod, sowie ein Denkmal für seinen Bruder Prinz Wilhelm. Unter der Regierung des letzten badischen Dynasten Großherzog Friedrich II., der 1918 abdankte, wurden keine Herrscherdenkmäler mehr errichtet.

Großherzog Friedrich I. hatte zwei Versuche unternommen, seinem Vater ein Denkmal zu setzen. Dies sollte in Form eines Bronzestandbildes geschehen, während nun auch in den 1850er Jahren die Bürgerlichen sich anschickten, einem ihrer Repräsentanten, Staatsminister Georg Ludwig Winter, eine Bronzestatue zu widmen. Das erste Projekt scheiterte zunächst am Fehlen eines geeigneten Aufstellungsortes, dann am Tod des Bildhauers Christian Daniel Rauch; das zweite Projekt kam wegen der künstlerischen Unzulänglichkeit des Bildhauers Franz Xaver Reich nicht zustande. Nachdem auf der Denkmalsachse des badischen Herrscherhauses kein freier Aufstellungsort mehr zur Verfügung stand, zeigte sich in beiden Fällen die Schwierigkeit, daß eine adäquate Plazierung wegen des fehlenden repräsentativen Platzes nicht möglich war und daher jedes weitere Denkmal in seiner Bedeutung gegenüber den vorherigen Denkmalssetzungen abfallen mußte. Die Denkmäler wurden jeweils ohne bestimmte Standortvorgabe in Auftrag gegeben, in der Hoffnung, bis zu ihrer Fertigstellung einen passenden Aufstellungsort gefunden zu haben. Für die Bildhauer bedeutete dies erschwerte Arbeitsbedingungen, da sie die Licht-Schatten-Verhältnisse sowie die räumliche Umgebung nicht in die Konzeption des Standbildes mit einbeziehen konnten. Bei der Person Leopolds gab es Meinungsverschiedenheiten zur Frage der Kostümierung. Die Kunstsachverständigen um Großherzog Friedrich wünschten den Fürsten nicht in Uniform, sondern in Zivilkleidung und ohne Zeichen dynastischer Macht wiedergegeben zu sehen. Die Darstellung eines Herrscherstandbildes in Zivil für ein Denkmal wäre ohne Beispiel gewesen. Möglicherweise läßt sich diese Initiative mit der wenig rühmlichen Rolle Leopolds während der gescheiterten badischen Revolution 1848/49 in Beziehung bringen, die der Fürst durch die preußische Armee unter Prinz Wilhelm, dem „Kartätschenprinzen" und späteren deutschen Kaiser, hatte blutig niederschlagen lassen. Bezeichnenderweise scheiterte auch das zweite Projekt, diesmal allerdings nicht nur wegen des fehlenden Aufstellungsortes, sondern aufgrund der zu idealisierenden und künstlerisch mäßigen Darstellung. In diesem Falle setzten sich die Kunstsachverständigen für eine naturalistischere Wiedergabe des Fürsten ein, wie sie beispielsweise die Berliner Bildhauerschule Rauchs und dessen Nachfolger praktizierten. Der Brunnen, der schließlich 1888 als Denkmal für Großherzog Leopold auf dem Leopoldplatz zur Aufstellung kam, war ein Auftrag der Stadt Karlsruhe, die diesen durch eine Stiftertafel und durch das bekrönende Stadtwappen kenntlich machte[44]. Im Gegensatz dazu trugen alle früheren Herrscherdenkmäler nie das städtische, sondern nur das badische Wappen. Die Intention der Auftraggeber scheint eine Notlösung gewesen zu sein, denn es lag nahe, in einem Stadtteil, der unter der Regierung Leopolds entstanden war, und auf einen Platz, der an der Leopoldstraße liegt und wie die Schule nach dem Fürsten benannt wurde, ein Monument für eben diesen Herrscher zu stellen. Das läßt zudem vermuten, daß das Denkmal im Grunde vorrangig als dekoratives Element zur Platzgestaltung konzipiert wurde und erst in zweiter Linie Denkmalsfunktion erfüllen sollte. Die Denkmalfreudigkeit des 19. Jahrhunderts hatte es sich zur Pflicht gemacht, nicht einzelnen ausgewählten, sondern allen Regenten des Herrscherhauses mit einem Monument zu gedenken. Von einem Herrschaftsanspruch kann allerdings in diesem Falle keine Rede mehr sein, lediglich von einem Bekenntnis der Auftraggeber zur monarchistischen Staatsform und zum regierenden Herrscherhaus. Selbst der bekrönende Obelisk, ursprünglich ausschließliches Machtsymbol der Dynasten, hatte seine Bedeutung verloren und war durch seinen dekorativen, schlichten und monumentalen Charakter als Denkmaltypus auch auf andere Denkmalsgattungen ausgeweitet worden.

Als ein repräsentatives Denkmal galt weiterhin das figürliche Standbild aus Bronze mit naturalistischer Wiedergabe der Porträtzüge des Darzustellenden. Dies wird besonders deutlich am letzten Karlsruher Herrscherdenkmal, das 1901 für Prinz Wilhelm, den Bruder des Großherzogs Friedrich, errichtet wurde[45]. Die Initiative zu diesem Monument ging nicht von der Großherzoglichen Familie aus, sondern von einem Denkmalskomitee, das sich hauptsächlich aus ehemaligen Kriegsteilnehmern zusammensetzte. Prinz Wilhelm war der einzige deutsche Fürst gewesen, der im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 gefährlich verwundet worden war und dadurch im Großherzogtum Baden, aber auch darüber hinaus eine gewisse Popularität erlangt hatte. Seine fürstliche Abkunft wird nur durch die Inschrift am Sockel angedeutet. Die Betonung liegt auf der pathetischen Wiedergabe des verwundeten Kriegshelden mit der naturalistisch modellierten Verletzung unterhalb des linken Auges, der entschlossen ist, das Letzte zu geben, eine Darstellung, die das Monument – auch im Hinblick auf die Auftraggeberschaft – in die Nähe der Kriegerdenkmäler rückt. Als Herrscherdenkmal hingegen wird das Monument nicht charakterisiert. Großherzog Friedrich hatte dafür einen Platz innerhalb des Schloßgartens an der Linkenheimer Straße, der heutigen Hans-Thoma-Straße, gegenüber dem ehemaligen Kommandanturgebäude zur Verfügung gestellt und als Denkmalsanlage herrichten lassen. Die Wahl des Standortes stellt einen sinnvollen Bezug zwischen der gesellschaftlichen Stellung des Fürsten und seiner einstmaligen Wirkungsstätte her.

Daß von Großherzog Friedrich I. kaum Initiativen zu Denkmalssetzungen ausgingen, ist nicht nur damit zu begründen, daß bereits allen seit der Gründung der Stadt regierenden Monarchen ein Monument errichtet worden war. Vielmehr – und das zeigt auch die plötzliche Aufgabe des Großherzog-Leopold-Denkmalprojekts – lagen die Interessen des den Künsten und Wissenschaften zugeneigten Fürsten auf anderen Gebieten. Auf seine für damalige Zeit fortschrittliche Kulturpolitik sind beispielsweise die Gründung der Großherzoglichen Kunstakademie 1854, die Umwandlung der Polytechnischen Schule in eine Technische Hochschule 1864/65, der Ausbau der Universitäten Freiburg und Heidelberg, die Schaffung des ersten deutschen Mädchengymnasiums in Karlsruhe 1893 und die Einführung des Frauenstudiums 1900 zurückzuführen. Der Fürst schuf sich damit auf andere Art „Denkmäler": die Technische Hochschule beispielsweise nennt sich seit dem 50jährigen Regierungsjubiläum im Jahre 1902 „Fridericiana".

Ein einziges Mal ging, indirekt, von Großherzog Friedrich die Anregung zu einem Herrscherdenkmal aus. Als im Zeitalter des Historismus die Kritik am Weinbrennerschen Klassizismus einsetzte, geriet auch die Pyramide als Grabdenkmal des Stadtgründers ins Visier der Kritik: „Es ist auf dem Marktplatz ein Steinhaufen in Form einer Pyramide, [. . .]"[46] und ähnlich lauteten die Urteile über das Monument, das von seinen Kritikern somit als Provisorum betrachtet wurde; man forderte vielmehr die Errichtung eines repräsentativen, figürlichen und künstlerisch wertvollen Denkmals. Als die Stadt Karlsruhe ein Kaiser-Wilhelm I.-Denkmal[47] projektierte, wurde gar die Möglichkeit der Beseitigung der Pyramide diskutiert. Großherzog Friedrich sprach sich allerdings aus Gründen der Pietät gegen diesen Vorschlag aus, stellte aber die Errichtung eines figürlichen Monumentes anstelle des architektonischen Denkmals in Aussicht. Anläßlich seines 50jährigen Regierungsjubiläums 1902 stiftete er schließlich ein Reiterstandbild für ein Markgraf-Karl-Wilhelm-Denkmal, als dessen Aufstellungsort er die Stelle der Pyramide bestimmte. Das Wahrzeichen der Stadt wollte der Monarch statt dessen andernorts wieder aufbauen lassen. Der Vorschlag zu einem Reiterstandbild ist typisch für das Ende des 19. Jahrhunderts, als sich die plastischen Herrscherdenkmäler nur noch durch Reiterstatuen von Bürgerdenkmälern hervorheben konnten, da die bürgerlichen Auftraggeber im Laufe des Jahrhunderts sich bis auf diesen Denkmaltypus das gesamte Denkmälerrepertoire angeeignet hatten.

Als Großherzog Friedrich I. 1907 starb – sein Sohn Friedrich II. führte das Projekt für das Markgraf-Karl-Wilhelm-Denkmal weiter –, stand außer Frage, auch ihm ein Denkmal zu errichten. Jedoch trat nicht wie in früheren Zeiten der nachfolgende Regent als Auftraggeber auf, sondern die Stadt Karlsruhe, die sich als Haupt- und Residenzstadt zu einem monumentalen Denkmal verpflichtet fühlte. Die Initiativen zur Errichtung von Herrscherdenkmälern, die – wie in ganz Deutschland zu beobachten ist – seit der Reichsgründung 1871 vermehrt vom Bürgertum ausgingen, sind zwar als Zeichen der Dankbarkeit und als Bekenntnis zur monarchistischen Staatsform zu verstehen, doch spielt das Prestigedenken der einzelnen Gemeinden keine geringe Rolle. Für ein Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal hatte noch ein Monument in der Landeshauptstadt, gewissermaßen als badisches Nationaldenkmal, genügt. Im Kaiserreich wollte jedoch jede Gemeinde ihr Kaiser-Wilhelm I.-Denkmal und nun natürlich auch ihr Großherzog-Friedrich I.-Denkmal errichten. Zwischen den Städten Karlsruhe und Mannheim entstand im Verlauf dieser beiden Projekte ein regelrechtes Konkurrenzdenken. Deshalb kam in der Landeshauptstadt nur ein Reiterstandbild für ein Denkmal des verstorbenen Großherzogs in Frage, eine Tatsache, über die sich zwar einige Kritiker beklagten, doch wollten die Verantwortlichen der Stadt ein repräsentatives Denkmal, und das sahen sie ausschließlich in einem Reiterstandbild verwirklicht. Die Kritik betonte, daß generell für ein Herrscherdenkmal ein Reiterstandbild, ungeachtet der Eigenart der darzustellenden Persönlichkeit – von Großherzog Friedrich I. war beispielsweise bekannt, daß er alles andere als ein begeisterter Reiter gewesen war – in Betracht gezogen werde, wobei je nach künstlerischer Qualität der Mensch nicht zur Geltung komme. „Seht ihr denn nicht, daß ihr mit all diesen Denkmälern eigentlich gar keine Fürsten-Denkmäler, sondern vielmehr Pferde-Denkmäler setzt?"[48], schrieb die „Straßburger Post" zu diesem Problem. Nicht die Fähigkeiten des Fürsten als Reiter, sondern die, derentwegen man ihm ein Denkmal setzt, sollten dargestellt werden. Hinter diesen Gedanken stand die Frage nach dem – moderneren – architektonischen oder nach dem – gängigen – plastischen Monument; in Karlsruhe hatte man sich jedoch für das „Kavallerie-Offizierschema"[49] entschieden.

Beide Monumente – das Markgraf-Karl-Friedrich-Denkmal und das Großherzog-Friedrich I.-Denkmal – sollten im Laufe der 200-Jahr-Feier der Stadt Karlsruhe im Jahre 1915 eingeweiht werden. Für das Stadtjubiläum hatte man aufwendige Festlichkeiten geplant, wobei die Denkmäler des ersten und des letztverstorbenen Karlsruher Regenten auf die Tradition und Kontinuität des badischen Herrscherhauses hinweisen sollten. Der Erste Weltkrieg verhinderte allerdings die geplanten Feierlichkeiten ebenso wie den Guß der Reiterstandbilder. Nach dem Kriegsende und der Abdankung der Monarchie hatte die Errichtung der Herrscherdenkmäler ihren Sinn verloren.

Anmerkungen

[1] Eine kunsthistorische Arbeit zum Thema „Herrscherdenkmäler", die einen Überblick gibt über Unterschiede und Gemeinsamkeiten in künstlerischer, historischer und geographischer Hinsicht, steht noch aus. Die bisherige Forschung hat sich auf die Untersuchung einzelner Objekte, auf bestimmte Denkmaltypen, auf Denkmalsfunktionen und auf Denkmäler einer fest umrissenen Epoche beschränkt. Der vorliegende Aufsatz versteht sich als regionaler Beitrag zum Thema.

[2] Das Reiterstandbild ist der bisher am besten erforschte Denkmaltypus. Vgl. Heinrich B. Siedentopf: Das hellenistische Reiterdenkmal. Waldsassen/Bayern 1968; Ilse Dahl: Das barocke Reitermonument. München (Diss.) 1935; Wolfgang Vomm: Reiterstandbilder des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Deutschland. Zum Verständnis und zur Pflege eines traditionellen herrscherlichen Denkmaltyps im Historismus. 2. Bde. Bergisch Gladbach (Diss. Köln) 1979.

[3] Zum Problem der Kostümierung vgl. Hanna Hohl: Segel, Schadow und die Frage des Kostüms in der Denkmalsplastik. In: Johan Tobias Sergel. Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg 1975, S. 58–71.

[4] Vgl. Meinhold Lurz: Kriegerdenkmäler in Deutschland. Befreiungskriege. Bd. 1. Heidelberg 1985, S. 48.

[5] Franz Schnabel: Karlsruhe, die Stadt als Denkmal. In: Otto Berendt (Hg.): Karlsruhe. Das Buch der Stadt. Stuttgart 1926, S. 11–15.

[6] Als kurzen Überblick vgl. Carl Friedrich und seine Zeit. Ausst.-Kat. Neues Schloß Baden-Baden 1981.

[7] Vgl. Ernst Fischer: Album der forst- und waidmännischen Denkmale aus dem Großherzthum Baden. Karlsruhe o. J. (1854), S. 24 f., 28 f., Taf. 17, 18, 22.

[8] Bei Linkenheim nach 1775 das Georg-Adam-Lang-Denkmal in Anerkennung für die Ausführung eines Dammes und die Trockenlegung größerer Sumpfgebiete sowie bei Gaggenau 1803 das Anton-Rindenschwender-Denkmal in Erinnerung an die Urbarmachung des kahlen „Amalienberges" durch die Anpflanzungen von Obstbäumen und Weinstöcken. Vgl. Fischer o. J. (wie Anm. 7), S. 22 f., Taf. 15, 16. Klaus Lankheit: Friedrich Weinbrenner und der Denkmalskult um 1800 (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich 21). Basel/Stuttgart 1979, S. 59 f. Der erste der beiden Obelisken, von dem Lankheit „keine Kenntnis mehr hat", steht an der B 36 zwischen Leopoldshafen und Linkenheim.

[9] Eine Vorstellung von den verschiedenen Gebietserweiterungen sollen folgende Zahlen geben: 1746 Regierungsantritt Karl Friedrich, 90 000 Einwohner und 30 Quadratmeilen Fläche; 1771 Wiedervereinigung der Markgrafschaften, 174 000 Einwohner und 65 Quadratmeilen Fläche; 1803 Reichsdeputationshauptschluß, 434 000 Einwohner und 122 Quadratmeilen Fläche; 1805 Preßburger Friede, 598 000 Einwohner und 166 Quadratmeilen Fläche; 1806 Rheinbundakte, 900 000 Einwohner und 249 Quadratmeilen Fläche; 1810 Ausgleich mit Württemberg und Hessen, über eine Million Einwohner und 272 Quadratmeilen Fläche.

[10] Zur Baugeschichte des Marktplatzes vgl. Emil Lacroix: Zur Baugeschichte des Karlsruher Marktplatzes. Ein Beitrag des Städtebaus im 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F. 86, 1934, S. 24–57; Arthur Valdenaire: Der Karlsruher Marktplatz. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 96, 1948, S. 415–449; Arnold Tschira: Die deutsche Stadt der Neuzeit. In: Kunst des Abendlandes, Bd. 4. Karlsruhe 1963, S. 6 f.; Wulf Schirmer: Der Stadtbaumeister Weinbrenner. In: Friedrich Weinbrenner 1766–1826. Ausst.-Kat. Institut für Baugeschichte an der Universität Karlsruhe 1977, S. 98–101.

[11] Die Gartenanlagen, die teils nicht mehr, teils verändert erhalten sind, bilden eine Forschungslücke der Karlsruher Stadtgeschichte.

[12] Zum Erbprinz-Karl-Ludwig-Denkmal siehe Kat.-Nr. 4.

[13] Vgl. Der Neue Teutsche Merkur 3, 1803, S. 662 ff.; Carlsruher Zeitung 2. 9. 1803.

[14] Vgl. Christian Cay Lorenz Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst. 5 Bde. Leipzig 1779–1785 (Nachdruck 5 Bde. in 2 Bde. Hildesheim/New York 1973); hier: 3, 1780, S. 144 f.

[15] Ebd., S. 146.

[16] Zum Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal im ehemaligen Erbprinzengarten siehe Kat.-Nr. 11.

[17] Ähnlich gestaltete Monumente mit einer Büste Karl Friedrichs sollen auch im Markgräflich-Hochbergschen Garten sowie im Garten des Markgrafen (später Großherzog) Ludwig gestanden haben. Vgl. Arthur Valdenaire: Friedrich Weinbrenner. Sein Leben und seine Bauten. 2. Aufl. Karlsruhe 1926, S. 155; Theodor Hartleben: Statistisches Gemälde der Residenzstadt Karlsruhe und ihrer Umgebungen. Karlsruhe 1815, S. 107, 111.

[18] Vgl. Kurt Löcher: Thorvaldsen als Bildniskünstler. In: Bertel Thorvaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen. Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum in der Kunsthalle Köln 1977, S. 69–76; hier S. 73.

[19] Vgl. ebd., S. 72.

[20] Zum Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal im Hardtwald siehe Kat.-Nr. 9. Die Jagddenkmäler errichtete man aus einer romantischen Haltung, sie dokumentierten keinen Herrschaftsanspruch; so z. B. der „Hirschstein" im Domänenwald Hagenschieß bei Pforzheim erinnert an eine Jagd Karl Friedrichs auf einen Achtzehnender im Jahre 1765; ein weiteres Monument in diesem Forst wurde 1768 anläßlich eines Besuches der Markgräfin Caroline Luise errichtet, die die Aufforstungen ihres Gemahles begutachtete; der „Auerhahnstein" bei Kaltenbrunn erinnert an die Jagd Karl Friedrichs auf drei Auerhähne im Jahre 1797. Vgl. Fischer o. J. (wie Anm. 7), S. 16 ff., 18 f., 27 f., Taf. 11, 12, 14.

[21] Zum Markgraf-Friedrich-Denkmal siehe Kat.-Nr. 12.

[22] Als eines der ersten Bürgerdenkmäler in Deutschland gilt das Monument mit Sockel und Büste des Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz innerhalb eines Monopteros in Hannover. Vgl.: Ingrid Weibezahn: Das Leibnizdenkmal in Hannover. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 11, 1972, S. 191–248. Zum Thema „Bürgerdenkmäler" siehe den Beitrag von Gerlinde Brandenburger: Bürgerdenkmäler – Zur Genese eines Phänomens und seiner lokalen Ausprägung.

[23] Zu den Karlsruher Herrscherdenkmälern vgl. Lankheit 1979 (wie Anm. 8), S. 70–81.

[24] Zum Ettlinger-Tor-Denkmal siehe Kat.-Nr. 6.

[25] Zum Brandenburger Tor in Berlin vgl. Kurt Bauch: Das Brandenburger Tor. Köln 1966.

[26] Abgesehen von den Dimensionen, unterschieden sich die beiden Stadttore in der Rezeption der dorischen Säulenordnung, wobei weder die griechisch-dorische (kannelierte Säulen ohne Basis) noch die toskanisch-dorische (glatte Säulen mit Basis und Halsring unterhalb des Echinus) konsequent verwendet, sondern beliebig gehandhabt und miteinander vermischt wurden. In der unterschiedlichen Handhabung der dorischen Ordnung spiegelt sich die fast gleichzeitige, aber verschieden interpretierte Entdeckung des Baustils durch die Engländer und Franzosen wider, die im 18. Jahrhundert erstmals die Ansichten antiker Tempelstätten in Stichwerken veröffentlicht hatten. Vor allem den Klassizisten dienten diese Vorlagen als Anregungsmaterial. Vgl. Nikolaus Pevsner: „Doric Revival." Die Wiederentdeckung der dorischen Ordnung im frühen Klassizismus. In: Nikolaus Pevsner: Architektur und Design. Von der Romantik zur Sachlichkeit (Studien zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Sonderband). München 1971, S. 155–173.

[27] Zum Großherzog-Karl-Denkmal siehe Kat.-Nr. 17.

[28] Vgl. Gerhard Everke: Das Karlsruher Ständehaus. In: Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons. Bd. 2. Stuttgart 1987, S. 449–472.

[29] Zuletzt vgl. Kurt Baedeker: Karlsruhe. 4. Aufl. Freiburg 1982, S. 39.

[30] Zum Großherzog-Ludwig-Denkmal siehe Kat.-Nr. 18.

[31] Zur Wasserversorgung der Stadt Karlsruhe und ihrer Ausstattung mit Brunnen siehe den Beitrag von Gerhard Kabierske: Zweck und Zierde – Brunnen in der Stadt.

[32] Zum Berthold-Brunnen in Freiburg vgl. Hans Schadeck: Bertholdsbrunnen und Ludwigshöhe. Zähringertradition als Instrument städtischer Politik: Freiburg zwischen Baden und Österreich (1806–1820). In: Hans Schadek/Karl Schmid: Die Zähringer. Anstoß und Wirkung. Ausst.-Kat. Freiburg 1986, S. 404–410.

[33] Zum Monument für den Markgrafen Karl Wilhelm siehe Kat.-Nr. 7 und 19.

[34] Als Grabmäler der Pharaonen wurde ihre sepulkrale Funktion über Jahrhunderte tradiert. Die meisten Künstler kannten diese Bauten zwar nicht aus eigener Anschauung, sondern nur aus Stichwerken, dafür war ihnen aber die Cestius-Pyramide in Rom, nahe dem Friedhof der Ausländer vertraut. Das Grabmal des 12 v. Chr. verstorbenen Prätoren Gaius Celius Epulo löste sich von der kanonisch-pyramidalen Form der ägyptischen Pyramiden mit einem Neigungswinkel von rund 50 Grad und führte die Steilpyramide in die Kunstgeschichte ein. Besonderes Interesse brachten die französischen Architekten der Revolutionsarchitektur der Pyramide entgegen, wobei sie diese stereometrische Form nicht nur als Grabmal verwendeten, wie z. B. Louis-Etienne Boullée mit seinem Entwurf für einen Kenotaph, sondern sich auch von der sepulkralen Aufgabe lösten, wie z. B. Claude-Nicolas Ledoux, der mit seinem Entwurf für die Gewehrfabrik in Chaux Pyramiden als Schornsteine konzipierte. Diese utopistischen Entwürfe blieben allesamt ungebaut und hatten keinen Einfluß auf die traditionelle Funktion der Pyramide. Zur Wiederentdeckung der ägyptischen Stilformen vgl. Nikolaus Pevsner: „Egyptian Revival" Die Wiederentdeckung Ägyptens. In: Pevsner 1971 (wie Anm. 26), S. 175–203.

[35] Z. B. 1785 für Prinz Friedrich von Hessen, Wilhelmsbach bei Nassau; 1786 für Graf

Wilhelm von Schaumburg-Lippe, Schloß Baum bei Bückeburg und vor 1802 für Prinz Heinrich von Preußen, Park von Rheinsberg. Auch das Denkmalsprojekt für ein Nationaldenkmal Friedrich des Großen brachte einen Entwurf mit einer Pyramide hervor, der von Carl Baum 1796 vorgelegt wurde, aber unausgeführt blieb; vgl. Jutta von Simson/Friedrich Mielke: Das Berliner Denkmal für Friedrich den Großen. Die Entwürfe als Spiegelung des preußischen Selbstverständnisses. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1976, Abb. 23.

[36] Weinbrenner war sich zwar bewußt, daß bereits die Griechen dem Gründer einer Stadt im Zentrum ein Erinnerungsmal setzten, doch war dieser Gedanke nicht Bestandteil seiner Marktplatzkonzeption, sondern eine Vorgabe der örtlichen Verhältnisse; über der Gruft des Stadtgründers hatte bis 1807 die Konkordienkirche über kleeblattförmigem Grundriß gestanden, als Kirche der Eintracht ein Symbol der praktizierten Religionsfreiheit in der Markgrafschaft Baden-Durlach.

[37] Vgl. Friedrich Weinbrenner: Architektonisches Lehrbuch II: Practische perspectivische Zeichnungslehre. Heft 6. Tübingen 1824, S. 76.

[38] Vgl. Arthur Valdenaire: Karlsruhe, die Weinbrennerstadt. In: Berendt 1926 (wie Anm. 5), S. 16.

[39] Zum Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal siehe Kat.-Nr. 23.

[40] 1771 hatte sich das Staatswappen noch aus neun, 1803 aus zehn und 1805 aus sechzehn Einzelwappen zusammengesetzt.

[41] Zu den Großherzog-Leopold-Denkmalsprojekten siehe Kat.-Nr. 27 und 30.

[42] Zu den Markgraf-Karl-Wilhelm-Denkmalsprojekten siehe Kat.-Nr. 79 und 86.

[43] Zum Großherzog-Friedrich I.-Denkmalsprojekt siehe Kat.-Nr. 90.

[44] Zum Großherzog-Leopold-Denkmal siehe Kat.-Nr. 56.

[45] Zum Prinz-Wilhelm-Denkmal siehe Kat.-Nr. 69.

[46] Vgl. Karlsruher Nachrichten 12. 4. 1871.

[47] Zum Kaiser-Wilhelm. I.-Denkmal siehe den Beitrag des Verfassers: Das Karlsruher Kaiser-Wilhelm I.-Denkmal – Bemerkungen zu Ikonographie und Stil, sowie Kat.-Nr. 60.

[48] Vgl. Straßburger Post 15. 4. 1912 (Mittagsausg.).

[49] Vgl. ebd.

Manfred Großkinsky

Das Karlsruher Kaiser-Wilhelm I.-Denkmal – Bemerkungen zu Ikonographie und Stil

Das Kaiser-Wilhelm I.-Denkmal[1] in Karlsruhe[2] (Abb. S. 41) ist ein bronzenes Reiterstandbild auf erhöhtem Granitsockel, das im Auftrag der Stadt Karlsruhe von Bildhauer Adolf Heer 1890 entworfen und bis 1895 modelliert wurde; seine Einweihung fand am 18. 10. 1897 statt[3].

Kaiser Wilhelm I. in Uniform und zu Pferde war eine Vorstellung, die nach dem Sieg von Sedan am 2. 9. 1870 durch eine Flut von Darstellungen der zeitgenössischen, populären Druckgraphik[4] sowie durch die offizielle Malerei geprägt worden war. Am 5. 7. 1888 schrieb die „Badische Landeszeitung", als die Gestaltung des projektierten Kaiserdenkmals zur Diskussion stand: „Im Volk kann man sich den Sieger so vieler Schlachten, den Begründer des mächtigen Reiches, den schwertumgürteten Friedenskaiser gar nicht anders vorstellen, als frei und stolz dahinsprengend auf dem Schlachtrosse"[5].

1887, ein Jahr vor dem Tode Kaiser Wilhelms I., hatte die damalige Großherzogliche Kunsthalle ein Gemälde des Düssel-



Kaiser-Wilhelm I.-Denkmal von Adolf Heer, 1897



Kaiser-Wilhelm I.-Denkmal von Adolf Heer, 1897



Kaiser Wilhelm I., Kronprinz Friedrich, Bismarck und Moltke zu Pferde von Carl Wagner, 1883

dorfer Malers Carl Wagner erworben[6], das eben diese zitierte „Volksanschauung"[7] bildlich wiedergibt: Wilhelm I. als Feldherr in der Uniform der preußischen Generalität mit Überrock, Feldherrnmantel, Pickelhaube und Degen (Abb. S. 42). Der Bildhauer Adolf Heer, der seit 1890 das Kaiserdenkmal konzipierte, scheint dieses Gemälde genau studiert zu haben, denn die formalen Ähnlichkeiten sind verblüffend. Die Kopf- und Körperhaltung des Reiters, die Draperie des Feldherrnmantels, die Zäumung des Pferdes sowie das – bei Denkmälern sehr seltene – Motiv des Feldstechers entsprechen einander; und selbst die Dekorierung mit dem Kriegsorden „Pour le mérite" am Halsband, mit dem Eisernen Kreuz der Ersten Klasse auf der linken und mit dem der Zweiten Klasse auf der rechten Brust sind bei Gemälde und Plastik identisch, ganz zu schweigen von der pathetischen und theatralischen Erscheinung des Kaisers.

Das Gemälde zeigt den Kaiser in Begleitung von Kronprinz Friedrich, Moltke und Bismarck an der Spitze der Kavallerie und Infanterie. Der zeitgenössische Betrachter stellte den Bezug zum Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 und zur Kaiserproklamation selbst her, denn die Namen Wilhelm I., Kronprinz Friedrich, Bismarck und Moltke waren untrennbar mit der Gründung des Zweiten Kaiserreichs verbunden.

Das Denkmal stand im Dienst der selben Idee, doch ist das Monument nicht mehr in seiner ursprünglichen Form erhalten, da die allegorischen Figuren der „Viktoria" und der „Klio" auf der Vorder- und der Rückseite sowie der „deutsche Löwe" und der „badische Greif" auf den Längsseiten des Postaments im Rahmen der Metallsammlungen 1943 entfernt und eingeschmolzen wurden[8]. Durch diese Maßnahmen ist die Aussagekraft des Denkmals erheblich reduziert worden, denn die allegorischen Figuren ergänzten und erläuterten die inhaltliche Bedeutung der Reiterstatue. Sie bildeten ein komplexes Programm, das den vorgetragenen Kaisergedanken, die Reichsidee sowie die vom Auftraggeber dem Monument zugedachte Funktion sinngebend und interpretierend verbildlichte.

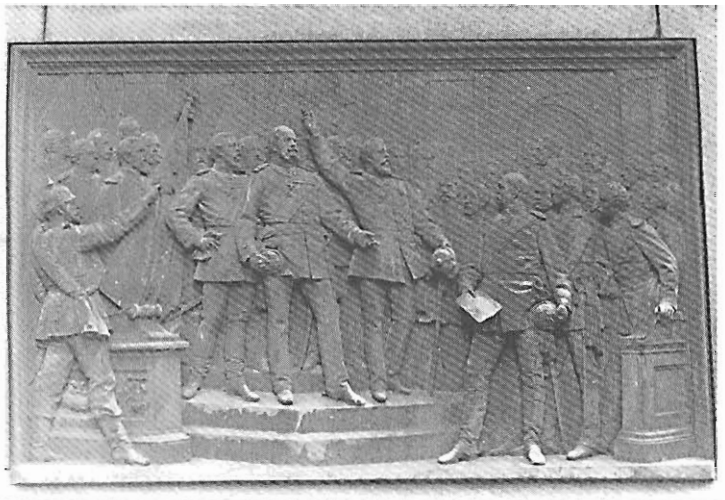
Die beiden erhaltenen Reliefs an den Sockellängsseiten – „Badische Truppen im Felde" und „Kaiserproklamation in Versailles" verdeutlichen – wie im Falle des Gemäldes die Begleiter und die Soldaten im Hintergrund – die militärische Aufmachung des Monarchen; sie stellen den Bezug zum Deutsch-Französischen Krieg her, den Wilhelm I. als König von Preußen und Oberbefehlshaber der gesamten deutschen Truppen gegen Frankreich geführt hatte.

Durch das erstgenannte Relief (Abb. S. 42) wird der Anteil der badischen Truppen auf den Schlachtfeldern von Straßburg, Dijon, Nuits und Belfort hervorgehoben, die als 14. Armeekorps der 3. Armee von Generalleutnant August von Werder befehligt wurden. Der General, der im Vordergrund der rechten Bildhälfte wiedergegeben ist, erteilt seinem Gegenüber, dem Generalleutnant und Kommandanten der 1. Badischen Infanterie-Brigade, Prinz Wilhelm von Baden, eine Order. Beide Generäle sind im Profil, zu Pferde und vollplastisch dargestellt. Die sie umgebenden Soldaten – Offiziere, Artilleristen und Infanteristen – nehmen in ihrer Plastizität mit der Bildtiefe ab.

Als Ergebnis dieses Krieges fand am 18. 1. 1871 die Proklamation Wilhelms I. zum Deutschen Kaiser im Spiegelsaal von Versailles statt. Der Gründungsakt des Zweiten Deutschen Kaiserreiches ist auf dem zweiten Relief festgehalten (Abb. S. 43)[9], und zwar der Moment, in dem Großherzog Friedrich I.



„Badische Truppen im Felde", Sockelrelief, Südseite



„Kaiserproklamation in Versailles", Sockelrelief, Nordseite

von Baden im Beisein der deutschen Fürsten das Hoch auf „Seine Königliche und Kaiserliche Majestät, Kaiser Wilhelm" ausruft. Wilhelm I. und Bismarck, der im rechten Bilddrittel mit der Proklamationsurkunde, die als sein Werk anzusehen ist, dem Kaiser gegenübersteht, waren die Repräsentanten der konstitutionellen Monarchie, des „von oben" eingesetzten Nationalstaats. Sie hatten die Hoffnungen liberaler Kreise auf einen geeinten deutschen Staat – wenn auch in der kleindeutschen Lösung – erfüllt und einen Bundesstaat geschaffen, mit dem sich das Bürgertum nach der fehlgeschlagenen Revolution 1848/49 identifizieren konnte. Diese Gesellschaftsschicht wird am Kaiserdenkmal allerdings durch keine bildliche Darstellung repräsentiert, was durchaus den realen Gegebenheiten entsprach, da das öffentliche Leben vom Geist des Militarismus geprägt war. Auch die nicht mehr vorhandenen allegorischen Figuren, die an den Sockelseiten angebracht waren, unterstrichen durch ihre Krieg-Frieden-Thematik dieses Programm.

Die dem Reiterstandbild mit lorbeerbekränztem Haupt voranschreitende „Viktoria" (Abb. S. 44) hielt in ihrer Linken den Feldherrnstab als Zeichen für den Oberbefehl Wilhelms I. über die deutschen Truppen im Deutsch-Französischen Krieg und in ihrer Rechten einen Lorbeerzweig als Zeichen des Sieges und Ruhmes, wie er schon seit der Antike den erfolgreichen Heerführern zustand. Das bodenlange, antikisch gestaltete Gewand flatterte – somit die Vorwärtsbewegung suggerierend – nach hinten weg und gab den Blick auf ihren gewappneten Körper frei.

Das Pendant war die sitzende, mit bloßem Oberkörper dargestellte „Klio" (Abb. S. 47). Die Muse der Geschichtsschreibung vermerkte die vergangenen siegreichen Tage, indem sie die Namen „Straßburg" und „Metz" auf ihrer Tafel festhielt. Die Hauptstädte der „zurückgewonnenen Reichslande" Elsaß und Lothringen, deren Wappenschilde als Beutestücke zu Füßen der Allegorie am Sockel lehnten, wurden als wichtiger Kriegsgewinn vor allem für die im Grenzbereich gelegene badische Haupt- und Residenzstadt gewertet und als solche in den Annalen verzeichnet.

An der südlichen Längsseite des Sockels lag mit erhobenem und wachsam Richtung Rhein gewendetem Kopf der Wappenhalter Badens, der geflügelte Greif, und bedeckte mit seinem Körper schützend zwei lorbeergeschmückte Standarten.

Das Pendant zum badischen Greifen war der Löwe, der als Allegorie der Stärke und Kraft mit dem Reichsschwert zwischen den Tatzen die deutsche Einheit symbolisierte.

Adolf Heer griff, wie alle Bildhauer und Architekten, die sich nach 1888 mit der Projektierung von Kaisermonumenten beschäftigten, bei der Zusammenstellung des Bildprogramms auf das allegorische Ausstattungsrepertoire von Germania- und Siegesdenkmälern zurück.

Eine der bedeutendsten und am häufigsten verwendeten Allegorien der Denkmalsplastik im 19. Jahrhundert ist die Siegesgöttin Viktoria, deren Darstellung auf klassische Vorbilder wie der Nike von Samothrake basiert. 1793 bekrönte Gottfried Schadow das Brandenburger Tor mit einer Friedensgöttin. Nach der Befreiung von der napoleonischen Herrschaft 1813 wurden dieser Allegorie der Preußische Adler und das Eiserne Kreuz hinzugefügt; seither war ihr Sinn doppeldeutig, denn nun verkörperte sie Eirene und Viktoria, die Friedens- und die Siegesgöttin[10]. Daraus ergab sich eine besondere moralische Komponente: die Legitimation des Krieges als Voraussetzung für Ruhm und Frieden. Diese Bedeutung behält die Viktoria das ganze 19. Jahrhundert. Eine sowohl inhaltliche wie formale Ahne der Karlsruher Viktoria ist die Siegesgöttin der Schlacht von Belle Alliance am Kreuzberg-Denkmal von Karl Friedrich Schinkel in Berlin (1818)[11]; sie ist auf Frontalität komponiert und hält den Lorbeerzweig, Symbol des Ruhmes und des Friedens, in der Hand. Den verbindlichsten Typus für das 19. Jahrhundert schuf Christian Daniel Rauch für die Walhalla bei Regensburg (1832–1842). Die bekannteste Viktoria-Darstellung des Kaiserreiches fertigte Friedrich Drake für die Siegessäule in Berlin (1873)[12]. Die Siegesgöttin schreitet nicht mehr würdevoll und gelassen, sondern ist mit eiligem Schritt und forschem Drang dargestellt. Den Kaiserdenkmälern zeitlich am nächsten steht die rechte Sockelfigur des Niederwald-



„Viktoria“, Sockelvorderseite



„Klio“, Sockelrückseite

Denkmals bei Rüdesheim von Johannes Schilling (1883)[13]. Sie personifiziert sowohl den Frieden als auch den Sieg, wie Füllhorn und Lorbeerzweig verdeutlichen.

An die Stelle der Siegesgöttin Viktoria konnten „Germania“, in einzelnen Fällen auch „Borussia“ oder ein männlicher Siegesgenius treten[14]. Eine dieser Personifikationen findet sich an jedem Kaiserdenkmal, das mit allegorischem Beiwerk ausgestattet war. Die weiblichen Gestalten sahen sich aber zum Verwechseln ähnlich, mit leichtem Gewand, mit einem Lorbeerkranz im Haar und einem Öl-, Lorbeer-, Palmzweig, Kreuz, Schwert oder Feldherrnstab in den Händen, waren sie stehend, sitzend oder schreitend meist der Sockelzone zugeordnet.

Auch Klio, die Muse der Geschichtsschreibung, deren Gestaltung ebenfalls auf antike Vorbilder zurückgeht, ist am Karlsruher Kaiserdenkmal kein Einzelfall, sondern fand als Chronistin militärischer Siege in der offiziellen Kunst des Kaiserreiches des öfteren Verwendung[15]. Als sitzende oder stehende Figur hält sie eine Tafel in den Händen, in die Namen von Schlachtfeldern eingraviert sind, die auf den Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 verweisen; dabei kann es sich um die entscheidende Schlacht von Sedan handeln, in der der französische Kaiser Napoleon III. in deutsche Gefangenschaft geriet bzw. um einen der Schlachtorte, an dem Regimenter der auftraggebenden Gemeinde im Einsatz gewesen waren.

Typisch für die Krieg-Frieden-Allegorik ist auch die Darstellung des Löwen, ein seit alters her gebräuchliches Machtsymbol. Eine der bekanntesten deutschen Bronzefiguren ist der Braunschweiger Löwe (1166), der die Macht Heinrich des Löwen und seines Geschlechts versinnbildlichen soll. Bertel Thorvaldsens Luzerner Löwendenkmal (1821)[16], das an die 1792 im Tuilerienkampf gefallenen Schweizergarden erinnert und als heroisches Sinnbild der Schweizertreue zu verstehen ist, war mit seinem schlafenden Löwen ein Vorbild für eine Reihe klassizistischer Monumente, wie zum Beispiel für Karl Friedrich Schinkels Scharnhorst-Grabmal auf dem Invalidenhof in Berlin (1824) und Anton Dominik Fernkorns Löwendenkmal für die 1809 gegen Napoleon gefallenen österreichischen Soldaten auf dem Friedhof von Aspern (1858). Dieser Grabmalstypus fand auch noch für Kriegsdenkmäler nach 1871 Verwendung. An Sieges- und Kaiserdenkmälern versinnbildlicht der Löwe mit erhobenem Haupt und drohend aufgerissenem Maul als Kraft und Macht das Deutsche Reich, wobei oftmals erbeutete Kriegstrophäen seinen martialischen Charakter unterstreichen. Am eindringlichsten wurde die deutsche Macht durch vier kolossale Löwenplastiken am Kaiser-Wilhelm I.-Nationaldenkmal in Berlin demonstriert (1897). Bei einigen Denkmälern ist der Löwe aber auch als Wappentier der jeweiligen Stadt oder des jeweiligen Landes zu verstehen[17].

Die Funktion der Repräsentanz des öffentlichen Auftraggebers erfüllte am Karlsruher Kaiserdenkmal das Wappentier Badens, der geflügelte Greif. Daß sich die Stadt Karlsruhe, die sich mit einer Stiftertafel an der Sockelrückseite verewigt hat, mit dem landesherrlichen Zeichen identifizierte, ist mit ihrem

Selbstverständnis als Haupt- und Residenzstadt zu erklären. Durch die zeitgenössische Druckgraphik sowie die offizielle Malerei auf eine allgemeingültige bildliche Kaiservorstellung und durch Germania- und Siegesdenkmäler auf ein bestimmtes allegorisches Programm festgelegt, unterscheiden sich die Reiterstandbilder lediglich in ihrer stilistischen Ausformung. Meist sind sie – je nach Ausbildung und Schule des Künstlers – einer neobarocken oder neoklassizistischen Richtung zuzuordnen, aber immer unter dem Primat der wirklichkeitsnahen Wiedergabe von Reiter und Pferd zu sehen.

Die möglichen stilistischen Unterschiede lassen sich anhand der drei Reiterstandbilder dokumentieren, die im Großherzogtum Baden für Kaiser Wilhelm I. errichtet wurden: in Mannheim (1894), in Karlsruhe (1897) und in Heidelberg (1901)[18].

Der Berliner Bildhauer Gustav Eberlein ging als Sieger aus der Konkurrenz für ein Kaiserdenkmal in Mannheim hervor und erstellte 1894 das Monument nach Versailler Vorbild im Hof des Barockschlosses (Abb. S. 45)[19]. Wilhelm I. war als jugendlicher Feldherr in kleiner Generalsuniform und Mantel mit dem Kommandostab in der Rechten wiedergegeben. Er ritt ein galopp-gehendes Pferd; diese Bewegungsdynamik beherrschte die gesamte Figurengruppe und äußerte sich in dem unruhigen, belebten Kontur von Mähne, Schweif und Muskelspiel des Pferdes sowie im Faltenwurf des Mantels. Die dynamisch-malerische Darstellung des Stofflichen suggerieren Temperament und Tatendrang, Eigenschaften, die den Kaiser als barocken Feldherrntypus charakterisierten. In der Heroisierung Wilhelms I. wurden das Selbstverständnis der herrschenden Hohenzollern-Dynastie sowie der Gedanke vom Gottesgnadentum als Legitimation der Macht anschaulich. Der oval geschnittene Granitsockel, der den Vorwärtsdrang der Reiterstatue optisch unterstützte, war mit allegorischen Figurengruppen besetzt, die durch ihre erregten Gebärden dem Pathos des Reiterstandbildes entsprachen. Ein Löwe, der an der Sockelvorderseite lagerte, unterstrich mit seinem schlagenden Schwanz und mit seinem weit aufgerissenen Maul den martialischen Aspekt des Denkmals ebenso wie der Siegesgenius, der mit zum Himmel gerichtetem Blick theatralisch einen Lorbeerzweig emporhielt. An den Längsseiten des Sockels waren Reliefs eingelassen mit der schon obligatorisch zu nennenden „Kaiserproklamation" und mit der „Kaiserlichen Botschaft", die – wie Lurz bemerkt[20] – neben dem Kaiserdenkmal in Hamburg das einzige Beispiel ist, das die zivilen Verdienste des Kaisers hervorhob. An der Sockelrückseite wurde mit dem Relief „Rheinübergang der russischen Armee bei Mannheim 1814", bei der Wilhelm I. als Prinz teilgenommen hatte, eine historische Verbindung der Stadt Mannheim mit Kaiser Wilhelm I. dokumentiert. An dem Denkmal war weder eine Widmungs- noch eine Stiftertafel angebracht. Daß man darauf verzichten konnte, ist ein Indiz dafür, wie populär und allgemeingültig diese Darstellung des gerüsteten und reitenden Kaisers seinerzeit gewesen war.



Kaiser-Wilhelm I.-Denkmal in Mannheim von Gustav Eberlein, 1894



Kaiser-Wilhelm I.-Denkmal in Heidelberg von Adolf Donndorf, 1901

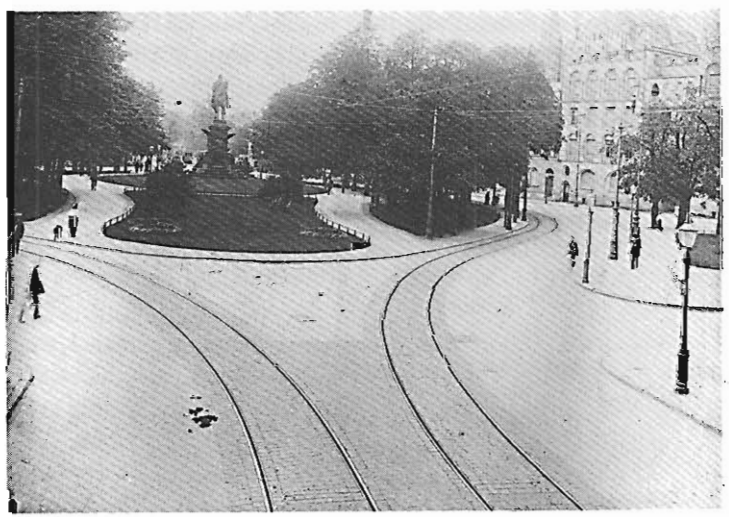
Wesentlich zurückhaltender in der plastischen Ausarbeitung der Reiterstatue präsentierte sich das Kaiserdenkmal in Heidelberg, ein Werk des Stuttgarter Bildhauers Adolf Donndorf (Abb. S. 49)[21]. Der Kaiser war als betagter Herr, ohne idealisierende Züge, in großer Generalsuniform mit Paradehelm auf galopp-gehendem Pferd wiedergegeben. Obwohl die Gangart der des Mannheimer Denkmals ähnelte, wirkte sie viel verhaltener und undynamischer. Die wirklichkeitsnahe Darstellung wurde durch formale Zurückhaltung und mit den sparsamsten

Mitteln erreicht, wobei der flächenhafte Charakter der Plastik wie auch der geschlossene Linienfluß betont waren. Der an den Schmalseiten abgerundete Granitsockel wies keinerlei ornamentalen oder figuralen Schmuck auf. Auf das übliche allegorische Beiwerk wurde verzichtet zugunsten des eigentlichen Themas – der Kaiser auf dem Pferd. Die Beschränkung auf das Wesentliche durch Vereinfachung und Verfestigung der Form hatte Adolf von Hildebrand, der Verfechter des zeitgenössischen Neoklassizismus, bereits 1889 im Laufe der Projektierung seines Entwurfs des Kaiser-Wilhelm I.-Nationaldenkmals geäußert[22]. Für die Auftraggeber des Heidelberger Kaiserdenkmals waren allerdings nicht nur inhaltlich-formale, sondern auch finanzielle Gründe ausschlaggebend für diese Gestaltung gewesen[23].

Die Gegenüberstellung dieser drei im Großherzogtum Baden errichteten Reiterdenkmäler für Kaiser Wilhelm I. verdeutlicht, daß das Karlsruher Monument stilistisch zwischen dem neobarocken Mannheimer und dem moderneren, neoklassizistischen Heidelberger Denkmal einzuordnen ist. Der Heersche Naturalismus mit seiner fotografischen Genauigkeit der figürlichen Darstellung und seinem Detailformalismus entsprach dem offiziellen Zeitstil und -geschmack. Zum einen zeigen die undynamische und nur konstatierende Durchgestaltung der Oberfläche sowie die Beschränkung auf den durch den Sockel vorgegebenen Raum seine Verbundenheit mit dem Klassizismus; sie ist mit seiner Lehrzeit bei ausschließlich dem Klassizismus nahestehenden Meistern – August von Kreling, Alexander Calandrelli, Rudolf Siemering, Carl Johann Steinhäuser und Adolf Breymann – zu erklären. Zum anderen verweisen Partien, die Bewegung suggerieren sollen, und die zur Heroisierung des Kaisers gewählte Ausstattung des Denkmals auf den neobarocken, offiziellen Stil der 1890er Jahre.

In Mannheim und Heidelberg wurden die Reiterdenkmäler auf schon vorhandenen Plätzen mit der Kulisse eines Barockschlosses bzw. eines klassizistischen Museumsgebäudes errichtet; sie korrespondierten zwar in gewisser Weise stilistisch mit den Gebäuden, doch ließen die Aufstellungsorte einen szenisch motivierten Zusammenhang von Platz und Monument vermissen. In der Landeshauptstadt wurde eigens für das Denkmal eine Platzanlage geschaffen, um das Monument in den weiten, von dreistöckigen Gebäuden gerahmten und von Kastanienbäumen umsäumten Platz einzubetten; dies erforderte zwar größere und kostspielige Umgestaltungsmaßnahmen, doch wurde dadurch erst das szenische Arrangement möglich, in das die städtebauliche Situation miteinbezogen werden konnte. Der dreieckige Platz – er wurde im Laufe der Denkmalsplanung in „Kaiserplatz" umbenannt –, den die Stephanien- sowie die Amalienstraße tangieren und die Kaiserstraße durchschneidet, wurde westlich durch das Mühlburger Tor begrenzt, das im Schnittpunkt der drei genannten Straßen stand. In diese Platzsituation, die ein wenig an die Piazza del Popolo in Rom erinnert, beschrieb man eine längsovale Denkmalsanlage ein, über deren Mitte und auf der Achse der verlängert zu denkenden Kaiserstraße sich das Denkmal erhebt. Die Hauptansicht des Denkmals, das nach Osten ausgerichtet ist und die westliche Kaiserstraße optisch begrenzt, erschließt sich aus dieser zwei Kilometer langen, sich schnurgerade nach Osten erstreckenden Pracht- und Einkaufsstraße – der Hauptverkehrsader der Stadt Karlsruhe. An ihrem östlichen Ende steht die Bernharduskirche, die bereits während der Denkmalprojektierung als städtebauliches Pendant zum Kaiser-Wilhelm I.-Denkmal geplant war[24].

Das Kaiserdenkmal der Haupt- und Residenzstadt kann somit durch sein wohldurchdachtes Programm des allegorischen Beiwerks wie durch seine Präsentation am westlichen Ende der Kaiserstraße als überzeugendste Gestaltung vergleichbarer Denkmalsinitiativen im Großherzogtum Baden angesehen werden (Abb. S. 46). Das Kaiser-Wilhelm I.-Denkmal zeigte sich mit seinem ursprünglichen Programm dem Betrachter als ein an barocke Inszenierungen erinnernder Triumphzug des Kaisers, der als siegreicher Feldherr von seinen Schlachten aus Frankreich heimkehrt, gerade das Mühlburger Tor passierte, um die Kaiserstraße gleich einer „via triumphalis" entlangzureiten, die Huldigungen der Bevölkerung entgegenzunehmen und sich als Kaiser Wilhelm I. feiern zu lassen.



Kaiser-Wilhelm I.-Denkmal von Adolf Heer auf dem Kaiserplatz, Aufnahme um 1900

Anmerkungen

[1] Eine monographische Arbeit zum Thema „Kaiser-Wilhelm I.-Denkmäler" fehlt der kunsthistorischen Forschung zur Zeit noch; laut Meinhold Lurz: Kriegerdenkmäler in Deutschland. Einigungskriege. Bd. 2. Heidelberg 1985, S. 530, Anm. 678 ist eine solche Arbeit in Vorbereitung. Bisher gibt es nur Einzeluntersuchungen, vgl. Günther Engelbert: Die Errichtung des Kaiser-Wilhelm-Denkmals auf der Porta Westfalica. In: Westfalen 51, 1973, H. 1–4, S. 322–345; Antje Laumann: Das Denkmal Kaiser Wilhelms I. am Deutschen Eck. Zur Baugeschichte des Kaiserdenkmals für die Rheinprovinz. In: Landeskundliche Vierteljahresblätter 21, 1975, H.4, S. 165–175; Meinhold Lurz: Das Denkmal Kaiser Wilhelm I. auf dem Ludwigsplatz in Heidelberg. Ein Symbol der wilhelminischen Gesellschaft (Veröffentlichung zur Heidelberger Altstadt, H.11, hrsg. von Peter Anselm Riedl). Heidelberg 1975; Monika Arndt: Das Kyffhäuser-Denkmal. Ein Beitrag zur politischen Ikonographie des Zweiten Kaiserreiches. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. 40, Köln 1978, S. 75–128; Gesine Wege: Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Osnabrück. In: Gesine Wege/Elisabeth Schrameyer/Gabriele Rakebrandt: Zwei Denkmäler in Osnabrück um die Jahrhundertwende (Unveröffentlichte Hausarbeit, masch.Ms. Universität Osnabrück). Osnabrück 1978, S. 1–50; Manfred Großkinsky: Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Karlsruhe. Magisterarbeit (masch.Ms. Universität Karlsruhe). Karlsruhe 1979; Jutta Dresch: Das Denkmal für Kaiser Wilhelm I. von 1901. In: Heidelberger Denkmäler 1788–1981. Von einem Autorenkollektiv am Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg. Hrsg. von Günther Heinemann (Neue Hefte zur Stadtentwicklung und Stadtgeschichte 2). Heidelberg 1982, S. 57–66. Typenspezifische Untersuchung von Wolfgang Vomm: Reiterstandbilder des 19. und 20. Jahrhunderts in Deutschland. Zum Verständnis und zur Pflege eines traditionellen Denkmaltyps im Historismus. 2 Bde. (Diss. Köln) Bergisch-Gladbach 1979, hier: Bd. 1, S. 342–397. Ein kurzer Überblick zum Thema vgl. Lurz 2, 1985 (siehe oben), S. 401–429.

[2] Zum Kaiser-Wilhelm I.-Denkmal in Karlsruhe siehe Kat.-Nr. 60 und Großkinsky 1979 (wie Anm. 1).

[3] Das Datum der Einweihung ist symptomatisch nicht nur für Kaiser-Wilhelm I.-Denkmäler, sondern für viele Monumente des 19. Jahrhunderts und soll an die Befreiung von der napoleonischen Herrschaft durch die Völkerschlacht bei Leipzig am 18. 10. 1813 erinnern. Bereits die Einweihung der „Walhalla" bei Regensburg fand an diesem Tag im Jahre 1842 statt. Gleichzeitig mit dem Kaiserdenkmal in Karlsruhe wurde ein solches in Wiesbaden eingeweiht, weshalb Kaiser Wilhelm II. die Einladung nach Karlsruhe ablehnen mußte. Weitere beliebte Einweihungstermine waren der 22. März – der Geburtstag des Kaisers –, der 2. September – der Tag der Schlacht von Sedan – und der 18. Januar – der Tag der Kaiserproklamation in Versailles, vgl. Lurz 2, 1985 (wie Anm. 1), S. 418.

[4] Wilhelm Camphausen zeichnete 1870 ein Reiterporträt Wilhelms I. mit seinen Paladinen Bismarck, Moltke und Roon. Das Blatt wurde als Holzstich mit dem Titel „Der königliche Sieger von Rezonville" in der Gartenlaube veröffentlicht, vgl. Die Gartenlaube 1870, S. 561.

[5] Vgl. Badische Landeszeitung 5. 7. 1888 (1. Bl.).

[6] Vgl. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Neue Meister. 19. und 20. Jahrhundert. Bearbeitet von Jan Lauts und Werner Zimmermann. Karlsruhe 1971, S. 290, Inv.-Nr. 798.

[7] Vgl. Badische Landeszeitung 5. 7. 1888 (1. Bl.).

[8] Eine Rekonstruktion der Figuren ist nicht möglich, da sich die Gipsmodelle, die laut Vertrag zwischen der Stadt Karlsruhe und dem Bildhauer Adolf Heer in städtischen Besitz hätten übergehen sollen, mit Ausnahme dem der Klio in Karlsruher Privatbesitz, nicht erhalten haben.

[9] Wollte ein Künstler den Festakt in Versailles darstellen, so mußte er gezwungenermaßen auf die „Kaiserproklamation" von Anton von Werner zurückgreifen, da dieser als Augenzeuge mit seinem Gemälde ein verbindliches Kompositionsschema geschaffen hatte.

[10] Vgl. Peter Bloch: Die Berliner Bildhauer des 19. Jahrhunderts und die Antike. In: Berlin und die Antike. Ausst.-Kat. Schloß Charlottenburg Berlin 1979, S. 182.

[11] Vgl. Peter Bloch: Das Kreuzberg-Denkmal und die patriotische Kunst. In: Jahrbuch preußischer Kulturbesitz 11, 1979, S. 142–159.

[12] Vgl. Volkmar Essers: Johann Friedrich Drake 1805–1882 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 20). München 1976, S. 62.

[13] Vgl. Lutz Tittel: Das Niederwalddenkmal 1871–1883. Hildesheim 1979.

[14] Eine „Borussia" gehörte beispielsweise zum Kaiserdenkmal in Danzig, ein männlicher Siegesgenius zum Mannheimer Kaiserdenkmal.

[15] Eine „Klio" findet sich beispielsweise am Kyffhäuserdenkmal, vgl. Arndt 1978 (wie Anm. 1).

[16] Vgl. Peter Felder: Das Löwendenkmal von Luzern. In: Luzern im Wandel der Zeiten. H.31. Luzern 1964.

[17] Als Beispiel sei hier das Kaiserdenkmal der Stadt Elberfeld von dem Berliner Bildhauer Gustv Eberlein angeführt (1893), der an der Sockelrückseite eine Löwin, das Wappentier der Stadt, darstellte.

[18] Im Großherzogtum Baden kamen in folgenden Gemeinden Kaiser-Wilhelm I.-Denkmäler zur Aufstellung: Baden-Baden, Bernau, Bretten, Donaueschingen, Emmendingen, Friedrichshafen, Graben, Heidelberg, Immenstadt, Karlsruhe, Konstanz, Mannheim, Pforzheim, Sigmaringen, Überlingen, Waldkirch und Weinheim. Reiterstandbilder waren – laut Vomm 1, 1979 (wie Anm. 1), S. 453 f. – eine typische Form für Kaiser-Wilhelm I.-Denkmäler in Städten mit über 50 000 Einwohnern.

[19] Zum Mannheimer Kaiserdenkmal gibt es keine kunsthistorische Literatur; die Akten des Stadtarchivs Mannheim sind zum großen Teil verbrannt. Bei der Konkurrenz zu dem Denkmalsprojekt hatten sich unter anderen die Karlsruher Bildhauer Adolf Heer und Friedrich Moest beteiligt. Der Konkurrenzsieger, Gustav Eberlein, gehörte zu den produktivsten Bildhauern, die Kaiserdenkmäler errichteten. Zwischen 1892 und 1897 schuf er sieben Kaisermonumente: Elberfeld (1893), Mannheim (1894), Geislingen (1894), Gera (1894), Altona (1896), Mönchengladbach (1897) und Waldheim/Sachsen (1897).

[20] Vgl. Lurz 2, 1985 (wie Anm. 1), S. 411. Diese Darstellung mag mit Rücksicht auf das große proletarische Potential der Stadt Mannheim angebracht worden sein.

[21] Vgl. Lurz (wie Anm. 1) und Dresch 1982 (wie Anm. 1).

[22] Vgl. Adolf von Hildebrand: Zur Frage der Kaiser-Wilhelm-Denkmale. In: Adolf von Hildebrand: Gesammelte Schriften zur Kunst. Bearbeitet von Henning Bock. Köln/Opladen 1969, S. 430–434.

[23] Das Heidelberger Kaiserdenkmal war ein abgeänderter Nachguß vom Reiterstandbild des Kaiser-Wilhelm I.-Denkmals der Provinz Westfalen auf der Hohensyburg bei Dortmund, das ebenfalls 1901 eingeweiht wurde.

[24] Vgl. StA: Bürgerausschußvorlage 8. 5. 1889.

Bürgerdenkmäler[1] – Zur Genese eines Phänomens und seiner lokalen Ausprägung

Bereits in der Antike wurden neben Denkmälern für Herrscher auch für Dichter und Philosophen Ehrenstatuen errichtet, eine Tradition, die im christlichen Mittelalter keine Fortsetzung fand und erst wieder in der durch ein individualistisches Weltbild geprägten Kunst der Renaissance aufgegriffen wurde. Denkmäler für Ovid, Livius, Vergil und Dante, die im 15. und 16. Jahrhundert in Italien geplant waren, blieben zumeist im Projektstadium stecken und wurden nicht oder nur in reduzierter Form verwirklicht[2]. Das erste Denkmal der Neuzeit für einen Philosophen, Erasmus von Rotterdam, fand im Jahre 1621 auf dem Marktplatz seiner Heimatstadt Aufstellung; es sollte allerdings für längere Zeit eine Einzelerscheinung bleiben.

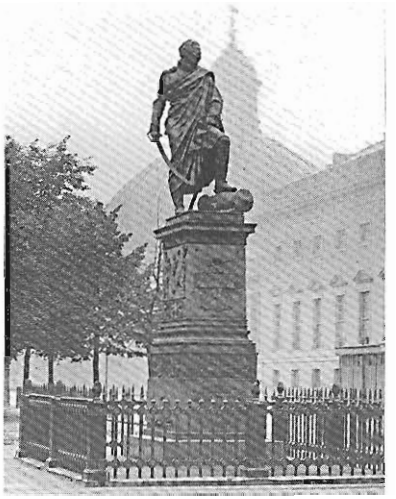
Eine neue Phase der Denkmalsgeschichte begann erst im Laufe des 18. Jahrhunderts. Im Zeitalter der Aufklärung und der Empfindsamkeit fanden der Geniekult, der Kulturpatriotismus und der nationale Gedanke ihren Ausdruck in idealen Monumenten[3]. In dieser Zeit wurde auch die Frage nach der Denkmalswürdigkeit neu gestellt. „Würdig galt im Sinne der Aufklärung derjenige, der sich um die menschliche Gesellschaft verdient gemacht hat und so der Nachwelt als Vorbild dienen kann."[4] Für Johann Georg Sulzer, der in seiner 1771–1774 erschienenen „Allgemeinen Theorie der Schönen Künste"[5] auch dem Begriff Denkmal eingehende Beachtung schenkte, war das Denkmal nicht ein bloßes Erinnerungsmal, sondern nach seinen Vorstellungen sollte es pädagogisch, politisch und moralisch auf den Betrachter einwirken. „Geschichte wird nicht als Vergangenheit verstanden, sondern prospektiv als Mittel für die fortschreitende vernünftige Entwicklung des Menschengeschlechts."[6] Allgemein setzte gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine „Verbürgerlichung" der ästhetischen Kultur ein, die mit dem stetigen Aufstieg des Bürgertums als gesellschaftlichem Machtfaktor einherging[7]. „Die Kunst löst sich aus ihrer Einbindung in Hof, ständische Welt und Kirche, in repräsentative und liturgische Funktionen und Traditionen, wie aus ihrer Rolle, schmückendes und unterhaltendes Beiwerk höfisch-ständischer Geselligkeit zu sein. Sie wird einem nicht mehr ständischem ‚Publikum', einer bürgerlichen Öffentlichkeit zugänglich, sie wird Sache der bürgerlich-gebildeten Welt, ja der Allgemeinheit."[8] Das gebildete und besitzende Bürgertum stellte aber auch eine neue wichtige Auftraggeberschicht dar. Die vom Absolutismus geprägten, engen Begriffe von Denkmalswürdigkeit wurden in Frage gestellt, indem nicht mehr allein einem regierenden Fürsten das Recht auf ein Denkmal zugestanden wurde, sondern allen bedeutenden Persönlichkeiten, ob sie nun von Adel oder aber bürgerlicher Herkunft waren. In der Selbstdarstellung sah das Bürgertum eine Möglichkeit, die eigenen Leistungen, aus denen politische Ansprüche abgeleitet werden sollten, hervorzuheben. Somit wurde auch die Plastik „bürgerlich", vor allem aber „öffentlich"[9]. „Die neuen Parks werden mit Brunnen und Figuren geschmückt, zumal aber die Plätze der Stadt mit Denkmälern [. . .]. Neben den Monarchen und Generälen werden jetzt die Großen des Geistes – Luther, Dürer, Schiller, Gutenberg, Mozart zuerst, und dann viele mehr – und die Großen der Geschichte ‚denkmalswürdig'; die Bürger feiern sich selbst in diesen bürgerlichen Denkmälern [. . .]."[10] Um dieses wachsende Selbstbewußtsein zu dokumentieren, wurden zunächst die anerkannten nationalen Geistesgrößen, dann aber auch verdienstvolle Bürger, deren Bedeutung nicht über die jeweilige Stadt oder Region hinausgeht, mit Monumenten geehrt.

Ein wichtiger Zeuge für die in Deutschland mit dem Frühklassizismus einsetzende neue Phase der Denkmalsgeschichte ist der Philosoph Christian Cay Lorenz Hirschfeld, der in seiner 1779–1785 erschienenen, fünfbändigen „Theorie der Gartenkunst"[11] Wesen und Aufgaben des Denkmals mehrfach erörterte. Hirschfeld kritisierte darin die überladenen Gärten der Barockzeit und propagierte statt dessen eine neue Natürlichkeit in der Gartengestaltung, die auf englische Vorbilder zurückzuführen ist. Er regte an, „bey großen Residenzstädten [. . .] eine Art von öffentlichen Nationalgärten" anzulegen, in welchen „den Dichtern, den Künstlern, den schönen Geistern, den Philosophen besondere heilige Hayne gewidmet, und diese mit ihren Monumenten in dazu angeordneten Scenen, die ihrem Character zustimmten, ausgeschmückt würden."[12] Darin sah Hirschfeld „ein neues und fruchtbares Feld für die patriotische Gartenkunst!"[13] Gleichwohl dachte er den verschiedenen Denkmalstypen ganz bestimmte Plätze zu: „Indessen gehören den Statuen der Helden, der Gesetzgeber, der Erretter und Aufklärer des Vaterlandes mehr freye als verborgene Scenen; sie sind schicklicher auf öffentlichen Plätzen in den Städten, um die Schlösser der Regenten, um die Paläste der Großen her, wo die Würde des Orts ihrem Character beystimmt, und sie dem Volke mehr ins Auge fallen. In den Gärten, vornehmlich der Privatpersonen, würden Statuen der Landschaftsmaler, der Dichter, welche die Schönheit der Schöpfung besangen, der Philosophen, die uns über die Weisheit der

Natur und über den Gebrauch des Lebens unterrichteten, mehr an ihrer Stelle seyn."[14] Diese Vorstellungen Hirschfelds und anderer Zeitgenossen wurden schließlich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts in größerem Umfang verwirklicht. Einige seiner Vorschläge fanden aber auch schon unmittelbare Nachahmung, so z. B. seine Anregung, ein Denkmal in Form einer Urne auf einem Rasenhügel zu errichten[15]. Die Urne, eigentlich zum Grabmal gehörend, wurde hier zum Teil eines Denkmals; dies ist insofern nicht ungewöhnlich, als in dieser Zeit und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein nicht streng zwischen Grabmal und Denkmal unterschieden wurde, wie schon der geläufige Begriff Grabdenkmal[16] andeutet.

Bei diesen schlichten Monumenten fehlte allerdings jede figürliche Darstellung des Geehrten. Denkmäler in Gestalt von Bildnissen wurden vorerst jedoch noch nicht unter freiem Himmel aufgestellt. Im allgemeinen handelte es sich bei bürgerlichen Denkmälern der Frühzeit – die auch nur bedingt als solche anzusprechen sind – um Büsten im Innenraum. Als in diesem Zusammenhang bahnbrechend bezeichnete Peter Bloch die Lorbeerkrönung der auf einem Sockel stehenden Büste Voltaires in der Comédie Française, die 1778 in Anwesenheit des Philosophen stattfand[17]. Bereits kurz nach seinem Tode ehrte man Voltaire zudem mit einer Sitzstatue, die den Philosophen der Aufklärung wie einen Philosophen der Antike darstellt – Jean-Antoine Houdon vollendete diese private Stiftung, die zunächst für die Academie Française bestimmt war, dann aber in der Comédie Française ihren Platz erhielt, im Jahre 1781. Eine Ausnahme innerhalb der frühen bürgerlichen Denkmäler bildet die Büste des Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz, die 1790 in einem Ehrentempel im Park von Hannover-Herrenhausen Aufstellung fand[18] – im allgemeinen aber entstanden öffentliche Denkmäler für herausragende bürgerliche Persönlichkeiten aus Kunst, Wissenschaft und Politik in Form von Statuen oder Büsten unter freiem Himmel erst seit etwa 1820.

Ebenfalls von entscheidender Bedeutung für diese Entwicklung war ein Denkmalsprojekt[19] Friedrichs des Großen, der seinen verdienten Generälen auf dem Wilhelmsplatz in Berlin Standbilder errichten ließ, das erste bereits 1769. Mit den Generälen der Schlesischen Kriege wurden „ungekrönte Personen wegen ihrer Verdienste um den Staat auf den Denkmalssockel gehoben"[20]. Bloch sieht darin den Beginn der „Emanzipation der Persönlichkeit und ihrer individuellen Leistung, die für die Geschichte des Denkmals in den folgenden Jahrzehnten weitreichende Konsequenzen haben sollte"[21]. Waren die Fürstenstatuen des Barock allein in die Mitte des Platzes gestellt worden, um den absolutistischen Herrschaftsanspruch zu veranschaulichen, so wurden die Statuen der Generäle an die Ecken des Wilhelmsplatzes postiert, womöglich um durch das dekorative Arrangement den minderen Rang gegenüber dynastischen Monumenten zu verdeutlichen[22]. Auch in diesem ungewöhnlichen Denkmalsprojekt spiegelte sich der sogenannte Kostümstreit[23]. Folgte man in den ersten Denkmälern noch der barocken Tradition und kleidete die Generäle in römische Tracht, so trugen die später entstandenen Figuren zeitgenössische Uniformen ihrer jeweiligen Regimenter. Das vom preußischen König Friedrich Wilhelm III. in Auftrag gegebene und 1826 eingeweihte Blücher-Denkmal[24] (Abb. S. 49) in Berlin von Christian Daniel Rauch verkörpert ebenso wie die zuvor genannten Denkmäler den Typus des ganzfigurigen Standbilds, der in der Folge die höchste Stufe des Bürgerdenkmals darstellen sollte.



Blücher-Denkmal von Christian Daniel Rauch, Berlin, 1826 enthüllt

Frühe Beispiele für den neuen Typus des Bürgerdenkmals sind Johann Gottfried Schadows Luther-Standbild[25] (Abb. S. 50) in Wittenberg von 1821, Bertel Thorvaldsens Gutenberg-Denkmal[26] in Mainz von 1837, sowie dessen Schiller-Denkmal[27] (Abb. S. 50) in Stuttgart von 1839, das Dürer-Denkmal[28] (Abb. S. 50) von Christian Daniel Rauch in Nürnberg aus dem Jahre 1840 und das 1844 errichtete Goethe-Denkmal[29] in Frankfurt von Ludwig Michael Schwanthaler. Diese in Deutschland seit dem Ende der 1830er Jahre entstandenen Denkmäler für Künstler, Gelehrte und Erfinder waren zunächst „durchaus auch Ausdruck eines politischen Selbstbewußtseins"[30], wobei vor allem das Gutenberg-Denkmal und die Schiller-Denkmäler seit dem Schiller-Denkmal in Stuttgart hervorzuheben sind. Typologisch folgen diese Monumente bezeichnenderweise den in den Herrscherdenkmälern vorge-



Luther-Denkmal von Johann Gottfried Schadow, Wittenberg, 1821 eingeweiht



Schiller-Denkmal von Bertel Thorvaldsen, Stuttgart, 1839 enthüllt



Dürer-Denkmal von Christian Daniel Rauch, Nürnberg, 1840 enthüllt

gebenen Formen, selbstverständlich nicht, ohne das an erster Stelle einer hierarchischen Reihenfolge stehenden Reiterstandbild auszuklammern. Die genannten frühen Bürgerdenkmäler verkörpern allesamt den Typus des ganzfigurigen Standbilds, der, wie bereits erwähnt, fortan als ranghöchstes Bürgerdenkmal gelten kann. Eine Sonderform des ganzfigurigen Standbilds bildet das Doppelstandbild, als dessen bedeutendstes Beispiel das Weimarer Goethe-und-Schiller-Denkmal[31] (Abb. S. 50) von Ernst Rietschel aus dem Jahre 1857 zu nennen ist. Einen ebenfalls weniger geläufigen Typus stellt das ganzfigurige Sitzbild dar, welches die Tradition antiker

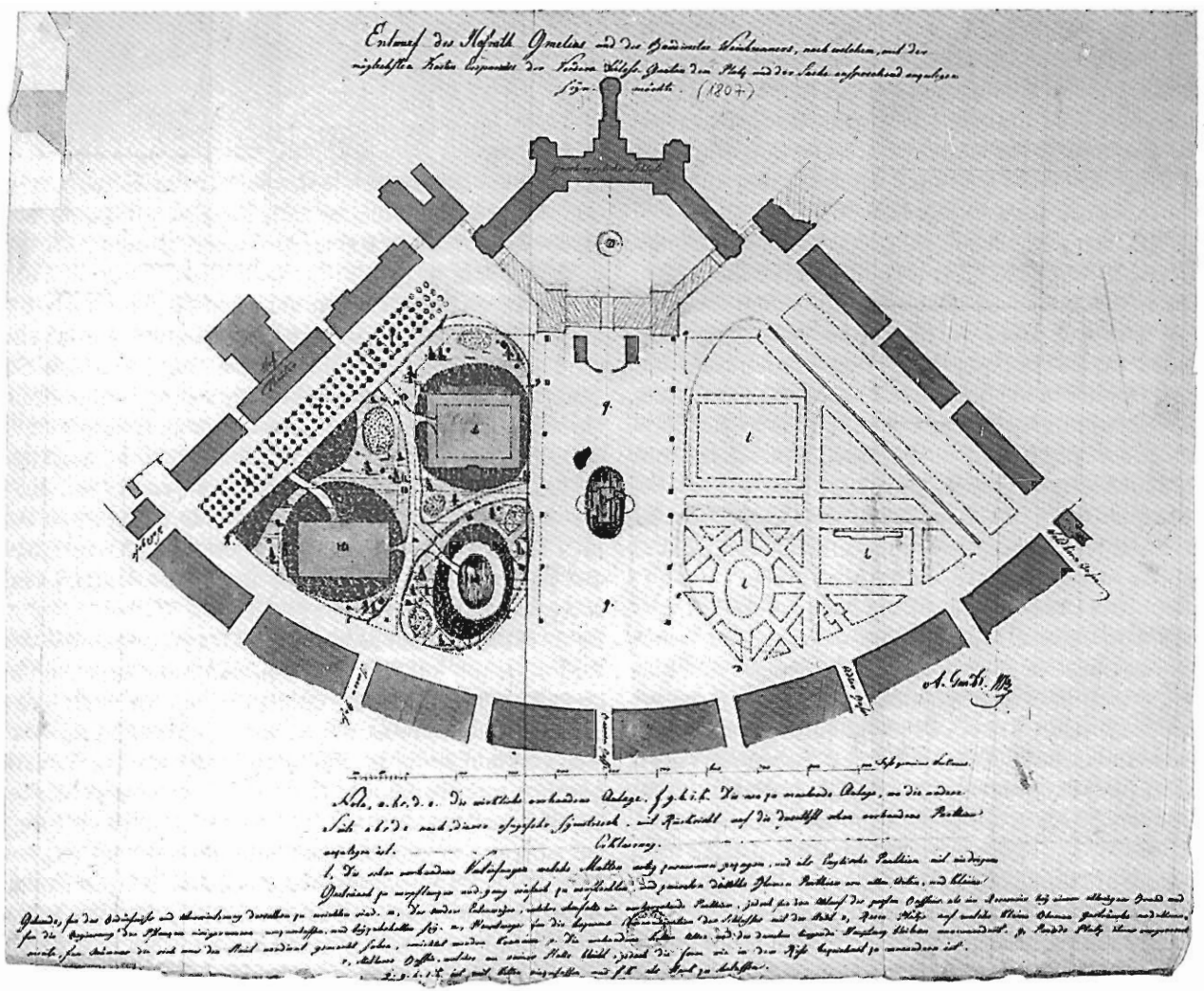


Goethe-und-Schiller-Denkmal von Ernst Rietschel, Weimar, 1857 enthüllt

Philosophenbilder aufgreift und bevorzugt zur Charakterisierung von Dichtern und Denkern verwendet wurde. Analog einer Differenzierung zwischen Reiterbildern und Statuen bei monarchischen Denkmälern gestaltete sich im Laufe des 19. Jahrhunderts das Verhältnis zwischen Statuen und Büstendenkmälern für Bürger, d. h. es wurde durchaus im Sinne einer Rangordnung entschieden, wenn die Wahl der Auftraggeber auf die eine oder andere Form der Ehrung fiel. Es muß jedoch bedacht werden, daß bei einer solchen Entscheidung auch finanzielle Gründe eine Rolle gespielt haben können.

Erste Überlegungen, in Karlsruhe verdienten Bürgern Denkmäler zu errichten, stammen offenbar von Friedrich Weinbrenner. In seinem Vorschlag zur Neuanlage des vorderen Schloßgartens vom 17. 10. 1807 bezog er solche Monumente in die gärtnerische Gestaltung ein und legte – gemeinsam mit dem Botaniker Carl Christian Gmelin – dem Monarchen einen diesbezüglichen Plan (Abb. S. 51) vor[32]. So heißt es in der Legende dieses Entwurfes unter dem Buchstaben „o": „Rasen Plätze auf welche kleine Blumen Gesträuche und Monumente, für Männer die sich um den Staat verdient gemacht haben, errichtet werden koennen"[33] – der Plan zeigt in der annähernd dreieckförmigen Gartenanlage vor dem Hoftheater an verschiedenen Stellen, auf kleinen Rasenstücken, den Buchstaben „o" eingezeichnet, womit Weinbrenner die Standorte möglicher Denkmäler für verdiente Bürger markiert hat. Diese ungewöhnlich früh geäußerten Vorstellungen, die allerdings nie verwirklicht wurden, lassen sich gewiß auf die erwähnten Anregungen Hirschfelds zurückführen. Ob Weinbrenner dabei an den Fürsten als Stifter dieser Monumente gedacht hatte, geht aus den kurzen Bemerkungen jedoch nicht hervor.

Die ersten ernsthaften Bestrebungen, einem bedeutenden Karlsruher Bürger ein Denkmal zu errichten, galten dann dem Architekten Weinbrenner selbst. Wie sein Biograph, Arthur Valdenaire, schrieb – allerdings ohne die Quellen seiner



Entwurf zur Neuanlage des vorderen Schloßgartens vom 17. 10. 1807 von Friedrich Weinbrenner und Carl Christian Gmelin

Kenntnisse zu nennen –, planten mehrere aus Weinbrenners Schule hervorgegangene Künstler im Jahre 1828, dem Verstorbenen „zum Zeichen ihrer Verehrung und zum ehrenden Gedächtnis“[34] ein Denkmal zu widmen. Ausgegangen sei dieser Gedanke von sieben Weinbrenner-Schülern, die sich in Rom aufhielten und von dort zu diesem Zwecke 250 Gulden nach Karlsruhe schickten. Daraufhin sei eine Denkmalskommission gebildet worden, und Großherzog Ludwig habe einen Platz für das Weinbrenner-Denkmal bestimmt, und zwar im Innenraum der Evangelischen Stadtkirche, an der links vom Haupteingang im Seitenschiff gelegenen Rückwand. Freunde und Schüler Weinbrenners sollten Denkmalsentwürfe anfertigen. Ebenso wurde eine nach dem Leben geschaffene Marmorbüste von Alois Raufer (Abb. S. 52), die schon vorhanden war, in Erwägung gezogen. Dieses, allerdings für einen Innenraum geplante Denkmal kam jedoch nie zur Ausführung, und selbst im späteren 19. Jahrhundert wurde der Gedanke an ein Weinbrenner-Denkmal in Karlsruhe nicht mehr aufgegriffen – vielleicht ein Zeichen für die geringe Wertschätzung, die man dem Klassizisten lange Zeit entgegenbrachte[35].

Das erste, tatsächlich aufgestellte Bürgerdenkmal Karlsruhes war das für Johann Peter Hebel (Kat.-Nr. 22) im Schloßgarten, welches 1835 zugleich auch eines der ersten Dichterdenkmäler in Deutschland war[36]. Die Wahl des Ortes entsprach genau jenen, Ende des 18. Jahrhunderts von Hirschfeld formulierten Vorstellungen, wonach den Statuen der Dichter, „welche die Schönheit der Schöpfung besangen“ [37], ein Platz in den Gärten als angemessen zugedacht wurde. Das Denkmal besteht aus einer in neugotischen Formen gestalteten Sockelarchitektur mit einem achteckigen Baldachin, unter welchem die lorbeerbekränzte Büste Hebels Aufstellung fand. Der figürliche Schmuck mit Trachtengestalten aus dem Markgräfler Land bezieht sich sowohl auf Hebels Herkunft als auch auf seine Dichtung, von der einige Verse in Mundart am Sockel zu lesen sind. Der Rückgriff auf gotische Stilformen war in Karlsruhe schon vorbereitet. Friedrich Weinbrenner hatte in dieser „romantischen“ Neugotik bereits 1803 ein Denkmal für den verstorbenen Erbprinzen Karl Ludwig (Kat.-Nr. 4), den Gotischen Turm, geschaffen und zwei Brunnen in diesem Stil entworfen (Kat.-Nr. 5, 14). Die Wahl des Stils läßt gleichwohl an Grabmalskunst denken, in der seit etwa 1820 neugotische Formen häufig Verwendung fanden; oft handelte es sich dabei um Porträtbüsten unter einem Baldachin ähnlich wie beim Hebel-Denkmal[38]. Vorbildhaft wirkten gewiß auch einige Entwürfe Karl Friedrich Schinkels, dessen bekanntestes Beispiel, das 1818–1821 entstandene „Kreuzbergdenkmal“[39], in Form einer aus neugotischem Maßwerk gebildeten Turmspitze in Eisenguß gestaltet



Marmorbüste Friedrich Weinbrenners von Alois Raufer, vor 1826 entstanden

ist. Können bei diesem Denkmal nur die Formensprache und das verwendete Material zum Vergleich mit dem Karlsruher Hebel-Denkmal herangezogen werden, so bietet sich beim Denkmal Martin Luthers in Wittenberg (Abb. S. 52)[40] – geschaffen von Gottfried Schadow und 1821 enthüllt – eine noch engere Verknüpfung an. Wie Hebel erscheint auch Luther unter einem Baldachin, allerdings als Standfigur. Die Sockelarchitektur Joseph Berckmüllers lehnt sich recht deutlich an die Gestaltung Schadows an; zwar wurde durch die Verknappung des Porträts auf eine Büste die Architektur insgesamt schmaler, doch in den abgeschrägten Ecken des Unterbaus klingen eindeutig die ausgestellten Eckpfeiler des Luther-Denkmals an. Die in der Art von Bündelpfeilern gestalteten Tragesäulen des Baldachins vom Hebel-Denkmal lassen ebenfalls das Vorbild erkennen.

Beim Hebel-Denkmal traten auch zum erstenmal die neuen Auftraggeber[41] in Erscheinung, nämlich eines jener bürgerlichen Denkmalkomitees, dessen Mitglieder einer kleinen, gebildeten und zumeist vermögenden Schicht angehörten, die sich von nun an für solche öffentlichen und im Sinne des Bürgertums repräsentativen Kunstwerke einsetzten. Hatte es sich in diesem Falle noch um einen Privatverein für ein Hebel-Denkmal gehandelt, der sich zwar mittels der Presse auch an die Öffentlichkeit wandte, wurde das nächste für Karlsruhe ins Auge gefaßte Projekt schon in weitaus größerem Stil angelegt. Drei Jahre nach der Einweihung des Dichterdenkmals, das durch seine Aufstellung in einer idyllischen Parklandschaft einen geradezu intimen Charakter erhielt und durchaus romantischen Vorstellungen entsprach, plante man nach dem Tode

des badischen Staatsministers Georg Ludwig Winter im Jahre 1838, diesem im Garten des Ständehauses ein bronzenes Standbild zu errichten (Kat.-Nr. 24). Zu diesem Zeitpunkt hätte ein ganzfiguriges Standbild einer bürgerlichen Persönlichkeit – zumal dieses, wie schon mehrfach erwähnt, in der typologischen Hierarchie der Bürgerdenkmäler den höchsten Rang einnimmt – auch bei einer Aufstellung im Gartenbereich den Monarchen brüskiert und stieß vermutlich deshalb auf Widerstand, weil einem solch großartigen Monument für einen Bürger noch kein entsprechendes Fürstendenkmal vorausgegangen war. Man muß sich nur vergegenwärtigen, daß das Bronzestandbild des Großherzogs Karl Friedrich (Kat.-Nr. 23) von Ludwig Schwanthaler erst 1844 auf dem Schloßplatz enthüllt wurde. Das schließlich 1855, nach langer, komplizierter Entstehungszeit – auch die Revolutionsjahre 1848/49 lagen dazwischen – aufgestellte Winter-Denkmal blieb dann für lange Zeit das einzige bürgerliche Standbild. Das Denkmal zeigt den Minister, so die zeitgenössische Interpretation, bei seiner letzten Rede vor dem Landtag, in der er sich für die Errichtung der Eisenbahn eingesetzt hatte. Die Wahl dieses für die Entwicklung von Wirtschaft und Verkehr in Baden historisch bedeutsamen Augenblicks manifestiert auch das gesteigerte Selbstwertgefühl der bürgerlichen Auftraggeber, deren Vertreter hier für seine Leistungen gefeiert wird, und zwar augenscheinlich an einem dafür geradezu prädestinierten Ort, nämlich in unmittelbarer Nähe des 1851 neuerbauten Bahnhofs. Die in zeitgenössischem Kostüm wiedergegebene, überlebensgroße Gestalt Winters wirkt durch ihre raumgreifende Bewegung und Gestik sehr lebendig und realistisch, was durch die naturalistisch gebildete Physiognomie noch unterstrichen wird. Zwar fand dieses Denkmal einer hochgestellten bürgerlichen Persönlichkeit zum damaligen Zeitpunkt am Ettlinger-Tor-Platz noch vor den Toren der Stadt Aufstellung, jedoch dürfte es bereits absehbar gewesen sein, daß die Stadtgrenze sich weiter nach Süden verlagern und das Monument somit einen Platz innerhalb der Residenzstadt erhalten würde. Die Ruhebänke zu Füßen des Denkmals und die Nähe des Bahnhofs mit seinem lebhaften Publikumsverkehr sicherten dem Werk gewiß von Anfang an Beachtung seitens der Zeitgenossen.

Die beiden ersten Bürgerdenkmäler Karlsruhes, das für Hebel und jenes für Winter, unterscheiden sich also in vielerlei Hinsicht gravierend. Die Termine des jeweiligen Planungsbeginns liegen in den 1830er Jahren zwar nur wenige Jahre auseinander, doch zeigt schon ein Blick auf die Finanzierung die verschiedenen Ausgangslagen: für das Hebel-Denkmal wurde gewissermaßen im kleinen Karlsruher Kreis gesammelt, auch der Großherzog beteiligte sich mit einer Geldspende und stellte sogar den Platz zur Verfügung. Das Monument kostete schließlich knapp 1700 Gulden. Für das Winter-Denkmal sammelte man über Jahre hinweg im ganzen Land Baden, um am Ende ein überaus repräsentatives Werk auf einem öffentlichen Platz – und nicht in einem abgelegenen Gartenbereich – aufstellen zu können, das nahezu 12000 Gulden gekostet hatte. In seiner künstlerischen Qualität und Modernität bildete das Standbild Winters – ob beabsichtigt oder nicht – ein bürgerliches Pendant zu dem dynastischen Denkmal Karl Friedrichs am anderen Ende der via triumphalis, konnte dabei allerdings nicht als Herausforderung verstanden werden, da es wohlweislich aus der Achse gerückt war.

Daß das Winter-Denkmal von Franz Xaver Reich künstlerisch durchaus auf der Höhe der Zeit war, zeigt ein vergleichender Blick auf das bereits erwähnte Weimarer Goethe-und-Schiller-Denkmal von Ernst Rietschel (Abb. S. 50), das zwei Jahre später als das Karlsruher Monument enthüllt wurde[42]. Im Doppelstandbild der beiden Dichter ergeben ein verhaltenes Pathos und ein sehr gemäßigter Naturalismus ein Bild heroischer Männerfreundschaft, das in Stil und Auffassung unverkennbar idealistische Züge trägt. Reich hingegen entwirft in einem szenischen Arrangement das Bild einer dynamischen Persönlichkeit und gewinnt mit seiner betont naturalistischen Gestaltung eine neue, realistische Dimension des Denkmals. In diesem Standbild des badischen Ministers verkörpert sich gewissermaßen der gesellschaftliche Aufstieg des Bürgertums sowohl bildlich als auch sinnbildlich, anders ausgedrückt: Der Bürger „besteigt" den ehemals dem Herrscher vorbehaltenen Denkmalssockel und präsentiert seine Gedanken und Vorstellungen – gemeint ist Winters Rede vor dem Landtag, wie die konkretisierbare Assoziation der Zeitgenossen zu verstehen ist.

War die Hebel-Büste im Schloßgarten noch in der Tradition klassizistischer Bildnisbüsten zu sehen, die etwa lebensgroßes Format besaßen und für Innenräume bestimmt waren – wobei der Baldachin hier gewissermaßen eine Zwischenstufe darstellte –, wurden schließlich in Karlsruhe wie andernorts in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch Büsten bedeutender Persönlichkeiten im Freien aufgestellt und diese durch Monumentalisierung zu Denkmälern erhöht[43]. Das auf einem öffentlichen Platz stehende Büstendenkmal entwickelte sich somit aus den im Innenraum angebrachten Bildnisbüsten. Diese gehen ihrerseits auf römische Vorbilder zurück, die sich aus dem etruskischen Ahnenkult herleiten lassen[44]. In der griechischen Antike gab es dagegen keine Büsten, da die Teilabbildung eines organischen Ganzen der Kunstauffassung der Griechen widersprach. Dennoch unterschied Christian Daniel

Rauch die „griechische Art der Herme" und die „römische Weise, die Brust mit Falten, auf einen Büstenfuß gesetzt"[45]. Beide Büstentypen, die „flach und kubisch abschließende Herme und die Büste mit rund abschließendem Schulterstück auf einem Fuß"[46], fanden im 19. Jahrhundert nebeneinander Verwendung, ohne unterschiedliche Funktionen zu haben. Seit den Gründerjahren veränderte sich allerdings die Büstenform, die heroische Nacktheit der Büste wurde häufig durch bewegte Gewandfülle ersetzt[47], d.h. man griff eher auf Büstenformen des Manierismus und des Barock zurück, wohingegen man sich zuvor an Brustbild und Herme der Antike orientiert hatte.

Ein solches monumentalisiertes Büstendenkmal erhielt in Karlsruhe als erster Ferdinand Redtenbacher im Hof des Polytechnikums im Jahre 1866 (Kat.-Nr. 36). Dieses erste Denkmal für einen Karlsruher Wissenschaftler dokumentiert gleichzeitig die wachsende Bedeutung der Technik. Der Begründer des wissenschaftlichen Maschinenbaues wurde mit einer überlebensgroßen Bronzebüste auf einem schlichten Postament geehrt. In antikischer Nacktheit ist der Wissenschaftler einerseits als klassischer Heros idealisiert, zum andern gibt der Künstler – der junge Bildhauer Friedrich Moest – mit einem recht naturalistisch aufgefaßten Porträt eine durchaus zeitgemäße, moderne Interpretation der Persönlichkeit des Dargestellten.

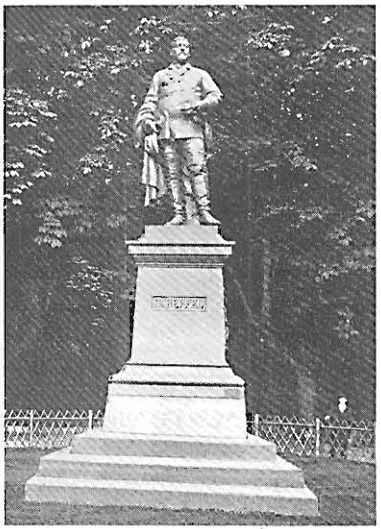
Noch vor der Einweihung des Redtenbacher-Denkmals erging der Auftrag für ein weiteres Monument an Moest. Wahrscheinlich durch die Vermittlung seines Lehrers Carl Johann Steinhäuser[48], der seit 1864 die Meisterklasse für Bildhauerei an der Großherzoglichen Kunstschule leitete, erhielt der junge Künstler die Aufgabe, den verstorbenen Oberbaudirektor Heinrich Hübsch (Kat.-Nr. 37) in einer überlebensgroßen Marmorbüste zu porträtieren. Dieses Denkmalsprojekt für einen über Badens Grenzen hinaus bedeutenden Architekten, welches hochrangige Persönlichkeiten wie Großherzog Friedrich I. von Baden, König Ludwig I. von Bayern sowie König Wilhelm I. von Preußen mit finanziellen Zuwendungen unterstützten, wurde von einem zu diesem Zwecke gegründeten Komitee organisiert. Als Aufstellungsort wählte man eine Stelle am Rande des Botanischen Gartens in unmittelbarer Nähe der von Hübsch geschaffenen Bauten, der Großherzoglichen Kunsthalle, der Orangerie und des Hoftheaters. Durch eine eigens angelegte Öffnung in der umgebenden Gartenmauer ist jedoch der Blick auf das Bildnis des Baumeisters von außen freigegeben. Dieser Standort am Ende einer Straßenflucht, der Akademiestraße, gewährt dem Monument einerseits eine gewisse Öffentlichkeit, zum andern aber gleichzeitig die intime Umgebung eines Gartens.

Vergleicht man die beiden zeitlich unmittelbar aufeinander folgenden Werke Friedrich Moests, so ergeben sich deutliche Unterschiede in der Gestaltung. Mit sicherem Gefühl für die jeweilige Eigenart der Persönlichkeit des Darzustellenden hat der Künstler die Büste Redtenbachers als ausdrucksvoll-dynamisches Porträt geschaffen, wohingegen Heinrich Hübschs Bildnis einen ätherischen Künstlertypus, formal und inhaltlich nazarenisch[49] aufgefaßt, wiedergibt.

Eine Sonderform der Ehrung verdienter Bürger stellen die Brunnendenkmäler dar. In Karlsruhe sind das der Malsch-Brunnen von 1874 (Kat.-Nr. 45) und der Lidell-Brunnen von 1876 (Kat.-Nr. 46), wobei der Erstgenannte noch einmal eine Besonderheit darstellt und eine für Deutschland ungewöhnliche Konzeption vertritt. Diese in der Tradition der römischen Renaissancekunst stehende Brunnenschauwand verwies lediglich in einer Inschrift auf die Verdienste des Oberbürgermeisters Jakob Malsch um die Wasserversorgung der Stadt Karlsruhe, ohne jedoch die Person des zu Ehrenden bildlich darzustellen. Bei beiden Denkmälern handelte es sich um städtische Aufträge – beim Malsch-Brunnen mit Unterstützung eines privaten Mäzens –, wodurch sie sich von den übrigen Bürgerdenkmälern unterscheiden, die jeweils von einer bestimmten bürgerlichen Schicht der Bevölkerung getragen wurden.

Das zweite Dichterdenkmal, das man in Karlsruhe zu errichten sich anschickte, galt Joseph Viktor von Scheffel und wurde Ende der 1880er Jahre mit weitaus größerem Aufwand projektiert, als dies beim Hebel-Denkmal der Fall gewesen war. Als die Wettbewerbsentwürfe für ein Scheffel-Denkmal (Kat.-Nr. 58) zu begutachten waren, entzündeten sich an der Frage Standbild oder Büste erregte Diskussionen. Diese endeten damit, daß man in Karlsruhe dem Dichter zwar ein pompöses Monument mit allegorischem Beiwerk und schmückenden Reliefs errichtete, aber nur mit einer Büste Scheffels, d.h. man wählte den in der typologischen Hierarchie der Bürgerdenkmäler erst an zweiter Stelle stehenden Typus. Bei einigen Freunden und Verehrern des Dichters rief diese Entscheidung heftige Kritik hervor und führte schließlich dazu, daß der umstrittene Standbildentwurf seine Ausführung statt dessen im Jahre 1891 in Heidelberg (Abb. S. 55) fand. Ungeachtet ihrer Form waren beide Denkmäler Ausdruck einer erstaunliche Dimensionen annehmenden Scheffel-Verehrung, die auch in Karlsruhe zu einem regelrechten Kult führte. Der Dichter selbst hatte zu seiner Vaterstadt offenbar ein gestörtes Verhältnis; wie Günther Mahal schreibt, war Karlsruhe für Scheffel „die Summe und das Symbol widerlicher Affektiertheit, fassadenhafter Protzerei und organisierter Verständnislosigkeit für seine dichterische Arbeit"[50]. Scheffel verfügte sogar testamentarisch, daß er in

Karlsruhe nur im kleinsten Familienkreis beerdigt werden wolle. Dennoch wurde sein Begräbnis in der ungeliebten Stadt „zur nationalen Trauerfeier“[51]. Im Denkmal schließlich wurde der Dichter überwiegend durch eine aufwendige architektonische Anlage mit reichem Dekor gefeiert, welche die Bildnisbüste beinahe in den Hintergrund drängte. Vor allem die als Muse



Scheffel-Denkmal von Adolf Heer, Heidelberg, 1891 enthüllt

zu deutende weibliche Gestalt am Fuße des Sockels hatte es – dem wilhelminischen Zeitgeschmack entsprechend – vielen Betrachtern angetan, wie die Diskussion um die Wettbewerbsmodelle zeigte. Die künstlerische Gestaltung des Monuments bewegte sich von Anklängen an Formen der italienischen Renaissance in den Seitenreliefs bis hin zum offiziellen neubarocken Stil der 1890er Jahre, wie er sich seit dem Thronwechsel an Wilhelm II. entwickelte, und hier besonders in der allegorischen Figurengruppe seine Ausprägung fand. Aber auch in der Büste läßt sich die Orientierung des Bildhauers an traditionellen Formen erkennen, gerade barocke Herrscherbildnisse ließen sich zum Vergleich heranziehen, eine Ähnlichkeit, die zu Ehren des Dichterfürsten möglicherweise beabsichtigt war.

Die ganzfigurige Darstellung eines Bürgers im Denkmal wurde in Karlsruhe nur noch einmal verwirklicht. Das Denkmal für den Kunsthistoriker Wilhelm Lübke (Kat.-Nr. 63) von 1895 ist in der Form eines Sitzbildes ausgeführt und war ein Geschenk der Witwe an die Stadt. Bemerkenswert ist dabei vor allem, daß sich der Gelehrte wenige Jahre zuvor vehement für ein Standbild Scheffels (Kat.-Nr. 58) in dessen Vaterstadt Karlsruhe eingesetzt hatte – in der Diskussion der Entwürfe argumentierte Lübke zwar in erster Linie unter künstlerischen Gesichtspunkten, zog aber gewiß auch die typologische Hierarchie in Betracht. Das völlig ohne öffentliche Mitwirkung zustande gekommene, somit durchaus untypische Bürgerdenkmal kann in gewisser Weise sogar – ob beabsichtigt oder nicht – als Posthum-Manifest der Vorstellungen Lübkes von Denkmälern verstanden werden. Der Typus des Sitzbildes verkörpert, wie schon angedeutet, eine Bildtradition, die auf antike Philosophenbilder zurückgeht. Diese wiederum lebten in frühchristlichen Darstellungen von Christus als Lehrer, aber auch in barocken Papstgrabmälern weiter und wurden seit der Aufklärung zur Charakterisierung von Dichtern und Denkern aufgegriffen – das bereits erwähnte Sitzbild von Voltaire aus dem Jahre 1781 ist ein bedeutendes frühes Beispiel dafür. Das Karlsruher Wilhelm-Lübke-Denkmal greift diese Tradition ebenfalls auf. Die beziehungsreiche Konzeption des Kunstwerks – der Kunsthistoriker sitzt schreibend vor dem Versatzstück einer Ruinenarchitektur –, seine qualitätsvolle Ausführung und besonders seine recht ungewöhnliche Thematik lassen das Denkmal zu einer Besonderheit in Karlsruhe, aber auch für Deutschland werden[52].

Das Denkmal für Wilhelm Lübke war nicht das erste und nicht das letzte, das man in der Residenzstadt einem Wissenschaftler errichtete. Voraus ging ihm das bereits erwähnte Ferdinand-Redtenbacher-Denkmal (Kat.-Nr. 36) von 1865/66 im Ehrenhof des Polytechnikums, es folgte ihm 1896 das Franz-Grashof-Denkmal (Kat.-Nr. 66) in der Kriegsstraße. Beide Gelehrten hatten den Maschinenbau erforscht, beiden wurde eine Büste auf einem Sockel von der Hand desselben Künstlers, Friedrich Moest, gewidmet, wobei man das Grashof-Denkmal, dem Geschmack der Zeit entsprechend, noch durch allegorisches Beiwerk dekorierte. Als letzter Wissenschaftler wurde der Physiker Heinrich Hertz mit einem Denkmal gewürdigt, das 1925 im Ehrenhof der Technischen Hochschule, wie das Polytechnikum mittlerweile hieß, enthüllt wurde und in einer ädikulaartigen Nische ebenfalls eine Büste des Geehrten zeigt (Kat.-Nr. 111). Mit diesen vier Denkmälern erweist sich die Berufsgruppe Wissenschaftler in Karlsruhe im Bereich des bürgerlichen Denkmals als mit am stärksten vertreten.

Ebenfalls vier Monumente wurden, wie bereits erwähnt, Künstlern errichtet, den Dichtern Hebel und Scheffel sowie dem Architekten Heinrich Hübsch, dem Nachfolger Weinbrenners. Das vierte Künstlerdenkmal galt wiederum einem Dichter, Robert Haaß (Kat.-Nr. 84), und stellt ein sehr spätes Beispiel dieser Gattung dar. Es wurde 1908 in Gestalt eines kleinen Denkmalhains angelegt, in welchem Felsblöcke, Bäume und Sträucher malerisch um ein Wasserbecken angeordnet waren und einen lauschigen Poetenwinkel ergaben. Nur ein

Porträtmedaillon verwies auf den Geehrten, der im übrigen ein recht unbedeutender Gelegenheitsdichter war. Diese für Karlsruher Denkmäler ungewöhnliche Form läßt sich auf bereits publizierte künstlerische Vorbilder in Deutschland zurückführen, beispielsweise auf das Hoffmann-von-Fallersleben-Denkmal in Höxter aus dem Jahre 1903[53] (Abb. S. 56).



Hoffmann-von-Fallersleben-Denkmal von Arnold Künne, Höxter, 1903 eingeweiht

Die gegen Ende des 19. Jahrhunderts von verschiedenen Seiten her einsetzende allgemeine Denkmalskritik[54] hatte sowohl die Anzahl wie auch die Form der entstehenden Denkmäler kritisiert. Manche Kritiker plädierten für eine Beendigung der „Denkmalwuth", und eine 1902 erschienene Abhandlung beschäftigte sich auch mit der Frage, „Wie wir unsere großen Dichter ehren sollten"[55]. Darin wurde eine andere Form der Ehrung für bedeutende Dichter gefordert, nicht mit öffentlichen Denkmälern, sondern mit Stiftungen und vermehrten Ausgaben ihrer Werke sollten die Gedanken der Geistesgrößen stärkere Verbreitung im Volk finden. Bald nach der Jahrhundertwende (um 1904) erschien aber auch eine Publikation mit dem Titel „Deutschlands Geisteshelden, Ehrendenkmäler unserer hervorragenden Führer auf geistigem Gebiet in Wort und Bild"[56], die eine umfangreiche Dokumentation dieses Phänomens darstellt. Der die positiven Aspekte feiernde Autor Richard Sier kann darin zwar keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, bietet aber dennoch einen höchst interessanten Überblick über Anzahl und Gestaltung der Objekte. Die Monumente sind dabei in verschiedene Rubriken eingeordnet: 1. Dichter und Schriftsteller, 2. Komponisten, 3. Gelehrte, 4. Künstler und 5. Industrielle, Erfinder, Wohltäter. In der sich anschließenden Ortsliste ist für Karlsruhe nur ein einziges Denkmal vermerkt, das Scheffel-Denkmal, vermutlich auch das bekannteste, wie anzunehmen ist.

Während in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Karlsruhe nur ein Bürgerdenkmal zur Aufstellung kam – das Hebel-Denkmal 1835 –, entstanden von 1850 bis 1900 zahlreiche Monumente für verdiente Bürger, die meisten davon in den 1890er Jahren. In dieser Zeit begann man, eine Promenade an der Kriegsstraße zwischen Karl-Friedrich-Straße und Lammstraße zu einer Art „Siegesallee der Technik"[57] umzugestalten, wie es Fritz Hirsch 1932 formulierte. Zunächst, 1893, errichtete man dem Erfinder des Fahrrads, Carl von Drais, ein Denkmal, dann, drei Jahre später, Franz Grashof (Kat.-Nr. 61, 66); diesen beiden schloß sich 1935, als später Nachzügler gewissermaßen, ein Carl-Benz-Denkmal (Kat.-Nr. 132) an. Alle drei Monumente bestehen aus einer Büste auf einem Sockel, eine Denkmalsform, die im Bereich des Bürgerdenkmals in Karlsruhe überwiegend gewählt wurde.

Von den drei bedeutenden Karlsruher Oberbürgermeistern des 19. Jahrhunderts hatte man, wie schon erwähnt, Jakob Malsch ein symbolisches Brunnendenkmal erbaut, die beiden anderen, Wilhelm Lauter (Kat.-Nr. 62) und Karl Schnetzler (Kat.-Nr. 93), wurden durch Bildnisbüsten geehrt. Während Lauter bald nach seinem Tode ein Denkmal im Stadtgarten erhielt, fiel die Planung für ein Schnetzler-Denkmal bereits in eine Zeit der abflauenden „Denkmalswelle" und gestaltete sich deshalb sehr schwierig. Wie schon bei dem ebenfalls recht späten Denkmal für Robert Haaß zu beobachten war, trat nun auch beim Schnetzler-Denkmal die räumliche Umgebung des Monuments stärker in den Vordergrund und führte zu einer architektonischen Gestaltung[58], die das Bildnis des zu Ehrenden stärker an den Ort bindet als die bislang üblichen Büsten auf Sockeln. Die in dieser Art konzipierten Denkmäler für Haaß, Schnetzler und Hertz könnten somit nicht versetzt werden, ohne daß sie ihre ursprüngliche Gestalt verlören. Ganz deutlich wurde dies bei der Neuaufstellung des Robert-Haaß-Denkmals, die in den 1950er Jahren erfolgte und nur noch den größten Denkmalsblock mit einem neuen Relief beziehungslos an den Straßenrand setzte. Die im Laufe der Zeit aus verschiedenen Gründen notwendig gewordenen Umsetzungen der Monumente haben deshalb zumeist negative Folgen, da der Bezug des Denkmals zu seiner jeweiligen Umgebung nicht mehr stimmt.

Die sich um 1900 ausbildende Allegorisierung oder Mythologisierung[59] der Verdienste eines Bürgers fand in Karlsruher

Denkmälern keinen Niederschlag. Lediglich der Siegfried-Brunnen (Kat.-Nr. 85) kann in dieser Hinsicht betrachtet werden; wenn auch die ausdrückliche Bezeichnung dieses Werkes als Richard-Wagner-Denkmal fehlt, klingt die Vorstellung doch recht deutlich an. Die andernorts übliche Umschreibung der denkmalwürdigen Taten eines Mannes und deren auf den Sockel gestellte Personifikation, wobei das Bildnis des zu Ehrenden meist am Postament angebracht wurde, findet sich allerdings in dieser Form in Karlsruhe nicht.

Die einfachsten Denkmäler, schlichte Gedenksteine mit Schrifttafeln, erhielten 1853 Johann Gottfried Tulla (Kat.-Nr. 28) und 1902 der Schützenmeister Adolf Römhildt (Kat.-Nr. 73), wobei der Gedenkstein für Tulla im Sinne der in vorliegender Untersuchung benutzten Definition kein eigentliches Bürgerdenkmal ist. Diese private Stiftung des Markgrafen Maximilian von Baden war sogar eher eine persönliche Dankesbezeigung als eine offizielle Ehrung. Das Tulla-Denkmal fand weitab vom Stadtkern Karlsruhes am Rhein seinen Platz, und auch das Monument für Römhildt, dessen Auftraggeber die Schützengesellschaft war, wurde außerhalb der Residenzstadt, im Hardtwald, errichtet. Beide Denkmäler lassen sich somit nicht in die Reihe der auf öffentlichen Plätzen geehrten Bürger eingliedern.

Ein gemeinsames Charakteristikum der Bürgerdenkmäler in Karlsruhe ist, daß alle eine Person darstellen oder auf diese hinweisen, die in engem Zusammenhang mit dieser Stadt stand, wobei einige sogar nur von lokaler Bedeutung waren. Denkmäler für bedeutende „nationale" Geisteshelden, wie Goethe und Schiller beispielsweise, die an zahlreichen Orten in ganz Deutschland in Form von Standbildern geehrt wurden, gab es in Karlsruhe – sieht man von Gedenktafeln ab – nicht. Statt dessen waren es Ehrungen für Karlsruher Bürger, also „Denkmäler des bürgerlichen Selbstbewußtseins"[60], die hier nahezu gleichberechtigt neben die in der Hierarchie gleichwohl noch an erster Stelle stehenden Herrscherdenkmäler traten. Die tatsächlich ausgeführten Monumente für Bürger übertreffen jene sogar zahlenmäßig.

Anmerkungen:

[1] Eine übergreifende Darstellung, die das Thema Bürgerdenkmäler umfassend behandelt, ist ein Desiderat der Forschung. Auch der Begriff Bürgerdenkmal wird nirgends eingehend thematisiert. Im vorliegenden Aufsatz bezeichnet die Verfasserin diejenigen Denkmäler als Bürgerdenkmäler, die im Auftrag von Bürgern für bürgerliche Persönlichkeiten errichtet wurden. Die „Verbürgerlichung" des Denkmalgedankens ist in der wissenschaftlichen Literatur bislang nur – und wenn, dann nur in Ansätzen – anhand einzelner Gattungen oder aber in regionalen Zusammenhängen, wie es auch in vorliegender Abhandlung die Absicht ist, untersucht worden.
Als Beispiele hierfür:
Karl Arndt: Denkmäler in Göttingen. Dichter und Gelehrte. In: Göttinger Jahrbuch 23. 1975, S. 107–143.
Peter Bloch: Heroen der Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft. Zierbrunnen und „freie" Kunst. In: Skulpturen des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Düsseldorf 1975, S. 281–347.
Paul Raabe: Lorbeerkranz und Denkmal. Wandlungen der Dichterhuldigung in Deutschland. In: Festschrift Klaus Ziegler. Hrsg. v. Eckehard Catholy u. Winfried Hellmann. Tübingen 1968, S. 411–426.
Paul Raabe: Dichterverherrlichung im 19. Jahrhundert. In: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert. Hrsg. v. Wolfdietrich Rasch (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 6). Frankfurt a. M. 1970, S. 79–97.

[2] Vgl. Dagobert Frey: Apokryphe Liviusbildnisse der Renaissance. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 17, 1955, S. 132–164.
Sowie P. Bloch, Heroen, S. 281f.

[3] Vgl. Karl Arndt: Denkmaltopographie als Programm und Politik. Skizze einer Forschungsaufgabe. In: Ekkehard Mai/Stephan Waetzoldt (Hg.): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich. Berlin 1981, S. 165f.

[4] Hanna Hohl: Sergel, Schadow und die Frage des Kostüms in der Denkmalsplastik. In: Johan Tobias Sergel 1740–1814. Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg 1975, S. 62.

[5] Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt. 1. Teil. Leipzig, 2. verb. Aufl. 1778, S. 322–325.

[6] H. Hohl, Sergel, S. 62.

[7] Zur Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft vgl. Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat. München 1983, S. 255–271.

[8] Ebd., S. 533.

[9] Ebd., S. 537.

[10] Ebd.

[11] Christian Cay Lorenz Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst. 5 Bde., Leipzig 1779–1785. Nachdruck Hildesheim, New York 1973 (5 Bde. in 2 Bde.).

[12] C. Hirschfeld, Gartenkunst, Bd. 5, 1785, S. 68f.

[13] Ebd.

[14] C. Hirschfeld, Gartenkunst, Bd. 3, 1780, S. 132.

[15] In Göttingen ehrte man dergestalt den Dichter und Gelehrten Albrecht von Haller bald nach seinem Tode (zwischen 1777 und 1793 errichtet). Vgl. K. Arndt, Denkmäler in Göttingen, S. 113f.

[16] Vgl. Karl Arndt: Denkmal und Grabmal. Notizen zur Entwicklung seit dem Klassizismus. In: Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulkralkultur 1750–1850. Ausst.-Kat. Bonn-Bad Godesberg. Hrsg. v. Hans-Kurt Boehlke. Mainz 1979, S. 17–26.

[17] Vgl. P. Bloch, Heroen, S. 282.

[18] Vgl. Ingrid Weibezahn: Das Leibnizdenkmal in Hannover. Geschichte, Herkunft und Wirkung. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 11, 1972, S. 191–248.

[19] Vgl. Peter Bloch/Waldemar Grzimek: Das klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im 19. Jahrhundert. Berlin 1978, Sp. 35ff.

[20] Ebd., Sp. 36.

[21] Ebd.

[22] Vgl. ebd., Sp. 37.

[23] Vgl. H. Hohl, Sergel, S. 58–71. Zur zeitgenössischen Diskussion vgl. Wilhelm Gottlieb Becker: Vom Costume an Denkmälern. Leipzig 1776. Sowie Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Aesthetik. 2. Bd. 4. Aufl. der Jubiläumsausgabe. Stuttgart-Bad Cannstatt 1964, S. 405–416 (darin über die „Frage nach der Bekleidung in der Skulptur").

[24] Vgl. P. Bloch/W. Grzimek, Das klassische Berlin, Sp. 92ff.

[25] Vgl. Wilhelm Weber: Luther-Denkmäler – Frühe Projekte und Verwirklichungen. In: Hans-Ernst Mittig/Volker Plagemann (Hg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. München 1972, S. 198ff.

[26] Vgl. Hans-Jürgen Imiela: Das Gutenberg-Denkmal von Bertel Thorvaldsen in Mainz. In: Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit (Kölner Berichte zur Kunstgeschichte. Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977. Hrsg. v. Gerhard Bott). Köln 1977, S. 367–397.

[27] Vgl. Sylvia Heinje: Zur Geschichte des Stuttgarter Schiller-Denkmals von Bertel Thorvaldsen. In: Bertel Thorvaldsen, Untersuchungen, S. 399–418.

[28] Vgl. Matthias Mende: Das Dürer-Denkmal in Nürnberg. In: H.-E. Mittig/V. Plagemann, Denkmäler, S. 163–181.

[29] Vgl. Frank Otten: Ludwig Michael Schwanthaler 1802–1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern. Monographie und Werkverzeichnis. Bearbeitung des graphi-

schen Werkes Karl Eidlinger (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 12). München 1970, S. 73, 134ff.

[30] Thomas Nipperdey: Zur Denkmalsgeschichte in Deutschland. In: H.-E. Mittig/V. Plagemann, Denkmäler, S. 18.

[31] Vgl. allgemein über Goethe-Schiller-Denkmäler Jörg Gamer: Goethe-Denkmäler, Schiller-Denkmäler. In: H.-E. Mittig/V. Plagemann, Denkmäler, S. 141–162.

[32] GLA: 206/2167.

[33] Ebd.

[34] Arthur Valdenaire: Friedrich Weinbrenner. Sein Leben und seine Bauten. 2. Aufl. Karlsruhe 1926, S. 313.

[35] Die erwähnte Büste Alois Raufers soll die einzige nach dem Leben modellierte Porträtbüste Weinbrenners gewesen sein. Sie kam offenbar in den Besitz der Familie des Architekten und wurde 1913 von einer Urenkelin Weinbrenners der Stadt Karlsruhe als Schenkung überlassen (vgl. Bad. Landesztg. 18. 3. 1913). Diese aus Marmor gehauene Bildnisbüste fand im großen Sitzungssaal des Rathauses Aufstellung. Abb. /7 zeigt mit aller Wahrscheinlichkeit die von Alois Raufer geschaffene Marmorbüste Friedrich Weinbrenners, die 1828 für das erwähnte Denkmal im Innern der Stadtkirche gedacht war. Der Verein „Badische Heimat" plante im Jahre 1936, diese auf einem einfachen Sockel im Vorhof des Badischen Landesgewerbeamtes, einem Weinbrenner-Bau, aufzustellen. Allerdings kam auch diese Absicht – aus unbekannten Gründen – nicht zur Ausführung (StA: 1/Stadtrat/118; Karlsruher Tagblatt 23. 10. 1936). Die Büste wurde beim Rathausbrand im Zweiten Weltkrieg gerettet und in den Keller des Hauses Zähringerstr. 45 verbracht, wo Plünderer sie nach Kriegsende zerschlugen (vgl. BNN 26. 11. 1952). Angeblich sei ein Gipsabguß der Büste vorhanden gewesen, der allerdings heute nicht mehr aufzufinden ist. Ein im Keller des Karlsruher Stadtarchivs aufbewahrter bronzierter Gips stellt zwar ein überlebensgroßes Bildnis Weinbrenners dar, ist jedoch keine Nachbildung der Raufer-Büste. Anzumerken bleibt indessen, daß Valdenaire 1926 in seiner Weinbrenner-Biographie (S. 304) offenbar diesen bronzierten Gips abbildet und damit eine Verbindung zu dem von ihm beschriebenen Denkmalsprojekt herstellt.

[36] Zu Dichterdenkmälern vgl. die beiden in Anm. 1 angeführten Aufsätze von Paul Raabe.

[37] C. Hirschfeld, Gartenkunst, Bd. 3, 1780, S. 132.

[38] Beispielsweise wurde am 22. 11. 1833 im Chor der Stiftskirche St. Michael in Pforzheim ein Denkmal für Großherzog Karl Friedrich eingeweiht, das aus einer Marmorbüste unter einem steinernen Baldachin besteht. Der Entwurf stammt von August Moosbrugger, die Büste schuf Alois Raufer, den Baldachin fertigte der Weisenbacher Steinmetz Belzer. Vgl. Rudolf Theilmann: Die deutschen Zeichnungen des 19. Jahrhunderts. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe Kupferstichkabinett. Karlsruhe 1978, Nr. 2600, Abb. S. 394.

[39] Zum Kreuzbergdenkmal vgl. Peter Bloch: Das Kreuzbergdenkmal und die patriotische Kunst. In: P. Bloch/W. Grzimek, Das klassische Berlin, Sp. 76–87. Sowie Michael Nungesser: Das Denkmal auf dem Kreuzberg von Karl Friedrich Schinkel. Berlin 1987.

[40] Siehe Anm. 25.

[41] Zu den bürgerlichen Denkmalkomitees vgl. Gerhard Kapner: Skulpturen des 19. Jahrhunderts als Dokumente der Gesellschaftsgeschichte – eine kultursoziologische Studie am Beispiel einiger Ringstraßendenkmäler. In: H.-E. Mittig/V. Plagemann, Denkmäler, S. 12.

[42] Nach Otto Weddigen: Die Ruhestätten und Denkmäler unserer deutschen Dichter. Halle a. S. 1904, S. 38 war der Piedestal des am 4. 9. 1857 auf dem Platz vor dem Theater in Weimar enthüllten Denkmals ein Geschenk des Großherzogs von Baden und bestand aus geschliffenem badischem Granit.

[43] Vgl. P. Bloch, Heroen, S. 307.

[44] Über Bildnisbüsten vgl. Peter Bloch: Bildnisbüsten und Statuetten. In: P. Bloch/W. Grzimek, Das klassische Berlin, Sp. 106–120.

[45] Ebd., Sp. 106.

[46] Ebd.

[47] Ebd., Sp. 108.

[48] Zu Steinhäuser vgl. Dagmar Kaiser-Strohmann: Theodor Wilhelm Achtermann (1799–1884) und Carl Johann Steinhäuser (1813–1879). Ein Beitrag zu Problemen des Nazarenischen in der deutschen Skulptur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a.M./Bern 1985.

[49] Zum Begriff des Nazarenischen in der Plastik vgl. die in Anm. 48 aufgeführte Arbeit von Kaiser-Strohmann.

[50] Günther Mahal: Joseph Viktor von Scheffel. Versuch einer Revision. Karlsruhe 1986, S. 212.

[51] Ebd.

[52] Der Verfasserin ist bislang nur ein einziges weiteres Kunsthistorikerdenkmal in Deutschland bekannt, und zwar ein zu Ehren von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) in seiner Heimatstadt Stendal im Jahre 1859 errichtetes Bronzestandbild. Vgl. Richard Sier: Deutschlands Geistes-Helden. Ehren-Denkmäler unserer hervorragenden Führer auf geistigem Gebiet in Wort und Bild. Berlin o.J. [1904], S. 177, Abb. S. 175.

[53] Vgl. O. Weddigen, Die Ruhestätten und Denkmäler, S. 77, Abb. S. 203: „Am 2. August 1903 wurde Hoffmann von Fallersleben in Höxter [. . .] ein Denkmal enthüllt, welches der Berliner Bildhauer Arnold Künne modelliert hat. Es besteht aus einem hochaufgerichteten, mächtigen Harzgranitblock, der von Findlingen aus dem Harz und Solling umgeben ist, aus denen Wasser in ein davor gelagertes Becken fließt. Den Granitblock ziert ein großes Reliefporträt des Dichters, von Sinnbildern umgeben."

[54] Über Denkmalkritik allgemein vgl. Hans-Ernst Mittig: Über Denkmalkritik. In: Ders./V. Plagemann, Denkmäler, S. 283–301. Zur zeitgenössischen Denkmalkritik vgl. Max Schasler: Ueber moderne Denkmalwuth (Deutsche Zeit- und Streitfragen, 7). Berlin 1878.
Richard Muther: Die Denkmalseuche. In: Aufsätze über bildende Kunst. Bd. 2: Betrachtungen und Eindrücke. Berlin 1914, S. 59–68.

[55] Ernst Schultze: Wie wir unsere großen Dichter ehren sollten. Ein Wort über Dichter-Denkmäler und anderes. Leipzig 1902.

[56] Siehe Anm. 52.

[57] Fritz Hirsch: 100 Jahre Bauen und Schauen. Ein Beitrag zur Kunsttopographie des Großherzogtums Baden unter besonderer Berücksichtigung der Residenzstadt Karlsruhe. Bd. 2. Karlsruhe 1932, S. 446.

[58] Schon 1889 sprach sich Adolf von Hildebrand bei Denkmälern, welche die historische Bedeutung eines Mannes für Staat und Gesellschaft hervorheben sollen, nicht mehr für porträthafte Statuen, sondern für architektonisch bestimmte Monumentalanlagen aus.
Vgl. hierzu: Adolf von Hildebrand: Zur Frage der Kaiser-Wilhelm-Denkmale. In: Ders.: Gesammelte Schriften zur Kunst. Bearbeitet von Henning Bock. Köln/Opladen 1969, S. 430–434.

[59] Vgl. P. Bloch, Heroen, S. 306f.

[60] Th. Nipperdey, Zur Denkmalsgeschichte, S. 18.

Gerlinde Brandenburger

Aspekte der Bismarckverehrung am Beispiel der Karlsruher Denkmäler

Bismarck-Denkmäler[1] gehören zu jenem Phänomen der „Bismarckverehrung und Bismarcklegende", das in der historischen Forschung „als innenpolitisches Problem der Wilhelminischen Zeit" bezeichnet wurde[2]. „Was im Zeichen der Glorifizierung des großen Mannes, seines Genies und seiner Einmaligkeit nach 1890 zutage trat und bald vielfach groteske Formen annahm, zu einem förmlichen Bismarck-Kult entartete, war, wie wir heute wissen, zu einem ganz wesentlichen Teil Bismarcks eigenes Werk. Schon sehr früh hatte er die ständig wachsende Bedeutung der veröffentlichten Meinung, der Presse, erkannt und virtuos mit diesem Instrument umzugehen gelernt."[3] Aus diesem Grunde baute er gleich nach seiner Entlassung „ein förmliches Propagandanetz" auf, um die Öffentlichkeit „mit politischen Stellungnahmen, historischen Rückblicken und vor allem mit einer Art Hofberichterstattung" regelrecht zu füttern[4]. Damit sollte nicht nur das Interesse an dem „großen alten Mann im Sachsenwald" aufrechterhalten, sondern jedermann „die Einmaligkeit seiner Existenz" vor Augen geführt werden[5]. „Der Erfolg zeigte sich nicht allein in einem ständigen Strom von Besuchern und Huldigungsadressen, in wahren Volksaufläufen, sobald er einmal Friedrichsruh verließ, in einer wachsenden Idolisierung des Mannes und seines Werkes bis hinein in die ernst zu nehmende und nicht direkt abhängige Publizistik und Geschichtsschreibung."[6] Eine regelrechte „Denkmalswelle", die schon bald nach der „Legalisierung"[7] der Bismarckverehrung durch den Kaiser im Frühjahr 1894 begonnen hatte, setzte zum 80. Geburtstag des Fürsten im Jahre 1895 erst richtig ein – dabei von Sachsen und den westlichen Provinzen Preußens ausgehend – und griff um die Jahrhundertwende, vor allem nach Bismarcks Tode 1898, auf ganz Deutschland über[8]. Und nicht allein im Deutschen Reich, auch in den deutschen Kolonien wurden Bismarck-Denkmäler errichtet[9]. Hinzu kam eine schier unglaubliche Zahl von Ehrenbürgerschaften, die Bismarck im Frühjahr 1895 verliehen wurden, darunter die Ehrenbürgerbriefe jeder dritten der damals bestehenden deutschen Großstädte[10]. Bei der Betrachtung dieser Zeichen von Verehrung kommt Manfred Hank zu dem Schluß, daß an Bismarck nach wie vor „das gebildete und besitzende Bürgertum" festhielt, das überwiegend in den industriellen Zentren des Westens und des mittleren Deutschland lebte, und es sicherte dem Fürsten damit „auch im fünften Jahr nach seinem Sturz den Rang einer geheimen Mittelpunktsfigur des politischen Lebens in Deutschland"[11].

Die rund 500 ausgeführten Bismarck-Denkmäler[12] lassen sich nach verschiedenen Typen gliedern. Neben figürlichen Darstellungen mit plastischem Erscheinungsbild wurden zu Ehren des ersten Reichskanzlers auch zahlreiche architektonische Monumente mit symbolischem Charakter errichtet. Zahlenmäßig an erster Stelle sind dabei Türme und Säulen zu nennen, danach Standbilder und Büsten auf Sockeln; zudem wurden Brunnen und Obelisken geschaffen, die der Verehrung Bismarcks Ausdruck verliehen. Oftmals zierten Medaillonreliefs mit dem Bildnis des Fürsten oder das Bismarcksche Familienwappen[13] solche architektonischen Denkmäler, gleichzeitig trugen fast alle Monumente Inschriften. Reiterstandbilder Bismarcks fanden nur vereinzelt Aufstellung[14], da sie im Grunde nicht dem Status des Darzustellenden entsprachen. Dieser Denkmalstyp blieb auch um die Jahrhundertwende beinahe ausschließlich dem Monarchen vorbehalten. Die Standbilder, welche den Reichskanzler in Zivil zeigen, bilden ebenfalls eine Ausnahme; in der Regel wurde Bismarck in Uniform dargestellt, wobei er zumeist den Rock der Halberstädter Kürassiere[15] trug, weniger häufig den Interimsrock, mit dem er im Reichstag auftrat.

Über dieses Bild des uniformierten Reichskanzlers, „zu dem das Wort von ‚Blut und Eisen' nur zu gut zu passen schien"[16], schrieb Walter Bußmann: „Die Uniform, in der den Reichsgründer zu sehen, die nationale Phantasie sich gewöhnt hatte, versperrte geradezu den Blick auf das Wesen dieser Persönlichkeit. Diese Feststellung muß jedoch sogleich durch die andere ergänzt werden, daß Bismarck diese Gewöhnung selbst bewirkt hatte. Er zog es bekanntermaßen vor, Uniform zu tragen – aus mannigfachen Gründen, die vor allem wohl in dem Bedürfnis nach Anpassung an den militärischen Zuschnitt des preußisch-deutschen Hofes [. . .] zu suchen sind. Jedenfalls hat er das Bild des Kanzlers ‚in den Kürassierstiefeln' selbst hervorgerufen. Und je länger desto mehr war es ihm sehr recht, wenn er mit der Uniform des Generals die Distanz zum Reichstag hervorheben und diesem bemerklich machen konnte."[17]

Bismarck-Standbilder, die ihn in Uniform zeigten, wurden durch drei Attribute ergänzt: In seiner rechten Hand hielt er entweder eine Rolle, welche die Verfassungsurkunde darstellen sollte, oder ein Schriftstück, das die Kaiserproklamation beinhaltete, weniger häufig war es die Weltkarte, auf die er bei Reden im Reichstag zu deuten pflegte[18].

Eine Sonderform der Bismarck-Denkmäler bilden die sogenannten Nationaldenkmäler[19]. Zu erwähnen ist dabei vor allem das von Reinhold Begas geschaffene, 1901 vor dem Reichstagsgebäude in Berlin enthüllte Bismarck-Nationaldenkmal (Abb. S. 60)[20]. Das seit 1907 geplante, als Pendant zum Niederwalddenkmal gedachte Projekt eines Bismarck-Nationaldenkmals auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück fand indessen keine Ausführung[21].

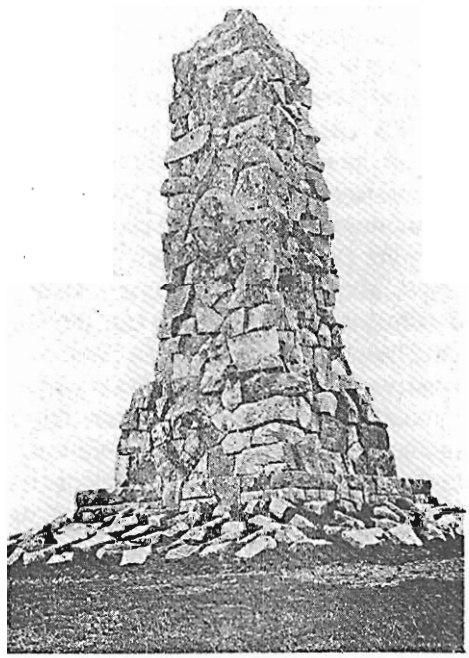


Bismarck-Nationaldenkmal von Reinhold Begas vor dem Reichstagsgebäude in Berlin, 1901 enthüllt

Eine eigenartige Mischform zwischen architektonischem Monument und figürlichem Standbild stellt das Hamburger Bismarck-Denkmal dar, das nach einem Entwurf des Bildhauers Hugo Lederer und des Architekten Emil Schaudt geschaffen und 1906 eingeweiht wurde[22]. Das kolossale, formal vereinfachte Standbild Bismarcks, das sich der architektonischen Gestalt eines Turmes annähert, stellt den Reichskanzler als Roland dar und knüpft somit an die mittelalterliche Tradition der Rolands-Säulen an[23].

Seit 1890 entwickelte sich als weitere Sonderform der Bismarck-Denkmäler die Idee des Bismarck-Turmes[24]. Bismarck-Türme oder -Warten, wie sie auch genannt wurden, dienten ausnahmslos als Aussichtstürme, von denen man weit ins Land sehen konnte. Damit hatten sie eine Doppelfunktion: sie gewährten einerseits den Blick auf das von Bismarck wiederhergestellte und geeinte deutsche Reich und konnten gleichzeitig von weither gesehen werden und so an Bismarck erinnern. 1898 kam auch die Idee der Gedenkfeuer auf, die an bestimmten Feiertagen entzündet wurden. Als Baumaterial bevorzugte man ortsgebundene Steinsorten, da diese am besten die Verehrung für Bismarck in den verschiedenen deutschen Regionen auszudrücken vermochten, wenngleich man andererseits glaubte, „den Charaktereigenschaften des verehrten Kanzlers durch roh behauenen, besonders harten Granit gerecht zu werden“[25].

Als ein für die Entwicklung der Bismarck-Denkmäler wichtiges Monument nennt Volker Plagemann das 1895/96 errichtete Denkmal des Schwarzwaldvereins auf dem Feldberg[26] (Abb. S. 60). Dieses erste „Nicht-Turmmonument“ für Bismarck auf



Bismarck-Denkmal mit Porträtmedaillon von Fridolin Dietsche auf dem Feldberg, 1896 eingeweiht

einem Berggipfel greift formal auf einen Obelisken mit Porträtmedaillon zurück[27]; dabei wurde das Feldsteinmaterial „so aufgemauert, als sei es lose geschichtet", wodurch sich eine Verfremdung der Obeliskengrundform ergibt[28]. Plagemann hält es für wahrscheinlich, daß sich die Vorstellung von Bismarck-Säulen auf dieses Monument zurückführen läßt, da es wie eine „von germanischen Vorfahren auf Bergeshöhen schmucklos aufgetürmte ‚Felsensäule', allerdings ohne ‚Feuerfanal'"[29] wirkt, also eine symbolische Form verkörpert, die in dem 1898 erfolgten studentischen Aufruf zum Bau von Bismarck-Säulen im ganzen Reich gefordert wird: „Wie vor Zeiten die alten Sachsen und Normannen über den Leibern ihrer gefallenen Recken schmucklose Felsensäulen auftürmten, deren Spitzen Feuerfanale trugen, so wollen wir unserm Bismarck zu Ehren auf allen Höhen unserer Heimat, von wo der Blick über die herrlichen deutschen Lande schweift, gewaltige granitene Feuerträger errichten. Überall soll, ein Sinnbild der Einheit, das gleiche Zeichen entstehen, in ragender Größe, aber einfach und prunklos, auf massivem Unterbau eine schlichte Säule, nur mit dem Wappen und Wahlspruch des eisernen Kanzlers geschmückt. Keinen Namen soll der gewaltige Stein tragen, aber jedes Kind wird ihn dem Fremden deuten können: ‚Eine Bismarcksäule!'"[30] In diesem Aufruf kommt ein übersteigerter Nationalismus zum Ausdruck, der sich letztlich in dem gesamten Bismarck-Denkmalsrausch, wie man es nennen könnte, manifestiert und dokumentiert. Nipperdey sieht den Sinn dieser architektonischen Form zum einen darin, „spezifisch nationale, deutsch-germanisch stilisierte Denkmäler zu bauen", zum andern, „das Individuum Bismarck zum Symbol, zur mythischen Figur der nationalen Einheit zu erhöhen und darum von seiner konkreten Individualität als Figur gerade abzusehen"[31].

Bei einem Wettbewerb, an dem sich zahlreiche deutsche Architekten beteiligten, gingen die ersten drei Preise an Wilhelm Kreis. An seinem Idealmodell einer Bismarck-Säule orientierten sich gewöhnlich die lokalen Denkmalkomitees – insgesamt wurden etwa 50 Säulen nach diesem Entwurf, mit teilweise geringfügigen Änderungen, gebaut[32] (Abb. S. 61). Der mit dem Kennwort „Götterdämmerung" versehene Entwurf von Wilhelm Kreis „stellt einen einfachen, würdigen, monumentalen Aufbau von quadratischem Querschnitt vor, der an den Kanten von 4 Säulen flankiert wird. Er trägt eine originelle und wuchtige, der Persönlichkeit Bismarcks entsprechende Form zur Schau und gestattet, ohne an Wirkung einzubüssen, die Ausführung in verschiedener Größe und in verschiedenem Material, je nach Höhe der verfügbaren Mittel. Damit ist der Gedanke, dem Denkstein nach Möglichkeit überall dieselbe Form zu



Bismarck-Säule von Wilhelm Kreis, Ausführung des preisgekrönten Entwurfs „Götterdämmerung" von 1899, Ort unbekannt

geben und so die Einheit der deutschen Stämme symbolisch darzustellen, praktisch ausführbar geworden", wie es dazu in einer zeitgenössischen Beurteilung heißt[33]. Dieser preisgekrönte Entwurf wurde beispielsweise in Heidelberg ausgeführt und 1903 eingeweiht[34]. Turm- und Säulenprojekte vermischten sich gelegentlich in Form und Funktion; man verwendete auch für Säulen weiterhin Turmformen und benutzte diese als begehbare Aussichtsplattform. Als Beispiel für die in Turmform errichtete Bismarck-Säule kann die der Freiburger Studentenschaft genannt werden, die im Anschluß an einen eigens veranstalteten Wettbewerb nach einem Entwurf des Architekten Oskar Geiges gebaut und im Jahre 1900 auf dem Schloßberg eingeweiht wurde (Abb. S. 62)[35].

Wurde einleitend der Bismarck-Kult im Deutschen Reich in Umrissen skizziert, soll nun auf die Verhältnisse in Karlsruhe eingegangen werden, wo schließlich zwei Bismarck-Denkmäler entstanden. Zuvor bedarf es jedoch einer kurzen Schilderung von Bismarcks Beziehungen zu Baden allgemein, die offenbar recht oberflächlich waren, aber dennoch einige aufschlußreiche Aspekte zeigen. Lediglich die geographische Nähe zu Frankreich und die engen verwandtschaftlichen Beziehungen des deutschen Kaiserhauses zum badischen Hof – Großherzogin Luise war die einzige Tochter Kaiser Wilhelms I. – sorgten für ein gewisses Interesse seitens des Reichskanzlers[36]. Das Verhältnis zwischen Bismarck und Großherzog Friedrich I. war aus verschiedenen Gründen, deren ausführliche Erörterung in diesem Zusammenhang nicht möglich ist, nicht besonders gut zu nennen; seit der Entlassung des Reichskanzlers am 20. 3. 1890 war es sogar ausgesprochen



Bismarck-Säule von Oskar Geiges in Freiburg im Breisgau, 1900 eingeweiht

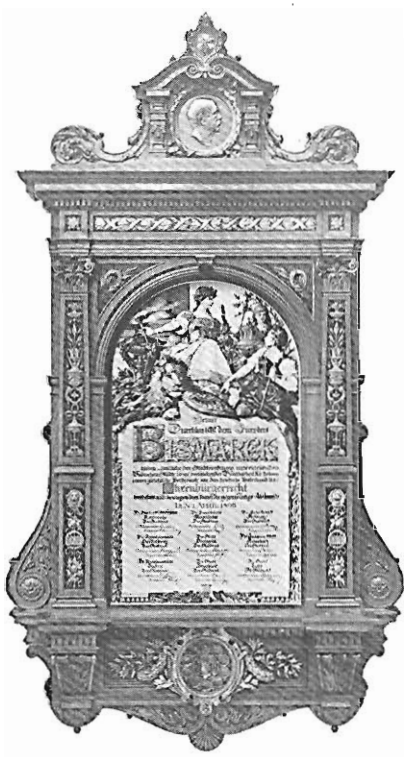
schlecht. Offenbar hatte der badische Souverän dem Kaiser geraten, sich von Bismarck zu trennen. Als der Großherzog sich am 24. 3. 1890 von Bismarck verabschieden wollte, kam es deshalb zu einer ,,peinlichen Szene"[37]. Dem Besucher, der sein Bedauern über die Entlassung des Kanzlers aussprach, entgegnete Bismarck, ,,wenn er recht unterrichtet sei, habe Friedrich doch selber im Sinne der Trennung auf S. M. eingewirkt und er könne deshalb sein Erstaunen über das Beileid nicht verhehlen"[38]. Wenngleich der Großherzog später wieder Beziehungen zum Fürsten aufnahm, hegte er jedoch weiterhin, auch über dessen Tod hinaus, ,,tiefen Groll gegen Bismarck"[39]. Bismarck selbst betrachtete die Angelegenheit rückblickend in seinen ,,Gedanken und Erinnerungen"[40] wesentlich abgemildert. Er glaubte trotz seines abgekühlten Verhältnisses zum Großherzog nicht, ,,daß er mit Bewußtsein auf meine Entfernung aus dem Amte hingearbeitet hat"[41].

Ungeachtet dessen wurde in Karlsruhe der Geburtstag Bismarcks zu Lebzeiten alljährlich vom Nationalliberalen Verein gefeiert. Erwähnenswert ist auch die bereits im Jahre 1872 erfolgte Umbenennung der Grünwinkler Allee in ,,Bismarckstraße", welche auf Initiative der Anwohner zustande kam[42]. Zum 80. Geburtstag des Fürsten am 1. 4. 1895 fand in der Festhalle ein großes Bankett statt, das der Stadtrat initiiert hatte und zu dem auch der Großherzog erschien. Als Dank für das ,,schöne Fest"[43] schenkte Friedrich I. der Stadtgemeinde daraufhin eine Kopie des Bismarck-Porträts von Franz von Lenbach. Aus demselben Anlaß wurde am Lehrerseminar eine Bismarck-Eiche gepflanzt, die der Direktor aus dem Sachsenwald hatte schicken lassen.

Im Jahr darauf, 1896, ließ die Stadt ebenfalls eine Eiche aus dem Sachsenwald kommen, um sie im Stadtgarten anzupflanzen. Diese Bismarck-Eiche steht heute noch in der Nähe des Vogel-Strauß-Geheges, unweit des Eingangs am Hauptbahnhof.

Die Eiche als allgemeines Symbol für Deutschtum fand in der Bismarckverehrung zweierlei Bezugspunkte: zum einen wird der Baum in Bismarcks Wappen zitiert – ein dreiblättriges Kleeblatt ist von drei Eichenblättern umgeben –, andererseits galt er allein schon als Bismarck-Monument, eben als sogenannte Bismarck-Eiche. Gelegentlich verschenkte der Fürst junge Eichenstämme aus dem Sachsenwald als ,,Gegengabe für besondere Huldigungen"[44], verwendete also selbst dieses Symbol.

Die neun badischen Städte der Städteordnung[45], darunter auch Karlsruhe, verliehen Bismarck zu seinem 80. Geburtstag das Ehrenbürgerrecht, welches, in Form eines künstlerisch gestalteten Ehrenbürgerbriefs[46] (Abb. S. 62), von allen neun Oberbürgermeistern – für Karlsruhe war das Karl Schnetzler – am 12. 6. 1895 in Friedrichsruh dem Fürsten überreicht wurde.



Ehrenbürgerbrief der badischen Städte für Bismarck zum 1. April 1895 von Hermann Götz

Eine erste figürliche Darstellung des Reichskanzlers findet sich am 1897 in Karlsruhe enthüllten Denkmal Kaiser Wilhelms I. (Kat.-Nr. 60). Eines der Sockelreliefs (Abb. S. 43) zeigt die Kaiserproklamation am 18. 1. 1871 im Spiegelsaal von Versailles: im rechten Bilddrittel steht Bismarck mit der Proklamationsurkunde in der Hand.



Bismarck-Denkmal von Karl Echtermeyer und Hermann Pfeifer in Magdeburg, 1899 enthüllt

Vergegenwärtigt man die sich steigernde Bismarck-Verehrung, so erstaunt es nicht, daß kurze Zeit nach dem Tode des ehemaligen Reichskanzlers auch in Karlsruhe ein Komitee gebildet wurde, um dem deutschen Heros und Reichsgründer ein Denkmal (Kat.-Nr. 71) zu errichten. Unter dem Vorsitz von Oberbürgermeister Karl Schnetzler dauerte es allerdings fast sechs Jahre, bis, nach einem zähen künstlerischen Konkurrenzkampf, die Enthüllung des Bismarck-Denkmals am 3. 7. 1904 auf dem Festplatz stattfinden konnte. Tausende von Zuschauern waren dabei anwesend, der Großherzog hatte allerdings einen Vertreter, Prinz Max, gesandt, da er sich zu dieser Zeit auf der Mainau aufhielt.
Zwischenzeitlich hatte die Karlsruher Studentenschaft ihr Projekt einer Bismarck-Säule (Kat.-Nr. 70) verwirklicht und am Tag der Sommersonnwende (21. Juni) des Jahres 1901 feierlich eingeweiht. Die auf halber Höhe des Wattkopfs über Ettlingen errichtete Säule war zumindest den Ettlingern ein Dorn im Auge. Wie die erregte Diskussion von Ettlinger Gemeinderat und Bürgerausschuß am 17. 12. 1900 zeigte, war außer den nationalliberal Gesinnten niemand dafür zu gewinnen, diese Ehrung Bismarcks finanziell zu unterstützen.
Auch die Karlsruher Studenten griffen nicht auf das zur Ausführung empfohlene Wettbewerbsmodell von Wilhelm Kreis zurück, sondern beauftragten den Architekten und Hochschullehrer Friedrich Ratzel mit dem Entwurf einer Bismarck-Säule. Ratzel nimmt zwar das Kreissche Motiv der an den Ecken postierten Säulen auf, verwendet es jedoch nicht als das den ganzen Baukörper beherrschende Element. Seine Bismarck-Säule ist von der Form her eindeutig ein Turm, dessen schlichte kubische Gestalt lediglich im oberen Viertel mit kurzen Dreiviertelsäulen geschmückt ist, welche die vier Ecken markieren. Die Säulen sind ebenso gemauert wie der an dieser Stelle leicht eingeschnürte Baukörper. Sie enden in einem wulstartigen Kapitell und tragen ein schmales Gebälk, worauf die Steinplatte liegt, in welche das Feuerbecken eingelassen ist. An der Hangseite ist dem Bauwerk eine kleine, tiefergelegene Terrasse vorgelagert, von welcher der Betrachter einen weiten Ausblick hat. Ein halbrund angelegter Feierplatz schließt sich der Säule zur Bergseite hin an. Auf dieser Seite des Monuments, der Hauptansicht aus der Nähe, ist im linken unteren Bereich das Bismarcksche Hauswappen aus dem roten Sandstein gemeißelt – getreu der im studentischen Aufruf[47] ausgegebenen Maxime, die Säulen lediglich mit diesem Signum zu kennzeichnen. Die Reduziertheit der Formgebung steigert die Monumentalität des Bauwerks und stellt es somit in eine Reihe mit vielen überall im Deutschen Reich nahezu gleichzeitig entstandenen Bismarck-Säulen, von denen jede als ein Glied in einer das ganze Reich überziehenden Kette zu verstehen ist. Indem die Säulen – wie auch bei Wilhelm Kreis – aus Mauerwerk gearbeitet und nicht aus Stein gehauen sind, verstößt der Architekt der Karlsruher Bismarck-Säule gegen den traditionellen Formenkanon und deutet ebenfalls eine Hinwendung zu modernen Tendenzen der Architektur an. Der Ratzelsche Baukörper wirkt – im Vergleich zu den Modellen von Kreis – durch die Reduktion auf die stereometrische Grundform des Kubus mit glatten Außenflächen wesentlich kompakter und geschlossener, somit moderner, zumal die Gliederung der Außenwände oft nur schmückender Dekor bleibt – beispielsweise bei der erwähnten Freiburger Säule (Abb. S. 62) – und keine funktionale Notwendigkeit erkennen läßt.
Mit dieser Form des Denkmals wurde Bismarck zur symbolischen Gestalt der nationalen Einheit stilisiert, wobei die aktuelle Sinnstiftung erst „durch gemeinsame Handlungen, Feuer und Feste" entstand[48]. Diese allgemein getroffene Feststellung Nipperdeys läßt sich auch auf die Bismarck-Säule und den damit zusammenhängenden Kult der Karlsruher Studentenschaft übertragen. Im Rückgriff auf den altgermanischen Brauch der Sonnwendfeier fanden alljährlich patriotische Kundgebungen statt, außerdem gedachte man an Bismarcks Geburtstag am 1. April des „Ursymbols der Nation jenseits aller Rationalität und Individualität des Politikers Bismarck"[49].

Diese architektonischen Bismarck-Denkmäler gehören einem „neuen Typus des Denkmals der nationalen Sammlung“[50] an, wohingegen das auf dem Karlsruher Festplatz errichtete Monument in die Reihe der repräsentativen Standbilder auf einem Sockel einzugliedern ist, somit einen eher traditionellen Typus verkörpert. Daß auch damit ein nationaler Anspruch verbunden war, zeigen die Einschätzungen der zeitgenössischen Presse, in welcher es beispielsweise hieß: „Zu dem Denkmal des Großen Kaisers, das unsere Stadt ziert, gehört auch das seines großen ‚treuen deutschen Dieners‘!“[51] Augenfällig in Erscheinung trat dieser Zusammenhang dadurch, daß die Stadtgemeinde am Tage der Enthüllung des Bismarck-Denkmals auch am Kaiser-Wilhelm-Denkmal und am Kriegerdenkmal Kränze niederlegen ließ. Wie breit gestreut schließlich die Beteiligung seitens der Bevölkerung war, verdeutlicht die Aufzählung der Organisationen und Verbände, die am soeben eingeweihten Denkmal Kränze niederlegten. Die „Karlsruher Zeitung“[52] zählte auf: den Nationalliberalen Verein, den Jungliberalen Verein, den Alldeutschen Verband, die hiesige Studentenschaft, die Bürgerschaft der Südstadt, die Turnvereine der Residenz, den Bürgerverein der Altstadt, die militärischen Vereine Karlsruhes, des Alb- und Pfinzgaues, die Freiwillige Feuerwehr, den Karlsruher „Liederkranz“, sämtliche hiesige Eisenbahnbeamtenvereine, den Deutschnationalen Handlungsgehilfen-Verband, die Schützengesellschaft Karlsruhe, den Kaufmännischen Verein, den Bürgerverein der Oststadt, den Bürgerverein der Weststadt und den Gewerbeverein Karlsruhe. Daß bei dieser Auflistung jegliche Arbeitervertretungen fehlen, versteht sich im Rahmen der politischen Zusammenhänge von selbst; Bismarcks Kampf gegen die Sozialdemokraten war gewiß nicht vergessen.

Den Zeitgenossen war die Funktion des Denkmals als ein „neues nationales Wahrzeichen“[53] in einem Zentrum des städtischen Lebens in Karlsruhe durchaus bewußt. Auf dem Platz vor der nach Plänen Josef Durms 1875–1877 erbauten Festhalle war damit ein städtebaulicher sowie ästhetisch und politisch bedeutsamer Akzent gesetzt. Der Bogen der Außenkonche der Festhallenfassade (Abb. 71) hinterfing das hochragende Monument und verlieh ihm einen architektonischen Rahmen, der die Wirkung des Denkmals beträchtlich steigerte. Die Gestalt Bismarcks steht unbedeckten Hauptes in einfacher Kavallerieuniform, dem Interimsrock der Kürassiere mit hohen Stulpenstiefeln, auf einem viereinhalb Meter hohen Sockel vor dem Betrachter. Seine linke Hand umfaßt den Pallasch, den Säbel der Kavallerie, während er mit seiner Rechten offenbar eine Landkarte festhält, die auf dem Pfosten neben ihm ausgebreitet liegt. Zu Füßen des Denkmals, über dem Stufenbau, kniete ein geflügelter Genius, der mehrere Stäbe zu einem Bündel zusammenschnürte. Bismarck wird somit als Reichsgründer verherrlicht, der mit militärischer Entschlossenheit die Einigung der deutschen Staaten – symbolisch dargestellt in den gebündelten Stäben – zu einem mächtigen Staatsgebilde bewirkt hatte. Die Palmen des Sieges und die Landkarte lassen keinen Zweifel an dem historischen Bezugspunkt, den das Denkmal vergegenwärtigt: gemeint ist der Deutsch-Französische Krieg von 1870/71, den das politische Kalkül Bismarcks verursacht hatte und dem nach siegreichem Ende die Reichsgründung in Versailles folgte.

Daß mit Friedrich Moest kein der künstlerischen Avantgarde zugehöriger Bildhauer den Wettbewerb um das Bismarck-Denkmal für sich entschieden hatte, war gewiß allen Beteiligten klar und dürfte auch ganz in ihrem Sinne gewesen sein. Der nunmehr, 1904, 66 Jahre alte Moest hatte es schon seit Jahrzehnten verstanden, in Karlsruhe und andernorts Auftraggeber für seine Denkmalsentwürfe zu gewinnen, denen handwerkliche Solidität, aber auch ästhetische Qualitäten nicht abgesprochen werden können, wenngleich sie stark einem traditionellen Formenkanon verpflichtet sind. Im Falle des Karlsruher Bismarck-Denkmals läßt sich heute noch an der erhaltenen Bronzefigur die sorgsame Detailbehandlung der naturalistisch aufgefaßten Plastik beobachten, desgleichen das sichere Gefühl des Bildhauers für das Verhältnis von Körper und Raum. Gewand, Körper und Bewegung der im Kontrapost stehenden, überlebensgroßen Gestalt sind so aufeinander abgestimmt, daß sowohl der Eindruck von Festigkeit als auch von Dynamik erweckt wird, welcher signifikant auf den Charakter des Dargestellten hinweisen soll. Die markante Physiognomie des „eisernen Kanzlers“ hat der Künstler bewußt ohne schattenwerfende und verunklärende Kopfbedeckung herausgearbeitet, die Gesichtszüge dabei porträtgetreu modelliert. Moderne Anklänge zeigen sich allenfalls in der Gestaltung des Sockels – das friesartig angelegte, stilisierte Eichenblatt-Ornament nimmt Formen des Jugendstils auf, inhaltlich ist es der allgemeinen Bismarck-Symbolik, die bereits eingangs erläutert wurde, zuzuordnen. Aber auch die schlichte Wuchtigkeit des Postaments mit seiner Betonung des klaren Kubischen ohne allzu viele Schnörkel und Verzierungen stellt eher eine zeitgemäße künstlerische Lösung dar als die figürlichen Teile des Denkmals, die sich recht gut in den historistisch gestalteten architektonischen Rahmen der Festhallenfassade einfügten.

Das Karlsruher Bismarck-Standbild läßt sich in einigen Aspekten mit dem seinerzeit vermutlich bekanntesten Denkmal des Reichskanzlers vergleichen, mit dem bereits erwähnten Natio-

naldenkmal vor dem Reichstagsgebäude in Berlin, das 1901 enthüllt wurde (Abb. S. 60). Wie Reinhold Begas verwendet auch der Karlsruher Bildhauer das Motiv des über einen Pfosten gelegten Mantels rechts hinter der Figur. In Berlin liegt darauf als Schriftstück eine Reichsurkunde[54], in Karlsruhe handelt es sich um eine Landkarte, auf die sich Bismarck mit seiner rechten Hand stützt. Mit der Linken faßt der Fürst bei beiden Darstellungen den Säbel, bei Begas winkelt er ihn stärker an als bei dem Standbild von Moest. Unter Zeitgenossen galt das Berliner Bildnis als „die ähnlichste Darstellung Bismarcks"[55]. Besonders gerühmt wurde „die Wiedergabe zweier Gesten Bismarcks während der Rede, die eigentümliche Nackenbewegung und die charakteristische Spreizung der Finger"[56]. Beide Details finden sich in der Version von Moest so nicht wieder, auch ist die Erscheinung des Kanzlers insgesamt anders aufgefaßt. Zwar trägt der Fürst beide Male den Interimsrock, dabei die oberen zwei Knöpfe geöffnet und den Überschlag umgelegt, doch die übrige Kleidung ist verschieden. Stellt Begas den Reichskanzler mit Helm dar, so zeigt ihn Moest ohne Kopfbedeckung, aber mit Kürassierstiefeln, wohingegen der Berliner Bildhauer auf diese verzichtet hat. Offenbar lag die Absicht beider Künstler darin, Bismarck in einer imaginären Szene im Parlament wiederzugeben, wobei keiner eine durchweg realistische Lösung angestrebt haben mochte. So ist es schwer vorstellbar, daß der Kanzler bei einer Parlamentsrede den Helm trug, ebenso scheint es unwahrscheinlich, daß Bismarck den Pallasch vor dem Reichstag mit sich führte. Die physische Erscheinung des Fürsten, seine schwere, mächtige Gestalt, hat offenbar Begas besser getroffen, bei Moest hingegen wirkt der Reichsgründer schlanker und dynamischer, somit deutlich idealisiert.

Was die formale Gestaltung des Sockels vom Karlsruher Bismarck-Denkmal betrifft, so läßt sich beispielsweise ein Detail vom Postament des Magdeburger Denkmals (Abb. S. 63) für den Reichskanzler vergleichen. Das am 1. 4. 1899 in Magdeburg enthüllte Bronzestandbild wurde nach einem Entwurf des Braunschweiger Bildhauers Karl Echtermeyer geschaffen, der Unterbau stammt vom Architekten Hermann Pfeifer, der ebenfalls in Braunschweig lebte[57]. Das wulstartig nach außen tretende, stilisierte Eichenblattornament, welches als umlaufendes Band den Karlsruher Sockel friesartig nach oben hin abschließt, findet sich in ähnlicher Form und Funktion schon beim Postament des Magdeburger Denkmals. Hier allerdings scheint es ein stilisiertes Lorbeerblättergeflecht – ähnlich der Struktur eines Siegerkranzes – zu sein, das sich zudem stärker vom Kubus abhebt, als dies beim Ornament des Karlsruher Sockels der Fall ist. Im übrigen unterscheiden sich die beiden Postamente deutlich. Das dunkle Gestein am Magdeburger Unterbau – der Karlsruher hingegen besteht aus weißem Marmor – trägt an der Vorderseite den Namen BISMARCK eingemeißelt, worauf Moest ganz verzichtet hat. Auf der weit ausladenden hohen Basis erhebt sich mit ausgebreiteten Schwingen ein Adler, welcher – neben anderem schmückendem und beziehungsreichem Beiwerk – in Magdeburg eine symbolträchtige Sockelfigur verkörpert. Friedrich Moest hingegen hat die Gestalt eines geflügelten Genius, der ein Bündel Stäbe zusammenschnürt, gewählt, um auf die Verdienste Bismarcks um das Reich sinnfällig hinzuweisen.

Dieses Motiv der gebündelten Stäbe vom Karlsruher Denkmal ist in ähnlicher Form beim 1899 enthüllten Düsseldorfer Bismarck-Denkmal zu finden, welches insofern als motivische Vorgabe gewertet werden kann. Am Sockel des Düsseldorfer Monuments sitzen eine weibliche und eine männliche Figur, wobei letztere „das geeinte wehrhafte Deutschland"[58] darstellt, „mit der linken Hand umfaßt sie ein Bündel zusammengeschnürter Eichenstämme, die deutschen Staaten versinnbildlichend, während sie mit der Rechten das entblößte Schwert zur Abwehr bereithält"[59].

Wie Nipperdey konstatiert, stand hinter dem Phänomen der Bismarck-Denkmäler aber auch „ein politischer Protest gegen den Wilhelminismus, gegen Pathos und Prestige, Veräußerlichung und Renommiersucht"[60], wenngleich diese Bewegung dennoch ihren Anteil an den genannten Kritikpunkten keineswegs verleugnen kann. Mehr noch stand allerdings „eine Unsicherheit, eine geheime Angst vor der Auflösung der Volksgemeinschaft und dem Machtverlust in einer glücklosen Weltpolitik" dahinter[61]. „Der dem Begriff der Nation in Deutschland inhärente dynamische Bezug, daß Nation nicht ist, sondern ständig erst wird und daß das deutsche Nationalgefühl darum ständig intensiviert werden müsse: das kommt auch und gerade in der Bewegung für die Bismarck-Denkmäler zum Ausdruck."[62] Diesen Einschätzungen kann hier jedoch nicht ohne weiteres beigepflichtet werden; vielmehr sind sie dahingehend zu relativieren, daß – mit Plagemann – an den „unübersehbaren Wust von nationaler Eitelkeit, nationaler Selbstgefälligkeit, nationalem Selbstlob und nationaler Selbstschmeichelei"[63] erinnert wird, der dem Bismarck-Denkmalbetrachter geboten wurde. In den Bismarck-Monumenten äußerte sich nicht nur ein – gerade im historischen Kontext des 19. Jahrhunderts und im Sinne der „verspäteten Nation" verständliches – deutsches Nationalgefühl, vielmehr artikulierte sich in diesen Denkmälern ein übersteigerter Nationalismus, der letztendlich in einer gewaltigen Selbstüberschätzung der vermeintlichen Überlegenheit der deutschen Nation gipfelte.

Anmerkungen:

[1] Über Bismarck-Denkmäler erstmals umfassend und mit zahlreichen Literaturhinweisen Volker Plagemann: Bismarck-Denkmäler. In: Hans-Ernst Mittig/Volker Plagemann (Hg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. München 1972. S. 217–252. Über Bismarck-Denkmäler und Bismarckverehrung in einer eher phänomenologisch orientierten Untersuchung Hans-Walter Hedinger: Bismarck-Denkmäler und Bismarck-Verehrung. In: Ekkehard Mai/Stephan Waetzoldt (Hg.): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich. Berlin 1981, S. 277–314.
Allgemein zum Thema vgl. auch Meinhold Lurz: Bismarck-Denkmäler. In: Ders.: Kriegerdenkmäler in Deutschland. Bd. 2: Einigungskriege. Heidelberg 1985, S. 430–454.

[2] Werner Pöls: Bismarckverehrung und Bismarcklegende als innenpolitisches Problem der Wilhelminischen Zeit. In: Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands. 20, 1971, S. 183–201.

[3] Lothar Gall: Bismarck. Der weiße Revolutionär. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1980, S. 710f.

[4] Ebd., S. 711.

[5] Ebd.

[6] Ebd.

[7] Manfred Hank: Kanzler ohne Amt. Fürst Bismarck nach seiner Entlassung 1890–1898. München 1977, S. 590.
Die erwähnte Legalisierung der Bismarckverehrung wurde möglich durch eine „Versöhnung" zwischen Kaiser Wilhelm II. und Bismarck, wenngleich diese reine Äußerlichkeit blieb. Vgl. ebd., S. 412.

[8] Vgl. ebd., S. 590.

[9] Vgl. V. Plagemann, Bismarck-Denkmäler, S. 220.

[10] Vgl. M. Hank, Kanzler ohne Amt, S. 588.

[11] Ebd., S. 590.

[12] Vgl. hierzu Lutz Tittel: Monumentaldenkmäler von 1871 bis 1918 in Deutschland. Ein Beitrag zum Thema Denkmal und Landschaft. In: E. Mai/S. Waetzoldt, Kunstverwaltung, S. 239. Sowie M. Lurz, Bismarck-Denkmäler, S. 430.

[13] Das Bismarcksche Familienwappen besteht aus einer Art Rosette, die von einem dreiblättrigen Kleeblatt mit drei dazwischen angeordneten Eichenblättern gebildet wird. Es verdeutlicht somit den Wahlspruch des Hauses Bismarck „In trinitate robur" – was soviel heißt wie „Die Kraft liegt in der Dreiheit", zugleich aber auch in der Dreieinigkeit.

[14] Das Reiterstandbild Bismarcks aus dem Jahre 1910 von Adolf von Hildebrand in Bremen ist das einzige Einzelmonument in der Form des „Monarchendenkmals". Beim Leipziger Siegesdenkmal Rudolf Siemerings von 1888 ist Bismarck zwar zu Pferde dargestellt, jedoch nur in der Funktion einer Sockelfigur. Vgl. V. Plagemann, Bismarck-Denkmäler, S. 225.

[15] Vgl. M. Lurz, Bismarck-Denkmäler, S. 442.

[16] Walter Bußmann: Das Zeitalter Bismarcks (Handbuch der Deutschen Geschichte, neu hrsg. v. Leo Just, Bd. 3, 2. Teil). Konstanz 1956, S. 247.

[17] Ebd.

[18] Vgl. M. Lurz, Bismarck-Denkmäler, S. 441.

[19] Vgl. hierzu Thomas Nipperdey: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert. In: Historische Zeitschrift 206, 1968, S. 529–585.
Zur Problematik des Begriffes „Nationaldenkmal" vgl. L. Tittel, Monumentaldenkmäler, S. 260–264.

[20] Vgl. V. Plagemann, Bismarck-Denkmäler, S. 234f.

[21] Vgl. hierzu ebd., S. 236f.
Sowie L. Tittel, Monumentaldenkmäler, S. 244ff.

[22] Vgl. V. Plagemann, Bismarck-Denkmäler, S. 235f.

[23] Vgl. Th. Nipperdey, Nationalidee, S. 579f.

[24] Vgl. V. Plagemann, Bismarck-Denkmäler, S. 229f.

[25] Ebd., S. 231.

[26] Ebd., S. 228.

[27] Ebd.

[28] Ebd.

[29] Ebd.

[30] Walther Hoffmann: Bismarck-Ehrung durch die Deutsche Studentenschaft. Heidelberg 1899, S. 23.

[31] Th. Nipperdey, Nationalidee, S. 578f.

[32] Vgl. L. Tittel, Monumentaldenkmäler, S. 243.

[33] Max Erhardt: Bismarck im Denkmal des In- und Auslandes. Eisenach/Leipzig 1903. 2. Teil. Taf. 1.

[34] Vgl. hierzu: Ursula Schmitt: Die Bismarcksäule von 1903 auf dem Heiligenberg. In: Heidelberger Denkmäler 1788–1981 (Neue Hefte zur Stadtentwicklung und Stadtgeschichte. Heft 2/1982. Eine Schriftenreihe der Stadt Heidelberg. Hrsg. v. Günter Heinemann), S. 51–56.

[35] Vgl. M. Ehrhardt, Bismarck im Denkmal, Taf. 28.

[36] Zum Verhältnis Bismarck und Baden vgl. Irmgard Grünewald: Bismarck nach seiner Entlassung im Urteil der badischen Presse. Magisterarbeit Masch.schr., Karlsruhe o. J., S. 8ff.

[37] Ebd., S. 9.

[38] Ebd.

[39] Ebd., S. 10.

[40] Bismarck. Gedanken und Erinnerungen. 3. Bde. in einem Bd. Stuttgart/Berlin o. J. [1928].

[41] Ebd., S. 606.

[42] Für die Umbenennung war die Genehmigung des Großherzogs erforderlich, da die Straße nur zum kleinen Teil auf städtischem Areal lag. Vgl. hierzu Karlsruher Ztg. 2. 3. 1872. Das 1874 eingeweihte Gymnasium an der Bismarckstraße erhielt offenbar erst 1937/38 den Namen „Bismarck-Gymnasium". Diese Informationen und den Quellenhinweis verdankt die Verfasserin Herrn Dr. Michael Ruhland.

[43] Robert Goldschmit: Die Stadt Karlsruhe, ihre Geschichte und ihre Verwaltung. Festschrift zur Erinnerung an das 200jährige Bestehen der Stadt. Unter Mitwirkung von Heinrich Ordenstein und Karl Widmer. Karlsruhe 1915, S. 111.

[44] V. Plagemann, Bismarck-Denkmäler, S. 238.

[45] Diese neun badischen Städte waren Baden, Bruchsal, Freiburg, Heidelberg, Karlsruhe, Konstanz, Lahr, Mannheim und Pforzheim.

[46] Der Ehrenbürgerbrief war nach einem Entwurf von Hermann Götz, Direktor der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule in Karlsruhe, geschaffen worden. Er bestand aus einem Rahmen aus Nußbaumholz mit buntfarbig eingelegten Relief- und Flachintarsien, dessen Bekrönungsarchitektur ein bronzenes Porträt-Medaillon Bismarcks enthielt; an seinem Sockel waren die Wappen der badischen Städte angebracht. Die eigentliche Urkunde war auf Pergament gemalt und zeigte im oberen Teil eine symbolträchtige figürliche Komposition mit der Gestalt einer vor dem Reichstagsgebäude thronenden Germania, der ein Waffenschmied den Reichsschild zu Füßen legt. Ein Page mit Kaiserkrone und ein Löwe, der die Kraft des wieder geeinten Deutschen Reiches versinnbildlicht, vervollständigen diese beziehungsreiche Figurengruppe. Unter der Malerei war der Text der Ehrenbürgerurkunde zu lesen, unterzeichnet von den Vertretern der Städte.
Vgl. hierzu Das Bismarck-Museum in Bild und Wort. Ein Denkmal deutscher Dankbarkeit. Hrsg. v. Albert de Grousilliers. Spezial-Ausgabe für die National-Subscription der Deutschen in Amerika. Berlin/New York o. J. [um 1900], S. 149.

[47] Siehe Anm. 30.

[48] Th. Nipperdey, Nationalidee, S. 579.

[49] Ebd., S. 581.

[50] Ebd., S. 578.

[51] Karlsruher Ztg. 4. 7. 1904.

[52] Ebd.

[53] Bad. Presse 3. 7. 1904, Abendausgabe.

[54] Vgl. V. Plagemann, Bismarck-Denkmäler, S. 235.

[55] Ebd.

[56] Ebd.

[57] Vgl. Centralblatt der Bauverwaltung, 19, 1899, Nr. 34, S. 203. Abb. bei Bruno Garlepp: Bismarck-Denkmal für das Deutsche Volk. 2. verm. Aufl. Berlin 1910/11, S. 454.

[58] M. Ehrhardt, Bismarck im Denkmal, Taf. 21.

[59] Ebd.

[60] Th. Nipperdey, Nationalidee, S. 582.

[61] Ebd.

[62] Ebd.

[63] V. Plagemann, Bismarck-Denkmäler, S. 246.

Ursula Merkel

Kriegerdenkmäler in Karlsruhe – ein Überblick von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich

I.

Ende des 18. Jahrhunderts beginnt die Geschichte einer Denkmalsgattung, die – da Kriege nach wie vor zur politischen Realität gehören – bis zum heutigen Tage nicht abgebrochen ist: die Geschichte des Kriegerdenkmals[1]. Vor dieser Zeit war im Hinblick auf Gedächtnis und Ehrung der Kriegstoten weder von privater noch von öffentlicher Seite eine eigenständige Sprache entwickelt worden; die Erinnerung an die Gefallenen blieb, zumal im Zeitalter des Absolutismus, ausschließlich an den Ruhm des Herrschers gebunden. Wer dessen militärische Erfolge mit dem Leben bezahlt hatte, war zunächst nicht von Interesse. Diese Abwertung der gefallenen Krieger, denen im 18. Jahrhundert noch oftmals die Bestattung verweigert wurde, indem man sie einfach auf dem Schlachtfeld liegen ließ[2], erklärt sich aus der tradierten Geringschätzung des weitgehend rechtlosen Söldnerstands innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie; das Heer galt als Schmelztiegel sozial verachteter Individuen. Erst die tiefgreifenden gesellschaftspolitischen Veränderungen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert – dem Beginn des bürgerlichen Zeitalters – führten gleichsam als Reflex auf das Gedankengut der Aufklärung und die Ideale der Französischen Revolution ein gewandeltes Verständnis vom Wesen des Krieges und erstmals eine sich öffentlich manifestierende Form des Gedächtnisses an seine Opfer herbei. Unterstützt wurde diese Entwicklung durch die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht und die Bildung von Freiwilligenverbänden in den Befreiungskriegen gegen Napoleon, mit denen die Aufwertung des Soldatentums eng verknüpft war[3].

Im Gegensatz zur bürgerlichen Privatsphäre[4] war die Errichtung von Monumenten für Einzelpersonen oder Personengruppen im öffentlichen Raum noch nahezu das ganze 18. Jahrhundert hindurch in erster Linie den Herrschenden vorbehalten. Erst allmählich erweiterte sich der Kreis denkmalwürdiger Individuen gleichermaßen auf verdiente Bürger und Militärangehörige bis hinab zum einfachen Soldaten. Innerhalb der angedeuteten Entwicklung nehmen die von Friedrich dem Großen seit 1769 gestifteten Standbilder seiner Generäle auf dem Berliner Wilhelmsplatz eine Art Zwischenstufe ein, die, obwohl die Tradition der Feldherrnmonumente bis in die Antike zurückreicht, für die Denkmalsgeschichte der nachfolgenden Jahrzehnte weitreichende Konsequenzen haben sollte[5]. Von hier aus war es kein allzu großer Schritt mehr zum ersten in Deutschland errichteten Kriegerdenkmal, dem sogenannten Hessen-Denkmal[6], das als geschichtliches Novum die Namen der Gefallenen der Nachwelt überliefert. Dabei handelt es sich um einen vom preußischen König 1793 gestifteten Steinblock mit Trophäen, auf dem die Namen der im Kampf gegen französische Revolutionstruppen gefallenen hessischen Soldaten, nach militärischen Dienstgraden geordnet, verzeichnet sind. Einen fortschrittlichen Anspruch im Sinne des Gleichheitsideals, der sich zumindest auf den ersten Blick hinter der Auflistung der Soldatennamen vermuten ließe, löst das Denkmal indessen nicht ein, es benützt im Gegenteil das Gedächtnis an die Gefallenen zur Betonung des monarchischen Gedankens[7].

Gleichwohl wurde mit diesem Erinnerungsmal des ausgehenden 18. Jahrhunderts der Grundstein für eine Entwicklung gelegt, auf die in der Folgezeit verstärkt auch bürgerliche Interessengruppen Einfluß nahmen und die schließlich, als Reaktion auf die zwei Jahrzehnte später siegreich beendeten Befreiungskriege, den „Auftakt der neueren Denkmalsgeschichte"[8] schlechthin bilden sollte. Kirchen, Friedhöfe und Schlachtfelder boten sich zunächst als bevorzugte Aufstellungsorte an; Parkanlagen und öffentliche Plätze inmitten des städtischen Lebens kamen bald hinzu.

Überblickt man die Entwicklung des Kriegerdenkmals seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, so fällt auf, daß diese Denkmalsgattung zumindest seit der Reichsgründung 1871 die quantitativ stärkste Gruppe öffentlicher Monumente in Deutschland stellen. Für Frankreich lassen sich spätestens seit den 1920er Jahren ähnliche Verhältnisse konstatieren. Zwei Zahlenbeispiele mögen dies veranschaulichen: Meinhold Lurz geht davon aus, daß als Reaktion auf den Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 sowie die beiden Weltkriege auf deutschem Gebiet insgesamt etwa 100000 Kriegerdenkmäler realisiert wurden[9]. Demgegenüber kam es in Frankreich allein in den Jahren 1920 und 1925 zur Errichtung von rund 30000 Gefallenenmonumenten – oder wie es Olivier Descamps ausgedrückt hat: Während dieser fünf Jahre wurden, rein rechnerisch gesehen, Tag für Tag etwa 15 Kriegerdenkmäler an verschiedenen Orten irgendwo in Frankreich aufgestellt[10]. Die

Tatsache einer derartig inflationären Produktion führt zu der Frage, welche Funktionsansprüche mit diesen Denkmalssetzungen verbunden waren bzw. nach wie vor mit ihnen verbunden sind, geht man davon aus, daß manchen Kriegerdenkmälern für den Ersten Weltkrieg auch heute noch eine latente Verführungskraft der von den Auftraggebern beabsichtigten Propaganda innewohnt[11].

Kriegerdenkmäler verleihen dem Gedenken der Lebenden – und das sind oftmals die Überlebenden – an die Toten sichtbaren Ausdruck. So gesehen gleichen sie den Totenmalen, die fast so alt sind wie die Geschichte der Menschheit selbst[12]. Gefallenendenkmäler jedoch „leisten" mehr: Da sie nicht an einen natürlichen Tod erinnern, sondern an das gewaltsame und verfrühte Sterben einer Menschengruppe, vorsätzlich und straffrei herbeigeführt durch ein anderes Kollektiv, drängt sich vor ihnen unvermeidbar die Frage nach Sinn und Rechtfertigung dieses Todes auf. Die weitaus meisten Kriegerdenkmäler übernehmen infolgedessen eine sinnstiftende Funktion, indem sie, wie Reinhard Koselleck dargelegt hat, Identifikationsmuster für den Betrachter bereithalten[13]. Begünstigt durch den zunehmenden Verlust der religiösen Deutung menschlicher Existenz im Verlauf des 19. Jahrhunderts konnten Kriegerdenkmäler einen Freiraum für Sinnstiftungen vorwiegend politisch-ideologischer oder pseudoreligiös determinierter Art einnehmen. Dieser von den Auftraggebern beabsichtigte Identifikationsprozeß verläuft auf zwei Ebenen: Eine spezifische Denkmalsikonographie und einschlägige Inschriften nennen die Werte und Ziele, für die die Toten als Helden, Vaterlandsbeschützer oder Sieger gestorben sein sollen, und gleichzeitig wird intendiert, daß sich der Rezipient mit diesen Wertvorstellungen und ihrer in die Zukunft weisenden Kontinuität identifiziert[14].

Unbestreitbar paßte sich die Formensprache der Denkmäler dem jeweiligen Zeitgeschmack an, die Identitätsangebote und Stiftergruppen wechselten der gesellschaftspolitischen Situation entsprechend, und auch die Nomenklatur der Kriegermonumente änderte sich im Verlauf der Jahrzehnte als Widerspiegelung eines spezifischen Denkmalgehalts[15]. Unbeschadet aller äußerlichen Wandlungen blieb jedoch, unter wechselnden politischen Vorzeichen, das System von rückwirkender Identitätsbindung der Gefallenen und in die Zukunft gerichteter Verpflichtung der Nachkommenden bestehen. Vor diesem Hintergrund scheint die These gerechtfertigt, daß die Mehrzahl der Kriegerdenkmäler eine Vergangenheitsbewältigung im kritisch-aufgeklärten Sinne und im Hinblick auf zukünftig friedlich zu lösende Konflikte nicht zu fördern, sondern im Gegenteil zu verhindern suchen. Mit wenigen Ausnahmen vermitteln sie ein eindimensionales Geschichtsbild, das nicht einer Aktivierung der Geschichte dient, aus der die Gegenwart Erkenntnisse ziehen könnte, sondern das vielmehr Ausdruck einer systemstabilisierenden Propaganda ist, deren bevorzugte Instrumente entweder die gänzliche Verdrängung oder aber die Heroisierung militärischer Gewalt bilden – gemäß der „Tendenz zur geschichtlichen Armut in der Öffentlichkeit der Denkmäler"[16]. Daß sich dieser allgemein formulierte Befund auch am Beispiel der Kriegerdenkmäler und Kriegerdenkmalsprojekte in Karlsruhe verifizieren läßt, soll Aufgabe der nachfolgenden Ausführungen sein. Gleichwohl gab es, insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg, andersgeartete Vorschläge: künstlerische Konzeptionen, die das Grauen und Leid des Krieges thematisieren, anstatt es zu verschweigen, die zum Frieden mahnen und – dies allerdings sehr selten – die Frage nach den Verantwortlichen und den realen Konfliktsituationen stellen. Bezeichnenderweise hat jedoch nur ein Bruchteil dieser Denkmalsentwürfe das Projektstadium jemals überschritten.

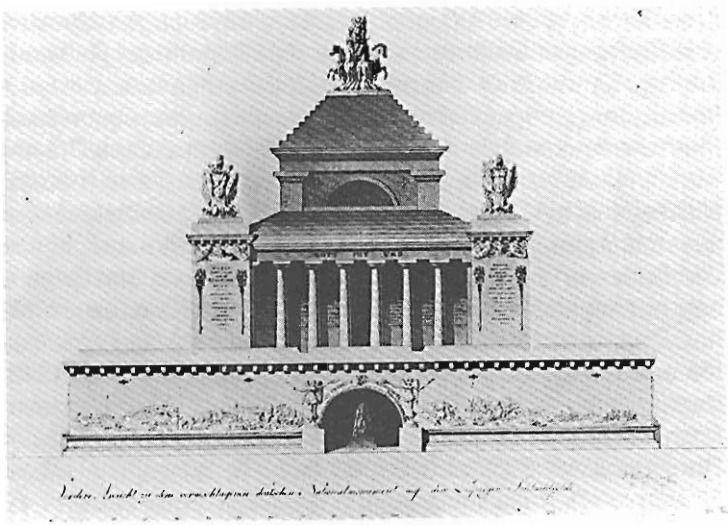
II.

Ein Überblick zu Geschichte, Anspruch und Wirkung von Kriegerdenkmälern am Beispiel der in Karlsruhe geplanten Monumente und Projekte kann, bedingt durch den vorgegebenen Rahmen, nicht alle Aspekte der komplexen Thematik aufgreifen. Das zur Verfügung stehende Material legt vielmehr nahe, einzelne Schwerpunkte innerhalb der chronologischen Abfolge zu setzen und das Augenmerk auf lokale Besonderheiten zu richten. Daß anhand der Karlsruher Beispiele dennoch das Bild eines Denkmalsspektrums vermittelt werden kann, das trotz seiner regional bedingten Ausprägung die Grundzüge der allgemeinen Entwicklung der Kriegerdenkmäler in Deutschland von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich repräsentiert, hat mehrere Gründe: Zunächst ist dieser Umstand sicherlich einer gewissen Formelhaftigkeit zuzurechnen, die jenem Bereich öffentlicher Kunst zu eigen ist. Weiterhin bietet die Struktur der Stadt als einer der bedeutendsten Garnisonsstädte Badens, dessen Geschichte enger als alle anderen süddeutschen Staaten mit dem preußischen Herrscherhaus verbunden war, als aufblühende Residenz des 19. Jahrhunderts, als spätere Landeshauptstadt, als Universitätssitz und nicht zuletzt durch ihre grenznahe Lage zu Frankreich ein im Verhältnis zu Städten vergleichbarer Größenordnung breiter gestreutes Ausgangsmaterial. Hinzu kommt, daß sich die nachfolgenden Ausführungen nicht allein auf jene im Katalogteil behandelten Objekte[17] stützen, sondern daß darüber hinaus einzelne Vorschläge und nicht realisierte Projekte, die in

unmittelbarem Zusammenhang mit der Karlsruher Denkmalsgeschichte stehen, berücksichtigt sind. Auf den überregionalen Kontext kann dabei nur punktuell eingegangen werden.
Das auf diese Weise erweiterte Spektrum umfaßt – wenn auch in recht unterschiedlicher Gewichtung – alle kriegerischen Auseinandersetzungen, in deren Folge es auf deutschem Gebiet gemeinhin zur Errichtung von Sieges- und Gefallenenmonumenten kam: die Befreiungskriege 1813–1815, aus deren Zeit sich Entwürfe Weinbrenners erhalten haben, die allerdings nicht zur Ausführung gelangten; die Revolution 1848/49, in deren Zusammenhang das erste Kriegerdenkmal in Karlsruhe realisiert wurde; der Deutsch-Französische Krieg 1870/71, dem eine erste Denkmalswelle nachfolgte; dann, als quantitativer Höhepunkt der Denkmalssetzungen, die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg und schließlich, als Sonderfälle am Ende des behandelten Zeitraums, die von den nationalsozialistischen Machthabern initiierten Denkmäler für ihre „Helden der Bewegung".

III.

Nachdem Frankreich aus den bis 1802 dauernden Revolutionskriegen siegreich hervorgetreten war, kam es unter der Regie Napoleons zur Neuordnung der deutschen Territorien – einer der zahlreichen strategischen Schritte, mit denen die französische Vormachtstellung in Europa gesichert werden sollte[18]. Das Ergebnis war eine radikale Vereinfachung der Landkarte im Süden und Südwesten Deutschlands: Nahezu alle geistlichen Besitztümer wurden säkularisiert, die meisten Reichsstädte und kleineren weltlichen Adelsherrschaften einem der nun zu Mittelstaaten anwachsenden Fürstentümern Bayern, Württemberg, Baden, Hessen-Darmstadt und Nassau angegliedert.
Im Sommer 1806 bildete sich unter dem Protektorat Napoleons der Rheinbund, in den nach und nach alle deutschen Staaten außer Braunschweig, Kurhessen sowie die Großmächte Österreich und Preußen eintraten. Für die süddeutschen Länder war der Anschluß an dieses Bündnis mit Standeserhöhungen verbunden: Baden und Hessen-Darmstadt stiegen zum Großherzogtum auf, Bayern und Württemberg zum Königreich. Daß der Preis für mehr Reichtum und Einfluß indessen teuer bezahlt werden mußte, sollte sich schon wenige Jahre später zeigen, denn Napoleons neu gebildete Vasallenstaaten waren nun zu aktiver militärischer Unterstützung Frankreichs verpflichtet. Für Baden bedeutete dies, daß es für den Kriegsfall ständig ein 8000 Mann starkes Heer in Bereitschaft zu halten hatte.
In der Folge kämpften die badischen Regimenter an der Seite Frankreichs 1806/07 gegen Preußen, 1808 gegen Spanien und 1809 gegen Österreich. Im Mai 1812 begann der Rußlandfeldzug, für den 6500 badische Soldaten aufgestellt wurden – freilich ein geringer Tribut im Vergleich zu dem immensen Menschenmaterial der mehr als 600 000 Mann starken Grande Armée Napoleons, die sich auf den Weg nach Osten machte. Nicht einmal ein Drittel des aus Franzosen und Rheinbündlern zusammengewürfelten Heeresverbandes kehrte zurück; von den Badenern waren es gerade noch 400 Mann[19]. Im Gegensatz zu einigen anderen Rheinbundstaaten, die sich schon früher von Napoleon losgesagt hatten, standen badische Soldaten selbst in der Völkerschlacht bei Leipzig im Oktober 1813, dem entscheidenden Sieg der Verbündeten über Napoleon, noch auf der Seite Frankreichs. Kurze Zeit später löste sich der Rheinbund gänzlich auf. Baden trat – gleichsam in letzter Stunde, wollte es seine Integrität nicht aufs Spiel setzen – zu den Alliierten über.
Die Befreiungskriege zogen sich zwar noch bis zur endgültigen Niederwerfung Napoleons im Sommer 1815 hin, doch wurde der Sieg bei Leipzig gleichwohl zum Kristallisationspunkt der patriotischen Bewegung und der nun zahlreich entstehenden Denkmalsprojekte. Dies galt sowohl für den Norden wie für den Süden Deutschlands, obgleich die Befreiungskriege – oder Freiheitskriege, wie sie in der Hoffnung auf bürgerliche Gleichberechtigung und nationale Einheit ursprünglich genannt wurden[20] – in den von Napoleon unabhängigen Ländern, insbesondere in Preußen, zunächst eine ungleich ausgeprägtere Welle der Denkmalserrichtungen auslösten als in der Mehrzahl der ehemals verbündeten Staaten.
Der Schriftsteller und Dichter Ernst Moritz Arndt gehörte zu den ersten, die dazu aufriefen, am Ort der Niederlage Napoleons ein Denkmal aufzustellen: „Daß auf den Feldern bei Leipzig ein Ehrendenkmal errichtet werden muß, das dem spätesten Enkel noch sage, was daselbst im Oktober des Jahres 1813 geschehen, darüber ist in ganz Teutschland, ja wohl fast in der ganzen Welt nur Eine Stimme. [. . .] Das Denkmal muß draussen stehen, wo so viel Blut floß; es muß so stehen, daß es ringsum von allen Straßen gesehen werden kann [. . .] Soll es gesehen werden, so muß es groß und herrlich sein wie ein Koloß, eine Pyramide, ein Dom in Köln"[21].
Zahlreiche Künstler, darunter führende Architekten und Bildhauer jener Zeit, versuchten sich an der Aufgabe des Siegesdenkmals, das auf dem Schlachtfeld bei Leipzig oder an einem nicht näher bestimmten Ort zur Aufstellung gelangen sollte. Entwürfe aus der Zeit unmittelbar vor und nach der Völkerschlacht, als die vaterländisch-freiheitliche Bewegung und die mit ihr verbundenen Erwartungen noch nicht von den zuneh-



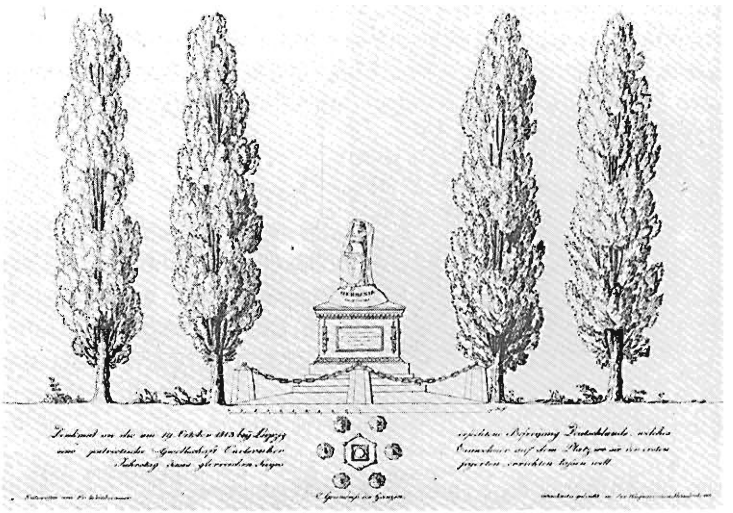
Entwurf zu einem Nationaldenkmal der Schlacht bei Leipzig von Friedrich Weinbrenner 1814

mend restaurativen Verhältnissen im Lande zunichte gemacht worden waren, haben sich von Karl Friedrich Schinkel, Leo von Klenze, Friedrich Weinbrenner und Johann Heinrich Dannecker erhalten; ferner sind Vorschläge von Karl Sieveking, Ernst Moritz Arndt und anderen Zeitgenossen überliefert[22].
Bekanntlich wurde keines dieser frühen Projekte verwirklicht[23]. Für Weinbrenners Entwurf trifft diese Feststellung indessen nur bedingt zu, denn zumindest kam sein Vorschlag für ein Völkerschlachtdenkmal in Leipzig – wenn auch nur in halber Größe und nicht für Dauer – als Festdekoration zur Ausführung. Den Anlaß dazu bot der erste Jahrestag des entscheidenden Sieges, der in Karlsruhe wie überall in Deutschland als Befreiungsstunde von der Fremdherrschaft gefeiert wurde – ungeachtet der Tatsache, daß Baden damals noch als Bündnispartner Napoleons gegen die Alliierten gekämpft hatte.
Die Festlichkeiten in der Residenzstadt begannen am Abend des 18. Oktober 1814 mit einem Festzug[24] und fanden ihre Fortsetzung am folgenden Tag im Stephanienbad bei Beiertheim. Dort hatte man das „Monument auf Zeit", nach Weinbrenners Vorlagen aus Holz, Pappe und Stuck angefertigt und von Kerzen beleuchtet, als Attraktion einer abendlichen Gesellschaft im Garten aufgebaut[25]. In welchem Umfang auch die figürlichen Einzelelemente des Völkerschlachtdenkmals für die Karlsruher Festdekoration ausgeführt wurden, läßt sich heute nicht mehr mit Bestimmtheit sagen[26].
Weinbrenners Entwurf (Abb. S. 70), der in Marmor oder Granit ausgeführt werden sollte, zeigt über einem quadratischen, neun Meter hohen Unterbau mit einer Seitenlänge von jeweils sechzig Metern eine Art Ruhmestempel mit bauplastischem Schmuck und zahlreichen Figuren[27]. Ecktürme mit Kriegstrophäen begrenzen die sich seitlich öffnenden, von dorischen Säulen getragenen Vorhallen, die in einen überkuppelten Innenraum führen. Dem Aufbau des antiken Mausolos-Grabmals von Halikarnassos folgend, erhebt sich darüber eine Stufenpyramide, gekrönt von einer Quadriga mit den Personifikationen „Liebe", „Weisheit" und „Stärke" sowie einer Viktoria. Den mächtigen, wehrhaft wirkenden Unterbau wollte Weinbrenner „in der Gestalt einer gotischen Festung"[28] erscheinen lassen. Sein oberer Teil ist mit Schießscharten versehen, die Außenflächen überzieht ein Figurenfries mit Darstellungen aus der Völkerschlacht. Tonnengewölbte Gänge führen in das Innere des Sockelteils, wo „gleich einer Gefangenen die Bildsäule der von Frankreich unterjochten Germania"[29] aufgestellt werden sollte[30]. „Mit der Linken", so fährt Weinbrenners Beschreibung fort, „hebt sie schüchtern den Trauerschleyer, der über ihrem Antlitz hing, und läßt mit der Rechten den unter dem Schleyer verborgen gehaltenen Reichsapfel halb erschrocken wieder als selbständiges Wesen hervorblicken"[31].
Von Weinbrenners Hand stammt jedoch nicht nur der Entwurf des Völkerschlachtdenkmals für Leipzig, dessen Gesamtanlage im übrigen fatal an seinen „Entwurf zu einem Denkmal der Grande Armée in Paris" von 1806 erinnert[32], sondern auch die Skizze eines in Karlsruhe zu errichtenden „Denkmals an die am 19. October 1813 bey Leipzig erfochtene Befreyung Deutschlands"[33]. Die näheren Umstände zur Entstehung und Verbreitung der Lithographie (Abb. S. 71), die Ansicht und Grundriß des projektierten Monuments zeigt, sind nicht bekannt[34]. Aus der Inschrift des Entwurfs geht lediglich hervor, daß „eine patriotische Gesellschaft Carlsruher Einwohner auf dem Platz, wo sie den ersten Jahrestag dieses glorreichen Sieges feyerten", das Denkmal aufzustellen gedachte[35]. Zweifelsohne handelt es sich bei dieser Figur um eine Variante jener Germania, die bereits im Entwurf des Völkerschlachtdenkmals zu sehen ist: Die thronende Germania, Personifikation des Deutschen Reiches, schlägt mit ihrer linken Hand einen Trauerschleier zurück und gibt dadurch den Blick frei auf den Reichsapfel in ihrer Rechten.
Die Ähnlichkeit der Germania-Darstellung in beiden Entwürfen legt die Vermutung nahe, daß die Mitglieder der nicht näher bekannten „patriotischen Gesellschaft"[36] diese Figurenerfindung entweder bereits durch Weinbrenners im Juli 1814 erschienenen „Ideen zu einem teutschen Nationaldenkmal" oder spätestens anläßlich der Feier des Jahrestages kennengelernt hatten und die Ausarbeitung der Figur als eigenständigen Denkmalsentwurf in Auftrag gaben. Mit der Wahl dieses

Sujets hatte man sich für das gleichsam fortschrittlichste Element der Weinbrennerschen Konzeption entschieden, das zwar in keiner Weise an die Opfer der Befreiungskriege erinnerte, jedoch auf eine politische Zielsetzung des Bürgertums verwies, die im Zeichen der einsetzenden Restauration bald mit massiven Mitteln unterdrückt werden sollte. Denn das transitorische Moment der Entschleierung Germanias, das – mal eher versteckt, mal unübersehbar in den Mittelpunkt gerückt – beide Entwürfe Weinbrenners zeigen, galt den Zeitgenossen nicht nur als Symbol für die Befreiung Deutschlands, sondern auch als Sinnbild national-demokratischer Erwartungen, wie sie zumindest ein Teil des Bürgertums nach dem Sieg über Napoleon hegte[37]. So gesehen werden es nicht, wie Valdenaire vermutet[38], die mangelnden finanziellen Möglichkeiten gewesen sein, die einer Realisierung des Entwurfs im Wege standen, sondern die zunehmend repressiver werdende, von dynastischen Interessen geprägte Situation nach dem Wiener Kongreß. Napoleons Streben nach Weltherrschaft hatte zwar die nationale Bewegung mobilisiert, im Zeichen der Heiligen Allianz etablierte sich jedoch die Restauration der Adelsherrschaft.

Während die Napoleonischen Kriege und die Befreiungskriege in Baden mithin kaum Spuren in Form von Denkmälern hinterlassen haben[39], kam es in anderen Staaten, vornehmlich in Preußen und Bayern[40], im Verlauf der nachfolgenden Jahrzehnte zu zahlreichen Denkmalserrichtungen. In diesen Projekten schlug sich der nationalstaatliche Gedanke, wenn überhaupt, nur noch bedingt nieder: Das Interesse galt vielmehr der monarchisch-partikularistischen Herrschaftsform, die mit entsprechenden Monumenten gefestigt werden sollte. Am Anfang dieser Entwicklung stehen die preußischen Denkmäler. Hier wurden Formen der Gefallenenehrung entwickelt, deren Rezeption auch noch mehr als hundert Jahre später ungebrochen war[41].

Der preußische König Friedrich Wilhelm III. hatte 1816 beschlossen, die Gefallenen der Befreiungskriege durch gußeiserne Denkmäler auf den verschiedenen Schlachtfeldern zu ehren und dabei den Wunsch geäußert, daß alle Monumente von gleicher Gestalt sein sollten. Nach dem Entwurf Karl Friedrich Schinkels wurden sie in der Berliner Königlichen Eisengießerei hergestellt und zunächst in Großbeeren, Dennewitz, Großgörschen und Katzbach, dann in Culm, Belle-Alliance und Haynau errichtet[42]. Als nachträglich aufgestelltes, in den Dimensionen bedeutenderes „Mutterdenkmal" der einzelnen kleineren Monumente auf den Schlachtfeldern wurde schließlich auf Anordnung des Königs und wiederum nach einem Entwurf Schinkels das Kreuzbergdenkmal als zentrales preußi-



Entwurf zu einem Erinnerungsdenkmal an die Schlacht bei Leipzig für Karlsruhe von Friedrich Weinbrenner um 1814

sches Kriegermonument errichtet und 1821 auf dem Tempelhofer Berg vor den Toren Berlins eingeweiht.

Griff Schinkel bei den kleineren Denkmälern auf die Grundform der Fiale zurück, so bildete beim gleichfalls aus Eisen gegossenen Kreuzbergdenkmal eine gotische Turmspitze über kreuzförmigem Grundriß den Ausgangspunkt der architektonischen Gestaltung. Rings an den Außenflächen stehen, überwiegend antikisch gekleidet, zwölf Schlachtgenien als Personifikationen der Siege, die Deutschlands Befreiung herbeiführten. Sie zeigen als idealisierende Porträts die wichtigsten Vertreter des preußischen Herrscherhauses und seiner Generäle – die patriotische Erinnerung an die Freiheitskriege sollte auf diese Weise eng mit der dynastischen Politik verknüpft werden. Am Sockel findet sich entsprechend die Widmung des Monuments, gleichsam eine Inkunabel späterer Kriegerdenkmalsinschriften: „Der König dem Volke / das auf seinen Ruf hochherzig / Gut und Blut dem Vater / lande darbrachte den / Gefal / lenen zum Gedaechtniß den / Lebenden zur Anerken / nung den künftigen Geschlech / tern zur Nacheiferung."

Während sich im Süden Deutschlands, vornehmlich in Bayern, eine ausgeprägte Antikenrezeption durchsetzte, entwickelte sich die Neogotik als vermeintlich altdeutscher und somit vaterländisch empfundene Architekturrichtung, deren französischer Ursprung noch nicht bekannt war, zu einer Art preußischem Nationalstil. Neben der Anlehnung an Fialen und Türmchen, wie sie von der Architektur des Kölner Doms übernommen wurden, waren es vor allem gotisierende Baldachine[43], die der Forderung nach einer patriotisch und christlich orien-

tierten Denkmalskunst entgegen kamen. In diesem Zusammenhang verwundert es nicht, daß das erste in Karlsruhe realisierte Kriegerdenkmal – eine Stiftung des preußischen Königs – in Gestalt eines riesenhaft vergrößerten neogotischen Tabernakels errichtet wurde.

IV.

Mit dem Wiener Kongreß 1815 hatte sich die Hoffnung auf nationale Selbstbestimmung und politische Gleichberechtigung des Bürgertums, in zahlreichen Staaten sogar auf Anerkennung einer Verfassung, zerschlagen. Die nachfolgenden Jahrzehnte standen somit unter dem Zeichen wachsender sozialer Unruhe, mit der die Verschärfung des politischen Protests verbunden war. Um die in Opposition getretene politische Öffentlichkeit so weit als möglich auszuschalten, wurde im Vormärz ein übermächtiges System staatlich gelenkter Repression in Gang gesetzt[44]. Die Karlsbader Beschlüsse von 1819 und deren Verschärfung nach der Julirevolution 1830 gelten als Marksteine innerhalb dieser Entwicklung. Im Zusammenhang mit den nach 1840 verstärkt auftretenden Hungersnöten und wirtschaftlichen Krisen, die vor allem die unteren Bevölkerungsschichten an den Rand der Existenzfähigkeit brachten, war das Konfliktpotential derart angewachsen, daß es nur noch eines äußeren Anstoßes bedurfte, um eine Kette von revolutionären Ereignissen in Deutschland auszulösen: Die Februarrevolution in Paris 1848 gab das Signal zur Erhebung.

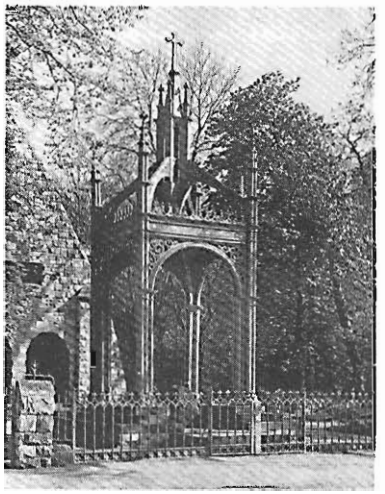
Das Großherzogtum Baden spielte während der Revolution von 1848/49 eine entscheidende Rolle – nicht erst im Sommer 1849 als Schauplatz ihres endgültigen Scheiterns, sondern bereits im Frühjahr und Herbst des vorangegangenen Jahres mit den von Friedrich Hecker und Gustav von Struve geführten Aufständen, die vom badischen Militär niedergeschlagen wurden. Ihnen waren im März 1848 blutige Barrikadenkämpfe in Berlin vorangegangen. Dort zeichnete sich, hervorgerufen durch das Bekenntnis des preußischen Königs zu Verfassung und Einheit, vorübergehend ein neuer konstitutioneller Kurs ab. Doch der Schein trog: Die Zugeständnisse der Regierung besaßen nur kurzfristig Gültigkeit; bald darauf erstarkte die Reaktion unter der Führung einflußreicher militärischer und höfischer Kreise[45].

Im April 1849 verabschiedete die Frankfurter Nationalversammlung die Reichsverfassung und wählte den König von Preußen zum erblichen Kaiser. Doch die Ablehnung der Kaiserwürde durch Friedrich Wilhelm IV. machte mit einem Schlag alle bisherigen Bemühungen für die Einigung sowie Konstitution des Reiches zunichte und löste im Süden Deutschlands eine anhaltende Umsturzbewegung aus, die an Stärke und Dauer alle bisherigen Phasen der Revolution übertreffen sollte. Nachdem die zahlreichen Teilnehmer der Mitte Mai stattfindenden Landes-Volksversammlung in Offenburg die Erhebung in alle Teile des Landes getragen und sich die Nachricht vom Überlaufen der badischen Soldaten zu den Aufständischen in Windeseile verbreitet hatte, spitzte sich die Krisensituation auch in der Residenzstadt derart zu, daß der Großherzog und sein Ministerium aus Karlsruhe fliehen mußten, obwohl sie die Reichsverfassung offiziell anerkannten. Der Landesausschuß der Volksvereine übernahm als provisorische Regierung die Geschäfte[46].

Aber die Tage der jungen Republik waren gezählt. Nachdem Großherzog Leopold den preußischen König um militärische Hilfe gebeten hatte, dauerte es nur wenige Wochen, bis die letzten Freiheitskämpfer, die sich Anfang Juli in die Bundesfestung Rastatt zurückgezogen hatten, von preußischem Militär umschlossen waren. Im Verband mit kleineren bayerischen, württembergischen und hessischen Einheiten besetzten die preußischen Truppen unter dem Oberbefehl des Prinzen Wilhelm von Preußen zunächst die gleichfalls von der Umsturzbewegung ergriffene Rheinpfalz, um anschließend von dort aus gegen Baden zu operieren. Von Norden her wurde das Land regelrecht durchkämmt, wobei es mehrfach zu blutigen Zusammenstößen zwischen der weit unterlegenen Revolutionsarmee und dem in übermächtiger Zahl auftretenden Militär kam. Bevor Karlsruhe am 25. Juni in preußische Hand fiel, fanden verlustreiche Kämpfe bei Waghäusel, bei Bruchsal und zwischen Grötzingen und Durlach statt, gefolgt von zahlreichen Gefechten in der Nähe von Rastatt[47].

Bereits am dritten Jahrestag der Kapitulation von Rastatt am 23. Juli 1849 wurde in Anwesenheit des Prinzen von Preußen, des späteren deutschen Kaisers Wilhelm I., auf dem Karlsruher Friedhof ein Monument für sämtliche während der Revolution in Baden gefallenen Preußen eingeweiht (Abb. S. 246), das hinsichtlich seiner Dimensionen alle bisher in der Stadt errichteten Denkmäler übertraf[48]. Mit der Ausarbeitung des Entwurfs einer gotischen Baldachinarchitektur war der badische Baumeister Friedrich Eisenlohr beauftragt worden; die krönende Statue des Erzengels Michael ist eine Arbeit des Berliner Bildhauers August Kiss. Das Karlsruher Monument scheint hinsichtlich seiner Architektur und seiner Plastik von Denkmalskonzeptionen Karl Friedrich Schinkels beeinflußt zu sein. Schinkel hatte den Typus des Baldachindenkmals nach den Befreiungskriegen mehrfach als Grabdenkmal für gefallene Einzelpersonen von Rang verwendet. Eines der frühesten ausgeführten Tabernakelmonumente ist das 1816/17 von der preußischen Regierung in Großgörschen errichtete Denkmal

für den in den Freiheitskriegen gefallenen Prinzen Leopold von Hessen-Homburg, ein neogotischer Baldachin mit reichen Maßwerkverzierungen über einem Kreuz aus Eisenguß[49].
Ein späteres Beispiel, das Denkmal für den im Dreißigjährigen Krieg bei Lützen gefallenen Schwedenkönig Gustav Adolf (Abb. S. 73), dessen endgültiger Entwurf nach mehreren Änderungen um 1833 vorlag, kommt dem Aufbau des Karlsruher Monuments am nächsten, wenn auch seine Formen gegenüber dem mehr als 15 Jahre früher entstandenen Denkmal, bedingt durch die Verwendung von Sandstein anstelle von Gußeisen[50], wuchtiger und geschlossener wirken. Die Ähnlichkeit zwischen beiden Monumenten läßt vermuten, daß Eisenlohr die von Friedrich Wilhelm IV. bevorzugte Richtung der Denkmalsarchitektur mittels einer Vorlage kennengelernt hatte und seinen Entwurf eng an dieses Muster anlehnte.
Die politische Aussage des Denkmals läßt sich am prägnantesten in der Figur des Erzengels Michael fassen. Sein Kampf gegen die Mächte der Finsternis wurde bereits im Mittelalter als religiös überhöhtes Sinnbild aktueller Konfliktsituationen, als göttlich verbrämte Legitimation weltlichen Machtstrebens eingesetzt[51]. In Schinkels um 1815 entstandenen Entwürfen für ein Denkmal der Befreiungskriege und insbesondere eines gotischen Nationaldoms nahm der Erzengel den Rang einer spezifisch preußischen Symbolfigur ein, eine Bedeutung, die ihm für das antirevolutionäre Monument in Karlsruhe gleichfalls zukam. Im Gegensatz zu den Denkmalsentwürfen für die Befreiungskriege stand die Figur hier jedoch nicht mehr als sinnbildhafte Verkörperung für Preußens Kampf gegen Napoleon ein, sondern für die Niederschlagung der Revolution im eigenen Land und in anderen deutschen Staaten. Die Parallelsetzung des christlichen Themas mit einem Kapitel jüngster deutscher Geschichte entrückte das politische Geschehen auf eine pseudoreligiöse Ebene und entzog es somit jeglicher Kritik. Das Phänomen der Sakralisierung des Profanen einerseits und der Profanisierung des Sakralen andererseits, das sich in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts so oft beobachten läßt, fand auch hier seinen Niederschlag: Der blutige Sieg über die Revolution wurde einerseits zum heiligen und gerechten Kampf verklärt, auf der anderen Seite standen christliche Symbole und ausgewählte Bibelzitate für das profane Geschehen ein. Der Tendenz zur Sakralisierung der Geschichte kam darüber hinaus auch der religiöse Zug der Neogotik entgegen. Als preußischer „Nationalstil" des frühen 19. Jahrhunderts erschien diese Stilrichtung für Denkmäler, die wie das Karlsruher Monument gewissermaßen im Dienste preußischer Außenpolitik standen[52], auch in der Mitte des Jahrhunderts noch geeignet, während sie in Preußen selbst, zumindest für den Aufgabenbereich des Denkmals, kaum mehr gefragt war.



Denkmal für Gustav Adolf von Schweden von Karl Friedrich Schinkel bei Lützen, Aufnahme vor 1983

Aber nicht nur Friedrich Wilhelm IV. trat als Stifter eines Denkmals für seine gefallenen Soldaten auf, auch die preußischen Armeeangehörigen ließen bald nach Revolutionsende an verschiedenen Orten Badens – entweder auf dem ehemaligen Schlachtfeld selbst oder auf dem nächstgelegenen Friedhof – meist bescheidene Monumente errichten. Sie sind den kleineren Gedenksteinen vergleichbar, die der preußische König nach den Befreiungskriegen neben dem übergeordneten, zentralen Kreuzbergdenkmal an den verschiedenen Gefechtsorten aufstellen ließ. Zu diesen Denkmälern zählt das im neogotischen Stil gehaltene Monument auf dem Friedhof in Durlach (Abb. S. 74), dessen Typus sich eng an das Vorbild in Karlsruhe anlehnt. Es wurde vom 2. Bataillon des 16. Königlich-Preußischen Landwehr-Regiments zur Erinnerung an seine sechs im Juni 1848 bei Waghäusel, Durlach und Oberweier gefallenen Kameraden in Auftrag gegeben[53]. Der Entwurf stammt von dem Architekten Berthold Brunkow, dem Schöpfer der Berliner „Invalidensäule", die 1850–1854 mit Hilfe von Spenden aus der Bevölkerung zum Gedächtnis an alle preußischen Soldaten, die bei der Niederwerfung der demokratischen Erhebung von 1848/49 gefallen waren, errichtet wurde[54] und die Nipperdey als „Nationaldenkmal der Reaktion"[55] bezeichnet hat.
Der neogotische Stil des Monuments auf dem Durlacher Friedhof blieb indessen innerhalb der Regimentsstiftungen eine Ausnahme. Hier setzten sich, unter anderem bedingt durch die weniger kostenaufwendige Herstellung, vorwiegend einfache klassizistische Grabmalsformen wie Säule und Pyramide durch. Die von den Armeeangehörigen gewählten Widmungen lehnen sich dabei direkt an das monarchische Vorbild aus den Jahren der Befreiungskriege an: „Ihrem / Koenige /und dem /



Denkmal für die Gefallenen des 16. Königlich-Preußischen Landwehr-Regiments auf dem Durlacher Friedhof, Lithographie um 1850

Vaterlande / treu gelebt u. gefallen" lautet die Inschrift auf der Gedenkpyramide, die das 20. Königlich-Preußische Infanterie-Regiment „seinen am 8. Juli 1849 / im Gefecht gebliebenen / Kameraden" in der Nähe von Niederbühl errichten ließ[56]. Ganz im Gegensatz zu den Denkmälern für die Regierungstruppen blieben die Monumente für die gefallenen Revolutionäre, auf deren Seite mit Sicherheit mehr Todesopfer zu beklagen waren[57], eine vereinzelte Erscheinung. Entweder wurden sie gänzlich verhindert oder mit jahrzehntelanger Verspätung aufgestellt; ihr Formenrepertoire beschränkte sich vorwiegend auf schlichte Grabobelisken und Findlingssteine[58]. Die Gründe hierfür liegen auf der Hand: Die nachrevolutionären Regierungen betrachteten die Ereignisse von 1848/49 als Entgleisung, als Unfall, der möglichst schnell wieder vergessen werden sollte. Auch nach vollzogener Reichseinigung im Jahr 1871 fanden die Freiheitskämpfer der Revolution in Deutschland nur in den Reihen der Demokraten und Sozialdemokraten Verteidiger[59].

V.

Am Ende der preußisch-militaristischen „Revolution von oben", die innerhalb von wenigen Jahren drei Kriege zu verantworten hatte, erfolgte die Gründung des neuen deutschen Kaiserreichs, das Ergebnis Bismarckscher Einigungspolitik mit „Eisen und Blut"[60]. Die letzte Etappe zum Nationalstaat, dessen kleindeutsche Lösung unter Führung Preußens und Ausschluß Österreichs sowie unter Bewahrung der dynastischen Herrschaftsform nun freilich ein anderes Gesicht erhalten hatte als das noch 1848/49 erhoffte, war der 1870/71 gegen Frankreich geführte und für Deutschland erfolgreich beendete Krieg.

Nach der Kaiserproklamation im Januar 1871 bestimmten zunehmend nationale Begeisterung und eine allgemein um sich greifende Siegeseuphorie das öffentliche Leben: Adel, Militär und das erstarkte Bürgertum feierten den siegreichen Ausgang des Krieges und die Gründung des neuen Reiches, in dem man eine Garantie für die eigene politisch und ökonomisch gesicherte Zukunft erblickte. Baden gliederte sich, wie es nicht anders zu erwarten war, reibungslos in den neuen Nationalstaat ein: Großherzog Friedrich I. hatte hinsichtlich der deutschen Frage seit seinem Regierungsantritt eine preußenfreundliche Politik betrieben, die nur kurzzeitig vom Deutschen Krieg 1866 unterbrochen worden war.

Hauptträger der Denkmalsbewegung, die in ihren Ursprüngen eine rein dynastische Angelegenheit gewesen war, wurde nach 1871 endgültig das Bürgertum, dessen Einflußbereich auf dieses Medium sich bereits in den vergangenen hundert Jahren sukzessive erweitert hatte. Am Phänomen der nun ausbrechenden „Denkmalseuche"[61] nehmen die Gedenkzeichen zur Erinnerung an den glanzvollen Sieg und an jene, die ihn mit dem Leben bezahlen mußten, einen beachtlichen Anteil ein, bilden doch Kriegermonumente seit der Reichsgründung die quantitativ stärkste Gruppe der Denkmalskunst.

Für die auf den Deutsch-Französischen Krieg und das neue Kaiserreich Bezug nehmenden Denkmäler gilt fast uneingeschränkt, daß Ausdrucksgehalte wie Siegerstolz, Heldenverehrung und nationale Begeisterung gegenüber der Visualisierung von Trauer um die Gefallenen oder gar Anklage gegen den Krieg[62] bevorzugte Themen waren. Der Siegescharakter konnte so ausgeprägt sein, daß auch die Überlebenden – also jene, die aus dem Krieg zurückgekehrt waren – auf den Denkmälern am Ruhm der Gefallenen partizipierten, indem die Namen der Toten und der Heimgekehrten gemeinsam genannt wurden[63]. Diese Haltung läßt sich aus dem zeitgenössischen Kriegsverständnis als einer letztlich positiven, zumindest naturgesetzähnlichen Macht[64] erklären – eine Auffassung, die Grundvoraussetzung war für den ausgeprägten Militarismus der Wilhelminischen Ära, in der das Militär nicht nur an die Spitze der allgemeinen Prestigeskala rückte, sondern sich samt seiner Wertmaßstäbe und Verhaltensmuster als tonangebende Gesellschaftsschicht durchsetzte[65]. Parallel zur Militarisierung der Gesellschaft verlagerte sich der Kreis derjenigen, die Kriegerdenkmäler in Auftrag gaben und finanzierten, zunehmend auf bürgerliche Schichten: Nicht mehr nur Landesherr und Armeeangehörige traten als Auftraggeber auf, sondern auch Denkmalkomitees als Sprachrohre bestimmter bürgerlicher Interessengruppen.

Das neugeschaffene Reich bevorzugte Monumente, die in einer Epoche des sich verschärfenden Klassenkampfes das vaterländische Bewußtsein, die nationale Identität festigen sollten. Diese Aufgabe kam nicht nur den Denkmälern für Kaiser

Wilhelm I. und Reichskanzler Bismarck zu, sondern auch den Monumenten zur Erinnerung an die Reichsgründung und den Gedenkzeichen für die Gefallenen des Krieges 1870/71. Ihnen stand ein bestimmter Motivschatz zur Verfügung, der sich größtenteils an tradierten Vorbildern der Kriegerdenkmäler früherer Jahrzehnte orientierte, aber auch aus ikonographischen Quellen der Nachbarkünste und aus literarischen Vorlagen gespeist wurde. Endlose Reihen von Viktorien, Germania-Figuren, kampfbereit vorwärtsstürmenden oder sterbend hinsinkenden Kriegern, ferner Allegorien des Krieges und des Friedens, seltener Gestalten aus der germanischen Mythologie und schließlich die Symboltiere Adler und Löwe bevölkern die Postamente – einzeln, in mehrfigurigen Kompositionen[66] oder im additiven Nebeneinander, für das eine Kolossalarchitektur den Rahmen abgibt, wie etwa beim Niederwalddenkmal von Johannes Schilling[67].

Auch der einfache Soldat galt als denkmalwürdig: Nachdem sich die Nennung seines Namens bereits mit dem Hessen-Denkmal eingebürgert hatte, wurde er nun als überindividueller Vertreter seines Standes für die plastische Darstellung wiederentdeckt – sei es im direkten Rückgriff auf antike Vorbilder oder im naturalistischen Stil mit zeittypischer Uniform. Die unzähligen Denkmäler zu Ehren des „Unbekannten Soldaten" nach dem Ersten Weltkrieg sind ohne diese Kriegerdarstellungen nach 1871 nicht denkbar.

Figürliche Monumente blieben den Aufträgen finanzkräftiger Kreise vorbehalten; kleinere Interessengruppen wie ländliche Gemeinden und Regimentsangehörige beschränkten sich demgegenüber zumeist auf bescheidene architektonische Formen, deren Ausführung nicht unbedingt einem Bildhauer übertragen werden mußte, sondern auch vom ortsansässigen Steinmetz bewerkstelligt werden konnte. Im süddeutschen Raum setzte sich vor allen anderen Denkmalsformen der Obelisk durch, der auch heute noch in zahllosen Gemeinden und Stadtteilen zu finden ist[68]. In stilistischer Hinsicht wurde die figürliche Denkmalskunst des Wilhelminismus von der offiziell geförderten Richtung des Neobarock beherrscht, gefolgt von Neoklassizismus und Neogotik. Anders als noch während und nach den Befreiungskriegen lassen sich nach 1870/71 jedoch keine Verbindlichkeiten mehr zwischen einem bestimmten Denkmalstil und seinen Auftraggebern feststellen[69].

Im Gegensatz etwa zu Preußen, das mit der Siegessäule in Berlin[70] die offizielle Denkmalsversion für die Einigungskriege und die Reichsgründung setzte, bekundete das badische Herrscherhaus nur wenig Interesse an einem Sieges- bzw. Gefallenendenkmal[71]. Damit lag diese Aufgabe ausschließlich in den Händen der Bürger. Indessen wurde das Denkmal mit dem umfassendsten Anspruch, eine Art badisches Landesmonument, nicht in der Residenzstadt, sondern in Freiburg errichtet. Aus der vom Gemeinderat veranstalteten Konkurrenz ging der Karlsruher Bildhauer Friedrich Moest als Preisträger hervor; den zweiten und dritten Platz nahmen die von Caspar Clemens von Zumbusch und Reinhold Begas angefertigten Modelle ein[72]. Das Freiburger Denkmal zeigt als bekrönende Figur über einem hohen, reich verzierten Postament die auf einer Halbkugel schwebende Siegesgöttin mit dem Lorbeerkranz. An den Ecken des Unterbaus stehen vier zeitgenössisch gekleidete Soldaten verschiedener Waffengattungen. Entsprechend seiner Bedeutung als Siegesdenkmal für Baden waren bei der Einweihung am 3. Oktober 1876 nicht nur der badische Großherzog, sondern auch Kaiser Wilhelm I. zugegen[73].

Verglichen mit dem Freiburger Monument fiel das Kriegerdenkmal der Stadt Karlsruhe (Kat.-Nr. 47) hinsichtlich seiner Dimensionen und seines Figurenprogramms wesentlich bescheidener aus. Die erste Anregung zu diesem Denkmal gab der Karlsruher Stadtrat, nachdem der Großherzog im Einvernehmen mit dem Finanzministerium mitgeteilt hatte, daß die Errichtung von Grabdenkmälern für die Gefallenen des Krieges grundsätzlich Angelegenheit der einzelnen Gemeinden sei[74]. Zuwendungen aus der Staatskasse wurden nur für den Fall in Aussicht gestellt, daß ein gesamtbadisches Siegesdenkmal in Karlsruhe verwirklicht werden würde – eine Aufgabe, die schließlich die Stadt Freiburg übernommen hatte.

In der ersten Planungsphase des Denkmals, das für die während des Krieges in den Lazaretten der Stadt verstorbenen und auf dem Friedhof beerdigten Soldaten gedacht war, ging der Gemeinderat davon aus, daß das Monument ein Pendant zum Preußen-Denkmal auf dem Friedhof an der Kapellenstraße (Kat.-Nr. 26) bilden sollte. Aus diesem Grund war die Grabstätte für die im Spital verstorbenen deutschen und französischen Soldaten (Kat.-Nr. 43, 49) jenseits der Ostendstraße und genau in der Achse des Preußen-Denkmals in Form eines Rechtecks angelegt worden. Nach den ursprünglichen Vorstellungen des Denkmalkomitees sollte sich das projektierte Monument über den zunächst mit Holzkreuzen, später mit schlichten Sandsteinplatten markierten Grabreihen erheben. Mit dem Fortschreiten der Planungen mehrten sich jedoch die Stimmen, die einem zentralen und somit öffentlich wirksameren Aufstellungsplatz den Vorzug gaben. Diese Auffassung setzte sich durch: Das Denkmal wurde schließlich an exponierter Stelle, in unmittelbarer Nachbarschaft des Standbildes von Georg Ludwig Winter (Kat.-Nr. 24) und des Malsch-Brunnens (Kat.-Nr. 45) am Ettlinger-Tor-Platz aufgestellt.



„Iris trägt den gefallenen Krieger zum Olymp empor" von August Wredow auf der Schloßbrücke in Berlin, Aufnahme um 1935

Der Denkmalausschuß, der sich vorwiegend aus Mitgliedern des Gemeinderats zusammensetzte, entschied sich für das Modell des damals am Beginn seiner Karriere stehenden Bildhauers Hermann Volz (Abb. S. 320)[75]. Seine Konzeption zeigte die Figurengruppe einer weiblichen Allegorie mit sterbendem nacktem Krieger auf hohem Postament – ein Typus, der auf eine profanisierte Pietà-Rezeption zurückzuführen ist und als Kriegerdenkmal zwischen den 1870er und 1890er Jahren in zahlreichen Varianten verwirklicht wurde. Diese Darstellung, die in der ausgeführten Fassung viel von ihrem ursprünglichen neobarocken Pathos zugunsten klassizistischer Statuarik verloren hat (Abb. S. 323), verknüpft mehrere Sinnebenen miteinander: Vor Augen geführt wird zunächst tatsächlich das Sterben selbst – was bei Kriegerdenkmälern gar nicht so häufig der Fall ist. Zugleich erscheint die grausame Wirklichkeit jedoch durch die weibliche Allegorie, ein Mischwesen aus Germania und Siegesgenius[76], gleichsam überhöht. Das Sterben im Krieg wird zum Heldentod, zum Opfer für das Vaterland verklärt, dessen Sinn der Betrachter, vermittelt durch die ideale weibliche Gestalt, im Sieg und in der daraus resultierenden Reichsgründung erkennen soll.

Sucht man nach Vorbildern für den Entwurf von Volz, der 1872 noch während seines Aufenthalts in Rom entstand[77], so wird man, da vergleichbare Denkmäler innerhalb der kurzen Zeit nach Kriegsende noch nicht fertiggestellt waren, in erster Linie an die Figurengruppen der Schloßbrücke in Berlin denken, insbesondere an die Skulptur „Iris trägt den gefallenen Krieger zum Olymp empor" von August Wredow (Abb. S. 76)[78]. Sie war 1857 als letztes Element der bauplastischen Ausschmückung der Schloßbrücke, dem Verbindungsglied zwischen der Lindenallee und dem Schloß, aufgestellt worden.

Das Skulpturenprogramm der Brücke geht in seiner Grundkonzeption auf Ideen von Karl Friedrich Schinkel aus der Zeit um 1819 zurück. Schon damals war innerhalb der Abfolge von acht Doppelstatuen, die jeweils Athena oder Nike mit einem nackten Krieger darstellen sollten, eine Gruppe mit dem Titel „Ein Held stirbt in den Armen einer Victoria"[79] vorgesehen. Als schmückender Figurenzyklus sollte diesen Skulpturen erst in zweiter Linie denkmalhafter Charakter zukommen. Schinkel plante sie zwar als Verherrlichungen der Befreiungskriege, jedoch in einer idealisierten, gleichsam zeitenthobenen Formulierung ohne unmittelbare historische Bezüge und ohne den patriotischen Charakter des etwa zur gleichen Zeit entstehenden Kreuzbergdenkmals[80]. Finanzierungsschwierigkeiten ließen indes zunächst nur die Brücke selbst, nicht die aufwendigen Marmorstatuen Wirklichkeit werden. Erst nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. wurde das Vorhaben wieder aufgegriffen.

Bereits ein gutes Jahrzehnt nachdem die letzte Skulptur 1857 ihren Standort eingenommen hatte, begann zur Zeit der Einigungskriege die auffallend weit gestreute Rezeption der Berliner Schloßbrückenfiguren[81]. Friedrich Drake, der an der Ausarbeitung des Statuenprogramms beteiligt gewesen war, griff als einer der ersten auf diese Vorbilder zurück[82], die der Denkmalskunst bald wie gleichsam kanonisierte Formeln zur Verfügung standen. Ein Teil der Kriegerdenkmäler von 1870/71 behielt, wie auch die Skulptur von Hermann Volz, die Konzeption der antikisch nackten Jünglingsstatue bei. Diese Version wurde vor allem dann realisiert, wenn – wie im Fall des Karlsruher Denkmals – den gefallenen Soldaten aus verschiedenen deutschen Staaten gedacht werden sollte und sich durch diesen Umstand die Darstellung einer bestimmten Landesuniform von selbst verbot. Die teils antiken, teils zeitgenössischen Kriegswerkzeuge sowie das Feldzeichen mit der Fahne als militärisches Ehrensymbol sollten dabei die Aufgabe übernehmen, wenigstens in Andeutungen den Bezug zum Deutsch-Französischen Krieg herzustellen. Galt im Gegensatz dazu das Denkmal jedoch den Gefallenen eines bestimmten deutschen Staates, so wurde im allgemeinen die Variante des Siegesgenius mit uniformiertem Krieger bevorzugt. Als Beispiel hierfür sei die bekrönende Bronzeplastik des Gefallenendenkmals auf dem Schlachtfeld bei Wörth im Elsaß genannt. Das 1889 fertiggestellte Monument geht auf einen Gemeinschaftsentwurf des Bildhauers Wilhelm von Rümann und des Architekten Friedrich von Thiersch zurück, deren Modell in dem vier Jahre zuvor ausgeschriebenen Wettbewerb für ein bayerisches Landesdenkmal den ersten Preis erhalten hatte[83].

Anzumerken bleibt, daß das Motiv der Siegesgöttin mit ster-

bendem Krieger gleichermaßen auf seiten der Sieger als auch der Verlierer eingesetzt wurde – einmal, um Ruhm und Ehre für sich in Anspruch zu nehmen, das andere Mal, um die Niederlage moralisch zu kompensieren und auch aus dem Besiegtwerden heraus zur Identifikation mit dem Vaterland aufzufordern[84]. Dies erklärt, weshalb die wenigen offiziellen Denkmäler für den Krieg 1870/71, die in Frankreich errichtet wurden, in stilistischer Hinsicht frappierend den deutschen Siegermalen gleichen[85]. Das Deutungsangebot der französischen Kriegerdenkmäler konnte jedoch über die übliche Sinnstiftung des Kriegstodes als Opfer für Volk und Vaterland hinausgehen und zum Widerstand aufrufen oder sogar den Gedanken der Vergeltung thematisieren[86] – eine Intentionserweiterung, die sich nach dem Ersten Weltkrieg auf die deutschen Kriegerdenkmäler verlagern sollte.

VI.

„Der Tod läßt sich jetzt nicht mehr verleugnen; man muß an ihn glauben. Die Menschen sterben wirklich, auch nicht mehr einzeln, sondern viele, oft Zehntausende an einem Tag"[87], schrieb Sigmund Freud 1915, im zweiten Jahr des Völkermordens, mit dem als ungeheuerlicher Auftakt das 20. Jahrhundert begann. Mit herkömmlichen Kriegen war der Erste Weltkrieg nicht mehr zu vergleichen: Zwei Millionen Tote allein auf deutscher Seite, 70 Millionen Mann unter Waffen, die Schlachtfelder von einst erweitert in ein zusammenhängendes „Kriegsreich von der Nordsee bis zum Kaspischen Meer"[88], eine technisch immer perfekter funktionierende Kriegsmaschinerie, die zusammen mit den bald ausbrechenden Hungersnöten in zunehmendem Maße auch die Zivilbevölkerung in Mitleidenschaft zog – das sind Stichworte des Grauens, das von der Realität des Zweiten Weltkriegs allerdings noch bei weitem übertroffen wurde. „Es will uns scheinen, als hätte noch niemals ein Ereignis so viel kostbares Gemeingut der Menschheit zerstört, so viele der klarsten Intelligenzen verwirrt, so gründlich das Hohe erniedrigt"[89], charakterisierte Freud die verheerenden Wirkungen des Ersten Weltkriegs an anderer Stelle.
Von der Mehrheit der Deutschen und auch von einer großen Zahl ihrer geistigen Köpfe – Künstler, Dichter und Schriftsteller[90] – war der imperialistische Krieg in einem aus blinder Begeisterung und irregeleitetem Nationalismus gespeistem Aufbruchspathos im Sommer 1914 bejubelt worden[91]. Doch bereits im Herbst 1914 zeigte sich in den Schlachten bei Langemarck, wo Tausende junger Kriegsfreiwilliger starben, das Ausmaß der Katastrophe, die sich, zum Stellungskrieg erstarrt, noch über Jahre hinziehen sollte. Verdun, Somme, Flandern stehen heute als Synonyme furchtbarer Blutbäder und mörderischer Materialschlachten[92]. Am Ende des Krieges war Deutschland militärisch besiegt; die Novemberrevolution 1918 beseitigte die Monarchie und leitete den Übergang zur Republik ein: Der Kampf um die Neuordnung der Gesellschaft begann[93].
Bereits wenige Monate nach Kriegsbeginn setzte im ganzen Reich die breit angelegte Diskussion um die angemessene Form der Soldatenehrung ein. Die Planung von Kriegerfriedhöfen an der Front, von Ehrenfriedhöfen in den Städten und die Gestaltung von Soldatengrabmälern waren Gegenstand der Überlegungen in zahlreichen Publikationen[94]. Der „Freie Bund zur Einbürgerung der Künste" in Mannheim organisierte zusammen mit der Mannheimer Kunsthalle eine Ausstellung, die in einer größeren und einer kleineren Fassung durch Deutschland wanderte[95]. Gezeigt wurden klassizistische Denkmalsentwürfe der Befreiungskriege von Gilly, Schinkel, Klenze, Weinbrenner und anderen, außerdem neue Arbeiten zeitgenössischer Bildhauer, die sich an jenen Vorbildern orientierten. Schinkels gotisierende Denkmäler blieben ebenso ausgeklammert wie die neobarocken Beispiele aus der Zeit nach 1871, von denen man sich bewußt distanzieren wollte[96]. Blieb auch die Realisierung von Kriegerdenkmälern zumeist der Nachkriegszeit vorbehalten, so haben die zwischen 1915 und 1918 einsetzenden Planungen die späteren Projekte doch maßgeblich beeinflußt. Wie im ganzen Reich, so wurde auch in Baden 1916 eine „Landesberatungsstelle für Kriegerehrung"[97] eingerichtet, deren Aufgabe es unter anderem sein sollte, die Planung von Gefallenendenkmälern zu organisieren und dabei insbesondere auf die jeweilige städtebauliche Situation, also auf die Wechselbeziehung von Form- und Standortwahl zu achten – ein Aspekt, der nach 1871 noch kaum berücksichtigt worden war. Die Notwendigkeit solcher Beratungsstellen wurde außerdem mit dem Hinweis auf das „Fehlen eines tieferen künstlerischen Empfindens in weiten Schichten des Volkes" gerechtfertigt[98].
Überblickt man die Entstehungsgeschichte der einzelnen Monumente für den Ersten Weltkrieg in Karlsruhe, so fällt auf, daß in der Mehrzahl der Fälle tatsächlich Mitglieder der Landesberatungsstelle maßgeblich an den Planungen beteiligt gewesen waren, auch wenn sich ihre Vorstellungen letztendlich nicht immer durchsetzen konnten. Aber die Beratungsstellen beteiligten sich nicht nur an der Konzipierung der Kriegerdenkmäler, sondern auch an zahlreichen weiteren, in unserem Zusammenhang nicht berücksichtigten „Kriegerehrungen", die noch vor 1918 in einem Umfang einsetzten, wie er weder zuvor noch danach zu beobachten ist. Der Krieg von 1870/71, dessen Ende unter dem Vorzeichen des Sieges gefeiert wor-

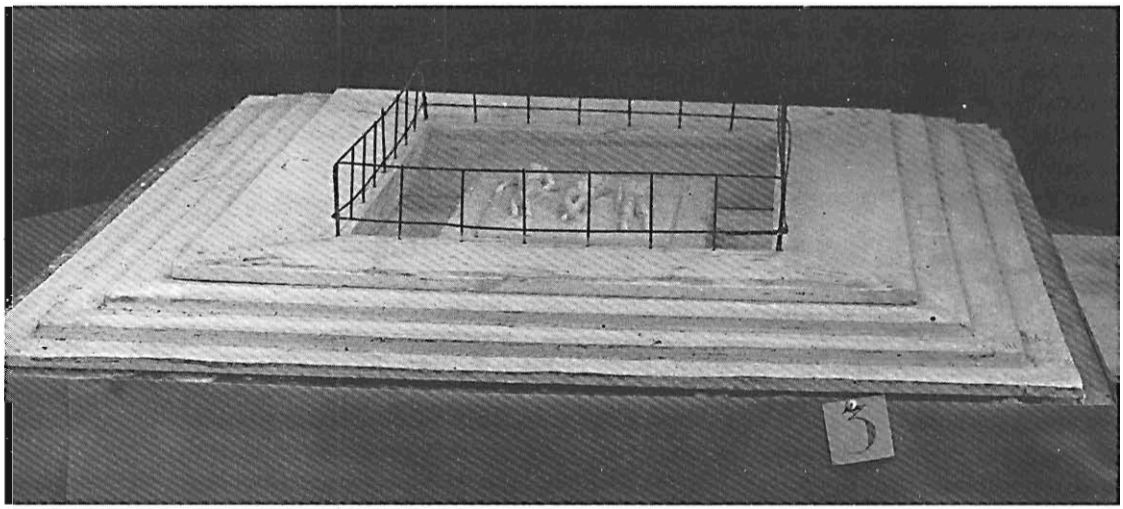
den war, hatte die „Verbürgerlichung" des Kriegerdenkmals auf breiter Ebene eingeleitet. Nach 1918, als es in jeder größeren oder kleineren sozialen Gemeinschaft mehrere, oft erschreckend viele Todesopfer zu beklagen gab, eskalierten die Denkmalssetzungen: Kaum eine Gemeinde, ein Stadtteil, ein Verein, eine Universität, ein Regiment, die nicht zumindest die Realisierung einer Gedenktafel ins Auge faßten, wenn an einen anspruchsvolleren Auftrag aus Kostengründen nicht zu denken war[99].

So bilden, insgesamt gesehen, die Formen des Gedächtnisses an die Gefallenen ein überaus heterogenes Spektrum, in dem sich die unterschiedlichen politischen Gruppierungen mit ihren differierenden Einstellungen zum vergangenen Kriegsgeschehen widerspiegeln. Vergröbernd lassen sich zwei polare Möglichkeiten unterscheiden, die die Denkmalsdiskussionen nach dem Ersten Weltkrieg bestimmten: Auf der einen Seite Monumente, die im Rückbezug auf christliche Vorstellungen und Werte den Kriegstod verklären oder unter Hervorhebung nationalistischer Ideologien Gewalt und Krieg verherrlichen; auf der anderen Seite das selten geplante und noch weniger realisierte Antikriegsmal, das aufrüttelt, anklagt und mahnt, indem es die Sinnlosigkeit des Krieges aufzeigt und gerade kein positiv besetztes Identitätsangebot bereithält[100].

Während der Kriegsjahre wurde in Karlsruhe lediglich mit dem Projekt des Ehrenfriedhofs (Kat.-Nr. 96) begonnen[101]. Den Entwurf hierfür lieferte Max Laeuger, der sich seit der vielbeachteten Jubiläumskunstausstellung 1907 in Mannheim als Gartenarchitekt einen Namen gemacht hatte. Laeugers Konzeption des Ehrenfriedhofs sah von Anfang an als zentralen Mittelpunkt der Anlage ein Gefallenendenkmal vor. Gedrängt vom „Künstlerverband Badischer Bildhauer", der auf die wirtschaftliche Notlage der freischaffenden Künstler in der Nachkriegszeit hinwies, schrieb die Stadt bereits 1920 einen Wettbewerb für das Gefallenendenkmal auf dem Ehrenfriedhof aus, dem eine Konkurrenz für ein Fliegeropferdenkmal (Kat.-Nr. 104) angeschlossen war, das allerdings nie realisiert wurde. Die Geschichte dieses Wettbewerbs und die nachfolgende, sich über zehn Jahre hinziehende Planungs- und Realisierungsphase des Kriegerdenkmals auf dem Ehrenfriedhof werfen ein bezeichnendes Licht auf die Situation der Gefallenenmonumente der 1920er Jahre. Einzelheiten zur Entstehung brauchen hier nicht wiederholt zu werden, es genügt vielmehr, zwei Arbeiten – den ausgeführten Entwurf von Hermann Binz und ein Wettbewerbsmodell, das weder angekauft noch preisgekrönt wurde – gegenüberzustellen, um die Spannbreite der Möglichkeiten aufscheinen zu lassen.

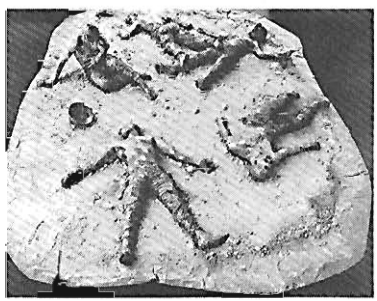
Zunächst zur Figur des Auferstehenden von Hermann Binz (Abb. S. 533), die nach zahlreichen Änderungen schließlich zur Ausführung bestimmt wurde. Im Rückgriff auf christologische Vorbilder schuf Binz eine zentrale Gestalt, die der sakralisierten Überhöhung des Kriegstodes dienen soll: Weder Klage um das verlorene Leben noch Mahnung an die Überlebenden kommen im Denkmal zum Ausdruck, selbst die Erinnerung an den Krieg als Ursache des gewaltsamen und verfrühten Sterbens bleibt gänzlich ausgeklammert. Statt dessen wird der Betrachter auf die christliche Transzendenzvorstellung von der Auferstehung der Toten und des ewigen Lebens verwiesen. Möglicherweise steht hinter dieser Denkmalskonzeption ein Gedanke, der schon zur Zeit der Befreiungskriege bekannt war und an den der Schriftsteller Walter Flex, einer der meistgelesenen Mythenschöpfer des Ersten Weltkriegs, anknüpfte: die Analogie vom Krieg als dem letzten Abendmahl, als einer der wichtigsten Offenbarungen, mit denen Christus die Welt erleuchtet[102]. In diesem Zusammenhang wurden Krieg und Tod metaphorisch als Wiederholung der Passion Christi gedeutet, der die Auferstehung nachfolgt[103]. Auch die Inschrift auf der Vorderseite des Sockels fordert dazu auf, den Tod der Soldaten als religiösen Opfertod in der Nachfolge Christi zu betrachten: „In Ehrfurcht und Treue gedenket der / Opfer ihrem Tod entströme heilige / Kraft und Mut zu Taten des Friedens." Lediglich im letzten Teil der Widmung klingt noch eine weitere Deutung des Kriegsgeschehens an, die nach dem Ersten Weltkrieg, aber auch noch nach 1945 verbreitet war: Daß die unvorstellbaren Menschenverluste, das unsagbare Leid dann nicht umsonst gewesen sein sollen, wenn sie bei den Überlebenden und den Nachkommenden die Kraft zum „Nie wieder", die Bereitschaft zum Frieden erzeugen[104].

Dem ausgeführten Kriegerdenkmal der Stadt Karlsruhe sei nun ein Entwurf gegenübergestellt, den der Maler Wladimir Zabotin und der Bildhauer Karl Wahl als Gemeinschaftsarbeit zu dem 1920 ausgeschriebenen Wettbewerb eingereicht hatten und der von der Jury nicht beachtet wurde[105]. Das heute nicht mehr erhaltene Modell (Abb. S. 79) zeigt eine quadratische Plattform, zu der von allen Seiten vier Stufen emporführen und in deren Mitte, von einem einfachen Gitter umgeben, eine gleichfalls quadratische Vertiefung eingelassen ist. Aus der Mitte dieser Vertiefung erhebt sich ein schmuckloser Unterbau, auf dem drei nackte, tote Menschenkörper liegen. Ihr Anblick läßt an eine mit der Kamera festgehaltene Situation denken, an ein Bild, das in tausendfachen Varianten die Kriegsrealität bestimmt hat: das Schlachtfeld als Massengrab. Was an diesem Entwurf erstaunt, ist die Radikalität des gedanklichen Konzepts, das, wie Wilhelm Engelbert Oeftering in der „Frankfurter Zeitung" treffend schrieb, „aber wohl zu gräß-



Wettbewerbsentwurf für das Gefallenendenkmal der Stadt Karlsruhe (Erster Weltkrieg) von Wladimir Zabotin und Karl Wahl 1920

lich [ist] für ein Bürgertum, das die Augen vor der Erinnerung an die Greuel am liebsten schließen will"[106].
Wahl und Zabotin illustrieren mit ihrem Entwurf weder nationalistisches Heldentum noch religiöse Transzendenzerwartung – was bleibt, ist vielmehr eine illusionslose Konfrontation mit dem Kriegstod, die jeglicher Sinndeutung entkleidet ist. Im Hinblick darauf, daß dieses Denkmal das Zentrum einer Gedächtnis- und Kultstätte bilden sollte[107], läßt sich gleichsam eine doppelte Verweigerung konstatieren: Inmitten langer Reihen von gleichförmigen Grabsteinen, am Ort des Todes, sollte der Betrachter auf nichts weiter verwiesen werden als auf die Sinnlosigkeit dieses Todes. Wäre dieser Entwurf zur Ausführung gelangt, er hätte vielleicht – in Anbetracht seines vorgesehenen Aufstellungsortes und gemessen an den bis zu diesem Zeitpunkt möglichen Deutungsangeboten des Krieges im Medium des Denkmals[108] – das Jahrzehnte später unter dem Eindruck des Vietnamkrieges entstandene Werk von Duane Hanson (Abb. S. 79)[109] an Kompromißlosigkeit noch übertroffen.
Was in den Jahren zwischen Kaiserreich und Faschismus in Karlsruhe an Kriegerdenkmälern tatsächlich realisiert wurde, bleibt hinter dem aufklärerischen Anspruch dieses Vorschlags weit zurück oder steht ihm sogar diametral gegenüber: Der Versuch, das Geschehen zu rechtfertigen oder zu überhöhen und einen Sinn für die Nachkommenden zu stiften, ist überall gegenwärtig. Diese Tendenz läßt sich auch an den von ehemaligen Regimentsangehörigen gestifteten Denkmälern beobachten. Typische Vertreter für die beiden grundsätzlichen Möglichkeiten der Denkmalsgestaltung in den zwanziger Jahren – plastische oder architektonische Form – sind das Pfeilerdenkmal für das Leibgrenadier-Regiment (Kat.-Nr. 109) und das Reiterstandbild für das Leibdragoner-Regiment (Kat.-Nr. 117).
So unterschiedlich die beiden Denkmäler in formaler Hinsicht auch sind – unter dem Aspekt ihres Identifikationsangebots, vermittelt über die Anknüpfung an historische und gegenwartsbezogene Kontinuität, weisen sie in eine verwandte Richtung. Beim Grenadierdenkmal (Abb. S. 567) sind auf den schmucklosen Flächen des Pfeilers die Orte verzeichnet, an denen das Regiment kämpfte. Geschichte – in diesem Fall die Geschichte der Kriege von der Napoleonischen Zeit bis zum Jahr 1918 – wird auf einen einzigen Blickwinkel, nämlich den militärischen, beschränkt. Daß im Verlauf von mehr als hundert Jahren eine Vielzahl an Wechseln der politischen Systeme stattgefunden hat, in deren Dienst die Soldaten ihr Leben ließen, bleibt gänzlich unerwähnt; suggeriert wird vielmehr ein bruchloses Geschichtsbild.
Das Leibdragonerdenkmal (Abb. S. 597) in der Nähe der Christuskirche ist auf eine vergleichbare Wirkungsabsicht hin angelegt. Im Rückbezug auf den ehemals ranghöchsten Denk-



„War" von Duane Hanson, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Aufnahme um 1973

malstypus, das Reiterstandbild, zeigt die Bronzeplastik von Kurt Edzard einen Dragoner zu Pferde als strahlenden, jugendlichen Helden, der gleichermaßen unbesiegt wie unbesiegbar erscheint[110]. Die typisierende, kantige Gesichtsbehandlung und der gestählt erscheinende Körper weisen auf Tendenzen hin, wie sie, oft noch wesentlich ausgeprägter, für die im Dritten Reich offiziell geförderte Bildhauerei charakteristisch werden sollten. Dieser in unzähligen Varianten betriebene Kult um den wehrhaften, stahlharten Frontsoldaten vermittelte die Vorstellung von der vermeintlichen Unbesiegbarkeit des deutschen Heeres[111] und vom militärischen Wiederaufstieg Deutschlands. Der Gedanke an Rache und an die Notwendigkeit eines neuen Krieges kam auf, lange bevor die neuen Machthaber 1933 die Regierung übernahmen[112].

VII.

Von Beginn an war die Weimarer Republik in ihrem Status als parlamentarisch-demokratischer Staat durch das Notverordnungsrecht des Reichspräsidenten, durch die Aktionen der Reichswehr sowie die organisierten Interessen von Banken und Industrie gefährdet. Vor dem Hintergrund der sich weltweit ausbreitenden Wirtschaftskrise in den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren spitzte sich auch die Staats- und Gesellschaftskrise in Deutschland immer mehr zu; die Frontbildung zwischen Kommunisten und den immer stärker werdenden Nationalsozialisten verschärfte sich zusehends: Schwere Zwischenfälle, ob im Parlament oder auf der Straße, gehörten zur Tagesordnung und wurden, unabhängig von Anlaß oder Ausgang des jeweiligen Vorfalls, propagandistisch ausgeschlachtet.

Ein solcher Vorfall, bei dem im Mai 1931 der Buchdrucker Paul Billet – den Presseberichten zufolge durch Gewaltanwendung seitens der Kommunisten[113] – während eines Propagandaumzugs von verschiedenen badischen SA-Mannschaften in Karlsruhe zu Tode gekommen war, wurde nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 Ausgangspunkt einer Denkmalsplanung, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der nun einsetzenden Tendenz zur Errichtung von Denkmälern für die offiziell gefeierten „Märtyrer der Bewegung" stand. Denn der im Dritten Reich extrem ausgeprägte Helden- und Totenkult beschränkte sich nicht ausschließlich auf das Gedächtnis an die Gefallenen des Ersten Weltkriegs, vielmehr wurde der Personenkreis in propagandistischer Absicht auch auf jene ausgeweitet, die während der Unruhen am Ende der Republik und im Machtkampf der Nazis getötet worden waren[114]. Unbeachtet blieb die Tatsache, daß es sich bei diesen Personen keineswegs immer um überzeugte Anhänger der NSDAP handelte und daß ihr „Opfer für Deutschland"[115] manchmal eher einem unglücklichen Zufall als einem bewußten Einsatz des eigenen Lebens zuzuschreiben war. Abgesehen davon, daß die „Märtyrer" mit Hilfe der Denkmäler den Kriegstoten gleichgestellt werden sollten, kam ihnen auch die Funktion zu, im Sinne einer Erziehung zu vaterlandstreuen Helden als Vorbild für die Jugend zu dienen.

Das vergleichsweise schlichte, von Hermann Alker entworfene Denkmal für Paul Billet (Kat.-Nr. 134), das in identischer Form auch für weitere „Blutzeugen" in Baden angefertigt wurde (Abb. S. 656), läßt sich jedoch mit der ideologischen Vereinnahmung Albert Leo Schlageters (Kat.-Nr. 130) nicht messen. Über parteipolitische Grenzen hinweg bot sich Schlageter – ein Anführer rechtsradikaler Partisanen im Widerstandskampf gegen die Franzosen, die von 1923 bis 1925 das Ruhrgebiet besetzt hielten – als Symbolfigur des „ersten Soldaten des Dritten Reiches" an, mit der sich weite Kreise der Bevölkerung identifizieren konnten[116].

Bereits im Mai 1933 bestimmte der Karlsruher Stadtrat, den Alten Friedhof östlich der Ostendstraße in „Albert-Leo-Schlageter-Hain" umzubenennen. Einen Monat später stand der Beschluß fest, daß auch ein Monument an „das leuchtende, opferbereite und todesmutige Vorbild des großen deutschen Helden"[117] erinnern sollte. Nach der Ausschreibung eines Wettbewerbs, dessen Bedingungen letztendlich mißachtet worden waren, kam 1934 der Entwurf des Architekten Otto Roth zur Ausführung: eine Granitstele mit figürlichen Reliefs und der Inschrift „Kämpfe / Für Dein Volk / Opfere / Deinem Land" (Abb. S. 633).

Nach 1936 verlor der Kult um die nationalsozialistischen Symbolfiguren wesentlich an Bedeutung: Ihre Funktion war es gewesen, die notwendige „nationale Einigung" innerhalb der „Volksgemeinschaft" zu unterstützen. Drei Jahre nach der Machtergreifung war diese Zielsetzung weitgehend erreicht und das propagandistische Programm verlagerte sich zunehmend auf die Vorbereitungen für den nächsten Krieg.

Neben den Denkmälern für Schlageter und Billet wurde ausschließlich ein Kriegermonument im herkömmlichen Sinn errichtet: Das Denkmal für die im Weltkrieg gefallenen städtischen Arbeiter, Angestellten und Beamten im Rathaus (Kat.-Nr. 133), dessen Vorplanungen sich bis in die zwanziger Jahre zurückverfolgen lassen und dessen Relief – ein Fahnenträger in Uniform und Stahlhelm (Abb. S. 651) – das typisierte, präfaschistische Menschenbild zeigt, wie es für zahlreiche Kriegerdenkmäler zur Zeit der Weimarer Republik charakteristisch ist und im Leibdragonerdenkmal (Kat.-Nr. 117) seinen regionalen Vorläufer hat.

Festzuhalten bleibt, daß, vom Schlageter-Monument abgesehen, ein offen zum Krieg aufforderndes Denkmal, wie etwa das faschistische Kriegerdenkmal für das Infanterie-Regiment Nr. 76 in Hamburg von Richard Kuöhl – ein Steinblock mit dem Relief marschierender Soldaten und der Inschrift „Deutschland muss leben / und wenn wir sterben müssen"[118] – während der Nazi-Diktatur in Karlsruhe nicht realisiert wurde und auch zu keinem Zeitpunkt projektiert war. Offenbar stand das bereits vorhandene Arsenal an Kriegerdenkmälern den Vorstellungen der neuen Machthaber nicht entgegen, worauf zumindest die Tatsache schließen läßt, daß die Nationalsozialisten keines der Karlsruher Monumente veränderten oder entfernten[119].

Unmittelbar nach Kriegsende, im Juni 1945, ordnete die französische Militärverwaltung die Sprengung aller nationalsozialistischen Denkmäler an, worauf das Schlageter- und das Billet-Denkmal beseitigt wurden[120]. Das Monument für die gefallenen Angestellten der Stadt übersah man offensichtlich, was nicht verwundert, lag es doch zu diesem Zeitpunkt unter den Trümmern begraben, die vom Rathaus übriggeblieben waren, nachdem das Bauwerk bei einem Fliegerangriff im September 1944 schwer beschädigt worden war. Im Jahr 1957, als nach dem veränderten Wiederaufbau des Rathauses niemand mehr an die – wie es in der Amtssprache hieß – „Liquidierung deutscher militärischer und Nazi-Denkmäler" dachte, fand der Fahnenträger seinen neuen Aufstellungsplatz im Innenhof des Rathauses.

Durch die Beseitigung der Denkmäler für Schlageter und Billet stellte sich in Karlsruhe weniger als andernorts die Frage nach dem Umgang mit dem Denkmälererbe der Nazi-Zeit. In Hamburg dagegen forderte der „Kriegsklotz" von Richard Kuöhl seit den 1950er Jahren immer wieder zu politischen Diskussionen heraus, da antifaschistisch und antimilitaristisch eingestellte Verbände und Einzelpersonen ihren Protest gegen das Denkmal formulierten[121]. Nachdem man in den 1970er Jahren an die Beseitigung des Blocks und damit an die Verdrängung des Problems dachte, nahm – angeregt durch die kunsthistorische Aufarbeitung des Denkmals, die auch Vorschläge zum Umgang mit diesem Zeitdokument unterbreitete[122] – bei der Hamburger Kulturbehörde seit 1980 das Vorhaben Gestalt an, die unmittelbare Umgebung des Monuments so zu verändern, „daß die kriegsverherrlichende Wirkung des Denkmals gebrochen wird"[123]. Mittlerweile ist die Arbeit am Gegendenkmal und antifaschistischen Mahnmal, das der Wiener Künstler Alfred Hrdlicka gestaltet und ausführt, in vollem Gange[124]. Damit ist ein neuer Weg gefunden, wenn es freilich auch kaum durchführbar erscheint, jedes offen oder latent militaristische Kriegerdenkmal mit einem anspruchsvollen, künstlerischen Kommentar zu versehen, der die bisherige Intention aufzuheben vermag und zur kritischen Auseinandersetzung auffordert[125].

Anmerkungen:

Für die Durchsicht des Manuskripts danke ich Karin Hennig und Susanne Stephan.

[1] Zur Geschichte des Kriegerdenkmals in Deutschland die wichtigste neuere Literatur im Überblick: Zum Verständnis von Anspruch und Funktion der Kriegerdenkmäler grundlegend Reinhard Koselleck: Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden. In: Identität. Hrsg. v. Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Poetik und Hermeneutik. Bd. 8). München 1979, S. 255–276. – Am umfassendsten die breit angelegte Untersuchung von Meinhold Lurz: Kriegerdenkmäler in Deutschland. 5 Bde. Heidelberg 1985–1986. – Zu den Befreiungskriegen Ulrich Bischoff: Denkmäler der Befreiungskriege in Deutschland 1813–1815. 2 Bde. Phil. Diss. Berlin 1977 (masch. Ms.). – Nicht auf Kriegerdenkmäler beschränkt, aber zur Geschichte von Typenreihen und Motivtraditionen des 19. Jahrhunderts wichtig Siegmar Holsten: Allegorische Darstellungen des Krieges 1870–1918. Ikonologische und ideologiekritische Studien (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 27). München 1976. – Zum Kriegerdenkmal des 20. Jahrhunderts: Dietrich Schubert: Das Denkmal für die Märzgefallenen 1920 von Walter Gropius in Weimar und seine Stellung in der Geschichte des neueren Denkmals. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 21, 1976, S. 199–230. – Ders.: Die Wandlung eines expressionistischen Krieger-Denkmals: Bernhard Hoetgers ‚Niedersachsenstein' 1915–1922. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 44, 1983, S. 285–306. – Bernd Nicolai/Kristine Pollack: Kriegerdenkmale – Denkmäler für den Krieg? In: Skulptur und Macht. Figurative Plastik in Deutschland der 30er und 40er Jahre. Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin 1983, S. 61–72. – Harold Marcuse/Frank Schimmelpfennig/Jochen Spielmann: Steine des Anstoßes. Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg in Denkmalen 1945–1985. Hrsg. v. Museum für Hamburgische Geschichte. Hamburg 1985. – Literatur mit regionalen Schwerpunkten: Bärbel Hedinger/Roland Jaeger/Brigitte Meißner/Jutta Schütt/Lutz Tittel/Hans Walden: Ein Kriegsdenkmal in Hamburg. Hamburg 1979. – Martin Bach: Studien zur Geschichte des deutschen Kriegerdenkmals in Westfalen und Lippe (Europäische Hochschulschriften. Reihe 28: Kunstgeschichte. Bd. 43). Frankfurt a. M./Bern/New York 1985.

[2] Zur Bestattung der Kriegstoten im 18. Jahrhundert vgl. Lurz 1, 1985 (wie Anm. 1), S. 43 ff. und Volker Plagemann: „Vaterstadt, Vaterland, schütz Dich Gott mit starker Hand." Denkmäler in Hamburg. Hg. Kulturbehörde und Denkmalschutzamt (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg. Nr. 9). Hamburg 1986, S. 21.

[3] Vgl. Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat. München 1983, S. 83 f.

[4] In den zumeist nach englischem Vorbild angelegten Gärten des Besitz- und Bildungsbürgertums etablieren sich, den Anregungen des Gartentheoretikers Hirschfeld folgend, seit den 1770er Jahren die Vorläufer der wenig später in den öffentlichen Raum übergreifenden Denkmalskunst. Vgl. Plagemann 1986 (wie Anm. 2), S. 11–15.

[5] Vgl. Peter Bloch/Waldemar Grzimek: Das klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1978, Sp. 35 ff. – Plagemann 1986 (wie Anm. 2), S. 21.

[6] Vgl. Lurz 1, 1985 (wie Anm. 1), S. 61 f., 275–281. – Plagemann 1986 (wie Anm. 2), S. 21, gibt als erstes in der neuzeitlichen Geschichte realisiertes Kriegerdenkmal jenes Monument an, das, zeitgleich mit dem Hessen-Denkmal, 1793 in Paris errichtet wurde und den bei der Gefangensetzung Ludwigs XVI. Gefallenen galt.

[7] Vgl. Lurz 1, 1985 (wie Anm. 1), S. 62.

[8] Bischoff 1, 1977 (wie Anm. 1), S. 7.

[9] Vgl. Lurz 1, 1985 (wie Anm. 1), S. 19.

[10] Vgl. Olivier Descamps: Les monuments aux morts de la guerre 1914–18. Chefs-d'œuvre d'art public (Cahiers d'art public 1). Paris o. J. (1978), o. S.: „Et de 1920 à 1925, trente mille monuments s'élevèrent en souvenir de cette guerre d'extermination. 15 par jour pendant cinq ans."

[11] Vgl. Nicolai/Pollack 1983 (wie Anm. 1), S. 61.

[12] Vgl. Adolf Hüppi: Kunst und Kult der Grabstätten. Olten 1968.

[13] Vgl. Koselleck 1979 (wie Anm. 1), S. 256 f.

[14] Vgl. ebd.

[15] Begriffe wie Heldenmonument, Kriegsopferdenkmal, Mahnmal und ähnliche Wortverbindungen sind abhängig sowohl vom jeweils vorherrschenden Kriegsverständnis als auch vom Ausgang der einzelnen Kriege selbst; bei ihrem Gebrauch schwingen unver-

meidbar bestimmte Wertungsnuancen mit. Im vorliegenden Beitrag werden daher, der neueren kunsthistorischen Literatur zum Kriegerdenkmal folgend, in erster Linie die Begriffe „Kriegerdenkmal" und „Gefallenendenkmal" verwendet. Lediglich die Bezeichnungen „Ehrenmal" und „Ehrenfriedhof", die in den 1920er Jahren aufkamen, sind als zeitgenössische Namen für die Regimentsdenkmäler und insbesondere für den Kriegerfriedhof der Stadt Karlsruhe (Kat.-Nr. 96) übernommen worden. – Vgl. zur Nomenklatur der Kriegerdenkmäler Lurz 1, 1985 (wie Anm. 1), S. 9 f.

[16] Oskar Negt/Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt a. M. 1972, S. 447.

[17] Als einziges Projekt unter den Kriegerdenkmälern sind die Planungen für ein Fliegeropferdenkmal (Kat.-Nr. 104) im Katalogteil berücksichtigt. Strenggenommen handelt es sich hierbei nicht um ein Kriegerdenkmal, da es ausschließlich an zivile Bombenopfer des Ersten Weltkrieges erinnern sollte. Die Denkmäler für die beiden „Märtyrer der Bewegung", Albert Leo Schlageter und Paul Billet (Kat.-Nr. 130, 134), nehmen gleichfalls eine Sonderstellung ein.

[18] Vgl. Nipperdey 1983 (wie Anm. 3), S. 11–14.

[19] Vgl. ebd., S. 82. – Karl Stiefel: Baden 1648–1952. Bd. 2. Karlsruhe 1977, S. 1014.

[20] Vgl. zur politischen Umdeutung der Freiheitskriege Franz Schnabel: Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert. Bd. 2. 2. Aufl. Freiburg 1949, S. 216.

[21] Ernst Moritz Arndt: Ein Wort über die Feier der Leipziger Schlacht. Frankfurt a. M. 1814, S. 20–22, zit. nach: Kathrin Hoffmann-Curtius: Das Kreuz als Nationaldenkmal. Deutschland 1814 und 1931. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 48, 1985, S. 77–100, hier S. 78.

[22] Vgl. zusammenfassend: Bischoff 1, 1977 (wie Anm. 1), S. 47–61. – Meinhold Lurz: Denkmäler der Befreiungskriege. In: Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulkralkultur 1750–1850. Hrsg. v. Hans-Kurt Boehlke (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur. Bd. 1). Mainz 1979, S. 125–134. – Zugleich erhoben sich jedoch kritische Stimmen, die anstelle aufwendiger Denkmalsprojekte eine ausreichende soziale Versorgung in der Nachkriegszeit forderten – ein Kritikpunkt, der im Zusammenhang mit den Planungen für Kriegerdenkmäler auch in Zukunft, insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg (siehe Kat.-Nr. 96), auftreten sollte.

[23] Aber die Denkmalssetzungen für die Befreiungskriege brachen bis zum Ersten Weltkrieg nicht ab. Eines der spätesten und unter völlig veränderten politischen Vorzeichen realisierten Denkmäler ist das von Bruno Schmitz 1897 entworfene Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig, das am hundertsten Jahrestag der Schlacht 1913, am Vorabend des Ersten Weltkriegs, eingeweiht wurde. Vgl. Thomas Nipperdey: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert. In: Historische Zeitschrift 206, 1968, S. 529–585, hier S. 573–577.

[24] Zu den Festdekorationen des 18. Oktober 1814 siehe in diesem Band den Beitrag von Michael Ruhland: Denkmäler auf Zeit.

[25] Vgl. Arthur Valdenaire: Friedrich Weinbrenner. Sein Leben und seine Bauten. Karlsruhe 1919, S. 290 f. – Eine Abbildung der Festdekoration ist nicht überliefert.

[26] Vgl. Großherzoglich Badische Staats-Zeitung 27. 10. 1814.

[27] Vgl. Friedrich Weinbrenner: Ideen zu einem teutschen Nationaldenkmal des entscheidenden Sieges bey Leipzig mit Grund und Aufrissen. Karlsruhe 1814. – Valdenaire 1919 (wie Anm. 25), S. 286–289. – Klaus Lankheit: Friedrich Weinbrenner und der Denkmalskult um 1800. Basel/Stuttgart 1979, S. 23–30.

[28] Weinbrenner 1814 (wie Anm. 27), S. 7. – Zur Widersprüchlichkeit der Verwendung des gotischen Stils bei Weinbrenner vgl. Lankheit 1979 (wie Anm. 27), S. 26 ff.

[29] Weinbrenner 1814 (wie Anm. 27), S. 7 f.

[30] Wie Margrit-Elisabeth Velte vermutet, liegt der Germania-Figur Weinbrenners eine Zeichnung des mit dem Baumeister befreundeten Malers Feodor Iwanowitsch Kalmück zugrunde. Vgl. Margrit-Elisabeth Velte: Leben und Werk des badischen Hofmalers Feodor Iwanowitsch Kalmück (1763–1832). Phil. Diss. Karlsruhe 1973, S. 142 f.

[31] Weinbrenner 1814 (wie Anm. 27), S. 8.

[32] Vgl. Lankheit 1979 (wie Anm. 27), S. 26, Abb. 14.

[33] Der Entwurf wird im Badischen Generallandesarchiv Karlsruhe aufbewahrt (J/C Karlsruhe 12). Die Inschriften lauten: „Germania / am 19. Oct. 1813" (am Figurensockel), „Denkmal an die am 19. October 1813 bey Leipzig erfochtene Befreyung Deutschlands, welches / eine patriotische Gesellschaft Carlsruher Einwohner auf dem Platz, wo sie den ersten / Jahrestag dieses glorreichen Sieges feyerten, errichten lassen will" (am unteren Rand).

[34] Valdenaire 1919 (wie Anm. 25), S. 291 und Lankheit 1979 (wie Anm. 27), S. 26, Anm. 29, erwähnen lediglich die Existenz des Entwurfs. Weiterführende Quellen konnten nicht ausfindig gemacht werden.

[35] Ob mit dieser ungenauen Platzangabe der Garten des Stephanienbades oder der Platz vor dem Promenadenwäldchen gemeint war, ist den Angaben nicht zu entnehmen. Vgl. Valdenaire 1919 (wie Anm. 25), S. 291.

[36] Im Zusammenhang mit der Erstarkung des Nationalbewußtseins in Europa entstanden in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert sogenannte patriotische Gesellschaften als Sammelpunkte des fortschrittlich gesinnten Bürgertums. Vgl. Hans Hubrig: Die patriotischen Gesellschaften des 18. Jahrhunderts (Göttinger Studien zur Pädagogik 36). Weinheim 1957.

[37] Im Entwurf für das Karlsruher Denkmal wird der freiheitliche Anspruch durch die am Sockel angebrachten Faszes (Rutenbündel), Symbole der Einheit, unterstrichen.

[38] Valdenaire 1919 (wie Anm. 25), S. 291.

[39] Erwähnenswert bleibt lediglich der 1822 von Weinbrenner unterbreitete Vorschlag, einen für den Hof der Infanteriekaserne in Karlsruhe vorgesehenen Brunnen (Kat.-Nr. 16) als Kriegerdenkmal zu gestalten.

[40] Die unter Ludwig I. in Bayern errichteten Denkmäler zum Gedächtnis an die Befreiungskriege – wie etwa das Armeedenkmal und die Feldherrnhalle in München oder die Befreiungshalle in Kelheim – bleiben in diesem Zusammenhang unberücksichtigt, da sie, im Gegensatz zu den in Preußen realisierten Monumenten, keinen Einfluß auf die Geschichte der Kriegerdenkmäler in Karlsruhe genommen haben.

[41] Im Jahr 1916, mitten im Ersten Weltkrieg, erschien im Zusammenhang mit einer Ausstellung des Schinkel-Museums Berlin gleichsam als Orientierungshilfe für die aktuelle Kriegerehrung eine zusammenfassende Publikation der Schinkelschen Gefallenendenkmäler. Der Schwerpunkt wurde allerdings nicht auf die neogotischen Monumente, sondern – dem Geschmack des Neoklassizismus entsprechend – auf seine klassizistischen Entwürfe gelegt. Vgl. Max Georg Zimmermann: Carl Friedrich Schinkel. Kriegsdenkmäler aus Preußens großer Zeit. Berlin 1916.

[42] Vgl. zum Kreuzbergdenkmal und den Monumenten auf den Schlachtfeldern zuletzt Michael Nungesser: Das Denkmal auf dem Kreuzberg von Karl Friedrich Schinkel. Berlin 1987.

[43] Schinkels erstes Denkmal mit einem neogotischen Baldachin aus Gußeisen ist das 1811 entstandene Monument für Königin Luise. Vgl. Zimmermann 1916 (wie Anm. 41), S. 22 f.

[44] Vgl. als Überblick zu Vorgeschichte und Bedingungen der Revolution Wolfram Siemann: Die deutsche Revolution von 1848/49. Frankfurt a. M. 1985, S. 17–57.

[45] Vgl. ebd., S. 69.

[46] Eine knappe Zusammenfassung der Ereignisse in Karlsruhe und des Revolutionsendes in Rastatt findet sich in Kat.-Nr. 26. – Vgl. auch die neuere Literatur zur Revolution in Baden: Manfred Botzenhart: Baden in der deutschen Revolution 1848/49. In: Oberrheinische Studien. Hrsg. v. Alfons Schäfer. Bd. 2. Karlsruhe 1973, S. 61–91. – 1848–1849: Bürgerkrieg in Baden. Chronik einer verlorenen Revolution. Zusammengestellt von Wolfgang Dreßen. Berlin 1975. – Willy Real: Die Revolution in Baden 1848/49. Stuttgart 1983.

[47] Vgl. zur Chronologie der Kriegsereignisse in Baden: Die Badische Revolution 1848–1849. Ausst.-Kat. Stadtarchiv Karlsruhe 1973, S. 28–31.

[48] Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Denkmals siehe Kat.-Nr. 26.

[49] Vgl. Max Escher: Leipzigs Denkmäler, Denksteine und Gedenktafeln. Leipzig 1910, S. 54, Abb. S. 55. – Das Denkmal wurde in den 1960er Jahren entfernt.

[50] Schinkel selbst und Friedrich Wilhelm IV., damals noch preußischer Kronprinz, hatten dafür gestimmt, das Lützener Denkmal in Stein auszuführen, auf Anordnung des Königs wurde es jedoch 1835 in Eisen gegossen. Vgl. hierzu: Karl Friedrich Schinkel 1781–1841. Ausst.-Kat. Staatliche Museen Berlin (Ost) 1980, S. 326 ff.

[51] Vgl. Holsten 1976 (wie Anm. 1), S. 34 ff. – Die Tradition des Michaelkampfes als Motiv eines Kriegerdenkmals reicht bis in die Gegenwart hinein. Vgl. neben den Beispielen bei Holsten auch die Belege für den Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 bei Lurz 2, 1985 (wie Anm. 1), S. 285 ff. und für den Ersten Weltkrieg bei Lurz 4, 1985 (wie Anm. 1), S. 229 ff. Nach 1945 wurde das Thema erneut aufgegriffen, beispielsweise im Denkmal für die Toten des Zweiten Weltkriegs auf dem Ehrenfriedhof der Stadt Heidelberg.

[52] Ein vollständiges Verzeichnis jener Denkmäler, die im Zusammenhang mit der Niederwerfung der Revolution außerhalb Preußens, vornehmlich in Baden, vom preußischen Herrscherhaus bzw. von der preußischen Armee in Auftrag gegeben wurde, liegt bisher nicht vor. Soweit sich die Reihe der noch vorhandenen bzw. dokumentierten Monumente überblicken läßt, handelt es sich bei dem Karlsruher Denkmal um das künstlerisch bedeutendste Beispiel.

[53] Das Denkmal auf dem alten Friedhof in Durlach ist heute ein Torso, vorhanden sind nur noch der Sandsteinsockel und das gußeiserne Kreuz. Bis in die 1930er Jahre hinein war das Monument offensichtlich intakt. Vgl. Emil Lacroix/Peter Hirschfeld/Wilhelm

Paeseler: Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Karlsruhe Land, Kreis Karlsruhe (Die Kunstdenkmäler Badens. Bd. IX, 5). Karlsruhe 1937, S. 66.

[54] Die Widmung des Denkmals lautete: „Nationalkriegerdenkmal zum Gedächtnis der in den Jahren 1848/49 treu ihrer Pflicht für König und Volk, Gesetz und Ordnung gefallenen Brüder und Waffengenossen." Zur Entstehungsgeschichte der heute zerstörten „Invalidensäule" vgl. Jutta von Simson: Die Berliner Säulenmonumente. In: Berlin und die Antike. Ausst.-Kat. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 1979, S. 204–208, hier S. 206f.

[55] Nipperdey 1968 (wie Anm. 23), S. 542.

[56] An der Straßengabelung Kuppenheim – Förch. Vgl. Peter Hirschfeld: Die Kunstdenkmäler des Landkreises Rastatt (Die Kunstdenkmäler Badens. Bd. XII, 1). Karlsruhe 1963, S. 264. – Weitere Gedenksteine wurden am Bahnübergang an der Straße nach Muggensturm, auf dem Grötzinger Friedhof, in Wiesental und in Ubstadt aufgestellt.

[57] Die „Invalidensäule" zählte für die gesamte Revolutionszeit 475 Soldaten auf, die in Berlin, Baden und Holstein ums Leben kamen. Demgegenüber starben nach Siemann 1985 (wie Anm. 44), S. 69, allein im Berliner Barrikadenkampf März 1848 insgesamt 303 Zivilpersonen. Angaben über die Gesamtverluste der Freiheitskämpfer in Baden liegen nicht vor. Es dürfte sich um ein Vielfaches der 137 gefallenen preußischen Krieger handeln.

[58] In Karlsruhe wurde kein Denkmal für die Aufständischen errichtet, offensichtlich auch zu keinem Zeitpunkt projektiert. – Zum 1874 auf dem Mannheimer Friedhof aufgestellten Denkmal für die standrechtlich Erschossenen vgl. Friedrich Walter: Geschichte Mannheims vom Übergang an Baden (1802) bis zur Gründung des Reiches (Mannheim in Vergangenheit und Gegenwart. Bd. 2). Mannheim 1907, S. 414, Abb. S. 415. – Zur wechselvollen Geschichte des Rastatter Gedenksteins vgl. Meinhold Lurz: Sozialdemokraten contra preußisches Militär und badisches Innenministerium. Das Denkmal der 1849 erschossenen badischen Revolutionäre in Rastatt, ein Anlaß politischer Auseinandersetzung. In: Geschichte im Alltag – Alltag in der Geschichte. Hrsg. v. Klaus Bergmann/Rolf Schörken (Geschichtsdidaktik. Bd. 7). Düsseldorf 1982, S. 110–143.

[59] Vgl. zur Rezeption der Revolution Siemann 1985 (wie Anm. 44), S. 7–16.

[60] Diese Wortverbindung, aus der Zeit der Befreiungskriege herrührend, wurde von Bismarck öfters gebraucht. Vgl. Konrad Fuchs/Heribert Raab: Wörterbuch der Geschichte. Bd. 1. München 1980, S. 226.

[61] Richard Muther: Die Denkmalseuche. In: Richard Muther: Aufsätze über bildende Kunst. Bd. 2. Berlin 1914, S. 59–68.

[62] Siegmar Holsten unterscheidet für die allegorischen Kriegsdarstellungen der Jahre 1871 bis 1918 drei Grundtypen: Heroisierende, fatalistische und satirisch anklagende Kriegsallegorien. Die letztgenannte Kategorie blieb weitgehend auf die satirische Karikatur beschränkt. Vgl. Holsten 1976 (wie Anm. 1), S. 87–113.

[63] Siehe Kat.-Nr. 55, 87. Die gemeinsame Namensnennung läßt sich vor allem bei Obeliskendenkmäler ländlicher Gemeinden beobachten.

[64] Vgl. die Beispiele zu Theorien der Rechtfertigung des Krieges im Wilhelminismus bei Holsten 1976 (wie Anm. 1), S. 17f.

[65] Vgl. Hans-Ulrich Wehler: Das Deutsche Kaiserreich 1871–1918 (Deutsche Geschichte. Bd. 9). 5. Aufl. Göttingen 1983, S. 158ff.

[66] Als vielfiguriges Beispiel sei das Hamburger Kriegerdenkmal für 1870/71 von Johannes Schilling genannt. Es zeigt einen Reiter, einen Kanonier und einen Grenadier, denen eine Siegesgöttin im Augenblick des Todes Trost spendet. Vgl. Plagemann 1986 (wie Anm. 2), S. 66–69.

[67] Vgl. Lutz Tittel: Das Niederwalddenkmal 1871–1883. Hildesheim 1979.

[68] Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, seien einige ehemalige Gemeinden und heutige Stadtteile von Karlsruhe erwähnt, in denen vorwiegend zwischen 1880 und 1900 Obelisken errichtet wurden: Bulach, Daxlanden, Grötzingen, Grünwettersbach, Hagsfeld, Knielingen, Mühlburg (Kat.-Nr. 55), Rintheim (Kat.-Nr. 87), Rüppurr, Wolfartsweier. – Als Material wurde fast immer roter, selten heller Sandstein oder Granit bevorzugt; stilistisch setzten sich neobarocke und neorenaissancehafte Elemente sowie Mischformen durch; die technische Herstellung konnte vom handwerklich aufwendig gearbeiteten Stück bis zum serienmäßig angefertigten Industrieprodukt reichen.

[69] Vgl. Lurz 2, 1985 (wie Anm. 1), S. 184f.

[70] Vgl. Simson 1979 (wie Anm. 54), S. 207f. – Die antinationale „Invalidensäule" bildete als Denkmalstypus das Vorbild für die Berliner Siegessäule.

[71] Siehe Kat.-Nr. 47, 49. Auf Anraten des Finanzministeriums gab Großherzog Friedrich I. Anfang des Jahres 1872 bekannt, daß mit einer finanziellen Unterstützung nur für ein in der Residenzstadt zu errichtendes Landesdenkmal zu rechnen sei. Nach seiner Anordnung wurden daher lediglich Gedenktafeln in den als Lazarett genützten Gebäuden wie dem Fasanenschlößchen oder dem Bahnhof Gottesau angebracht. Vgl. hierzu GLA: 56/3004. – Auch ein 1872 unterbreiteter Vorschlag für die Neugestaltung des Schloßplatzes von Karl Philipp Dyckerhoff, dem Vorstand des Hofbauamts, fand keinen Anklang. Dyckerhoff dachte an Balustraden, die den inneren Schloßplatz abgrenzen sollten. Am Ende der Balustraden plante er je eine Säule aus „Granit Monolithen, nämlich eine Friedenssäule und eine Siegessäule, welche durch Aufstellung von symbolischen Bildwerken als solche ihre Bedeutung erhalten" (GLA: 237/36903).

[72] Vgl. O. Funke: Das Siegesdenkmal zu Freiburg im Breisgau. Eine Denkschrift zur Erinnerung an den 3. October 1876. Freiburg 1877, S. 8–24. – Unter den Wettbewerbsteilnehmern befanden sich außerdem die Karlsruher Bildhauer Hermann Volz, Carl Johann Steinhäuser und Otto Lessing.

[73] Vgl. ebd., S. 25–52.

[74] Vgl. GLA: 233/39122.

[75] Die weiteren Entwürfe für das Kriegerdenkmal in Karlsruhe werden unter Kat.-Nr. 47 behandelt. In direkter Konkurrenz mit dem Modell von Hermann Volz stand nur der Entwurf von Friedrich Kohlhagen und Ernst Hischen (Abb. S. 320), der einen pavillonähnlichen Zentralbau mit allegorischen Figuren vorsah. Bekannt ist außerdem der Entwurf von Josef Durm für einen Turm als Gefallenendenkmal in oder bei Karlsruhe (Abb. S. 321). Zu Herkunft und Intention der Sieges- und Krieger-Türme nach 1871 sowie zu ihrer Abgrenzung gegenüber den Bismarck-Türmen vgl. Monika Arndt: Das Kyffhäuser-Denkmal – Ein Beitrag zur politischen Ikonographie des Zweiten Kaiserreiches. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 40, 1978, S. 75–120, besonders S. 103ff.

[76] Hermann Volz bezeichnete seine weibliche Denkmalsfigur stets als „Germania", obwohl sich ihre Darstellung – vom Fehlen der Flügel abgesehen – unübersehbar am Vorbild zeitgenössischer Viktorien orientiert.

[77] Vgl. Josef August Beringer: Hermann Volz. Sein Leben und Schaffen. Karlsruhe 1923, S. 13.

[78] Vgl. Peter Springer: Schinkels Schloßbrücke in Berlin. Zweckbau und Monument. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1981, S. 65, Abb. 105–107. Ähnlichkeiten sind außerdem zu den Gruppen Friedrich Drakes „Nike krönt den Sieger" und Ludwig Wichmanns „Nike richtet den Verwundeten auf" zu beobachten.

[79] Vgl. ebd., S. 46, Abb. 37.

[80] Vgl. Bloch/Grzimek 1978 (wie Anm. 5), Sp. 196f.

[81] Vgl. Springer 1981 (wie Anm. 78), S. 306f.

[82] Dabei handelt es sich um das Kriegerdenkmal in Aachen. Vgl. Volkmar Essers: Johann Friedrich Drake 1805–1882 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 20). München 1976, S. 60f., Abb. 123.

[83] Vgl. Horst Karl Marschall: Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Spätklassizismus 1852–1921 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 30). München 1982, S. 376.

[84] Vgl. Koselleck 1979 (wie Anm. 1), S. 263.

[85] Das Monument in Sedan beispielsweise zeigt ebenfalls eine auf hohem Sockel stehende Viktoria, die einen sterbenden Soldaten bekränzt. Vgl. Koselleck 1979 (wie Anm. 1), Abb. 6.

[86] Ein Beispiel hierfür ist das Denkmal des französischen Bildhauers Antonin Mercié mit dem Titel „Quand même!", das zweimal aufgestellt wurde: als Bronzegruppe in Belfort und aus Marmor gemeißelt in Paris. Anstelle der Siegesgöttin erscheint hier, an ihrer Tracht erkennbar, die Personifikation des Elsaß, die mit drohender Gebärde und entschlossenem Blick das Gewehr des tödlich getroffen zu Boden sinkenden Kriegers ergriffen hat. Die Erinnerung an die gefallenen französischen Soldaten verknüpfte sich somit unübersehbar mit der Widerstandsbewegung gegen die Einverleibung Elsaß-Lothringens ins Deutsche Reich. Vgl. June Hargrove: Les monuments au tribut de la gloire. In: La bataille, l'armée, la gloire. Actes du colloque de Clermont-Ferrand 1983. O.O. 1985, S. 561–580, hier S. 564f., Abb. 11.

[87] Sigmund Freud: Zeitgemässes über Krieg und Tod (Imago IV, 1915). In: Gesammelte Werke. Bd. 10. London 1949, S. 324–355, hier S. 344.

[88] Zit. nach Wolfgang Rothe: Der Große Krieg. Geschichtssoziologische Marginalien: In: Wolfgang Rothe: Schriftsteller und totalitäre Welt. Bern/München 1966, S. 9–64, hier S. 39.

[89] Freud (1915) 1949 (wie Anm. 87), S. 324.

[90] Zur Haltung einzelner Künstler und Schriftsteller zum Krieg vgl. Dietrich Schubert: Die Kunst Lehmbrucks. Worms 1981, S. 185–191.

[91] Zu den politisch-historischen Voraussetzungen des Ersten Weltkrieges vgl. Wehler 1983 (wie Anm. 65).

[92] Vgl. Imanuel Geiss: Der Erste Weltkrieg 1914–1918. In: Ein Krieg wird ausgestellt. Die

Weltkriegssammlung des Historischen Museums Frankfurt (Kleine Schriften des Historischen Museums. Bd. 8). Frankfurt 1976, S. 9–23, hier S. 16.

[93] Vgl. Ulrich Kluge: Die deutsche Revolution 1918/19. Frankfurt a.M. 1985, S. 54–137.

[94] Vgl. die Bibliographie bei Lurz 3, 1985 (wie Anm. 1), S. 210–217. Als Hauptwerk sei genannt: Kriegergräber im Felde und daheim. Hrsg. im Einvernehmen mit der Heeresverwaltung. München 1917. – Für Baden außerdem: Otto Linde: Der badische Wettbewerb für Kriegergrabmäler. In: Badische Heimat 2, H.2, 1915, S. 79–119. – Kriegerdenkmale und Soldatengräber. Ratschläge der Badischen Landesberatungsstelle für Kriegerehrungen. In: Mein Heimatland 3, 1916, S. 140–148. – August Stürzenacker: Krieger-Ehrung im Großherzogtum Baden. In: Deutsche Bauzeitung 53, 1919, S. 317ff., 329–333.

[95] Vgl. Lurz 3, 1985 (wie Anm. 1), S. 84ff.

[96] Dem Geschmack des Neoklassizismus entsprechend wurde insbesondere die Denkmalform einer Trophäe auf Sockel (siehe Kat.-Nr. 106) empfohlen, ein Typus, der sowohl als Grabstein wie auch als Denkmal während des Krieges und in den 1920er Jahren große Verbreitung fand.

[97] Solche Beratungsstellen existierten zu diesem Zeitpunkt bereits in Preußen, Bayern, Sachsen, Württemberg und Hessen. Die Beratungsstelle in Baden, vom Ministerium des Kultus und Unterrichts ins Leben gerufen, war dem Landesdenkmalamt zugeordnet. Zu den Gründungsmitgliedern im Jahr 1916 zählten Hermann Billing, Fritz Hirsch, August Stürzenacker, Max Laeuger, Hermann Volz, Karl Hoffacker, Gustav Friedrich Hartlaub und Adolf von Oechelhäuser. Seit den späten zwanziger Jahren nahm der Architekt Otto Linde eine Schlüsselposition ein. 1935 wurde die Stelle zur „Landesberatungsstelle für Denkmalserrichtung" erweitert. Vgl. GLA: 237/44092, 44097. – LDA: II/6. – Deutsche Bauzeitung 50, 1916, S. 382f.

[98] Kriegerdenkmale und Soldatengräber. Ratschläge der Badischen Landesberatungsstelle für Kriegerehrungen. In: Mein Heimatland 3, 1916, S. 140–148, hier S. 140.

[99] Wie für 1870/71 existierten auch nach 1918 Planungen für ein badisches Landesdenkmal, das allerdings nicht realisiert wurde. Vgl. Lurz 4, 1985 (wie Anm. 1), S. 394–398.

[100] Zu den Antikriegsdenkmälern und -projekten von Käthe Kollwitz, Wilhelm Lehmbruck, Rudolf Belling, Bruno Taut, Adolf Behne, Bernhard Hoetger, Ernst Barlach, außerdem Walter Gropius und Mies van der Rohe vgl. Schubert 1976 (wie Anm. 1). – Schubert 1981 (wie Anm. 90), S. 185–211. – Nicolai/Pollack 1983 (wie Anm. 1), S. 67ff. – Schubert 1983 (wie Anm. 1). – Zur pazifistischen Bewegung nach 1918 vgl.: Pazifismus zwischen den Weltkriegen. Deutsche Schriftsteller und Künstler gegen Krieg und Militarismus 1918–1933. Hrsg. v. Dietrich Harth/Dietrich Schubert/Ronald Michael Schmidt (Heidelberger Bibliotheksschriften. Bd. 16). Heidelberg 1985.

[101] Einer der frühesten in Karlsruhe unterbreiteten Vorschläge für ein Denkmal des Weltkrieges steht im Zusammenhang mit dem Projekt zur Umgestaltung des Ettlinger-Tor-Platzes, das der Architekt Fritz Hirsch 1917 vorlegte. Als Reminiszenz an den badischen Baumeister Weinbrenner, dessen Torgebäude (Kat.-Nr. 6) am Ende der Karl-Friedrich-Straße 1872 abgerissen worden war, plante Hirsch als südlichen Abschluß der Straße einen Triumphbogen, der als Denkmal des Ersten Weltkriegs gedacht war. Auf der Plattform des Bogens sollten allegorische Figuren stehen, darunter ein „Genius", der „die Hände der alten und der neuen Zeit" zusammenlegt. Vgl. Fritz Hirsch: Zur Frage des Ettlinger-Tor-Platzes in Karlsruhe. In: Deutsche Bauzeitung 51, 1917, S. 429–432, 437–440, Abb. geg. S. 429.

[102] Vgl. George L. Mosse: Soldatenfriedhöfe und nationale Wiedergeburt. Der Gefallenenkult in Deutschland. In: Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen. Hrsg. v. Klaus Vondung. Göttingen 1980, S. 241–261, hier S. 245.

[103] Vgl. ebd.

[104] Mehr noch als nach dem Ersten Weltkrieg ist diese Haltung nach dem Zweiten Weltkrieg – Günther Anders folgend – unabdingbar mit der Erkenntnis verknüpft, daß sich eine Sinnsuche in der Sache, durch die die Menschen zugrunde gegangen sind, von selbst verbietet und daß erst die Entlarvung des Systems, in dessen Dienst das Ungeheuerliche geschehen ist, diese Deutung in letzter Konsequenz rechtfertigt. Vgl. Günther Anders: Die Toten. Rede über die drei Weltkriege. Köln 1964, S. 7–11.

[105] Die Vermutung liegt nahe, daß die Idee zu diesem Denkmal von Zabotin stammte, während Wahl die plastische Ausführung übernehmen sollte. – Siehe die Biographie zu Karl Wahl. – Wladimir Zabotin (1884–1967) war Mitglied der Karlsruher Künstlervereinigung „Gruppe Rih" und der „Novembergruppe" in Berlin. Vgl. Karl-Ludwig Hofmann/Christmut Präger: Kunst in Karlsruhe 1919–1933: Bilder, Texte, Kommentare. In: Kunst in Karlsruhe 1900–1950. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1981, S. 46–102, hier S. 50–55, Biographie S. 163. – Hans Leopold Zollner: Greif und Zarenadler. Karlsruhe 1981, S. 203ff.

[106] Frankfurter Zeitung 5. 1. 1921.

[107] Zur Eigenschaft der Kriegerfriedhöfe als Kultstätten vgl. Mosse 1980 (wie Anm. 102), S. 256f.

[108] Zu den wenigen anklagenden Denkmälern und avantgardistischen Projekten um 1920 siehe Anm. 100.

[109] Duane Hanson. „War". Entstanden 1969. Im Besitz des Wilhelm-Lehmbruck-Museums Duisburg. Vgl. Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Ausst.-Kat. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 1980, S. 367, Abb. geg. S. 376.

[110] Erst wenn man sich nicht nur das Ausmaß des Grauens im Krieg, sondern auch die soziale Wirklichkeit der Kriegsheimkehrer und Kriegskrüppel – in den Bildern und Graphiken von Otto Dix beispielsweise hervorgehoben – vergegenwärtigt, wird die zynische Verlogenheit solcher Denkmäler in ihrem ganzen Umfang greifbar.

[111] So gesehen ließe sich dieser Typus des Kriegerdenkmals als Verbildlichung der Dolchstoßlegende verstehen.

[112] Lurz 4, 1985 (wie Anm. 1), S. 439.

[113] Vgl. Karlsruher Tagblatt 26. 5. 1931, 27. 5. 1931. – Der Volksfreund 27. 5. 1931.

[114] Zu weiteren Beispielen in Baden, die alle am gleichen Tag und zur gleichen Stunde wie das Karlsruher Denkmal eingeweiht wurden, siehe Kat.-Nr. 134. – Beispiele finden sich auch bei Lurz 5, 1986 (wie Anm. 1), S. 265–272.

[115] Karlsruher Tagblatt 24. 11. 1935.

[116] Vgl. Manfred Franke: Albert Leo Schlageter. Der erste Soldat des 3. Reiches. Die Entmythologisierung eines Helden. Köln 1980. – Lurz 5, 1986 (wie Anm. 1), S. 316–333.

[117] StA: 1/H-Reg/1864.

[118] Vgl. Hedinger u. a. 1979 (wie Anm. 1). – Plagemann 1986 (wie Anm. 2), S. 142–147, 157f.

[119] Zum Thema der Entfernung von Kriegerdenkmälern im Dritten Reich vgl. Hubert Delvos: Geschichte der Düsseldorfer Denkmäler, Gedenktafeln und Brunnen. Düsseldorf 1938, S. 201–215.

[120] Zum Phänomen des Denkmalsturzes vgl. Koselleck 1979 (wie Anm. 1), S. 275.

[121] Vgl. Hedinger u. a. 1979 (wie Anm. 1), S. 49–56.

[122] Vgl. ebd., S. 57ff.

[123] Zit. nach Plagemann 1986 (wie Anm. 2), S. 172.

[124] Das Hakenkreuz als Symbol des Faschismus soll gleichsam aufgebrochen werden mit der Darstellung von vier gewaltsamen Todesarten im Dritten Reich. Vgl. Plagemann 1986 (wie Anm. 2), S. 170–173. – Dietrich Schubert: Hamburger Feuersturm und „Cap Arcona". Zu Alfred Hrdlickas Gegendenkmal in Hamburg. In: Kritische Berichte 15, H.1, 1987, S. 8–18.

[125] Vgl. zuletzt die Ideen und Projekte von Jenny Holzer und Raimund Kummer. In: Skulptur Projekte in Münster 1987. Hrsg. v. Klaus Bußmann/Kaspar König. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster 1987, S. 125–132, 167f.

Gerhard Kabierske, Susanne Stephan

Zweck und Zierde – Brunnen in der Stadt

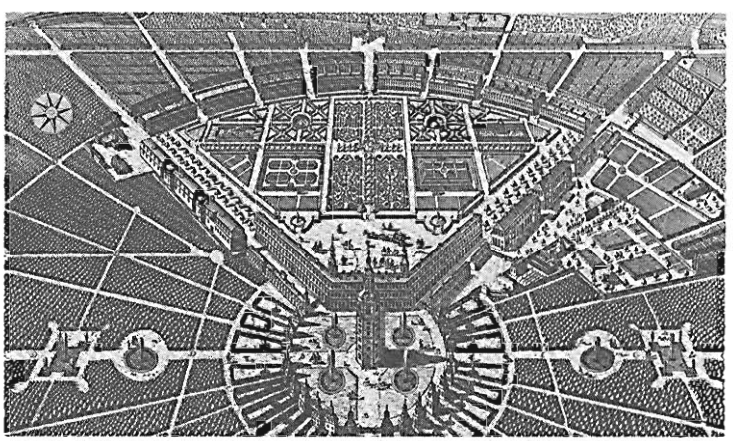
I.

Die ersten Brunnen[1] in Karlsruhe entstanden bald nach der Gründung der Stadt im Jahr 1715. Karl Wilhelm, Fürst des kleinen Territoriums der Markgrafschaft Baden-Durlach, der nach verheerenden Kriegsjahren seinen Anspruch als absoluter Herrscher mit einer auf dem Reißbrett entworfenen Residenz dokumentieren wollte, kam nicht umhin, nach dem großen Vorbild Versailles Wasserkünste bei der Anlage seines Schlosses und der Gärten zu berücksichtigen. Die Voraussetzungen waren jedoch denkbar schlecht. Die Lage von Karlsruhe in der sandigen Rheinebene zwischen der alten Residenz Durlach und Mühlburg bot keine Möglichkeit, abfallende Gebirgsbäche als Wasserlieferanten für dekorative Brunnen einzusetzen. Zum Bau aufwendiger Wasserwerke, wie bei den benachbarten Schlössern in Rastatt und Schwetzingen[2], fehlten die Gelder. Trotzdem konnte bereits im Dezember 1717, noch vor der Fertigstellung des Schlosses, ein von Brunnenmeister Hengel errichtetes Pumpwerk in Betrieb genommen werden[3]. Es befand sich in einem der westlichen Zirkelhäuschen, die kreisförmig um den Schloßturm angeordnet waren.

Dieses Werk förderte – zusammen mit einem zweiten, 1718 vollendeten in einem der anderen Zirkelhäuschen – mittels Pferdekraft Grundwasser aus einem Schacht und pumpte es in einen hölzernen Behälter im Dachreiter des Gebäudes, das wie alle Bauten der Frühzeit Karlsruhes nur aus Fachwerk bestand, verputzt und mit Stuck und Dekorationsmalerei geschmückt war. Vom Reservoir fiel das Wasser in hölzernen Rohren, Deicheln genannt, hinab und wurde zu den einzelnen Springbrunnen geleitet. Der bekannte, 1739 entstandene Kupferstich mit der Vogelschau von Norden auf Schloß und Stadt zeigt die Brunnen inmitten der Gartenanlagen, die nach Angaben Karl Wilhelms von den Gärtnern Berceon, Sievert, Schwerin sowie dem Hofkunst- und Lustgärtner Christian Thran geschaffen worden waren (Abb. S. 85)[4]: Demnach standen Springbrunnen mit vorwiegend runden Bassins und einer aufsteigenden Fontäne in den Bosketten des Lustgartens, der sich – unüblich im barocken Schloßbau – vor dem Schloß, an der Stelle des heutigen Schloßplatzes, befand. Hinter dem Schloß flankierten vier Fontänen den Schloßturm als zentralen Schmuck des hofartigen Raumes innerhalb der Zirkelhäuschen, in deren kleinen Gärten ebenfalls je ein Springbrunnen lief. Vier Bassins akzentuierten die vom Schloßturm ausgehende Wegachse in Ostwestrichtung im Fasanengarten bzw. im damaligen Tiergarten. So imposant diese Wasserspiele auf dem idealisierten Schaubild auch erscheinen mögen, im Vergleich mit anderen Gärten des 18. Jahrhunderts konnte Karl Wilhelms Inszenierung schwerlich bestehen. Die beschränkten Mittel erlaubten keine Kaskaden, der Wasserdruck reichte nicht für größere Fontänen, und an Brunnenplastiken war nicht zu denken. Außerdem dürften die Brunnen nur sehr selten in Betrieb gewesen sein, da die Technik vermutlich kaum mehr als das Auffüllen der Bassins mit Gießwasser bewältigte.

Die verwahrlosten Brunnen verschwanden schon bald nachdem Karl Wilhelms Enkel, Markgraf Karl Friedrich, bei seiner Volljährigkeit 1746 beschlossen hatte, Karlsruhe als Residenz beizubehalten und eine neue Schloßanlage zu errichten. Bestehen blieb das große Bassin mit geschweifter Einfassung in der Mittelachse des Lustgartens, das noch bis 1817 existierte und dessen Reste beim Bau der Tiefgarage unter dem Schloßplatz 1964 aufgedeckt wurden[5]. Zudem markiert der sogenannte Hirsch-Brunnen in der Hauptallee des Fasanengartens heute noch die Stelle eines der alten Bassins, wenngleich die Form des Beckens mehrfach verändert wurde.

Die Pumpeinrichtungen hinter dem Schloß versorgten ausschließlich die Gärten sowie das Badehaus des Markgrafen, das sich ebenfalls in einem der Zirkelhäuschen befand. Der



Karlsruhe aus der Vogelperspektive von Norden mit den Wasserkünsten des Schloßbereichs, Kupferstich nach Christian Thran 1739

Wasserbedarf des Hofes wurde offenbar durch einen Ziehbrunnen gedeckt, der hinter dem Westflügel des Schlosses bei der Schloßküche gegraben worden war. Die Stadt besaß keinerlei Anschluß an die Leitungen des Hofbezirks; die Bürger, die sich seit 1715 aufgrund der Privilegien Karl Wilhelms in Karlsruhe niedergelassen und eines der modellmäßigen Wohnhäuser erbaut hatten, mußten für ihre Wasserversorgung selbst aufkommen. So gab es nahezu hinter jedem Anwesen einen Zieh- oder Pumpbrunnen, „da bey dem leicht zu gewinnenden Horizontalwasser jeder Bauende sich denselben für einen geringen Aufwand herzustellen vermag"[6], wie ein Chronist noch 1815 berichtete. Hölzerne Reste einer solchen Brunnengrube kamen 1955 beim Bau des Finanzamtes am Zirkel ans Tageslicht, sonst hat sich keiner der Nutzbrunnen aus der Gründungsphase der Stadt erhalten[7]. Die Wasserqualität befriedigte jedoch nicht. Häufig beklagten sich Besucher über den schlechten Geschmack und Geruch – kein Wunder, da die Sickergruben der Aborte oft nur wenige Meter von den Brunnenschächten entfernt lagen[8].

II.

Schon zehn Jahre nach der Errichtung der beiden Wasserwerke galt die Wasserversorgung von Schloß und Umgebung als unzureichend. Ein erster Vorschlag für eine Quellwasserleitung von den Ausläufern des Kraichgaus und Schwarzwalds nach Karlsruhe war bereits 1729 ins Auge gefaßt, aber wegen unüberwindbarer Schwierigkeiten aufgegeben worden[9]. 1736 lag ein Plan des Baumeisters Johann Heinrich Arnold für ein neues, leistungsfähigeres Brunnenhaus vor, nachdem schon in den 1730er Jahren die beiden bestehenden Brunnenwerke baufällig geworden und notdürftig repariert worden waren[10]. An die Ausführung des Entwurfs konnte jedoch nach dem Tod Karl Wilhelms, während der Regentschaft Karl Augusts und am Beginn der Regierungszeit von Markgraf Karl Friedrich nicht gedacht werden. Erst seit 1752 konkretisierte sich Arnolds Projekt, das schließlich im April 1760 genehmigt wurde. Spätestens 1764 nahm das neue Wasserwerk, das 1762 im Rohbau stand, seinen Betrieb auf[11].

Obwohl der Hof als Bauherr auftrat und in erster Linie an die Wasserversorgung des Schloßbezirks gedacht war, wählte man einen Standort in der Stadt, am damaligen Ende der Lammstraße bei der Kreuzung der Kaiserstraße. Für diese Wahl sprachen städtebauliche Gründe, sollte doch ein architektonisches Gegengewicht zur Reformierten Kirche, der heutigen Kleinen Kirche, am Ende der Kreuzstraße geschaffen werden. Der Stadtgrundriß konnte dadurch symmetrisch zu der vom Schloß ausstrahlenden Nordsüdachse ergänzt werden, nachdem der ursprüngliche Plan, an dieser Stelle eine katholische Kirche zu errichten, gescheitert war. Nach Norden, in Blickrichtung des Schlosses, sah das Brunnenhaus mit seinem Wasserturm einer Kirchenfassade ähnlich (Abb. S. 125). Hinter dieser Schaufront im damals für Karlsruhe neuen Louis-XVI-Stil arbeitete das Pumpwerk nach dem gleichen, wenngleich verbesserten Prinzip wie seine Vorgängerbauten beim Schloß. Ein im Kreis geführtes Pferd setzte einen hölzernen Apparat, den sogenannten Göpel, in Bewegung, der Grundwasser aus einem Schacht hinauf in ein Reservoir im Turm förderte. Ein Bericht von 1774 dokumentiert, daß zum ständigen Betrieb fünf Pferde gehalten werden mußten, für die ein Stall hinter dem Brunnenturm gebaut worden war; ferner gab es noch eine Werkstatt und die Wohnung des Hofbrunnenmeisters.

Vom Werk verlief die Hauptleitung, die zunächst aus Holzdeicheln, später teilweise aus gußeisernen Rohren bestand, durch die Lammstraße zum Hofbezirk, wo sie vor allem das alte Bassin auf dem Schloßplatz, zwei kleine Springbrunnen auf den Terrassen hinter dem Schloßneubau sowie zwei Bassins mit Fontänen im Baumschulgarten im nördlichen Teil des Fasanengartens speiste[12]. Weder diese Fontänen noch die laufenden Nutzbrunnen mit einfachen Steintrögen und hölzernen Rohren bei den Wirtschaftsgebäuden des Schlosses zeigten eine künstlerische Ausgestaltung durch Plastiken oder besondere architektonische Formen. Völlig schmucklos waren auch die ungefähr zehn ständig laufenden, an das Wasserwerk angeschlossenen Nutzbrunnen in der Stadt, die nun erstmals auch Karlsruher Bürger mit fließendem Wasser versorgten. Sie standen an der Langen Straße, der heutigen Kaiserstraße, sowie am Zirkel. Eine simple Holzpumpe vor dem Rathaus, das sich damals an der Ecke von Marktplatz und Langer Straße befand, ergänzte das öffentliche Wasserangebot, das in erster Linie für den Brandschutz, den Marktbetrieb, die Pferdetränkung und die Bürger gedacht war, deren privat gefördertes Grundwasser Fäkalien ungenießbar machten[13].

Von einer Brunnenkultur und Brunnenkunst, wie sie kleinere Städte schon im Spätmittelalter besaßen, konnte keine Rede sein. Aber auch mit zeitgenössischen und durchaus direkt vergleichbaren Residenzstädten, etwa dem benachbarten Rastatt, ließ sich das Karlsruhe des 18. Jahrhunderts nicht messen. Dort waren zwischen 1734 und 1776 mit dem Alexius-, dem Nepomuk- und dem Bernhardus-Brunnen allein drei denkmalhafte Stadtbrunnen mit reichem Skulpturenschmuck errichtet worden, allesamt Stiftungen des katholischen Zweiges des Hauses Baden[14]. Der Bernhardus-Brunnen, 1770–1776 vom Karlsruher Hofbildhauer Ignaz Lengelacher ge-

schaffen, beweist, daß es Karlsruhe nicht an geeigneten Künstlern mangelte, sondern an den finanziellen Möglichkeiten – selbst beim Neubau des Residenzschlosses war man gezwungen, die Arbeiten aus Geldgründen über Jahrzehnte hinweg auszudehnen. Zusätzlich mag eine gewisse Bilderfeindlichkeit des im Unterschied zum Baden-Badener Hof protestantischen Baden-Durlacher Hauses mitgespielt haben, die im Vergleich mit Rastatt auch in der zurückhaltenden figürlichen Bauplastik des Schlosses deutlich wird.

Der erste mit Skulptur künstlerisch ausgestaltete Karlsruher Brunnen befand sich an der Fassade des Brunnenhauses (Kat.-Nr. 1). Nach dem Vorbild der seit der Antike bekannten Wandbrunnen hatte hier Johann Heinrich Arnold einen Löwenkopf in die Wand einer grottierten Nische eingelassen, wo er als Wasserspeier diente. Die Löwenmaske war jedoch offenbar nur dann in Betrieb, wenn das Pumpwerk mehr Wasser förderte als die Leitungen aufnehmen konnten, was selten der Fall gewesen sein dürfte, denn es häuften sich schon bald nach der Fertigstellung 1763/64 Klagen über die unzureichende Kapazität der Versorgung.

Obwohl die Residenzstadt nach der Vereinigung der beiden badischen Linien 1771 an Bedeutung gewann, änderte sich an der Brunnensituation bis zum Ende des Jahrhunderts nichts. Vermutlich in den 1780er Jahren plante der Architekt Wilhelm Jeremias Müller zwei identische, pfeilerförmige Pumpbrunnen im Louis-XVI-Stil, die im Gebiet der Stadterweiterung um Adlerstraße und Spitalplatz errichtet werden sollten[15]. Sie wurden ebensowenig verwirklicht wie die Entwürfe für repräsentative Marktbrunnen, die der Architekt Mauritio Pedetti aus Eichstätt 1789 beim ergebnislos gebliebenen Wettbewerb für den neuen Marktplatz vorgelegt hatte[16].

III.

Eine tiefgreifende Umstrukturierung der Stadt setzte erst nach 1800 ein. Bedingt durch die napoleonische Neuordnung Deutschlands wurde die kleine Residenz Hauptstadt des 1803 zunächst zum Kurfürstentum, 1806 schließlich zum Großherzogtum erhobenen Baden, dessen Ausdehnung nun vom Main bis an den Bodensee reichte und dem jetzt die Rolle eines deutschen Mittelstaates zukam. Zählte Karlsruhe 1790 noch keine 4000 Einwohner, so nahmen sie bis 1821 um mehr als das Vierfache zu[17]. Eine großflächige Stadterweiterung war unabdingbar, Neubauten für fast alle öffentlichen Gebäude, Adelspalais und viele Bürgerhäuser wurden notwendig. Die Stadt hatte das Glück, in dieser Zeit des Ausbaus mit Friedrich Weinbrenner einen überregional bedeutenden Architekten zu besitzen. An der Spitze einer gut organisierten Bauverwaltung schuf er innerhalb von etwas mehr als 25 Jahren eine moderne, im Sinne des Klassizismus einheitlich konzipierte Stadt – und dies trotz aller Beschränkungen, welche die Kriege mit und gegen Napoleon nach sich zogen.

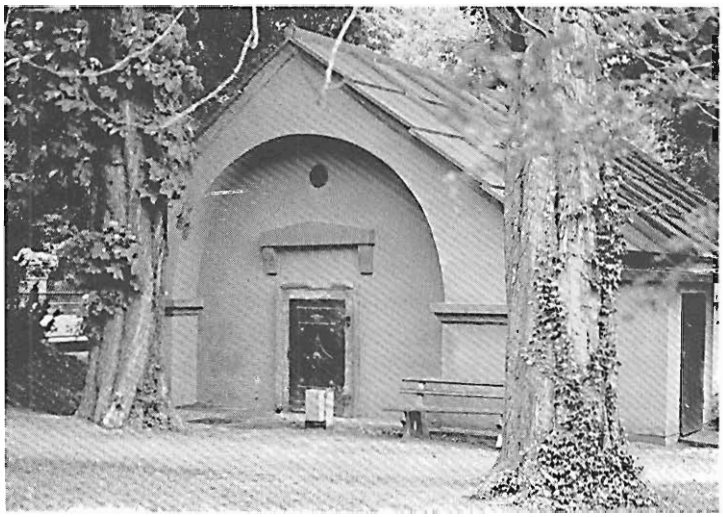
Weinbrenner beeinflußte in Karlsruhe nicht nur die Entwicklung des Denkmals entscheidend, sondern auch die Entfaltung der Brunnenkunst – eine Bauaufgabe, mit der er sich seit seiner Jugend beschäftigte[18]. Kurz nach 1800 konnte Weinbrenner seine ersten Brunnen im Zusammenhang mit der Erweiterung des Erbprinzengartens ausführen. Die beiden frühen Beispiele, schon in den 1860er Jahren wieder beseitigt, lassen eine Vorliebe für romantisch-stimmungshafte Lösungen erkennen, die man bei einem Klassizisten zunächst nicht erwartet: Ein Wandbrunnen mit einer wasserspendenden Neptunsmaske im Durchgang unter der Erbprinzenstraße, der die beiden Parkhälften miteinander verband, war Teil einer eigenwilligen Inszenierung mit einem „Altar der Freundschaft" und in Wandnischen eingestellten Urnen, welche die Erinnerung an verstorbene Freunde wachhielten (Kat.-Nr. 3). Assoziationen an römische Katakomben und antike Quellheiligtümer sollten den Spaziergänger auf mystisch-romantische Weise über Leben und Tod nachdenken lassen und von der eigentlich wenig einladenden, dunklen und feuchten Unterführung ablenken. Der zweite Brunnen des Erbprinzengartens hatte hingegen zunächst einen pragmatischen Zweck zu erfüllen (Kat.-Nr. 5). Er lieferte Wasser für den Baderaum der Markgräfin Amalie, der zusammen mit einer Erinnerungskapelle für den verunglückten Erbprinzen Karl Ludwig im sogenannten Gotischen Turm untergebracht war (Kat.-Nr. 4). Passend zum Stil der gegenüber gelegenen Parkarchitektur, verlieh Weinbrenner auch dem Brunnen gotische Formen und schuf damit ein Ensemble, das, von alten Eichen umgeben, ebenfalls eine malerisch-romantische Stimmung vermitteln wollte.

Nicht von Weinbrenner selbst, aber unter seiner Federführung als Oberbaudirektor entstanden 1813–1817 die beiden identischen Najaden-Brunnen auf den von Lindenreihen gerahmten seitlichen Teilen des Schloßplatzes, den damals Garteninspektor Zeyher neu gestaltete (Kat.-Nr. 10). Sie dienten als Ersatz für das erwähnte barocke Mittelbassin mit Fontänen, das mit den Resten der Lustgartenanlage Karl Wilhelms verschwand. Bei diesen Werken, die von Aloys Raufer nach einem Modell des Hofbildhauers Kayser ausgeführt wurden, handelt es sich um die ersten monumentalen Figurengruppen in Karlsruhe, welche selbst als wasserspendende Brunnenplastiken fungieren. In der Kunstgeschichte nehmen sie eine Sonderstellung ein, da Brunnenfiguren dieser Art im frühen 19. Jahrhundert selten sind. Im Gegensatz zum Barock lehnte die

deutsche Kunsttheorie um 1800 architektonisch-dekorative Aufgaben der Skulptur, wie sie ein Brunnenschmuck, zumal in wasserspendender Funktion, erforderte, im Sinne einer ethischen Kunstauffassung ab[19].

Die Najaden-Brunnen konnten nicht ständig in Betrieb genommen werden, da der Druck im Rohrnetz oft nicht ausreichte, um das Wasser bis in die Schalen über den Figuren zu heben. Zusätzliche Anschlüsse an das Wasserwerk in der Lammstraße hätten dessen Kapazität vollends überfordert. Daher standen auch die Neptunsmaske und der gotische Brunnen im Erbprinzengarten sowie ein 1810 beim Fasanenschlößchen aufgestellter Röhrenbrunnen aus dem Weinbrenner-Umkreis (Kat.-Nr. 8), die eigentlich ständig laufendes Wasser erwarten ließen, meist still; das Naß mußte erst mühsam mit der Hand aus dem Grundwasser hochgepumpt werden.

Hinsichtlich des starken Bevölkerungszuwachses und der gestiegenen Ansprüche an Hygiene wollte man der ungenügenden Wasserversorgung bereits nach 1800 abhelfen. Ein 1806 schon weit gediehenes Projekt kam jedoch wegen der napoleonischen Kriege ins Stocken, so daß die Angelegenheit erst nach dem Wiener Kongreß und dem Tod des entscheidungsschwachen Großherzogs Karl im Jahr 1818 wieder aufgenommen werden konnte. Nach den schlechten Erfahrungen mit dem technisch unzureichenden, von Pferdekraft betriebenen Pumpwerk suchte man jetzt eine Quellwasserleitung zu verwirklichen, wie sie bald nach der Stadtgründung schon einmal geplant worden war. 1819 wies der Bürgermeister von Durlach auf ein ungefaßtes Quellvorkommen direkt neben der alten Durlacher „Brunnenstube" am Fuß des Geigersbergs hin. Daraufhin berief Großherzog Ludwig im Oktober 1821 eine Kommission, der neben Staatsrat Winter und dem Karlsruher Oberbürgermeister Dollmätsch auch Friedrich Weinbrenner und Johann Gottfried Tulla, der später durch seine Rheinkorrektion bekanntgewordene Ingenieur, angehörten[20]. Noch im gleichen Jahr wurde der „Mechanik und Mühlen-Baukunst-Practicus"[21] Joseph Haberstroh aus Ettlingen hinzugezogen, der eine Druckmaschinerie entwickelte, mit der man das Problem des relativ geringen Gefälles der Leitung ausräumen wollte. Am 21. 3. 1822 wurde das Projekt vom Großherzog genehmigt. Weinbrenner übernahm die anfallenden baulichen Aufgaben, Haberstroh die Konstruktion der notwendigen technischen Vorrichtungen und Tulla die Berechnung der Wasserleitung, die aus zwei gußeisernen Rohrsträngen bestand und entlang der pappelgereihten Durlacher Allee in die Stadt geführt werden sollte. Schon am 5. Januar 1824 erfolgte die Inbetriebnahme, und zugleich stellte das alte Wasserwerk seinen Dienst ein. Das Ereignis wurde mit einer Feier auf dem neuen



Brunnenhaus der Quellwasserleitung von Durlach nach Karlsruhe, erbaut 1822–1824 von Friedrich Weinbrenner, Aufnahme 1987

Marktplatz begrüßt. In Anwesenheit von Hof, Regierung, Stadtverwaltung, Militär und vielen Bürgern betonte Georg Ludwig Winter in seiner Festrede, daß die Zeiten des Notbehelfs mit Ziehbrunnen und Pumpen endlich vorbei seien[22].

Die Leitung speiste die bestehenden Brunnen des Hofbezirks sowie eine größere Anzahl von neuen laufenden Brunnen in der Stadt. Hausanschlüsse gab es – wie anderswo – zu dieser Zeit noch nicht. Die Kosten der umfangreichen Bauarbeiten trug überwiegend die Stadtverwaltung, die auch Eigentümerin wurde, fortan den Brunnenmeister bezahlte und für die Unterhaltung der Einrichtungen aufkam[23]. Diese rechtlichen Verhältnisse werfen ein bezeichnendes Licht auf den gesellschaftlichen Wandel, der sich zugunsten des Bürgertums vollzogen hatte. Nun versorgte die Kommune gegen jährliches Entgelt den Schloßbereich mit Wasser, während es im 18. Jahrhundert umgekehrt der Fall gewesen war, als die Stadt nur in starker Abhängigkeit vom Hof existieren konnte.

In Friedrich Weinbrenners Aufgabenbereich als Oberbaudirektor und Mitglied der Wasserleitungskommission fiel die Planung des Brunnenhauses, das über der Quelle nahe dem Durlacher Schloßgarten errichtet wurde (Abb. S. 88). Der breit gelagerte, strenge Bau mit seinem von mächtigen Sandsteinplatten gedeckten Satteldach hat sich im Äußeren gut erhalten, dennoch wird dieses frühe Beispiel eines reinen Funktionsgebäudes kaum beachtet. Wichtiger für Weinbrenner war freilich die Verpflichtung, im Zusammenhang mit der neuen Wasserleitung auch sämtliche Brunnen in der Stadt zu erstellen. Diese

Aufgabe mag ihm besonders zugesagt haben, zeigen seine frühen städtebaulichen Entwürfe doch immer auch Brunnen als gliedernde Elemente idealer Stadtviertel[24].

Am 22. April 1822, einen Monat nach der Genehmigung des Wasserleitungsprojekts, wurden dem Großherzog die noch heute vorhandenen aquarellierten Zeichnungen der von Weinbrenner geplanten Brunnen unterbreitet und bald darauf mit kleineren Veränderungen auch der Ausführung zugrunde gelegt[25]. Bis zur Einweihung der Leitung Anfang 1824 waren die Brunnen soweit fertiggestellt, daß sie fast alle benutzt werden konnten. Die Bildhauerarbeiten des Weinbrenner-Schützlings Aloys Raufer zogen sich allerdings in einzelnen Fällen noch bis in die 1830er Jahre hin, so daß der 1826 verstorbene Architekt ihre Vollendung nicht mehr erlebte.

Als Standorte waren jene Plätze der Stadterweiterung vorgesehen, denen Weinbrenner in den Jahren zuvor ein geschlossenes klassizistisches Erscheinungsbild gegeben hatte: Markt- und Rondellplatz, Spitalplatz (heute Lidellplatz), Ludwigsplatz und Linkenheimer-Tor-Platz (heute Hans-Thoma-Straße), außerdem der ehrenhofartige Platz vor der Kaserne an der Stelle der heutigen Hauptpost[26]. Hier sollten die Brunnen architektonisch-städtebauliche Markierungspunkte setzen, wie sie der Architekt seit seinem Generalbauplan von 1797 (Abb. S. 147) vorgesehen, aber bislang nicht hatte realisieren können. Den neuen Brunnen kam damit von vornherein die städtebauliche Aufgabe von Monumenten zu, darüber hinaus auch die inhaltliche Funktion von Denkmälern, wie es dem „Denkmalskult"[27] der Zeit entsprach.

Dies ist vor allem bei den beiden Brunnen der „Via triumphalis" der Fall, jener Abfolge von Platz- und Straßenabschnitten zwischen Schloß und Ettlinger Tor, mit der Karlsruhe in organischer Erweiterung des barocken Fächergrundrisses eine repräsentative Nordsüdachse erhielt. Der eigentliche Hauptbrunnen der Stadt, der Marktplatzbrunnen zwischen Rathaus und evangelischer Stadtkirche, wurde mit einem überlebensgroßen Standbild Großherzog Ludwigs geschmückt, dem Monarchen, unter dessen Regierung die Wasserleitung in Angriff genommen worden war (Kat.-Nr. 18). Ebenfalls zu einem Herrscherdenkmal machte Weinbrenner den Brunnen auf dem weiter südlich gelegenen Rondellplatz, dessen seit langem geplanter Obelisk mit einem Porträtmedaillon und einer Inschrift an Ludwigs Vorgänger Karl und dessen Unterzeichnung der badischen Verfassung von 1818 erinnert (Kat.-Nr. 17). Aber auch den weniger monumentalen Brunnen auf den kleineren Plätzen der Stadt gab der Architekt einen denkmalhaften Charakter, wenngleich dies nur schwer nachvollziehbar ist: Im Brunnen auf dem Spitalplatz mit seinem Kandelaberaufsatz wollte er „die Vereinigung beider Evangelischer Confessionen"[28], die Union von Reformierten und Lutheranern von 1821, symbolisiert wissen (Kat.-Nr. 13); der wahrscheinlich von einer Trophäe bekrönte Brunnen im Kasernenhof sollte dagegen „zugleich denen im Dienst für das Vaterland gefallenen Badischen Kriegern geweiht"[29] werden (Kat.-Nr. 16). Wie Weinbrenner in seinen Entwürfen andeutet, wäre diese denkmalhafte Funktion jeweils durch Inschriften erläutert und unterstrichen worden, zu deren Ausführung es jedoch nie kam.

Schon bei der Einweihung der Wasserleitung verwies der Festredner auf die „immer wechselnden, aber immer edlen und schönen Formen [...], welche der Künstler, den das In- und Ausland mit hoher Auszeichnung nennt, [...] den öffentlichen Brunnen [...] gegeben hat"[30]. Tatsächlich überrascht die stilistische Vielfalt der Brunnen. Die Formensprache reicht vom strengen Klassizismus wie beim Brunnen auf dem Linkenheimer-Tor-Platz (Kat.-Nr. 15) über die spätantik-dekorative Gestaltung des Kandelabers auf dem Brunnen des Spitalplatzes (Kat.-Nr. 13) bis hin zur Neogotik des Brunnens auf dem Ludwigsplatz (Kat.-Nr. 14). Dennoch bleibt der Eindruck einer einheitlichen Gesamtkonzeption für alle diese Werke gewahrt. Abgesehen vom Brunnen auf dem Rondellplatz, dessen beide kleine Becken wie Wandbrunnen dem mächtigen Sokkel des Obelisken vorgelagert sind, griff Weinbrenner jedesmal auf den mittelalterlichen Typus des Stockbrunnens mit oktogonalem oder rechteckigem Brunnentrog und einem in der Mitte sich erhebenden Aufbau zurück, aus dem durch Rohre das Wasser ins Becken fällt. Auch der Brunnen auf dem Marktplatz mit dem Standbild Großherzog Ludwigs steht in dieser Tradition der figurenbekrönten Marktbrunnen, wie beispielsweise der 1862 entfernte Marktbrunnen in Durlach mit seiner Statue des „Karle mit der Tasch", die der Überlieferung nach ein Porträt des Markgrafen Karl II. darstellte[31].

Für Karlsruhe bedeuteten die neuen Laufbrunnen einen wichtigen technischen Fortschritt und eine Vervollkommung im Sinne von Weinbrenners Ideal einer Stadt als Gesamtkunstwerk. Aber auch überregional sind sie kunstgeschichtlich von großem Interesse, da sich ihnen im deutschsprachigen Raum kaum etwas Vergleichbares zur Seite stellen läßt. Weder im zeitgenössischen Berlin Schinkels noch im München Fischers und Klenzes war der städtische Nutzbrunnen ein Thema anspruchsvoller Architektur oder Bildhauerei, sondern höchstens eine Aufgabe für den Handwerker, was dazu führte, daß das frühe 19. Jahrhundert allgemein als eine Zeit des Niedergangs der Brunnenkunst angesehen wird[32].

Während in der Stadt aufgrund der neuen Wasserversorgung bedeutende Brunnen entstanden, hatte die technische Errun-



Schloßgartensee mit Fontäne nach der Neugestaltung um 1865, Aufnahme vor 1870

genschaft für den Hofbezirk bescheidenere künstlerische Auswirkungen. Die bestehenden Brunnen, vor allem die beiden Najaden-Gruppen auf dem Schloßplatz, konnten zwar jetzt erst ihre Wirkung entfalten, an neue Zierbrunnen war jedoch aus finanziellen Gründen kaum zu denken. Eine Ausnahme bildete lediglich der Seepferd-Brunnen (Kat.-Nr. 20), der 1824, rechtzeitig zur Fertigstellung der neuen Leitung, hinter dem Westflügel des Schlosses aufgestellt wurde. Es handelte sich dabei allerdings um ein bereits über hundert Jahre altes, Gabriel Grupello zugeschriebenes Werk, das der Großherzog kostengünstig aus dem Schwetzinger Schloßgarten nach Karlsruhe versetzen ließ.

IV.

Der Stolz der Karlsruher Bürger auf ihre Wasserleitung währte nicht lange. Schon zehn Jahre nach Inbetriebnahme machten sich Mängel bemerkbar, da die Durlacher Quelle nicht besonders ergiebig war und der Wasserdruck nach weiteren Anschlüssen stark sank. Darüber hinaus erwies sich der Durchmesser der bald schadhaften Hauptleitung als zu gering, und die Maschinerie des Durlacher Brunnenhauses stellte sich als sehr störungsanfällig heraus. Davon war insbesondere der Schloßbereich betroffen, wo erstmals im Sommer 1835 die Zierbrunnen aus Wassermangel abgestellt werden mußten. Die unzureichende Wasserversorgung des Hofes durch die Stadt sollte von nun an zu einem langjährigen Streitthema werden. Es gipfelte in der mehrmals ausgesprochenen Drohung der großherzoglichen Verwaltung, man werde den jährlichen Beitrag von 4000 Gulden zur Unterhaltung der Wasserleitung nicht mehr bezahlen, falls von städtischer Seite nicht schleunigst Abhilfe geschaffen werde[33]. Der Brand des Hoftheaters im Jahr 1847, der 63 Menschenleben forderte, machte zudem die Notwendigkeit von Feuerhydranten am Schloß augenfällig, um dort im Notfall eine Katastrophe zu verhindern, da es anscheinend nur im Ankleidezimmer des Großherzogs einen direkten Wasseranschluß gab.

Die Revolutionswirren von 1848 und die folgende, wenig stabile innenpolitische Lage ließ eine Lösung des Problems vorläufig jedoch nicht zu. Erst 1856 wurde eine Kommission aus Vertretern von Stadt, Hof und Staat gebildet, die Robert Gerwig mit der Ausarbeitung eines Konzeptes beauftragte. In drei Gutachten schlug der durch seine Eisenbahnkonstruktionen bekannte Ingenieur vor, wieder zur Förderung von Grundwasser zurückzukehren, allerdings nicht mehr mit Pferdekraft wie vor 1824, sondern mittels Dampfpumpen[34]. Das Wasserwerk sollte südöstlich von Karlsruhe, im heutigen Oberwald, erbaut werden, wo Pumpversuche qualitativ gute Wasservorkommen bestätigt hatten. 1861 schien Gerwigs Projekt nichts mehr im Wege zu stehen, als bei den Verhandlungen über die Kostenbeteiligung des Hofes plötzlich keine Einigung mehr erzielt werden konnte. Das Mißtrauen der großherzoglichen Verwaltung gegenüber einer Wasserversorgung durch die Stadt war offensichtlich so gewachsen, daß der Großherzog es 1862 vorzog, den bereits früher erörterten Plan einer unabhängigen Wasserversorgung für den Schloßbezirk aufzugreifen. Bis 1866 entstand mit dem Hofwasserwerk am Ahaweg, dessen hoher Wasserturm heute noch erhalten ist, eine der damals modernsten Einrichtungen dieser Art in Deutschland[35]. Für die technische Planung, die wie bei Gerwigs Entwurf auf der Förderung von Grundwasser mit Dampfpumpen basierte, wurden die Ingenieure Franz Obermüller und Ernst Gerstner herangezogen. Die erforderlichen Bauten errichtete Karl Philipp Dykkerhoff, der Leiter des Hofbauamts. Gleichzeitig wurde im Schloß- und Fasanengarten, im Botanischen Garten und auf dem Schloßplatz ein engmaschiges Netz von Rohrleitungen verlegt, das ein zukunftsweisendes System von Hydranten, Gießeinrichtungen, Nutzbrunnen und erstmals auch mehrere Wasserhähne innerhalb der Schloßgebäude speiste[36]. Nun waren die Voraussetzungen für eine größere Anzahl von Zierbrunnen geschaffen, wie sie der Großherzog persönlich schon lange wünschte.

Seit seinem Regierungsantritt 1852 und vor allem nach seiner Heirat mit Luise von Preußen, der Tochter des späteren Kaisers Wilhelm I., im Jahr 1856 betrieb Friedrich I. mit großem Engagement die Neugestaltung der unter den Großherzögen Ludwig und Leopold vernachlässigten Anlagen um das Schloß.

Den beschränkten Geldmitteln angepaßt und unterbrochen durch die Kriege von 1866 und 1870/71, wurden schrittweise der Botanische Garten, der Schloßgarten und Teile des Fasanengartens sowie der Schloßplatz im malerischen Geschmack der Zeit umgestaltet[37]. Die Planungen gingen auf Gartendirektor Karl Mayer zurück, wobei dieser die Wünsche des Großherzogs zu berücksichtigen hatte. Da seit den 1850er Jahren Zierbrunnen nach einer Phase weitgehenden Desinteresses in ganz Europa wieder in Mode kamen – es sei nur an die Springbrunnen im Paris Napoleons III. oder die Fontänen in den Parks der mondänen Badeorte erinnert –, war es für Friedrich I. selbstverständlich, das bisher schon aus technischen Gründen vernachlässigte Element Wasser zur Belebung seiner Gärten einzusetzen. Und dies geschah in überraschend reicher Weise. Innerhalb weniger Jahre entstanden die beiden Schalenbrunnen im Ehrenhof des Schlosses (Kat.-Nr. 35) sowie der kleine Schalenbrunnen im Schloßgarten (Kat.-Nr. 31). Dort wurde auch ein künstlicher Felsen mit Wasserfall errichtet, der von Steinhäusers Figurengruppe „Hermann und Dorothea" (Kat.-Nr. 32) bekrönt wird, und der Schloßgartensee mit einer Fontäne von 27 Metern Höhe angelegt, die mittels verschiedener Düsen unterschiedliche Formen annehmen konnte (Abb. S. 90). Hinzu kamen noch drei Springbrunnen im Botanischen Garten, einer im Gebäude der Orangerie, zwei im Fasanengarten sowie vier im vorderen Mittelteil des Schloßplatzes (Abb. S. 91) – ausnahmslos größere oder kleinere Fontänen in runden, von Felsbrocken oder Sandsteinbrüstungen eingefaßten Bassins. Den Abschluß bildete 1872 das Granitbassin mit wasserspeienden Löwenköpfen um das Karl-Friedrich-Denkmal auf dem Schloßplatz (Kat.-Nr. 23), das ebenso wie die meisten Springbrunnen den Umgestaltungen für die Bundesgartenschau 1967 weichen mußte.

Typologisch gehen die Springbrunnen auf die Wasserkünste des Barocks zurück, was vor allem bei den Bassins in den geometrischen Schmuckanlagen auf dem Schloßplatz deutlich wird, aber ebenso bei den beiden Springbrunnen, die in die alte, noch aus der Zeit Karl Wilhelms stammende Wegachse der heutigen Richard-Willstätter-Allee gesetzt wurden. Barocke Beckenformen oder differenzierte Wasserspiele waren indes nie vorgesehen. Hingegen setzten der Wasserfall mit der Hermann-und-Dorothea-Gruppe sowie der unregelmäßige, von Findlingen gesäumte Schloßgartensee mit seiner Fontäne, die wie ein Geysir einer kleinen Felseninsel entsprang, die Tradition des englischen Landschaftsparks fort, der eine naturgemäße, malerische Inszenierung verlangte. Plastische Figurengruppen, die im Sinne des Barocks selbst als Wasserspender fungieren, sucht man vergeblich. Wurden Brunnen künstlerisch durchgebildet, dann eher mit architektonischen Mitteln, wie die Schalenbrunnen im Ehrenhof des Schlosses (Kat.-Nr. 35) und beim Hebel-Denkmal im Schloßgarten (Kat.-Nr. 31) belegen. Diese Brunnenform war in den 1850er bis 1880er Jahren infolge der Neorenaissance und Italienbegeisterung außerordentlich beliebt, wie es auch literarisch in Conrad Ferdinand Meyers vielzitiertem Gedicht „Der römische Brunnen" zum Ausdruck kommt, in dem Rhythmus und Wortklang dem strömenden Fluß des Wassers von Schale zu Schale folgen. In ihrer paarweisen Anordnung reihen sich die Brunnen vor dem Schloß überdies in eine Tradition ein, die von den Brunnen auf dem Petersplatz in Rom, der Place de la Concorde in Paris und der Ludwigsstraße in München bis zu jenen vor dem Wiesbadener Kurhaus und auf dem Stuttgarter Schloßplatz reicht.



Schloßplatz mit Brunnen nach der Neugestaltung 1863–1873, Blick vom Schloßturm, Aufnahme vor 1900

V.

Als bei Fertigstellung des Wasserwerks am Ahaweg im Sommer 1866 auch die meisten neuen Brunnen des Schloßbezirks in Betrieb genommen wurden, bedeutete dies eine große Attraktion für die Bürger der Stadt, denen bei Abwesenheit der großherzoglichen Familie – hauptsächlich während ihres alljährlichen Sommeraufenthalts auf der Insel Mainau – die Anlagen hinter dem Schloß offenstanden. Einen solch generösen Umgang mit Wasser allein zur Zierde war man in Karlsruhe nicht gewohnt. Ein letztes Mal gelang es dem Hof, mit einer Errungenschaft zu glänzen, welche die Stadt nicht im entferntesten vorweisen konnte. Dort hatte sich, was Brunnen und Was-

serversorgung betraf, seit Weinbrenners Zeiten nicht viel geändert. Die wenigen zusätzlich aufgestellten Nutzbrunnen – einfache Tröge mit gußeisernen Ausflußrohren – reduzierten die zur Verfügung stehende geringe Wassermenge immer weiter[38]. Für Zierbrunnen, wie sie nun überall geschätzt wurden, reichte die Wasserkapazität nicht aus. Dafür entschuldigte sich schon im Jahr 1858 der Autor einer Festschrift, welche die Stadt anläßlich eines Treffens von Naturforschern und Ärzten in Karlsruhe herausgab: „Große geschmackvolle Brunnen mit weiten Wasserbecken gehören ganz besonders zum Schmuck einer Stadt. Karlsruhe besitzt jedoch nur einen dieser Art (auf dem Marktplatze); die übrigen sind unbedeutend, wovon die Ursache mehr in der Menge des laufenden Wassers, welches man mühsam von Durlach hereinleiten mußte, als in einem Mangel an Sinn für solche Zierden liegt"[39]. Die Errichtung des Hofwasserwerks zog keine Verbesserung der städtischen Situation nach sich, da die großherzogliche Verwaltung auf ihrem vertraglich zugesicherten Wasseranteil aus der Durlacher Leitung beharrte, mit dem einige Brunnen, wie beispielsweise die kleinen Fontänen auf den beiden Terrassen beim Schloßturm, gespeist wurden[40]. Das Angebot, den produzierten Wasserüberschuß des Hofes an die Stadt abzugeben, lehnte der Gemeinderat jedoch 1863 ab.

Oberbürgermeister Jakob Malsch, der sich schon zuvor für das gemeinsame Wasserwerk von Hof und Stadt eingesetzt hatte, bemühte sich auch weiterhin um eine ausreichende städtische Wasserversorgung. Malsch, Besitzer einer Druckerei und seit 1848 im Amt, erkannte die Zeichen der Zeit, die angesichts der Belebung von Handel und Gewerbe und der – zunächst zaghaften – Industrialisierung in den 1860er Jahren auch für Karlsruhe das Ende ruhiger Beschaulichkeit ankündigten. Gegen teilweisen Widerstand konservativer Kreise in der Bürgerschaft, die vor Großmannssucht warnten, setzte Malsch Ende 1866 durch, trotz der starken finanziellen Belastung eine überarbeitete Fassung des Wasserwerkprojekts von Robert Gerwig in Eigenregie der Stadt zu verwirklichen[41]. Es gelang, neben Gerwig auch Ernst Gerstner zu verpflichten, der seine Erfahrungen beim Bau des Hofwasserwerkes in Planung und Ausführung einbringen konnte. Das Pumpwerk und den Wasserturm im Oberwald sowie das notwendige Gegenreservoir in der Gartenstraße errichtete der Architekturprofessor und Stadtverordnete Heinrich Lang. Nach einiger Verzögerung durch den Deutsch-Französischen Krieg nahm die eigene städtische Wasserversorgung, für die auch ein leistungsfähiges Rohrnetz verlegt wurde, im Mai 1871 ihren Betrieb auf. Ein wichtiger Bestandteil moderner kommunaler Infrastruktur war damit sichergestellt, als der beispiellose wirtschaftliche Aufschwung der Gründerjahre des Deutschen Reiches auch Karlsruhe erfaßte. Die Bevölkerungszahlen, die bisher nur langsam angestiegen waren, gingen jetzt rapide in die Höhe, um kurz nach der Jahrhundertwende die Einhunderttausendermarke zu erreichen. Es begann die Erschließung ausgedehnter Stadtteile im Süden, Südwesten, Westen und Osten der alten Innenstadt, und eine nie dagewesene Bautätigkeit von privater und öffentlicher Seite setzte ein, die laufend eine Erweiterung der Wasserkapazität und der Leitungen notwendig machte[42]. Engpässe, wie sie vor 1871 permanent herrschten, gab es jedoch nicht mehr – die ausreichende Versorgung mit Trinkwasser war aufgrund der gestiegenen Hygienevorstellungen zu einer Selbstverständlichkeit der modernen städtischen Gesellschaft geworden.

Nach Verlegung des Rohrnetzes installierte man an den Straßenrändern etwa vierzig identische, künstlerisch gestaltete Nutzbrunnen aus Gußeisen (Kat.-Nr. 39), die den Einwohnern in verhältnismäßig geringer Entfernung von ihrem Zuhause kostenlos Wasser spendeten und somit die Laufbrunnen ergänzten bzw. die älteren Straßenbrunnen ersetzten. Eine große Bedeutung kam diesen Nutzbrunnen indes nicht zu, fand doch gleichzeitig ein tiefgreifender Wandel in der Wasserversorgung statt. Nach anfänglichem Zögern ließen sich immer mehr Bewohner einen Wasseranschluß direkt ins Haus legen. Waren dies nach Fertigstellung des Werkes 1871 nur 57 Privatgebäude, so besaßen drei Jahre später bereits 977 eigene Hähne[43]. Die ursprüngliche Aufgabe eines öffentlichen Brunnens, Trinkwasser zu liefern, trat nun mehr und mehr in den Hintergrund, während die Zierfunktion an Wert gewann.

Ähnlich wie im Fall des Schloßbezirks, wo die neuen Brunnen aus dem Budget des Hofwasserwerks finanziert worden waren, wurde im Frühjahr 1871 bei der Verabschiedung des Etats für die letzten Arbeiten am städtischen Wasserwerk ebenfalls eine größere Summe für die Errichtung von öffentlichen Zierbrunnen eingeplant. Vor dem Hintergrund des Sieges über Frankreich sowie der Reichsgründung, die auch für Karlsruhe eine günstige Zukunft signalisierte, gedachte die Stadtverwaltung jetzt offensichtlich dem seit Jahren empfundenen Mangel an schmückenden Brunnen schnell abzuhelfen. Für dieses Vorgehen lassen sich unterschiedliche Gründe finden: Der allgemeinen Aufbruchstimmung entsprechend wollte man mit solchen Brunnen sich selbst, vor allem aber den Besuchern der Stadt vor Augen führen, daß in Karlsruhe der Anschluß an die moderne Technik gelungen war. Einen weiteren Antrieb bildete das mit dem historistischen Geschmack einhergehende Verlangen nach dekorativer Ausgestaltung des Stadtbilds, wie es sich seit der zweiten Hälfte der 1860er Jahre in den

pompösen Neubauten und ihren reich verzierten Fassaden ausdrückte, die in krassem Gegensatz zu der nun als ärmlich empfundenen Bauweise der Weinbrenner-Zeit standen. Ebenso mag eine Rolle gespielt haben, daß die Stadt den Hof und dessen wenig ältere Wasseranlagen nachzuahmen und unter dem Vorzeichen gewachsenen bürgerlichen Selbstbewußtseins zu übertreffen suchte, waren doch die jahrzehntelangen Differenzen in Fragen der Wasserversorgung noch in guter Erinnerung.

Allein zwischen 1871 und 1876 wurden im Auftrag der Stadtverwaltung acht reine Zierbrunnen realisiert, in der Mehrzahl Springbrunnen ohne architektonischen oder plastischen Schmuck: eine Fontäne im naturnah angelegten, darin an den Schloßgartensee erinnernden Teich im Sallenwäldchen bei der Ettlinger Straße[44], zwei kleine Springbrunnen auf dem späteren Kaiserplatz am westlichen Ende der Kaiserstraße[45] sowie zwei weitere vor dem neuerbauten Vierordtbad[46]. Das prominenteste Beispiel dieses Typus stellt der anspruchsvolle Springbrunnen auf dem Friedrichsplatz dar (Abb. S. 269 f.), der im Unterschied zu den zuvor genannten Brunnen erhalten blieb, wenngleich seine Umgebung heute stark verändert ist[47]. Er war ein wichtiger Bezugspunkt jener von Joseph Berckmüller etwa 1863 bis 1874 einheitlich geplanten und bebauten, nach Kriegszerstörungen heute nurmehr teilweise erhaltenen Anlage mit Museumsgebäude, Arkadenbauten sowie der Orest-und-Pylades-Gruppe von Carl Johann Steinhäuser (Kat.-Nr. 33). Der neugeschaffene Platz sollte an der Stelle des aufgegebenen Erbprinzengartens einen markanten städtebaulichen Akzent setzen. Heinrich Hansjakob, der damals als Landtagsabgeordneter aus dem badischen Oberland in die Residenz kam, war von der weltstädtischen Attitüde, die sich neben dem alten Ständehaus auftat, derart beeindruckt, daß er vermutete, spätere Generationen könnten glauben, „Baden habe so viele Quadratmeilen und Seelen als das Königreich Preußen und so viel Geld als die Franzosen vor dem Krieg"[48] gehabt. Die Idee zu einem Springbrunnen in der Mitte der nördlichen Platzhälfte scheint auf einen Vorschlag Großherzog Friedrichs zurückgegangen zu sein[49], zumal die Bebauung des von Anfang an nach ihm benannten Platzes ein gemeinsames Unternehmen von Hof und Staat war. Als ihren Beitrag zur Verschönerung Karlsruhes übernahm jedoch die Stadt die Ausführung und Unterhaltung der in der Form des Wasserspiels später mehrfach geänderten Fontäne.

Die unbestreitbaren Höhepunkte städtischer Repräsentation der Gründerzeit bildeten der 1871–1872 entstandene Galatea-Brunnen sowie der 1872–1875 errichtete Malsch-Brunnen. Mit ihnen überboten die Bürger in Aufwand und Anspruch alles, was der Hof jemals in ein Brunnenkunstwerk investiert hatte. Bis zum Ende der Monarchie 1918 sollte der Großherzog auch nur noch einmal, beim Bau des Erbgroßherzoglichen Palais (Kat.-Nr. 64), als Auftraggeber von Brunnen hervortreten – ein deutliches Anzeichen für die sich langsam verschiebenden gesellschaftlichen Strukturen in Karlsruhe.

Symptomatisch für ein verändertes Verhältnis von Auftraggeber, Künstler und Ausführendem, bestellte der Stadtrat den Galatea-Brunnen (Kat.-Nr. 41) bei der Zementfabrik Dyckerhoff & Widmann. Das am Ort ansässige Unternehmen produzierte hauptsächlich Baumaterialien, war aber auch weithin mit seinen in Zement gegossenen Architekturteilen und Plastiken bekannt. Die Firma, die als Entwerfenden den damals vielbeschäftigten Karlsruher Bildhauer Friedrich Moest unter Vertrag hatte, lieferte die Brunnenfigur wie ein Industrieprodukt. Das überlebensgroße Werk wurde im Sallenwäldchen errichtet, das sich unmittelbar nach der Reichsgründung mit Teich, Musikpavillon, Kiosk und Bänken als öffentlicher Bürgerpark präsentierte und somit eine Keimzelle des späteren Stadtgartens bildete. Nicht nur das Material und die Fertigung, auch der Stil der bewegten, wasserüberströmten Figurengruppe bedeutete etwas völlig Neues, orientierte sie sich doch an italienischen Vorbildern des Manierismus und Barocks, was kurz zuvor undenkbar gewesen wäre. Daß ein weiterer Zementguß 1874 auf der Weltausstellung in Wien gezeigt und die gleiche Figur 1902, dreißig Jahre später, in der Stadt Biebrich nochmals aufgestellt wurde, dokumentiert die damalige Bedeutung des Werkes, das heute noch im Garten des Bundesgerichtshofs erhalten ist.

Zu bedauern ist der Verlust des 1963 abgerissenen Malsch-Brunnens (Kat.-Nr. 45), der – nur wenig jünger als der Galatea-Brunnen – zu einem Denkmal städtischen Selbstbewußtseins werden sollte. Anlaß seiner Errichtung war der Abriß von Weinbrenners Ettlinger Tor (Kat.-Nr. 6), der die häßliche Rückwand einer Remise freigelegt hatte, die vor allem den Besuchern auf dem Weg vom Bahnhof in die Innenstadt unangenehm auffallen mußte. Der Architekt Heinrich Lang, der gerade die Bauten des neuen Wasserwerks ausgeführt hatte, bekam den Auftrag, die Mauer zu kaschieren. Zusammen mit seinem Assistenten Otto Warth und dem Bildhauer Friedrich Moest schuf er eine Schauwand im damals modernen Neorenaissancestil mit einem Dreischalenbrunnen in der Mittelachse. Während das Figurenprogramm – die Statuten von Hylas und einer Nymphe – das Element Wasser in einen mythologischen Zusammenhang rückten, verwiesen eine Inschrifttafel und das darüber angebrachte Stadtwappen auf die aktuelle Karlsruher Situation. Der im Unterschied zum Galatea-Brunnen vorrangig

architektonisch gestaltete Malsch-Brunnen sollte demnach für alle Zeiten an die „segensreiche" Einrichtung der Wasserleitung unter der Amtsführung von Oberbürgermeister Malsch erinnern, dessen Namen in großen vergoldeten Lettern dem Werk seine Bezeichnung verlieh. Im Typus wie auch in der Bedeutung wurde somit bewußt an die Tradition römischer Brunnenwände der Renaissance und des Barocks angeknüpft, etwa an die Aqua Felice, die Aqua Paola oder die Fontana die Trevi, die als Überlauf am Ende einer Wasserleitung deren Errichtung und Bauherrn rühmten. Waren dies in Rom die Päpste, so kam in Karlsruhe diese Ehre dem früheren Stadtoberhaupt zu.

Einen denkmalhaften Charakter erhielt auch der 1876 vollendete Lidell-Brunnen (Kat.-Nr. 46), der letzte der unmittelbar nach Ausführung des Wasserwerks von der Stadt initiierten Brunnen, der den Weinbrennerschen Laufbrunnen auf dem Spitalplatz (Kat.-Nr. 13), dem heutigen Lidellplatz, ersetzte. Der Bildhauer Hermann Volz übernahm zwar den alten Typus des Stockbrunnens, bekrönte die Brunnensäule anstelle von Weinbrenners antikisierendem Kandelaber jedoch mit der Büste von Christoph Friedrich Lidell, der im späten 18. Jahrhundert mit Stiftungen für soziale Zwecke hervorgetreten war. Offensichtlich wollte die Stadt mit dieser späten Ehrung an die reich gewordenen Mitbürger appellieren, doch gleichfalls Gelder zum Wohl der Allgemeinheit zu spenden, wie es beispielsweise im Fall des Malsch-Brunnens der Maler Wilhelm Klose getan hatte, der dafür auf der Inschrift besonders vermerkt wurde.

Die Brunneneuphorie jener Jahre, die in Karlsruhe im Vergleich mit anderen Städten ungewöhnlich stark ausgeprägt war, hatte nicht nur die Stadtverwaltung, sondern auch das vermögende Bürgertum ergriffen. Stadtpläne zeigen, daß Wasserbassins mit kleinen Fontänen zur obligaten Ausstattung der Gärten um die repräsentativen Neorenaissancevillen gehörten, die zwischen 1870 und 1890 in den vornehmen Wohngegenden entlang der Kriegs-, Westend- und Bismarckstraße errichtet wurden. Keines dieser Beispiele scheint erhalten zu sein, allein die auffallend repräsentativen und in den öffentlichen Straßenraum hineinwirkenden Brunnen des Berckholtzschen Gartens (Kat.-Nr. 38), des Klosegartens (Kat.-Nr. 40) und des Vorgartens am Palais Schmieder (Kat.-Nr. 54) lassen sich heute durch Abbildungen nachweisen bzw. sind noch bruchstückhaft vorhanden. Sie variieren das Motiv des italienischen Schalenbrunnens, den der Hof in den 1860er Jahren in Karlsruhe eingeführt hatte und der als Typus auch dem Brunnen in der Landesgewerbehalle (Kat.-Nr. 44) und selbst dem erst um 1895 aufgestellten gußeisernen Brunnen an der Altkatholischen Kirche (Kat.-Nr. 67) zugrunde liegt. Im Unterschied zu den 1870er Jahren entstanden in der folgenden Zeitspanne bis nach 1900 nur relativ wenige Brunnen mit künstlerischem Anspruch, obwohl gerade das Ende des 19. Jahrhunderts in anderen Großstädten bedeutende Lösungen hervorbrachte[50]. Karlsruher Brunnen dieser Spätphase des Historismus wurden im Zusammenhang mit Gebäuden realisiert. Beispielsweise ist der relativ kleine Brunnen im Hof der Leopoldschule (Kat.-Nr. 56), der durch Inschrift und Porträtmedaillon sogar die zusätzliche Funktion eines Denkmals für Großherzog Leopold übernimmt, nur als ein freistehender Teil des Bauschmucks zu verstehen, aus dessen Budget er auch finanziert wurde. Gleiches gilt für die im Verhältnis zum Gebäude zu klein ausgefallene Kaskade vor dem Erbgroßherzoglichen Palais (Kat.-Nr. 64) und die erst 1907 fertiggestellten Brunnen im Städtischen Krankenhaus (Kat.-Nr. 75), die etwas spröde und schematisch wirken. Alle diese Brunnen erinnern an zeitgenössische Festdekorationen oder Ausstellungsarchitekturen, bei denen Brunnen und Kaskaden eine gewisse Rolle spielten. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang die Brunnen an den Seiten des Triumphbogens, den Hermann Götz anläßlich der Hochzeit des späteren Großherzogs Friedrich II. 1885 auf dem Marktplatz aufstellte (Abb. S. 112), der Kaiserbrunnen von 1889 (Abb. S. 113) oder die Festarchitektur mit Brunnen von 1896 (Abb. S. 115) – Werke, die nur wenige Tage vor dem Rathaus standen[51].

Das Fehlen größerer Brunnenanlagen am Ende des 19. Jahrhunderts mag in Karlsruhe auch mit einer lokalen Besonderheit zusammenhängen: Unter dem städtischen Gartendirektor Ries war der Einsatz von Wasser in einer scheinbar natürlichen Weise zu einem beliebten Gestaltungsmittel von Gartenanlagen geworden. An die Tradition des englischen Landschaftsparks anknüpfend, erweiterte und veränderte Ries vor allem den Stadtgarten, wobei er mehrere idyllische Parkbereiche schuf, die mit Wasser belebt wurden. So erhielt der nordwestliche Teil – dort, wo sich heute der Rosengarten befindet – eine künstliche Felspartie mit Aussichtspavillon und einem Wasserfall, der einen mit Schilf und Seerosen bepflanzten Teich speiste (Abb. S. 95). Gleich zwei Wasserfälle wurden bei der Bepflanzung des 1891–1894 aufgeschütteten Lauterbergs angelegt, die als malerische Überläufe des Wasserhochbehälters im Innern des Berges dienten[52]. Auch plastische Werke wie die Nymphengruppe im Nymphengarten (Kat.-Nr. 59), das Hirtenmädchen im Stadtgarten (Kat.-Nr. 74) und das Haaß-Denkmal im Beiertheimer Wäldchen (Kat.-Nr. 84) stellte man gerne in eine pittoreske Inszenierung von Wasser, Steinen und Pflanzen.



Künstlicher Felsen mit Wasserfall im Stadtgarten, Aufnahme um 1900

VI.

Wie in der Weinbrenner-Zeit und in den 1870er Jahren, so erreichte die Brunnenkunst in Karlsruhe zwischen der Jahrhundertwende und dem Ersten Weltkrieg eine neuerliche Blüte. Die Ursache bildete nicht mehr wie früher die Einrichtung einer verbesserten Wasserversorgung, sondern die gewandelte Vorstellung von Kunstwerken im öffentlichen Raum. Herrscher- oder Bürgerdenkmäler, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts allerorts im Übermaß entstanden waren, stießen nun zunehmend auf Ablehnung. Dabei gaben weniger grundsätzliche Bedenken gegen den Personenkult als vielmehr formale Gesichtspunkte den Anstoß zur wachsenden Denkmalskritik. Die gängigen Typen Reiterstandbild, Statue oder Büste, die sich recht einfallslos über einem mit allegorischem Beiwerk verbrämten Sockel erheben, konnten dem Wunsch nach mehr Individualität und tieferer künstlerischer Aussage nicht genügen. Neue Wege eröffneten stärker architektonisch ausgeprägte Denkmäler, Kombinationen von Denkmal und Brunnen oder reine Schmuckbrunnen, wie sie viele fortschrittliche Künstler und Kunstkritiker um 1900 anregten. Gerade aus der Synthese von Architektur, Plastik und bewegtem Wasser erhofften sie Impulse für eine neue Kunst im öffentlichen Raum, die Stimmungswerte vermitteln sollte, die man bei den Denkmälern der jüngsten Vergangenheit vermißte[53].

In Karlsruhe entstanden zwar auch noch nach 1900 konventionelle Denkmäler, doch dokumentieren die Entstehungsumstände des Schnetzler-Denkmals (Kat.-Nr. 93) oder die langwierigen und schließlich gescheiterten Projekte der Denkmäler für Markgraf Karl Wilhelm (Kat.-Nr. 79, 86) und Großherzog Friedrich I. (Kat.-Nr. 90), wie schwer ein Konsens in Denkmalsfragen zu erzielen war. Monumentale, architektonisch und plastisch gestaltete Brunnen übernahmen nun die Ausschmückung der Stadt – eine Aufgabe, die im Karlsruhe der 1880er und 1890er Jahre vornehmlich die Denkmäler innehatten. Eine Schlüsselrolle kam dabei dem Brunnen auf dem Stephanplatz (Kat.-Nr. 76) zu, mit dem die Stadtverwaltung eine neue Kunstpolitik einleitete. Nachdem der Kunstkritiker Karl Widmer, ein Vertreter der Modernen, der Kommune in Zeitungsartikeln mehrfach vorgeworfen hatte, sie unternehme nichts zur Unterstützung der jüngeren, außerhalb von Karlsruhe bereits anerkannten Künstler, und sie habe überdies in den letzten Jahrzehnten die Ausgestaltung des Stadtbilds vernachlässigt, entschloß sich der Stadtrat unter Oberbürgermeister Schnetzler 1903 zu einem weitreichenden Schritt. Ohne vorherigen Wettbewerb erhielt der Architekt Hermann Billing, der kurz zuvor von den etablierten Kreisen Karlsruhes noch als Avantgardist abgelehnt worden war, den Auftrag, auf dem Platz hinter dem neuen Postgebäude einen Zierbrunnen zu errichten. Außer einem Kostenlimit wurden ihm keinerlei künstlerisch einschränkende Auflagen gemacht. Bezeichnend für die neue Einstellung der Stadt war der Wunsch, das Werk solle nicht den Charakter eines Personendenkmals erhalten. In einer offiziellen Stellungnahme rechtfertigte dies der Oberbürgermeister: „Die in den letzten Jahrzehnten entstandenen zahllosen Denkmäler bedeutender historischer Persönlichkeiten sind gewiß ein erfreuliches Zeugnis dankbarer Vaterlandsliebe; rein künstlerisch genommen, leiden sie aber doch [. . .] an einer gewissen Monotonie, und man wird kaum verkennen wollen, daß die plastische Kunst [. . .] eine weit größere Förderung erfahren hätte, wenn das Objekt der Darstellung der künstlerischen Phantasie anheim gestellt geblieben wäre“[54].

Billings Auftrag blieb kein Einzelfall; der Stadtrat setzte seine liberale Kunstpolitik 1904 mit der Vergabe weiterer Brunnenprojekte fort. Man verstand dies – eingehend auf Widmers Kritik – als „moralische Verpflichtung“ gegenüber der „weithin mit Ehren genannten Künstlerschaft“[55], die nach dem Urteil der Zeitgenossen auf der Karlsruher Jubiläumskunstausstellung von 1902 auch im Vergleich mit internationaler Sezessionskunst hatte bestehen können[56]. So entstanden in weitgehender künstlerischer und organisatorischer Eigenverantwortung der beauftragten Künstler 1904–1905 der Brunnen an der Kleinen Kirche von Konrad Taucher (Kat.-Nr. 77), 1904–1908 der Brunnen auf dem Gutenbergplatz von Friedrich Ratzel (Kat.-Nr. 78) und 1914–1915 der Brunnen im Rosengarten

von Otto Feist (Kat.-Nr. 95); ferner wurde 1906 für das Innere des Rathauses ein Wandbrunnen von Fridolin Dietsche (Kat.-Nr. 81) angekauft. Mit diesen Brunnensetzungen, für die beträchtliche Geldmittel bereitgestellt wurden, entsprach die Stadt einem allgemeinen Bedürfnis der Zeit, folgten doch bis zum Ersten Weltkrieg auch einige private Brunnenstiftungen von Rang – 1905–1909 der Hygieia-Brunnen von Johannes Hirt (Kat.-Nr. 80), 1906 der Brunnen im Akademiegarten von Hermann Volz (Kat.-Nr. 82), 1909 der Siegfried-Brunnen von Wilhelm Sauer (Kat.-Nr. 85) sowie 1911–1916 die Brunnenanlage von Heinrich Sexauer auf dem Haydnplatz (Kat.-Nr. 89). Einen temporären Brunnen schuf Karl Hoffacker für den Innenhof des Ausstellungsgebäudes der Karlsruher Kunst- und Kunstgewerbeschau von 1906, der zusammen mit dem provisorischen Bau im Garten des Markgräflichen Palais unmittelbar nach Ausstellungsende wieder abgetragen wurde (Abb. S. 96)[57].

Die nach 1870 errichteten Karlsruher Brunnen hatten sich in ihren Grundformen wie Schalenbrunnen, Brunnenwand oder wasserspendender Brunnenplastik hauptsächlich an italienischen Vorbildern aus Renaissance und Barock orientiert. Mit der Ablösung des Historismus durch jene künstlerischen Reformbestrebungen, die nur schwer unter dem Begriff Jugendstil zusammenzufassen sind, sollte sich dies nach der Jahrhundertwende grundsätzlich ändern. Die jüngeren Architekten und Bildhauer, die nun mit Brunnen beauftragt wurden, gingen mit einem sehr viel stärkeren kreativen Impetus an die Arbeit. Ihr Ziel war es, ein möglichst einmaliges Werk zu schaffen, das eine persönliche Handschrift tragen und der Gegenwart verpflichtet sein sollte. Die Brunnenbeispiele dieser Zeit geben sich deshalb als überaus eigenständige Leistungen zu erkennen. Grundprobleme der Gestaltung – die Wahl des Materials, das Verhältnis von Architektur und Plastik, der Einsatz des Wassers als belebendes Element – sowie das ikonographische Programm werden äußerst unterschiedlich behandelt. Das heißt freilich keineswegs, daß bestimmte tradierte Muster aus der Kunstgeschichte nicht mehr beachtet worden wären. Im Gegenteil: Vom Typus des romanischen Klosterbrunnens, wie beim Brunnen im Rosengarten (Kat.-Nr. 95), über den Typus der barocken Pferdeschwemme, wie beim Brunnen auf dem Haydnplatz (Kat.-Nr. 89), bis hin zum orientalisch anmutenden Ausstellungsbrunnen von Hoffacker (Abb. S. 96) reicht das Spektrum des historischen Vorbildschatzes, der jedoch völlig undogmatisch und individuell interpretiert ist. Auch Formen des 19. Jahrhunderts, etwa die Verbindung von Brunnen mit flankierenden Steinbänken wie beim Brunnen im Akademiegarten (Kat.-Nr. 82) oder beim Siegfried-Brunnen (Kat.-Nr. 85), werden, gleichwohl vermittelt, weitertradiert. Wenn der Brunnen auf dem Gutenbergplatz mit seinem ungewöhnlich in den Boden eingelassenen Wasserbecken ein Prinzip von Berninis Barcaccia-Brunnen in Rom aufnimmt und gleichzeitig mit seiner kuppelartigen Rippenbekrönung an Überdachungen alter deutscher Ziehbrunnen anknüpft, so steckt das Zitat hier nurmehr im Detail und liegt nicht als Typus der ganzen Bauaufgabe zugrunde.



Brunnen im Innenhof des provisorischen Gebäudes für die Kunst- und Kunstgewerbeausstellung Karlsruhe 1906 von Karl Hoffacker, Aufnahme 1906

Ein besonderes Interesse galt bei Brunnensetzungen nach 1900 der städtebaulichen Einbindung, wie sie Friedrich Weinbrenner meisterhaft gelungen, im Karlsruhe des Historismus jedoch nicht gelöst worden war. Beispielsweise hatte man den Lidell-Brunnen (Kat.-Nr. 46) oder den Brunnen im Hof der Leopoldschule (Kat.-Nr. 56) wie viele Denkmäler ohne großes Einfühlungsvermögen in der Mitte eines Platzes oder eines erweiterten Straßenraums errichtet, mit deren Proportionen sie nicht zu harmonieren vermochten. Selbst der Malsch-Brunnen (Kat.-Nr. 45), das anspruchsvollste Werk der 1870 Jahre, machte darin keine Ausnahme (Abb. S. 311). Wie zufällig abgestellt befand er sich an einer Ecke des völlig unregelmäßig bebauten, mit weiteren Denkmälern bestückten Ettlinger-Tor-Platzes, dem er nur seine unscheinbare Schmalseite zeigte. Die Schauwand, die sich erst als Point de vue einer längeren Blicksache hätte entfalten können, war statt dessen der relativ schmalen Karl-Friedrich-Straße zugewandt. In ihrer Höhe bezog sie sich weder auf die links anschließenden klassizisti-

schen Gebäude noch auf die gleichzeitig konzipierte Gründerzeitfassade des gegenüberliegenden Hotels Germania.
Nach 1900 sollten solche Unstimmigkeiten seltener vorkommen. Unter dem Einfluß von Camillo Sittes 1889 erstmals erschienenem Buch „Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“[58] wurde Städtebau auch in Karlsruhe nicht mehr allein als rein technische oder hygienische Aufgabe erachtet, sondern ästhetische Gesichtspunkte wieder in den Mittelpunkt gerückt. Die 1903 gebildete städtische Künstlerkommission, der neben wenigen Vertretern der Kommunalverwaltung nahezu alle namhaften Karlsruher Architekten, Maler und Bildhauer – auch der jüngeren Generation – angehörten, hatte daher die Funktion, künstlerische Aspekte bei Bebauungsplänen, Bauprojekten und Bauveränderungen der Stadt zu begutachten und, falls nötig, Alternativen aufzuzeigen. Mit der seit etwa 1905 in ganz Deutschland erkennbaren Hinwendung zum Neoklassizismus, die in Karlsruhe unter dem Vorzeichen des Heimatschutzes mit einer Wiederentdeckung der Baukunst Friedrich Weinbrenners einherging, wuchs bis zum Ersten Weltkrieg sichtlich der Wunsch nach geschlossenen, einheitlich konzipierten Stadtquartieren. Wie zur Zeit nach 1800 wurden Brunnen nun als „Wahrzeichen“ eines Viertels in den städtebaulichen Kontext einbezogen.
Dies wird deutlich, betrachtet man die Standorte der neuen Brunnen. Steht der Brunnen auf dem Stephanplatz (Kat.-Nr. 76) noch relativ beziehungslos in einer vergleichsweise unübersichtlichen Umgebung, so sind schon die wenig späteren Brunnen vor der Kleinen Kirche (Kat.-Nr. 77) und auf dem Gutenbergplatz (Kat.-Nr. 78) in Aufstellung, Maßstab und Material derart auf ihren Umraum, auf die gegebene Architektur bezogen, daß es nicht möglich wäre, sie ohne Verlust an Wirkung an eine andere Stelle zu versetzen[59]. Vor allem der Brunnen auf dem Haydnplatz (Kat.-Nr. 89) sollte als Teil eines Gesamtkunstwerks in Platzgrundriß, Randbebauung und Gartengestaltung integriert werden.
Auch in öffentlichen Grünanlagen – zum Beispiel im Rosengarten (Kat.-Nr. 95) – wurden Brunnen nicht mehr an einen beliebigen, austauschbaren Ort, sondern nach dem Vorbild barocker Gärten in Verbindung mit geschnittenen Hecken, geometrischen Beeten, Pergolen und anderen Parkarchitekturen gesetzt. Ein Hauptvertreter dieser neuen architektonischen Gartenkunst war der Kunstgewerbler und Architekt Max Laeuger, Professor an der Technischen Hochschule in Karlsruhe. In seinen Gartenkonzeptionen spielen Brunnen eine zentrale Rolle, wie etwa in den „Sondergärten“ der Jubiläums-Gartenbau-Ausstellung in Mannheim 1907[60] oder bei der Gönner-Anlage in Baden-Baden von 1908–1909[61], die beispielhaft für die späteren Erweiterungen des Karlsruher Stadtgartens wurden. In Karlsruhe selbst konnte Laeuger keine Schmuckgärten verwirklichen, sieht man von seiner Gestaltung des Kriegerfriedhofs (Kat.-Nr. 96) und des Ehrenhofs der Technischen Hochschule ab (Kat.-Nr. 110–112).
Die große Zahl künstlerisch qualitätvoller Brunnen machte Karlsruhe neben solch unangefochtenen Kunstzentren wie München, Berlin oder Darmstadt zu einem Mittelpunkt zeitgenössischer Brunnenkunst in Deutschland. Die 1903 vom Oberbürgermeister ausgesprochene Hoffnung, mit Investitionen in Brunnenanlagen könne „dem fremden Besucher die Qualität der Stadt als Kunststätte“[62] vor Augen geführt werden, erfüllte sich durchaus. Die Brunnen auf dem Stephan- und dem Gutenbergplatz, der Brunnen vor der Kleinen Kirche sowie der Hygieia-Brunnen vor dem Vierordtbad fanden in mehreren Artikeln überregionaler Bau- und Kunstzeitschriften positive Besprechungen[63]. Zum Teil nahm sie Hans Volkmann sogar als vorbildliche und moderne Beispiele in sein 1911 veröffentlichtes Buch „Die künstlerische Verwendung des Wassers im Städtebau“[64] auf.
In Karlsruhe fanden die Brunnen dieser Phase ebenfalls viel Resonanz; sie wurden in den aktuellen Stadtführern abgebildet und in Mundartgedichten behandelt. Andererseits entfachte aber Hermann Billings Brunnen auf dem Stephanplatz bei seiner Fertigstellung im Jahr 1905 eine heftige Kunstdiskussion, die sich in der Lokalpresse und in einer Petition von „Frauen und Jungfrauen“ an den Stadtrat niederschlug. Konservativ-klerikale Kreise stießen sich an der nackten weiblichen Brunnenfigur, die von voyeurhaft beobachtenden Fratzen, Karikaturen stadtbekannter Persönlichkeiten, umringt und scheinbar mit Wasser bespuckt wird.
In seinem Witz und seiner Ironie steht dieses Werk dem Programm der Münchner Kunstzeitschrift „Jugend“ nahe und hebt sich erkennbar von der gängigen Brunnenikonographie ab. Wurde im 19. Jahrhundert das Element Wasser vorwiegend mit klassischen Mythen thematisiert – erinnert sei an die Najaden-Brunnen (Kat.-Nr. 10), den Galatea-Brunnen (Kat.-Nr. 41) oder an Hylas und die Nymphe vom Malsch-Brunnen (Kat.-Nr. 45) –, so beginnt sich die Ikonographie nach 1900 zu erweitern und stärker als bisher auf den Standort der Brunnen zu beziehen. Während als Hauptfigur des Hygieia-Brunnens vor dem Vierordtbad (Kat.-Nr. 80) die griechische Personifikation der Gesundheit erscheint, werden am Siegfried-Brunnen auf dem Richard-Wagner-Platz (Kat.-Nr. 85) und am Brunnen im Rosengarten (Kat.-Nr. 95) Figuren der germanischen Heldensagen verkörpert. Ein häufiges Motiv in der Malerei der Jahrhundertwende, der „Knabe am Wasser“, wird am Brun-

nen vor der Kleinen Kirche (Kat.-Nr. 77) aufgegriffen, wohingegen das Relief am Brunnen im Garten der Kunstakademie (Kat.-Nr. 82), das in der Komposition mit zeitgenössischer Jugendstilgraphik verwandt ist, das damals beliebte Thema „Mann und Frau" darstellt. Deutlich wird bei diesen beiden letztgenannten Beispielen, daß der Betrachter mit stimmungsvollen, symbolhaften Bildern konfrontiert wird, die sich nicht mehr mit Hilfe eines überlieferten Textes entschlüsseln lassen, sondern eine vielschichtige Interpretation erlauben.

VII.

Die Jahre unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg waren in Karlsruhe nochmals von lebhaften planerischen und baulichen Aktivitäten erfüllt. Die 1913 abgeschlossene Verlegung des Hauptbahnhofs von der Kriegsstraße an den damaligen Südrand der Stadt eröffnete völlig neue Perspektiven der Stadtentwicklung. Mit Nachdruck betrieb man nun die Erweiterung von Süd- und Südweststadt, die Bebauung des neuen Bahnhofplatzes und des früheren Bahngeländes sowie die Erweiterung des Stadtgartens. Diese großzügigen und kostspieligen Maßnahmen, mit denen Karlsruhe einen großen Schritt in das 20. Jahrhundert hinein machen wollte, schienen durchaus gerechtfertigt, war doch die Einwohnerzahl seit der Jahrhundertwende um nahezu 50 000 angewachsen und ein Ende des Aufwärtstrends nicht in Sicht[65]. Das 200jährige Stadtjubiläum im Jahr 1915 wollte man vor diesem Hintergrund zu einer glanzvollen Selbstdarstellung nutzen. Zahlreiche Veranstaltungen waren vorgesehen, darunter die „Badische Jubiläums-Ausstellung für Industrie, Handwerk und Kunst", für die das abgeräumte Bahnhofsareal zwischen Rüppurrer Straße, Ettlinger-Tor- und Festplatz nach Entwürfen Hermann Billings mit provisorischen Hallen und Pavillons in ein repräsentatives Forum verwandelt werden sollte[66]. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs bereitete den weit gediehenen Vorbereitungen allerdings ein jähes Ende, und aufgrund des Kriegsverlaufs mußte auch die beabsichtigte Verlegung der Feierlichkeiten auf das Jahr 1917 fallengelassen werden. Der Rosengarten mit seinem Brunnen in der nordwestlichen Erweiterung des Stadtgartens (Kat.-Nr. 95) war eine der wenigen im Zusammenhang mit dem Jubiläumsjahr geplanten Attraktionen, die 1915 noch fertiggestellt wurden. Die beiden Rossebändigergruppen für den Brunnen auf dem Haydnplatz (Kat.-Nr. 89), dessen Vollendung ebenfalls 1915 geplant gewesen war, kamen hingegen nicht mehr zur Ausführung, da Bronze nurmehr für Kriegszwecke verwendet werden durfte.

Die Folgen des Weltkriegs waren für Karlsruhe gravierender als für manch andere Großstadt in Deutschland. Die Auflösung des Hofes nach der Abdankung von Großherzog Friedrich II. im November 1918 sowie der Abzug des Militärs, wie ihn der Versailler Vertrag forderte, führten zu tiefgreifenden Strukturveränderungen. Zudem bereitete die neue ungünstige Grenzlage, welche die Abtretung Elsaß-Lothringens an Frankreich mit sich brachte, der Stadt und ihrer Wirtschaft große Probleme. Angesichts von Arbeitslosigkeit, sozialer Not und Inflation war an eine städtische Kunstpolitik mit Brunnensetzungen in der Größenordnung wie vor 1914 nicht zu denken, zumal nach Kriegsende für eine solche Bauaufgabe auch keine Gelder mehr von privater Seite eingingen.

Wie schwer in jenen Notjahren die Verwirklichung von Projekten fiel, die nicht nur dem reinen Nutzen dienten, dokumentieren die Entstehungsumstände der Wolff-Anlage, mit der die Gartendirektion die 1914 liegengebliebene Erweiterung des südwestlichen Stadtgartens 1919–1920 zu Ende führen wollte. Obwohl zur Finanzierung noch eine Stiftung bereitstand, konnten die von Anfang an vorgesehenen Zierbrunnen mit Skulpturenschmuck erst später in Angriff genommen werden, da durch die Geldentwertung allein die Kosten der gärtnerischen Anlagen und eines Wasserbassins die vorhandenen Mittel um ein Vielfaches überstiegen (Kat.-Nr. 105, 107).

Die Bildhauer – vor dem Krieg gerade im Zusammenhang mit der regen Bautätigkeit und der Jubiläumsausstellung sehr beschäftigt – waren nun weitgehend arbeitslos. Ein Notprogramm, für das zwischen 1921 und 1930 immer wieder kleinere Summen im Stadthaushalt eingeplant wurden, sollte sie unterstützen. Friedrich Beichel, der Leiter des Hochbauamts, der dem Stadtrat die Verwendung dieser Gelder vorzuschlagen hatte, ließ nicht nur Freiplastiken wie etwa Hermann Förys „Kauernde" (Kat.-Nr. 124) ankaufen, sondern auch Aufträge für Brunnen vergeben, um an die Tradition der Vorkriegszeit anzuknüpfen. So entstanden 1921–1924 bzw. 1927–1929 die beiden Brunnen in der Wolff-Anlage von August Meyerhuber und Robert Ittermann (Kat.-Nr. 105, 107), 1925–1926 der Brunnen auf dem Fliederplatz von Fritz Hofmann (Kat.-Nr. 115) sowie 1928–1930 der Zwerg-Nase-Brunnen auf dem Sonntagplatz von Karl Wahl (Kat.-Nr. 123). Außerdem wurde 1928 für den Stadtgarten der bereits 1923 geschaffene Raubder- Europa-Brunnen von Emil Sutor (Kat.-Nr. 122) erworben. Wie früher gestand man den Bildhauern weitgehende künstlerische Freiheiten zu; der geringe finanzielle Spielraum erlaubte jedoch keine aufwendigen Lösungen, zumal das bescheidene Honorar oft nur einen Bruchteil der Materialkosten deckte. Alle diese Beispiele sind weder in typologischer, formaler noch ikonographischer Hinsicht als Marksteine der Brunnenkunst anzusehen. Neuartig in Karlsruhe waren bestenfalls die Verwen-

dung dekorativ-expressionistischer Formen an Sutors Raub-der-Europa-Brunnen (Kat.-Nr. 122), der asiatisch-meditative Charakter der Jünglingsfigur auf Ittermanns Brunnen in der Wolff-Anlage (Kat.-Nr. 105) oder die von Friedrich Beichel initiierte Errichtung von Brunnen auf den neuen Kinderspielplätzen von Flieder- und Sonntagplatz (Kat.-Nr. 115, 123). Mit der Darstellung eines Knaben bzw. der Märchenfigur „Zwerg Nase" sollte hier auf die Welt des Kindes eingegangen werden, ein Aspekt, den schon die Reformbestrebungen nach 1900 gefordert hatten. Selbst beim 1937 entstandenen Brunnen im Innenhof des Wohnblocks an der Meidingerstraße (Kat.-Nr. 135) wird er berücksichtigt, wo der mit Kinder- und Tierplastiken geschmückte Brunnen auch als Planschbecken dient.

Eine gelungene städtebauliche Einordnung, die den Theorien des Städtebaus vor 1914 folgt, zeichnet die beiden Brunnen aus, die Max Laeuger in den zwanziger Jahren realisierte. Es handelt sich dabei um Schalenbrunnen, jenen Typus, der seine Blütezeit nach der Mitte des 19. Jahrhunderts hatte und jetzt von Laeuger aufgegriffen wurde, freilich in einer für ihn typischen, bewußt einfachen und tektonischen Weise, die auf den Klassizismus zurückgeht. Der erste Schalenbrunnen entstand 1924–1925 im Zusammenhang mit der Gestaltung des Ehrenhofs der Technischen Hochschule (Kat.-Nr. 112), wo er – von Bäumen gerahmt – einen seitlich anschließenden Hofbereich akzentuiert. 1927 beauftragte die Gartenstadtgesellschaft Laeuger mit der Errichtung eines Brunnens auf dem Ostendorfplatz (Kat.-Nr. 119), dem halbrunden Entree zur Gartenstadt in Rüppurr, die seit 1911 im Bau war. Auch hier paßt sich die breitgelagerte Schalenform in Aufstellung, Proportion und Farbe eigens der Platzarchitektur Friedrich Ostendorfs an und ergänzt das Ensemble in idealer Weise.

Der einzige Brunnen, der in Größe und Anspruch in etwa an die Beispiele der Vorkriegszeit heranreicht, ist der Indianer-Brunnen auf dem Werderplatz in der Südstadt (Kat.-Nr. 113), der 1924–1927 in der Phase wirtschaftlicher Stabilisierung zwischen Inflation und Weltwirtschaftskrise realisiert wurde. Stadtbaurat Friedrich Beichel griff dabei, ebenso wie gleichzeitig Fritz Hofmann bei seinem Brunnen auf dem Fliederplatz (Kat.-Nr. 115), auf den Typus des Stockbrunnens zurück – eine durchaus sinnvolle Wiederaufnahme, da der Brunnen wie die spätmittelalterlichen Vorbilder oder Weinbrenners Nutzbrunnen das Wasser für einen Marktbetrieb liefern sollte. Der expressionistisch-dekorativ gezackte Stock wird mit einem mächtigen janusgesichtigen Indianerkopf bekrönt, der auf den Spitznamen „Südstadtindianer" anspielte, wie die Bewohner des Arbeiter- und Handwerkerviertels genannt wurden. Die Porträts, von denen eines auf humorvolle Weise Friedrich Beichel selbst als Indianer darstellt, knüpfen an die Tradition der Hermenköpfe am Brunnen auf dem Stephanplatz an.

Nach 1930 kam es aufgrund der wirtschaftlichen Krise zu keinen neuen Brunnensetzungen. Aber auch nach 1933 änderte sich in dieser Hinsicht nicht viel. Im Unterschied zu anderen Großstädten[67] versuchten die Nationalsozialisten in Karlsruhe nicht, die öffentliche Wirksamkeit von Brunnen für ihre propagandistischen Zwecke zu nutzen. Außer dem bereits erwähnten Brunnen im Innenhof des Wohnblocks an der Meidingerstraße (Kat.-Nr. 135), der vom Mieter- und Bauverein als Bauherr der Anlage bei dem Bildhauer Leo Stirmlinger in Auftrag gegeben worden war, sowie einer dekorativen Puttengruppe mit wasserspeiendem Karpfen von Wilhelm Kollmar im Botanischen Garten (Kat.-Nr. 136) entstanden keinerlei Brunnen. In Planung war lediglich ein neuer Brunnen für den Marktplatz im 1938 eingemeindeten Durlach, der den heute noch vorhandenen gußeisernen Brunnen aus den 1860er Jahren ersetzen sollte. Die 1942, mitten im Krieg, von der Stadt bei Hermann Binz bestellte Brunnenfigur „Mutter und Kind" (Kat.-Nr. 138), ein typisches Thema der Zeit, wurde zwar ausgeführt, doch kam es nicht mehr zur Aufstellung.

VIII.

Die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg bereicherten das Karlsruher Stadtbild mit einer kaum überschaubaren Fülle von Brunnen, die zahlenmäßig alle früheren Beispiele übertreffen. Die fünfziger Jahre knüpften dabei noch weitgehend an die Zeit vor dem Krieg an und bevorzugten dekorative Kinder- oder Tiergestalten als wasserspendende Brunnenfiguren, etwa Karl Seckingers 1952 entstandener Knabe mit Fischen vor einer Wohnanlage in der Nebeniusstraße oder Carl Eglers wasserspeiende Jungen vor der 1955 erbauten Draisschule – beides Werke, die ihre Existenz dem „Kunst-am-Bau"-Programm verdanken. Daneben dienten Seepferde, Delphine oder Enten, meist in Serie gefertigte Terrakotten aus der Produktion der Karlsruher Majolika-Manufaktur, als Zierde für Planschbecken auf Spielplätzen, für Bassins in den Anlagen der neuen Siedlungen, aber auch für die modisch-nierenförmigen Teiche in vielen Privatgärten.

Unter dem Einfluß der Abstraktion in der zeitgenössischen Malerei und Plastik trat figürlicher Brunnenschmuck ab den frühen sechziger Jahren deutlich in den Hintergrund. Selbst Emil Sutor, seit seinen Anfängen um 1920 ein Vertreter gegenständlicher Kunst, schloß sich den neuen Tendenzen an. Er gestaltete seinen 1962 von der Stadt in Auftrag gegebenen Brunnen am Albtalbahnhof als architektonische Aufgabe: Zwischen geometrischen Becken ragen Wandscheiben mit abstrahie-

renden Reliefs auf. Der ebenfalls von Sutor stammende Brunnen auf dem Raiffeisenplatz an der Ettlinger Straße beschränkt sich auf einen findlingsartigen Steinblock, von dem das Wasser wie von einem Felsen herab ins Becken fällt.
Parallel dazu ist seit der Mitte der fünfziger Jahre eine wachsende Vorliebe für reine Springbrunnen ohne plastischen Schmuck zu verzeichnen, wie sie seit dem späten 19. Jahrhundert nicht mehr realisiert worden waren. Den Anfang machten 1955 die Wasserspiele auf dem Festplatz, die ihre Fontänen in schneller Abfolge verändern konnten und außerdem bei Dunkelkeit mit Unterwasserscheinwerfern in vielerlei Farben angestrahlt wurden – moderne Nachfahren barocker Wasserkünste[68]. Bescheidenere Wasserspiele, einzelne Fontänen oder mehrere zu „Wasserwänden" formiert und in unterschiedlichen Bassins angeordnet, gehörten bis in die siebziger Jahre zum obligaten Schmuck der Stadt, in gleicher Weise für Gartenanlagen, Schulhöfe, Plätze oder öffentliche Gebäude. Ermöglicht wurden sie durch die Installation von Umwälzpumpen, die den Wasserverbrauch und die Unterhaltungskosten reduzierten. Erstmals in Karlsruhe war 1916 der Brunnen auf dem Haydnplatz (Kat.-Nr. 89) mit einem derartigen System ausgerüstet worden; seit 1955 stattete das Tiefbauamt sukzessive auch andere alte Brunnen mit solchen Pumpen aus. Ausgenommen blieben nur Brunnen, die weiterhin als Trinkbrunnen benutzbar bleiben sollten, so auf dem Markt-, Rondell- und Ludwigsplatz und vor der Kleinen Kirche[69].
Bei der Neugestaltung von Schloß- und Stadtgarten zur Bundesgartenschau 1967, der viele ältere, figürlich gestaltete Brunnen weichen mußten, griff man in erster Linie den Typus des reinen Wasserspiels auf, wie beispielsweise die Wasserwand am veränderten Stadtgarteneingang beim Bahnhofplatz zeigt[70]. Allenfalls wurden Springbrunnen mit Keramiksäulen oder, als Reflex auf die damals aktuelle Pop-art und ihrer Ästhetik des Alltäglichen, mit industriell gefertigten Eternitelementen kombiniert. Die interessantesten Brunnenanlagen konzipierte der Bad Nauheimer Architekt Johannes P. Hölzinger in Zusammenarbeit mit Hermann Goepfert aus Frankfurt für den Schloßgarten: Konkav geschwungene Wassersäulen, Wasserwände über einem wellenförmigen Bodenrelief sowie ein Wassergarten am See – jeweils mit Betonteilen gefertigt – sollten mit kinetischen Effekten den Betrachter anziehen und zur aktiven Beschäftigung mit den einzelnen Objekten anregen. Durch ihre Plazierung am Ende von Sichtachsen, die vom Schloßturm ausgehend die strahlenförmige Anlage des 18. Jahrhunderts aufnehmen, teilten ihnen die Planer eine gliedernde Aufgabe zu im Sinne der Wasserkünste barocker Gärten[71].

Eine Rückkehr zur figürlichen Plastik läßt sich seit den siebziger Jahren beobachten. Ihr bevorzugtes Ausdrucksmittel wurden Brunnen, deren Zahl infolge der Aufwertung der Innenstadt sprunghaft zugenommen hat. Bezeichnend hierfür ist die vom Stadtplanungsamt initiierte Einrichtung der vom Autoverkehr befreiten Kaiserstraße als Brunnenachse mit wasserspendenden Plastiken, die sich thematisch auf die Namen der kreuzenden Straßen beziehen.
Inzwischen hat die Vorliebe für Brunnen nahezu alle Stadtteile erreicht, die sich von „ihrem" Brunnen einen Zugewinn an lokaler Identität versprechen. Welche dieser Werke sich in künstlerischer Qualität und städtebaulicher Einpassung den gelungenen historischen Karlsruher Beispielen ebenbürtig erweisen, darüber läßt sich streiten. Aufsehen erregen sie allemal, wie die mit der jeweiligen Errichtung einhergehenden lebhaften Diskussionen beweisen, die überraschend deutlich machen, welch hohe Erwartungen heute noch an einen Brunnen im öffentlichen Raum gestellt werden.

Anmerkungen

Für die kritische Durchsicht des Manuskripts danken wir Renate Miller-Gruber.

[1] Eine umfassende Bearbeitung der Brunnen in Karlsruhe liegt bislang nicht vor. Von Interesse ist der kurze Zeitungsartikel „Karlsruher Monumentalbrunnen" von Karl Widmer in: Die Pyramide 14, 1925, Nr. 49 vom 6. 12. 1925. Die Manuskripte „Brunnen und Brünnele" von Ursula Schieler aus dem Jahr 1954 und „Besinnlicher Bummel zu Karlsruher Brunnen" von Otto Bönicke aus dem Jahr 1961, die sich im Besitz des Stadtarchivs befinden, sind mehr von anekdotischem Interesse, decken das Thema nicht ab und weisen, was die historischen Fakten betrifft, Ungenauigkeiten und Fehler auf. Otto Bönickes Text erschien in leicht abgewandelter Form 1961–1962 als Artikelserie in den BNN.
Aus der umfangreichen Literatur zum Thema Brunnen als Kunstwerk seien angeführt: Otto Josef Bistritzki: Brunnen in München. München 1974. – Peter Bloch: Heroen der Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft, Zierbrunnen und „freie" Kunst. In: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Bd. 4. Düsseldorf 1980, S. 281–348. – Richard Borrmann: Monumentale Wasserkunstanlagen im Städtebau des Altertums und der neueren Zeit (Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau an der Königlichen Technischen Hochschule zu Berlin. Bd. 3, H. 5). Berlin 1910. – Ferdinand Corell: Deutsche Brunnen. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1914. – Robert B. Christ / Peter Hemann: Zauber Basler Brunnen. Basel 1967. – Hubert Delvos: Geschichte der Düsseldorfer Denkmäler, Gedenktafeln und Brunnen. Düsseldorf 1938. – Angelika Dombrowski: Deutsche Monumentalbrunnen im Kaiserreich (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 18). Hildesheim/Zürich/New York 1983 (phil. Diss. Hamburg 1982). – Harald Keller: Römische Brunnen (Die bibliophilen Taschenbücher Nr. 442). Dortmund 1984. – Walter Kiewert: Der Schöne Brunnen. Dresden 1956. – Georg Lill: Brunnen. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Hrsg. von Otto Schmidt. Bd. 2. Stuttgart 1948, Sp. 1278–1310. – Werner Lindner: Schöne Brunnen in Deutschland. Berlin 1920. – Hans Lohne: Mit offenen Augen durch Frankfurt. Ein Handbuch der Brunnen, Denkmäler, Gedenkstätten und der Kunst am Bau. Frankfurt a. M. 1969. – Paul Meintel: Schweizer Brunnen. Frauenfeld/Leipzig 1931. – Siegfried Nassauer: Was Frankfurter Brunnen erzählen. Frankfurt 1921. – Neptuns Reich an der Spree. Berliner Brunnen von Begas bis Bonk 1886–1986. Ausst.-Kat. Kunstamt Neukölln Berlin 1986. – Walter Nickel: Die öffentlichen Denkmäler und Brunnen Breslaus. Breslau 1938. – Ernst-Erik Pfannschmidt: Wasserspiele. Brunnen, Quellen und Fontänen. Tübingen 1967. – Anneliese Rautenberg: Mittelalterliche Brunnen in Deutschland. Phil. Diss. Freiburg 1965. – Hans Volkmann: Die künstlerische Verwendung des Wassers im Städtebau. Berlin 1911. – Hans Vollmer: Schwäbische Monumentalbrunnen. Berlin 1906. – Jürgen Wittstock: Adolf

Hildebrands Hauptwerk – Der Wittelsbacher Brunnen in München. In: Oberbayrisches Archiv 100, 1976, S. 7–67.
Einen guten Einblick in die Kulturgeschichte des Brunnens und seiner Metaphorik in der Literatur bietet das Nachwort in: Das Brunnenbuch. Gedichte und Prosa. Hrsg. von Hans-Joachim Simm. Frankfurt a. M. 1986, S. 178–195. Vgl. auch: Friedrich Muthmann: Mutter und Quelle. Studien zur Quellenverehrung im Altertum und im Mittelalter. Basel 1975.

[2] Zur Wasserversorgung der Schlösser von Rastatt und Schwetzingen vgl. Rainer Slotta: Technische Denkmäler in der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 2. Bochum 1977, S. 306–318.

[3] Vgl. StA: 8/ZGS I/Schloßgarten. Unveröffentlichte Zusammenstellung von Arthur Valdenaire zur Geschichte des Schloß- und Fasanengartens, S. 2ff. Die Umstände dieser frühesten Pumpwerke werden in den Überblickswerken zur Karlsruher Wasserversorgung unvollständig oder falsch wiedergegeben, etwa bei: Karl Gustav Fecht: Geschichte der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe. Karlsruhe 1887, S. 94. – Kurt Ehrenberg: Baugeschichte von Karlsruhe 1715–1870. Bau- und Bodenpolitik. Eine Studie zur Geschichte des Städtebaus. Karlsruhe 1909, S. 53. – Albert Blum: Gemeinde-Betriebe der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe i. B. Karlsruhe 1913, S. 62. – Emil Mangler: Fünfzig Skizzen zur Geschichte der Stadt Karlsruhe. Karlsruhe o. J. (1961), S. 114.

[4] Zur Geschichte der barocken Karlsruher Schloßgärten vgl. Emil Gutmann: Das Großherzogliche Residenzschloß zu Karlsruhe. Heidelberg 1911. – Arthur Valdenaire: Das Karlsruher Schloß. Karlsruhe 1931.

[5] Vgl. Hans Huth: Das große barocke Wasserbassin auf dem Schloßplatz zu Karlsruhe. In: Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden Württemberg 7, 1964, S. 122 ff.

[6] Theodor Hartleben: Statistisches Gemälde der Residenzstadt Karlsruhe und ihrer Umgebungen. Karlsruhe 1815, S. 40 f.

[7] Vgl. BNN 13. 5. 1955. Holzteile dieses Fundes befinden sich heute in den Stadtgeschichtlichen Sammlungen.

[8] Vgl. Fecht 1887 (wie Anm. 3), S. 254.

[9] Vgl. Ebd., S. 94.

[10] Vgl. StA: 8/ZGS I/Schloßgarten (wie Anm. 3), S. 3f. Das erste Brunnenhaus wurde nach mehreren Reparaturen 1764, das zweite bereits 1749 abgerissen, ohne daß für dieses ein Ersatz geschaffen worden wäre.

[11] Zum Brunnenturm in der Lammstraße siehe Archivalien und Literatur Kat.-Nr. 1.

[12] Zum Bau und zur Unterhaltung des Leitungsnetzes vgl. GLA: 422/411–14. Eines der beiden 1764 zusammen mit dem Pavillon angelegten Bassins mit geschwungenen Einfassungen aus rotem Sandstein bestand in verwahrlostem Zustand noch bis 1965 in der 1919 im ehemaligen Baumschulgarten eingerichteten Kleingartenanlage, mußte dann jedoch der Umgestaltung für die Bundesgartenschau weichen. Zu diesen Bassins vgl. auch StA: 8/ZGS I/Schloßgarten (wie Anm. 3), S. 14. – Gustav Rommel: Der Karlsruher Hardtwald mit Wildpark, Fasanengarten und Stutensee. Historisch-topographische Studien. Karlsruhe 1933, S. 100.

[13] Fecht 1887 (wie Anm. 3), S. 94.

[14] Zu den Brunnen in Rastatt vgl. Dietrich Rentsch: Barockstadt Rastatt. Führer durch Schloß und Stadtanlage. Karlsruhe 1985, S. 66 f.

[15] Das archivalisch nicht nachweisbare Projekt wird nur durch ein Foto dokumentiert, das sich in der Bildsammlung des Landesdenkmalamts Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe, befindet. Es gibt eine im Original nicht auffindbare Zeichnung wieder, die, von Müller signiert, Grundriß und Ansicht des Brunnens zeigt. Die Aufschrift lautet: „Auff Riß zu dem Bronnen in der Adler Gasse und zu dem am Ende der Allee."

[16] Pedettis Entwurf sieht hochaufragende Brunnenmonumente vor, die an barocke Mariensäulen erinnern. Zum Marktplatzwettbewerb und Pedettis Projekt vgl. Arthur Valdenaire: Der Karlsruher Marktplatz. In: Ztschr. für die Geschichte des Oberrheins 96, 1948, S. 415–449. – Ehrenberg 1909 (wie Anm. 3), Abb. geg. S. 66.

[17] Zahlen zitiert nach der Statistik in: Geschichte der Stadt Karlsruhe und ihrer Vororte in Daten. Karlsruhe 1956, S. 70.

[18] Vgl. Klaus Lankheit: Friedrich Weinbrenner und der Denkmalskult um 1800 (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich 21). Basel/Stuttgart 1979, S. 82–89.

[19] Vgl. Wittstock 1976 (wie Anm. 1), S. 54. Wahrscheinlich orientierte sich Kayser an französischer Plastik, da in Frankreich solche Wertvorstellungen nicht galten und dort das Thema der antikisierend gewandeten Nymphen seit Jean Goujons Reliefs an der Fontaine des Innocents in Paris aus dem 16. Jahrhundert eine reiche Tradition entwickelt hat.

[20] Zur Geschichte der Quellwasserleitung aus Durlach vgl. Fecht 1887 (wie Anm. 3), S. 505. – Friedrich von Weech: Karlsruhe. Geschichte der Stadt und ihrer Verwaltung. Bd. 1. Karlsruhe 1895, S. 427 ff. – Blum (wie Anm. 3), S. 61 f. – Akten im GLA: 236/13645, 237/45183, 422/318.

[21] GLA: 237/45183.

[22] Vgl. Carlsruher Ztg. 6. 1. 1824.

[23] Die finanzielle Belastung brachte der Stadt große Probleme, zumal die Wasserleitung mit 219600 fl. doppelt so teuer wurde als im Voranschlag berechnet. Man mußte deshalb zwei hohe Anleihen aufnehmen, zu deren Tilgung die Staatskasse jährlich Zuschüsse beisteuerte. Vgl. Weech 1, 1895 (wie Anm. 20), S. 427 f.

[24] Vgl. Lankheit 1979 (wie Anm. 18), S. 82 f.

[25] Die Zeichnungen sind heute im Besitz des GLA: G Karlsruhe 114–121. Vgl. Lankheit 1979 (wie Anm. 18), S. 75–78, 86 ff. Lankheit erkannte den direkten Zusammenhang der Zeichnungen mit Weinbrenners Tätigkeit in der Wasserleitungskommission nicht, da ihm das entsprechende Aktenmaterial (GLA: 236/13645, 422/318) offenbar unbekannt war. Die geäußerte Vermutung, die Blätter seien wegen ihrer Numerierung für eine Veröffentlichung gedacht gewesen, erübrigt sich angesichts der Tatsache, daß sie als Schaubilder für die Vorlage beim Großherzog dienten.

[26] Zwei der Zeichnungen, die Großherzog Ludwig vorgelegt worden waren (GLA: G Karlsruhe 120, 121), zeigen kleinere Brunnenvarianten, die wahrscheinlich als Ersatz für die alten Röhrenbrunnen aus den 1760er Jahren am Zirkel und in der Langen Straße sowie für einige neu eingerichtete Brunnen, etwa beim Durlacher Tor und hinter der Kleinen Kirche, gedacht waren. Ausgeführt wurden diese Entwürfe anscheinend nicht, jedenfalls geben die erhaltenen Quellen darüber keine Auskunft, obwohl an diesen Stellen bis Anfang der 1870er Jahre laufende Brunnen standen. Ein Autor war 1843 der Meinung, daß die „auf der südlichen Seite der Straße, ganz an den Trottoirs" stehenden Straßenbrunnen die Häuser „verunzieren" (Eugen Huhn: Karlsruhe und seine Umgebungen. Geschichte und Beschreibungen. Karlsruhe 1843, S. 82).

[27] Vgl. Lankheit 1979 (wie Anm. 18).

[28] GLA: 236/13645.

[29] Ebd.

[30] Carlsruher Ztg. 6. 1. 1824.

[31] Bereits 1807 hatte Weinbrenner den gleichen Typus für den Bertoldsbrunnen in Freiburg verwendet. Er zeigte die Figur des Ahnvaters der Zähringer auf einem Brunnenstock inmitten eines oktogonalen Troges. Vgl. Lankheit 1979 (wie Anm. 18), S. 82.

[32] Vgl. Wittstock 1976 (wie Anm. 1), S. 54 f.

[33] Vgl. GLA: 56/2990, 3003.

[34] Vgl. Friedrich von Weech: Karlsruhe. Geschichte der Stadt und ihrer Verwaltung. Bd. 3, 1. Karlsruhe 1904, S. 260–265.

[35] Das Gegenreservoir zum Hofwasserwerk befand sich in einem der Türme des Torbogengebäudes von Heinrich Hübsch im Botanischen Garten. Zum Hofwasserwerk vgl. GLA: 56/3003, 3026. – Ernst Gerstner: Großherzogliches Hof Wasser Werk zu Carlsruhe. Karlsruhe 1871. – Karlsruhe im Jahre 1870. Baugeschichtliche und ingenieurwissenschaftliche Mittheilungen. Den Mitgliedern der XXVI. Versammlung Dt. Architecten und Ingenieure dargebracht vom Bad. Techniker-Verein. Karlsruhe 1872, S. 120 ff. – Slotta 1977 (wie Anm. 2), S. 393–398.

[36] Die etwa zwanzig, sehr einfach gehaltenen Nutzbrunnen waren als Ventilbrunnen eingerichtet und standen jeweils nahe den Wirtschaftsgebäuden. Als einzigen Schmuck besaßen sie das großherzogliche Wappen am gußeisernen Stock, das auch sämtliche Schachtdeckel der Leitungen zierte. Vgl. Gerstner 1871 (wie Anm. 35); dort sind auch Zeichnungen abgebildet, die das Aussehen der etwa dreißig Wandbrunnen in den Schloßgebäuden dokumentieren.

[37] Vgl. GLA: 56/2990, 3003, 3022, 3026, 3309, 3310, 3316, 3321; 237/8839, 19014, 36903.

[38] Ein gußeisernes Becken, das vermutlich von einem Nutzbrunnen der Zeit um 1850 stammt, steht heute mit Blumen bepflanzt vor dem Bauhof der Städtischen Verkehrsbetriebe in der Gerwigstraße. Ein solcher Nutzbrunnen aus Gußeisen ersetzte an der Ecke von Wald- und heutiger Hans-Thoma-Straße bereits 1842 Weinbrenners Brunnen am Linkenheimer Tor-Platz (Kat.-Nr. 15), der dem Neubau der Kunsthalle Heinrich Hübschs im Wege stand. Möglicherweise als Ersatz für Weinbrenners Brunnen sah Hübsch in einer seiner zahlreichen Varianten für die Fassade der Kunsthalle am Hauptportal zwei flankierende Wandbrunnen vor.

[39] Josef Bader: Die Residenzstadt Karlsruhe, ihre Geschichte und Beschreibung. Festgabe der Stadt zur 34. Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte. Karlsruhe 1858, S. 74.

[40] Noch bis 1895 bezog der Hof Wasser aus Durlach. Dann wurden in einem Vertrag zwischen der Stadt Karlsruhe, der Großherzoglichen Zivilliste und der Domänenverwal-

tung Leitung und Nutzungsrechte an die Stadt Durlach verkauft, die Weinbrenners Brunnenhaus umbaute und für die eigene Wasserversorgung nutzte. Vgl. GLA: 56/2990.

[41] Zum Städtischen Wasserwerk im Oberwald vgl. GLA: 237/18939. – StA: 8/Alben/15; 8/PBS XV/1089–1135. – Robert Gerwig: Die Anlage einer neuen Wasserleitung für die Residenzstadt Karlsruhe. Karlsruhe 1858. – Robert Gerwig: Gutachten über die Errichtung einer neuen Wasserleitung für die Residenzstadt Karlsruhe 1866. – Carl Weltzien: Die Brunnenwasser der Stadt Karlsruhe. Drei Vorträge. Für den Druck bearbeitet von Carl Birnbaum. Karlsruhe 1866. – Dt. Bauztg. 7, 1873, S. 103, 177. – Die Grossherzoglich badische Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe in ihren Maßregeln für Gesundheitspflege und Rettungswesen. Bei Veranlassung der Internationalen Ausstellung für Rettungswesen und Gesundheitspflege zu Brüssel 1976. Im Auftrage des Stadtrathes bearbeitet. O. O. (Karlsruhe) 1876, S. 80–123. – Die Gas- und Wasserwerke der Stadt Karlsruhe. Karlsruhe 1894. – Weech 3, 1, 1904 (wie Anm. 38), S. 260–267. – Blum 1912 (wie Anm. 3), S. 61 ff. – Industriearchitektur in Karlsruhe. Beiträge zur Industrie- und Baugeschichte der ehemaligen Haupt- und Residenzstadt bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges (Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs, Bd. 6). Karlsruhe 1987, S. 186 ff.

[42] Das Wasserwerk wurde bereits 1874–1877 erweitert, ebenso 1887–1893, 1912, 1930. Das Gegenreservoir an der Gartenstraße, das später zum Stadtarchiv umgebaut wurde und heute als städtisches Wohnheim dient, ersetzte man 1893 durch den Hochwasserbehälter im damals künstlich aufgeschütteten Lauterberg im Stadtgarten. Vgl. Chronik der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe für das Jahr 1893. Karlsruhe 1894, S. 67–70. – Mangler o. J. (1961) (wie Anm. 3), S. 114 f. Die Einrichtung zur Entwässerung der Stadt durch ein neues Schwenksystem wurde 1871 unmittelbar nach der Installation der Wasserleitung in Angriff genommen. Zuvor hatte man die Abwässer durch Dohlen in den Landgraben geleitet, der damals noch teilweise offen quer durch das Stadtgebiet verlief. Vgl. Weech, 3, 1, 1904 (wie Anm. 34), S. 317 ff.

[43] Vgl. Weech 3, 1, 1904 (wie Anm. 34), S. 261.

[44] Vgl. StA: 8/PBS OXIIIc/238; siehe auch Kat.-Nr. 41.

[45] Vgl. StA: 8/Alben/9. Die beiden Brunnen wurden am Ende der 1960er Jahre beim Umbau des Mühlburger Tores beseitigt.

[46] Vgl. StA: 8/Alben/15.

[47] Vgl. StA: 8/Alben/9; 8/Alben/15. Weech 3, 1, 1904 (wie Anm. 34), S. 240. Siehe auch Kat.-Nr. 33.

[48] Heinrich Hansjakob : In der Residenz. Erinnerungen eines badischen Landtagsabgeordneten. 5. Aufl. Freiburg 1967, S. 227.

[49] Vgl. GLA: 56/186, 1521, 3081, 3341,237/36911.

[50] Vgl. Dombrowski 1983 (wie Anm. 1).

[51] Siehe den Aufsatz „Denkmäler auf Zeit" von Michael Ruhland in diesem Band.

[52] Vgl. StA: 8/PBS XIIIc/234, 339–340, 343–344. Friedrich Ries: Führer durch den Stadtgarten zu Karlsruhe. Karlsruhe 1902, S. 42 f., 51 f., Abb. 8, 10.

[53] Vgl. Fritz Schumacher: Denkmalskunst. In: Der Kunstwart 15, 1901/02, S. 509–519, 569–572. – Ernst Schur: Die Denkmäler des Jahres. In: Jb. der bildenden Kunst 4, 1905/06, S. 73–87.

[54] StA: Bürgerausschußvorlage 25. 11. 1903, S. 5.

[55] Ebd.

[56] Die Kunstausstellung von 1902 wurde vom Staat mit Unterstützung der Stadt zu Ehren des 50jährigen Regierungsjubiläums von Großherzog Friedrich I. veranstaltet. Vgl. Offizieller Illustrierter Katalog der Jubiläums-Kunst-Ausstellung Karlsruhe 1902. O. O. (Karlsruhe) o. J. (1902). – Albert Geiger: Die Karlsruher Jubiläums-Kunstausstellung. In: Die Rheinlande 3, 1902/03, Bd. 5, S. 5–11.

[57] Die Ausstellung, die an den Erfolg der Jubiläumsausstellung von 1902 anzuknüpfen versuchte, wurde anläßlich der goldenen Hochzeit des Großherzogpaars veranstaltet. Das provisorische Gebäude, das Hoffacker, der Direktor der Kunstgewerbeschule, in enger Anlehnung an Joseph Maria Olbrichs „Sommersitz eines Kunstfreundes" auf der Weltausstellung in St. Louis 1904 entworfen hatte, erstreckte sich zwischen der Gartenfront des Markgräflichen Palais und der Kriegsstraße, dort, wo heute das Postscheckamt steht. Es bot für die Präsentation von kunstgewerblichen Einrichtungen eine Abfolge unterschiedlich zugeschnittener Räume, während in den Sälen des Palais sowie in Oberlichthallen, die in dessen Höfe eingebaut waren, hauptsächlich Malerei, Plastik und Graphik gezeigt wurden. Neben der Brunnenanlage im oktogonalen Atrium des provisorischen Baues, die aus Gips, glasiertem Steinzeug und Glasmosaik bestand, gab es noch weitere Brunnen: einen Zierbrunnen mit einer Figur von Emil Bäuerle beim Eingang an der Kriegsstraße, zwei Wandbrunnen von Karl Roth, drei Innenraumbrunnen von Max Laeuger sowie jenen Wandbrunnen von Fridolin Dietsche, den die Stadt für das Rathaus erwarb (Kat.-Nr. 81). Zur bislang wenig beachteten Ausstellung vgl. GLA: 235/6988. – StA: 1/BOA/1044; 8/PBS XII/70–79. – Jubiläums-Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe Karlsruhe 1906. Ausst.-Kat. Karlsruhe 1906. – Chronik der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe für das Jahr 1906. Karlsruhe 1907, S. 218–222.

[58] Camillo Sitte: Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Wien 1889 (Reprint der 4. Aufl. von 1909. Braunschweig/Wiesbaden 1983).

[59] Alle späteren Veränderungen, beim Brunnen auf dem Gutenbergplatz etwa der Wegfall des unteren Wasserbeckens oder beim Brunnen auf dem Haydnplatz die Umgestaltung der Gartenanlage, führten zu einer bedauerlichen Beeinträchtigung des ursprünglichen Gesamtbilds.

[60] Vgl. Victor Zobel: Die Laeuger-Gärten in Mannheim. München o. J. (1907). – Uta Hassler: Max Laeuger und die Gartenbauausstellung in Mannheim 1907. In: Jugendstil – Architektur um 1900 in Mannheim. Ausst.-Kat. Badische Kommunale Landesbank in Zusammenarbeit mit dem Stadtarchiv und der Kunsthalle Mannheim 1985, S. 257–291.

[61] Vgl. Zentralbl. der Bauverwaltung 30, 1910, S. 378–383.

[62] StA: Bürgerausschußvorlage 25. 11. 1903, S. 5.

[63] Siehe die Literaturangaben in den einzelnen Katalognummern.

[64] Volkmann 1911 (wie Anm. 4), S. 100, 101, 117.

[65] Dabei ist die Bevölkerungszunahme durch die Eingemeindungen von Beiertheim, Rintheim, Grünwinkel und Daxlanden eingerechnet, die 1907 bzw. 1909 erfolgten und der Stadt die längst notwendige Erweiterung ihrer Gemarkung brachte.

[66] Vgl. StA: 1/H-Reg/2306; 8/PBS XI/1668–1687; 8/PBS XV/1472–1473; 8/PBS XVI/1046.

[67] In diesem Zusammenhang sind etwa Josef Wackerles Herkules-Brunnen im Alten Botanischen Garten in München zu nennen oder die Planungen Albert Speers für gewaltige Brunnenanlagen in Berlin. Aber auch die Stadt Mannheim gab eine repräsentative Fontänenanlage mit Skulpturenschmuck bei Bernhard Bleeker in Auftrag, welche die Stadteinfahrt an der neuen Autobahn akzentuieren sollte, wegen des Kriegsausbruchs jedoch nie verwirklicht wurde.

[68] Die Wasserspiele wurden Anfang der achtziger Jahre beim Bau der Tiefgarage unter dem Festplatz beseitigt und in völlig veränderter Form wiedererrichtet. Zum ursprünglichen Zustand vgl. Harry Grepp: Karlsruher Wasserspiele. In: Das Staatstechnikum 1957, H. 11, S. 4–10.

[69] Die Brunnen ohne Umwälzpumpen wurden im Frühjahr 1967 mit einem speziellen Schild als Trinkwasserbrunnen gekennzeichnet; vgl. BNN 15. 4. 1987.

[70] Zu den Brunnen der Bundesgartenschau 1967 vgl. Werkkunst 29, 1967, H. 2.

[71] Zur Neugestaltung des Karlsruher Schloßgartens vgl. Dt. Bauztg. 9, 1967, S. 691–699. Leider ist das Konzept von Hölzinger und Goepfert heute nicht mehr nachvollziehbar, da nach der Bundesgartenschau nur die Wassersäulen in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten geblieben sind.

Michael Ruhland

Denkmäler auf Zeit

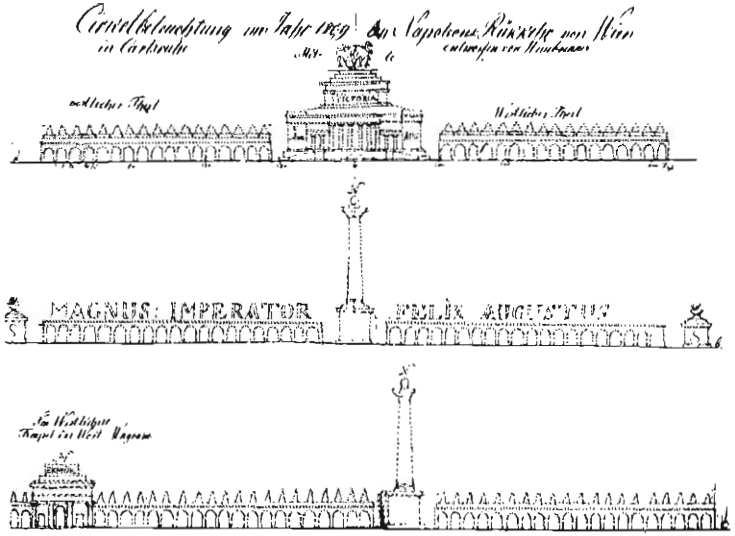
Denkmäler haben die Aufgabe, an Ereignisse oder Persönlichkeiten über den Tag hinaus zu erinnern. Die Wahl eines möglichst dauerhaften Materials ist daher Voraussetzung für die Erfüllung ihres Zwecks. Daneben gab es durch Jahrhunderte bis in die Gegenwart hinein vergängliche Bauwerke und Plastiken aus Holz oder Gips, die als Festdekorationen ebenfalls zur Feier bestimmter Personen oder Begebenheiten errichtet wurden, aber nur für kurze Zeit auf öffentlichen Plätzen standen. Die Planer dieser Versatzstücke orientierten sich zumeist an der Monumentalkunst ihrer Epoche, so daß es gerechtfertigt erscheint, in solchen Fällen von „Denkmälern auf Zeit" zu sprechen[1].

Derartige Schauobjekte verwandelten das gewohnte Stadtbild rasch in eine festliche Raumfolge – gelegentlich wurde die Stadt selbst durch Dekoration und Inschriften zum Denkmal stilisiert –, ein Vorgang, der vermutlich in der Erinnerung vieler Zeitgenossen den künstlerischen Schmuck mit dem Anlaß seiner Aufstellung unlösbar verband. So war es möglich, auch solchen Ereignissen, die wegen ihrer geringeren Bedeutung zu keiner Verewigung in Stein oder Bronze Anlaß gaben, mit den Mitteln der Denkmalkunst eine besondere Weihe zu verleihen. Ein Vorzug monumentaler Festdekorationen lag neben den verhältnismäßig niedrigen Kosten in der Schnelligkeit ihrer Aufstellung. Aus militärischen Siegen oder Friedensschlüssen konnte so ohne Zeitverzug ein propagandistischer Nutzen gezogen werden, indem man die zunächst abstrakt erscheinenden Vorgänge gegenständlich faßte und die Bevölkerung durch unmittelbare Anschauung von der Bedeutung des Augenblicks überzeugte[2].

In diesem Sinne waren bereits die Wegstrecken römischer Triumphzüge durch Festarchitekturen zu erhöhter Wirkung gebracht worden, und spätestens seit der Renaissance erinnerten sich viele europäische Fürsten dieser Tradition, bauten sie aus und vermehrten sie um neue Elemente. So entwickelte sich zum Beispiel eine reiche Kunst des Feuerwerks und parallel dazu, aus der Vervollkommnung und Verselbständigung der immer komplizierter gestalteten Gerüste, die zur Präsentation der pyrotechnischen Kunstwerke benötigt wurden, eine große Variationsfülle architektonischer Prospekte. Diese entfalteten ihren höchsten Reiz in der Dunkelheit als Träger zahlloser Lämpchen, flammender Inschriften oder beleuchteter Transparente. Besonders in der Barockzeit erreichten die Illuminationen eigens errichteter Bauten einen hohen Grad an Vollkommenheit[3].

Als Anlaß für derartige öffentliche Zurschaustellungen herrscherlicher Pracht bot sich im absolutistischen Europa vor allem die Feier einzelner Stationen im Lebenslauf des jeweiligen Souveräns an. Geburt, Hochzeit, Krönung und Tod wurden zu immer wiederkehrenden Gelegenheiten für Architekten und bildende Künstler, gestalterische Ideen in die Tat umzusetzen, deren Verwirklichung in dauerhaftem Material schon aus statischen Gründen häufig unmöglich gewesen wäre[4]. Den Besuch fremder Fürsten nutzte man für die Inszenierung feierlicher Einzüge und zur monumentalen Ausgestaltung der Residenzen. An hohen Festtagen und für große Prozessionen errichtete die Kirche vergängliche Altäre, Ehrenpforten und Baldachine. Festdekorationen waren um 1700 ein so allgemeiner Bestandteil des öffentlichen Lebens, daß Unterschiede in der Konfession, im politischen System oder in bezug auf Größe und Wohlhabenheit einzelner Länder oder Städte in dieser Hinsicht nicht ins Gewicht fielen.

Bereits zwei Jahre nach der Grundsteinlegung für die neue Residenz der Markgrafen von Baden-Durlach, fand in Karlsruhe die erste Illumination statt[5]. Zur Feier des zweihundertsten Jahrestags des Wittenberger Thesenanschlags durch Martin Luther, ordnete Markgraf Karl Wilhelm für den 31. 10. 1717 die Ausgestaltung des soeben fertiggestellten Schloßturms zum Denkmal der Reformation und der Verbundenheit seiner Familie mit dem evangelischen Bekenntnis an. Der Turm, das geographische und ideelle Stadtzentrum, wurde vollständig mit von hinten beleuchteten Transparenten in emblematischer Form verkleidet und erhielt eine durch bedeutungsvolle Reliefs geschmückte Bekrönung. In die gelehrte, theologisch fundierte Bildersprache der Transparente waren Bezüge auf Karlsruhe, seinen besonderen Grundriß mit dem Schloßturm im Mittelpunkt, auf die Person des Landesherrn und auf die bisherige Residenz Durlach eingestreut. Über dem Hauptportal hatte man Karl Wilhelm dargestellt, dem Luther eine „Jubel-Posaune" überreichte. Oberhalb des zweiten Eingangs waren die Durlacher Weinberge zu sehen – von einem Fürstenhut auf der Spitze des Karlsruher Schloßturms überschattet. Am dritten Portal zeigten zwei ineinandergeschlungene „C" die seit der Reformation verflossenen zwei Jahrhunderte an. In drei weiteren Feldern über diesem Zugang sah man oberhalb der neuen



Illumination des Schloßplatzes zur Feier des Friedens von Schönbrunn am 27. 10. 1809, Zeichnung von Schumacher nach Friedrich Weinbrenner

Residenz eine himmlische Posaune, ferner die Bibel, von einer Hand aus dem Himmel mit dem Fürstenhut bedeckt und schließlich, im Mittelpunkt der Stadt, den Schloßturm selbst, auf dem ein Fürstenhut und ein goldener Knopf mit dem darauf gemalten Regentenstab, einem Palmzweig und einer Bibel über den Worten „Gratia", „Pax" und „Vita" dargestellt waren. Alle Transparente wurden durch lateinische Inschriften und ihre deutschen Übersetzungen in Versform erläutert. Die zuletzt beschriebene Dekoration trug die Beschriftung: „Um jedes Auge kan Fried/Gnade/Heyl und Leben/Von diesem Fürstenglantz in höchster Wonne schweben"[6].

Die acht Seiten des Turms waren in den oberen Stockwerken durch entsprechende Transparente der Kirchengeschichte und dem Wort Gottes gewidmet und zeigten in den Haupthimmelsrichtungen die Entstehung, das Erstarken, den Kampf und den Triumph der Kirche sowie an den vier dazwischenliegenden Seiten die Ursprünge, die Wirkungen, die Klarheit und den ewigen Bestand des Gottesworts. Auf den Ecken des obersten Gesimses standen vor dem Kuppelansatz acht von Kugeln bekrönte Pyramiden, deren figürliche Reliefs und Inschriften die Christenheit aufforderten, Gott zu loben[7]. Vor der Laterne der Turmkuppel schwebten acht illuminierte Scheiben mit erläuternden Bildern zu den inschriftlich genannten Gaben des Heiligen Geistes[8]. Inmitten der Karlsruher Stadtbaustelle muß das strahlend dekorierte Bauwerk wie ein Leuchtturm gewirkt haben, so daß es von einem Zeitgenossen geradezu als „geistlich . . . illuminirter Pharus" bezeichnet wurde, den der Markgraf „zur Ehre Gottes und Auffmunterung umligender Orten [habe] beleuchten lassen"[9].

Ob und zu welchen Gelegenheiten während des 18. Jahrhunderts weitere Illuminationen oder vorübergehende Denkmalsetzungen in Karlsruhe stattgefunden haben, ließ sich nicht ermitteln[10]. In Frankreich erlebten die „Denkmäler auf Zeit" während der 1790er Jahre eine neue Blüte im Rahmen der großen Feste, die im Zusammenhang mit der Revolution in Paris und den Provinzstädten gefeiert wurden[11]. Unter der Regie von Jacques-Louis David entstanden gewaltige Festplätze mit Triumphbögen, Altären des Vaterlandes und allegorischen Figuren. Einerseits war es möglich, für die pathetischen Zeremonien zu Ehren von Verfassung, Vaterland und Höchstem Wesen an die Traditionen des Ancien Régime und der Kirche auf dem Gebiet der öffentlichen Feste anzuknüpfen, andererseits griff man bewußt auf den Formenapparat der römischen Antike zurück. Für diese Spielart des Klassizismus beriefen sich die Künstler und Politiker der Revolution natürlich auf das republikanische Rom, dessen Tugenden bereits in den Jahren vor 1789 in Literatur und bildender Kunst als beispielhaft dargestellt worden waren. Auch das napoleonische Kaiserreich übernahm für seine Staatsakte und Denkmalsetzungen den Rückgriff auf die Antike, bezog sich im Gegensatz zur Republik jedoch auf Monumente des römischen Prinzipats. Die Verleihung der kaiserlichen Adler auf dem Marsfeld an die Armee nach der Krönung Napoleons im Jahr 1804 ist dafür ebenso ein Indiz wie die Errichtung der Colonne de la Grande Armee 1806 bis 1810 auf der ehemaligen Place Louis-le-Grand in Paris. In den von Frankreich politisch abhängigen Ländern setzte sich ebenfalls die öffentliche Sichtbarmachung staatlicher Macht mit Hilfe antikisierender Dekorationen durch.

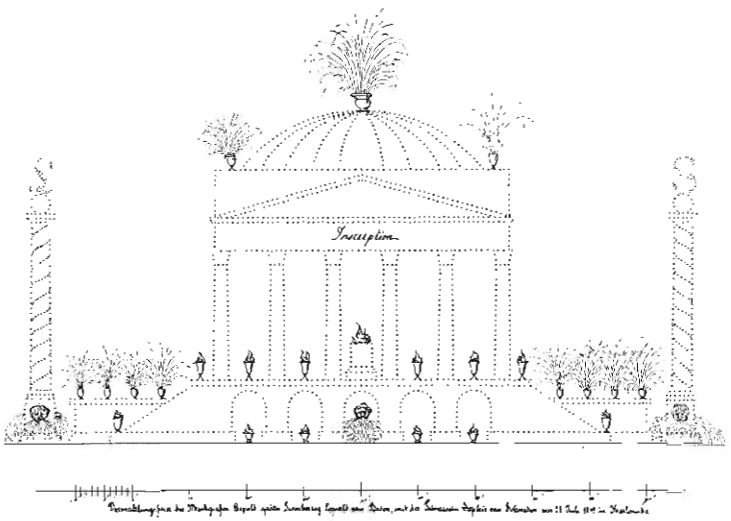
Als die kleine Markgrafschaft Baden zu Beginn des 19. Jahrhunderts infolge des Reichsdeputationshauptschlusses um beträchtliche Gebiete vergrößert wurde, unter denen auch Teile der Kurpfalz waren, erhielt Markgraf Karl Friedrich die Würde eines Kurfürsten. Dieses Ereignis wurde in Karlsruhe durch eine Illumination gefeiert, in deren Mittelpunkt eine Ehrenpforte auf dem Marktplatz stand[12]. Obwohl es sich im wesentlichen um eine von den Einwohnern getragene Veranstaltung handelte[13], worauf vor allem zahlreiche Transparente an Privathäusern hindeuten, scheinen doch auch die Behörden ihre Hand im Spiel gehabt zu haben. So konnte die wegen schlechten Wetters am 8. 5. 1803 nur unvollkommen ausgeführte Beleuchtung offenbar unter geschickter Ausnutzung des Stadtgrundrisses am 16. 5. wiederholt werden. Der Berichterstatter

der „Carlsruher Zeitung" stellte jedenfalls fest: „Den prächtigsten Anblick gewährte aber der ganz zu einer Illumination geeignete vordere Zirkel"[14]. Vermutlich bildete die Ehrenpforte auf dem Marktplatz den krönenden Abschluß einer symmetrisch gestalteten, halbkreisförmigen Beleuchtungsanlage.

Die besondere städtebauliche Qualität der kleinen badischen Residenz lag in ihrer geschlossenen Gesamtwirkung. Vor allem die gleichförmige Bebauung am Schloßplatz eignete sich hervorragend als Folie oder Architekturgerüst für Illuminationen, indem sie vergängliche Einzelmonumente, die an den Straßenmündungen die Blicke auf sich zogen, durch Konturenbeleuchtung von Arkaden und Fenstern zu einem geschlossenen Ganzen verband. Die symmetrisch um eine Mittelachse gruppierten Straßen ermöglichten darüber hinaus eine rhythmische Steigerung der paarweise miteinander korrespondierenden Einzelbauten zur Mitte hin. In diesem Sinne orientierte vor allem Friedrich Weinbrenner während der folgenden Jahre eine Reihe von Festdekorationen an dem vorgegebenen Grundgerüst[15]. Für die verschiedenen Anlässe schuf er immer neue Varianten; dabei neigte er zur Betonung von architektonischen Elementen und erläuternden Inschriften. Plastik und Malerei setzte der Baudirektor nur sehr sparsam ein[16]. Im übrigen wurden gewohnte Eindrücke lediglich gesteigert und nicht durch gänzlich Neues abgelöst. Wie bis zur Anlage des neuen Marktplatzes die Konkordienkirche mit ihren Anbauten genau in der Achse des Schloßturms stand und den Hauptakzent im Stadtbild für einen von Norden kommenden Betrachter bildete, während Kleine Kirche und Wasserturm an den Enden der beiden nächsten Straßen den Blick nach Süden abfingen, so wurde auch für die Illuminationen stets ein großes Monument – Rotunde, Tempel, Obelisk oder Ehrensäule – in die Mittelachse gesetzt. Von da aus folgten, durch die beleuchteten Zirkelarkaden und etwaige Inschriften auf den Firsten der Gebäude am Schloßplatz miteinander verbunden, je zwei symmetrisch in die Straßenmündungen gestellte Flammenaltäre, Obelisken, Säulen oder Triumphbögen.

Es fällt auf, daß keine der Festdekorationen, die bis 1820 der Stadt ein denkmalartiges Gepräge verliehen, bei Tage wirken konnte. Im Gegenteil wurde offenbar alles getan, um illustre Gäste erst nach Anbruch der Dunkelheit zu empfangen. Auf diese Weise konnte eine Großzügigkeit und Monumentalität vorgetäuscht werden, die Karlsruhe damals im Ganzen noch abging, vor allem, weil die südliche Stadterweiterung über Jahre hin eine große Baustelle war. In einer Zeit, die hauptsächlich Kerzen und Öllampen zur Erhellung von Wohnungen und nur eine bescheidene Straßenbeleuchtung kannte, darf zudem der Eindruck des Niegesehenen, Märchenhaften, den derartige Illuminationen auf die Festteilnehmer machten, nicht unterschätzt werden. Wie treffsicher Weinbrenner dieses Überraschungsmoment einzusetzen verstand, zeigt sein Arrangement zur Begrüßung des schwedischen Königspaars am 20. 9. 1803[17]. Gustav Adolf IV. und seine badische Gemahlin Friederike Dorothee erreichten das Schloß von Norden her über die alle fünfzig Schritt von Pechpfannen erleuchtete Allee aus Stutensee. Der in der Achse stehende Schloßturm ließ nicht erkennen, daß man sich dort bereits im Zentrum der Hauptstadt befand, die in einen Huldigungsprospekt für die schwedischen Gäste umgewandelt worden war. Im Augenblick ihrer Ankunft ertönten Kanonendonner und türkische Musik. Höchst befriedigt über die Wirkung von Weinbrenners Idee, schrieb die „Carlsruher Zeitung": „Das schönste für Ihro K. K. Majestäten überraschend gewesene Schauspiel war die prächtige von Herrn Baudirektor Weinbrenner angeordnete einzig in ihrer Art der Lage nach ausführbare Beleuchtung des vordern groses (sic) Zirkels dem Schloß gegenüber, welche vom Balkon aus majestätisch brannte, da die Witterung diese Zeit über ganz günstig blieb, und so alles der Erwartung vollkommen entsprach. In der Mitte des Zirkels war ein großer Tempel, nach Art einer römischen Rotunda aufgerichtet. In zwey andern Straßen waren über zwey Portalen die Namen Gustav Adolph Salve und Friderike Dorothee Salve in farbigtem Feuer sichtbar angebracht"[18].

Eine wesentlich aufwendigere Dekoration begrüßte am 28. 11.



Hochzeitstempel zwischen Ehrensäulen auf dem Schloßplatz zur Feier der Vermählung von Markgraf Leopold am 25. 7. 1819



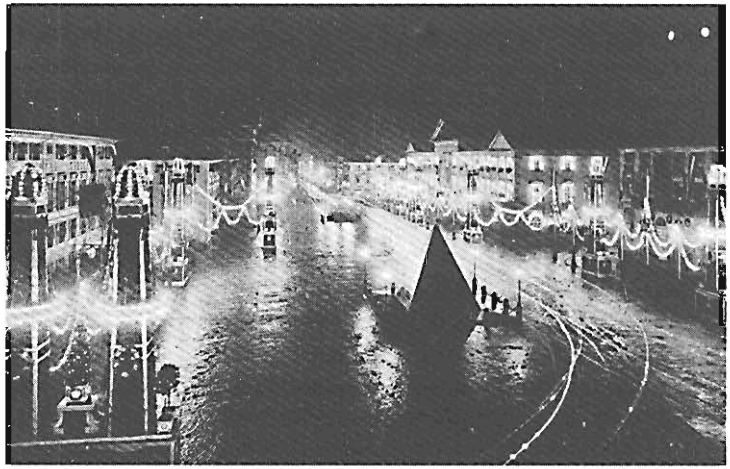
Triptychon von Ferdinand Keller für die Beleuchtung des Rathauses zur Feier des Sieges über Frankreich am 13. 3. 1871, seitenverkehrtes Detail einer Aufnahme der Trauerdekoration für Kaiser Wilhelm I. 1888 in der Festhalle

1805 Kaiserin Josephine, die Gemahlin Napoleons[19]. Diesmal führte der Weg des Gastes durch die Stadt und war von Triumphbögen und Ehrentempeln gesäumt. Denkmalcharakter hatte dabei vor allem ein kleiner Tempel, der im Garten des Markgrafen Ludwig am Mühlburger Tor aufgestellt war und die lorbeerbekränzte Büste Napoleons barg. Den Schloßplatz verwandelte Weinbrenner wiederum in ein ideales antikisierendes Forum. Mit einer ganz ähnlichen Festdekoration feierte man am 20. 1. 1806 den Besuch Napoleons[20]. Besonders eindrucksvoll war der monumentale Schmuck zum Einzug des neuvermählten Kurprinzenpaares Karl und Stephanie in Karlsruhe am 4. 7. 1806[21]. Eine Ehrensäule mit dem Namenszug des Thronfolgers und seiner Gemahlin stand gegenüber dem Schloß. Huldigungs-Inschriften leuchteten rechts und links davon an den Zirkelhäusern. In den ersten Straßenmündungen beiderseits der Säule erhoben sich die Tempel des Hochzeitsgottes Hymen bzw. der Familie. Es schlossen sich zwei weitere Säulen, Altäre mit Opferflammen zu Ehren Frankreichs und Badens und zwei Triumphtore an, die dem „Siegeszug der Liebe" und der „Freude des Volkes" gewidmet waren.
Die großen Architekturinstallationen auf dem Schloßplatz wurden von den Zeitgenossen ganz richtig als Denkmäler aufgefaßt. So schrieb die „Carlsruher Zeitung" am 30. 10. 1809 in ihrem Bericht über eine aufwendige Beleuchtung zur Feier des Schönbrunner Friedens von neun „herrliche(n) Monumente(n) des Sieges", die den Schloßplatz schmückten (Abb. S. 104)[22]. In der Mittelachse des Zirkels erhob sich ein Siegestempel mit dem Transparentbildnis Napoleons als Triumphator in der Quadriga, von zwei Viktorien mit Lorbeer bekränzt. Die Seiten dieses Tempels, der an einen erst drei Jahre alten Denkmalentwurf Weinbrenners für Paris erinnert, waren mit Trophäen geschmückt[23]. Den übrigen Apparat der Zirkelbeleuchtung bildeten wiederum Altäre mit Opferflammen, Ehrensäulen und Triumphbögen. Über den Zirkelbauten prangte die Huldigungsinschrift „Magnus Imperator. Felix Augustus. Foederis Rhenani Conditor Protector". Dieses Ensemble bildete jedoch nur den inneren Kern einer größer angelegten Denkmalsetzung. An den drei Haupttoren war die Stadt im Halbkreis von Tafeln mit den Namen wichtiger Schlachten des gerade beendeten Feldzugs umgeben, und durch die Aufstellung von Triumphbögen hatte man auch die Grenzübergänge bei Enzberg im Osten und Kehl im Westen in die Gesamtkomposition einbezogen. Ganz Baden wurde somit zum Denkmal des französischen Sieges und des Vertrauens in den von Frankreich garantierten Frieden. Gleichzeitig stellte diese Folge von Siegeszeichen eine außergewöhnliche Huldigung an den durchreisenden Kaiser dar, der als gefeierter Gast des Großherzogs vor dem Schloßturm buchstäblich im Mittelpunkt des monumentalen Schmucks stehen sollte[24]. Dieser Plan kam jedoch nicht zur Ausführung, da Napoleon auf seinem Weg nach Frankreich Karlsruhe nicht berührte. Erst beim Besuch der österreichischen Kaisertochter Marie-Louise, Napoleons zweiter Frau, wurde das anspruchsvolle Konzept ganz in die Tat umgesetzt[25].
Die antikisierenden Beleuchtungen des Schloßplatzes fanden auch nach dem Ende des Empire, etwa anläßlich der Hochzeit des Markgrafen Leopold im Jahre 1819 (Abb. S. 105)[26] oder der 1842 gefeierten Eheschließung von Prinzessin Alexandrine gelegentliche Nachfolger[27]. Bis in das 20. Jahrhundert waren die Zirkelbauten immer wieder in Festbeleuchtungen der Stadt mit einbezogen. Die Errichtung „römischer" Denkmalensembles und die Ausgestaltung des Schloßplatzes zum Forum endeten jedoch mit Weinbrenners Tod, und der Schwerpunkt der Festlichkeiten verlagerte sich nach und nach in die südliche Hälfte der Innenstadt.
Während der napoleonischen Herrschaft hatten in den Festdekorationen nationale Bezüge ebenso gefehlt wie Hinweise auf das Christentum. Die Niederlage Napoleons auf dem Schlachtfeld bei Leipzig im Oktober 1813 schuf die Voraussetzung für einen grundlegenden Wandel der Symbolik. So feierte man in Karlsruhe den ersten Jahrestag der Völkerschlacht zwar mit dem erprobten Mittel einer Illumination vergänglicher

Monumente, doch standen diese nun unter nationalen und christlichen Vorzeichen[28]. Erstmals begnügte man sich nicht mehr mit Beleuchtung, Kanonendonner und Militärmusik: ein ganz wesentliches Element des Festes war die aktive Mitwirkung der Bevölkerung. Das Bedürfnis nach einer Feier in der Natur und auf erhöhtem Platz hatte dazu geführt, den Zirkel diesmal zu meiden und statt dessen auf die relativ höchste Stelle der Residenzstadt, vor das Ettlinger Tor, zu ziehen. Dort errichtete Weinbrenner gegenüber einem weiten, aus Pechfackeln gebildeten Halbkreis, der die Festgemeinde umschließen sollte, einen Opferaltar und dahinter die Rednerbühne. Den Abschluß bildete das Siegesmonument in Gestalt einer Halbkugel mit der Inschrift „Germania-XVIII. October", überragt von einem flammenden Kreuz. Durch eine 30 m lange Balustrade war dieses Denkmal mit zwei Hütten verbunden, die durch die Aufschrift „Liebe" bzw. „Eintracht" gekennzeichnet waren. Auf dem Platz wurde die nationale Identität mit Festreden, Chormusik und gemeinsamem Gesang der Teilnehmer beschworen[29].

Eine weitere Illumination im Gedenken an die Völkerschlacht fand einen Tag später, am 19. 10. 1814 vor dem Stephanienbad in Beiertheim statt[30]. Hier hatte Weinbrenner sein Projekt eines Denkmals für Leipzig (Abb. S. 70) in halber natürlicher Größe als Feuerwerksprospekt aufgebaut – groß genug, um selbst noch plastische Details duch flammende Binnenzeichnung sichtbar zu machen. Auch dieses Monument erinnert im übrigen sehr an den Pariser Denkmalentwurf Weinbrenners von 1806 oder an das Zentrum seiner Festdekoration zum Schönbrunner Frieden 1809[31].

Mit dieser Schauarchitektur endet für Karlsruhe die Zeit der einheitlich gestalteten Illuminationen. Zwar gab es während des 19. Jahrhunderts noch mehrere, sehr aufwendige Beleuchtungen der Stadt, so zu Ehren von Großherzog Friedrich I. und Großherzogin Luise bei ihrem Einzug als Neuvermählte 1856[32] oder zur Feier des deutschen Sieges über Frankreich 1871[33], doch wurde bei diesen Gelegenheiten kein künstlerisches Gesamtkonzept mehr durchgehalten. Im wesentlichen war es den einzelnen Bürgern überlassen, wie sie ihre Häuser dekorierten, und selbst die großen staatlichen und städtischen Gebäude standen einander, oft von bekannten Künstlern geschmückt, völlig unabhängig, ja konkurrierend gegenüber. Als herausragendes „leuchtendes Denkmal" präsentierte sich beim Siegesfest 1871 das Rathaus, in dessen Loggia unter dem feierlichen Dreiecksgiebel ein großes allegorisches Triptychon des Malers Ferdinand Keller aufgehängt war (Abb. S. 106)[34]. Der Künstler hatte Personifikationen der verschiedenen deutschen Stämme, die Germania auf den Schild heben,



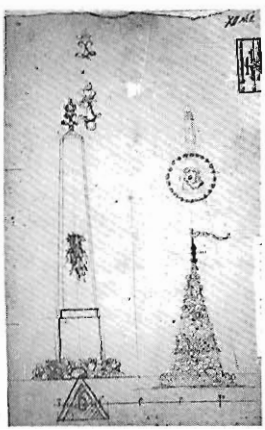
Illumination des Marktplatzes zur Feier der goldenen Hochzeit von Großherzog Friedrich I. am 20. 9. 1906

in den Mittelpunkt seiner Komposition gestellt. Links und rechts waren allegorische Darstellungen des Kriegs und des Friedens zu sehen. Wie ein gewaltiger barocker Flügelaltar leuchtete das von hinten angestrahlte Transparent, dem ein weiteres vom selben Maler über dem Schloßbalkon entsprach, im Zentrum der Rathausfassade.

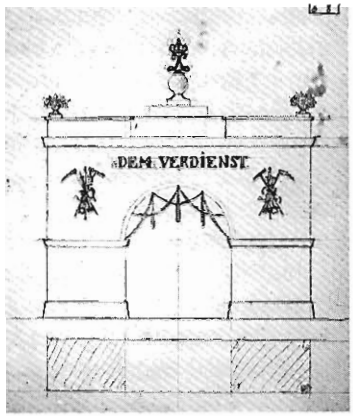
Technische Neuheiten wie das gleichmäßig brennende Gaslicht oder die strahlende Helle elektrischer Glühbirnen, wurden in der zweiten Jahrhunderthälfte nicht zur Gestaltung vergänglicher Denkmäler eingesetzt. Diese Errungenschaften dienten dagegen schon früh gelegentlich als aufsehenerregende Glanzpunkte einzelner Veranstaltungen. Belege dafür sind der batteriebetriebene Scheinwerfer im Scheitel des von Heinrich Lang 1856 errichteten Triumphbogens und die Aufstellung eines Strahlers auf dem Rathausturm zur Feier des 50. Regierungsjubiläums von Großherzog Friedrich I. 1902. Im übrigen wurden dekorative Effekte durch die Verwendung verschiedenfarbiger Glaskörper auf den Kandelabern der Straßenbeleuchtung erzielt. Die Illumination provisorischer Monumente bezog sich zu dieser Zeit nur noch auf solche Denkmäler, die bereits bei Tageslicht zur Wirkung kamen[35]. Lediglich die Marktplatzdekoration zur Feier der goldenen Hochzeit von Großherzog Friedrich I. und Großherzogin Luise 1906 war vor allem auf ihre nächtliche Wirkung hin gestaltet worden (Abb. S. 107) und knüpfte mit leuchtenden Obelisken von weitem an Weinbrennersche Erfindungen an[36].

Im Biedermeier und der Zeit des Vormärz fanden so gut wie keine öffentlichen Feste mit monumentaler Dekoration statt. Neben den schon erwähnten Fürstenhochzeiten von 1819 und

1842 waren es im wesentlichen drei Ereignisse, die über Karlsruhes Grenzen hinaus wirkten und deren Feier mit großem Gepränge ins Werk gesetzt wurde: die beiden landwirtschaftlichen Feste von 1825 und 1838 sowie das in ganz Baden aufwendig gefeierte Verfassungsjubiläum von 1843. In allen Fällen handelte es sich um Veranstaltungen bei Tageslicht. War bisher die überraschende Lichterscheinung zur Nachtzeit das Charakteristikum von Empfängen und Gedächtnisfeiern gewesen, so begann nun, parallel mit der allgemein wachsenden Beliebtheit dauerhafter Denkmäler, die Errichtung temporärer Monumente, die auch am Tage wirkten und offenbar bewußt den Anschein einer soliden Ausführung erwecken sollten. Zunächst blieb die römische Antike weiterhin Vorbild für derartige Bauten. Dies wird deutlich am Beispiel des weitläufigen Festplatzes, der auf Befehl von Großherzog Ludwig für die Feier des 1. landwirtschaftlichen Festes geplant wurde[37]. Die Tribünen und Ehrenbögen müssen schon zum größten Teil gestanden haben, als die öffentliche Feier wegen schlechter Witterung abgesagt wurde und lediglich eine Preisverteilung an die verdienten Landwirte im Rathaus stattfand[38]. Entwurfszeichnungen des Festplatzes und seiner Monumente haben sich im Generallandesarchiv erhalten[39]. Sie zeigen einen römischen Zirkus auf der Beiertheimer Wiese vor der Kulisse des Schwarzwaldes[40]. Auf der Spina sollte sich ein Obelisk erheben (Abb. S. 108), an seinem Sockel mit aufgeschichteten Früchten umlegt, die Flanken verziert mit Pferdegeschirren und auf der Spitze die verschlungenen Initialen des Großherzogs unter der Krone. Außerdem scheint man an die Errichtung von Fruchtpyramiden mit Wimpelbekrönung gedacht zu haben. In die Arena sollte ein schlichter Triumphbogen führen (Abb. S. 108) mit landwirtschaftlichen Trophäen in den Bogenzwickeln und der Inschrift „Dem Verdienst".
Wenn dieses Fest auch nicht wie geplant stattfinden konnte, so



Obelisk und Fruchtpyramide für das landwirtschaftliche Fest auf der Beiertheimer Wiese 1825



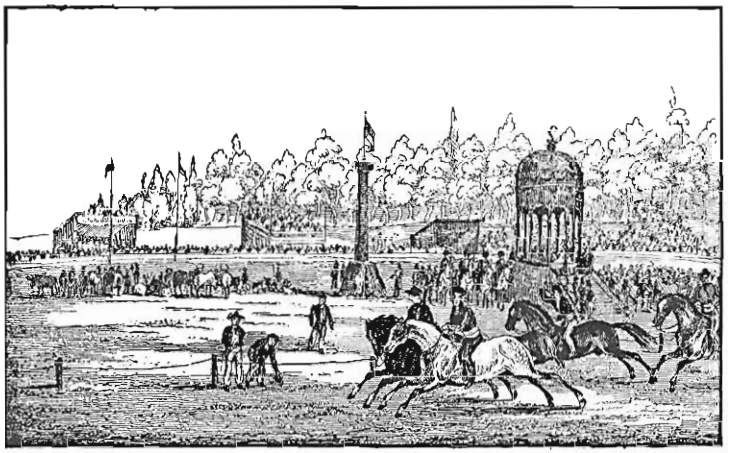
Triumphbogen für das landwirtschaftliche Fest auf der Beiertheimer Wiese 1825

veranstaltete Großherzog Leopold 13 Jahre später eine ähnliche Feier anläßlich der 2. Versammlung Deutscher Landwirte [41]. Auf dem Exerzierplatz errichtete man eine Pferderennbahn mit Tribünen und großherzoglichem Pavillon (Abb. S. 109). In der Mitte stand, flaggengeschmückt, eine Säule, deren Sockel hinter Feldfrüchten verschwand. Die Festbauten beider Veranstaltungen waren quasi als Bühne geplant; Pferderennen, Preisverteilungen und vor allem die Durchführung eines Festzugs standen im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses.
Das traf in besonderem Maße auch auf die Feier des 25jährigen Jubiläums der badischen Verfassung zu, die von einem bürgerlichen Festkomitee ausgerichtet, am 22. 8. 1843 ohne die Beteiligung des Großherzogs, aber dennoch als Huldigung an den „Schirmer der Verfassung"[42] begangen wurde. Zu diesem Zweck war auf dem Schloßplatz über einem breiten Podest eine Säule aus Laubwerk und Blumen errichtet worden, bekrönt von der Büste Großherzog Leopolds[43]. Durch die Presse forderte das Komitee die Bewohner der Schloßstraße auf, ihre Häuser mit Fassadenschmuck zu versehen[44]. Außerdem hatten die Organisatoren der Feier das Verfassungsmonument auf dem Rondellplatz (Kat.-Nr. 17), den Großherzog-Ludwig-Brunnen (Kat.-Nr. 18) und die Pyramide (Kat.-Nr. 19) schmücken lassen. Vom Zirkel aus bewegte sich ein langer Festzug zum Rondellplatz, wo der Obelisk von weißgekleideten Jungfrauen bekränzt wurde. Eine auf die Verfassung bezogene Festrede und die Volkshymne schlossen sich an. Der Zug kehrte dann zurück zur provisorischen Bildsäule des regierenden Großherzogs, vor der vier Jünglinge einen Tragaltar niedersetzten, auf den eine Jungfrau die Verfassungsurkunde legte. Ein Panegyrikus auf Großherzog Leopold und das Absingen der Fürstenhymne beendeten die Feier.
Die übrigen Festlichkeiten, bei denen „Denkmäler auf Zeit" im

zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts errichtet worden waren, hatten als geschlossene Veranstaltungen in den bürgerlichen Gesellschaften „Eintracht" und „Museum" stattgefunden. Mit Transparenten und Festaltären wurde im wesentlichen den höchsten Herrschaften gehuldigt, die auf einen Augenblick im Kreis der Feiernden erschienen[45].

Neben der Schaffung vergänglicher Denkmäler konnten besondere Gedenktage auch dadurch begangen werden, daß man altvertraute Monumente für den Tag mit einer zusätzlichen Dekoration versah und sie durch diesen Verfremdungseffekt in das Bewußtsein der Bevölkerung zurückholte. An den Verfassungsjubiläen von 1843 und 1868 wurde das Denkmal auf dem Rondellplatz bekränzt[46]. 1846 zierte das Karl-Friedrich-Monument (Kat.-Nr. 23) ein Transparent mit der Inschrift „Regierungsantritt vor hundert Jahren"[47]. Anläßlich des Musikfests, das Großherzog Friedrich I. 1853 noch als Regent in Karlsruhe veranstaltete, stand ein Musiktempel auf dem Schloßplatz und das Karl-Friedrich-Denkmal wurde durch einen Glorienschein aus Gasflammen hervorgehoben[48]. Dasselbe geschah 1856 zur Feier des Einzugs von Großherzog Friedrich I. und Großherzogin Luise als Neuvermählte[49]. Kranzniederlegungen und Gedenkfeiern an bestehenden Personendenkmälern wurden ohnehin zur Regel.

Während man die kurzfristige Ehrung noch lebender berühmter Persönlichkeiten im ersten Viertel des Jahrhunderts mit Hilfe klassischer Architekturzitate vornahm, die durch Inschriften auf die Gefeierten bezogen, aber nur ganz selten mit ihrem Bild geschmückt waren, gingen die Veranstalter öffentlicher Feste in den folgenden Jahrzehnten, besonders aber seit Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte, zu einer intimeren und gleichzeitig auch konkreteren Form der zeitweiligen Denkmalsetzung über: Büsten des Landesherrn, hoher Gäste oder berühmter Geistesgrößen erhielten bis weit in das 20. Jahrhundert hinein für wenige Stunden und Tage bevorzugte Plätze unter freiem Himmel, an öffentlichen Gebäuden, in Zusammenhang mit Festarchitekturen oder auf den Bühnen geschlossener Säle[50]. Bereits 1805 hatte die lorbeerbekränzte Büste Napoleons einen kleinen Rundtempel zu Ehren der Ankunft von Kaiserin Josephine geziert, und 1824 stand das lebensgroße Brustbild Großherzog Ludwigs auf dem Stock des Marktbrunnens (Kat.-Nr. 18) zur Eröffnung der Wasserleitung[51]. 1835 entstand das dauerhafte Denkmal für Johann Peter Hebel im Schloßgarten (Kat.-Nr. 22), das wie die genannten vergänglichen Monumente in Anlehnung an frühe Formen des Personendenkmals in öffentlichen und privaten Gärten des 18. Jahrhunderts gestaltet wurde. Auch das am Verfassungstag errichtete Großherzog- Leopold-Denkmal von 1843 gehört in diesen Zusammenhang. Zum 10. 11. 1859, dem 100. Geburtstag von Friedrich Schiller, der in allen deutschen Staaten mit gleicher nationaler Begeisterung begangen wurde, war der Karlsruher Marktplatz durch eine Säule mit der Monumentalbüste des Dichters nach Dannecker geschmückt worden[52]. Dieses Denkmal stand zwischen Zuschauertribünen und hohen Fahnenmasten als Mittelpunkt eines provisorischen Festplatzes, der in seiner Wirkung noch durch die symmetrische Anordnung festlich gekleideter Menschen gesteigert war: Die Vorsteher, Abgeordneten und Fahnenträger der Zünfte stellten sich im Halbkreis beiderseits der Säule auf. Nach Einbruch der Dunkelheit wurde das Monument Zielpunkt eines studentischen Fackelzugs.

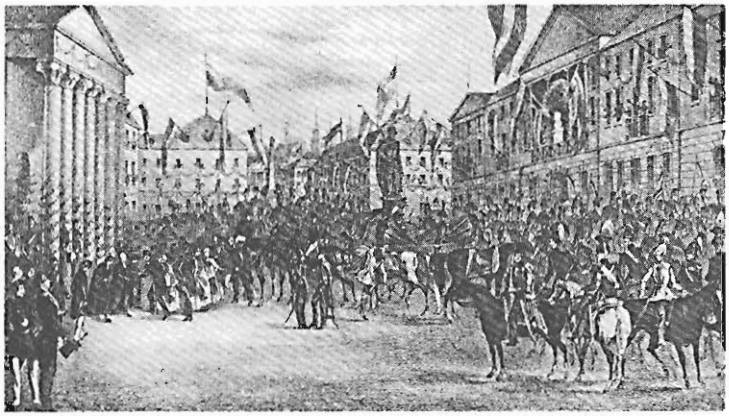


Tribünen, Ehrensäule und großherzoglicher Pavillon auf dem Exerzierplatz beim landwirtschaftlichen Fest 1838

Als Karlsruhe nach der Eingliederung Badens in das neue deutsche Kaiserreich den Sieg über Frankreich und die Kai-



Büste von Großherzog Friedrich II. vor der Gartenseite der Festhalle zur Feier seines 60. Geburtstags am 9. 7. 1917



Marktplatz am Tag der Rückkehr von Großherzog Leopold in die Residenz, 18. 8. 1849

serproklamation Wilhelms I. wenige Tage vor dessen Geburtstag im März 1871 mit einer allgemeinen Festbeleuchtung feierte, deren Dekorationen noch einige Tage sichtbar blieben, erhob sich auf dem Schloßplatz eine 1,80 Meter hohe Kolossalbüste Kaiser Wilhelms von der Hand des Bildhauers Friedrich Moest[53]. Die goldene Hochzeit des ersten deutschen Kaiserpaars feierte man 1879 nicht nur mit der Umbenennung der „Langen Straße" in „Kaiserstraße", sondern auch durch die Aufstellung und bengalische Beleuchtung einer Kaiserbüste im Stadtgarten[54]. Die Grünanlage war noch mehrmals Schauplatz derartiger Ehrungen: So wurde die Kollekte für ein Denkmal Joseph Viktor von Scheffels 1887 durch ein Stadtgartenkonzert gefördert, für dessen stimmungsvollen Hintergrund die Kolossalbüste des Dichters mit einer Strahlenkrone aus Gasflammen sorgte[55]. In gleicher Weise warb 1901 die Studentenschaft für die Errichtung der Bismarck-Säule bei Ettlingen (Kat.-Nr. 70)[56]. Während der letzten Regierungsjahre von Großherzog Friedrich II. beging man den Geburtstag des Landesherrn nahezu regelmäßig mit der Aufstellung seiner Büste auf der Gartenterrasse der Karlsruher Festhalle (Abb. S. 109)[57].



Marktplatz am Tag der Beisetzung von Kaiser Wilhelm I., 16. 3. 1888

Besonders beliebt war daneben die Eingliederung einer Büste in die Rathausfassade. Spätestens seit der demonstrativ feierlichen Rückkehr von Großherzog Leopold in seine Hauptstadt am 18. 8. 1849 nach Niederschlagung der badischen Revolution, als eine überlebensgroße Büste des Monarchen symbolträchtig über dem Schriftzug „Fidelitas" zwischen den Säulen der Rathausloggia stand (Abb. S. 110), hatte man die großartige Wirkung erkannt, die eine Porträtplastik in diesem Architekturrahmen erreichen mußte[58]. Dazu kam die politische Dimension einer ausdrücklichen Huldigung der bürgerlichen Gremien gegenüber dem Fürsten vor dem Sitz der kommunalen Selbstverwaltung.

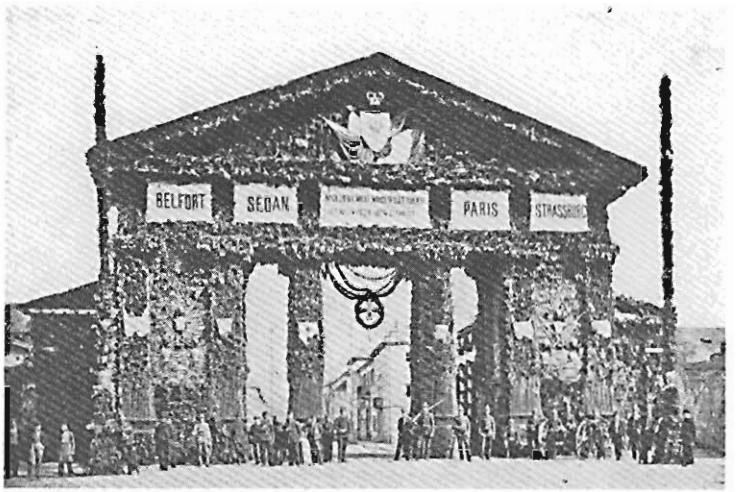
Während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts benutzte man bei feierlichen Gelegenheiten die Rathausloggia immer häufiger für diese Form der Ehrung. Einen besonders großartig düsteren Anblick bot der Marktplatz am Tag der Beisetzung Kaiser Wilhelms I. (Abb. S. 110). Während der Leichnam in Berlin durch eine Trauerstraße zu Grabe getragen wurde, stand die schwarz bekränzte Kolossalbüste des Kaisers zwischen Grünpflanzen in der mit schwarzem Stoff behängten Loggia des Karlsruher Rathauses, und über dem regennassen Marktplatz flackerten offene Gasflammen[59]. Kaiser Friedrich III. und Großherzog Friedrich I. wurden nach ihrem Tod in ähnlicher Weise öffentlich geehrt[60].

Mit dem Friedensfest von 1871 begann erstmals wieder seit den Tagen Weinbrenners die Errichtung provisorischer Monumente in großem Stil. Architektur und Plastik kamen in den folgenden Jahrzehnten gleichermaßen zu ihrem Recht, während der 1890er Jahre wurden freiplastische Standbilder zeitweilig sogar deutlich bevorzugt. Mehrere große Transparente und die Büste des Kaisers hatten die Illumination am Friedensfest beherrscht[61]. Zum Empfang der heimkehrenden Truppen Anfang April 1871 bediente man sich weiterer altbewährter Mittel, wie der Aufstellung von Ehrenpforten und der Dekoration bestehender Monumente[62]. Vor allem das Ettlinger Tor (Kat.-Nr. 6), seinerzeit als Denkmal der Vergrößerung Badens und seiner Erhebung zum Kurfürstentum ausgestaltet, wurde nun, kurz vor der bereits beschlossenen Demolierung, zum Zeichen des Sieges über Frankreich umgewidmet (Abb. S. 111). Schrifttafeln mit den Namen wichtiger Stationen des Feldzugs

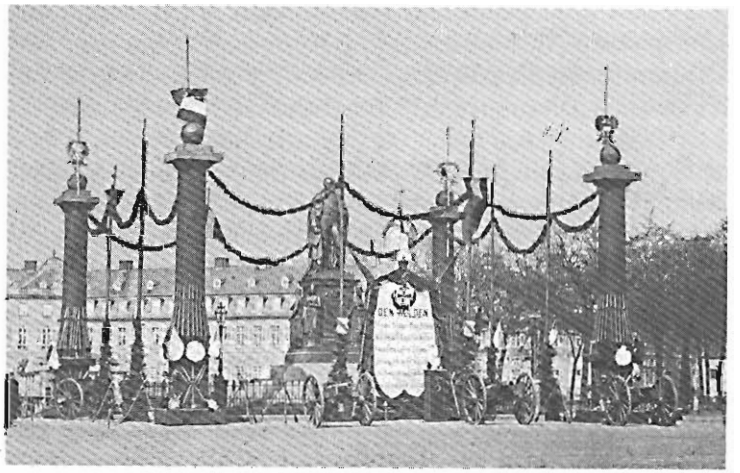
und patriotischen Sprüchen, die Anbringung von Trophäen und einem herabhängenden Eisernen Kreuz sowie die Verfremdung der Architektur durch Verkleidung mit Laubwerk gehörten schon lange zum Repertoire der Festdekoration in Karlsruhe. Gleichzeitig entstand rund um das Karl-Friedrich-Denkmal und im Mittelpunkt des Festmahls für die heimgekehrten Truppen auf dem Schloßplatz ein erstes provisorisches Heldenmonument (Abb. S. 111). Vier Säulen, mit erbeuteten Gewehren geschmückt und bekrönt von Kugeln und Adlern, umgaben das Standbild des ersten Großherzogs. Erläutert wurde diese Inszenierung durch eine mächtige Inschrifttafel und zahlreiche patriotische Sprüche. Die Aufstellung einer Büste von Großherzog Friedrich I., Flaggen mit den Reichsfarben und französische Kanonen verdeutlichten die politische Aussage des Denkmals.

Ein Kriegerdenkmal stand auch im Mittelpunkt des ein Jahr später veranstalteten badischen Sängertags[63]. Auf dem Platz vor dem Ettlinger Tor, wo bereits 1814 das Gedenken an die Völkerschlacht abgehalten worden war, hatten die Organisatoren in bewährter Manier einen Altar mit Leier, Schwert und Eisernem Kreuz errichtet, den zwei aus Urnen hervorschlagende Opferflammen beleuchteten. Daneben aber stand auf hohem Sockel die weit überlebensgroße Figur der Muse Polyhymnia, offenbar im Stil der damals allerorten provisorisch oder für die Dauer errichteten Siegesgöttinnen oder Personifikationen der Germania[64].

Damit war in Karlsruhe auch das letzte wichtige Element eingeführt, das, zusammen mit den bewährten Motiven des Triumphbogens, der Ehrensäule, des Obelisken und der Kolossalbüste die großen Festdekorationen bis zum Ersten Weltkrieg bestimmen sollte[65]. Seit der Mitte der 1880er Jahre gehörten derartige Monumente, häufig kombiniert mit Zierbrunnen und somit durch das lebendige Spiel des Wassers in ihrer Wirkung noch bedeutend gesteigert, zum Erscheinungsbild fast aller großen Feste. Gleichzeitig konnte man eine Verlagerung des künstlerischen Zentrums der Dekorationen vom vorderen Zirkel zum Marktplatz, wie sie erstmals 1859 anläßlich der Schillerfeier vorgenommen worden war, beobachten. Damit war auch ein Wechsel in der organisatorischen Leitung und der Finanzierung des monumentalen Festschmucks von den Staatsbehörden auf die Stadtverwaltung oder bürgerliche Komitees verbunden. Schon zur Begrüßung von Großherzogin Luise 1856 hatten sich die staatlichen Stellen nur angesichts der städtischen Anstrengungen ebenfalls zu einer Ausschmückung der von ihnen betreuten Gebäude entschlossen – eine Tendenz, die auch 1871 zu beobachten war[66]. Wie in den zurückliegenden Jahrhunderten überall in Europa der jeweilige Landesherr seine Größe und Bedeutung den staunenden Untertanen durch Prachtentfaltung bei Hoffesten, Feuerwerken, feierlichen Einzügen und dergleichen darzustellen verstand, so waren es nun die Bürger, die mit der vordergründigen Huldigung an das Fürstenhaus eigentlich sich selber, ihren Reichtum, ihren künstlerischen Geschmack und endlich ihre eigene staatstragende gute Gesinnung feierten. Ganz selbstverständlich fiel dabei der Ausschmückung des Marktplatzes ein besonderes Gewicht zu, da der Stadtrat eben gerade hier, vor seinem Amtssitz, den einziehenden Souverän oder Staatsgast begrüßte.



Feldseite des Ettlinger Tores mit Dekorationen zum Empfang der siegreichen Truppen Anfang April 1871



Karl-Friedrich-Denkmal mit Heldenmonument zum Empfang der siegreichen Truppen Anfang April 1871



Triumphbogen auf dem Marktplatz zum Doppelfest der Silberhochzeit von Großherzog Friedrich I. und der Vermählung von Prinzessin Viktoria am 20. 9. 1881

Den Reigen der großen öffentlichen Feste während der letzten vier Jahrzehnte des Großherzogtums eröffnete die Hochzeit von Prinzessin Viktoria mit dem Kronprinzen von Schweden und Norwegen, dem späteren König Gustav V., im September 1881. Die Vermählungsfeier war auf den Tag der Silberhochzeit von Großherzog Friedrich und Großherzogin Luise gelegt worden. Beiden Ereignissen trug der große Triumphbogen Rechnung (Abb. S. 112), der von Hermann Götz, Direktor der Karlsruher Kunstgewerbeschule, entworfen und im Auftrag der Stadt von Architekten und Handwerkern am Südende des Marktplatzes errichtet wurde[67]. Entsprechend dem Interesse an historischen Erscheinungsformen in Architektur und Kunsthandwerk wählte man das Huldigungsmotiv, dessen neuzeitlicher Gebrauch sich bis in die Renaissance zurückverfolgen läßt[68]. Kulissenartig, ohne Tiefe erhob sich eine dreibogige Anlage, die über dem Sprenggiebel der erhöhten Mitteldurchfahrt einen von Greifen gehaltenen badischen Wappenschild zeigte. In den Friesen der niedrigeren Seitentore waren badische Städtewappen angebracht, darüber schwebten das badisch/preußische bzw. das schwedisch/norwegisch/badische Allianzwappen. Auf die Anbringung von Inschriften, allegorischem Figurenschmuck oder von Büsten der gefeierten Paare war verzichtet worden. Der Künstler hatte sich darauf beschränkt, alle dekorativen Möglichkeiten der Neorenaissance für seine Zwecke zu nutzen. Dabei nahm Götz offenbar keine Rücksicht auf die bestehende Marktplatzarchitektur. Im Gegenteil scheint diese Festdekoration allgemein als Chance zur zeitgemäßen, wenn auch nur vorübergehenden Umgestaltung des als ärmlich empfundenen Platzes begriffen worden zu sein. Jedenfalls waren gleichzeitig die klaren Linien der Weinbrennerbauten von anderen Künstlern durch üppigen Fassadenschmuck abgeschwächt worden. Mit Schabracken an den Balkonbrüstungen des Rathauses, Wappen- und Initialtransparenten in den Interkolumnien der Loggia und Lorbeerkränzen um ein Wappenrelief im Giebel sowie den Laubgewinden am Portikus der evangelischen Stadtkirche strebte man „malerische" Wirkungen an.



Triumphbogen auf dem Marktplatz im September 1885 zum Empfang von Kaiser Wilhelm I., für den Einzug des Erbgroßherzogspaares später verändert, Seitenansicht mit Brunnen

Stärker der Barockarchitektur verpflichtet war ein Triumphbogen (Abb. S. 112), den Götz vier Jahre später auf demselben Platz errichten ließ[69]. Am 10. 9. 1885 feierte die Stadt den Besuch Kaiser Wilhelms I., der anläßlich der Kaisermanöver in Baden weilte. Um den Gast angemessen begrüßen zu können,



Kaskadenbrunnen mit der Büste von Kaiser Wilhelm II. auf dem Marktplatz zum Empfang des Kaisers am 19. 8. 1889



Kaskadenbrunnen mit allegorischer Figur auf dem Marktplatz zur Feier des badischen Sängertags am 25. und 26. 5. 1890

hatte Stadtbaurat Strieder nach dem Entwurf von Götz einen Bogen errichtet, dessen Dreidimensionalität durch eine hohe Kuppel mit der Kaiserkrone betont wurde. Statt der luftigen dreibogigen Anlage von 1881 stand nun ein blockhafter, mächtig aufragender Bau mit nur einer Durchfahrt zwischen stark gegliederten Pfeilern am südlichen Ende des Marktplatzes. Die Flanken des Monuments wurden von gewaltigen silbernen Delphinen beherrscht, die als Wasserspeier über kleinen Brunnenbecken ausgebildet waren und an den Brunnen im Ettlinger Schloßhof erinnern. In den Zwickeln zwischen dem Durchfahrtsbogen und dem darüberliegenden Gebälk waren behelmte Tritonen mit Lorbeerkränzen in den Händen zu sehen und die Maskenkonsolen des Kranzgesimses wechselten mit badischen Städtewappen ab. Vor der Mitte der hohen, an den Seiten mit Ziervasen bekrönten Attika hatte der Künstler eine austauschbare Wappenkartusche angebracht. Anfang September zeigte sie das mit der Kaiserkrone bekrönte Reichswappen, das auch in der Durchfahrt aufgemalt war. Der Triumphbogen blieb jedoch nach dem Besuch Wilhelms I. noch einige Wochen lang stehen und diente auch als Blickfang beim Einzug des badischen Erbgroßherzogs Friedrich und seiner jungen Frau Hilda von Nassau am 26. 9. 1885. Für diesen Anlaß waren in der Durchfahrt die Wappen von Baden und Nassau angebracht worden, und an der Attika prangte das Allianzwappen der Neuvermählten mit der Königskrone. Vor der Südseite des Gebäudes hatten zusätzlich die Büsten des Paares Aufstellung gefunden.

Die Kombination von Festmonument und Brunnen wurde von den Zeitgenossen offenbar als so geglückt empfunden, daß man in den folgenden zehn Jahren keine Gelegenheit zur stets variierten Wiederholung dieses Effekts ausließ. Als der junge Kaiser Wilhelm II. 1889 seinen ersten offiziellen Besuch in der



Brunnen mit allegorischer Figur auf dem Marktplatz zum Empfang von Kaiser Wilhelm II. am 10. 9. 1893

badischen Hauptstadt machte, errichtete Stadtbaurat Wilhelm Strieder einen 11 Meter hohen, vierstufigen Kaskadenbrunnen zwischen pyramidenförmig ansteigenden Nadelbäumen (Abb. S. 113)[70]. Für die Spitze des Monuments, das nach einer Idee von Oberbürgermeister Wilhelm Lauter gestaltet worden war, modellierte Friedrich Wilhelm Volke die Kolossalbüste des Kaisers über einem hohen, mit der Initiale „W" geschmückten Sockel. Wie gleichgültig der Anlaß für Festdekorationen im Grunde bereits geworden war und wie austauschbar die jeweiligen Schmuckmotive, unabhängig vom dynastischen oder bürgerlichen Hintergrund schon für die Veranstalter gewesen sein müssen, zeigt die Aufstelllung desselben Kaskadenbrunnens ein Jahr später zum Empfang der badischen Gesangvereine in der Residenz (Abb. S. 113). Lediglich die bekrönende Büste war durch eine dem Ereignis entsprechende allegorische Figur mit Leier und Lorbeerkranz ersetzt worden[71]. Doch eine ganz ähnliche freiplastisch aufgefaßte Frauengestalt, diesmal mit einem Füllhorn in der linken Armbeuge, grüßte 1893 den Kaiser inmitten des besonders feierlich von begrünten Obelisken gerahmten Marktplatzes (Abb. S. 114)[72].



„Huldigungsturm" der Oststadt am Durlacher Tor zur Feier des 70. Geburtstags von Großherzog Friedrich I. am 9. 9. 1896, vor dem Monument ein Teil des Festzuges

Die an provisorischen Monumenten reichsten Festtage erlebte Karlsruhe im Zusammenhang mit drei wichtigen Jubiläen des greisen Großherzogs Friedrich I. 1896 feierte die Stadt seinen siebzigsten Geburtstag mit einem aufwendigen, von zahlreichen Künstlern aller Fach- und Stilrichtungen entworfenen Festzug, der am Durlacher Tor begann, wo die Ausschmükkungskommission der Oststadt ein tabernakelartiges Denkmal mit der Büste des Großherzogs aufgestellt hatte (Abb. S. 114)[73]. Von dort führte der Zug am Hauptportal des Schlosses vorbei und durch die Straßen der Innenstadt zum Marktplatz, an dessen Südseite er seinen Wendepunkt erreichte. Zwischen Rathaus und Stadtkirche war eine große Zuschauertribüne mit Blickrichtung nach Osten und nach Westen errichtet worden. Um ihre unschöne Seitenfront für die vom Bahnhof her einziehenden zahlreichen Gäste zu verdecken, hatte Stadtbaurat Strieder einen weitausgreifenden Architekturprospekt als zusätzliches Glied in der Denkmalachse zwischen Verfassungssäule und Karl-Friedrich-Monument errichtet (Abb. S. 115). Hinter einem schmalen Brunnenbecken erhob sich eine in den Interkolumnien mit Vorhängen drapierte halbrunde Säulenarchitektur, die Opferschalen und bukettgeschmückte Amphoren trug. Die Mitte bildete ein wasserspeiender Delphin unter der bronzierten Büste des Großherzogs. Darüber stieg eine hohe korinthische Säule in den Himmel, auf



Architekturprospekt mit Brunnen und „Badenia-Säule" auf dem Marktplatz zur Feier des 70. Geburtstags von Großherzog Friedrich I. am 9. 9. 1896

der „Badenia", mit Schild und Helm gewappnet, einen Lorbeerkranz emporhielt.

Zur Feier des 50jährigen Regierungsjubiläums von Friedrich I. wurde 1902 auf besonderen Wunsch des Großherzogspaares eine Dekoration gewählt, die hauptsächlich aus lebenden Pflanzen bestand. Garteninspektor Ries verwandelte den Marktplatz in einen riesenhaften, trotz der angestrebten Naturnähe verstaubt wirkenden „Makartsalon"[74]. Auf Festarchitekturen hatte man weitgehend verzichtet. Lediglich in der Oststadt erhob sich ein denkmalhafter Ehrenbogen nach dem Entwurf des erzbischöflichen Bauinspektors Johannes Schroth, der mit seinen mittelalterlich anmutenden Rundtürmen an die Stammburg Zähringen des badischen Fürstenhauses erinnern sollte.

Im Rahmen der Jubiläumsfesttage unternahm das Großherzogspaar eine Besichtigungsfahrt durch den bereits 1901 fertiggestellten Karlsruher Rheinhafen, die als offizielle Eröffnung der Anlage galt. Zur Feier des Tages hatte man auf dem äußersten Ende der Mole an der Hafeneinfahrt über einem künstlichen Felsen als Schildwache eine allegorische, mit Helm und Schild ausgestattete Figur postiert – allem Anschein nach die noch einmal verwendete „Badenia" von 1896[75]. Eine ganz ähnlich ausgeführte Skulptur bekrönte schließlich die von Johannes Schroth entworfene „Jubiläumssäule" der Oststadt zur Feier der goldenen Hochzeit von Großherzog Friedrich und Großherzogin Luise 1906 (Abb. S. 115)[76]. Wie schon 1896 war die Figur mit Porträtbüsten kombiniert, um den konkreten Anlaß für das Denkmal zu dokumentieren. Ein besonders glücklicher Einfall des Architekten war es, von vornherein die Aufstellung von hundert weißgekleideten Kindern auf Stufen zwischen den Büsten als lebendigen Sockel des Ganzen in die Planung einzubeziehen.



„Jubiläumssäule" vor der Bernhardus-Kirche zur Feier der goldenen Hochzeit von Großherzog Friedrich I. am 20. 9. 1906

Im übrigen blieb die Gestaltung der Festdekorationen in Karlsruhe seit den 1890er Jahren von dem großen künstlerischen Aufbruch jener Zeit in Architektur, Plastik und Kunstgewerbe völlig unberührt. Ein bewährter, engbegrenzter Motivschatz wurde in gefälligen konservativen Formen über Jahre hinaus ohne wesentliche Neuerungen variiert. Die geradezu altmodisch wirkende Trauerdekoration mit trophäengeschmückten Obelisken und kleinlich ornamentierten Flammenschalen, die anläßlich der Überführung des Leichnams von Großherzog Friedrich I. im Jahre 1907 aufgestellt worden war (Abb. S. 116), führt diese Stagnation deutlich vor Augen[77]. Erst das letzte in großherzoglicher Zeit errichtete Festdenkmal, der monumen-



Trauerdekoration des Marktplatzes zur Überführung und Beisetzung von Großherzog Friedrich I. Anfang Oktober 1907

tale Brunnen zu Ehren der Silberhochzeit von Großherzog Friedrich II. und Großherzogin Hilda 1910 (Abb. S. 116), ein in delikaten Farben gehaltener Heckenprospekt mit strenger Linienführung, läßt die Entwicklung ahnen, die namentlich die Gartenkunst seit Beginn des Jahrhunderts genommen hatte[78]. Dabei wirkt das Allianzwappen über dem stilisierten Delphin-Wasserspeier noch immer wie aus einem Theaterfundus übernommen.

Mit dem Ende der Monarchie gehörten auch die Festdekorationen aus Holz und Gips weitgehend der Vergangenheit an. Erwähnt sei noch das erste aus rein kommerziellen Erwägungen veranstaltete Lichtfest von 1928, bei dem Karlsruher Denkmäler und Gebäude in großem Stil angestrahlt wurden[79]. Ein letzter Triumphbogen erhob sich 1930 zum Heimattreffen der Badener vor dem Hauptbahnhof[80]. Im Gegensatz zu anderen Städten ist in Karlsruhe kein „Denkmal auf Zeit" später als dauerhaftes Monument ausgeführt worden[81]. Dennoch hinterließ dieses vergängliche Kapitel der Stadt- und Kunstgeschichte Spuren. Farbenprächtige Fahnenarrangements, die seit 1938 eingeführte Weihnachtsbeleuchtung mit Lichterketten oder Leuchtpylonen, die phantasievollen Schöpfungen der Lichterfeste im Stadtgarten, sowie gelegentliche Mahnmale aus Pappmaché auf dem Marktplatz sind als letzte Reste davon bis in die Gegenwart lebendig.



Monumentalbrunnen auf dem Marktplatz zur Feier der Silberhochzeit von Großherzog Friedrich II. am 20. 9. 1910

Anmerkungen

Für die Durchsicht und Korrektur des Manuskripts danke ich Renate Miller-Gruber. Die abgekürzt zitierten Schriften sind im Literaturverzeichnis am Schluß des Buches nachgewiesen.

[1] Beiträge zum Thema in: Eugen Bischoff/Franz Sales Meyer: Die Festdekoration in Wort und Bild. Leipzig 1897. – Albert Hofmann: Triumphbogen als Festdekoration. In: Ders.: Handbuch der Architektur IV, 8, 2, b, II: Denkmäler mit architektonischem oder vorwiegend architektonischem Grundgedanken. Stuttgart 1906, S. 706–714. – Heinz Weidner: Berlin im Festschmuck. Vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin 1940. – Uwe Westfehling: Triumphbogen im 19. und 20. Jahrhundert. München 1977, S. 105f. – Klaus Lankheit: Friedrich Weinbrenner und der Denkmalskult um 1800. Basel/Stuttgart 1979, S. 90ff. – Werner Oechslin/Anja Buschow: Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler. Stuttgart 1984.

[2] Vgl. den Bericht über das Friedensfest in: Karlsruher Ztg. 30. 10. 1809: „[. . .] eine unzählige Menge von Menschen, die des schönen Tages und des großen Gegenstandes seiner Feier sich freuten, belebte und erhöhte das Interesse des unvergleichlichen Tages."

[3] Siehe dazu besonders Oechslin/Buschow (wie Anm. 1), S. 19–42.

[4] Vgl. z. B. die Triumphpforte der fremden Niederleger zum Einzug Josephs I. 1699 in Wien, von Johann Bernhard Fischer von Erlach. Abb. in: Johann Bernhard Fischer von Erlach: Entwurf einer historischen Architektur. Wien 1721 (Verkleinerter Nachdruck Dortmund 1978), S. 102.

[5] Für das Folgende vgl. P. L. Dreyspring: Der mit 70. theils Hieroglyphisch- theils Emblematischen Bildern geistlich illuminirte Pharus Welchen Der Durchleuchtigste Fürst und Herr Herr Carl Marggraff zu Baaden und Hochberg [etc. etc. M. R.] An dem zweyten Evangelischen Jubileo Nach der höchst-preißlichen und wunderwürdigen Reformation Welche der theure Rüstzeug Gottes Doctor Martinus Lutherus ab Eisleben Dessen Gedächtniß biß dato celebriret wird / Christ-eyferigst vorgenommen / In Dero Fürstl. Residentz zu Carlsruh / An einem neu-erbauten achteckichten als des Orts Central-Thurn zur Ehre Gottes und Auffmunterung umligender Orten beleuchten lassen. Durch Dero unterthänigsten Hof-Rath P. L. Dreyspring. Im Jahr / Monath / Tag / Zeichen und Grad scorpius ex decimo. Oder ultimus ante calendas novenbris. O. O., 1717.

[6] Ebd.

[7] Ebd. Die Inschriften lauten: „Cantate", „Pulsate", „Resonate", „Psallite", „Clangite", „Plaudite", „Jubilate".

[8] Ebd. Auf den frei im Wind beweglichen Scheiben standen die Inschriften: „Animi Tranquillitas", „Illuminatio Spiritus Sancti", „Inhabitatio", „Spes", „Amor", „Fides", „Patientia" und „Gaudium".

[9] Siehe Anm. 5.

[10] Vgl. Caroline Luise, Markgräfin von Baden. Ausst.-Kat. Bad. Landesmuseum Karlsruhe 1983. Auf S. 85f. werden vier Zeichnungen eines Pavillons mit Beleuchtungsvorrichtung besprochen, die sich eventuell auf eine Festlichkeit in Karlsruhe beziehen könnten. Genaueres läßt sich jedoch nicht feststellen.

[11] Hierzu vgl. David Lloyd Dowd: Pageant Master of the Republic. Jacques-Louis David and the French Revolution. Lincoln 1948. – Mona Ouzouf: La fête révolutionnaire 1789–1799. Paris 1976.

[12] Vgl. Lankheit 1979, S. 90. – Carlsruher Ztg. 18. 5. 1803: „[. . .] besonders zeichnete sich die auf dem Marktplatz mit Gemählden und einer Innschrift versehene Ehren-Pforte aus; diese war: Zähringens alter Heldenstamm durch den edelsten seiner Abkömmlinge mit neuem Glanz verherrlicht."

[13] Vgl. Carlsruher Ztg. 4. 5. 1803: „Abends wird bey günstiger Witterung aus eigenem Antrieb der Stadteinwohner eine Illumination veranstaltet."

[14] Carlsruher Ztg. 18. 5. 1803.

[15] In den meisten Zeitungsberichten über Illuminationen zwischen 1803 und 1814 ist Weinbrenner als künstlerischer Leiter der Dekorationen genannt.

[16] Vgl. z. B. die figürlich gestalteten Transparente bei den Illuminationen für Napoleon 1809 und Marie Louise 1810 (siehe Anm. 22 und 25).

[17] Vgl. Carlsruher Ztg. 21. 9. 1803. – Friedrich von Weech: Karlsruhe. Geschichte der Stadt und ihrer Verwaltung. Bd. 1. Karlsruhe 1895, S. 182f.

[18] Carlsruher Ztg. 21. 9. 1803.

[19] Der Schmuck der Stadt bestand aus folgenden Einzelmonumenten: Ehrentempel Napoleons mit der lorbeerumkränzten Büste des Kaisers im Garten des Markgrafen und späteren Großherzogs Ludwig. Inschrift: „M.T.S." (Maximis Triumphis Sacrum). Rechts und links vom Tempel Gerüste mit Inschrift: „L'Amour guide vers la Gloire." Ehrenpforte am Mühlburger Tor mit Inschrift „P.J.J." (Pro Imperatrice Josephina) an der Außenseite und Inschrift „V.L.A." (Votiva Lumina Ardent) an der Innenseite. Innenseite des Durlacher Tors mit Inschrift „H.V.T." (Herois Visura Triumphos). Illumination der Zirkelgebäude und eigens errichteter Bauten in den Zwischenräumen. In der Mitte 60 Meter hohe Säule mit Initiale „J." über einer Kugel. Vor Kreuz- und Lammstraße Triumphbögen zu Ehren der französischen Armeen in Deutschland und Italien. Inschrift „V.I." und „V.G.". Vor Ritter- und Adlerstraße je ein Obelisk „den Manen der gefallnen Krieger gewidmet". Vor Herren- und Kronenstraße Altäre mit brennenden Urnen. Inschrift „Salve". Alle Dekorationen nach dem Plan von Friedrich Weinbrenner. Vgl. Carlsruher Ztg. 29. 11. 1805. – Fecht 1887, S. 334. – Weech 1, 1895, S. 196. – Göckler 1930, S. 95.

[20] Der Schmuck der Stadt bestand aus folgenden Einzelmonumenten: Triumphbogen am Durlacher Tor mit Inschrift „Hostium Victori" an der Außenseite und Inschrift „Patriam servavit" an der Innenseite. Triumphbogen am Mühlburger Tor mit Inschrift „Pacem restituit" an der Innenseite. Illumination der Zirkelgebäude und eigens errichteter Bauten in den Zwischenräumen. In der Mitte Tempel mit Inschrift „Paci Sacrum". Rechts und links davon Altäre mit Opferflammen, Deutschland und Frankreich gewidmet. Vor Lamm- und Kreuzstraße Ehrensäulen mit Sockelinschrift „Imperatori. Invicto. Felici. Augusto." und Initiale „N." auf der Spitze bzw. Sockelinschrift „Augustae. Egregiae. Indulgentissimae. Optimae." und Initiale „J." auf der Spitze. Vor Ritter- und Adlerstraße Triumphbogen mit Inschrift „Militi Triumphanti". Vor Herren- und Kronenstraße Obelisken mit Inschrift „Manibus defunctorum militum" und Initiale „U." für Ulm bzw. „A." für Austerlitz. Alle Dekorationen nach dem Plan von Friedrich Weinbrenner. Vgl. Carlsruher Ztg. 22. 1. 1806. – Fecht 1887, S. 335f. – Weech 1, 1895, S. 199f. – Karlsruhe 1911, S. 10f. – Lankheit 1979, S. 90f., 100ff.

[21] Der Schmuck der Stadt bestand aus folgenden Einzelmonumenten: Mühlburger Tor mit Inschrift „Salvete! Hic amor civium et gaudia". Durlacher Tor mit Inschrift „Intra hos muros moramini diu et libenter". Illumination des Rathauses, Transparent mit den Wappen von Frankreich und Baden, darüber Inschrift „Ut rupes immota mari, stent foedere juncti", darunter Inschrift „A vobis amari, vera civitatis felicitas". Illumination der Zirkelgebäude und eigens errichteter Bauten in den Zwischenräumen. In der Mitte 30 Meter hohe Ehrensäule mit Sockelinschrift „Genus et patriae decus" und „der Namenszug: Carl und Stephanie" auf der Spitze. Vor der Lamm- und Kreuzstraße Tempel des Hochzeitsgottes Hymen mit Inschrift „Hymen distantia jungit" bzw. Familientempel mit Inschrift „Suaviter unita durant". Vor Ritter- und Adlerstraße Säulen mit Sockelinschrift „Spei patriae" bzw. „felicitati publicae" und je einem Stern auf der Spitze. Vor Herren- und Kronenstraße Altäre mit Opferflamme und Inschrift „Galliae" bzw. „Badae". Vor Wald- und Waldhornstraße Triumphbogen mit Inschrift „amoria triumphus" bzw. „populi laetitia". An den Fassaden der Zirkelgebäude Inschrift „Carolo, Caroli Friderici nepoti, delicis domus suae et populi reduci. Stephaniae Napoleoniae Augustorum filiae delectae, Badensium principi indulgentissimum". Alle Dekorationen nach dem Plan von Friedrich Weinbrenner. Vgl. Carlsruher Ztg. 7. 7. 1806. – Fecht 1887, S. 338. – Weech 1, 1895, S. 203f. – Karlsruhe 1911, S. 10f.

[22] Am 27. 10. 1809 feierte die Stadt den Frieden von Schönbrunn mit folgenden vergänglichen Monumenten: Illumination der Zirkelgebäude und eigens errichteter Bauten in den Zwischenräumen. In der Mitte 30 Meter breiter und 24 Meter hoher „Tempel des Sieges und des von ihm ausstrahlenden Ruhmes" mit Inschrift „Victoriae S." und Transparentbild Napoleons in der Quadriga, von Viktorien bekränzt. An den Seiten des Tempels transparente Trophäen und Inschrift „C. Aug." Vor Lamm- und Kreuzstraße Altäre mit Opferflamme und Inschrift „S.". Vor Ritter- und Adlerstraße 30 Meter hohe Säulen mit Initiale „N." auf der Spitze. Rechts und links der Säulen Inschrift „Magnus Imperator. Felix Augustus" bzw. „Foederis Rhenani Conditor Protector". Vor Herren- und Kronenstraße Altäre mit Opferflamme und Inschrift „S.". Vor Wald- und Waldhornstraße Ehrenpforten mit Inschrift „Eckmühl" bzw. „Wagram". Ehrenpforten an den drei Haupttoren der Stadt mit Inschrift „Eßling" bzw. „Abensberg" bzw. „Simmering". Rathaus mit Inschrift „Invicto Reduci". Vgl. Carlsruher Zeitung 30. 10. 1809. – Weech 1, 1895, S. 224f. – Karlsruhe 1911, S. 10f. – Valdenaire 1926, S. 109f. – Lankheit 1979, S. 91f., 104f. – Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons. Ausst.-Kat. Württ. Landesmuseum Stuttgart 1987, Bd. 1, 1, S. 139ff.

[23] Vgl. Lankheit 1979, S. 22ff. Der Entwurf war ein Wettbewerbsprojekt zu einem Denkmal für Napoleons Grande Armee.

[24] Vgl. ebd., S. 91. Bereits die Dekoration von 1806 wies diese über Karlsruhe hinausgreifende Symbolik auf. Damals war auch Württemberg an seinen Grenzen und in Stuttgart mit Triumphbögen geschmückt. Vgl. Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons. (wie Anm. 22), S. 265–268.

[25] Der Schmuck der Stadt bestand am 21. 3. 1810 aus folgenden Einzelmonumenten: Illumination der Zirkelgebäude und eigens errichteter Bauten in den Zwischenräumen. In der Mitte Tempel des Hochzeitsgottes Hymen über Terrassen, von Opferfeuer umgeben, mit Transparentbild des Gottes und der Flußgötter Donau und Seine, „von Amorinen umschwebt". Rechts und links des Tempels je eine 24 Meter hohe Ehrensäule mit Initiale „L." bzw. „N." auf der Spitze. Am Ende von Ritter- und Adlerstraße 24 Meter hohe Obelisken mit den Wappenschilden der Habsburger bzw. der Napoleoniden. Vor Wald- und Waldhornstraße Ehrenpforten mit Inschrift „Augustae S." bzw. „Augusto S.". An den Fassaden der Zirkelgebäude Inschrift „Inclyt. Progenies. Augusta Aeternitas". „An beiden Thoren der Stadt, durch welche die Kaiserin zog, so wie an beiden Gränzen des Landes wurden Ehrenpforten mit entsprechenden Inschriften errichtet." Carlsruher Ztg. 24. 3. 1810. – Weech 1, 1895, S. 228.

[26] Zur Vermählung des späteren Großherzogs mit Prinzessin Sophie von Schweden am 25. 7. 1819 waren die Zirkelgebäude illuminiert. Auf dem Schloßplatz stand ein Ehrentempel. Vgl. StA: 8/PBS XI/1264, 1265. – Fecht 1887, S. 356. – Weech 1, 1895, S. 391.

[27] Zur Vermählung des Erbprinzen Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha mit Prinzessin

Alexandrine von Baden errichtete Stadtbaumeister Kuentzle am 3. 5. 1842 einen illuminierten Kuppelbau mit Seitenflügeln auf dem Schloßplatz. Mit verschlungenen Initialen „A" und „E" auf der Spitze und den Initialen „S." bzw. „L." auf den Flügeln. Vgl. Karlsruher Ztg. 5. 5. 1842, 7. 5. 1842.

[28] Für das Folgende vgl. Karlsruher Intelligenz- u. Wochen-Bl. 19. 10. 1814, Beilage. – Großherzoglich Bad. Staats-Ztg. 27. 10. 1814. – Fecht 1887, S. 347f. – Weech 1, 1895, S. 339f. – Valdenaire 1919, S. 271.

[29] Das genaue Festprogramm mit Angabe der Liedtexte ist abgedruckt in: Karlsruher Intelligenz- u. Wochen-Bl. 19. 10. 1814, Beilage.

[30] Großherzoglich Bad. Staats-Ztg. 27. 10. 1814.

[31] Siehe auch den Aufsatz von Ursula Merkel über Kriegerdenkmäler in diesem Band.

[32] Am 27. 9. 1856 bestand der Schmuck der Stadt aus folgenden Einzelmonumenten: Gegenüber dem Ettlinger Tor „byzantinischer" Triumphbogen nach dem Plan von Heinrich Lang. Auf dem Bogen elektrischer Scheinwerfer mit Batteriebetrieb. Illumination des Bahnhofs und der Innenseite des Ettlinger Tors. Auf dem Giebel des Markgräflichen Palais segenspendender Genius. Illumination der Verfassungssäule. Illumination des Rathauses. An der Fassade drei Transparentbilder der Maler Deimling und Roux. Auf dem Marktplatz, zwischen Brunnen und Pyramide, Kronleuchter, flankiert von Blumenvasen. Vor der Stadtkirche Altar mit blauer Opferflamme. An den Lyceumsgebäuden Inschrift „Foedera Tu, Zaringa, Novas Felicia Prisca" bzw. „Nostra Fides Iterumque, Iterumque Borussia. Salve". Illumination der Zirkelgebäude. Karl-Friedrich-Denkmal mit Lichtkrone. Illumination von St. Stephan: In der Vorhalle Kreuz aus griechischem Feuer, offene Kandelaber mit Flammen. An der Fassade der Kunstschule Transparentbild von Schirmer: Vor der Kulisse von Karlsruhe neun weibliche Genien, um eine Quelle versammelt. Vor dem Polytechnikum Transparentbild von Fischer: allegorische Darstellung der einzelnen Fachschulen. Am Zentralverwaltungsgebäude der Verkehrsanstalten in der Zähringerstraße Dampfroß mit Drachenflügeln. Vgl. GLA: 424f/433. – StA: 8/PBS XV/834. – Karlsruher Tagbl. 10. 9. 1856, 15. 9. 1856, 27. 9. 1856. – Karlsruher Ztg. 30. 9. 1856. – Weech 3, 1, 1904, S. 19f. – Bad. Presse 4. 9. 1906.

[33] Am 13. 3. 1871 bestand der Schmuck der Stadt aus folgenden Einzelmonumenten: Am Balkon des Schlosses Transparentbilder von Ferdinand Keller: Fries mit der Darstellung der ausziehenden und heimkehrenden deutschen Stämme rechts und links von zwei Medaillons, die Straßburg und Metz symbolisieren, umgeben von Wappen, Trophäen, Blumen und Bändern. Darüber Allegorie des Friedens und dreier Genien mit den Kriegswaffen der Kaiserkrone und einem Schild, auf dem der schwarze Adler den verblutenden gallischen Hahn in den Fängen hält. Über den Transparenten flammender Reichsadler. Auf dem Schloßplatz Kolossalbüste Kaiser Wilhelms I. von Friedrich Moest. Zwischen den Säulen der Rathausloggia Transparentbilder von Ferdinand Keller: Im Mittelbild tragen die in antikisierenden Rüstungen dargestellten weiblichen Personifikationen des norddeutschen Bundes, Bayerns, Württembergs und Badens, die triumphierende Germania auf einem Schild. Ein kleiner Genius ihr zur Seite hält die Kaiserkrone. Im Bild links davon die Schrecken des Krieges mit der durch die Lüfte reitenden, sensenschwingenden Kriegsfurie über einer trauernden Gestalt neben der Leiche eines Kriegers. Im rechten Seitenbild die Segnungen des Friedens mit dem Friedensgenius inmitten einer Puttenschar über einer stillenden Mutter hinter dem Spinnrad, einem pflügenden Bauern und dem weiten Meer mit Handelsschiffen. An Privathäusern über hundert Transparentbilder der Germania und ebenso viele Bilder oder Büsten Kaiser Wilhelms I. An der Ev. Stadtkirche Transparentbild des Friedensengels von Rudolf Gleichauf. Ehrenpforte in der Waldstraße beim „Rothen Haus" mit Inschrift „Heil dem herrlichen Heer, siegesgewärtig und treu, / Allen den Fürsten Heil, und unserm Fürsten, dem Edlen, / Seinem Vaterland bald führ ihn, o Friede, zurück". Auf der Rückseite Transparentbilder der Germania, des Kaisers, des Großherzogs und zweier Siegesgöttinnen. Ehrenpforte in der Waldstraße beim „Römischen Kaiser" mit Inschrift „Der gewaltige Geist, der das Werk erdacht, / Der kundige Führer in siegreicher Schlacht, / Der Held, der an Deutschlands Marken gewacht" mit Transparentbildern Moltkes, Bismarcks und Werders. Vgl. GLA: 422/335, 424f/433. – Karlsruher Tagbl. 11. 3. 1871, 13. 3. 1871. – Bad. Landes-Ztg. 15. 3. 1871. – Karlsruher Nachrichten 15. 3. 1871, 17. 3. 1871, 26. 3. 1871. – Weech 3, 1, 1904, S. 188f.

[34] Eine genaue Beschreibung des Keller'schen Transparents ist abgedruckt in: Bad. Landes-Ztg. 14. 3. 1871. Das Triptychon wurde aufbewahrt und anläßlich der Trauerfeier für Kaiser Wilhelm I. am 22. 3. 1888 in der Festhalle aufgestellt. Dies geschah offenbar unter Zeitdruck, denn das Transparent war seitenverkehrt zu sehen. Vgl. StA: 8/PBS XI/1490. Auch die Berliner Siegesfeierlichkeiten zeichneten sich durch Transparente und quer über die Straße gespannte, bemalte Velarien aus. Abb. in: Dominik Bartmann: Anton von Werner. Zu Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich. Berlin 1985, S. 65f.

[35] Das letzte große „Denkmal auf Zeit", das im Zentrum einer Illumination stand, war der Jubiläumsbrunnen zur Silberhochzeit von Großherzog Friedrich II. 1910. Vgl. die Beschreibung des Beleuchtungseffekts in: Chronik 1910, S. 14f.

[36] Als einzige der späten Festdekorationen ist diese Beleuchtung mit einer Nachtaufnahme in der jährlich erscheinenden Stadtchronik dokumentiert worden, obwohl fast alle Veranstaltungen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts durch Illuminationen ergänzt wurden. Vgl. Chronik 1906, Abb. n. S. 50.

[37] Vgl. Karlsruher Ztg. 24. 8. 1825, Beilage.

[38] Vgl. Karlsruher Ztg. 13. 10. 1825, 29. 10. 1825.

[39] GLA: G Karlsruhe 169–170, 172–174.

[40] Im Scheitelpunkt der Zuschauertribünen stand ein Tempel mit Dreiecksgiebel zwischen Arkaden. Über die Front dieses Prospekts sollte sich die Inschrift „Badens" „Gewerbs" „Fleiss" unter der Initiale „L" hinziehen.

[41] Vgl. Karlsruher Ztg. 3. 9. 1838, 5. 9. 1838, 14. 9. 1838, 15. 9. 1838. – Weech 2, 1898, S. 115–118.

[42] Karlsruher Ztg. 24. 8. 1843.

[43] Dies und das Folgende in: Karlsruher Ztg. 17. 8. 1843, 24. 8. 1843.

[44] In diesem Zusammenhang ist eine Anzeige des Hoftheatermaschinisten Crabathi interessant, der sich für die Ausführung eines derartigen Schmucks nach Modellen, Mustern und Zeichnungen bereits von ihm entworfener Dekorationen empfahl. Karlsruher Tagbl. 16. 8. 1843.

[45] Als Belege seien zwei besonders aufwendige Dekorationen angeführt: Feier des Geburtstags von Großherzogin Sophie in der Gesellschaft „Eintracht" am 21. 5. 1839. Im Garten Tempelfassade nach Entwurf von Stiehle mit Allegorie der Eintracht, Emblemen der vier Abteilungen der Gesellschaft und badisch/schwedischem Allianzwappen. In der Nähe davon Statue der Konkordia. Nach Einbruch der Dunkelheit Beleuchtung eines Transparents von Stiehle: Wappenherold vor dem Schloß, auf dem Schild des Herolds Initiale „S", daneben Inschriften auf den Mai und das Geburtstagsfest. Über allem ein 1,20 Meter hohes „S" aus geschliffenem Glas. Vgl. Karlsruher Ztg. 26. 5. 1839. – Weech 2, 1898, S. 119. Feier der Genesung des Prinzen Friedrich, des späteren Großherzogs, im Haus der Museumsgesellschaft am 27. 3. 1843. An der Stirnwand des Saals Festaltar, flankiert von je drei hohen Säulen mit Opferflammen und den Initialen von Großherzog Leopold, Großherzogin Sophie und deren Kindern. Auf dem Altar das gemalte Bild der Göttin der Gesundheit, umgeben von Genien mit den Wappen verwandter fürstlicher Häuser. Über dem Haupt der Göttin die Wohnung des Prinzen Friedrich in Wien. Inschrift „Leben! Rettung! Wiedersehen!". Architektur von Joseph Berckmüller, Malerei von Moritz von Schwind. Vgl. Karlsruher Ztg. 29. 3. 1843. – Weech 2, 1898, S. 21.

[46] Vgl. Karlsruher Ztg. 24. 8. 1843, 25. 8. 1868.

[47] Karlsruher Ztg. 25. 11. 1846. Zur Feier der Grundsteinlegung des Denkmals am 100. Geburtstag Karl Friedrichs erhob sich 1828 ein Obelisk mit hell leuchtender Krone auf dem Schloßplatz. Vgl. Fecht 1887, S. 357.

[48] Vgl. Karlsruher Ztg. 7. 10. 1853. Dieses Fest wurde außerdem durch Ehrenpforten und ein Feuerwerk verschönt. Vgl. Illustrirte Ztg. 29. 10. 1853. – Hoplit (d. i. Georg Richard Pohl): Das Karlsruher Musikfest im October 1853. Leipzig 1853. – Weech 3, 1, 1904, S. 7ff.

[49] Vgl. Karlsruher Ztg. 30. 9. 1856.

[50] Vor allem die Gedenkfeiern im großen Saal der Karlsruher Festhalle lösten seit dem Ende der 1870er Jahre die Personenehrungen unter freiem Himmel weitgehend ab. Zum festen Repertoire gehörte dabei die Aufstellung einer Büste des Gefeierten vor gemalten Kulissen oder zwischen Laubwerk. Gelegentlich wurden Standbilder oder andere Formen des Gedächtnismals aufgestellt. Vgl. Chronik 1885–1923.

[51] Das berichtet zumindest Fecht 1887, S. 506.

[52] Vgl. Karlsruher Tagbl. 4. 11. 1859. – Karlsruher Ztg. 11. 11. 1859. – Weech 3, 1, 1904, S. 42. – Die Pyramide 1919, Nr. 45.

[53] Vgl. Karlsruher Nachrichten 26. 3. 1871.

[54] Vgl. Karlsruher Ztg. 14. 6. 1879. – Weech 3, 2, 1904, S. 506.

[55] Vgl. Karlsruher Ztg. 19. 7. 1887. – Chronik 1887, S. 75.

[56] Vgl. Bad. Presse 13. 6. 1901. – Chronik 1901, S. 64.

[57] Vgl. z. B. Chronik 1913, S. 7, 1914, S. 7f.

[58] Vgl. Karlsruher Ztg. 21. 8. 1849. – Weech 2, 1898, Abb. n. S. 312.

[59] Vgl. Karlsruher Ztg. 16. 3. 1888.

[60] Vgl. Karlsruher Ztg. 25. 6. 1888. – Bad. Presse 2. 10. 1907. Eine spezielle Verwendung von Büsten zur Totenehrung fand jeweils anläßlich der Beisetzung von Staatsoberhäuptern in der Stephanskirche statt. Sowohl nach dem Tod Kaiser Wilhelms I. und seines Sohnes, Kaiser Friedrichs III., als auch zur Beerdigung der beiden letzten badi-

schen Großherzöge stand vor dem Hochaltar der katholischen Kirche, hinter einem Arrangement aus Satteldecken, Helmen, Musikinstrumenten und Gewehrpyramiden ein hoher Katafalk mit den Herrschaftszeichen Krone, Zepter und Schwert sowie einer bekränzten Büste des Toten. Diese Aufbauten waren vor allem als feierlicher Hintergrund der Trauergottesdienste für die katholischen Soldaten und Staatsbeamten gedacht. Sie wurden von Ehrenwachen flankiert und sind letzte Ausläufer der einst reichen europäischen Tradition von Trauergerüsten. Vgl. StA: 8/PBS XI/133, 1491. – Bad. Beobachter 7. 10. 1907. – Karlsruher Tagbl. 20. 8. 1928.

[61] Siehe Anm. 33.

[62] Am 3. und 4. 4. 1871 war die Stadt mit folgenden Einzelmonumenten geschmückt: Ettlinger Tor mit Dekoration von Zimmermeister und Architekt Meßmer. Ausgeführt von Maurermeister Lister, Lackier Holst, Wilhelm Gastel, Gärtner A. und K. Männing. Laubgewinde, Trophäen und Inschriften „Des Vaterlandes stärkster Wall ist seiner Söhne treue Brust" bzw. „Nach treuer Wacht, nach heißer Schlacht, sey Allen unser Hoch gebracht". Dazu Tafeln mit Namen der Schlachtorte. Triumphbogen am Mühlburger Tor von Zimmermeister und Architekt Meßmer. Ausgeführt von Tapezier Haßlinger und Kunstgärtner Hainmüller. Inschrift „Für Eure Tapferkeit zum Lohn nehmt hin die schönste Lorbeerkron!" und „Was ihr erkämpft in heißer Schlacht, das hat uns Ruh', Euch Ruhm gebracht" an der Außenseite. In der Mitte des Tors Eisernes Kreuz, darüber deutscher Adler. Inschrift „Heiß war der Krieg, doch groß der Sieg" an der Innenseite. Ehrenpforte in der Waldstraße mit Inschrift „Wilkommen! Heil unsern tapfern Kriegern!" bzw. „Friede sey's zu Deutschlands Ehren!" Heldenmonument am Karl-Friedrich-Denkmal mit vier, in der unteren Zone mit erbeuteten Gewehren geschmückten, Säulen, auf deren Kapitellen als Bekrönung Kugeln mit darauf thronenden Wappenadlern. Dazwischen je zwei Flaggenmasten, alles untereinander mit Laubgewinden verbunden. In den Zwischenräumen Gewehrpyramiden und Kanonen. An der Südseite Büste des Großherzogs, dahinter Inschrifttafel mit Draperie unter der Kaiserkrone. Unter dem bekränzten Eisernen Kreuz die Worte „Den Helden / Werder, Glümer, Prinz Wilhelm, / Degenfeld, Keller, Leszczynski, / Wechmar und unsern tapfern Truppen, / Die siegreich in der Schlacht, / Sey heut von ganzem Herzen / Ein donnernd Hoch gebracht". An den Säulen kleine Tafeln mit Inschriften „Unsere Lieben mögen's erben, / Was Ihr mit dem Blut befreit.", „Ihr habt im Rücken Weib und Kind, / Ihr wißt, wofür die Schlachten sind.", „Des Vaterlandes stärkste Mauer / Ist tapfrer Söhne freie Brust." und „Ihr fechtet blank, / Nehmt unsern Dank." Nach Plan von Tapezier Haßlinger, Inschriften von Georg Ritzhaupt und Hofschauspieler Lange. Vgl. GLA: 422/353. – StA: 8/PBS XI/132. – LDA: 0565, 0566. – Karlsruher Tagbl. 18. 3. 1871, 21. 3. 1871, 3. 4. 1871, 9. 4. 1871. – Karlsruher Nachrichten 5. 4. 1871, 9. 4. 1871, 14. 4. 1871. – Bad. Landes-Ztg. 5. 4. 1871, 6. 4. 1871. – Weech 3, 1, 1904, S. 189f.

[63] Das Treffen fand am 22. und 23. 7. 1872 „zum Vorteil des Saalbaugrundstocks" statt. Dabei wurde ein Teil der Mittel zum Bau der Karlsruher Festhalle erlöst.

[64] Vgl. Karlsruher Ztg. 24. 7. 1872. – Karlsruher Nachrichten 4. 8. 1872. – Weech 3, 1, 1904, S. 202f. Theatermaler Barnstedt und Bildhauer Mayerhuber hatten zu diesem Zweck ein Holzgestell bis zur Brusthöhe der geplanten Figur errichtet, mit „Waldhaaren" ausgefüllt und schließlich mit gipsgetränkter Leinwand drapiert. Darauf setzten die Künstler eine Gipsbüste.

[65] Vergängliche allegorische Figuren waren an anderen Orten bereits früher aufgestellt worden. So beim Einzug der Truppen 1866 in Berlin. Die Säulen der 1871 dort aufgespannten Velarien waren mit Viktorien bekrönt, ein Motiv, das bereits Schinkels Ehrensäulen von 1814 geschmückt hatte. Vgl. Weidner (wie Anm. 1). Das Leipziger Friedensfest war durch eine kurzfristig aufgestellte „Germania im Siegeskranze" verschönt worden. Vgl. Die Gartenlaube 1871, S. 439. In Hamburg hatte man eine weitläufige Denkmalanlage mit Ehrenbogen, zwei Löwen und dem vergänglichen Reiterstandbild Wilhelms I. für den Empfang der heimkehrenden Truppen 1871 geschaffen. Vgl. Volker Plagemann: „Vaterstadt, Vaterland, schütz Dich Gott mit starker Hand" Denkmäler in Hamburg. Hamburg 1986, S. 62f.

[66] Vgl. die amtliche Korrespondenz in: GLA: 424 f/433.

[67] Für das folgende vgl. Karlsruher Nachrichten 18. 9. 1881. – Karlsruher Ztg. 22. 9. 1881. – Weech 3, 2, 1904, S. 516ff. – Meininger/Doerrschuck 1965, S. 93. Der Triumphbogen wurde ausgeführt von Architekt Strieder, Maler Prasch, Bildhauer Müller, Zimmermeister Meeß, Hoflieferant Muntz, Fabrikant Markstahler und Gärtner Männing. Die Dekoration der Rathausfassade stammte von Architekt Koßmann.

[68] In Karlsruhe waren Triumphbögen spätestens seit der Weinbrennerzeit ein wichtiger Bestandteil von Festdekorationen. Neben den bereits genannten seien noch die Bögen zur Rückkehr von Großherzog Ludwig 1819, zum Einzug des Prinzen Wilhelm von Baden und der Prinzessin Marie von Leuchtenberg als Neuvermählte im Jahr 1863 und zur Umbenennung der „Neuthorstraße" in „Sophienstraße" aus dem gleichen Jahr erwähnt. Vgl. Weech 1, 1895, S. 393. – Weech 3, 1, 1904, S. 75f., 233.

[69] Für das Folgende vgl. Karlsruher Nachrichten 6. 9. 1885, 9. 9. 1885. 20. 9. 1885. – Karlsruher Ztg. 9. 9. 1885. – Chronik 1885, S. 7, 12, 17. – Weech 3, 2, 1904, S. 540ff. Götz wurde unterstützt von den Assistenten Läuger und Waagen. Ausführung des Bogens durch Stadtbaurat Strieder und Bauführer Hummel, Zimmermeister Scholtmüller und Kreiß, Dekorationsmaler Schurth, Bildhauer Müller, Gipsermeister Bäuerle.

[70] Vgl. Karlsruher Ztg. 16. 8. 1889, 17. 8. 1889, 18. 8. 1889, 20. 8. 1889. – Karlsruher Nachrichten 18. 8. 1889, 21. 8. 1889. – Chronik 1889, S. 7ff. – Weech 3, 2, 1904, S. 564.

[71] Vgl. Bürgerausschußanträge 1890/91. – Karlsruher Nachrichten 25. 5. 1890, 28. 5. 1890. – Karlsruher Ztg. 28. 5. 1890. – Chronik 1890, S. 74. – Weech 3, 2, 1904, S. 572. Zeitgenössische Stimmen deuteten diese allegorische Frauengestalt mit Diadem, hoch erhobenem Lorbeerkranz und Leier ganz unterschiedlich als „leiergeschmückte Nike mit dem Lorbeerkranz" bzw. „die sangesfreundliche Karolsruha".

[72] Vgl. Karlsruher Nachrichten 10. 9. 1893, 17. 9. 1893. – Karlsruher Ztg. 9. 9. 1893.

[73] Vgl. Wolfgang Hartmann: Der historische Festzug. München 1976. Vgl. auch Karlsruher Ztg. 9. 9. 1896. – Chronik 1896, S. 5f. – Weech 3, 2, 1904, S. 603ff. – BNN 21. 8. 1963. Der „Huldigungsturm" am Durlacher Tor stammte von Architekt Kretz.

[74] Vom 25.–28. 4. 1902 war die Stadt mit folgenden Einzelmonumenten geschmückt: In der Rathausloggia Büste des Großherzogs. Marktplatzdekoration mit vielen Grünpflanzen nach Plan von Stadtbaurat Strieder und Garteninspektor Ries. Auf der Karl-Friedrich-Straße Baldachin mit Büste des Großherzogs. Auf der Ludwig-Wilhelm-Straße Triumphbogen aus mittelalterlichen Rundtürmen und gekröntem Mittelgiebel mit Durchfahrt, nach Plan von Kirchenbauinspektor Johannes Schroth. Holzkonstruktion von Gustav Hölzer. Vor den Türmen Kolossalbüsten des Großherzogspaares von Fidel Binz. Am Giebel Gemälde von Riedel: zwei schwebende Engel halten ein Band mit den Jahreszahlen „1852–1902". Vgl. StA: 8/PBS XI/695, 698–706; 8/PBS XV/857. – Bad. Presse 21. 3. 1902, 4. 4. 1902, 26. 4. 1902. – Chronik 1902, S. 2.

[75] Vgl. StA: 8/PBS XI/1398. – Bad. Landes-Ztg. 27. 5. 1902: „Fidelitas".

[76] Ausführung durch Baupraktikant R. Richard. Kolossalbüsten und „Badenia" von Fidel Binz. Engel mit Lorbeerkränzen von Josef Baumeister. Vgl. Textblatt „Jubiläumssäule am ehemaligen Durlacher Tor" im Stadtarchiv Karlsruhe.

[77] Der Schmuck der Stadt bestand vom 2. bis 7. 10. 1907 aus folgenden Einzelmonumenten: Am Eingang der Karl-Friedrich-Straße, gegenüber dem Bahnhof, schwarzer Trauerobelisk mit Wappen und Trophäen nach Entwurf von Hochbauinspektor Friedrich Beichel. Auf dem Marktplatz Trauerdekoration mit Pylonen, Kränzen und Flammenurnen. In der Rathausloggia Büste des Großherzogs. In St. Stephan vor dem Hochaltar Katafalk mit Büste, Wappen und silbernem Kreuz. Vgl. StA: 8/Alben 43/; 8/PBS XI/188, 774–782. – Bad. Presse 30. 9. 1907, 2. 10. 1907, 3. 10. 1907, 5. 10. 1907. – Bad. Beobachter 7. 10. 1907. – Die Gartenlaube 1907, S. 904. – Chronik 1907, S. 48.

[78] Den Brunnen hatte Friedrich Beichel entworfen. Vgl. Bad. Presse 17. 9. 1910, 19. 9. 1910. – Chronik 1910, S. 14f.

[79] Vgl. Karlsruher Tagbl. 3. 10. 1928, 4. 10. 1928 6. 10. 1928, 7. 10. 1928, 8. 10. 1928. – BNN 17. 10. 1953.

[80] Vgl. Karlsruher Tagbl. 12. 7. 1930.

[81] Die Errichtung eines Völkerschlachtdenkmals auf dem Festplatz von 1814 scheiterte. Siehe den Aufsatz von Ursula Merkel über Kriegerdenkmäler in diesem Band. In Berlin, Dresden und Hamburg wurden Festdekorationen gelegentlich in dauerhafte Denkmäler umgewandelt. Vgl. „Die Gartenlaube" 1896, S. 125, 132, 468. – Plagemann (wie Anm. 65), S. 90.

Vorbemerkungen

In den Katalog aufgenommen wurden insgesamt 138 Denkmäler, Brunnen und Freiplastiken sowie Projekte, die im Zeitraum von der Gründung der Stadt 1715 bis zum Jahr 1945 in Karlsruhe errichtet bzw. geplant worden sind. Nicht berücksichtigt wurden Objekte in den heutigen Stadtteilen Karlsruhes, die dort bereits vor der jeweiligen Eingemeindung aufgestellt worden sind. Im einzelnen betrifft dies Mühlburg vor 1886, Beiertheim, Rüppurr und Rintheim vor 1907, Grünwinkel vor 1909, Daxlanden vor 1910, Bulach vor 1929, Knielingen vor 1935, Durlach, Aue und Hagsfeld vor 1938.
Angestrebt wurde eine möglichst umfassende Bestandsaufnahme, die jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Aus inhaltlichen und technischen Gründen sind folgende, dem Thema mehr oder weniger verwandte Bereiche bewußt ausgegrenzt: Bauplastik; Grabdenkmäler für Einzelpersonen; plastische Porträts in Innenräumen; Ziervasen; Skulpturen und Brunnen in Privatgärten; Nutzbrunnen ohne künstlerischen Anspruch; Springbrunnen, Fontänen und künstliche Wasserfälle; Gedenktafeln für Einzelpersonen, Gefallene und Kriegsopfer sowie historische Ereignisse; Gedenksteine für Gefallene; Projekte, die das Stadium der Ideenskizzierung nicht überschritten haben; Denkmäler und Brunnen in Festdekorationen.
Die numerische Reihung der Katalognummern folgt einer relativen Chronologie; als Zeitpunkt für die jeweilige Einordnung eines Objekts wurde der konkrete Planungsbeginn gewählt.
Jede Katalognummer gliedert sich in drei Teile: Ein Vorspann stellt das Objekt bzw. Projekt in knapper Form nach gleichbleibendem Schema vor, ihm folgt die Darlegung der jeweiligen Geschichte, abschließend werden die benutzten Archivalien und die herangezogene Literatur aufgeführt.
Zum Schema des Vorspanns: Unter der Rubrik Standort findet der Benutzer zunächst den ursprünglichen Aufstellungsort des Objekts, dem sich – soweit Versetzungen stattgefunden haben – die chronologische Aufzählung aller weiteren Standorte anschließt. In Klammern erscheinen die auf den jeweiligen Aufstellungsplatz bezogenen Jahreszahlen sowie die heutige Ortsbezeichnung. Von diesem Schema weichen ausschließlich jene Plastiken ab, die zuerst nicht im öffentlichen Raum, sondern auf Privatgelände aufgestellt waren. In diesem Fall beginnt die Chronologie der Standorte mit dem Zeitpunkt der Überführung in den öffentlichen Bereich.
Waren mehrere Künstler am Zustandekommen eines Objekts beteiligt, so wurde versucht, die Aufgabenteilung so genau wie möglich zu ermitteln. Gleiches gilt für die mit der Ausführung betrauten bildenden Künstler und Handwerker. Ihr jeweiliger Herkunftsort wird nur angegeben, sofern die Beteiligten nicht in Karlsruhe lebten oder arbeiteten.
Die Datierung umfaßt bei einem ausgeführten Objekt den Zeitraum zwischen der endgültigen Konzeption und der Fertigstellung; bei einem unausgeführten Projekt ergibt sich der Endpunkt der Datierung aus der letzten Erwähnung in den Quellen. Langwierige Vorplanungen und gravierende Abweichungen vom ursprünglichen zum ausgeführten Entwurf werden im Katalogtext behandelt.
Unter dem Stichwort Inschrift wird der originale Wortlaut zitiert. Veränderungen bzw. Ergänzungen der Inschrift sind am Ende des Vorspanns in der Sparte Erhaltung aufgeführt.
Unter der Rubrik Erhaltung werden schließlich alle festgestellten Veränderungen am Objekt aufgezählt, dabei war es jedoch nicht in allen Fällen möglich, den genauen Zeitpunkt zu ermitteln. Angaben zu Versetzungen erscheinen hier nicht, da sie bereits unter dem Stichwort Standort verzeichnet sind. Bei unausgeführten Projekten entfallen zwangsläufig Signatur und Erhaltung.
Zum Katalogtext: Hier wird, gestützt auf Archivalien und Literatur, die Geschichte des einzelnen Objekts dargestellt. Dabei wurde versucht, nicht nur die Entstehungsumstände möglichst vollständig zu schildern und eine knappe Beschreibung vom ursprünglichen sowie vom gegenwärtigen Zustand des Objekts wiederzugeben, sondern auch den jeweiligen Standort und die Einfügung in die Umgebung zu skizzieren. Die Rezeptionsgeschichte und das spätere Schicksal des Werkes sind, soweit die Quellenlage dies erlaubt, ebenfalls berücksichtigt. Von Zitatnachweisen abgesehen, werden die Quellen innerhalb des Textes nicht angegeben, sie erscheinen vielmehr nach Archivalien und Literatur unterschieden am Ende der Darstellung. Im Textteil finden sich sowohl Verweise auf die entsprechenden Abbildungen, deren Numerierung parallel zur Objektzählung verläuft, als auch auf weitere Katalognummern.

Zum wissenschaftlichen Apparat: Die Auflistung der herangezogenen Quellen erfolgt am Ende jeder Katalognummer. Unter Archivalien erscheinen zunächst die städtischen, dann die staatlichen Archive und Ämter. Weitere Institutionen, die benutztes Archivmaterial aufbewahren, werden anschließend

genannt. Das Literaturverzeichnis gibt in chronologischer Reihenfolge veröffentlichte Quellen und Literatur an, in denen das betreffende Objekt besprochen bzw. erwähnt wird, darüber hinaus auch allgemeine Literatur, soweit sie zum Verständnis der spezifischen Denkmalsgeschichte beiträgt. Literaturangaben sind zumeist in Kurzform vermerkt und können im Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur aufgeschlüsselt werden; einmalig herangezogene Literatur ist jedoch innerhalb der jeweiligen Katalognummer bibliographiert und findet daher keinen Eingang in das Gesamtverzeichnis.
Zum Verständnis der benutzten Abkürzungen innerhalb des Kataloges sei auf das Abkürzungsverzeichnis verwiesen.

Die Katalognummern wurden bearbeitet von:

Gerlinde Brandenburger (G. B.)
Manfred Großkinsky (M. G.)
Gerhard Kabierske (G. K.)
Ursula Merkel (U. M.)
Michael Ruhland (M. R.)
Beatrice Vierneisel (B. V.)

1 Brunnen am Brunnenhaus in der Lammstraße

Standort:	Lange Straße (heute Kaiserstraße), gegenüber der Einmündung der Lammstraße, am Turm des Brunnenhauses (1762–1833)
Künstler:	Johann Heinrich Arnold (Architektur), Christoph Melling (Wasserspeier, zugeschrieben)
Ausführung:	Christoph Melling (Bildhauerarbeiten, zugeschrieben)
Auftraggeber:	Markgraf Karl Friedrich von Baden
Datierung:	1760–1762
Material:	Stein
Inschrift:	Keine
Signatur:	Unbekannt
Erhaltung:	Beseitigt (1833). Der Löwenkopf am Ludwigssee (heute Tiergartensee) wiederverwendet (nach 1833), heute verschollen.

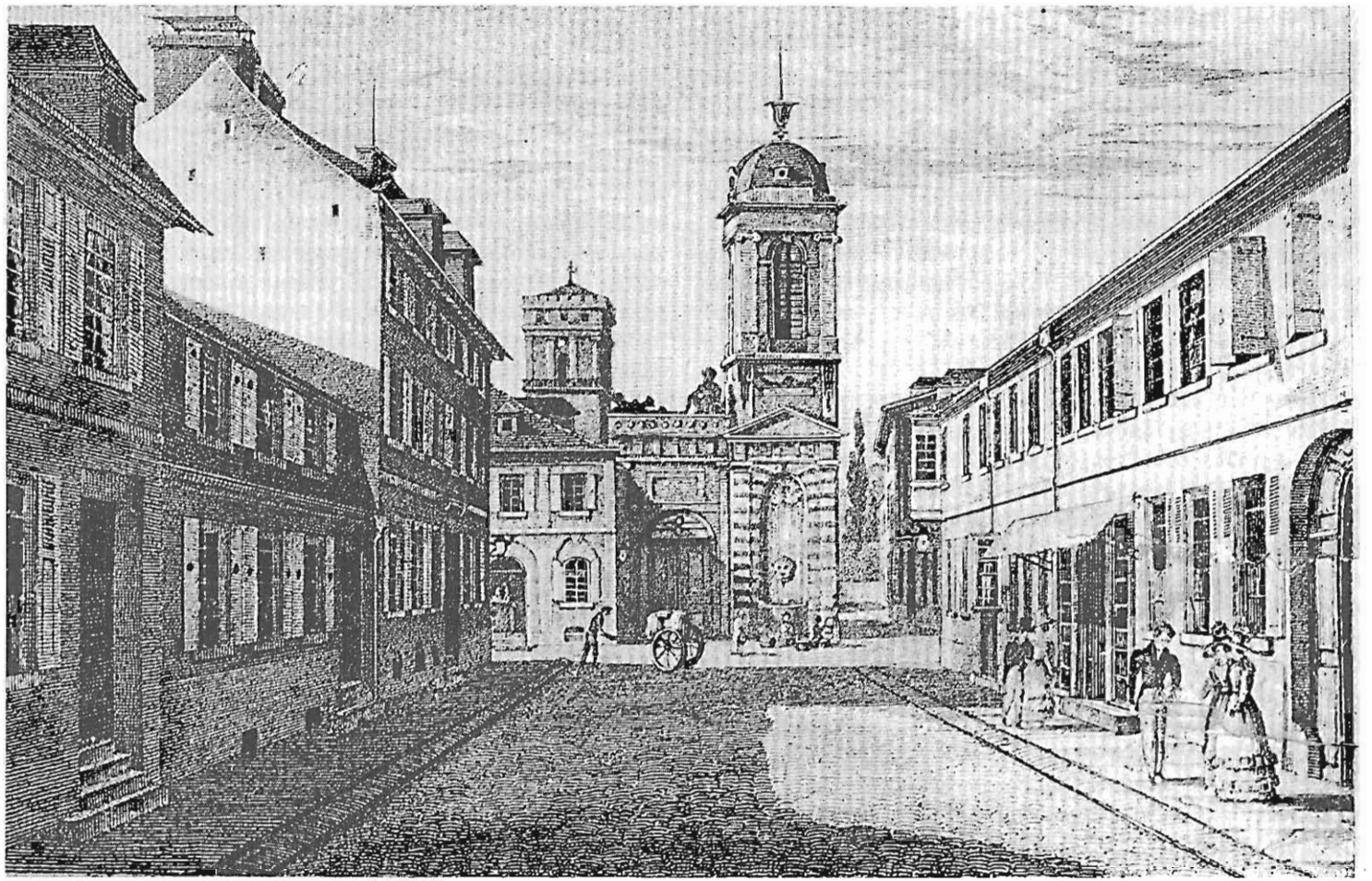
Seit etwa 1736 wurde am Hof des Markgrafen Karl Wilhelm über die Errichtung eines neuen Brunnenhauses nachgedacht, da das kaum zwanzig Jahre alte Wasserwerk in einem der Zirkelhäuschen hinter dem Schloßturm bereits baufällig geworden war. Als Standort bestimmte der Markgraf die Südseite der Langen Straße, der heutigen Kaiserstraße, wo der Neubau den südlichen Abschluß der einmündenden Lammstraße bilden sollte. Dieser Wahl lagen weniger funktionale als städtebauliche Erwägungen zugrunde, konnte man doch damit das gewünschte bauliche Pendant zur Reformierten Kirche schaffen, der heutigen Kleinen Kirche, die seit 1722 am südlichen Ende der Kreuzstraße stand. Das in Aussicht genommene Grundstück war ursprünglich für eine katholische Kirche reserviert worden. Da sich die kleine katholische Gemeinde einen kostspieligen Kirchenbau aber nicht leisten konnte, sollte das Brunnenhaus an dessen Stelle treten. Für diese Entscheidung mag vor allem gesprochen haben, daß der notwendige Wasserturm einen geeigneten Ersatz für den dort zunächst geplanten Kirchturm bot. Vom Schloß her gesehen blieb beim Blick durch die drei mittleren Fächerstraßen somit die symmetrische Anordnung von zwei Gebäuden mit Turm östlich und westlich des Marktplatzes gewahrt.

Der Tod des Stadtgründers 1738 und die ungewissen Zeiten während der Regentschaft Karl Augusts verzögerten das Projekt immer wieder. Man begnügte sich deshalb mit notwendigen Reparaturen des alten Wasserwerks hinter dem Schloß. Erst nachdem unter Markgraf Karl Friedrich die Zukunft von Karlsruhe als Residenzstadt gesichert war, nahm die Planung seit 1756 konkrete Formen an. Der Baumeister Johann Heinrich Arnold, der sich bereits seit 1736 mit der Bauaufgabe beschäftigt hatte, legte nun völlig neue Zeichnungen vor, die im April 1760 von Karl Friedrich genehmigt wurden. Zwei Jahre später, Anfang April 1762, meldete Hofzimmermeister Weinbrenner, der Vater des berühmten Architekten, daß der Dachstuhl aufgeschlagen sei. Spätestens 1764 war das neue Wasserwerk in Betrieb.

Eine hölzerne Maschinerie, die mit Pferdekraft in Bewegung gehalten wurde, pumpte das aus einem Schacht gehobene Wasser hinauf in ein Reservoir, das sich im Obergeschoß des Brunnenturms befand. Von dort fiel es mit Druck in eine Leitung, die in erster Linie den Schloßbezirk versorgte. Für die Bürger, die ihr Wasser bisher lediglich aus privaten Pump- und Ziehbrunnen schöpften, wurden außerdem erstmals einige öffentliche Brunnen eingerichtet, die ans Wasserwerk angeschlossen waren. Es handelte sich dabei um äußerst unscheinbare Laufbrunnen mit einfachen Holz- oder Steintrögen, die an einigen Stellen der Stadt, vor allem an der Langen Straße, aufgestellt wurden.

Der erste künstlerisch gestaltete Brunnen in Karlsruhe wurde am Brunnenhaus selbst eingerichtet (Abb. 1). Er war offenbar nicht ständig in Betrieb, sondern diente primär als Überlauf des Wasserreservoirs im Obergeschoß des Turmes, da sich in unmittelbarer Nähe zusätzlich noch einer der üblichen hölzernen Laufbrunnen befand. Soweit man den wenigen erhaltenen und ungenauen Bilddokumenten entnehmen kann, war der Brunnen auf der Vorderseite des Wasserwerks angebracht, das mit seiner zum Schloß hin orientierten Schaufassade im Louis-XVI-Stil und dem in Form eines Kirchturms gestalteten Wasserturm seine eigentliche Funktion zu kaschieren suchte. Als Wandbrunnen war er einer halbrunden Nische im Erdgeschoß des Turmes vorgelagert. Diese Nische, die oben von einer muschelförmigen Konche abgeschlossen, von Rustika gerahmt und von einem dorischen Gebälk sowie einem Dreiecksgiebel bekrönt wurde, erreichte immerhin die Höhe der benachbarten zweigeschossigen Wohnhäuser. Die Bogenform der Nische erweckte den Eindruck eines großen Portals, das man bei einer Kirche an dieser Stelle erwarten würde. Das Brunnenbekken wurde von einem Wasserstrahl gespeist, der aus dem Maul eines großen, stark vorspringenden Löwenkopfs an der Nischenrückwand fiel. In dieser Form erinnerte der Brunnen an italienische Beispiele des 16.–18. Jahrhunderts.

Während als Architekt des Brunnens der Baumeister Johann



1 *Brunnen am Brunnenhaus in der Lammstraße, Blick durch die Lammstraße auf den Brunnenturm, Lithographie um 1830*

Heinrich Arnold feststeht, kann die Ausführung des plastischen Schmucks nur zugeschrieben werden. Man vermutet, daß Christoph Melling, der damals neben Ignaz Lengelacher als Hofbildhauer in Karlsruhe tätig war, außer dem Löwenkopf auch die übrige Bauplastik des Brunnenturms schuf: das nicht näher zu identifizierende Relief im Giebelfeld über der Nische, vor allem aber die Monumentalfigur eines Flußgotts, der mit einem Delphin zu Füßen auf der links an den Turm anschließenden Schauwand lagerte, durch die ein Tor in den Hof des Wasserwerks führte (Kat.-Nr. 21). Geschickt leitete diese Gruppe, die das Element Wasser versinnbildlichte, über zum aufragenden Brunnenturm und verwies damit auf den sonst kaum zum Ausdruck kommenden Zweck der Anlage.

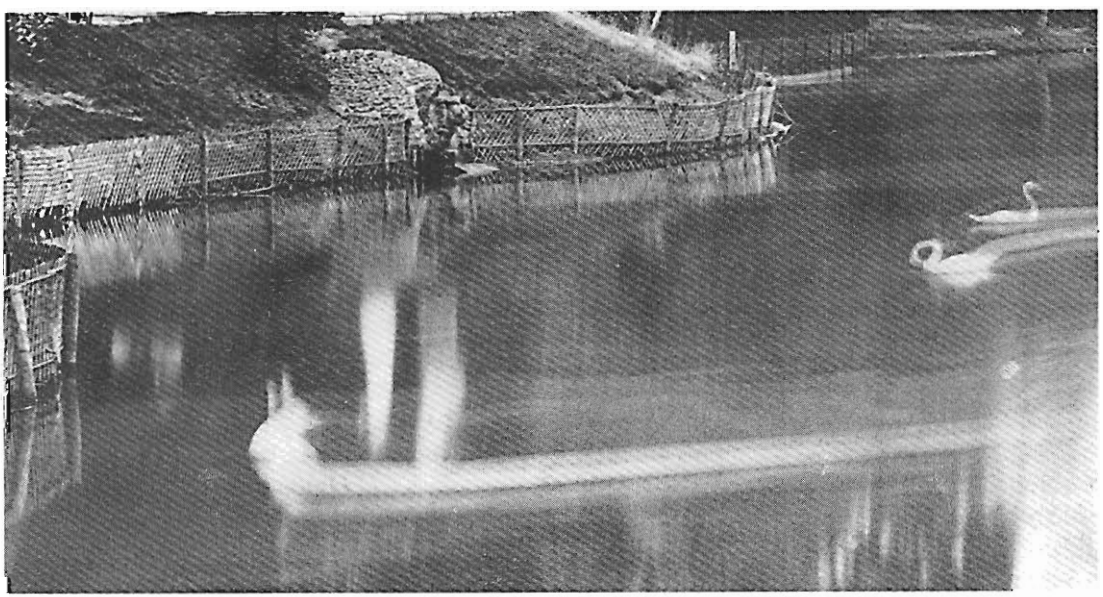
Schon wenige Jahrzehnte nach der Errichtung reichte die Kapazität des Wasserwerks nicht mehr aus. Nach Fertigstellung der neuen Wasserleitung, die seit 1824 Quellwasser aus Durlach heranführte, wurde das Brunnenhaus überflüssig. Zu einem Abbruch konnte man sich zunächst nicht durchringen, da Friedrich Weinbrenner wegen der Symmetrie der Stadtanlage den Turm „conserviert" (GLA: 237/4423) sehen wollte. Eine neue Funktion ließ sich jedoch nicht finden, und das Gebäude verfiel zusehends. Im September 1832 drängte schließlich die Polizeidirektion aus Gründen der „Bequemlichkeit, Schönheit, Reinlichkeit und Sicherheit der Stadt" (GLA: 236/4370) auf die Entfernung des Baues. Im Dezember des gleichen Jahres wurde der Turm für 630 Gulden an den Kaufmann Mallebrein versteigert, der ihn Anfang 1833 abreißen ließ.

Der Wasserspeier des Wandbrunnens wie auch die Figur des Flußgottes wurden dabei nicht zerstört. Sie gelangten ins Sallenwäldchen südlich von Karlsruhe, wo sie als Schmuck der Gartenanlagen rund um den Ludwigssee, dem heutigen Tiergartensee, eine neue Verwendung fanden (Kat.-Nr. 21). Ein genaues Datum für die Versetzung läßt sich im Fall des Löwenkopfs nicht angeben. Auf einer Fotografie aus den frühen 1870er Jahren ist zu erkennen, daß er zu diesem Zeitpunkt am westlichen Ufer des Sees eingemauert war und dort als dekoratives Endstück einer Wasserzuleitung diente (Abb. 1a). Wie eine weitere Aufnahme aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts zeigt, lag er später, funktionslos geworden und halb von Erde zugedeckt, an einer anderen Stelle der Uferböschung. Schon kurz nach dem Zweiten Weltkrieg ist der Kopf verschwunden. Ob er bei Luftangriffen zerstört oder im Lauf der Zeit nur völlig verschüttet wurde, bleibt ungewiß.

Archivalien:
StA: 8/PBS OXIIIa/141; 8/PBS OXIIIc/390; 8/PBS OXIVa/93, 1288.
GLA: 236/4370; 237/2925, 4423; 391/18556; 422/411–414; G Karlsruhe 106; J/B Karlsruhe 141.
LDA: Foto o. Neg.-Nr.

Literatur:
Hartleben 1815, S. 511. – Karlsruher Intelligenz- und Wochenbl. 25. 9. 1828. – Huhn 1843, S. 82. – Fecht 1887, S. 64, 107f., 254f. – Sander 1911, S. 82. – Hirsch 1, 1928, S. 328ff. – Valdenaire o. J. (1929), S. 43. – Göckler 1930, S. 84f. – BNN 17. 8. 1962. – Schefold 1971, Nr. 27313, 27324. – Thellmann 1978, Nr. 3365.

G.K.



1a
Brunnen am Brunnenhaus in der Lammstraße, Wiederverwendung des Wasserspeiers am Ludwigssee, Aufnahme um 1875

2 Mythologische Bildwerke auf dem Schloßplatz

Standort: Schloßplatz, an den Seiten der Platzmitte (Figurengruppen und Standfiguren, 1773–1816); Garten der Markgräfin Christiane Louise (Figurengruppen und Standfiguren, 1817–1896); Garten des Erbgroßherzoglichen Palais (Standfiguren, 1896–1935, Figurengruppen seit 1896); Schloßgarten, auf den Terrassen hinter dem Schloß (Standfiguren, 1935–1955); Schloßplatz, im Ehrenhof (Standfiguren, 1957–1964); Schloßplatz, an den Seiten der Platzmitte (Figurengruppen und Standfiguren, seit 1966)
Künstler: Ignaz Lengelacher
Ausführung: Ignaz Lengelacher
Auftraggeber: Markgraf Karl Friedrich von Baden
Datierung: Aufgestellt 1773, entstanden 1760–1764
Material: Roter Sandstein (Standfiguren), gelber Sandstein (Figurengruppen), Stein (Sockel)
Inschrift: Keine
Signatur: Keine
Erhaltung: Mehrfach restauriert und ergänzt (u. a. 1801, 1896, 1955–1957, 1966); Mineros-Kopie der Figurengruppen für die Aufstellung auf dem Schloßplatz (1966); Epoxydharz-Kopie der Figurengruppen im Garten des Bundesgerichtshofs (1966); Epoxydharz- Kopie der Figurengruppen für die Aufstellung auf dem Schloßplatz (1979); Originale der Figurengruppen gegenwärtig vom Staatlichen Hochbauamt verwahrt.

Der bayerische Bildhauer Ignaz Lengelacher stand in den Jahren 1758–1764 als Hoffigurist im Dienst des Markgrafen Karl Friedrich von Baden. Er schuf den größten Teil des Skulpturenschmuckes am Karlsruher Schloß, vor allem die Attikafiguren und die Trophäen auf den Wachthäuschen. Ergänzend fertigte er als Gartenfiguren zwölf Standfiguren in rotem und zwei Figurengruppen in gelbem Sandstein (Abb. 2a). Überliefert ist das Lob des Baumeisters Albrecht Friedrich Keßlau, der die neuen Schloßbaupläne ausgearbeitet hatte, „daß man einen Mann von gleicher Geschicklichkeit schwerlich finden würde" (Hirsch 2, 1932, S. 416). Lengelachers Kunstwerke wurden nicht sofort nach ihrer Vollendung im Jahre 1764, als er die Stadt wieder verließ, aufgestellt. Während einer Englandreise im Jahr 1750 hatte Karl Friedrich den dortigen, neuen Landschaftsgarten kennengelernt. Beim Neubau des Schlosses, der sich über ein Vierteljahrhundert hinzog und 1773 abgeschlossen war, ließ er das bisherige Gelände auf der Nordseite der Residenz als Park im englischen Stil gestalten. Vorher war, entgegen der im barocken Schloßbau geltenden Regel, der Bereich vor dem Schloß bis nahe an die kreisförmig abschließende Bebauung, als blumenreicher Lustgarten angelegt gewesen. In dieser Zeit des Stilwandels erging um 1760 an Lengelacher der Auftrag für die Gartenskulpturen, und es erscheint fraglich, ob der Hof eine genaue Konzeption für ihre Aufstellung besaß. Mit der Ausdehnung der Stadt nach Süden erhielt der Schloßplatz außerdem zunehmend die Funktion eines verbindenden Raumes zwischen Schloß- und Stadtbereich. Deswegen wurde nach 1754 der mittlere Schloßplatz als Verkehrsfläche nutzbar gemacht, die bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts als öffentlicher Platz für Paraden und Messen diente.

„Erst im Juni 1773 wurden die auf 420 fl. veranschlagten Postamente für diese ‚schon längst gefertigten Figuren, wann solche auf und in den Garten gestellt werden sollten', in Arbeit gegeben", berichtete Arthur Valdenaire (Der Führer, 18. 3. 1934). Ob die Skulpturen bereits in diesem Jahr an den Seiten des Fest- und Paradeplatzes aufgestellt wurden oder zunächst an einem anderen Ort, ist unbekannt. Karoline von Freystedt, seit 1801 Hofdame der Erbprinzessin Amalie, nannte den Besuch des Großfürsten Paul von Rußland im Jahre 1782 als Anlaß, die Figuren auf dem Schloßplatz aufstellen zu lassen. Diesen Zustand zeigt eine um 1790 entstandene Zeichnung, die Valdenaire 1929 veröffentlicht hat (Abb. 2). Längs des breiten Platzes grenzte eine Balustrade die gärtnerischen Anlagen ab. An ihrem südlichen Ende bildeten die Figurengruppen den Auftakt für die Reihe der Statuen, die vor der Balustrade auf Sockeln standen, je sechs auf einer Seite, wechselnd mit Standleuchten von gleicher Höhe. Ebenfalls von Lengelacher geschaffene Vasen standen auf der niederen Mauer und vervollständigten die Aneinanderreihung. Die starre Ausrichtung dieser Aufstellung widersprach dem barocken Prinzip der Bewegung, die in den Figuren gefordert war, indem sie nur eine beschränkte räumliche Beziehung zuließ. Das Spiel mit überraschenden Perspektiven und mannigfaltigen Aus- und Ansichten, die den Barockgarten zu einem Gesamtkunstwerk gestaltet und das Lustwandeln zum Genuß gemacht hatten, war hier nicht möglich.

Die Themen der Bildwerke waren der Mythologie entnommen.

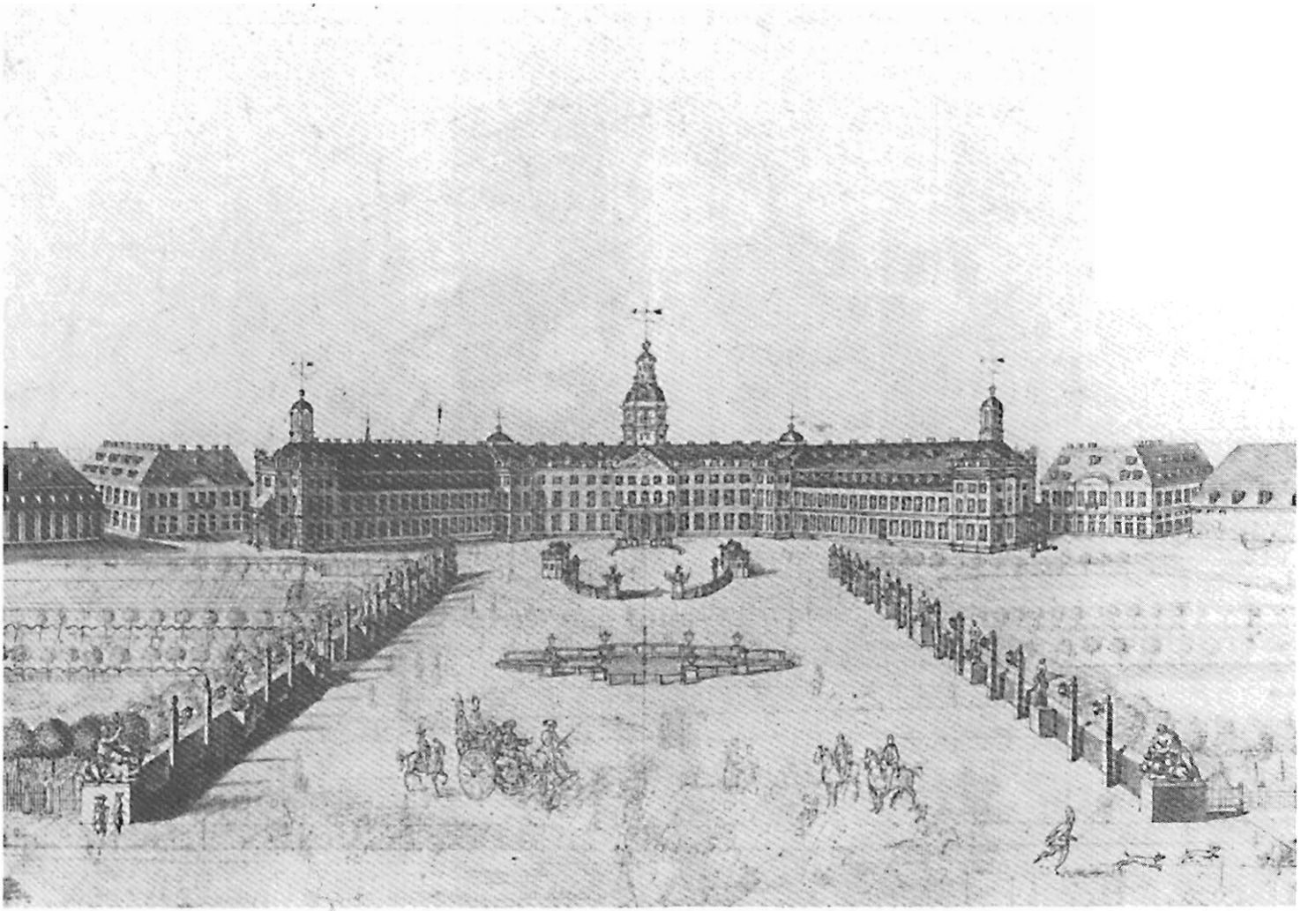
Die Darstellungen von Göttern und Helden gehörten zum Repertoire barocker Ikonographie und hatten oft antike Werke zum unmittelbaren Vorbild. Das gilt auch für die ursprünglich zwölf Arbeiten Lengelachers, von denen nur noch folgende acht erhalten sind: der Borghesische Faun, der das Bacchus-Kind in seinen Armen wiegt; ein jugendlicher Flötenspieler, der fälschlicherweise mit dem leierspielenden Orpheus verwechselt wird; Bacchus mit Weinlaub und Trauben; Äskulap sowie dessen Tochter Hygieia mit den Zeichen ihrer Heilkünste, Schlange und Salbentopf; der Farnesische Herkules, der sich auf seine mächtige Säule stützt; die Venus Kallipygos, die „mit dem schönen Hintern" oder auch die aus dem Bade steigt. Die programmatische Verbindlichkeit zeitgenössischer Nachbildungen antiker Kunstwerke läßt sich unter anderem damit belegen, daß französische Nachbildungen im Versailler Schloßpark aufgestellt waren und durch ein Stichwerk von Simon Thomassin aus dem Jahre 1695 als beispielhafte Gartenausstattung verbreitet wurden.

Die beiden Figurengruppen stellen zwei verschiedene Männergestalten im Kampf dar. Die eine schwingt eine Keule über einem geflügelten Fabeltier, die andere greift mit bloßen Händen in den geöffneten Rachen eines Löwen. Diese Figurengruppe zeigt Simson, der seinen Gegner tötet, indem er ihm das Maul auseinanderreißt. Die andere Gruppe gibt eine der Taten des Herkules wieder: entweder die Tötung des Höllenhundes Cerberus, für die der Held der Überlieferung nach jedoch keine Waffe benutzen durfte, oder die Erschlagung der Lernäischen Hydra, die hier nur noch einen ihrer neun Köpfe hätte. Die ungenaue Darstellung dieses Motivs ist auch der Grund, daß die Werke in der Literatur unterschiedlich betitelt werden. Die Darstellung des Simson gehört, obwohl sie ein Thema aus dem Alten Testament (Richter 14, 5–7) aufgreift, in eine typologische Reihe mit den Herkules-Motiven. Als Zeichen des Alters, da der älteren mythologischen Tradition entstammend, trägt der antike Held einen Bart. Wie sehr beide Szenen motivisch verwandt sind, läßt sich gerade für dieses Werk Lengelachers nachweisen. Lorenzo Matielli, dessen Schüler und Mitarbeiter er in Wien war, hatte für die Hofburg um 1728 eine Gruppe „Herkules, der den Nemeischen Löwen besiegt" geschaffen. Wie Simson greift dort der Halbgott, die Keule beiseite gelegt, in den geöffneten Rachen des Tieres. Diese Skulptur ist, auch in stilistischer Hinsicht, ein Vorbild für die Karlsruher Simson-Gruppe gewesen.

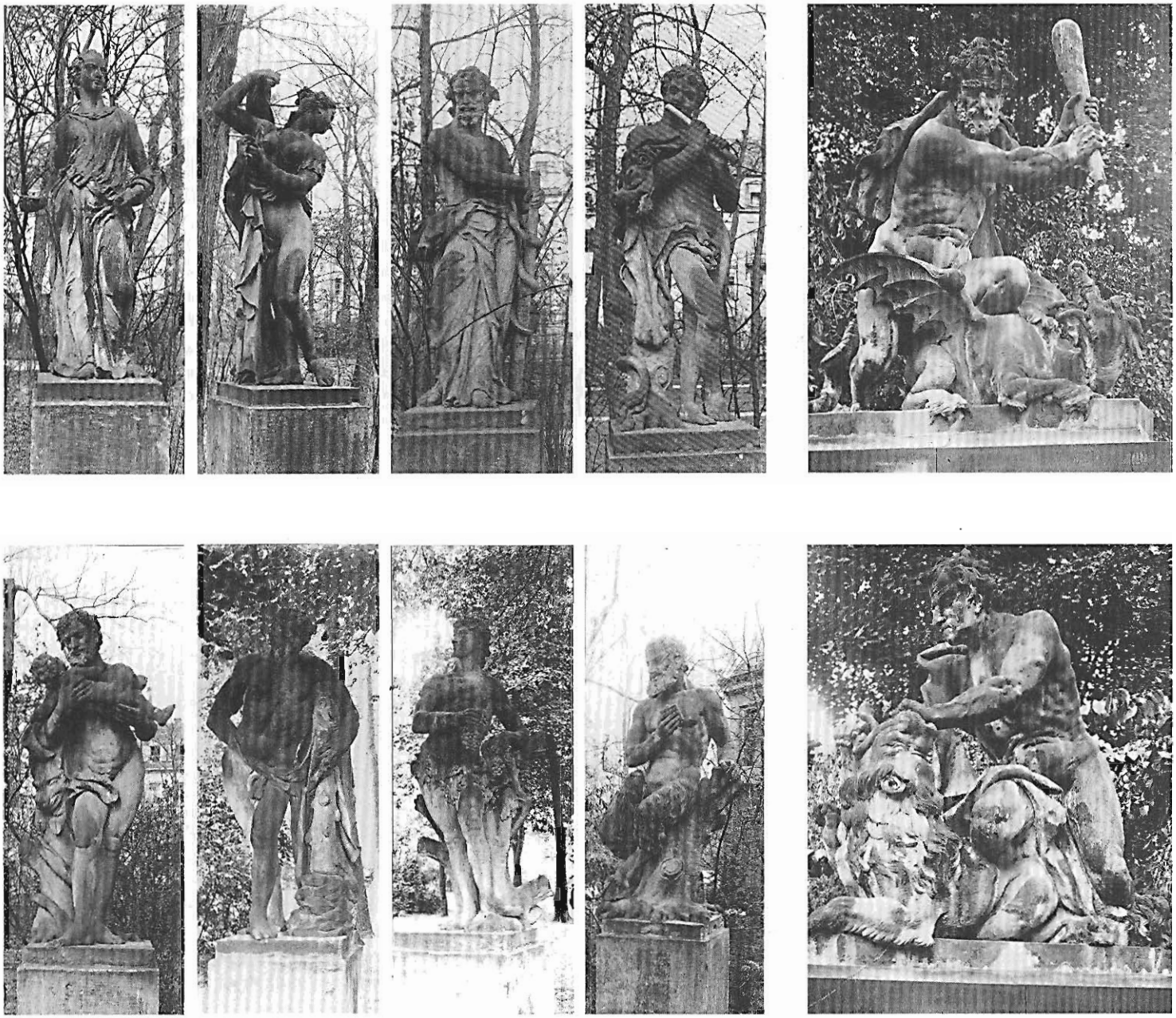
Die Darstellung des Herkules mit Löwenfell und Keule als den Attributen seiner Kraft oder in Ausübung einer seiner gefahrvollen Taten, gehörte im Barock zu den beliebtesten und verbreitetsten Verbildlichungen heldenhaften Mutes und siegreichen Kampfes. Als übermenschlicher Held wurde er zur Präfiguration des Herrschers schlechthin, die Simson, der Nachfolger in der christlichen Mythologie, geschichtlich bestätigen sollte. Auch die Arbeiten für den Karlsruher Hof sind in diesem Sinne Symbole feudaler Macht.

Auf die Dauer konnte die Aufstellung auf dem Schloßplatz in dieser Form nicht befriedigen und um 1800 wurde auch der barocke Naturalismus der „äußerst schlechten und geschmacklosen steinernen Gartenfiguren" nicht mehr goutiert (Obser 1902, S. 9). Nach einer ersten Restaurierung 1801 erhielten sie einen weißen Ölanstrich, um ihnen den Anschein klassizistischer Reinheit zu verleihen. Der für die längst fällige Neuplanung des Schloßplatzes hinzugezogene Gartendirektor von Schwetzingen, Johann Michael Zeyher, sprach 1807 von der „Notwendigkeit einer Hauptveränderung", da „ein Garten mit nichts als beinahe ruinirten Hecken auf einem offenen Platz, gerade vor der Residenz liegend, für den heutigen Geschmack nicht mehr passend" sei (Gutmann 1911, S. 116). Seinem Plan, der eine Verbindung barocker Symmetrie, mit Rücksicht auf die Ordnung der Gebäude und Alleen, und dem „neuen natürlichen Gesetz" vorsah, traten der Karlsruher Botaniker Carl Christian Gmelin und Friedrich Weinbrenner mit einem Gutachten entgegen. Sie glaubten, durch eine Anlage im englischen Stil unter Beibehaltung der Vertiefungen der Funktion des Geländes als öffentlicher Platz gerecht zu werden. 1813 wurde mit der Umgestaltung des Areals nach Zeyhers überarbeitetem Plan begonnen, die sich über Jahre hinzog. Der Schloßplatz wurde planiert, die Seitenteile mit Rasenflächen eingefaßt und 1816 mit einer vierfachen Reihe von Lindenbäumen umgeben. Zwei Brunnen mit Najadenfiguren bildeten ihren Mittelpunkt (Kat.-Nr. 10). 1815 schlug die Polizeidirektion vor, die Skulpturen wegschaffen zu lassen, was im folgenden Jahr wahrscheinlich erfolgt ist.

1817 ließ sich Christiane Louise von Baden, Witwe des zweiten Sohnes von Karl Friedrich und Karoline Luise, von Weinbrenner ein Gartenpalais bauen (Kat.-Nr. 12). Das Areal für das Gebäude inmitten eines weitläufigen Landschaftsgartens lag nördlich der Kriegsstraße zwischen Herren- und Ritterstraße; hier fanden Lengelachers Figuren wieder Verwendung. Sie „haben sich vorgefunden, und Ihro Hoheit Frau Markgräfin haben solche angekauft", schrieb Weinbrenner in der Veröffentlichung seiner Baupläne und „ob sie gleich nicht als ganz schöne und vollkommene Kunstwerke zu betrachten sind, so haben sie doch immer einen artistischen Werth" (Weinbrenner 1, 1822, S. 9). Die Bauherrin wünschte vor allem die beiden Figurengruppen „für die Verzierung des Haupteingangs des Gartens in der Amalienstraße zu erhalten", schrieb Weinbrenner in



2 *Mythologische Bildwerke auf dem Schloßplatz, ursprüngliche Aufstellung auf dem Schloßplatz, Zeichnung um 1790*



2a *Mythologische Bildwerke auf dem Schloßplatz: Hygieia, Venus Kallipygos, Äskulap, Flötenspieler, Herkules, Borghesischer Faun, Farnesischer Herkules, Bacchus, Pan, Simson, Aufnahmen nach 1910*

einer Anfrage an den Hof vom 30. 9. 1817 (Der Führer 18. 3. 1934). Auf den breiten Torpfosten des Eingangs an der Herrenstraße, der in der Achse der Amalienstraße lag, ließ Weinbrenner die Gruppen aufstellen, und sie „zieren nun den Eingang des Gartens ebensowohl als die Straße auf eine sehr geschmackvolle Art" (Weinbrenner 1, 1822, S. 9). Zehn der zwölf Standfiguren, die als brauchbar angekauft worden waren, erfuhren eine von den Figurengruppen unabhängige Aufstellung (Abb. 12 a). Eine offene Rasenfläche vor der Nordfront des erhöht liegenden Palais war an den Längsseiten mit Lindenalleen gesäumt, welche eine Verbindung von der Zufahrt zum Schlößchen herstellten. Auf den Außenlinien der Wege wurden die Götterfiguren auf neuen Postamenten zwischen die Bäume gereiht. Aus den verschiedensten Blickwinkeln des Landschaftsgartens mögen die weißen Bildwerke aus dem Lindengrün malerisch hervorgeleuchtet haben.

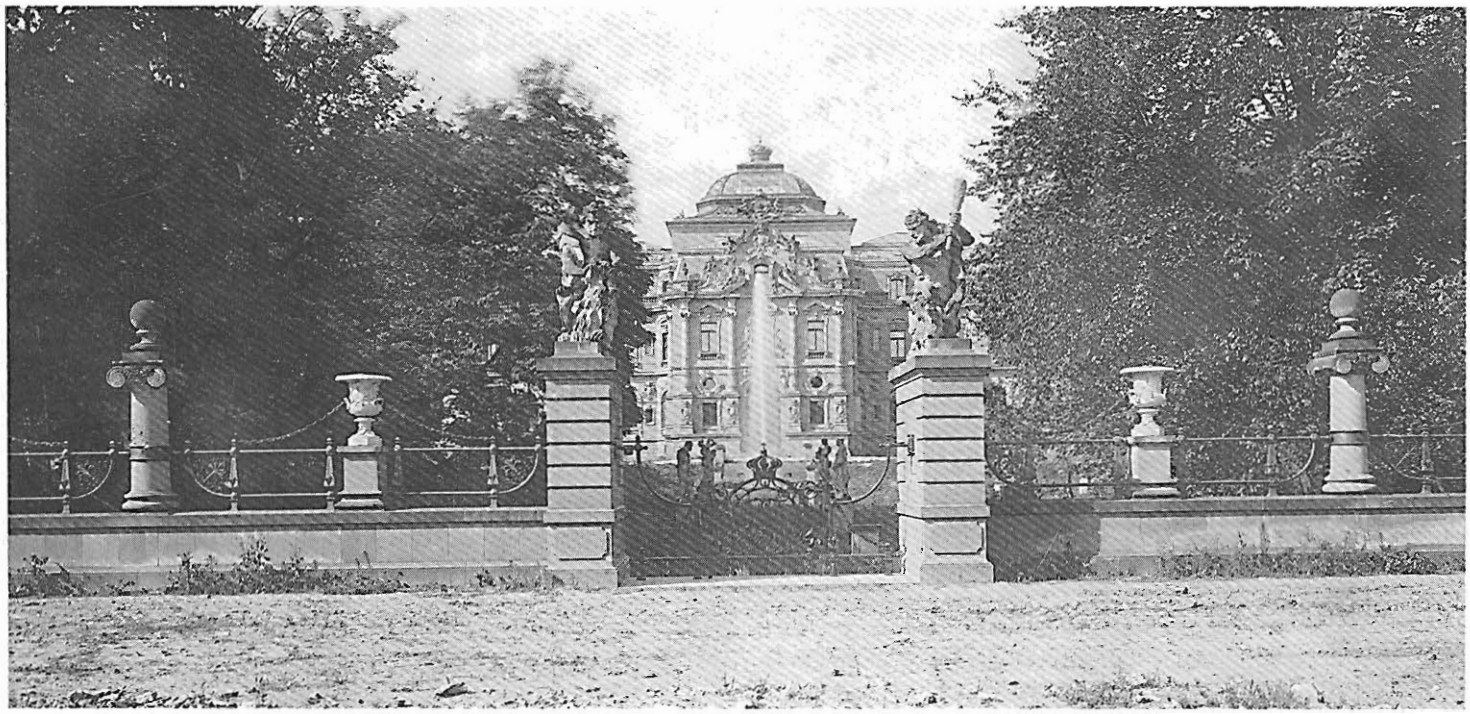
Nach dem Tod der letzten Bewohnerin, Großherzogin Sophie, im Jahre 1865, wurde das Palais zeitweise von öffentlichen Institutionen genutzt, der Garten seit dieser Zeit vernachlässigt. Eine Fotografie des Haupteingangs aus den Jahren vor 1891 zeigt die Pfosten mit den Figurengruppen als Plakatwände mißbraucht (Abb. 2b). 1891 wurde Weinbrenners Gebäude abgerissen und an seiner Stelle erbaute Josef Durm in den Jahren bis 1897 das Erbgroßherzogliche Palais im prunkvollen Stil des Neobarock (Kat.-Nr. 64). Die Lage des Baues und die Aufteilung des Geländes waren beibehalten worden, so daß der Eingang wiederum an der Herrenstraße lag. Eine breite Allee als Auffahrt zog sich bis zur Ritterstraße hin. Das Rasenparterre vor der Nordfront des Gebäudes war nun vertieft angelegt worden und zierte, im Gegensatz zur vielgestaltigen Kaskade auf der Südseite, eine einfache Fontäne. Seitlich des Weges, der das Parterre in der Mittelachse durchschnitt, fanden die barocken, dem Stil des Palais verwandten Gartenfiguren wieder Verwendung (Abb. 2c). Sie waren 1896 von Fidel Binz restauriert worden, wobei der weiße Anstrich beseitigt wurde. Ob es zu diesem Zeitpunkt bereits nur noch acht Standbilder waren, läßt sich anhand der fotografischen Aufnahmen, die Durm um 1898 veröffentlichte, nicht erkennen. So standen Statuen am Rand des Weges, aber auch in die Rasenfläche hineinversetzt. Der Weg mündete in die Auffahrt, und hier waren die Figurengruppen auf den Pfosten aufgestellt, die die Öffnung in der Einfriedung markierten, die das Parterre gegen die Auffahrt abgrenzte. Die Statuen standen indes nur wenige Jahre in der Vertiefung des Rasens; noch vor 1908 wurden sie an die Seiten der Auffahrt versetzt, wo sie unter den Bäumen der Allee standen.

Das Palais, das nur von 1903 bis 1907 als Wohnsitz der erbgroßherzoglichen Familie gedient hatte, wurde in den folgenden Jahren an verschiedene Organisationen vermietet. Wenige Jahrzehnte später schienen die Skulpturen im Innern des Gartens vergessen und waren durch Vermoosung und Verwitterung in einem erbarmungswürdigen Zustand: „Schadhaft, allmählich zerbröckelnd und auseinanderfallend und, falls für ihre Erhaltung nichts getan wird, dem Untergang geweiht. Die besten Karlsruher Bildwerke, die einzigen aus der Barockzeit auf uns gekommenen Plastiken, gehen zugrunde. Wenn man nicht bald etwas zu ihrer Unterhaltung unternimmt, dann dürfte es zu spät sein", mahnte Valdenaire eindringlich (Der Führer 18. 3. 1934). Der Architekturhistoriker erinnerte an die Skulpturen Lengelachers und ihre Geschichte zu einem Zeitpunkt, als in Karlsruhe Überlegungen erörtert wurden, den Schloßplatz zu einem großen Aufmarschgelände für Volkskundgebungen herzurichten. Für eine Wiederaufstellung dort plädierte sein



2b *Mythologische Bildwerke auf dem Schloßplatz, Aufstellung der Figurengruppen am Eingang zum Palais der Markgräfin Christiane Louise, Aufnahme vor 1891*

Vorschlag: „Es erhebt sich überhaupt die Frage, ob es nicht ratsam wäre, die Figuren oder gute Kopien davon auf ihren früheren Standort auf den Schloßplatz zu verbringen und dort wiederaufzustellen. Wie die riesigen Volkskundgebungen im vorigen Jahr gezeigt haben, kommt die jetzige Anlage des Platzes großen Aufzügen nicht entgegen. Hinderlich sind die gärtnerischen Anlagen. Der mittlere Zugang des Schloßplatzes müßte vor allem erweitert, etwa dreimal so breit wie der jetzige Weg gemacht werden, die begrenzenden gärtnerischen



2c *Mythologische Bildwerke auf dem Schloßplatz, Aufstellung im Garten des Erbgroßherzoglichen Palais, Aufnahme um 1898*

Anlagen könnten bis zu den einfassenden Ketten zurückgeschoben werden. Beiderseits des Zugangs könnten dann die Lengelacherschen Figuren und Vasen [. . .] Aufstellung finden, in ähnlicher Weise wie vor 150 Jahren" (Der Führer 18. 3. 1934). Die letztlich nicht ausgeführten Planungen zogen sich hin, ein geschützterer Aufstellungsort, verbunden mit einer Restaurierung, mußte jedoch bald gefunden werden. 1935 wurden die Standfiguren auf die neu angelegten Terrassen hinter dem Schloß versetzt, wo rechts und links des Schloßturms je vier Werke in einer Reihe standen. Die Figurengruppen verblieben hingegen im Palaisgarten.

Von dem Luftangriff auf das Schloß im Dezember 1944 wurden auch die Skulpturen getroffen; ihre eigentliche Zerstörung erfuhren sie jedoch in den Monaten nach Kriegsende, als mehreren Statuen Köpfe und Gliedmaßen mutwillig abgeschlagen wurden. Die gründliche Restaurierung, die von den Bildhauern Moser, Holzmüller und Schwörer in den Jahren 1955 bis 1957 vorgenommen wurde, kam deswegen einer teilweisen Neugestaltung gleich. Der deutliche Eingriff in die Originalsubstanz der barocken Bildwerke betraf vor allem die Oberflächenbehandlung und die Gestaltung der ersetzten Teile. Anschließend wurden die acht Werke im Ehrenhof des Schloßplatzes aufgestellt. Zwischen Wachthäuschen und Portal des in der Außenfassade nach den alten Bauplänen wiedererrichteten Schlosses säumten sie beidseitig den Mittelweg, wobei sie einige Meter in die angrenzenden Rasenflächen hinein versetzt waren.

Die völlige Umgestaltung des Schloßplatzes zur Bundesgartenschau 1967 war der Anlaß, Lengelachers Skulpturen an ihren heutigen Standort zu versetzen, der sich an der ersten Aufstellung im Jahre 1773 orientierte (Abb. 2d). Der Zustand der Figurengruppen, die auch nach dem Wiederaufbau des Erbgroßherzoglichen Palais als Amtssitz des Bundesgerichtshofs dort verblieben waren, schien eine Aufstellung im Freien nicht mehr zu erlauben. Deshalb wurden im Atelier des Restaurators Hans-Volker Dursy in Schwetzingen von jeder Gruppe zwei Kopien hergestellt. Die Mineros-Kopien, ein Verfahren, bei dem ein Zementkernguß mit einer besonderen Oberflächenbehandlung verbunden war, wurden für den Schloßplatz bestimmt. Für den Bundesgerichtshof wählte man Kopien im widerstandsfähigeren Epoxydharz-Verfahren. Sie stehen seither auf den noch von Durm entworfenen Postamenten an der

Auffahrt des heute unzugänglichen Geländes. Die Neuaufstellung entlang der Schloßplatzmitte erforderte außerdem, die im Lauf der Zeit verminderte Anzahl der Standfiguren wieder zu ergänzen. Man entschied sich hierbei allerdings gegen eine reine Nachahmung alter Bildvorlagen und ließ Emil Sutor zwei weibliche Figuren in freier Nachempfindung barocker Formen modellieren: eine Diana mit Köcher und Bogen sowie eine Hebe mit Krug und Trinkgefäß. Sie wurden in Betonguß ausgeführt.

Heute säumen die Standfiguren wieder das vertieft angelegte Mittelparterre des Schloßplatzes. Auf neuen Postamenten, die ebenso wie die Figuren einen weißen Anstrich – wie vor 1896 – erhalten haben, stehen sich nun gegenüber: Der Borghesische Faun und der Farnesische Herkules, Bacchus und Pan, Hygieia und die Venus Kallipygos, Äskulap und der junge Flötenspieler sowie nahe am Schloß Hebe und Diana. Den Beginn der Reihe bilden die monumentalen Figurengruppen, die vor die südliche Schmalseite der Vertiefung gesetzt wurden. Die Anordnung fügt sich in die Symmetrie der gesamten Anlage, die die Ordnungsprinzipien des Barock mit der Formvereinfachung der Gartenkunst der späten Nachkriegszeit verbindet.

Die Mineros-Kopien der Figurengruppen hielten der Umweltbelastung nicht stand und mußten bereits 1979 durch neue Epoxydharz-Kopien ersetzt werden. In regelmäßigen Abständen können diese Kunstharzplastiken seitdem von den Spuren der Umwelt gereinigt werden.

Über die Verwendung der originalen Figurengruppen ist bis heute nicht entschieden. Obwohl ihr Zustand schon vor zwanzig Jahren eine Aufstellung im Freien nicht mehr erlaubte, landeten sie auf dem Gelände eines Bauhofs des Staatlichen Hochbauamts; es ist zu wünschen, daß sie trotz der Schwierigkeit, die die Größe der Bildwerke für eine geschützte Aufstellung mit sich bringt, an einem öffentlichen Ort erhalten werden können.

Archivalien:

StA: 8/StS 22/5; 8/StS 22/11; 8/ZGS I/Schloßgarten; 8/ZGS II/Denkmäler; 8/PBS OXIIIc/115, 117, 119; 8/PBS OXIVa/37, 121, 122, 125, 126, 1046–1050, 1069–1075, 1104–1106, 1120, 1131–1134, 1156, 1157, 1440, 1492, 1503, 1707, 1715; 8/PBS XIVa/58; 8/PBS XIVb/516.

GLA: 56/509; J/B Karlsruhe 143; N Obser 50.

LDA: 350/1–6, 351/1, 3–5, 612/29, 31, 35, 51, 53, 55, 59, 61, 65, 614/15a, 616/69, 0621–628, 0677, 0678, 1000/3, 6, 8, 10, 12, 18, 20, 1001/56, 1002/5, 7, 15, 19, 1010/13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 1011/33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 1113/37, 1468/20, 21, 1470/31, 1472/45, 46, 48, 3246–3257, 6401–6408, 9693, 05997, 10280, 10281, 10793, 16729, 16794.

SKK: Inv.-Nr. Pk II 30/36.

Literatur:

Weinbrenner 1822, S. 9, Taf. 7. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 79. – Weech 1, 1895, S. 378. – Ztschr. f. bildende Kunst NF 9, 1897/1898, S. 282. – Das Erbgroßherzogliche Palais in Karlsruhe. Erbaut von Oberbaudirektor Dr. Josef Durm in den Jahren 1892–1897. 0. 0. (Karlsruhe) o. J. (um 1898), Taf. 3. – Karl Obser (Hg.): Karoline von Freystedt. Erinnerungen aus dem Hofleben. Heidelberg 1902, S. 9. – Gutmann 1911, S. 106, 114. – Sander 1911, S. 90 ff. – Oeftering 1913, S. 12. – Valdenaire 1919, S. 135. – Valdenaire 1926, S. 101, 155 f. – Bad. Heimat 15, 1928, S. 171. – Valdenaire o. J. (1929), S. 42, Abb. 3, 8. – Thieme/ Becker 23, 1929, S. 51. – Karlsruher Tagbl. 30. 9. 1930. – Die Pyramide 19, 1930, S. 72. – Hirsch 2, 1932, S. 49, 415 f. – Valdenaire 1931, S. 63 f., 71. – Die Pyramide 21, 1932, S. 150. – Der Führer 11. 3. 1934, 18. 3. 1934. – BNN 11. 10. 1950. – Bad. Heimat 34, 1954, S. 17–27. – BNN 11. 2. 1955, 17. 4. 1957, 24. 5. 1958. – Richter 1963, S. 33. – Karlsruhe 1965, S. 4 f. – Das Karlsruher Schloß 1965, o. S. – Bauer o. J. (1965), S. 68. – Baedeker 1966, S. 10. – Karlsruher Fächer 1967, H. 5, S. 8 f. – Karlsruher Gartenbuch 1967, S. 69. – BNN 14. 3. 1967, 29. 2. 1968, 17. 8. 1968. – Bohtz 1970, Abb. 9. – BNN 4. 11. 1972. – Die stille Zerstörung 1975, S. 13. – Stratmann 1976, S. 15, 21. – Zier 1978, S. 29. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 116. – BNN 9. 3. 1979, 10. 8. 1979, 10. 4. 1980. – Caroline Luise, Markgräfin von Baden. Ausst.-Kat. Bad. Landesmuseum Karlsruhe 1983, Kat.-Nr. 84. – Dieter Hennebo (Hg.): Gartendenkmalpflege. Grundlagen der Erhaltung historischer Gärten und Grünanlagen. Stuttgart 1985, S. 330–354. – BNN 20. 11. 1986.

B.V.



2d *Mythologische Bildwerke auf dem Schloßplatz, Neuaufstellung auf dem Schloßplatz, Aufnahme 1967*

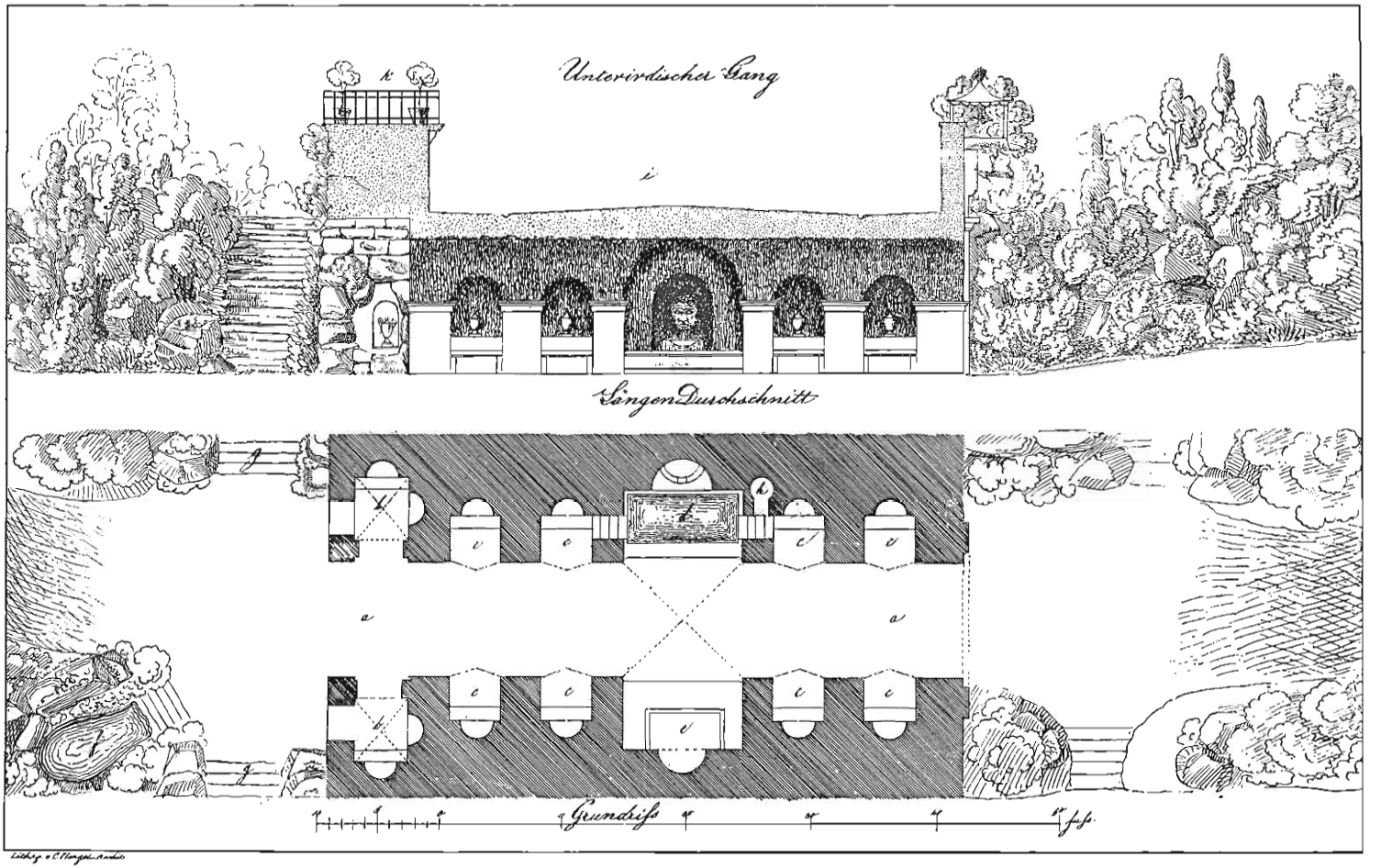
3 Brunnen im Durchgang unter der Erbprinzenstraße

Standort:	Erbprinzengarten, im Durchgang unter der Erbprinzenstraße (1801–1866)
Künstler:	Friedrich Weinbrenner (Architektur), Tobias Günther (Wasserspeier, zugeschrieben)
Ausführung:	Tobias Günther (Bildhauerarbeiten, zugeschrieben)
Auftraggeber:	Erbprinz Karl Ludwig von Baden
Datierung:	1801
Material:	Roter Sandstein (Wasserspeier, Beckenbrüstung), Putz (tropfsteinartige Wandflächen der Brunnennische)
Inschrift:	Keine
Signatur:	Keine
Erhaltung:	Beseitigt (1866). Der Wasserspeier wiederverwendet für einen Wandbrunnen an der Umfassungsmauer des Hofwasserwerks am Ahaweg (1867).

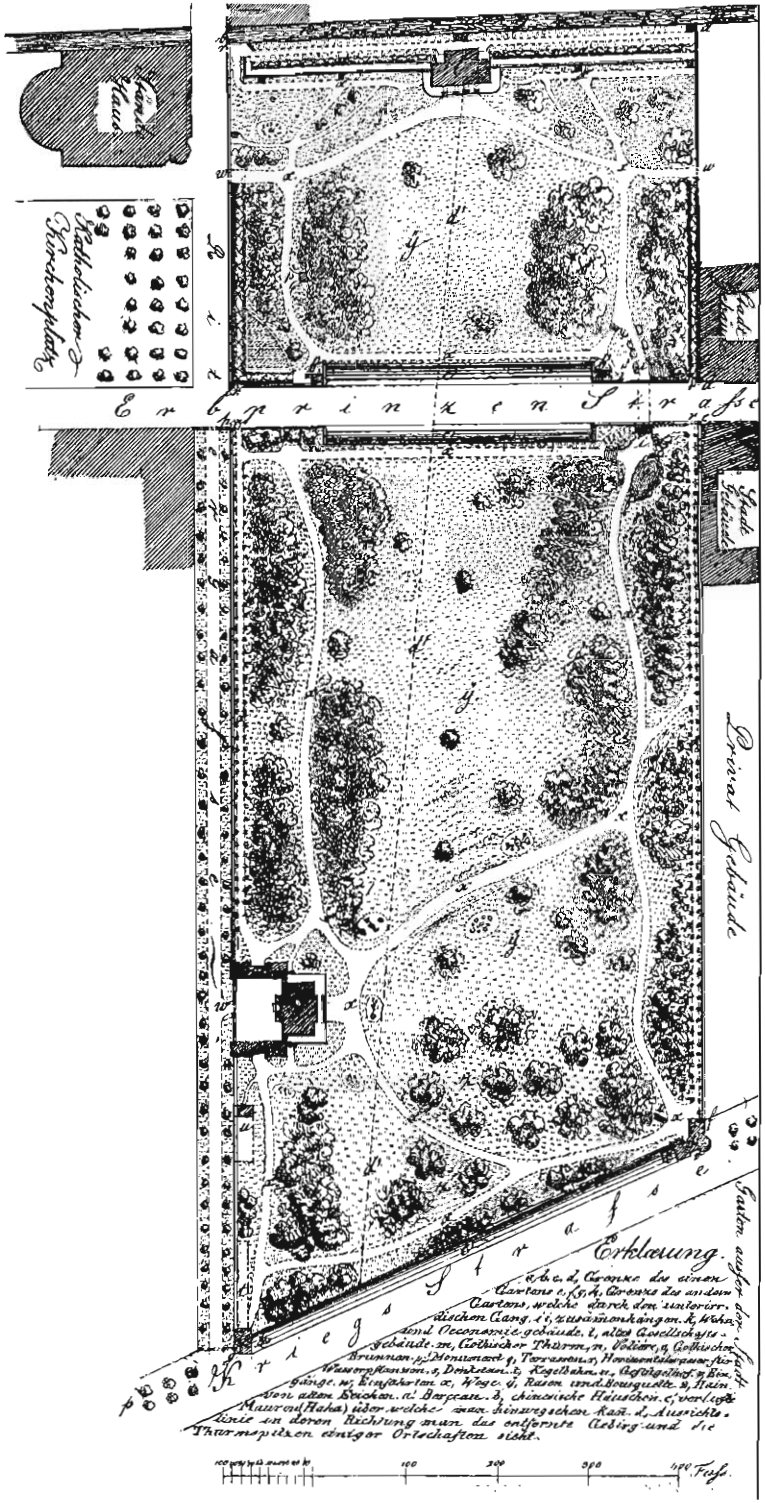
Um 1730 war für den Erbprinzen Friedrich, den schon bald danach verstorbenen Sohn des Stadtgründers Karl Wilhelm, ein eigener Lustgarten geschaffen worden. Abseits der großen Gärten rund um das Residenzschloß befand sich die nach ihrem Besitzer „Erbprinzengarten" genannte, rechteckige Anlage am südwestlichen Stadtrand von Karlsruhe, im nördlichen Bereich des heutigen Friedrichsplatzes. Sie wurde im Norden vom offen fließenden Landgraben begrenzt; an den anderen Seiten, etwa im Verlauf der damals noch nicht bestehenden Straßenzüge von Ritter-, Erbprinzen- und Lammstraße, verwehrten Mauern den Einblick in die nach dem Vorbild französischer Gärten streng geometrisch gehaltenen und beschnittenen Anpflanzungen.

Die Bezeichnung „Erbprinzengarten" tradierte sich weiter, als Markgraf Karl Friedrich 1787 das Areal seinem ältesten Sohn, dem Erbprinzen Karl Ludwig, und dessen Gemahlin Amalie Friederike überließ. Sogleich gingen die neuen Besitzer an die Veränderung des Gartens, der zum bevorzugten Aufenthalt der erbprinzlichen Familie werden sollte. Unmittelbar am Landgraben, etwa am Standort der heutigen Handwerkskammer, errichtete Wilhelm Jeremias Müller ein kleines Gesellschaftshaus im Louis-XVI-Stil. An Garteninspektor Johann Michael Schweickardt, der eben von einer Studienreise aus England zurückgekehrt war, erging der Auftrag, den regelmäßigen Garten in einen englischen Landschaftspark mit offener Wegführung, malerischen Baumgruppen und Rasenflächen umzugestalten, wie er am Ende des 18. Jahrhunderts in Mode war. Seit den 1780er Jahren begann sich Karlsruhe in Richtung Süden auszudehnen. Am Südrand des Gartens wurde zunächst die Erbprinzenstraße angelegt, etwas später auch die ungefähr 300 Meter südlich davon verlaufende Kriegsstraße, die als Umgehungsstraße für die häufigen Truppendurchzüge jener Zeit gedacht war und deren Nordseite als neue Stadtgrenze festgelegt wurde. Angesichts dieser städtebaulichen Entwicklungen reifte gegen Ende des Jahrhunderts in Karl Ludwig der Plan, seinen bisher recht kleinen Park durch Ankauf aller Grundstücke zwischen Erbprinzen- und Kriegsstraße um etwa das Zweieinhalbfache zu erweitern. Den besonderen Anreiz zur Verwirklichung dieser Idee gab vermutlich ein kleines, an der südöstlichen Ecke des Geländes bei der Kriegsstraße gelegenes Wäldchen mit jahrhundertealten Eichen, die man wirkungsvoll in den Park einbeziehen konnte. Außerdem reichte von hier aus der Blick nach Süden bis zu den Dörfern Beiertheim und Bulach – ein idyllisch-ländliches Panorama, wie es die Zeit um 1800 liebte. Zusammen mit den Grundstückserwerbungen begannen 1798 die Planungen, die im Juni 1801 weitgehend abgeschlossen waren. Die neuen gärtnerischen Anlagen stammten wiederum von Garteninspektor Schweickardt, während für die architektonischen Aufgaben der erst seit 1797 in Karlsruhe tätige Friedrich Weinbrenner herangezogen wurde. Bis 1803 schufen beide Künstler ein Gesamtkunstwerk, das über die Grenzen Badens hinaus die Anerkennung der Zeitgenossen fand und auch heute noch als Höhepunkt der Gartenkunst in Karlsruhe gelten muß.

Nur wenige Wege durchzogen die Parklandschaft, von denen sich abwechslungsreiche Perspektiven eröffneten, welche die Anlagen größer erscheinen ließen als sie tatsächlich waren (Abb. 3a). Einige Gartengebäude bereicherten an genau festgelegten Stellen das natürlich wirkende und doch berechnete Gesamtbild. Hauptakzent war das schon von weitem sichtbare, an der verlängerten Ritterstraße erbaute Amalienschlößchen, der Sommersitz der Markgräfin Amalie, die den Park fertigstellen ließ, nachdem Karl Ludwig im Dezember 1801 auf einer Reise in Schweden bei einem Unfall ums Leben gekommen war. Zur Erinnerung an den Verstorbenen entstand im Eichenwäldchen an der südöstlichen Parkecke der Gotische Turm (Kat.-Nr. 4), dem auf der südwestlichen Seite als Pendant ein monumentales Vogelhaus (Kat.-Nr. 11) gegenübergestellt wurde. Ein Denkmal für Karl Friedrich (Kat.-Nr. 11), ein gotischer Brunnen (Kat.-Nr. 5), ein Gedenkstein für einen treu-



3 *Brunnen im Durchgang unter der Erbprinzenstraße, Grundriß und Längsschnitt der Unterführung mit dem Brunnen, Lithographie vor 1830*



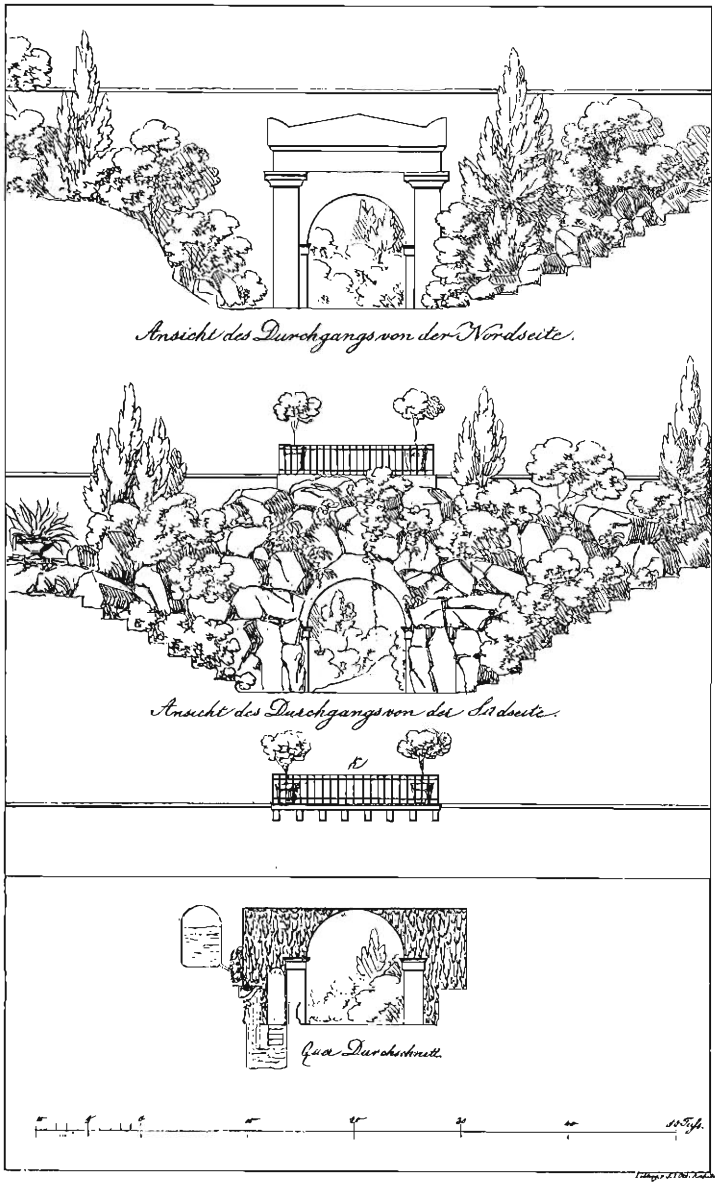
en Hund sowie eine Inschrifttafel, die an einen Besuch von Amaliens Tochter, der russischen Zarin Elisabeth, erinnerte, gehörten zu der romantischen Inszenierung von Architektur und Natur.

Die Erbprinzenstraße, die in ihrem Verlauf aus Verkehrsgründen nicht hatte unterbrochen werden können, trennte den alten Garten von seiner südlichen Erweiterung. Geschickt verstanden es Weinbrenner und Schweickardt jedoch, das Problem der Zweiteilung zu meistern. Während der Park mit Ausnahme der Flucht an der Kriegsstraße von hohen Mauern abgeschlossen wurde, legte man im mittleren Abschnitt der Erbprinzenstraße trockene Gräben mit versenkten Mauern an, sogenannte Ahamauern, die den Blick von einem Gartenteil in den anderen ungehindert freigaben. Wurde damit die Weitläufigkeit der Anlagen vorgespiegelt, so ermöglichte ein Gang unter der Erbprinzenstraße auch eine kreuzungsfreie Wegverbindung zwischen beiden Parkbereichen. Dieser Gang unterquerte etwas östlich der heutigen Kreuzung mit der Lammstraße die Erbprinzenstraße, die an diesem Abschnitt mit hohen Mauern vom Garten abgegrenzt war. Wie Voranschläge vom Januar und Februar 1801 belegen, hatte Weinbrenner westlich davon einen weiteren „Communicationsgang" (GLA: 237/42120) geplant, der einen Rundgang durch die Anlage ermöglicht hätte. Aus Kostengründen mußte jedoch darauf verzichtet werden.

In tiefen Geländeeinschnitten, die durch Findlinge, dichte Bepflanzung sowie einen vom Grundwasser gespeisten Teich als malerische Schluchten erschienen, führte der Verbindungsweg im Norden und Süden hinab zum Tunnel (Abb. 3b). Ein monumentales Portal mit dorischen Pilastern und einem mächtigen Gebälk bildete im Norden den Eingang, während auf der Südseite aufgetürmte Felsbrocken an eine Höhlenöffnung erinnerten – eine Lösung, die mit ihrem betonten Kontrast zwischen architektonischer und vermeintlich natürlicher Form auf die französische Revolutionsarchitektur zurückgeht. Über seitliche Treppenläufe gelangte man auf der Südseite zwischen den Felsen hinauf zu einer kleinen Aussichtsplattform oberhalb des Passageneingangs. Blickte der Spaziergänger von diesem Belvedere in Mauerhöhe hinab auf das städtische Leben außerhalb des Parks, so erwartete ihn beim Durchschreiten des Tunnels eine gänzlich andere Welt (Abb. 3).

3a

Brunnen im Durchgang unter der Erbprinzenstraße, Lageplan des Erbprinzengartens nach der Erweiterung, Lithographie vor 1830



3b *Brunnen im Durchgang unter der Erbprinzenstraße, Ansichten der Tunneleingänge und Querschnitt durch die Unterführung, Lithographie vor 1830*

Im Dämmerlicht des tonnengewölbten und tropfsteinartig verputzten Ganges, den der Architekt ursprünglich wie den Südeingang aus rohen Felsen hatte errichten wollen, öffneten sich zwischen den Pfeilern der Längswände symmetrisch angeordnete Nischen, in denen über steinernen Ruhebänken Urnen oder Kadelaber mit eingemeißelten Namen verstorbener Freunde vorgesehen waren. In einer größeren Nische, etwa in der Mitte der Ostwand, stand ein gemauerter Altar, auf den an Namens- oder Todestagen der Freunde „einige Lichter oder Blumen" (Weinbrenner 2, 1830, S. 9) gestellt werden sollten – ein Zeugnis für den Freundschaftskult jener Zeit, aber auch ein Beispiel für die heute vielleicht seltsam anmutende Totenverehrung, wie sie innerhalb des Erbprinzengartens auch im Gotischen Turm praktiziert wurde (Kat.-Nr. 4).

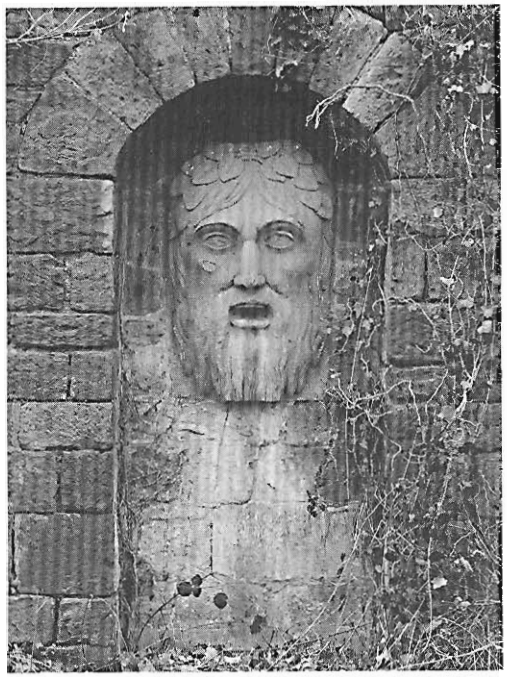
In der Nische unmittelbar gegenüber des Freundschaftsaltars befand sich ein Brunnen, der den Gang mit einem „anmuthigen Rauschen" (Weinbrenner 2, 1830, S. 9) erfüllen sollte. Aufmerksam gemacht vom Geräusch des Wassers, erblickte der Spaziergänger hier an der Rückwand einer als Grotte dekorierten Konche eine mehrfach lebensgroße Maske, einen bärtigen männlichen Kopf mit Blättern im langen Haar, der – nach römischem Vorbild – Neptun, den Gott des Meeres, verkörperte. Aus seinem geöffneten Mund fiel Wasser in eine halbrunde Schale und über deren Rand hinab in ein querrechteckiges Becken, das die Nische ausfüllte und vorne durch eine steinerne Brüstung begrenzt wurde. Das Becken war schachtartig in den Untergrund eingetieft, so daß sich auf seinem Boden wie bei einem Ziehbrunnen Grundwasser sammelte, also auch beim Stillstand des Brunnens Wasser im Bassin stand. Zwei steile Treppchen führten durch enge Öffnungen an den Seitenwänden der angrenzenden Urnennischen hinunter zum tiefgelegenen Wasserspiegel und erlaubten das Wasserschöpfen wie an einer Quelle. Dieses in Karlsruhe einmalige mystische Szenarium weckte Erinnerungen an unterirdische Quellheiligtümer der Antike, wie sie seit dem 18. Jahrhundert als Sinnbild einer versunkenen Kultur die Italienreisenden faszinierten und zu einem Thema der bildenden Kunst wurden.

Von welchem Bildhauer der Neptunskopf stammt, geben die vorhandenen Quellen nicht an. Arthur Valdenaire brachte 1940 das Werk mit Tobias Günther in Verbindung, der seit 1800 als geschätzter Bildhauer an Bauten Friedrich Weinbrenners in Karlsruhe tätig war.

Wie der Brunnen am Gotischen Turm (Kat.-Nr. 5) und ein einfacher Nutzbrunnen an den Ökonomiegebäuden des Amalienschlößchens, so war auch der Wasserspeier in der Unterführung nicht an die wenig leistungsfähige Leitung des Brunnenhauses in der Lammstraße (Kat.-Nr. 1) angeschlossen. Weinbrenner mußte sich deshalb eine komplizierte Installation einfallen lassen. In einem versteckten Anraum rechts neben der Brunnennische wurde mit einer Handpumpe Grundwasser in ein gewölbtes Reservoir unter der Fahrbahn der Erbprinzenstraße gehoben, das zusätzlich möglicherweise noch vom Re-

genwasser der Straße gespeist wurde. Aus der Zisterne lief das Wasser durch ein kurzes Rohr zum Mund des Neptunkopfs. Angesichts dieses großen Aufwands ist zu vermuten, daß der Brunnen nur bei besonderen Anlässen in Betrieb war.

Markgräfin Amalie, die zurückgezogen in Bruchsal oder in ihrem Schlößchen an der Ritterstraße lebte, bewahrte den Erbprinzengarten, mit dem sie viele Erinnerungen an ihren früh verstorbenen Gatten verband, bis zu ihrem Tod 1832. Unmittelbar danach wurden erste Überlegungen angestellt, das Areal zu parzellieren und zu bebauen. Doch erst der wirtschaftliche Aufschwung während der 1860er und 1870er Jahre bereitete der Idylle ein Ende. Nach den seit 1861 projektierten und bis etwa 1874 ausgeführten Entwürfen von Joseph Berckmüller wurde im nördlichen Teil des Gartens der Friedrichsplatz mit Wohn- und Geschäftshäusern in einheitlicher Randbebauung angelegt (Kat.-Nr. 33). Südlich davon entstanden die Großbauten des Sammlungsgebäudes (heute Museum am Friedrichsplatz) und der Generaldirektion der Staatseisenbahnen (heute Bundesbahndirektion Karlsruhe). Nur ein Reststück des Parks blieb in stark veränderter Form erhalten – der heutige Nymphengarten, der seinen Namen von der 1891 dort aufgestellten Nymphengruppe (Kat.-Nr. 59) erhielt. Bis auf das Vogelhaus, das 1883 abgetragen wurde, und das Amalienschlößchen, das dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer fiel, riß man 1866/67 alle Parkarchitekturen Weinbrenners ab (Kat.-Nr. 4) und entfernte die Gartenmauern.
1866 wurde auch der unterirdische Gang, der seine Funktion verloren hatte, zugeschüttet. Die verwertbaren Mauerquader ließ man versteigern, die Findlinge der Felspartien fanden bei der Anlage des Schloßgartens Wiederverwendung. Vom Brunnen blieb lediglich der Neptunskopf übrig. Zunächst in einem Bauhof sichergestellt, kam er bereits im folgenden Jahr an einen neuen Standort. Aus einem Bericht des damaligen Leiters des Hofbauamts, Karl Philipp Dyckerhoff, vom 4. 9. 1867 geht hervor, daß der Kopf inzwischen in die Umfassungsmauer des gerade fertiggestellten Hofwasserwerks am Ahaweg eingebaut worden war, und zwar in einer kleinen Rundbogennische, direkt in der Achse des sich dahinter erhebenden Wasserturms (Abb. 3c). Dort sollte er als Trinkbrunnen für Waldarbeiter und Spaziergänger dienen. Das Wasser fiel in ein halbrundes Becken im Boden vor der Nische und wurde durch einen schmalen Kanal zur Versickerung in den angrenzenden Wald geleitet.
Das Bildwerk, das 1940 auf Veranlassung Arthur Valdenaires von dem Bildhauer Duttenhofer restauriert wurde, hat sich am Ort seiner Zweitverwendung unbeschädigt erhalten, sieht man



3c
Brunnen im Durchgang unter der Erbprinzenstraße, Wiederverwendung des Neptunkopfs an der Mauer des ehemaligen Hofwasserwerks am Ahaweg, Aufnahme 1987

von Verwitterungsspuren ab. Der Brunnen ist jedoch nicht mehr in Betrieb; die Wasserleitung ist seit Jahrzehnten defekt und das kleine Becken verschüttet. Dichtes Unterholz zwischen Ahaweg und der Mauer des heute als Fernheizwerk dienenden Betriebsgeländes versperren die Sicht wie auch den Zugang zum Brunnen, dessen Entstehungsumstände in Vergessenheit geraten sind: In der neueren Literatur zu Friedrich Weinbrenner bleibt das Relikt des Erbprinzengartens unerwähnt. Und in einem 1977 erschienenen Buch über Industriearchitektur, das einen Abschnitt dem ehemaligen Karlsruher Hofwasserwerk widmet, wird der Wasserspeier sogar in die Zeit nach 1900 datiert.

Archivalien:
StA: 8/StS 22/5; 8/Alben/9; 8/PBS OXIIc/46, 47.
GLA: 56/3026; 237/36906, 42120, 42130; 422/407; G Karlsruhe 653, 654; J/B Karlsruhe 19, 142.
Lbst: 260/22 KB.

Literatur:
Taschenbuch auf das Jahr 1806 für Natur- und Gartenfreunde. Tübingen o. J. (1806), S. 158, Taf. 1–2. – Kolb 1814, S. 48. – Hartleben 1815, S. 99. – Weinbrenner 2, 1830, S. 9., Taf. 8, 9. – Das Großherzogtum Baden 1850, S. 9. – Bader 1858, S. 90. – Karlsruher Nachrichten 17. 7. 1870. – Sander 1911, S. 84 f. – Valdenaire 1919, S. 142 f. – Die Pyramide 13, 1924, Nr. 48. – Valdenaire 1926, S. 163. – Göckler 1930, S. 68–72. – Die Pyramide 19, 1930, Nr. 17. – Hirsch 2, 1932, S. 38 ff. – Karlsruher Fächer 1967, H. 22, S. 4 f. – Schefold 1971, Nr. 27706, 27781, 27784. – Rainer Slotta: Technische Denkmäler in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 2. Bochum 1977, S. 398.

G.K.

4 Erbprinz-Karl-Ludwig-Denkmal

Standort:	Erbprinzengarten, in der Kapelle am Gotischen Turm (1803–1867)
Künstler:	Friedrich Weinbrenner
Ausführung:	Philipp Jakob Scheffauer, Stuttgart
Auftraggeber:	Markgräfin Amalie Friederike von Baden
Datierung:	1802–1803
Material:	Weißer Gips
Inschrift:	CARL LUDWIG ERBPRINZ VON BADEN / GEBOREN DEN XIV. FEBR. MDCCLV. / GESTORBEN DEN XV. DEC. MDCCCI. (Sockelvorderseite) amalie (auf der Armbinde)
Signatur:	Unbekannt
Erhaltung:	Beseitigt (1867). Sitzfigur der Amalie zunächst in das Fasanenschlößchen verbracht (1867–1919), dann in das Magazin der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Verschollen (um 1940).

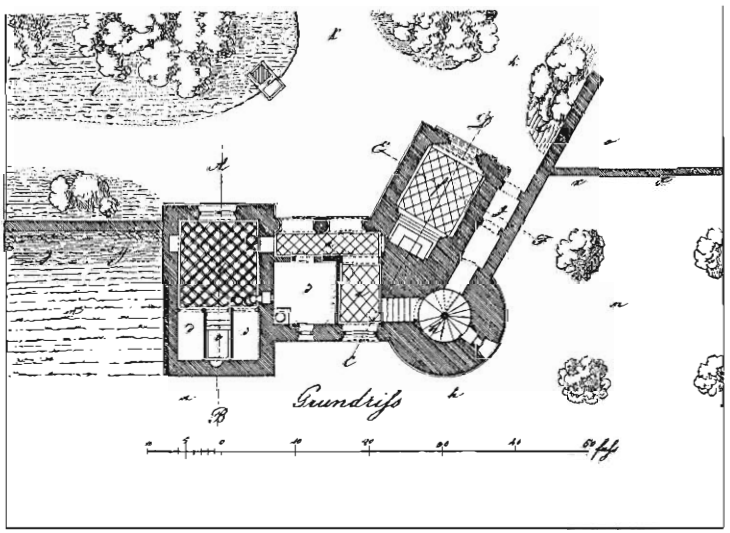
Von 1798 bis 1800 erwarb Erbprinz Karl Ludwig Grundstücke zwischen der Erbprinzenstraße und der Kriegsstraße in der Absicht, diese von Hofgärtner Johann Michael Schweickardt als englischen Landschaftspark herrichten zu lassen. Bereits 1787 hatte der in England geschulte Gärtner den alten Erbprinzengarten, der 1732 zwischen dem Landgraben und der Erbprinzenstraße streng symmetrisch angelegt worden war, in diesem Sinne neugestaltet. 1801 verband Friedrich Weinbrenner den alten und den neuen Garten mit einem Durchgang unter der Erbprinzenstraße (Kat.-Nr. 3).

Als Erbprinz Karl Ludwig und seine Gemahlin Amalie im Juni 1801 zu einer Reise nach Rußland und Schweden aufbrachen, waren die Planungen für die Gartengestaltung und für die Errichtung eines Landschlößchens an der Westseite abgeschlossen und genehmigt. Die Arbeiten sollten nun zügig vorangetrieben werden, damit das Erbprinzenpaar bei seiner Rückkehr einen möglichst fertigen Park vorfände. Als aber die Gartengrenze an der Kriegsstraße gezogen werden sollte, ergaben sich Schwierigkeiten. Im südöstlichen Bereich standen alte Eichen, für deren Erhaltung sich der Erbprinz vor seiner Abreise eingesetzt hatte, und die er auf jeden Fall in seinen Garten eingegliedert wissen wollte. Nach der ursprünglichen Planung hätte der Abschluß des Gartens in der Flucht der Stadtgrenze verlaufen und mit einem Ahagraben angelegt werden sollen, damit sich der Übergang vom Landschaftsgarten zur Natur als fließend darbot. Nun stellte sich heraus, daß drei der Eichen jenseits der Stadtgrenze standen und daher gefällt hätten werden müssen. Weinbrenner blieb nichts anderes übrig, als die Rückkehr seines Auftraggebers und dessen Entscheidung abzuwarten.

Auf der Heimreise erlitt jedoch Erbprinz Karl Ludwig in der Nähe der schwedischen Stadt Arboga bei einem Achsenbruch der Kutsche einen Schlaganfall, an dessen Folgen er am nächsten Tag, dem 16. 12. 1801, starb.

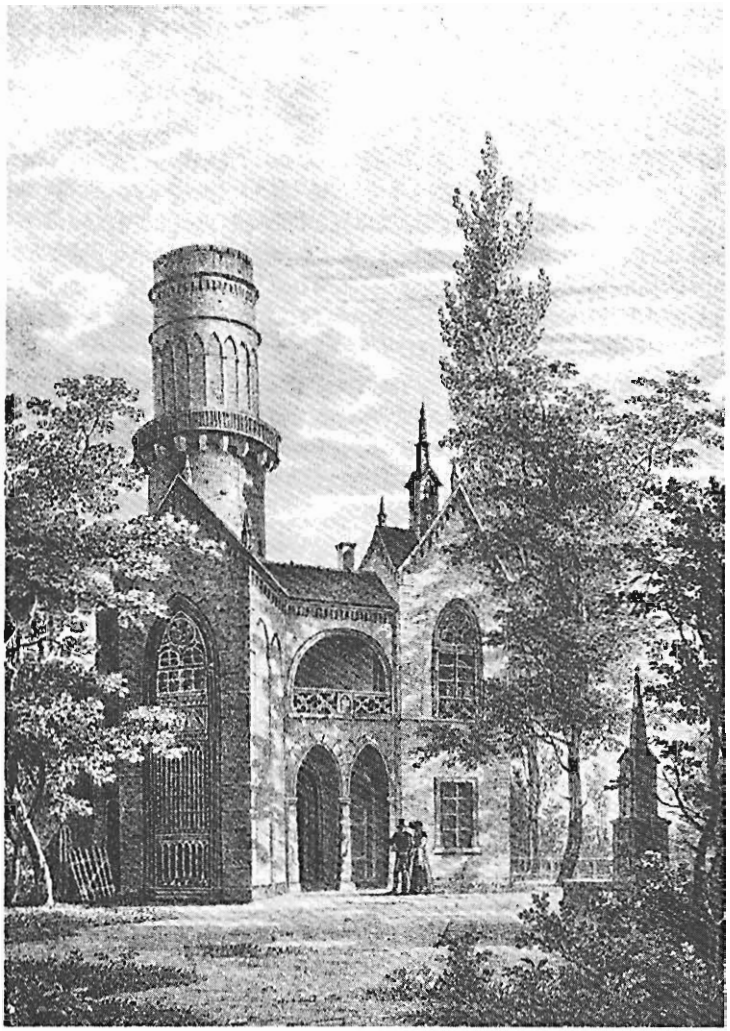
Mit dem Tode seines Sohnes fielen die Verantwortung und die Finanzierung des Erbprinzengartens an Markgraf Karl Friedrich, der nun auch über das endgültige Schicksal der Eichen und die Anlegung des Ahagrabens zu entscheiden hatte. Nach dem traurigen Ereignis war allerdings die Erhaltung und Einbeziehung der Eichen in den Garten keine Frage mehr. Durch die Fürsprache und den Einsatz des Verstorbenen galten die Bäume als sakrosant und gleichsam als Naturdenkmal für Erbprinz Karl Ludwig. Für diesen Hain wurde auf Wunsch des Markgrafen eine Gedenkstätte projektiert, die dem Andenken seines Sohnes gewidmet und der verwitweten Schwiegertochter Amalie ein Trost sein sollte.

Friedrich Weinbrenner entwarf im Frühjahr 1802 eine kleine architektonische Anlage, deren zentraler und namengebender Baukörper der Gotische Turm war. Um von den abweichenden



4a *Erbprinz-Karl-Ludwig-Denkmal, Grundriß des Gotischen Turms*

Fluchtlinien der Stadt- und der Gartengrenze abzulenken, die durch die Vergrößerung des Parks zugunsten der drei Eichen entstanden waren, setzte er den runden Turm auf die Südostecke des Grundstücks. Daran schloß Weinbrenner westlich ein zweigeschossiges Gebäude und nördlich eine Kapelle an (Abb. 4 a, 4 b). Der Charakter des Bauwerks wurde geprägt durch die Verwendung gotischer Formen. Spitzbogen begrenzten Tür- und Fensteröffnungen, die teilweise mit Maßwerk aus Drei- und Vierpässen besetzt waren. Ein umlaufender Bogenfries betonte das Dachgesims des Wohnteils und der Kapelle, auf deren Firste Dachreiter saßen. Am meisten entsprach der Turm mit der hochgezogenen, als Wehrgang auslaufenden Gartenmauer den romantischen Vorstellungen vom Mittelalter. Das mit Schießscharten durchbrochene Mauerwerk, die einfachen, aber kräftigen Konsolen an Balkon und Aussichtsplattform sowie die zinnenbekrönte Brüstung unterstrichen dieses Bild. Bei der Gestaltung des Brunnens, der dem Gebäude gegenüber in der Weggabelung des Gartens stand, griff Weinbrenner auch auf gotisierende Formen zurück (Kat.-Nr. 5). Die alten, in den Garten miteinbezogenen Eichen verstärkten den malerischen Charakter des Ensembles.



4b *Erbprinz-Karl-Ludwig-Denkmal, Ansicht des Gotischen Turms von Norden, Lithographie von Wilhelm Scheuchzer 1826*

Die Anlage diente nicht nur als Point de vue, sondern mit ihrem zylindrischen Turm und dem Belvedere auch als Aussichtspunkt über den gesamten Park, die Stadt und die angrenzende Umgebung bis zum Schwarzwald und den Vogesen. Zugänglich war der Gebäudekomplex von der Kriegsstraße durch eine spitzbogige Türe und von der Gartenseite, dem eigentlichen Haupteingang, durch eine von zwei Spitzbogen geöffnete Vorhalle. Im Erdgeschoß dieses bewohnbaren Turmanbaus befanden sich ein Badezimmer, ein Heizraum sowie eine Treppe mit Zugang zum Turm. Die Wendeltreppe innerhalb des Turms führte nicht nur auf die umlaufende Aussichtsplattform, sondern stellte auch die einzige Verbindung zwischen den beiden Geschossen des Wohnteils dar. Turm und Obergeschoß waren mit einem Gang verbunden, der gleich einer Loge Einblick in die Kapelle gewährte und zu einer gegen den Park mit einem Bogen geöffneten Loggia führte. Im Anschluß daran lag der größte Raum mit Loggia gegen die südlich angrenzenden Felder und Wiesen. Zu diesem Saal gehörte ein kleines Zimmer, das als Kabinett genutzt wurde. Hier hingen Gemälde des schwedischen Hofmalers Dupré mit Szenen von der Reise des Erbprinzenpaares nach Stockholm und vom Tode des Erbprinzen bei Arboga.

Die Kapelle war ausschließlich durch einen Eingang vom Garten her zu betreten, der für den einschiffigen, flach gedeckten Raum auch die einzige Lichtquelle darstellte. Spitzbogen in den Langseiten waren dem Mauerwerk innen und außen vorgeblendet und die darüberliegenden Schildbogen mit Darstellungen aus dem Leben Christi – eine Rißzeichnung zeigt eine Kreuzigungsszene (Abb. 4 c) – ausgemalt. Über die weitere Innenausstattung ist nichts bekannt. Unwahrscheinlich und nicht belegbar ist die Behauptung Valdenaires, daß die Kapelle mit Bildwerken dekoriert gewesen sei, die sich auf den Tod des Erbprinzen bezogen. Auch schrieb Weinbrenner lediglich, daß er „so viel wie möglich im gothischen Styl dekorirte" und auf der Innenseite über der Eingangstür die Inschrift einhauen ließ: „DEM GELIEBTEN SCHMERZVOLLEN ANDENKEN UND



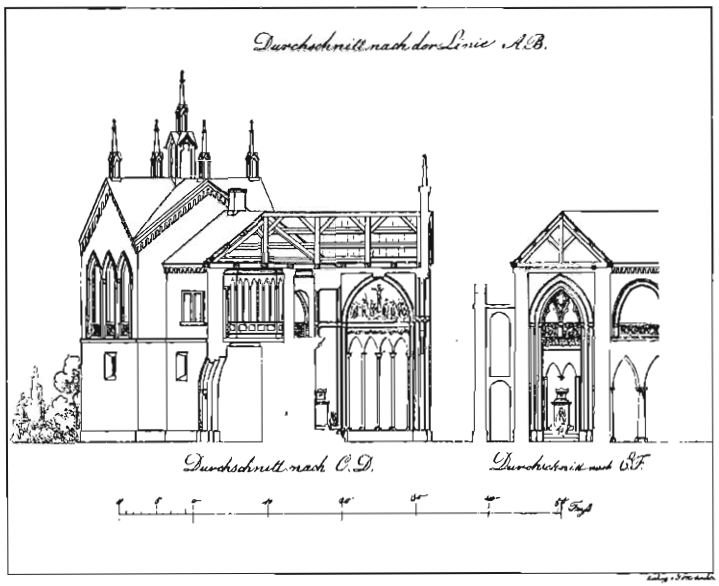
4
Erbprinz-Karl-Ludwig-Denkmal, Kupferstich von Viktor Heideloff 1804

DER SUESSESTEN ALLER HOFFNUNGEN, DER DES WIEDERSEHENS" (Weinbrenner 2, 1830, S. 11). Im Chor der Kapelle, dort, wo sich in der Regel der Altar befindet, stand ein Denkmal, für das die im Juni 1802 aus Schweden heimgekehrte Markgräfin Amalie den Stuttgarter Bildhauer Philipp Jakob Scheffauer herangezogen hatte.

Das Monument (Abb. 4), das im August 1803 vollendet wurde, „gehört wohl unter die gelungensten Arbeiten dieses berühmten, und zu früh mit Tod abgegangenen Künstlers" (Weinbrenner 2, 1830, S. 10) und wurde schon von den Zeitgenossen durch ausführliche Beschreibungen gewürdigt. „Hinter einem Sockel hebt sich ein Piedestal, worauf ein einfaches Cinerarium im antiken Geschmacke ruht. Vorn in einer Füllung desselben zeigt sich das sehr aehnliche Bildniss des Verstorbenen en Medaillon; [. . .] Der Deckel des Aschenbehaelters ist mit Wappen, Trauer-Masquen, und andern Symbolen von Schlaf und Tod verziert. Unten auf dem Sockel sizt eine weibliche Figur [. . .] das Haupt vom Schmerz und Sehnsucht aufwaerts gekehrt; die Haare loshangend auf die Schultern; die Arme kraftlos herabgesenkt auf die Knie, die Haende gefaltet. Wegen des niedrigen Sizes sind Lenden und Beine, als truegen sie die trauernde nicht mehr, zusammengesunken; das rechte Bein verliert sich unter dem linken, und nur der Vorfuß wird wieder sichtbar. Auf dem Haupte des leidtragenden liebenswuerdigen Weibes ist das Diadem angebracht, und ein großer Schleyer darüber geworfen, der auf der rechten Seite in einfach schoenen Falten ueber den Sockel bis zur Erde hinab spielt, zur linken sich auf dem Ruecken verliert, unten wieder hervorquillt, und sich in ueppiger Fuelle ueber Beine und Lenden hervorschlaegt. Ein leichtes Unterkleid ist unter der Brust geguertet, und verraeth den reizenden Wuchs der holden Matrone. Die schoengeformten Arme sind entbloeßt und nur um den linken schlingt sich ein Armband. Der Kuenstler dachte sich unter der Figur die Gattin des edlen Todten, wie sie einsam, und nur von ihrem Schmerz begleitet, sein Grab besucht." (Carlsruher Ztg. 23. 9. 1803)

Man hat sich den nicht sehr tiefen, aber hohen Raum wegen fehlender Lichtquellen recht diffus vorzustellen, wobei das wenige Licht, das durch die Tür hereinfiel, das aus weißem Gips gefertigte Monument aus dem Dunkel hervorhob. Das Denkmal stand erhöht, auf einem mehrstufigen Podest und wurde von zwei dem einfachen Mauerwerk vorgeblendeten Spitzbogen eingefaßt, so daß das ganze Arrangement den Charakter einer bühnenmäßigen Inszenierung erhielt.

Die Konzeption des Monuments stammte von Friedrich Weinbrenner. Scheffauer waren sowohl das Motiv als auch die Komposition vorgegeben. Der Bildhauer schuf die plastischen Verzierungen an der Stele sowie das Medaillon mit dem Bildnis des Verstorbenen im Linksprofil, das er nach einem Gemälde und nach der Totenmaske gestaltet hatte. Aus Kostengründen war die Sitzstatue – nachdem der Bildhauer „das in terra cotta gefertigte Modell selbst an den Hof nach Carlsruhe" (Der Neue Teutsche Merkur 3, 1803, S. 663) gebracht hatte – von ihm in Gips ausgeführt worden. Höchstwahrscheinlich ist das erwähnte Terrakottamodell identisch mit einer Plastik im Frankfurter Liebieghaus (Inv.-Nr. 713, Abb. 4 d), deren Provenienz sich allerdings nur bis 1920 zurückverfolgen läßt.



4c *Erbprinz-Karl-Ludwig-Denkmal, Längs- und Querschnitt durch die Kapelle des Gotischen Turms*

Auffallend an dem Denkmal ist die ungleiche Gewichtung der Darstellung der beiden Personen. Der Verstorbene, für den das Monument errichtet wurde, war nur mit einem Medaillon und einer Inschrift präsent; die Witwe dagegen ließ sich vollplastisch darstellen und zwar nicht als Allegorie der Trauer, sondern als trauernde Amalie – ihr Name steht gut lesbar auf der Armbinde. Ihr Blick ist dabei nicht auf das Denkmal, sondern gegen den Himmel gerichtet. Man könnte das Monument ebensogut als ein Denkmal für die trauernde Amalie verstehen. Der natürlichen, dem Lauf der Zeit unterworfenen Bewältigung des Verlustes wurde hier die permanente, immer von neuem geschürte Trauer entgegengesetzt, so daß der Verstorbene auf keinen Fall in Vergessenheit geraten konnte.

Die Anlage mit dem Monument wurde sowohl durch das die Gefühle besonders ansprechende Pathos als auch durch die exponierte Stellung der Person Amaliens von einem bloßen

Denkmal für Erbprinz Karl Ludwig überhöht zu einem „den ehelichen Tugenden geweihten Hain" (Hartleben 1815, S. 11). Das Sinnbild der Treue wurde noch einmal aufgegriffen in einem Gedenkstein, der sich in der Nähe des Kapelleneingangs am Wegrand befand und dem Hund des Erbprinzen gewidmet war. Das Tier soll verendet sein, als es bei der Rückkehr der Markgräfin Amalie aus Schweden seinen Herrn nicht mehr finden konnte. Für das heutige Verständnis nur schwer nachvollziehbar ist die Verbindung von Kapelle und Bad, die in der Verwendung des Überführungssargs als Badewanne gipfelte, „wo der psychischen Läuterung die physische vorausgehen sollte" (Hirsch 2, 1932, S. 80).

Mit dem Tode der Markgräfin Amalie 1832 ergaben sich Unsicherheiten bezüglich der Besitzverhältnisse und der Kompetenzen, so daß sich der Garten bereits 1834 in einem vernachlässigten Zustand befand. Schon damals kam die Idee auf, den Garten zu parzellieren und zu bebauen. Im Juli 1855 beantragte das Hofbauamt 700 Gulden für notwendige Reparaturen für „dieses an sich zwecklose Bauwesen" (GLA: 56/3290). Seiner ursprünglichen Bedeutung endgültig enthoben wurde das Gebäude 1861, als das Obergeschoß zu einer Wohnung des Oberwachtmeisters und das Badezimmer zu einer Küche umfunktioniert wurde. Im selben Jahr legte der Weinbrenner-Schüler Joseph Berckmüller den ersten Entwurf für das projektierte Sammlungsgebäude vor, dem 1864 Überlegungen zur Verlängerung der Lammstraße bis zur Kriegsstraße folgten, wobei der Gotische Turm vom verbleibenden Erbprinzengarten abgetrennt und isoliert worden wäre. Die Genehmigung zum Abriß war der nächste als unumgänglich angesehene Schritt. Berckmüller hatte den Vorschlag gemacht, das Denkmal für Erbprinz Karl Ludwig in die Evangelische Stadtkirche zu versetzen, womit sich Großherzog Friedrich I. aber nicht einverstanden erklärte. Er forderte Entwürfe für ein Gebäude, das unter Verwendung der Steine, Fenster- und Türrahmen der Kapelle im Schloß- oder Fasanengarten errichtet werden und alle Denksteine des Erbprinzengartens aufnehmen sollte. Während zunächst Berckmüller, dann Karl Philipp Dyckerhoff Entwürfe anfertigte, wurde die Anlage des Gotischen Turms abgetragen und teilweise auf dem Bauhof gelagert, da aus Kostengründen dieses Projekt immer wieder verschoben und letztendlich auch nicht ausgeführt wurde. Was mit den abgetragenen Teilen des Gotischen Turms geschah, ist unbekannt. Seit 1894 soll die Sitzfigur der Amalie im Fasanenschlößchen untergestellt gewesen sein und ab 1919 im Magazin der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, worauf Fritz Hirsch 1932 das letzte Mal verwies. Seither ist sie verschollen. Anfang der 1890er Jahre war von der ursprünglichen Anlage des Erbprinzengartens nur noch das Amalienschlößchen und ein kleiner Teil des Parks erhalten, der seit 1891 – nach Aufstellung des Nymphen-Brunnens von Heinrich Weltring (Kat.-Nr. 59) – Nymphengarten genannt wird.

Archivalien:

StA: 8/PBS OXIVa/222–234, 1461, 1593; 8/PBS XIVa/96–106; 8/PBS OXIVb/494; 8/PBS XV/1192–1202.
GLA: 56/2996, 3029, 3081, 3290, 3291, 3293, 3296, 3317; 237/36904, 36906, 42120; 422/407, 408; N Obser 50; G Karlsruhe 7, 8, 653, 654; J/B Karlsruhe 140, 145–148, 172, 173.
LDA: 473/35a, 473/36a, 18137–18139, Ca.1590.
IfB: Weinbr. Schule I, 4.

Literatur:

Carlsruher Ztg. 23. 9. 1803. – Der Neue Teutsche Merkur 1, 1803, S. 290–294, 662 ff. – Der Neue Teutsche Merkur 1, 1804, S. 63. – Der Neue Teutsche Merkur 3, 1804 (Titelbild). – Taschenbuch auf das Jahr 1806 für Natur- und Gartenfreunde. Tübingen o. J. (1806), S. 159 ff., 163, Taf. 1, 3. – Hartleben 1815, S. 115–118, 120. – Frommel/Schreiber 1827, o. S. – Wagner o. J., Nr. 5. – Weinbrenner 2, 1830, S. 4 ff., 10 f., Taf. 1, 10–13. – Huhn 1843, S. 115, 117 f. – Das Großherzogtum Baden 1850, S. 10, Abb. o. S. – Bader 1858, S. 90. – Seupel 1869, S. 89. – Fecht 1887, S. 200 f. – Weech 1, 1895, Abb. geg. S. 185. – Sander 1911, S. 84 f. – Die Pyramide 30. 11. 1924. – Valdenaire 1926, S. 161 ff., 166, Abb. 130, 135, Taf. 5. – Valdenaire o. J. (1929), S. 30, 44, Abb. 49. – Göckler 1930, S. 68–72. – Die Pyramide 27. 4. 1930. – Hirsch 2, 1932, S. 78–86, 88 ff., 172, 442, 445, Abb. 32–35. – Karlsruher Fächer 1967, H. 10, S. 12 f. – Karlsruher Fächer 1967, H. 22, S. 4, 14. – Schefold 1971, Nr. 27324, 27713–27743. – Schirmer/Göricke o. J. (1975), S. 20 f. – Weinbrenner 1977, Nr. 84. – BNN 16. 2. 1977. – Lankheit 1979, S. 66 f. – Herbert Beck: Liebieghaus – Museum alter Plastik. Führer durch die Sammlungen. Bildwerke des Klassizismus. Frankfurt a. M. 1985, S. 103 ff., 217. – Brownlee 1986, S. 50 f.

M.G.

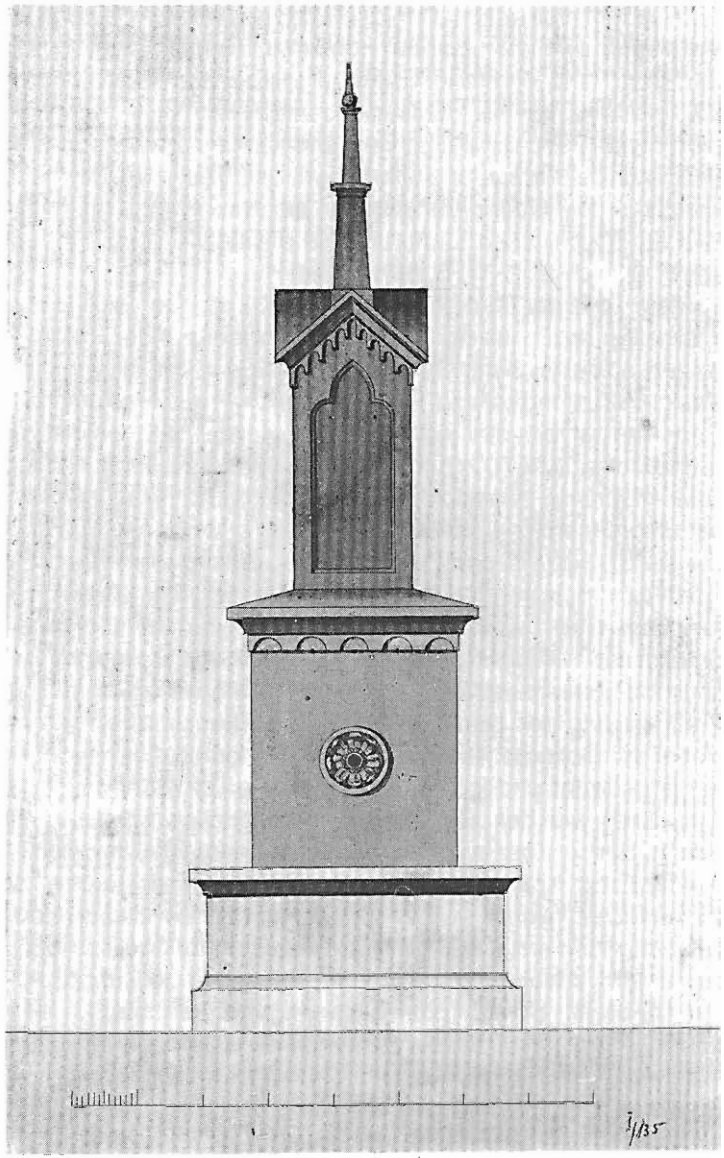


4d
Erbprinz-Karl-Ludwig-Denkmal, Terrakottamodell der trauernden Amalie von Philipp Jakob Scheffauer 1803

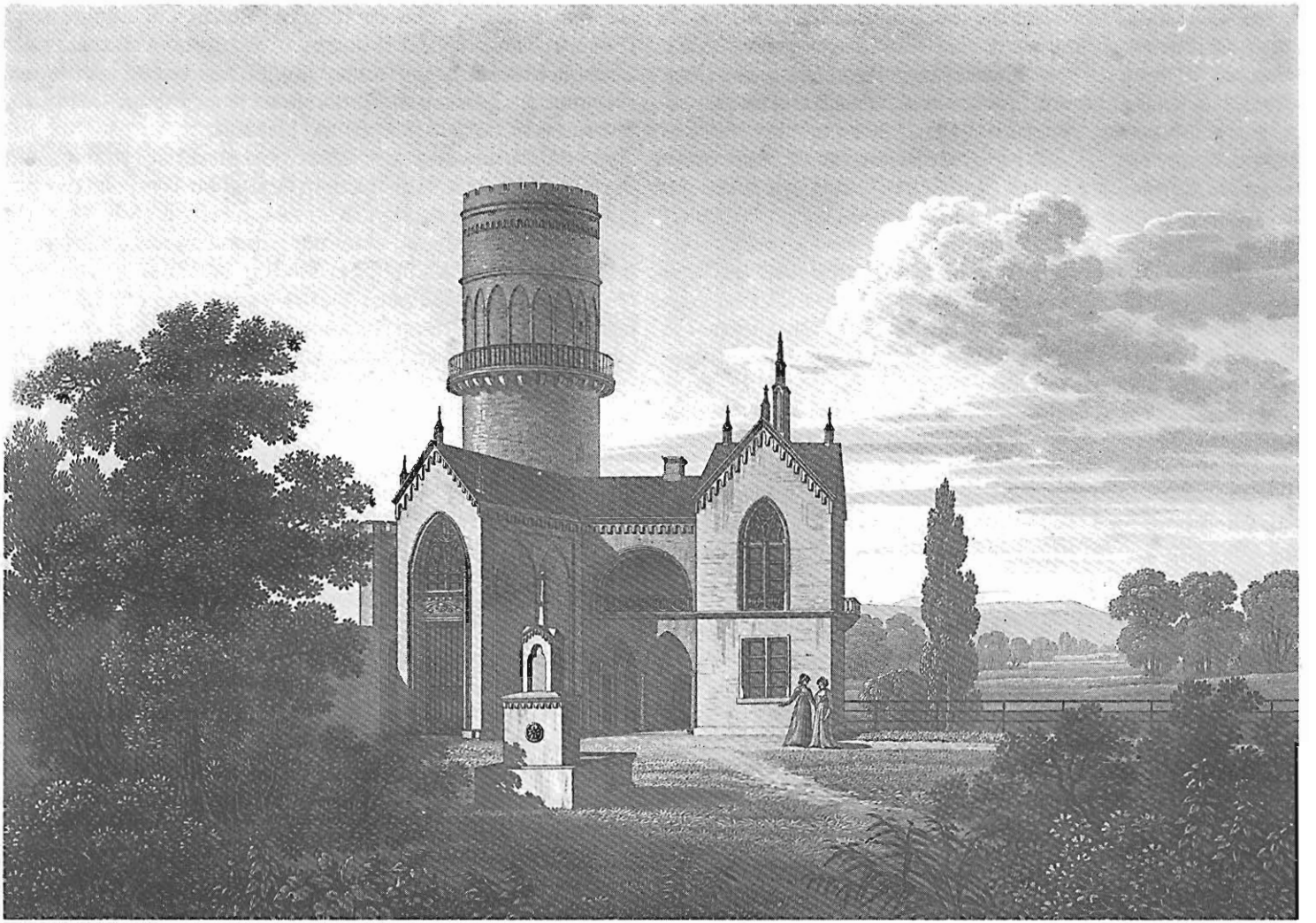
5 Brunnen am Gotischen Turm

Standort:	Erbprinzengarten, beim Gotischen Turm (1803–1866)
Künstler:	Friedrich Weinbrenner
Ausführung:	Baumeister Berckmüller (Bauleitung), Maurermeister Marbe (Steinhauerarbeiten)
Auftraggeber:	Markgraf Karl Friedrich von Baden
Datierung:	1802–1803
Material:	Sandstein (Brunnenstock, Trog)
Inschrift:	Unbekannt
Signatur:	Unbekannt
Erhaltung:	Entfernt (1866); Brunnenstock versteigert, Trog zunächst in den Bauhof verbracht, später verschollen.

Nach 1800 hatten Bauinspektor Friedrich Weinbrenner und Garteninspektor Johann Michael Schweickardt im Auftrag des Erbprinzen Karl Ludwig und seiner Gemahlin Amalie den südlichen Erbprinzengarten angelegt. Ein Gang unter der Erbprinzenstraße hindurch verband die ältere, nördliche Gartenanlage mit dem zwischen 1798 und 1800 erworbenen Gelände (Kat.-Nr. 3). Nach dem Vorbild englischer Landschaftsgärten führten malerisch angelegte Wege von der Unterführung zu architektonischen Blickpunkten, die Weinbrenner von 1801 bis 1803 errichtet hatte. Das waren an der westlichen Gartengrenze das „Amalienschlößchen", auf der Südwestecke des Parks, an der Kriegsstraße, das Vogelhaus (Kat.-Nr. 11) sowie auf der Südostecke der Gotische Turm, den Markgraf Karl Friedrich nach dem tragischen Tod seines Sohnes am 16. 12. 1801 nahe der schwedischen Stadt Arboga in Auftrag gegeben hatte. An den in gotisierenden Formen erbauten Turm, der am Endpunkt mehrerer Wege stand und von alten Eichen umgeben war, schlossen sich westlich ein zweigeschossiges Gebäude und nördlich eine Kapelle an, in deren Chor sich das Denkmal für Erbprinz Karl Ludwig befand (Kat.-Nr. 4).
In einer Weggabelung gegenüber diesem romantischen Ensemble stand auf einer Grünfläche ein Brunnen, der von höheren Pflanzungen hinterfangen wurde (Abb. 4 a, 4 b). Er war gleichzeitig mit dem Gotischen Turm, 1802/03, errichtet worden und wie dieser dem Formenkanon der mittelalterlichen Baukunst verpflichtet (Abb. 5). Weinbrenner hatte bei der Gestaltung des Brunnens, von dem sich eine Ansichtszeichnung erhalten hat (Abb. 5 a), auf den Typus des Einröhrenbrunnens zurückgegriffen, mit Brunnenstock, Auslaufrohr und Trog. Ein quaderförmiger Unterbau nahm das Wasserbecken auf, diente aber auch als Sockel für den Brunnenstock, der zweiteilig gestaltet war. Der untere Teil bestand aus einem fast würfelförmigen Sandsteinblock, der auf jeder Seite durch ein Medaillon mit stilisierten Blättern sparsam dekoriert war; in das vordere



5a *Brunnen am Gotischen Turm, aquarellierte Aufrißzeichnung von unbekannter Hand*



5 *Brunnen am Gotischen Turm, Aquatinta von Christian Haldenwang*

Relief hatte man das Ausflußrohr eingelassen. Der Kubus schloß mit einem Bogenfries ab, und ein einfaches Gesims leitete zu einer gotisierenden Fiale über, in deren Seiten man fensterähnliche Öffnungen vorgeblendet hatte. Auf diesem längsrechteckigen Schaft, der an der Oberseite mit einem Kranzgesims verziert war, saß ein Kreuzdach, aus dessen Mitte sich die bekrönende, sehr spitze Pyramide erhob. Fast schon an die Form eines Obelisken erinnernd, wurde dieser Helm mit Gesims und Kugel gegliedert.
Die Gestaltung und Gliederung dieses, einer gotischen Fiale ähnlichen Teils des Brunnenstocks entsprach den Dachreitern auf der Kapelle und auf dem zweigeschossigen Anbau am Gotischen Turm. Es bestanden aber nicht nur formale, sondern auch zweckorientierte Bezüge zwischen Brunnen und Bauwerk. Das Gebäude, in dem sich Markgräfin Amalie öfters aufhielt, hatte selbst keinen Wasseranschluß, sondern war auf den Brunnen angewiesen. Im Erdgeschoß war eigens ein Badezimmer eingerichtet und der Überführungssarg des Erbprinzen Karl Ludwig als Badewanne installiert worden. Ob diese Räumlichkeit als solche allerdings auch tatsächlich genutzt wurde, ist nicht überliefert. Nicht zuletzt erfüllte der Brunnen auch seinen Zweck für die Versorgung der Gartenanlage mit Wasser.

Da die Kapazität des Brunnenhauses in der Lammstraße (Kat.-Nr. 1) nur für die Brunnen im Schloßbereich und in der Langen Straße (heute Kaiserstraße) ausreichte, wurde der Brunnen am Gotischen Turm mittels einer Pumpe betrieben, die das Wasser aus dem Grund förderte.
Nach dem Durchstich der Lamm- bis zur Kriegsstraße stand der Abbruch der Anlage mit dem Gotischen Turm und des dazugehörenden Gotischen Brunnens bevor. Im Mai 1866 erwarb Major von Khuon, einer der neuen Grundstücksbesitzer an der östlichen Lammstraße, den Brunnenstock, dessen Verbleib seither unbekannt ist. Der steinerne Trog war 1872, laut Bericht von Karl Philipp Dyckerhoff, dem damaligen Leiter des Hofbauamts, noch im Bauhof aufbewahrt; seither ist er ebenfalls verschollen.

Archivalien:
StA: 8/PBS XIVa/98, 104.
GLA: 56/3291, 3293; 422/407; G Karlsruhe 653, 654; J/B Karlsruhe 146/10, 147/14.
IfB: Weinbr.Schule I, 135.

Literatur:
Taschenbuch für Natur- und Gartenfreunde auf das Jahr 1806. Tübingen o. J. (1806), S. 161, 163. – Frommel/Schreiber 1827, o. S. – Wagner o. J., Nr. 5. – Weinbrenner 2, 1830, S. 11, Taf. 1, 10, 12. – Souvenir de Carlsrouhe. Karlsruhe o. J. (um 1840), Bl. 14. – Valdenaire 1926, S. 163, Taf. 5. – Hirsch 2, 1932, S. 79. – Schefold 1971, Nr. 27735, Taf. 295. – BNN 16. 2. 1977.

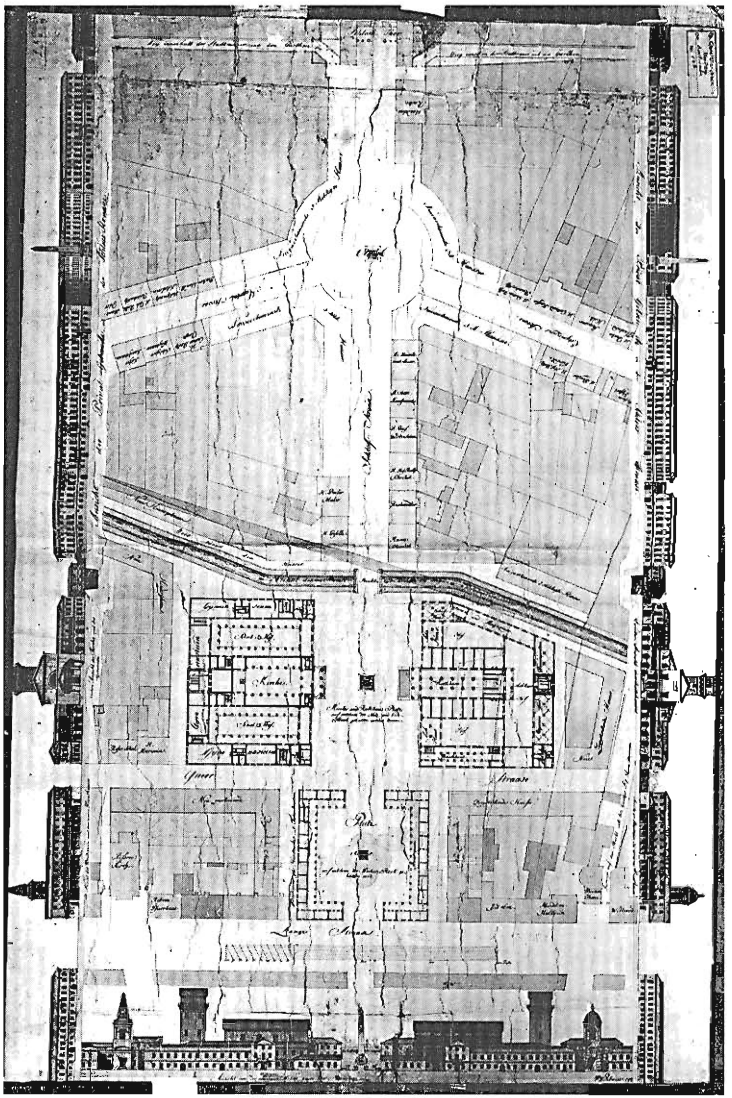
M.G.

6 Ettlinger-Tor-Denkmal

Standort:	Schloßstraße (heute Karl-Friedrich-Straße), an der Kriegsstraße (1803–1872)
Künstler:	Friedrich Weinbrenner
Ausführung:	Tobias Günther (Bauplastik)
Auftraggeber:	Markgraf Karl Friedrich
Datierung:	1803–1805
Material:	Stein (Säulen, Umfassungsmauern), Holz und Verputz (Gebälk, Giebel), Gips (Bauplastik), Schiefer (Dach), Schmiedeeisen (Torflügel)
Inschrift:	REGNANTE.CAROLO.FRIDERICO. M.B.S.R.I.P.E. (Architrav Feldseite) EXSTR.A.C.MDCCCIII. (Architrav Stadtseite)
Signatur:	Unbekannt
Erhaltung:	Mehrfach repariert (1811, 1818, 1819, 1820, 1826, 1827, 1846), Torflügel demontiert (1870); beseitigt (1872).

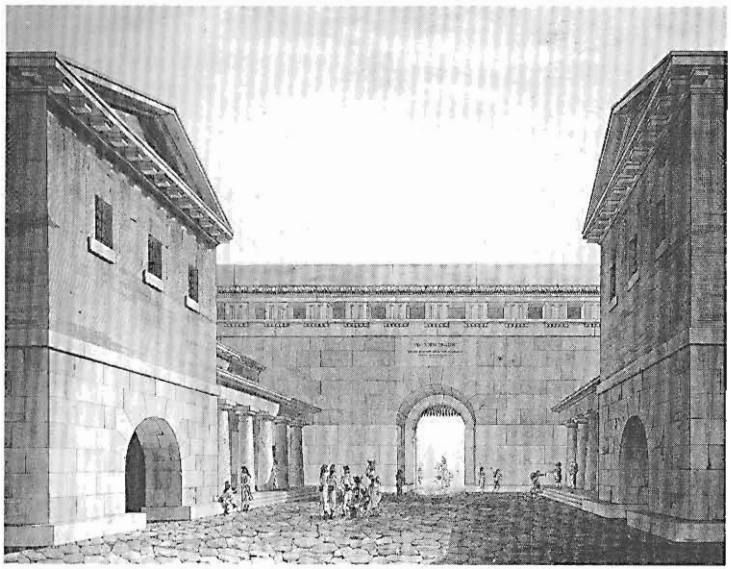
Bereits nach der Mitte des 18. Jahrhunderts begann sich Karlsruhe über die Lange Straße (heute Kaiserstraße) hinweg auszudehnen. Die Kronengasse wurde als eine der ersten 1765 ausgebaut und führte als Kronenstraße bis an das Rüppurrer Tor, das durch den überbrückten Landgraben die Stadt mit der Straße nach Rüppurr verband und den einzigen Zugang im Süden bildete. Bei der Planung von 1768 zur Vergrößerung des alten Marktplatzes an der Langen Straße war auch die Errichtung eines weiteren südlichen Stadttores in der Flucht der zu verlängernden Bärengasse (heute Karl-Friedrich-Straße zwischen Schloßplatz und Kaiserstraße) jenseits des Landgrabens vorgesehen. Der nicht erhaltene Entwurf des französischen Architekten Louis Philippe de la Guêpière bestimmte als Standort des Tores eine Stelle südlich eines achteckigen Platzes. Das Oktogon war im Schnittpunkt zweier Querstraßen angelegt, die das östliche und das westliche Stadttor mit dem projektierten südlichen verbinden sollten. Um

diesem Ein- und Ausgang nicht nur einen städtebaulich dekorativen Charakter zu geben, war auch an eine Landstraße gedacht, die schnurgerade nach Ettlingen führen und sich nach dem dortigen Schloß als Point de vue richten sollte.
Im Gegensatz zu Guêpières Vorstellungen von einer ebenfalls achteckigen Marktplatzgestaltung wurde ein Teil des Planes, der sich auf das Gebiet jenseits des Landgrabens bezog, schrittweise verwirklicht. 1781 legte man die Erbprinzen- und die Spitalstraße (heute Markgrafenstraße) an. Letztere erhielt an ihrem Schnittpunkt mit dem Landgraben am Spitalplatz (heute Lidellplatz) die „Spitalbrücke" sowie ein hölzernes Tor mit einer Wache. Die mittlere, Richtung Marktplatz führende Schloßstraße wurde erst 1783 vermessen und von 1784–1786 bis zum Schnittpunkt mit den Querstraßen ausgebaut. Dort, an der Grenze zur Beiertheimer Gemarkung, sollte auch das projektierte Tor entstehen.
Die Schloßstraße war noch bis zum Sommer 1785 vom alten Stadtkern durch den Landgraben getrennt, als das Bauamt schließlich eine hölzerne Notbrücke errichten ließ. Diese war notwendig geworden, da zwischen 1785 und 1787 die ersten dreistöckigen Häuser an der westlichen Schloßstraße erstellt werden sollten und den Bewohnern ein direkter Zugang zum Markt geboten werden mußte. Zu einer steinernen Brücke hatte man sich nicht entschließen können, da die Abmessungen des neuen Marktplatzes zu diesem Zeitpunkt noch nicht festlagen. Allerdings war der provisorische Übergang nachts durch das hölzerne „Gottesackerthor", benannt nach dem dahinterliegenden, 1718 eröffneten Friedhof, verschlossen, und die neu erbauten Häuser ohne schützende Umfassung. Bereits im März 1787 beklagten sich die ersten Anwohner über diesen Mißstand und baten, um ihrer Sicherheit willen, das Tor auch nachts geöffnet und bewacht zu lassen. Wahrscheinlich wurde das Tor sogar bald darauf bis zum damaligen Ende der Schloßstraße am nördlichen Rondell versetzt und, wie die Bezeichnung „Piquet Thor" vermuten läßt, aus einer hölzernen Palisadenwand mit einem Wachhaus errichtet. Auf Vorschlag des Baudirektors Jeremias Müller verband man 1794 das Tor und die Wohnhäuser auf der südlichen Spitalstraßenseite durch eine Bretterwand mit eingebauter Tür, die das Spitaltor überflüssig machte und eine Wachmannschaft einsparen half. 1795 wurde auf Bitte des Kaufmanns Jacob Reuter, der schon seit 1783 die Schloßstraße Nummer 30 südlich des Rondells bewohnte, das Tor bis zu seinem Haus vorversetzt. Nun stand das Stadttor an der Stelle, die bereits die Entwürfe zur Stadterweiterung der Architekten Maurizio Pedetti von 1787/90 oder Nicolas Alexandre Salins de Montfort von 1790/91 angegeben hatten. Beide Pläne (GLA: 206/227, G Karlsruhe 513)



6a *Ettlinger-Tor-Denkmal, „General-Bauplan für den Marktplatz in Karlsruhe" von Friedrich Weinbrenner 1797*

zeigen zwei mittlere und zwei äußere Torpfosten, die man sich durch Eisengitter bzw. -flügel verbunden denken muß, ähnlich dem 1772 neu errichteten Durlacher Tor oder dem Rüppurrer Tor von 1779.
1797 legte der aus Italien zurückgekehrte und als Bauinspektor in markgräfliche Dienste eingetretene Friedrich Weinbrenner seinen „General-Bauplan für den Marktplatz in Karlsruhe" (Abb. 6a) vor. Er verlängerte die Schloßstraße bis an die



6b *Ettlinger-Tor-Denkmal, Entwurf zu einem Stadttor von Friedrich Weinbrenner 1794*

Kriegsstraße, die in den 1790er Jahren als Heerstraße in der Absicht angelegt worden war, die in der Zeit der französischen Kriege vorbeiziehenden Truppen nicht durch die Stadt, sondern an ihr vorbeizuführen. Hier verlief auch die neue Stadtgrenze, an die Weinbrenner das „Schloss-Thor" plazierte, einen massiven Baukörper mit Zoll- und Wachhäusern. Innerhalb der Straßeneinfassung sind auf dem Plan vier Kreise eingezeichnet, die möglicherweise Torpfosten angeben sollten. Sie stehen auf der Flucht der Stadtgrenze, wogegen das eigentliche Stadttor mit der Hälfte des anschließenden Gebäudekomplexes über diese hinausgezogen ist. Wie die seitlichen Ansichten zeigen, geht die Konzeption der Stadttorgestaltung auf einen 1794 in Rom angefertigten Entwurf zurück, der in einer perspektivischen Ansicht erhalten ist (Abb. 6b). Das Tor sollte demnach aus Quadern gearbeitet sein und mit einem überdachten Wehrgang abschließen. In der Mitte dieser Mauer öffnet sich ein verhältnismäßig schmales Rundbogenportal, das durch eine Archivolte leicht profiliert und mit einem Fallgitter zu schließen ist; darüber ist eine Tafel mit dreizeiliger Inschrift vorgesehen. An diese Mauerfront grenzen links und rechts entlang der Straße zweistöckige, mit Satteldächern versehene Häuser an, die mit ihren flachen Giebelfronten zur Straße hin abschließen und im Erdgeschoß nur durch einfache Rundbögen geöffnet sind. Dazwischen lockern einstöckige Vorhallen mit Pultdächern und jeweils fünf dorischen Säulen die monumentale Erscheinung der streng symmetrischen Anlage auf. Dieser auf einfache architektonische Bauformen reduzierte Entwurf ist auf den Einfluß der Revolutionsarchitektur zurückzuführen. Es lag nahe, daß dieser Entwurf nicht zur Ausführung kam, dazu hatte die Anlage zu sehr den Charakter eines Bollwerkes. Das Stadttor Anfang des 19. Jahrhunderts hatte keine defensive Aufgaben mehr zu erfüllen, sondern diente der Kontrolle der Ein- und Austretenden sowie der Einziehung der Straßen- und Zollgebühren.

Nachdem 1801 Friedrich Weinbrenner sein Haus in der Schloßstraße Nummer 32 errichtet hatte, auf einem Areal, das um einige Meter von der Straße zurückversetzt lag und ihm von Markgraf Karl Friedrich unentgeltlich überlassen worden war, wurde schließlich zwischen April 1803 und April 1804 das Stadttor unter der Bauleitung des Weinbrenner-Schülers Friedrich Arnold aufgestellt (Abb. 6c, 6).

Das Stadttor hieß nun nicht mehr Schloßtor, sondern Ettlinger Tor, und der massive Baukörper mit Rundbogenportal war einer dorischen Tempelfront gewichen, die vor die Stadtgrenze gerückt war. Dahinter grenzten links das Zoll- und rechts das Wachhaus an. Die Fassade wies drei Öffnungen in der Mitte



6c *Ettlinger-Tor-Denkmal, Feldseite, Aufnahme vor 1870*

und zwei geschlossene Interkolumnien an den Seiten auf, so daß die dahinter liegenden einstöckigen Gebäude zur Hälfte überschnitten wurden, und der von der Ettlinger Straße Kommende nur einen zurückgesetzten seitlichen Anbau mit Pultdach wahrnahm. Die gesamte Anlage, außer der breiter angelegten Mittelpassage, die für Fuhrwerke gedacht war, stand durch eine Stufe erhöht über dem Straßenniveau. Das mittlere



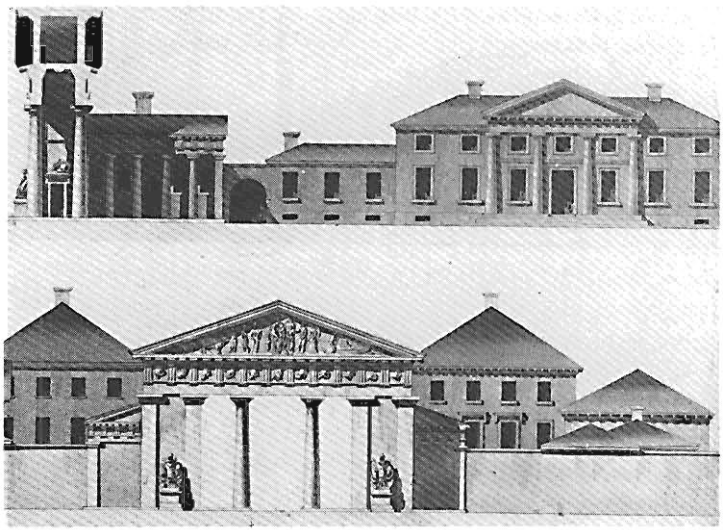
6 *Ettlinger-Tor-Denkmal, Stadtseite, Aufnahme 1870*

Tor wurde von dorischen, unkannelierten Säulen gerahmt, daneben befanden sich die schmäleren Durchgänge für Fußgänger. Die geschlossenen Fassadenflächen waren jeweils von zwei Eckpfeilern eingefaßt. Zwei Säulen und vier Pfeiler trugen das Gebälk mit Architrav und Fries. Die Horizontalität des Balkens wurde durch eine Inschrift sowie durch die Abschlußleiste mit Regulae und Guttae rhythmisch gegliedert. Die lateinisch abgefaßte Inschrift lautete ausführlich: „REGNANTE.CAROLO.FRIDERICO.M. [ARCHIONE] B. [ADENSE] S. [ACRI] R. [OMANI] I. [MPERII] P. [ALATINO] E. [LECTORE]" (Unter der Regierung Karl Friedrich, Markgraf von Baden, des Heiligen Römischen Reiches Kurfürst von der Pfalz). Der Fries setzte sich aus zwölf Triglyphen- und elf Metopenfeldern zusammen, wobei die mittlere Metope das badische Staatswappen zeigte, die restlichen militärische Embleme wie Helme und Schilde. Über dem Kranzgesims erhob sich das Giebelfeld mit einer figurenreichen Szenerie im Flachrelief. In der Mitte thronte Kybele, die Göttermutter, die hier mit einer Mauerkrone die Stadt Karlsruhe personifizierte; sie „laeßt Kuenste und Wissenschaft in kindlichen Gestalten auf ihrem Schoß ruhen. Handel und Ackerbau schmiegen sich in gleichen jugendlichen Bildern an sie an" (Hartleben 1815, S. 32). Links trat mit einem Füllhorn Ceres heran, die römische Göttin des Ackerbaus, in deren Gefolge auch Vieh mitgeführt wurde. Rechts näherte sich Merkur, der römische Gott des Handels, in Begleitung eines Genius. Im Zwickel des Giebels war eine Bootsbeladung dargestellt.

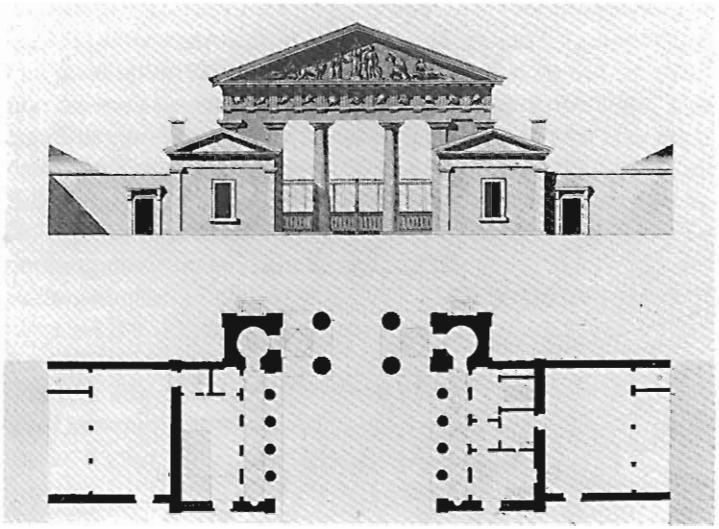
Nach dem Passieren des mit Eisentüren verschließbaren Tores stand der Besucher zwischen den seitlichen Anbauten, deren Fassaden mit den zwei Eckpfeilern und vier dorischen Säulen im Aufbau der dorischen Ordnung des Tores entsprachen. Die Zwischenfelder des Frieses trugen allerdings keinen figürlichen Schmuck.

Die Stadtseite des Tores war im Aufriß identisch mit der Feldseite, wobei von dieser Ansicht nur die drei Durchgänge wahrgenommen wurden, da die geschlossenen Interkolumnien bis zur halben Höhe durch die beiden Anbauten überschnitten waren. Das Gebälk gliederte sich wieder in den Architrav, mit der Inschrift: „EXSTR. [UEBATUR] A. [NNO] C. [HRISTI] MDCCCIII." (Errichtet im Jahre Christi 1803.), sowie den Fries mit militärischen Emblemen. Darüber lag das Giebelfeld mit plastischem Figurenschmuck, an dem die streng symmetrische Komposition der Flachreliefs noch deutlicher als auf der Außenseite hervortrat. In der Mitte schwebte über einer Kugel die Allegorie der Zeit in weiblicher Gestalt. Sie brachte zwei weibliche Personen zusammen, von denen die Linke einen Löwen mit sich führte, der auch das beigefügte Wappen zierte, wodurch die Gestalt als Palatina, Personifikation der Rheinpfalz, ausgewiesen wurde; rechts stand Badenia mit dem badischen Wappen, gefolgt von dem Zähringer Greifen. In den Zwickeln des Giebels lagerten je eine Flußgottheit mit auslaufenden Wasserurnen, die als Personifikationen des Rheins und des Neckars zu deuten waren.

Entwürfe zum Ettlinger Tor von Friedrich Weinbrenner sind nicht mehr erhalten. Allerdings dürften zwei im Stadtarchiv Karlsruhe aufbewahrte Blätter von Friedrich Dyckerhoff von 1806 mit der „Ansicht des Etlinger Thors von der äusern Seite" und Querschnitt (Abb. 6 d) sowie mit der „Ansicht des Etlinger Thors gegen die Stadtseite" und Grundriß (Abb. 6 e) nach Vorlagen von Weinbrenner kopiert worden sein. Sie stimmen mit dem ausgeführten Projekt, soweit dies anhand von Fotografien überprüft werden kann, bis auf wenige Details überein. Vor dem Tor sollten ursprünglich in den geschlossenen Interkolumnien Sockel mit Trophäen aufgestellt werden; darauf wurde jedoch verzichtet. Der Grundriß verdeutlicht die Durchgangssituation innerhalb des Torgebäudes, das in seinen Seiten durch Türöffnungen und einem runden Raum mit den Zoll- und Wachhäusern verbunden war. Ferner demonstriert er die unterschiedliche Raumaufteilung der Bauten. Der Querschnitt des Torgebäudes zeigt über den genannten Türöffnungen weitere Trophäen und im Gebälk einen Fries, der wie der äußere mit militärischen Emblemen besetzt war.



6d *Ettlinger-Tor-Denkmal, „Ansicht des Etlinger Thors von der äusern Seite" mit Querschnitt von Friedrich Dyckerhoff 1806 (nach Weinbrenner?)*

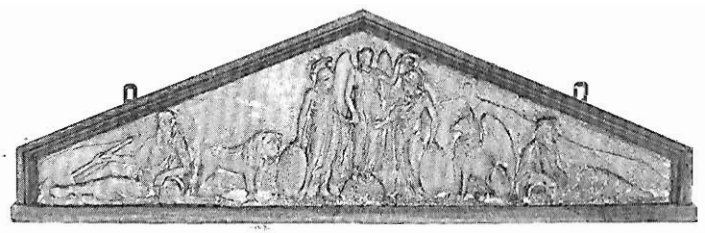


6e *Ettlinger-Tor-Denkmal, „Ansicht des Etlinger Thors gegen die Stadtseite" mit Grundriß von Friedrich Dyckerhoff 1806 (nach Weinbrenner?)*

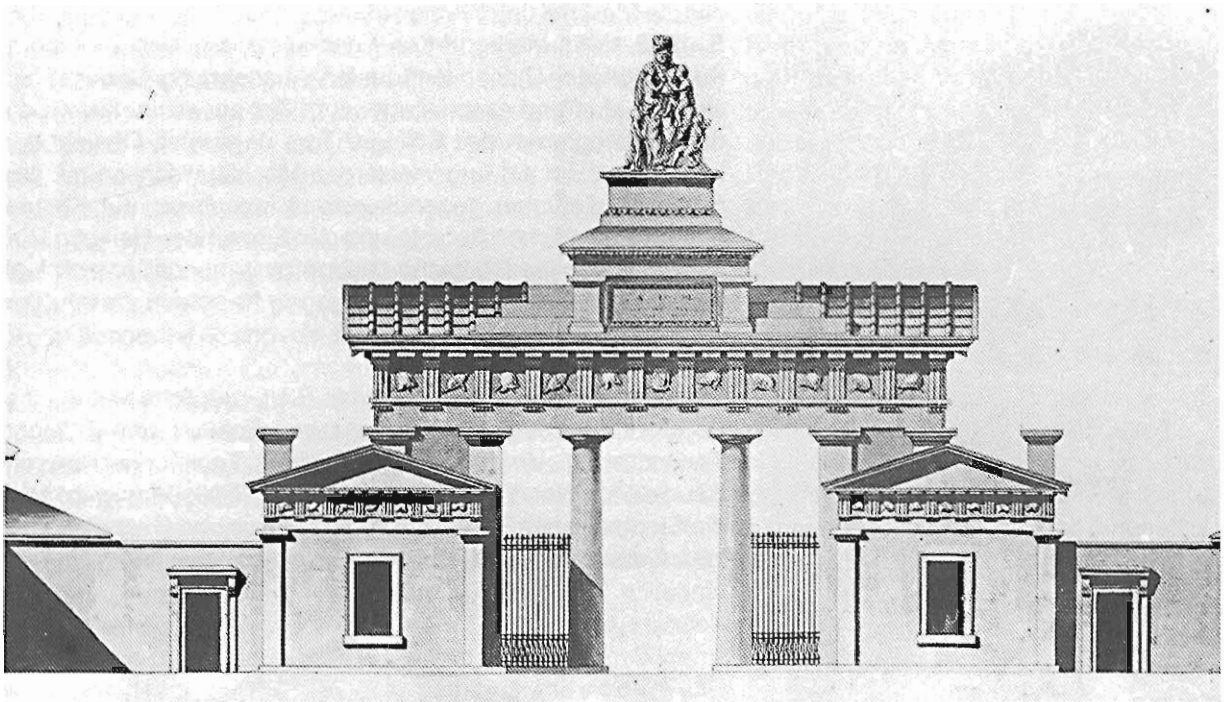
Bei der Eröffnung des Tores am 26. 9. 1804 waren die beschriebenen Giebelfelder noch nicht besetzt. Für den Bildschmuck der Tympana erstellte Tobias Günther am 25. 2. 1805 einen Kostenvoranschlag, in dem er für die Ausführung der Weinbrennerschen Bildidee 300 Gulden sowie elf Gulden pro Metope bei Bereitstellung aller benötigten Materialien wie Gips, Nägel, Kalk, Leim usw. verlangte. Ein Modell für die Stadtseite des Giebelreliefs wird im Stadtarchiv Karlsruhe (Abb. 6 f) aufbewahrt. Am 11. 5. 1805 reichte der Mannheimer Stukkateur Maximilian Joseph Pozzi seinen Kostenvoranschlag über 600 Gulden ein. Weinbrenner, dem für diesen Posten nur 500 Gulden zur Verfügung standen, vergab die Arbeit an Günther, der am 29. 7. 1805 seine letzte Ratenzahlung forderte.

Das Programm des Bildschmucks auf der Feldseite mit der Stadtgöttin, der die Vertreter der Landwirtschaft, des Handwerks, der Wissenschaften und der Künste huldigen, war nichts Ungewöhnliches und hätte das Stadttor fast jeder anderen Stadt zieren können. Dasjenige auf der Stadtseite allerdings nahm Bezug auf ein ganz bestimmtes historisches Ereignis der badischen Geschichte. Baden, das sich im Zweiten Koalitionskrieg (1799–1801) neutral verhalten hatte, bekam für linksrheinische Gebiete, die das Reich an Frankreich abzutreten hatte, durch den Reichsdeputationshauptschluß am 25. 2. 1803 rechtsrheinische Gebiete zugesprochen, unter anderen die Pfalz mit den Städten Mannheim und Heidelberg. Am 8. 5. 1803 nahm Markgraf Karl Friedrich zudem den Titel eines Kurfürsten an. Dieser territorialen Ausdehnung Badens, die sich der Markgraf schon länger zum Ziel gesetzt hatte, wurde das Bildprogramm des Ettlinger Tors gewidmet. Obwohl der Landesherr der Art und Weise des Machtzuwachses mit gemischten Gefühlen gegenüberstand, da dieser auf Kosten ehemals geistlicher Gebiete und der Einheit des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation ging, konnte er sich aus Gründen der Staatsräson nicht gegen Napoleon stellen, der ihn bei der Verteilung der Gebiete bevorzugt behandelt hatte.

Ein undatiertes und verschollenes Blatt, möglicherweise eine Schülerkopie, zeigt einen alternativen Entwurf zum Ettlinger Tor und ist mit „Vordere Ansicht zu einem Thor / entworfen von Baudirektor Wbr." bezeichnet (Abb. 6 g). Wiedergegeben ist die Stadtseite des Tores, das in der Anlage und Gestaltung bis zum Gebälk dem ausgeführten Projekt entspricht; die Giebelzone differiert allerdings erheblich. Hier ist das Giebeldach nicht quer, sondern längs aufgesetzt, so daß die Tympana auf den Seiten des Tores erscheinen. In der Mitte, über dem Kranzgesims, erhebt sich aus dem Satteldach eine Attika, in die eine Inschrifttafel eingelassen ist. Darauf ruht ein weiterer Block, der einer kolossalen Figurengruppe als Sockel dient. Eine thronende weibliche Gestalt trägt eine Mauerkrone und ist daher als Personifikation der Stadt Karlsruhe zu deuten. Auf ihrem Schoß sitzen zwei kindliche Gestalten, und zwei weitere schmiegen sich an ihre Beine; sie sollen Genien der Künste, der Wissenschaften, des Handwerks und des Ackerbaus darstellen, also das Motiv, das in der Szene auf der Feldseite des ausgeführten Tores die Mitte einnimmt. Weshalb dieser Entwurf, der an das 1789 von Carl Gotthard Langhans errichtete Brandenburger Tor in Berlin denken läßt, nicht zur Ausführung kam, kann nur spekulativ beantwortet werden. Erstens war das Stadttor mit diesem Giebel nicht mit einem adäquaten, auf das



6f *Ettlinger-Tor-Denkmal, Modell des Giebelreliefs auf der Stadtseite von Tobias Günther 1805*



6g
Ettlinger-Tor-Denkmal, Entwurf zu einem Stadttor (von Friedrich Weinbrenner?) 1803

historische Ereignis der Verleihung der Kurfürstenwürde zu beziehenden Bildschmuck zu versehen – allenfalls mit einer Inschrift. Zweitens hatte Weinbrenner zur gleichen Zeit ein Denkmal für Markgraf Karl Wilhelm projektiert (Kat.-Nr. 7), das mit einer kompositionell sehr ähnlichen, kolossalen Figurengruppe – eine thronende Stadtgöttin mit Aschenurne und einem Genius des Todes – besetzt werden sollte (Abb. 7). Nicht zuletzt mögen finanzielle Gründe ausschlaggebend gewesen sein, denn die Kostenfrage spielte bei der Errichtung des Ettlinger Tores überhaupt eine große Rolle. Weinbrenner mußte sparen, wo immer es möglich war, so daß es nicht verwundert, daß am ausgeführten Stadttor nur die vier Säulen des Tores, die acht Säulen der Wachhäuser und die Umfassungsmauern aus Stein gefertigt waren, alles übrige aber aus einer Holzkonstruktion zusammengesetzt und mit einem Verputz überzogen worden war. Für die Aufstellung einer Figurengruppe auf einem solch exponierten und witterungsausgesetzten Standort wäre ein robustes und teureres Material, etwa Sandstein oder Marmor, vonnöten gewesen. Dann hätte aber auch die übrige architektonische Konstruktion aus statischen Gründen aufwendiger gestaltet werden müssen, als dies am ausgeführten Ettlinger Tor der Fall gewesen war.

Die Sparsamkeit Karl Friedrichs sollte sich schon bald rächen. Die ersten Reparaturen waren 1811 am Schilderhaus auszuführen, 1818 waren die Scharniere abgelaufen, in denen die Torflügel hingen. Da die Fuhrwerke des öfteren gegen die Toranlage stießen, sollte der vorkragende Teil des Unterbaus entfernt werden, um so die Tordurchfahrt zu erweitern. Daraufhin ließ Weinbrenner die Straßenpflasterung bis auf das Niveau des Gebäudes erhöhen und die vier Säulen mit Prellsteinen versehen. 1820 waren Reparaturen am Dach durchzuführen und 1826 die Trophäen in der Tordurchfahrt sowie einzelne Triglyphen und Figuren im Tympanon der Feldseite zu erneuern. 1827 bekam das Bauwerk auch einen neuen Anstrich. So waren ständig Ausbesserungsarbeiten zu erledigen, die auch bis in die 1850er Jahre gewissenhaft ausgeführt wurden. Allmählich ließ die Bereitschaft dazu jedoch nach. 1869 war erstmals die Rede davon, das Ettlinger Tor zu beseitigen. Den Grund dafür lieferte das hohe Verkehrsaufkommen, dem das Tor als „Nadelöhr" im Wege stand. Zunächst wurden im März 1870 die Torflügel demontiert, worauf sich eine rege Diskussion um Entfernung oder Beibehaltung anknüpfte, die am 12. 5. 1870 der Gemeinderat im Einverständnis mit dem Großherzog durch den Beschluß der Beseitigung beendete. Ein letztes Mal wurde das Stadttor im Januar 1871 anläßlich der Heimkehr der Truppen aus dem Deutsch-Französischen Krieg festlich als Triumphtor dekoriert. Ein Jahr später, im Januar 1872, fand der Abbruch statt.

Nachdem der Karl-Friedrich-Straße der monumentale Abschluß genommen war, mußte eine adäquate Eingangssituation geschaffen werden. An der Kriegsstraße lag der Bahnhof, und die meisten Besucher betraten die Stadt von Süden, über den Ettlinger-Tor-Platz kommend. So wurde 1874 an der nordöstlichen Ecke der Kriegs- und der Karl-Friedrich-Straße ein Brunnen mit Schauwand erbaut, der Malsch-Brunnen (Kat.-Nr. 45). Für eine repräsentative Lösung hatte man 1875 die Errichtung des Hotels „Germania" auf der gegenüberliegenden Seite gehalten. Doch erwiesen sich diese beiden Gebäude nicht als der adäquate architektonische Abschluß der städtebaulich bedeutenden Straßenachse. In der zeitgenössischen Literatur läßt sich daher für diese Stelle, an der das Ettlinger-Tor-Denkmal gestanden hatte, auch die Bezeichnung „Zahnlücke" finden (Hausrath 1902, S. 146 f.).

Archivalien:
SIA: 8/ZGS I/Denkmäler; 8/PBS OXIIIa/93; 8/PBS OXIVb/83–102, 659, 660, 708 a; 8/PBS XIVb/135, 151; 8/PBS XV/1163, 1164.
GLA: 206/503, 505; 391/18547, 18558; 422/426; 424f/33; G Karlsruhe 106, 492; J/B Karlsruhe 146/5, 147/18, 148, 168–170, 172.
LDA: 469/2, 469/6, 469/8, 471/30, 0565, 0566, 0832–0834, 8812, 07137.

Literatur:
Hartleben 1815, S. 31 ff. – Frommel/Schreiber 1827, o. S. – Wagner o. J., Nr. 29. – Huhn 1843, S. 83 f. – Das Großherzogtum Baden 1850, S. 4, Abb. o. S. – Bader 1858, S. 96. – Seupel 1869, S. 88. – Karlsruher Nachrichten 20. 7. 1870, 12. 4. 1871, 3. 5. 1871, 26. 5. 1871, 13. 8. 1871, 15. 9. 1871, 18. 10. 1871, 25. 10. 1871, 3. 12. 1871, 13. 12. 1871, 17. 1. 1872. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 61. – Cathiau o. J. (1882), S. 56 f. – Fecht 1887, S. 191, 196, 202. – Cathiau 1890, S. 24. – Weech 1, 1895, S. 242. – Adolph Hausrath: Erinnerungen an Gelehrte und Künstler der badischen Heimat. Leipzig 1902, S. 146 f. – Weech 3, 1, 1904, S. 243 ff. – Ehrenberg 1909, S. 101. – Sander 1911, S. 78, 80 f. – Valdenaire 1926, S. 32, 90, 93 ff., 113. – Bad. Heimat 15, 1928, S. 89. – Hirsch 1, 1928, S. 19–23, 30, 119 f., 137, 214, 264. – Valdenaire o. J. (1929), S. 27, 29, 46, Abb. 45. – Göckler 1930, S. 39, 43 f. – Hirsch 2, 1932, S. 429 f., 432, 440–443, 446. – Valdenaire 1948. – Ulrich Bäte: Am Ende der Karl-Friedrich-Straße. In: Karlsruher Fächer 1964, H. 17, S. 30 ff., 34, 36, 38, 42, 44 f. – Bauer o. J. (1965), Abb. S. 110. – Klaus Lankheit: Revolution und Restauration. Baden-Baden 1965, S. 57. – Mangler 1965, S. 54–57. – Werner Pletscher: Die verschwundenen Tore. Gedenken um Karlsruhes einstige Stadttore. In: Bad. Heimat 45, 1965, H. 1/2, S. 19–24. – Bohtz 1970, S. 25 f. – Schefold 1971, Nr. 27324, 28344–28356. – Weinbrenner 1977, Kat.-Nr. 33. – Theilmann 1978, Nr. 318, 4361. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 80. – Sabine Michaelis: Studien zu figürlichen Giebelfeldern des 18. und 19. Jahrhunderts (Europ. Hochschulschriften. Reihe 28. Bd. 9). Frankfurt a. M. 1979, S. 331 f. – Schmitt 1980, S. 103. – Stefan Sinos: Friedrich Weinbrenner, sein Beitrag zur Baukunst des 19. Jahrhunderts. In: Karlsruher Beiträge 1, 1981, S. 30, 40 f. – Gerhard Everke: Weinbrenner – Ein Architekt des Klassizismus in der Nachfolge Palladios? In: Palladio 1508–1580. Architektur der Renaissance – Vorbild für Weinbrenner? Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe. Karlsruhe 1981/82, S. 50 ff. – Baedeker 1982, S. 40. – Doerrschuck/Meininger 1984, S. 46 f. – Curjel & Moser 1987, S. 102 f.

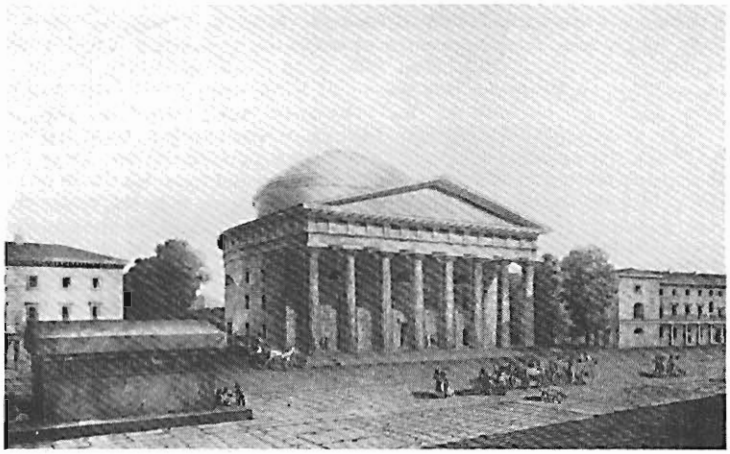
M.G.

7 Projekt für ein Markgraf-Karl-Wilhelm-Denkmal

Standort: Marktplatz, an der Stelle der Konkordienkirche
Künstler: Philipp Jakob Scheffauer, Stuttgart (Figurengruppe); Friedrich Weinbrenner (Sockel)
Auftraggeber: Kurfürst Karl Friedrich von Baden
Datierung: 1803–1822
Material: Sandstein oder inländischer Marmor
Inschrift: Dem Andenken / Seines Grosvaters / Karl Wilhelm / Markgraf zu Baden, / des Stifters dieser Stadt / Die Ruhe ihm im Leben / und Unter diesem Steine / Ruhe seiner Asche gab / Weihet dieses / Der Fortführer seines Werks / Kurfürst Karl Friedrich. / 1803 (Sockelvorderseite)

Seit 1787 hatte Markgraf Karl Friedrich verschiedene Architekten mit der geplanten Stadterweiterung nach Süden, vor allem aber mit der Neugestaltung des Marktplatzes beschäftigt. Als dominierende Bauten sollten ein Rathaus und eine evangelische Stadtkirche errichtet werden. Die 1722 erbaute Konkordienkirche, die in der Verlängerung der Bärengasse (später Schloßstraße, heute Karl-Friedrich-Straße) stand und in einer Gruft unter dem Altar den Sarg des Stadtgründers barg, hatte 1807 dem bis zum südlichen Stadtende projektierten Durchstich zu weichen. Alle Planungen ließen die Gruft unangetastet und konzipierten an dieser Stelle ein Monument.
Friedrich Weinbrenner bezog in seine ersten Überlegungen zur neuen Marktplatzgestaltung, die er 1791 in einem Grundriß festhielt, ebenfalls ein Denkmal über der Grabstätte des Mark-

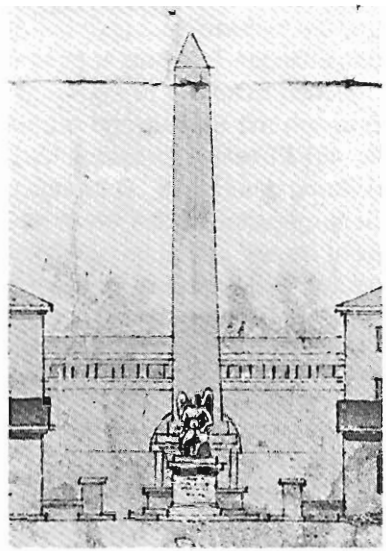
grafen Karl Wilhelm mit ein. Er dachte dabei an einen längs gerichteten, überdimensionalen Sarkophag auf einem Sockel, wie eine verschollene perspektivische Zeichnung dokumentiert (Abb. 7 a).



7a *Projekt für ein Markgraf-Karl-Wilhelm-Denkmal, Entwurf des Marktplatzes mit Denkmal und Stadtkirche von Friedrich Weinbrenner 1791*

Nach seiner Rückkehr aus Italien 1797 und der Übernahme des Amts als markgräflicher Bauinspektor, entwarf er im selben Jahr seinen „General-Bauplan für den Marktplatz in Karlsruhe" (Abb. 6 a). Statt des Sarkophags sah er über der Gruft ein Denkmal mit einer Kolossalstatue vor (Abb. 7 b, 7 c). Der Sockel des Monuments steht auf einem einstufigen Unterbau, trägt an den Seiten Inschriften und schließt mit einem Gesims ab. Die Sitzfigur, die in trauernder Haltung gegen das Schloß ausgerichtet ist, stellt ein unbekleidetes, geflügeltes Wesen dar und verkörpert den Genius des Todes. Der quadratische Platz, auf dem das Denkmal die Mitte einnimmt, wird beiderseits der Schloßstraße durch „Boutiquen für Handwerker und Fabrikanten" (GLA: G Karlsruhe 106) eingefaßt. Die einstöckigen Hallen öffnen sich als Säulengänge zur Innenseite des Platzes, auf dem – nach Weinbrenners Vorstellung – der Wochenmarkt stattfinden sollte.

1803 legte Friedrich Weinbrenner einen weiteren „General Plan zu dem neuen Markt nebst den darauf zu errichtenden öffentlichen Gebäuden" vor (GLA: G Karlsruhe 488). Anstelle des Monuments mit dem Genius des Todes sollte nun eine allegorische Figurengruppe – die römische Stadtgöttin Rhea in Begleitung eines Todesgenius – aufgestellt werden. Wie Weinbrenner sich die Gestaltung dieses Teils des Marktplatzes dachte, verdeutlicht eine perspektivisch angelegte Zeichnung mit dem „Prospect des neuen Marktplatzes für Carlsruhe, entworfen von Baudirektor Weinbrenner / gez. v. G. Moller 1804" (Theilmann 1978, Nr. 2586, Abb. 7).



7b *Projekt für ein Markgraf-Karl-Wilhelm-Denkmal, Ausschnitt aus dem „General-Bauplan für einen Marktplatz in Karlsruhe" mit dem projektierten Denkmal, einem Obelisken auf dem Rondellplatz und einem Stadttor, Friedrich Weinbrenner 1797*

Der von Christoph Martin Wieland herausgegebene „Neue Teutsche Merkur" brachte im Januar 1804 die Meldung, daß Kurfürst Karl Friedrich den Stuttgarter Bildhauer Philipp Jakob Scheffauer mit der Ausführung dieser Skulptur beauftragt hatte. Dieser Information war eine in der Literatur des öfteren zitierte Beschreibung des Projekts angeschlossen, an deren



7c *Projekt für ein Markgraf-Karl-Wilhelm-Denkmal, Ausschnitt aus dem „General-Bauplan für einen Marktplatz in Karlsruhe" mit dem projektierten Denkmal und den „Boutiquen für Handwerker und Fabrikanten", Friedrich Weinbrenner 1797*



7 *Projekt für ein Markgraf-Karl-Wilhelm-Denkmal, gezeichnet von Georg Moller nach Friedrich Weinbrenner 1804*

Stelle hier eine bisher unveröffentlichte von Friedrich Weinbrenner aus dem Jahr 1809 wiedergegeben werden soll: „Das Monument steht [. . .] auf einem großen Piedestal, welches die Gruft bedekken soll, und dessen Seiten, mit allegorischen und auf die Erbauung der Stadt Bezug habenden Basrelief und einer Inscription versehen ist. Auf dem Piedestal befindet sich eine kolossale Figur, die, die Stadt (Rhea) mit halb bedekter Mauerkrone als eine für die Zukunft noch zu entschleiernde Vollendung vorstellt, und den Aschenkrug des Erbauers von dem sie den Namen trägt (mit dem Namen Karl) im Schosse ruhend, hält; auf der Seite steht eine Genius mit umgekehrter Fackel, ebenfalls auf dem Schosse der Stadt ruhend"; danach folgt die oben zitierte und 1803 datierte Inschrift auf der Sokkelvorderseite, die Markgraf Karl Friedrich selbst entworfen haben soll. Das Basrelief auf der Sockelseite sollte „bildlich vorstellen, wie sich der Erbauer entschließt, hier in dieser Waldgegend, eine Stadt anzulegen; Apoll von den Musen begleidet, erscheint hier vor dem Pfau (der Gott der Wälder) um ihm gleichfalls anzukündigen, daß er sich von hier entfernen müsse, weil in Zukunft hier ein Siz der Musen angelegt, und erbaut werden soll. Daneben sieht man Diana im Hintergrund weil sie als Göttin schon zuvor von diesem Götterentschluß etwas vernommen, und sich desfalls schon zuvor tiefer in den Wald hineingezogen hat. Auf dem zweiten darauf folgenden Basrelief ist der Erbauer vorgestellt, mit dem Stadtplan in der Hand wie er im Begriff ist, die noch auf dem Boden liegende Stadt (Rhea) die ihm die Hand reicht, aufzurichten; das dritte Basrelief zeigt den gegenwärtigen Zustand der Stadt an, die personifiziert vorgestellt, jetzt schon steht, und umgeben von Ceres und Merkur ist, die ihr Ackerbau und Handel verdanken und ihr die Produkte ihrer Verrichtung bringen." (GLA: 47/35)

Philipp Jakob Scheffauer hatte bereits 1803 sowohl das Denkmal für den Erbprinzen Karl Ludwig in der Kapelle des Gotischen Turms vollendet (Kat.-Nr. 4) als auch Büsten des Königs und der Königin von Schweden gefertigt, die 1803 in Karlsruhe weilten. Diese Arbeiten hatten ihm viel Lob eingebracht, außerdem „das Versprechen, daß man seinen Meisel noch zu anderen Denkmälern anwenden wolle" (Der Neue Teutsche Merkur 3, 1803, S. 663).
Im Frühjahr 1807 reichte Friedrich Weinbrenner einen Kostenvoranschlag über 1200 Gulden für Steinhauerarbeiten, Aufrichtung und Versetzung des Sockels sowie über 4000–5000 Gulden für die Fertigung der Figurengruppe und der Reliefs ein. Als Material wurde Sandstein vorgeschlagen, da die Marmorausführung wesentlich teurer gewesen wäre. Gleichzeitig ließ er anfragen, ob nicht bald mit den Vorbereitungen begonnen werden sollte. Doch schien die Summe Großherzog Karl Friedrich zu hoch gewesen zu sein, so daß die erhoffte Ausführung des Denkmals nach Abbruch der Konkordienkirche im Juni 1807 nicht zustande kam, und die Grabstätte mit einer hölzernen Pyramide provisorisch abgedeckt wurde (Kat.-Nr. 19). Dafür erging an Friedrich Weinbrenner im Juni 1808 der Auftrag, Entwürfe für einen Sarkophag zu fertigen, der im Chor der neuen Stadtkirche aufgestellt werden sollte. Einer von zwei nicht erhaltenen Entwürfen, die Weinbrenner im April 1809 lieferte, wurde zur Ausführung in Marmor in Aussicht genommen. Der Tod des Großherzogs Karl Friedrich am 10. 7. 1811 vereitelte jedoch dieses Projekt. Daraufhin schien wieder der Entwurf mit der Kolossalstatue ins Gespräch gekommen zu sein, denn der von Hartleben 1815 herausgegebene Band „Statistisches Gemälde der Residenzstadt Karlsruhe und ihrer Umgebung" zeigt eine Abbildung dieses Monuments über der Gruft des Markgrafen Karl Wilhelm. Und noch 1822 verzeichnete der „Situations-Plan der Großherzoglichen Residenzstadt Karlsruhe" (GLA: J/B Karlsruhe 148), der von Friedrich Weinbrenner herausgegeben worden ist, unter Nummer 28 das 1803 projektierte Denkmal an dieser Stelle. Im Frühjahr 1823 allerdings wurde mit dem Beschluß, die hölzerne Pyramide durch eine steinerne zu ersetzen (Kat.-Nr. 19), das figürliche Monument endgültig aufgegeben.

Archivalien:
StA: 8/PBS OXIIIb/183, 190; 8/PBS OXV/21; 8/PBS XV/1244; 8/PBS XVI/106, 111.
GLA: 47/35; G Karlsruhe 106, 488, 491; J/B Karlsruhe 148.
LDA: 0828, 4247.

Literatur:
Der Neue Teutsche Merkur 1, 1804, S. 63 ff. – Hartleben 1815, S. 38 f. – Karlsruher Nachrichten 31. 3. 1886. – Fecht 1887, S. 191, 421 f. – Weech 2, 1898, S. 122 f. – Ehrenberg 1909, S. 73. – Arthur Valdenaire: Die Karlsruher Marktplatzpyramide. In: Die Pyramide 12. 11. 1922. – Valdenaire 1926, S. 104, Abb. 73. – Hirsch 1, 1928, S. 84 f. – Valdenaire o. J. (1929), S. 27, Abb. 31. – Lacroix 1934, S. 51. – Valdenaire 1948, S. 442–445. – Marie Frölich/Hans-Günther Sperlich: Georg Moller. Baumeister der Romantik. Darmstadt 1959, S. 26 f. – Schefold 1971, Nr. 27324, 27846. – Weinbrenner 1977, Kat.-Nr. 32. – Theilmann 1978, Nr. 2586. – Lankheit 1979, S. 70–73. – Stefan Sinos: Friedrich Weinbrenner, sein Beitrag zur Baukunst des 19. Jahrhunderts. In: Karlsruher Beiträge 1, 1981, S. 30 f. – Doerrschuck/ Meininger 1984, S. 41.

M.G.

8 Brunnen im Hof des Fasanenschlößchens

Standort:	Fasanengarten, im Hof des Fasanenschlößchens
Künstler:	Unbekannt
Ausführung:	Unbekannt
Auftraggeber:	Großherzog Karl Friedrich von Baden
Datierung:	1807
Material:	Roter Sandstein (Brunnenstock, -becken), Gußeisen (Reliefs, Auslaufrohre)
Inschrift:	Keine
Signatur:	Keine
Erhaltung:	Restauriert, Auslaufrohre und Reliefs ersetzt (1986).

Bereits vor Gründung der Stadt Karlsruhe im Jahre 1715 und noch vor dem Baubeginn des Karlsruher Schlosses hatte Markgraf Karl Wilhelm von Baden-Durlach im Hardtwald einen Fasanengarten anlegen lassen. Hier wie auch im westlich gelegenen Tiergarten wurden Fasanen, Hirsche, Rehe und anderes Wild für die Jagd herangezogen.

Auf einer Lichtung des Fasanengartens, der sogenannten Bocksblöße, war 1714 ein hölzernes Fasanenhaus errichtet worden. Das Gebäude, das schon 1756 baufällig war, ersetzte man in den Jahren 1765–1773 nach Plänen des Architekten Friedrich von Kesslau durch einen steinernen Neubau, der im Erdgeschoß einen großen Gesellschaftssaal, im Obergeschoß mehrere Wohnräume aufnahm und als Lustschlößchen diente. Die elfachsige Gartenfassade mit den dekorativen Wandmalereien ist nach Norden zur Breiten Allee (heute Richard-Willstätter-Allee) ausgerichtet. Auf der Südseite flankieren zwei einstöckige Wirtschaftsgebäude einen Vorhof.

In dem um 1780 gepflasterten Hof wurde in der Mittelachse der Anlage ein Zweiröhrenbrunnen aus rotem Sandstein aufgestellt (Abb. 8). An seinen würfelförmigen Quader schließen sich seitlich zwei halbrunde Schalenbecken an. Auf dem Kubus erhebt sich der quadratische Brunnenstock, der aus einer schlichten Basis, einem Schaft mit Blattrosetten und Auslaufrohren in den Seiten sowie einem Gesims zusammengesetzt ist. Er dient als Sockel für ein urnenartiges Gefäß, das am oberen Rand mit einem Dekorblatt verziert ist. Der Deckel wird durch einen kugelförmigen Knauf betont. Ähnliche Gefäße waren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein beliebtes Dekorationselement auf Pfeilern, Hoftoren, Altären und Grabmälern.

Die Akten zu Fasanengarten und Fasanenschlößchen enthalten keinerlei Informationen zu einem Brunnen, doch dürfte seit 1714 zwecks Versorgung der Anlage mit Wasser an dieser Stelle ein Brunnen gestanden haben. Stilistische Vergleiche erlauben eine Datierung des Zweiröhrenbrunnens um 1780, aber auch noch um 1820. Arthur Valdenaire gibt für dessen Aufstellung – ohne Quellennachweis – das Jahr 1807 an (StA: 8/ZGS I/Schloßgarten). Ursprünglich ist der Brunnen möglicherweise mit einer Pumpeinrichtung betrieben worden, bis er nach 1866 an das neue Hofwasserwerk am Ahaweg angeschlossen wurde. Der damals angebrachte Hahn zum Öffnen und Schließen der Leitung ist auf alten Fotografien zu erkennen. Diese Vorrichtung fehlt heute an dem Brunnen, der 1986 restauriert wurde und bei dieser Gelegenheit zwei neue Auslaufrohre und Reliefplatten erhielt.

Archivalien:
StA: 8/Alben/9; 8/ZGS I/Schloßgarten; 8/PBS OXIVb/25.
GLA: 56/3004.
LDA: 0035, 10254.

Literatur:
Gutmann 1911, S. 11. – Die Pyramide 8. 2. 1925, S. 43. – Rommel 1933, S. 97.

M.G.



8 *Brunnen im Hof des Fasanenschlößchens, Aufnahme vor 1960*

9 Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal

Standort: Hardtwald, im Wildpark, Distrikt Langenblöße, nördlich vom Monumenthaus
Künstler: Unbekannt
Ausführung: Unbekannt
Auftraggeber: Großherzog Karl und Markgraf Ludwig von Baden
Datierung: 1812
Material: Roter Sandstein
Inschrift: GROSHERZOG / CARL FRIDERICH / VON BADEN / ERLEGTE HIER ZWEY WEISSE HIRSCHE, / DEN ERSTEN VON SECHZEHN END, AM 25ten / SEPTEMBER 1807; DEN ZWEYTEN, EINEN / ACHTZEHNENDER, DEN DARAUF GEFOLGTEN / 2ten OCTOBER. DIES WAR DER LEZTE WEISSE / HIRSCH, WELCHER DURCH DIE HAND DES / UNVERGESSLICHEN ERLEGET WARD. (Vorderseite)
EINST HOB VOM ALTER HALB ENTLAUBT / EIN AHORN HIER SEIN HEILIG HAUPT, / VON KEINEM BEILE JE VERLETZT / WARD HOCH UND THEUER ER GESCHAETZT; / DOCH DA SICH DAUERND NICHTS ERHAELT, / HAT ENDLICH IHN DER STURM GEFAELLT. / JETZT SPROST IN IUGENDLICHEM FLOR / EIN KRAEFTIG NEU GESCHLECHT HERVOR, / UND DURCH DIES LEBEND DENKMAAL EHRT / DEN EINZIGEN, DER NUN V[ERKL]AERT / ALS SCHUTZGEIST BLICKT AU[FS VAT]ERLAND, / DES ENKELS UND DES SO[HNES] HAND. (Rückseite)
Signatur: Keine
Erhaltung: Auf der Vorderseite Beschädigung am Fuß des Stammes; auf der Rückseite zwei Einschüsse in der Inschrifttafel und im Stamm.

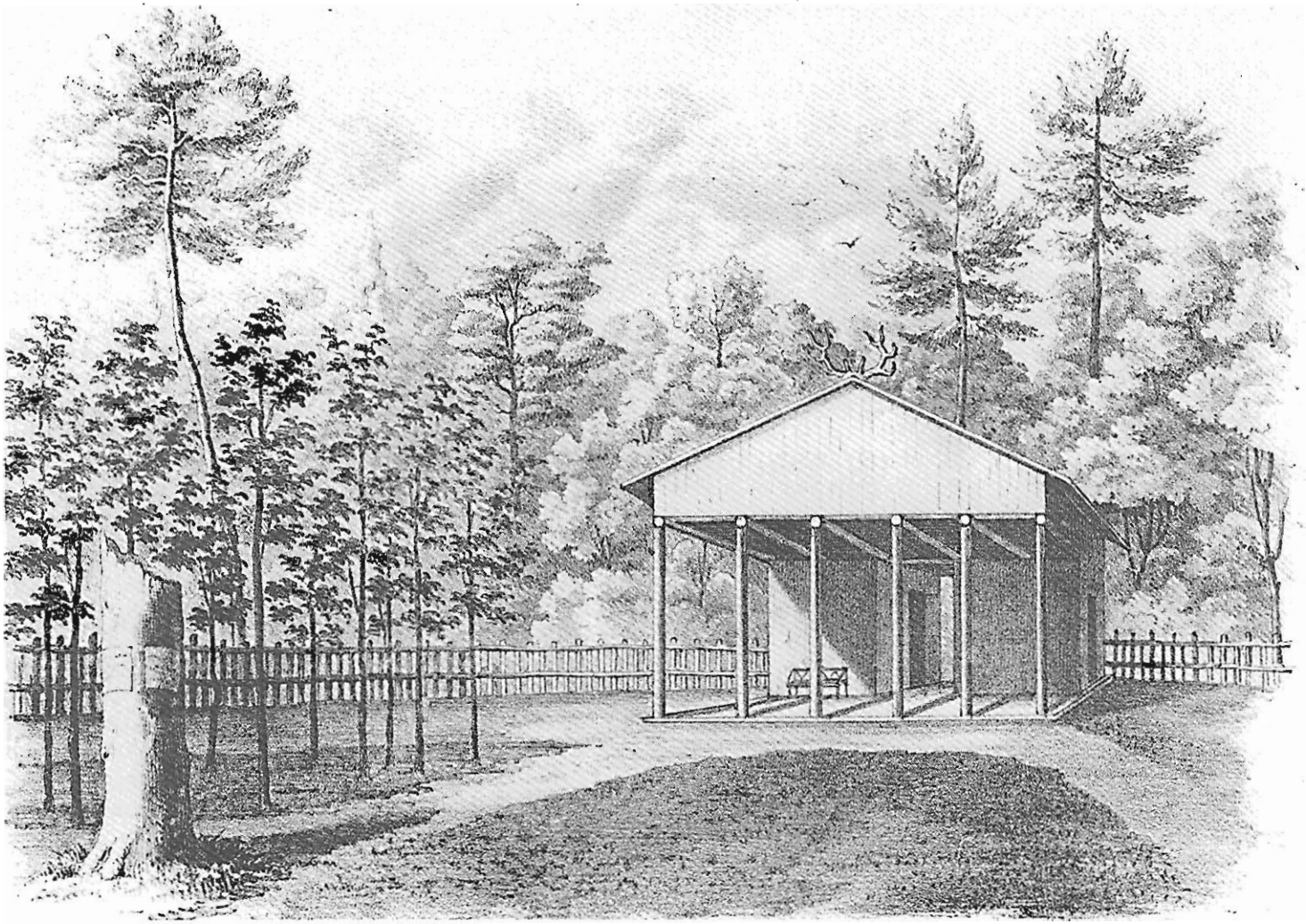
Die Waldgebiete machten seit jeher den größten Teil des Grundbesitzes des badischen Herrscherhauses aus. Sie wurden forstwirtschaftlich genutzt; vor allem unter Großherzog Karl Friedrich hatte man der Forstkultur erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet und es verstanden, beträchtliche Gewinne zu erwirtschaften. Eine der waidmännischen Leidenschaften des Großherzogs war von Jugend an die Jagd gewesen. Meist führten derartige Tagesausflüge in den Domänenwald „Hagenschieß" bei Pforzheim oder in den nördlich der Stadt Karlsruhe gelegenen Wildpark, der sich bis nach der Ortschaft Graben erstreckte. Im Gegensatz zu anderen absolutistischen Herrschern, die ihren Wildbestand zum Leidwesen der Bauern unverhältnismäßig hoch ansetzten, nahm die Jagdleidenschaft des badischen Fürsten nicht solch ausufernde Züge an. Er ließ das Wild abschießen bzw. erstattete den Bauern den entstandenen Flurschaden.

Die Bedeutung des Jagdwesens für Großherzog Karl Friedrich dokumentiert ein Denkmal im Wildpark, nördlich des Pfinz-Entlastungskanals im Distrikt Langenblöße. Das Monument soll an zwei Jagdausflüge des Großherzog im Jahre 1807 erinnern.

Am 25. September und am 2. Oktober 1807 hatte Karl Friedrich an dieser Stelle seine letzten beiden weißen Hirsche erlegt. Dort, wo der zweite Hirsch zusammenbrach, stand damals ein alter Ahornbaum. „Auf diesen wurde sogleich das Jagdereigniß vorgemerkt und derselbe sollte sonach als ein lebendes Denkmal hiefür gelten" (Fischer 1854, S. 29). Als einige Jahre später der Baum von einem Sturm umgerissen wurde, ließ die großherzogliche Oberforstkommission im Auftrag des regierenden Enkels, Großherzog Karl, und des Sohnes Markgraf (später Großherzog) Ludwig den Ahornstamm des abgebrochenen Baumes „in gleicher Form, Dicke und Gestalt in rothem Sandstein" (Fischer 1854, S. 29) nachbilden. Man war bemüht, durch die naturalistische Wiedergabe des Ahornstamms den Charakter des lebenden Denkmals beizubehalten (Abb. 9 a). Die Aufstellung des Monuments, das auf einer quadratischen Bodenplatte steht, ist 1812 erfolgt. Über den Künstler bzw. den Ausführenden ist nichts bekannt.

Erhielt das Denkmal mit der Inschrift, die das Jagdereignis des Jahres 1807 festhält, den Charakter eines Gedenksteins, so erweitert die Inschrift auf der Rückseite seine Bedeutung zu einem Herrscherdenkmal. Sie setzt sinnbildhaft den alten, umgestürzten Ahornstamm mit dem alten Geschlecht in der Person des Großherzogs Karl Friedrich und den neuen Ahornstamm mit Großherzog Karl und Markgraf Ludwig gleich. Die Herrschaft der neuen Generation steht in der Tradition des alten Geschlechts, das als „Schutzgeist" die Nachkommenschaft und deren Werk legimitiert.

Das Denkmal wurde „mit einer zierlich eingefriedeten Pflanzung aller bekannten Ahornarten umgeben" (Fischer 1854, S. 29). In diese Anlage wurde im Auftrage des Großherzogs Karl



9 *Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, mit Monumenthaus, Lithographie von Karl Müller nach Karl Sandhaas*

1815 das sogenannte Monumenthaus eingefügt, dessen Eingangsfront in der Flucht des Zaunes lag und diesen somit teilweise ersetzte. Das Gebäude diente als Jagdhütte und war mit zwei Zimmern ausgestattet, wobei das eine für die Herrschaft, das andere für die Dienerschaft gedacht war. Die Räume, die einander gegenüberlagen, trennte ein Gang, der von einer einfachen Holztür auf der Eingangsseite bis zur „Gartenseite" der Hütte verlief. Hier lag ein offener Vorraum, der – durch das von sechs Holzpfeilern getragene Satteldach geschützt – den Blick auf das Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal freigab (Abb. 9).

Bereits 1825 mußte der Zaun, 1881 das Dach des Monumenthauses ersetzt werden. Während das Gebäude im September 1973 abbrannte und drei Jahre später als Neubau in veränderter Form wieder aufgestellt wurde, hat das Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal die Zeiten relativ unbeschadet überstanden, sieht man von zwei Einschüssen auf der Rückseite ab.

Archivalien:
StA: 8/Alben/45; 8 ZGS/21.
LDA: 0673, 0674.

Literatur:
Ernst Fischer: Album forst- und waidmännischer Denkmale aus dem Großherzogthum Baden. Karlsruhe o. J. (1854), S. 29 f., Taf. 23, Fig. 1. – Karl Obser: Denkwürdigkeiten des Markgrafen Wilhelm von Baden. B. 1. Heidelberg 1906, S. 45. – Bad. Presse 18. 8. 1927 (Abendausg.). – Rommel 1933, S. 11, 24 f. – BNN 26. 11. 1949, 31. 5. 1952, 26. 9. 1952. – Karlsruher Fächer 1967, H. 12, S. 7. – Schefold 1971, Nr. 28386. – Amtsbl. 20. 12. 1985.

M.G.



9a *Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Aufnahme 1987*

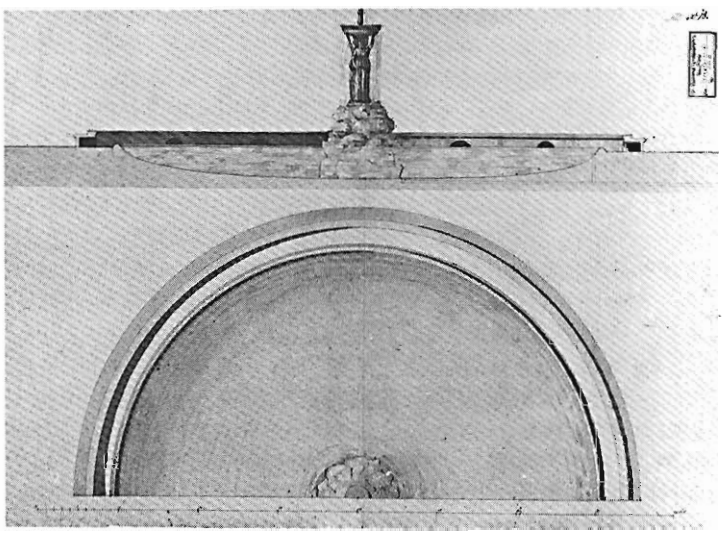
10 Najaden-Brunnen

Standort:	Schloßplatz, in der Mitte der Anlagen auf der Ost- und Westseite des Platzes
Künstler:	Joseph Kayser (Modell der Figuren), Jakob Friedrich Dyckerhoff (Entwurf der Bassins)
Ausführung:	Aloys Raufer (Bildhauerarbeiten), Christoph Holb (Maurerarbeiten)
Auftraggeber:	Großherzog Karl von Baden
Datierung:	1813–1817
Material:	Heller Mühlbacher Sandstein (Figurengruppen), roter Sandstein (Beckeneinfassungen), Tuff (Felsen um Sockel)
Inschrift:	Keine
Signatur:	Keine
Erhaltung:	Nach starken Verwitterungen und Beschädigungen mehrfach restauriert (vor allem um 1949), die Felsen um die Sockel entfernt (um 1949), die Bassins völlig verändert (1965/66).

Schon am Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich der Hof mit der Frage auseinandergesetzt, auf welche Weise der Schloßplatz zeitgemäß verändert werden könnte. Zur Debatte stand dabei vor allem, ob das für die Residenz außerordentlich bedeutsame, gestalterisch allerdings nicht unproblematische trapezförmige Areal zwischen Schloß und Stadt wie bisher als Garten oder mehr als Platz ausgebaut werden sollte. 1807 beauftragte Großherzog Karl Friedrich Gartendirektor Zeyher aus Schwetzingen mit einem Entwurf zur Neugestaltung. Zeyher entschied sich für eine Lösung, welche die gärtnerischen Anlagen städtebaulichen Kriterien unterordnete. Nachdem sich jedoch Baudirektor Friedrich Weinbrenner und der Botaniker Gmelin in einem Gutachten negativ darüber geäußert und sich für die Schaffung eines Landschaftsparks nach englischem Vorbild ausgesprochen hatten, wurde der Plan zunächst zurückgestellt. Im Juni 1813 bestimmte schließlich Großherzog Karl auf der Grundlage des überarbeiteten Entwurfs von Zeyher die unverzügliche Neugestaltung des Schloßplatzes.

Die Umgestaltung unter Zeyhers Leitung dauerte, durch die politisch unsicheren Verhältnisse immer wieder unterbrochen, bis 1820, wobei die wichtigsten Arbeiten 1817 fertiggestellt waren. In der Mittelachse von Schloß und Stadt blieb der seit den 1750er Jahren existierende Parade- und Festplatz weiterhin bestehen. Er wurde noch mehr vereinfacht, indem man das alte Wasserbassin in der Mitte zuschüttete und die seitlich flankierenden Götterstatuen Ignaz Lengelachers entfernte (Kat.-Nr. 2). Die westlich und östlich anschließenden kleinteiligen Boskette des Lustgartens, der noch auf die Zeit des Stadtgründers Karl Wilhelm zurückging, wurden abgeholzt, die verbliebenen barocken Pavillons und Menagerien abgerissen und die unterschiedlichen Vertiefungen, die bereits seit 1811 planiert worden waren, nun endgültig mit Erde aufgefüllt. An ihre Stelle traten symmetrisch auf der West- und Ostseite des Paradeplatzes große übersichtliche Anlagen von raumbildender Wirkung. Je vier gleichmäßig gepflanzte Baumreihen von insgesamt 730 Linden, die zu den umgebenden Straßen bzw. zum Paradeplatz hin mit Sandsteinpfosten und eingehängten gußeisernen Ketten eingefaßt waren, rahmten eine ebene Rasenfläche von annähernd trapezförmigem Grundriß. Als Blickpunkt und als Ersatz für das zugeschüttete barocke Bassin auf dem Paradeplatz sah Zeyher im Zentrum dieser sogenannten „Rasenplätze" je ein rundes Wasserbassin vor.

Die beiden Bassins waren als Springbrunnen gedacht und sollten mit figürlicher Brunnenplastik geschmückt werden. Dieser Vorschlag Zeyhers fand am 2. 7. 1813 die Zustimmung des Großherzogs. Ein im Generallandesarchiv aufbewahrter Vorentwurf für die von Anfang an identisch geplanten Brunnen dürfte zu diesem Zeitpunkt entstanden sein (Abb. 10a). Er zeigt ein später anders ausgeführtes rundes Becken, das



10a *Najaden-Brunnen, Vorentwurf 1813*

ringsum von einer steinernen Bank umgeben ist und in dessen Mitte sich über einem künstlichen Felsen eine Skulpturengruppe erhebt. Von wem diese Zeichnung stammt, ließ sich nicht klären. Vermutlich hat sie ein Angehöriger des Bauamts nach Angaben Zeyhers gefertigt.

Für den Entwurf der Skulpturen wandte sich Friedrich Weinbrenner, in dessen Zuständigkeit als Baudirektor die Errichtung der Brunnen fiel, an den Hofbildhauer Joseph Kayser. Kayser erklärte sich einverstanden, ein Modell anzufertigen, das von einem anderen Bildhauer oder Steinmetzen ausgeführt werden sollte. Ein am 7. 8. 1813 zwischen dem Bauamt und Kayser geschlossener Akkord regelte die Einzelheiten. Der Künstler hatte demzufolge nach Ablauf von zwölf Wochen ein Terrakottamodell von 24 französischen Fuß Höhe abzuliefern. Nach sechs Wochen sollte das Modell so weit gediehen sein, daß der ausführende Bildhauer in der Lage wäre, das erforderliche Steinmaterial zu besorgen und erste Roharbeiten vorzunehmen. Als Honorar erhielt Kayser 396 Gulden.

Vermutlich auf Initiative Weinbrenners wurden die Bildhauerarbeiten dem damals noch jungen Aloys Raufer übertragen, der nun erstmals in seiner Laufbahn die Möglichkeit erhielt, sich an Großskulptur zu erproben. Ein ebenfalls am 7. 8. 1813 unterzeichneter Vertrag bestimmte, daß Raufer die beiden identischen Figurengruppen nach Kaysers Modell und unter dessen „Anleitung in aesthätischer Hinsicht" (GLA: 422/322) ausführen sollte. Als Termin für die Fertigstellung wurde Ende April 1814 angesetzt, eine unrealistische Frist, wie sich später zeigte. „Falls er sich zu beeden nicht allein getrauen sollte", war es Raufer freigestellt, die Bildhauer Marchand oder Meyerhuber auf eigene Rechnung als Hilfskräfte heranzuziehen. Den Stein sollte Raufer im Steinbruch von Mühlbach im Kraichgau auswählen; den Transport nach Karlsruhe wollte dann die großherzogliche Pferdehaltung mittels „Herrschaftswagen" besorgen. Als Atelier erhielt Raufer einen heizbaren Raum im Bauhof zugewiesen. Das Honorar von 2000 Gulden, eine stattliche Summe für einen Anfänger, sollte Raufer auf eigenen Wunsch je nach Arbeitsfortschritt in vier gleichen Raten bis zur geplanten Aufstellung der Figuren im Mai 1814 ausgezahlt werden.

Die Wirklichkeit sah freilich anders aus. Schon Kayser konnte seinen Termin nicht einhalten und lieferte das Modell erst zum Jahresende 1813. Große Probleme verursachte auch der Transport der beiden Sandsteinblöcke. In Briefen aus Mühlbach beklagte sich Raufer im November 1813, daß die versprochenen Fuhrwerke aus Karlsruhe ausblieben, was allerdings nicht verwunderlich war, da alle für Schwerlasten geeigneten Pferde – selbst die des großherzoglichen Marstalls – mit den badischen Truppen in Napoleons Rußlandfeldzug eingesetzt waren. Für Raufer sollte es in der Folgezeit noch schlimmer kommen. Seine Studienunterstützung von 200 Gulden jährlich, die er zuvor aus der Staatskasse erhalten hatte, war mit dem Vertragsabschluß vom August 1813 gestrichen worden. Da Raufer seine Leistungsfähigkeit völlig überschätzt hatte und mit der Bildhauerarbeit nur sehr langsam vorwärtskam, geriet er immer tiefer in finanzielle Schwierigkeiten. Schon im März 1814 bat er um die zweite Honorarzahlung, obwohl er offen zugab, noch nicht über die Roharbeiten hinaus fortgeschritten zu sein. Anfang 1816 – die Figuren waren immer noch nicht vollendet – wurde seine Lage so aussichtslos, daß er sich in einem Bittbrief an den Großherzog wandte: „Unerfahren in großen Arbeiten", schrieb er, „ahnte ich nicht wie schwer es einem Anfänger wird vom kleinen Unbedeutenden ins Collosale über zu gehen, mein Geschäft ging ohngeacht meines Fleißes, wenig von Statten, ich gebrauchte schon soviel Zeit zu den groben Arbeiten, als ich kaum zur gänzlichen Vollendung verwendet haben sollte" (GLA: 206/2167). Sein Gesuch um einen Vorschuß von 1000 Gulden und um Fortzahlung der Studienunterstützung wurde Raufer schließlich teilweise gewährt, da sein Gönner Weinbrenner ihm bescheinigte, er besitze die erforderlichen Eigenschaften, ein tüchtiger Bildhauer zu werden.

In einer letzten Kraftanstrengung stellte Raufer die Figuren 1817 fertig. Spätestens im Oktober dieses Jahres waren sie vollendet und noch vor Jahresende standen sie auf den vorbereiteten Sockeln. Daß man Raufer in der ganzen Zeitspanne nicht zur Einhaltung des Vertrages drängte oder ihm gar den Auftrag entzog, hatte seine Gründe: Auch die Arbeiten an den beiden Wasserbassins gingen nur sehr stockend voran. Hofmarmorier Schwindt hatte von 1813 bis 1814 zwar eines der Becken ausgeführt, der Bau des zweiten mußte indes wegen der politischen Verhältnisse einstweilen eingestellt werden. Als sich 1816 nach dem Wiener Kongreß die Lage wieder zu stabilisieren begann und die Zukunft Badens gesichert war, gab Großherzog Karl überraschend die Anweisung, das fertige Bassin wieder zu entfernen, da es ihm zu klein erschien. Nach seinen Angaben plante Bauinspektor Jakob Friedrich Dyckerhoff daraufhin zwei neue Wasserbecken, die wegen ihres großen Durchmessers meist als „Teiche" bezeichnet wurden. Sie erhielten im Unterschied zum Vorprojekt von 1813 eine einfache Einfassung aus abgerundeten roten Sandsteinquadern. Für die Ausmauerung benötigte Maurermeister Christoph Holb 200 Klafter Steine und 100 Wagen Rheinkies. Hofbrunnenmeister Christian Schmidt war für die Beschaffung der Leitungen aus Holzdeicheln und Bleiröhren zuständig. Angeschlossen



10 *Najaden-Brunnen, Blick von Norden auf den Brunnen der Westseite des Schloßplatzes, Aufnahme um 1875*

wurden sie an die Wasserversorgung des Brunnenturms an der Lammstraße (Kat.-Nr. 1), der um diese Zeit allerdings die für die Springbrunnen erforderliche Wassermenge kaum zu liefern vermochte.

Die beiden Figurengruppen Raufers wurden in der Mitte der Bassins aufgestellt (Abb. 10). Über einem quadratischen Sokkel und einer runden Plinthe reihen sich Schulter an Schulter im Kreis drei weibliche Gestalten mit Blick zum Brunnenrand. Sie sind als Dreiviertelfiguren aus dem Sandsteinblock herausgearbeitet, dessen stehengelassener Kern mit reliefierten Schilfblättern kaschiert ist. Mit erhobenem linken Arm tragen sie über den Köpfen eine voluminöse runde Schale, über deren Rand das Wasser in einem dünnen Schleier vor den Figuren in das Becken hinabfällt. Jeweils mit ihrer rechten Hand raffen sie ein antikisierendes, langes Gewand, das die rechte Brust frei läßt. Unter dem dünnen Stoff zeichnet sich die kontrapostische Haltung der Körper deutlich ab. Trotz der typisierten Posen wirken die Figuren keineswegs schematisch. Auf den ersten Blick kaum wahrnehmbare Unterschiede der Gesichtszüge, der Handhaltung und des Faltenwurfs verlebendigen das Erscheinungsbild.

Die Frauen stellen Najaden dar, antike Naturgöttinnen, die zu den Nymphen zählen. Nach den Vorstellungen der griechischen Mythologie leben sie in Quellen, im Gegensatz zu ihren Schwestern, die als Nereiden im Meer oder als Dryaden im Wald zu Hause sind. Individuell nicht unterschieden, treten sie als Herrinnen und Spenderinnen des Wassers immer in der Mehrzahl auf, wobei sie schon im Altertum in Anlehnung an die drei Grazien gerne als Dreiergruppe gezeigt wurden. Auch das Attribut der Schale, das Erkennungszeichen der Najaden, ist antiken Ursprungs. Möglicherweise diente ein zeitgenössisches Kunstwerk des Klassizismus, eventuell eine französische Skulptur, als Vorbild für die Karlsruher Najadengruppen. Auf wen die Wahl des Sujets zurückgeht, läßt sich nicht eindeutig bestimmen. Vielleicht schlug es Zeyher oder Weinbrenner vor, denn das Thema der schaletragenden Najaden wurde Joseph Kayser schon von Anfang an vorgeschrieben.

Ein wesentliches Gestaltungselement der Najaden-Brunnen bildeten Felspartien aus Tuffstein, die mit Schilf, Moos und Farnen bepflanzt, den quadratischen Sockel verbargen. Zeitweise war das Schilf so hoch gewachsen, daß die Figuren dahinter nahezu verschwanden (Abb. 10 b). Zum ursprünglichen Bestand des Brunnens gehörten auch zwei kleine hölzerne Schwanenhäuschen, die 1818 am Rand der Inseln angebracht wurden. Die so erzielte Einbettung der Najaden in die Vegetation zu ihren Füßen versinnbildlichte den mythologischen Lebensraum dieser Quellgottheiten. Ein Blick auf den Vorentwurf



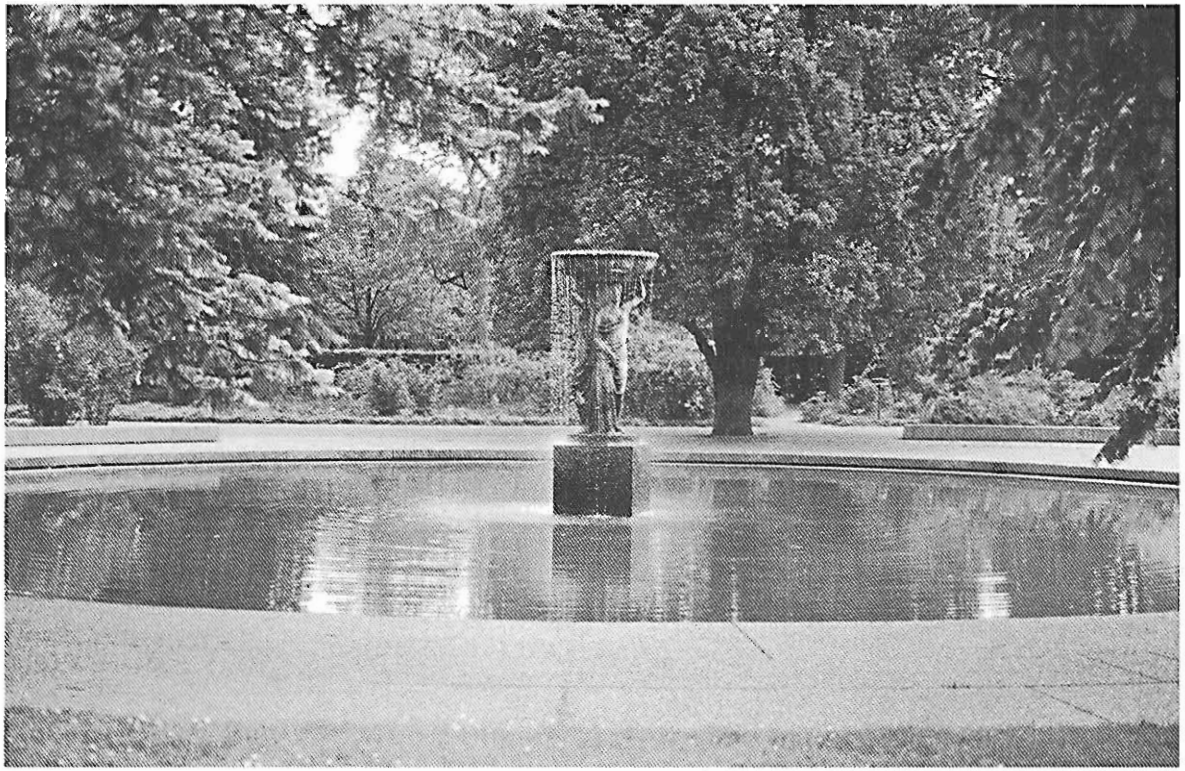
10b
Najaden-Brunnen, Figurengruppe mit Kandelaberaufsatz, Aufnahme nach 1889

von 1813 macht deutlich, daß dieser inhaltliche Bezug, der gleichzeitig das in der Zeit beliebte Thema von Natur und Kunst aufgriff, von vornherein beabsichtigt war.

Die malerische Inszenierung ließ vergessen, daß es sich bei den Figurengruppen nicht um künstlerisch hochrangige Werke handelte. Von Kaysers Leistung kann man sich keine Vorstellung mehr machen, da das Terrakottamodell offenbar verlorenging. Der junge und unerfahrene Bildhauer Raufer war von der Umsetzung des Modells in Stein sichtlich überfordert, was er selbst in einem Brief an den Großherzog zugab, wenn er schreibt, daß sein „Geschäft [. . .] als erster Versuch kein Meisterwerk genannt werden [könne]" (GLA: 206/2167).

Vom heutigen Zustand der Skulpturen Rückschlüsse auf Raufers Fähigkeiten zu ziehen, ist indes nicht zulässig. Die ständige Feuchtigkeit ließ den relativ weichen Sandstein derart verwittern, daß die ehemalige Oberfläche nicht mehr erhalten ist. Mutwillige Beschädigungen an Gesichtern, Händen und vor allem an den vollplastischen Armen, die immer wieder wenig gekonnt ausgebessert wurden, beeinträchtigen die Qualität der Bildwerke. Eine der beiden Gruppen, die 1944 durch den Luftdruck einer Sprengbombe umstürzte, mußte aus Bruchstükken wieder zusammengesetzt werden.

Die Umgebung der Teiche ist erstmals in den 1870er Jahren neu gestaltet worden. Die Rasenplätze erhielten ein dichteres



10c
Najaden-Brunnen, Blick von Norden auf den Brunnen der Westseite des Schloßplatzes im veränderten Zustand, Aufnahme 1987

Wegenetz und wurden im damaligen Geschmack mit exotischen Gehölzen bepflanzt, so daß der bisherige strenge Raumeindruck, den die Rahmung der Lindenalleen vermittelte, verlorenging. 1889 kam das Hofbauamt auf die unglückliche Idee, zur abendlichen Beleuchtung der Anlagen auf den Schalen der Najadengruppen große Kugellaternen anzubringen (Abb. 10 b). Sie wurden als Katalogware vom „Gasapparat- und Gußwerk Mainz" bestellt und degradierten die Najaden zu kunstgewerblichen Lampenhalterungen. Nach dem Zweiten Weltkrieg verschwanden diese fehlproportionierten Aufsätze, aber leider auch die Felsen zu Füßen der Figuren, so daß die Najaden heute ihrer eigentlichen Basis beraubt sind (Abb. 10 c). Das früher kaum sichtbare Postament, das lediglich als Fundament diente und in seiner klobigen Form weder zum Rund des Bassins noch zu Plinthe und Schale der Figuren paßt, tritt seither optisch zu stark in Erscheinung. Diese negative Wirkung wurde durch den veränderten Neubau der Bassins anläßlich der Umgestaltung des Schloßplatzes für die Bundesgartenschau 1967 verstärkt. Man gab dabei nicht nur die identische Form der beiden Beckenumrandungen auf, sondern senkte in den Bassins auch den Wasserspiegel ab. Dies hat zur Folge, daß das nun sichtbar aufragende Postament die Najadengruppe unverhältnismäßig hoch über der Wasseroberfläche erscheinen läßt.

Archivalien:
StA: 1/H-Reg/1860; 8/StS 22/5; 8/Alben/9; 8/PBS OXIIIa/71, 73, 96, 188; 8/PBS OXIVa/1206, 1207, 1320, 1321.
GLA: 56/2990, 3003, 3026, 3280; 206/2167; 237/36902; 391/18543; 422/322; G Karlsruhe 404; F-S Kellner/Karlsruhe/9625, 9625 a.
LDA: 3310, 3311, 06977, 16778.

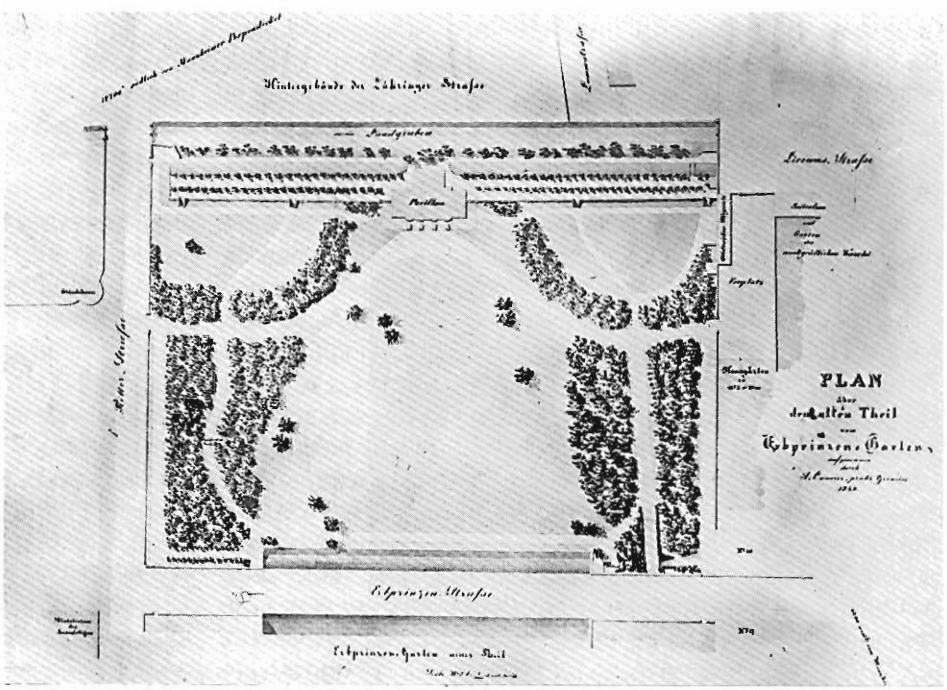
Literatur:
Hartleben 1815, S. 37. – Bader 1858, S. 77. – Gerstner 1871, S. 7, Abb. o. S., Bl. 1. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 56. – Cathiau o. J. (1882), S. 62. – Fecht 1887, S. 177 f., 413. – Cathiau o. J. (1890), S. 44. – Meyer 1895, S. 53. – Ruf 1901, S. 35. – Beckmanns Führer o. J. (1905), S. 38. – Meyer 1905, S. 45. – Kleiner Führer o. J. (1906), S. 14. – Sander 1911, S. 52. – Gutmann 1911, S. 120. – Widmer/Stark o. J. (1919), S. 25. – Valdenaire o. J. (1929), S. 25, 44, Abb. 4. – Die Pyramide 19, 1930, Nr. 17. – BNN 24. 5. 1958, 5. 8. 1961. – Das Karlsruher Schloß 1965, Abb. o. S. – Baedeker 1966, S. 10. – BNN 7. 5. 1966. – Karlsruher Gartenbuch 1967, S. 67. – Bohtz 1970, Abb. 40. – Stratmann 1976, S. 19. – Baedeker 1982, S. 18.

G.K.

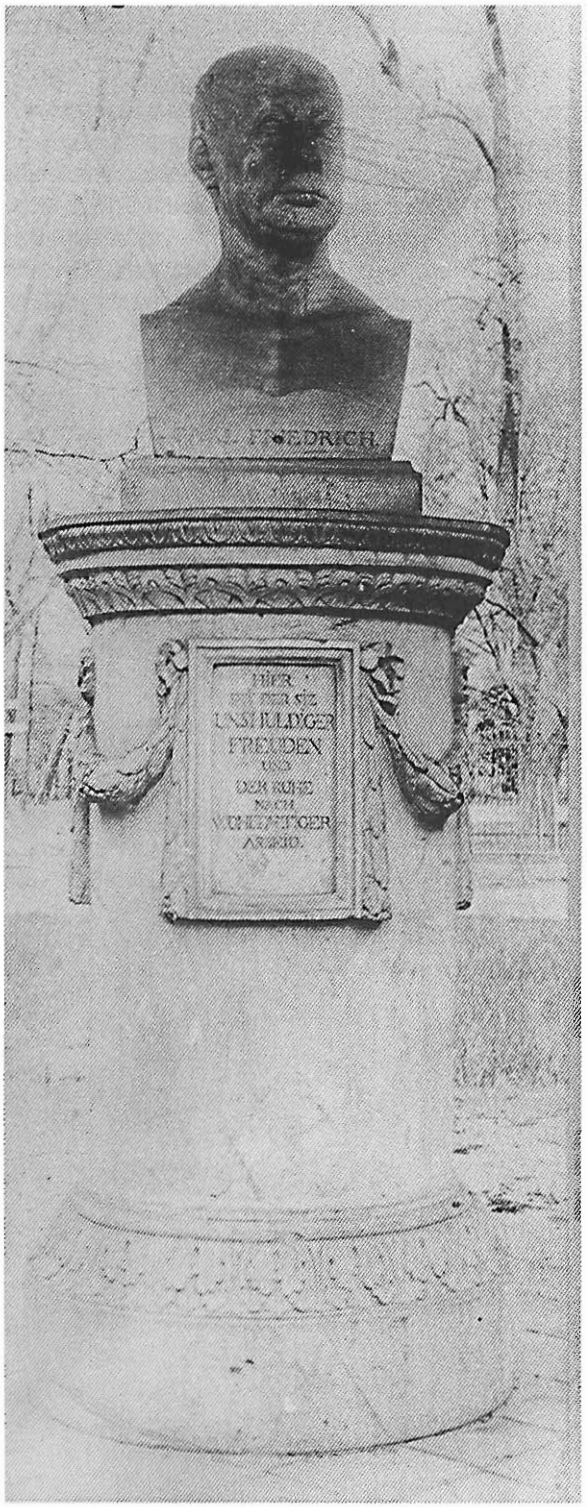
11 Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal

Standort: Erbprinzengarten, im nordwestlichen Teil (heute Friedrichsplatz, 1818 – um 1867); Schloßgarten, im nördlichen Teil beim Ahagraben (1884–1951)
Künstler: Friedrich Weinbrenner (Entwurf des Sockels, zugeschrieben), Joseph Kayser (Büste)
Ausführung: Joseph Kayser (Büste)
Auftraggeber: Erbprinz Karl Ludwig von Baden (Sockel), Markgräfin Amalie von Baden (Büste)
Datierung: 1817–1818
Material: Roter Sandstein (Sockel), heller Sandstein (Büste)
Inschrift: CARL FRIEDRICH. (Büstenschaft)
HIER / SEY DER SIZ / UNSHULDIGER / FREUDEN / UND / DER / RUHE / NACH WOHLTAETIGER / ARBEID. (Sockelvorderseite)
Signatur: Jos. Kayser 1817 (Büstenschaft)
Erhaltung: Büste beschädigt und entfernt (1951), Sockel entfernt (1966), neu aufgestellt im östlichen Schloßgarten (1969), Gesims des Sockels fehlt.

1787 hatte Markgraf Karl Friedrich seinem Sohn, Erbprinz Karl Ludwig, den Lustgarten zwischen dem Landgraben und der Erbprinzenstraße (heute Friedrichsplatz) überlassen, der um 1730 nach französischem Vorbild streng symmetrisch angelegt worden war. Diese Art der Gartengestaltung entsprach allerdings nicht mehr dem Geschmack der Zeit, sondern seit der Mitte des 18. Jahrhunderts galt der englische Landschaftspark mit malerisch angelegten Wegen, architektonischen Versatzstücken usw. als modern. Daher ließ der Erbprinz 1788 die Anlage von Hofgärtner Johann Michael Schweickardt, der in England die neuen Gestaltungsprinzipien studiert hatte, in diesem Sinne herrichten und von Baudirektor Jeremias Müller ein Lustschlößchen nahe dem Landgraben erbauen. Zwischen 1798 und 1800 erwarb Erbprinz Karl Ludwig das Gelände, das sich südlich der Erbprinzenstraße bis zur Kriegsstraße erstreckte, hinzu, um auch dieses Areal von Schweickardt als Landschaftspark anlegen zu lassen. Friedrich Weinbrenner, der den nördlichen und südlichen Erbprinzengarten mit einem Durchgang unter der Erbprinzenstraße verband (Kat.-Nr. 3), setzte mit architektonischen Blickpunkten malerische Akzente in die Landschaft (Abb. 3a). Zwischen 1802 und 1803 erstellte



11a
Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Situationsplan des nördlichen Erbprinzengartens 1843



11
Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Aufnahme um 1900

er das „Amalienschlößchen" an der westlichen Gartengrenze bei der Ritterstraße, das Vogelhaus auf der Südwestecke an der Kriegsstraße und als Pendant, an der Südostecke, den Gotischen Turm mit dem Denkmal des 1801 verstorbenen Erbprinzen Karl Ludwig (Kat.-Nr. 4) sowie den dazugehörenden Gotischen Brunnen (Kat.-Nr. 5).

Im nördlichen Teil des Erbprinzengartens führte vom Lustschloß westlich ein Weg an einem Denkmal für Großherzog Karl Friedrich vorbei (Abb. 11a). Auf einem Podest stand ein runder Sockel, der an der hohen Basis mit einem Akanthusblattband, am Schaft mit Frucht- und Blattgirlanden und einer Inschrifttafel sowie einem ornamentierten Gesims verziert ist. Der Kämpfer trug eine rechteckige Plinthe, auf der die überlebensgroße Büste des 1811 verstorbenen Großherzogs Karl Friedrich stand (Abb. 11).

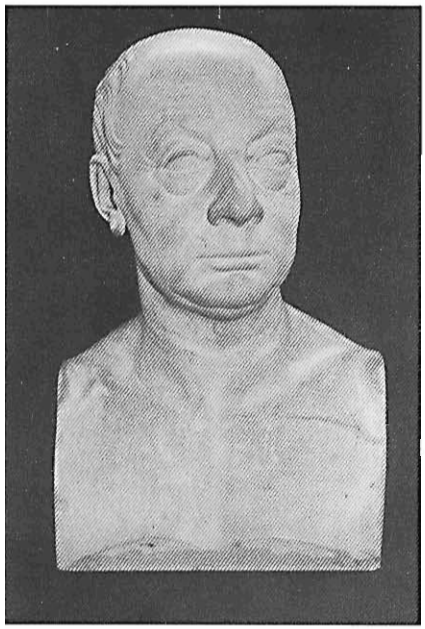
Vermutlich war das zylindrische Postament, das dem Typus der römischen Rundara verpflichtet ist, im Zusammenhang mit der Vergrößerung des Erbprinzengartens nach 1800 aufgestellt worden. Ein im „Taschenbuch für Natur- und Gartenfreunde auf das Jahr 1806" abgebildeter Situationsplan gibt bereits den Standort des Altars wieder. Der Künstler ist unbekannt, doch könnte die Ausführung auf einen Entwurf von Friedrich Weinbrenner zurückgehen. Ein Vergleich der Rundara mit den Kandelabersockeln des zwischen 1803 und 1814 von dem Baudirektor errichteten Markgräflichen Palais am Rondellplatz zeigt eine identische Gliederung sowie einen ähnlichen ornamentalen Schmuck. Weinbrenner könnte dieses architektonische Motiv in Rom gesehen haben. In der römischen Kunst fand die zylindrische Form als Götteraltar, Grabaltar oder Postament Verwendung, wobei die Altäre als Charakteristikum immer eine Inschrift trugen, die sie als solche kennzeichneten. Im ausgehenden 18. Jahrhundert griff man bei der Gestaltung der Landschaftsgärten auf die antiken Altarformen zurück und besetzte damit Orte, die einer besonderen Idee geweiht waren, zur Kontemplation und zum Verweilen einladen sollten oder einen denkmalhaften Charakter besaßen. Entlehnt wurden aber nicht nur die Form, sondern bisweilen auch die Inhalte. Berühmtestes Beispiel ist der Schlangenstein von 1787 im Weimarer Goethe-Park. Ebenfalls ein Rundaltar, trägt er die Inschrift „GENIO / HUIUS LOCI" und ist damit eindeutig dem Schutzgeist des Ortes geweiht. Eine ähnliche Interpretation läßt die Ara aus dem damaligen Erbprinzengarten zu, deren Inschrift „HIER / SEY DER SIZ / UNSHULDIGER / FREUDEN / UND / DER RUHE / NACH WOHLTAETIGER / ARBEID." zwar den Genius loci namentlich nicht aufführt, ihn aber mit einer bestimmten Idee umschreibt. Gesellige Zusammenkünfte, Entspannung und innere Sammlung sollten an diesem Ort gepflegt werden, der – hinterfangen von schattenspendenden Lindenbäumen – geeignet war, durch seine idyllische Atmosphäre romantische Stimmungen zu erzeugen.

Nach dem Tode des Großherzogs im Jahre 1811 ließ Markgräfin Amalie eine Büste ihres verstorbenen Schwiegervaters auf den Altar setzen. Von ihm stammte auch die Inschrift des Sockels, die gleichsam das Motto des Gartens darstellte, so daß die Idee nahe lag, den Denkstein zu einem Denkmal für Großherzog Karl Friedrich umzugestalten. Dies ist nicht vor 1817 geschehen, da – nach Karl Obser (GLA: N Obser 50) – die Büste von dem Bildhauer Joseph Kayser mit dieser Jahreszahl datiert gewesen sein soll sowie ein bei Hirsch zitierter Aktenfaszikel von 1818 auf dieses Denkmal bezogen werden kann: „Auf besonderen hohen Auftrag Ihrer Hoheit der Frau Markgräfin habe ich Malermeister J. Orth in deren Garten das Piedestal mit Oelfarbe angestrichen und mit einem extra bestellten Firnis die Büste des Hochseligen Großherzogs damit zweimal überzogen" (Hirsch 2, 1932, S. 84).

Joseph Kayser hatte die Form der Hermenbüste gewählt und den Namen des Dargestellten in die Vorderseite des rechteckigen Büstenschafts eingemeißelt. Wiedergegeben waren der Kopf und der obere Teil der entblößten Brust mit knappem Schulter-, aber ohne Armansatz. Der Kopf, leicht zur Seite gewandt, trug porträthafte, großflächig modellierte Züge; auf eine Binnenzeichnung der Augenäpfel war verzichtet worden. Ohne Embleme und Zeichen seiner weltlichen Macht stand der Mensch im Vordergrund, dessen physiognomischen Merkmale zurückhaltend naturalistisch herausgearbeitet waren. Eine von Kayser „oft wiederholte, überlebensgroße Büste Karl Friedrichs v. 1810" (Thieme/Becker 20, 1927, S. 45) aus Marmor, die im Badischen Landesmuseum aufbewahrt wird (Inv.-Nr. 83/259), hatte ihm vermutlich als Vorlage gedient. Die Ähnlichkeit der physiognomischen Gestaltung ist ebenso eindeutig wie bei einer Gipsbüste des Stadtarchivs Karlsruhe (Inv.-Nr. 60/154, Abb. 11b), die auch Joseph Kayser zugeschrieben werden kann, und die vermutlich das Modell zu der Sandsteinbüste ist.

Die Umgestaltung des Rundaltars zu einem Denkmal hob seine oben beschriebene Bedeutung nicht auf, sondern personalisierte quasi den Genius loci. Großherzog Karl Friedrich als Schutzgeist war ein geläufiges Bild, das bereits in der Inschrift des Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmals im Hardtwald 1812 (Kat.-Nr. 9) sowie in der Inschrift an Weinbrenners Entwurf für ein Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal von 1814 (Kat.-Nr. 23) Verwendung gefunden hatte.

Als Joseph Berckmüller 1861 die ersten Pläne für das südlich



11b
Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Gipsmodell von Joseph Kayser

der Erbprinzenstraße projektierte Sammlungsgebäude vorlegte, bedeutete dies das absehbare Ende des Erbprinzengartens in der von Johann Michael Schweickardt und Friedrich Weinbrenner angelegten Form. 1866 kam die seit den 1830er Jahren geplante Verlängerung der Lamm- bis zur Kriegsstraße zur Ausführung, wobei die zwei Gartenteile verbindende Unterführung (Kat.-Nr. 3) beseitigt und 1867 der Gotische Turm (Kat.-Nr. 4) sowie der Gotische Brunnen (Kat.-Nr. 5) abgebrochen wurden. 1866–1870 legte man den Friedrichsplatz an und löste den nördlichen Teil des Erbprinzengartens völlig auf. In diesem Zusammenhang mußte auch das Lustschloß den Arkadengebäuden weichen und das Denkmal für Großherzog Karl Friedrich entfernt werden, wobei man es zunächst in einer Remise des Amalienschlößchens lagerte.

1884 wurde das Monument im nördlichen Schloßgarten nahe dem Ahagraben neu plaziert. Doch stellte das ausführende Hofbauamt das Denkmal nicht mehr unter freiem Himmel, sondern in einem offenen, dorischen Tempelchen auf (Abb. 11c). Der Tempel, der sich über einer dreistufigen Krespis erhebt – die unterste Stufe ist in die Erde eingelassen –, besteht aus sechs glatten dorischen Säulen, die den Architrav tragen. Da der Fries fehlt, wird direkt vom Balken zum Giebelfeld und Satteldach übergeführt. Die Decke im Innern ist durch Kassetten nach römischem Vorbild strukturiert. In der Mitte des Bauwerks kam das Denkmal für Großherzog Karl Friedrich zur Aufstellung.

Dieser der griechischen Antike entlehnte Baukörper bildete ursprünglich den oberen Teil des Vogelhauses an der Südwestecke des Erbprinzengartens an der Kriegsstraße. Der fensterlose Unterbau bestand aus einem tonnengewölbten Raum mit je zwei Nischen auf jeder Seite und diente als das eine Ende einer Kegelbahn. Das Gewölbe erhielt sein Licht sowohl durch den rundbogigen Eingang als auch durch eine Wendeltreppe im hinteren Teil, die in das Vogelhaus hinaufführte. In der Mitte des Tempels stand ein Rundsockel mit einer Wasserschale. Ein Drahtgeflecht, das an einem Holzrahmen befestigt war, bildete den Vogelkäfig. Wann dieser beseitigt und der Tempel mit einem Geländer umgeben wurde (Abb. 11d), ist nicht bekannt. Vermutlich geschah dies nach dem Ableben der Markgräfin Amalie im Jahre 1832. Nachdem der Gotische Turm bereits 1867 abgeräumt worden war, wurde 1883 – im Zuge der Auffüllung des Ahagrabens am südlichen Ende des Erbprinzengartens – auch das Vogelhaus abgetragen. Doch verlangte Großherzog Friedrich I., den Tempel so abzubauen, daß er an einem anderen Ort wieder aufgestellt werden könne. Schon 1884 wurde das Oberteil des ehemaligen Vogelhauses in den nordwestlichen Schloßgarten verbracht und das Denkmal für Großherzog Karl Friedrich hineingestellt. Vier kleinere Beete umgaben das Ensemble.



11c *Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Aufstellung im Schloßgarten 1884–1951*

Das Tempelchen mit dem Denkmal überstand unbeschadet den Zweiten Weltkrieg. Anfang 1951 wurden allerdings die Büste und der Sockel Opfer mutwilliger Zerstörung. Der Bildhauer Fritz Moser, der die beschädigten Teile in Verwahrung genommen hatte, bot sich vergeblich an, die Büste zu restaurieren. So kam die beschädigte Büste auf den Bauhof einer Karlsruher



11d *Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Ansicht des Vogelhauses von der Kriegsstraße, Aufnahme vor 1883*

Steinmetzfirma und ist seither verschollen. Danach stand von 1951–1966 allein der Rundaltar im Tempelchen. Schließlich wurde kurz vor der Bundesgartenschau 1967 für den sogenannten Weinbrenner-Tempel eine Weinbrenner-Büste von der Bildhauerin Ilse Michaelis-Glasser nach einer Vorlage von Aloys Raufer angefertigt. Der Rundaltar wurde entfernt und nach der Bundesgartenschau im östlichen Teil des Schloßgartens nahe dem Fasanengarten wieder aufgestellt (Abb. 11e).



11e *Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Rundara im östlichen Schloßgarten, Aufnahme 1987*

Archivalien:
StA: 8/StS 22/11; 8/ZGS/21; 8/PBS OXIVb/228, 493.
GLA: 56/3044, 3290, 3293, 3296; 237/36905, 42120; N Obser 50; G Karlsruhe 9, 10, 568, 653, 654; J/B Karlsruhe 140, 141.
LDA: III/770; Foto o. Neg.-Nr., 1010/1, 06774, 16770, 16789, 16790, 17978.

Literatur:
Taschenbuch auf das Jahr 1806 für Natur- und Gartenfreunde. Tübingen o. J. (1806), S. 157 ff., 162 f., Taf. 1, 4. – Hartleben 1815, S. 118, 120. – Weinbrenner 2, 1830, S. 3, 5, 11 f., Taf. 1. – Fecht 1887, S. 413. – Cathiau o. J. (1890), S. 45. – Ill. Führer 1890, S. 60. – Meyer 1895, S. 55. – Ruf 1901, S. 35. – Beckmanns Führer o. J. (1905), S. 39. – Holsten 1905, S. 32. – Meyer 1905, S. 43. – Gutmann 1911, S. 109. – Sander 1911, S. 78 f. – Valdenaire 1919, S. 141, 163, 166. – Widmer/Stark o. J. (1919). S. 26. – Die Pyramide 30. 11. 1924, S. 269. – Schorn 1925, S. 52. – Valdenaire 1926, S. 160, 162 f., 166, Abb. 130, 136. – Bad. Heimat 15, 1928, S. 201. – Die Pyramide 27. 4. 1930, S. 70. – Valdenaire 1931, S. 75 f. – Hirsch 2, 1932, S. 83 f., Abb. 36, 37. – Karlsruhe 1934, S. 51. – Baedeker 1966, S. 16. – Karlsruher Gartenbuch 1967, S. 51. – Bohtz 1970, S. 45, Abb. 39. – Stratmann 1976, S. 21. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 77. – Baedeker 1982, S. 25. – Brownlee 1986, S. 50 f.

M.G.

12 Markgraf-Friedrich-Denkmal

Standort:	Kriegsstraße, im Garten der Markgräfin Christiane Louise von Baden
Künstler:	Friedrich Weinbrenner
Ausführung:	Landolin Ohmacht, Straßburg (Büste)
Auftraggeber:	Markgräfin Christiane Louise von Baden
Datierung:	1817–1822
Material:	Carrara-Marmor (Büste), Stein (Sockel)
Inschrift:	Unbekannt
Signatur:	Unbekannt
Erhaltung:	Beseitigt (spätestens 1891–1894).

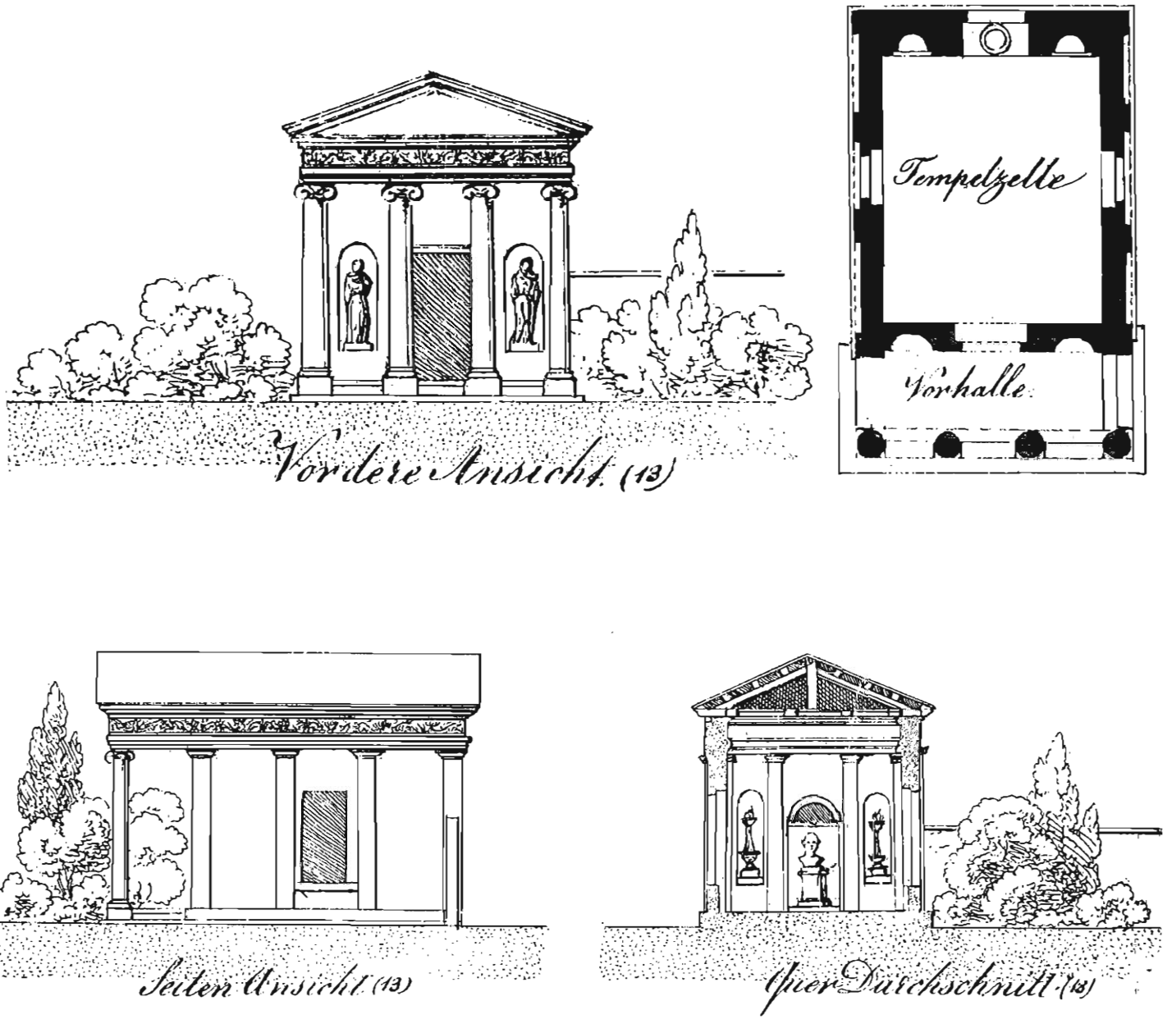
Am 16. 4. 1804 hatte Kurfürst Karl Friedrich das zwischen Herren-, Kriegs- und Ritterstraße gelegene und nördlich bis über die Achse der Amalienstraße reichende Gelände an seinen zweiten Sohn, Markgraf Friedrich, abgegeben. Die Absicht, neben dem bestehenden Erbprinzengarten (Kat.-Nr. 3) einen Markgräflichen Garten anzulegen, realisierte der Markgraf jedoch nicht.

Drei Wochen nach dem Tode des Markgrafen am 28. 5. 1817 wurde bekannt, daß die verwitwete Markgräfin Christiane Louise beabsichtigte, mit der Schaffung einer Gartenanlage ihrem verstorbenen Gemahl ein Denkmal zu setzen. Sie beauftragte Oberbaudirektor Friedrich Weinbrenner mit der Planung. Bereits am 15. 8. 1817 präsentierte Weinbrenner den geforderten Entwurf, der am darauffolgenden Tag zur Ausführung genehmigt wurde (Abb. 12 a). Am 29. 8. 1817, dem Geburtstag des Verstorbenen, wurde der Grundstein gelegt; die Gestaltung des Landschaftsgartens nach englischem Vorbild übernahm der Hofgärtner Andreas Hartweg d. J. Der Haupteingang des Gartens lag in der Achse der Amalienstraße. Hier, wie auch im übrigen Garten, kamen die mythologischen Standbilder von Ignaz Lengelacher zur Aufstellung, die bis 1816 auf dem Schloßplatz gestanden hatten (Kat.-Nr. 2). Das Prunkstück des Gartens bildete das Palais der Markgräfin Christiane Louise, das sich mit seinem Säulenportikus zur Kriegsstraße orientierte; mit vier Giebelfassaden versehen und einer Kuppel bekrönt, erinnerte das Palais an Palladios Villa Rotonda. Das klassizistische Gebäude wurde zwischen 1817 und 1822 auf einem eigens aufgeschütteten Hügel errichtet, so daß ein torgroßer Durchgang unter der Villa hindurchgeführt werden konnte, der den Blick auf ein neogotisches Gewächshaus am nördlichen Gartenende freigab. Östlich der Villa hatte sich an der Stelle, an der das benötigte Erdreich für den Hügel ausgehoben worden war, ein kleiner Grundwassersee gebildet, der in den Landschaftsgarten miteinbezogen wurde. Das Palais war durch ein Viadukt mit einem Gartenhaus auf der Südostekke des Parks verbunden. Weinbrenner hatte dieses Gebäude konsequenterweise in die Flucht gesetzt, die durch den Gotischen Turm (Kat.-Nr. 4) und das Vogelhaus (Kat.-Nr. 11) an der Kriegsstraße im südlichen Erbprinzengarten vorgegeben war. Von diesem Gartenhaus verlief in westlicher Richtung ein Ahagraben, der durch einen schräg zur Kriegsstraße, aber parallel zur Flucht der Herrenstraße stehenden ionischen Tempel abgeschlossen wurde.

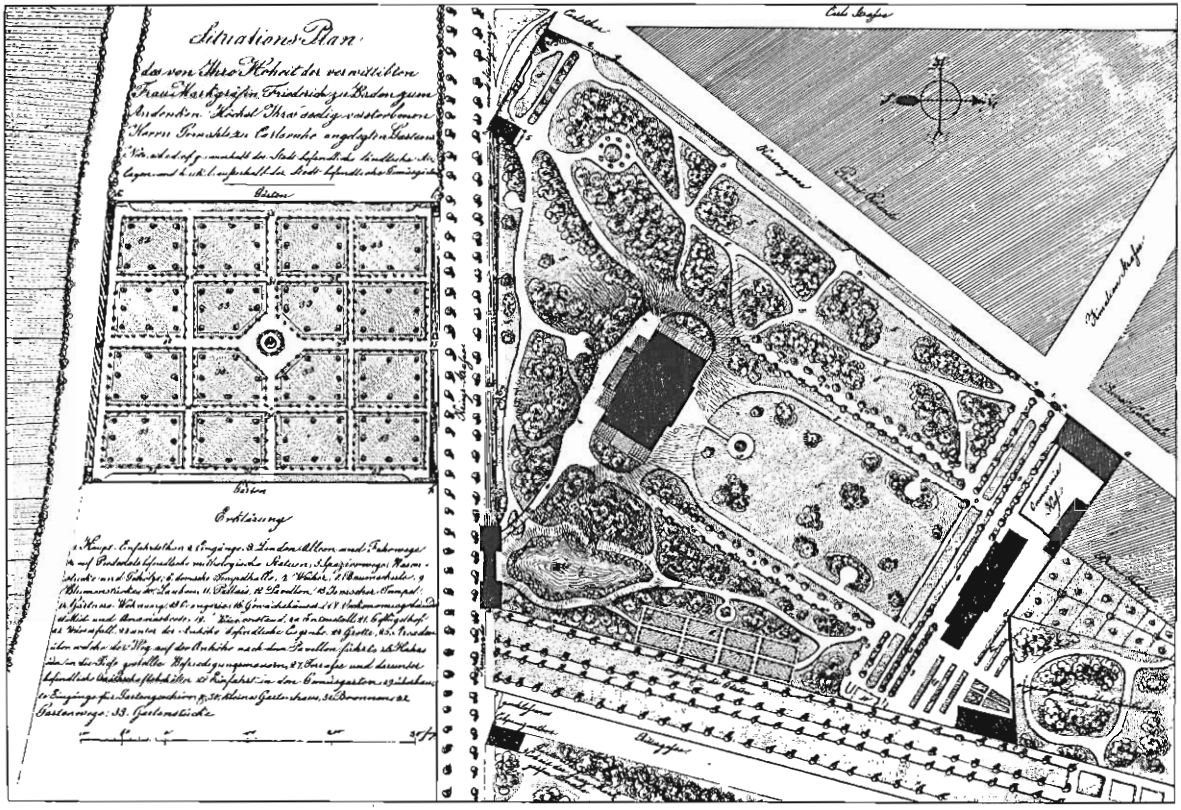
Dieser Tempel war als Gedenkstätte für Markgraf Friedrich bestimmt worden. Er ist durch vier Federzeichnungen in Weinbrenners „Ausgeführte und projectirte Gebäude" (Abb. 12), durch eine Abbildung auf dem Stadtplan von 1822 (GLA: J/B Karlsruhe 148) und durch eine eigenhändige Bleistiftzeichnung Weinbrenners im Architekturarchiv der Universität von Pennsylvania überliefert.

Der Tempeltypus entsprach dem römischen Prostylos mit Cella und vorgelagerter Säulenhalle. Die Gliederung richtete sich wie der Portikus des Palais nach der ionischen Ordnung, wobei allerdings die vier Säulenschäfte ohne Kanneluren gearbeitet waren sowie auf die bekrönenden Akroterien verzichtet wurde. Der Fries wies ein vegetabiles Ornamentband auf. Das Giebelfeld war dagegen ohne plastischen Schmuck. Die Langseiten der Cellawand wurden durch vier Pilaster ohne Basis, aber mit einfachem Kapitell, rhythmisch gegliedert und im mittleren Interkolumnium von je einem Fenster durchbrochen. Drei Treppenstufen führten in die Vorhalle, in deren Mittelachse der Zutritt zum Innern lag, der beidseitig flankiert war von Nischen mit nicht zu identifizierenden Standbildern. Der Innenraum des Tempels erhielt sein Licht durch die zwei seitlichen Fenster. An der Stirnwand des Raumes stand in einer tiefen Nische, eingefaßt von zwei Pilastern, das Denkmal für Markgraf Friedrich von Baden, auf welches durch ein halbkreisförmiges Fenster Licht herabfiel. Ein runder Sockel, der vermutlich aus rotem Sandstein gearbeitet war, trug die Büste des Markgrafen, die der Straßburger Bildhauer Landolin Ohmacht aus Carrara-Marmor geschaffen hatte. Zu beiden Seiten waren Nischen eingelassen, in denen Kandelaber standen. Im übrigen scheint die Cella nach antikem Vorbild ohne jegliche Innenausstattung gewesen zu sein.

Die Gestaltung des Monuments ist vergleichbar mit dem gleichzeitigen Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal im nördlichen Erbprinzengarten (Kat.-Nr. 11), daher könnten auch hier



12 *Markgraf-Friedrich-Denkmal, Ansichten, Grundriß und Querschnitt der Gedenkstätte*



12a
Markgraf-Friedrich-Denkmal, Situationsplan des Gartens der Markgräfin Christiane Louise von Baden

für den Sockel römische Rundaltäre als Vorbild gedient haben. Die Inszenierung des Denkmals legte den Vergleich mit antiken Kultbildern nahe und hob so den Verstorbenen in eine göttliche Sphäre. Mehrere Wege führten auf die Gedenkstätte zu, die allerdings so angelegt waren, daß das Gebäude erst wahrgenommen werden konnte, wenn man fast davor stand. Um diesen Überraschungseffekt zu erzielen, wurde die Umgebung des Tempels durch Baum- und Strauchpflanzungen ganz bewußt vor den Blicken der Besucher abgeschirmt.

Über das Schicksal des Tempels mit dem Monument für Markgraf Friedrich sind wir nicht unterrichtet. Als die Auftraggeberin am 19. 12. 1829 starb, ging der Besitz auf ihre Schwester Prinzessin Auguste von Nassau-Usingen über, bis 1848 die Anlage Eigentum des großherzoglichen Hauses wurde und 1856 von der Mutter des regierenden Großherzogs Friedrich I., der Großherzogin Sophie von Baden, bewohnt wurde. Zu diesem Zwecke gestaltete Oberbaurat Friedrich Theodor Fischer die Baulichkeiten um; unter anderem errichtete er zwischen dem Palais und dem Gewächshaus, auf der Achse des Durchgangs, einen Brunnen (Kat.-Nr. 29). Nachdem die Großherzogin 1865 gestorben war, wurde der Garten vernachlässigt. Zwischen 1891 und 1894 erbaute Josef Durm an der Stelle des Palais von Weinbrenner das Erbgroßherzogliche Palais. Sollte der ionische Tempel mit dem Denkmal für Markgraf Friedrich zu diesem Zeitpunkt noch gestanden haben, so wurde er spätestens bei der anschließenden Neugestaltung der Gartenanlage beseitigt.

Archivalien:
GLA: 206/207, 2172; J/B Karlsruhe 148.

Literatur:
Weinbrenner 1, 1822, S. 8, Taf. 1, 7. – Valdenaire 1926, S. 158, Abb. 82. – Hirsch 2, 1932, S. 409–417. – Karl Widmer: Altkarlsruher Erinnerungsstätten. Der Garten der Markgräfin Friedrich und seine Erinnerungen. In: Die Pyramide 38, 1932, S. 149. – Klaus Lankheit: Friedrich Weinbrenner – Beiträge zu seinem Werk. In: Fridericiana. Ztschr. der Universität Karlsruhe. H. 19. o. J. (1976), S. 5–50, hier: S. 15–25. – Brownlee 1986, S. 42–45.

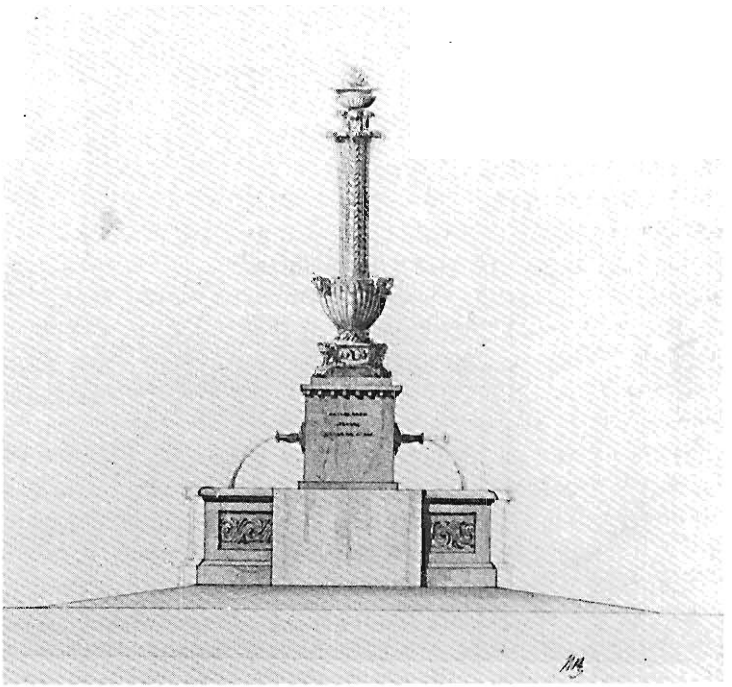
M.G.

13 Brunnen auf dem Spitalplatz

Standort:	Spitalplatz (heute Lidellplatz), Ecke Spitalstraße (heute Markgrafenstraße) und Adlerstraße (um 1824 – um 1874)
Künstler:	Friedrich Weinbrenner
Ausführung:	Aloys Raufer (Bildhauerarbeiten)
Auftraggeber:	Stadt Karlsruhe
Datierung:	1822–um 1824
Material:	Roter Sandstein
Inschrift:	Keine
Signatur:	Unbekannt
Erhaltung:	Beseitigt (um 1874).

Im Zuge der Stadterweiterung wurden zunächst die östlichen Radialstraßen, die Kronen- und die Adlerstraße über die Lange Straße (heute Kaiserstraße) hinaus nach Süden verlängert. Um die auseinanderlaufenden Straßen miteinander zu verbinden, legte man 1781 die Spitalstraße (heute Markgrafenstraße) an, die vom Rondellplatz Richtung Durlacher Tor führt. In ihrem Verlauf schnitt sie unter anderem den Landgraben und die Adlerstraße, mit denen sie ein dreieckiges Gelände einfaßte. Dieses Areal wurde Spitalplatz genannt, nach dem Hospital, das Wilhelm Jeremias Müller zwischen 1781 und 1788 östlich der Adlerstraße errichtet hatte. Das dreiflüglige Gebäude nahm die gesamte Fläche zwischen dem Landgraben und der Spitalstraße ein und beherbergte neben dem Bürgerhospital seit 1803 auch das Militärlazarett. Der Eingang lag an der Nordostecke des Spitalplatzes.
Nachdem am Schnittpunkt der Spitalstraße mit dem Landgraben (heute Ecke Markgrafen- und Steinstraße) 1781 eine Brücke mit einem hölzernen Tor, dem „Spital-Thor", errichtet und die Straße bis 1787 vermessen worden war, konnte die Aufführung der Häuser beginnen. Die Erdgeschoßhöhe hatte man für alle Bauherren verbindlich vorgegeben; die übrigen Stockwerke konnten nach Vorstellung und Vermögen des Eigentümers erbaut werden. Zunächst wurde die nördliche Häuserzeile zwischen der Kronenstraße und dem Rondellplatz errichtet, sodann ab 1790 die Häuser der südlichen Spitalstraße bis zur Spitalbrücke. Nachdem 1806 jenseits des Landgrabens die Steinstraße angelegt worden war, konnte auch diese bis an die Adlerstraße bebaut werden. Um 1810 war der Spitalplatz mit zwei- bis dreistöckigen Häusern architektonisch gerahmt.

Im September 1790 gab Markgraf Karl Friedrich bekannt, „daß der Dreispizen vor dem neuen großen Spital zwischen dem Landgraben und der Straße niemalen überbaut, sondern als freier Platz behandelt" werden solle (Hirsch 1, 1928, S. 122); Hofgärtner Johann Michael Schweickardt wurde mit einer Gartenanlage betraut, welche die Hauptfassade des Hospitals nicht beeinträchtigen sollte. Doch kam es nicht zu der geplanten Gartengestaltung, da der Platz zunächst in den Besitz des Spitals überging und vom Hausmeister als Gemüsegarten genutzt wurde.
Am 27. 7. 1814 stellte das Ministerium der Finanzen, veranlaßt durch die Polizeibehörde, den Antrag, den Landgraben aus Gründen der Hygiene und der Sicherheit zu überwölben. Den nun vergrößerten Spitalplatz gedachte man zu planieren, entlang der Spital- und Adlerstraße mit Bäumen zu bepflanzen und mit Sitzbänken auszustatten. Auf der freien Fläche des Platzes sollte der Holzmarkt stattfinden, für den Friedrich Weinbrenner auf seinem „General-Bauplan für den Marktplatz in Karlsruhe" von 1797 noch den Platz zwischen der Stadtkirche und dem Rathaus vorgesehen hatte (Abb. 6 a). Im Juli



13a *Brunnen auf dem Spitalplatz, Entwurf von Friedrich Weinbrenner 1822*



13
Brunnen auf dem Spitalplatz, Aufnahme vor 1872

1815 gab das Großherzogliche Geheime Kabinett den entsprechenden Beschluß bekannt und entschädigte das Hospital als Eigentümer mit Grundstücken, die westlich der Kronenstraße lagen.
Spätestens mit der Umgestaltung des Spitalplatzes zu einem Marktplatz dürfte hier ein Brunnen aufgestellt worden sein; da man aber seit 1810 begonnen hatte, die Ziehbrunnen in Karlsruhe abzuschaffen, könnte es sich dabei nur um einen Pumpbrunnen gehandelt haben. Einen laufenden Nutzbrunnen gab es damals noch nicht in Karlsruhe, da dafür eine ausreichend funktionierende Druckwasserleitung notwendig gewesen wäre. Das Brunnenhaus in der Lammstraße konnte diese Leistung nicht erbringen (Kat.-Nr. 1).
Die Wasserversorgung der Stadt Karlsruhe stellte sich schon seit längerem als Problem dar; eine 1806 von Johann Gottfried Tulla projektierte Wasserleitung von Ettlingen nach Karlsruhe hatte wegen ungenügender Qualität des Wassers nicht realisiert werden können. Als 1819 bei Durlach, am Fuß des Geigersbergs, eine Quelle gefunden wurde, veranlaßte der regierende Großherzog Ludwig die Wiederaufnahme des Projekts. Im Oktober 1821 bildete sich unter dem Vorsitz des Ministerialrats Georg Ludwig Winter (Kat.-Nr. 24) eine Wasserleitungskommission, der Oberbürgermeister Bernhard Dollmätsch, Oberbaudirektor Friedrich Weinbrenner und Baudirektor Johann Gottfried Tulla (Kat.-Nr. 28) angehörten. Sie sollten ein Konzept erarbeiten, das die Planung, die Finanzierung und die Durchführung des Projekts umfaßte. In Tullas Aufgabenbereich fiel die Verlegung der Wasserleitung; Weinbrenner war für die Entwürfe und für die Ausführung der neu zu errichtenden Brunnen verantwortlich.
Am 22. 4. 1822 sandte Georg Ludwig Winter an Großherzog Ludwig sechs aquarellierte Entwürfe zur Einsicht, die Weinbrenner für die projektierten Brunnen auf dem Spitalplatz, auf dem Ludwigsplatz (Kat.-Nr. 14), auf dem Linkenheimer-Tor-Platz (Kat.-Nr. 15), auf dem Kasernenplatz (Kat.-Nr. 16), auf dem Rondellplatz (Kat.-Nr. 17) und auf dem Marktplatz (Kat.-Nr. 18) angefertigt hatte. Ende des Monats erklärte sich der Großherzog zwar mit der Ausführung der Brunnen nach den vorgelegten Blättern einverstanden, bestimmte aber – ohne Angabe von Gründen – für drei der sechs Brunnen einen anderen als den vorgeschlagenen Standort. Er entschied, daß auf dem Spitalplatz nicht der vorgesehene Entwurf (Abb. 15 a) – dieser sollte auf dem Linkenheimer-Tor-Platz errichtet werden –, sondern der Entwurf, der für den Brunnen auf dem Ludwigsplatz gedacht war, ausgeführt werde (Abb. 13 a). Auf einer schräg ansteigenden Bodenplatte steht ein Zweiröhrenbrunnen mit seitlich angeschlossenen Trögen. Der Brunnenstock setzt sich aus zwei Teilen, einem funktionalen und einem dekorativen Teil zusammen. Ein mächtiger Quader dient als verbindendes Glied zwischen den Brunnenbecken, die mit Wellenbändern reliefiert sind, und einem würfelförmigen Sockel, der sich in Basis, Schaft und Kranzgesims gliedert. An zwei Seiten sind Ausflußrohre angebracht, an einer dritten eine dreizeilige, nur angedeutete Inschrift. Das Postament trägt eine Plinthe, auf der sich ein Kandelaber erhebt. Der reliefierte Kandelaberfuß steht auf Tierpranken; seine vier Ecken sind mit Puttenköpfen besetzt, ein Motiv, das sich an dem darübersitzenden, kraterähnlichen Gebilde wiederholt. Aus diesem Gefäß steigt ein stilisierter Palmenstamm empor, der sich an seinem oberen Ende öffnet und in einem weiteren, verjüngten Palmenstamm fortsetzt. Eine Feuerschale, aus der eine stilisierte Flamme lodern soll, bekrönt diese Bildsäule.
Die stilisierten Palmenstämme sowie die Feuerschale mit der Flamme versinnbildlichen – nach Weinbrenners Worten – die „Vereinigung beider Evangelischer Confessionen" (GLA: 236/13645) zur evangelischen Landeskirche. Er nahm damit Bezug auf die Union der evangelisch-reformierten und der evangelisch-lutherischen Kirche vom 26. 7. 1821 im Großherzogtum Baden, die die fast dreihundert Jahre währende Spaltung in zwei protestantische Glaubensrichtungen beendet hatte. Mit der symbolhaften Darstellung dieses historischen Ereignisses wies Weinbrenner dem Brunnen einen denkmalhaften Charakter zu; in diesem Sinne ist auch sein Vorschlag zu verstehen, den Brunnen auf dem Ludwigsplatz zu errichten, da die Union unter der Regierung Großherzogs Ludwig, der als Landesherr auch das Amt des obersten Bischofs der evangelischen Landeskirche bekleidete, stattgefunden hatte. Eine ähnliche Darstellung findet sich auf einem Entwurf für ein Luther-Denkmal, den Weinbrenner 1818 angefertigt hatte. Das Blatt zeigt, wie über der Gruppe der Evangelistensymbole stilisierte Palmenstämme mit einer Feuerschale und zwei Flammen emporsteigen (Valdenaire 1926, S. 293).
Auf dem zur Ausführung genehmigten Entwurf des Brunnens für den Spitalplatz waren einige Änderungen vorgenommen worden, die mit Bleistift in die Zeichnung eingetragen sind. Anstatt der zwei Tröge entschied man sich für ein achteckiges Brunnenbecken, das etwas verbreitert wurde; die Ausflußrohre mußten dementsprechend verlängert werden.
Als Standort des Brunnens wählte man nicht die Mitte des Platzes, sondern eine Stelle an der Ecke der Spital- und der Adlerstraße. Die Ausführung folgte im wesentlichen dem Entwurf (Abb. 13). Auf die Inschrift wurde verzichtet. Das Relief des Kandelaberfußes stellte eine Lyra dar, die von Blüten und Ranken umgeben war. Anstelle des kraterähnlichen Gefäßes er-

schien eine bauchige Vase, die sowohl zwischen dem Fuß und dem Bauch als auch an der Lippe mit Kordelbändern verziert war. Die schräg ansteigende Bodenplatte wurde der Sicherheit wegen durch eine einfache quadratische Umpflasterung ersetzt.
Der Bildhauer Aloys Raufer, der 1813–1817 die Figurengruppen für die Najaden-Brunnen auf dem äußeren Schloßplatz geschaffen hatte (Kat.-Nr. 10) und laut Kontrakt vom 15. 7. 1823 für die Bildhauerarbeiten an allen neu zu errichtenden Brunnen verpflichtet worden war, führte auch für den Brunnen auf dem Spitalplatz den bildnerischen Schmuck aus. Wer die Maurer-, Guß- und Ziselierarbeiten besorgt hat, ist unbekannt; wahrscheinlich sind damit dieselben Handwerker, Maurermeister Christoph Holb und Gürtlermeister Raupp, betraut worden, die auch an den anderen Brunnenaufstellungen beteiligt waren.
Bis zur Einweihungsfeier der neuen Wasserleitung am 5. 1. 1824 auf dem Marktplatz waren vermutlich die Beckenumrandung und der Stock des Brunnens auf dem Spitalplatz vollendet; kurze Zeit später könnte er in Betrieb gewesen sein. Die Brunnensäule mag wie der bildnerische Schmuck der anderen Brunnen zuletzt fertiggestellt worden sein, da Raufer mit der Ausführung der Bildhauerarbeiten nicht nachkam. Wann die Arbeiten an dem Brunnen endgültig abgeschlossen waren, ließ sich nicht ermitteln.
Anfang 1872 baten die Anwohner um eine Verschönerung des Platzes, der mit seinen beiden Baumreihen nur kärglich bepflanzt war. Der noch gut erhaltene und funktionstüchtige Marktbrunnen, der dem Geschmack der Zeit wie viele andere Werke Weinbrenners nicht mehr entsprach, mußte bald darauf einem neuen Brunnen weichen. Der junge Bildhauer Hermann Volz schuf 1872–1876 einen Schalenbrunnen mit bekrönender Büste als Denkmal für Christoph Friedrich Lidell, der 1792 dem Hospital testamentarisch eine bedeutende Geldsumme gestiftet hatte (Kat.-Nr. 46).

Archivalien:
StA: 8/PBS OXIVb/39.
GLA: 206/403; 236/13645; 422/318, 320; J/B Karlsruhe 109.

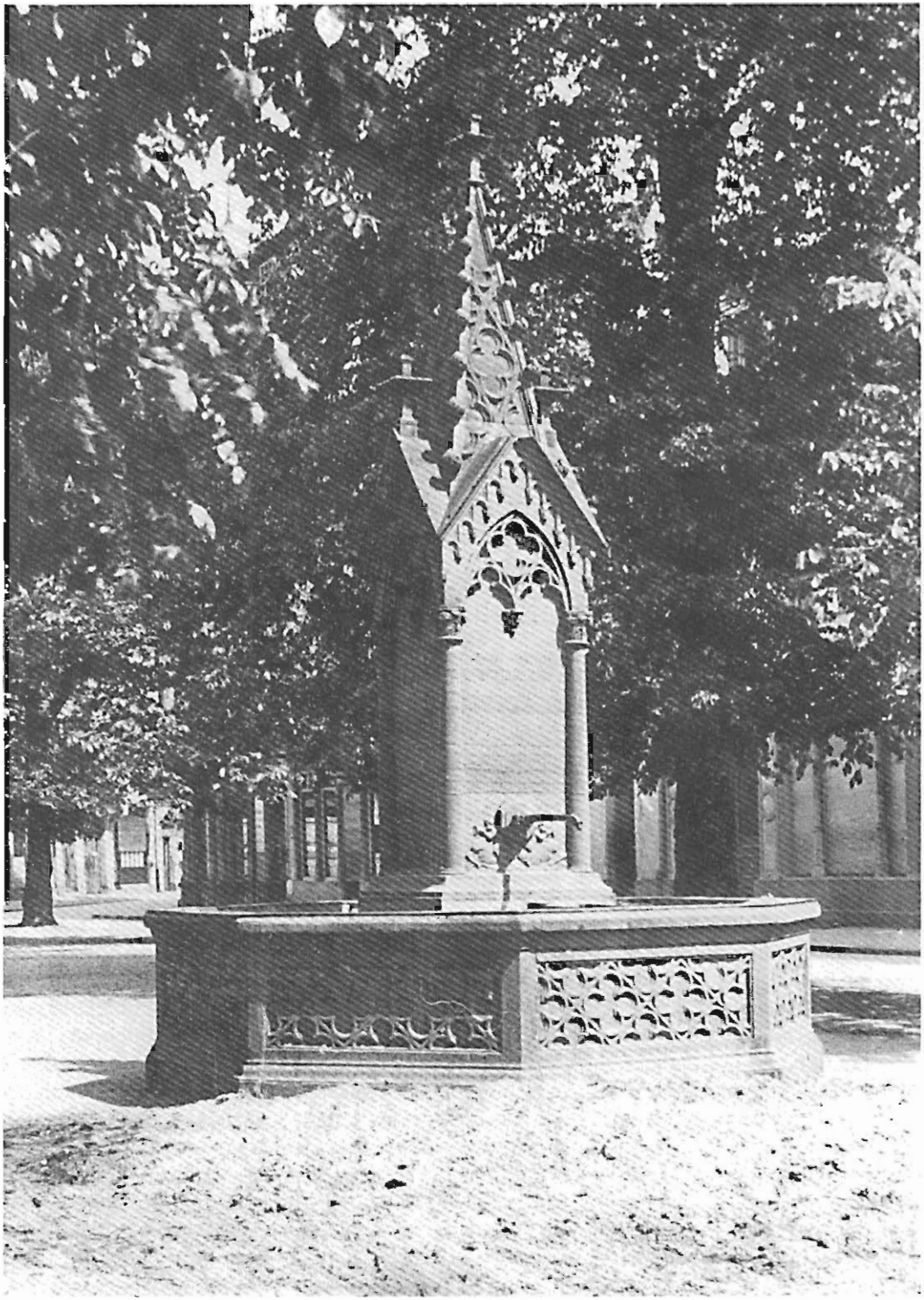
Literatur:
Hartleben 1815, S. 36, 40, 51. – Wagner o. J., Nr. 22. – Bader 1858, S. 98. – Valdenaire 1926, S. 110, 293. – Hirsch 1, 1928, S. 119–123, 134–141, 228. – Valdenaire o. J. (1929), S. 47, Abb. 57. – Schirmer/Göricke o. J. (1975), S. 27. – Lankheit 1979, S. 76, 78.

M. G.

14 Brunnen auf dem Ludwigsplatz

Standort: Ludwigsplatz
Künstler: Friedrich Weinbrenner
Ausführung: Aloys Raufer (Bildhauerarbeiten)
Auftraggeber: Stadt Karlsruhe
Datierung: 1822– um 1824
Material: Roter Sandstein (Brunnenstock und -becken), Gußeisen (Ausflußrohre), Schmiedeeisen (Auflastgabel und -schienen)
Inschrift: Keine
Signatur: Keine
Erhaltung: Renoviert (1977); Kreuzblumen auf drei Giebelfirsten abgebrochen.

Im Verlauf der Stadterweiterung über die Lange Straße (heute Kaiserstraße) nach Osten war 1781 der dreieckige Spitalplatz (heute Lidellplatz) entstanden, dem ein ähnlicher Platz im westlichen Teil der Stadt entsprechen sollte. Doch erschwerte der Verlauf des Landgrabens, der in diesem Bereich fast die Lange Straße tangierte, die Verlängerung der Herren- und Waldstraße nach Süden.
Hölzerne Notbrücken standen damals in der Ritter- und der Herrenstraße, die nach Süden als unbefestigte Feldwege weiterliefen. Eine steinerne Brücke führte südwestlich, außerhalb der Stadt, beim sogenannten Beiertheimer Viehtrieb (heute Schnittpunkt Wald- und Blumenstraße) über den Landgraben. Von Beiertheim kommend, lief diese nicht mehr vorhandene Straße westlich der Waldstraße, am damaligen Mühlburger Tor (heute Kaiserstraße 136), vorbei in Richtung der nördlichen Hardtgemeinden.
Gleichzeitig mit der Spitalstraße (heute Markgrafenstraße) war auch die westliche Diagonalstraße angelegt worden, die Erbprinzenstraße genannt wurde, da sie am Erbprinzengarten vorbeiführte. Sie sollte das projektierte Stadttor südlich des Rondellplatzes (Kat.-Nr. 6) mit dem damaligen Mühlburger Tor verbinden, fand aber ihr vorläufiges Ende am Landgraben.
Um auf die andere Seite zu gelangen, mußte man einem Feld-



14
Brunnen auf dem Ludwigsplatz, Aufnahme um 1920

weg entlang des Kanals bis zur Brücke am Beiertheimer Viehtrieb folgen. Erst nach Errichtung einer steinernen Brücke im Jahre 1811 konnte die Erbprinzenstraße nach Westen weitergeführt werden, wo sie die Waldstraße kreuzte, die bereits um 1802 bis an die Kanalbrücke am Beiertheimer Viehtrieb verlängert worden war.

Die Wald- und die Erbprinzenstraße sowie der am Landgraben entlanglaufende Feldweg, der seit der Trassierung der Blumenstraße im Jahre 1805 „Unterer Staaden" genannt wurde, faßten ein Gelände von dreieckiger Form ein. Wann dieses Areal erstmals als „Ludwigsplatz" bezeichnet wurde, ließ sich nicht ermitteln. Ein Bebauungsplan (GLA: H Karlsruhe 63), der in „Der Ludwigsplatz Karlsruhe" (1977), S. 11 f. zitiert und abgebildet ist, stammt von 1827 und nicht, wie angegeben, von 1807; die aus der Fehldatierung gezogenen Schlußfolgerungen sind daher nicht richtig.

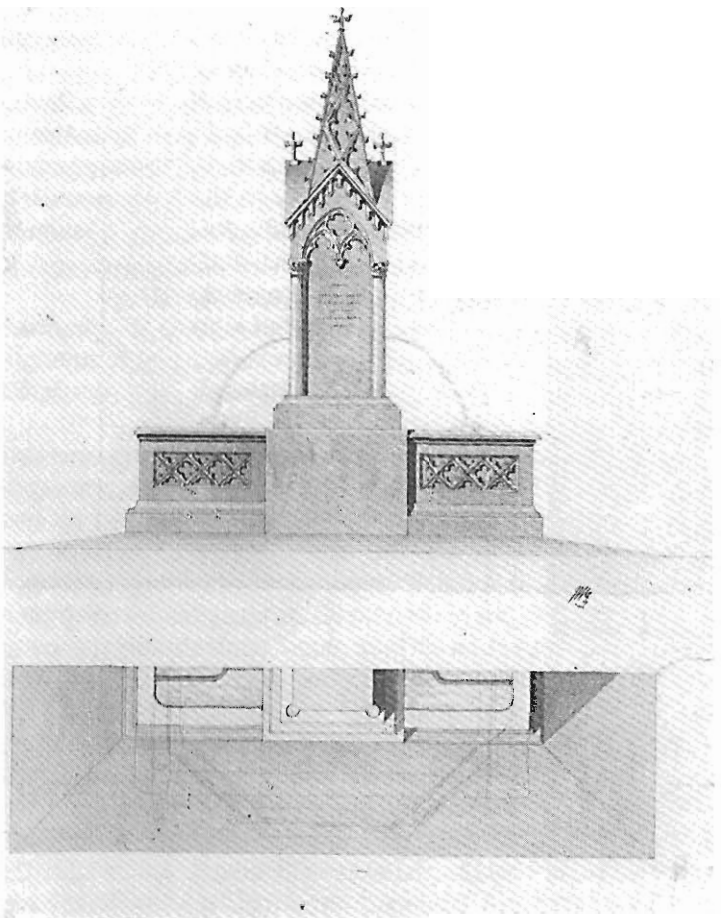
Zunächst entstanden die Eckhäuser im Norden des Platzes, die zweigeschossig errichtet wurden. Als erstes erbaute man das Haus auf der Nordostseite, dessen südlicher Flügel in der Flucht des alten Schlachthauses am Landgraben lag. 1809 erstellte der Baumeister Johann Ullrich das Haus auf der Nordostecke der Erbprinzen- und Waldstraße mit einer allerdings unbefriedigenden Ecklösung. Das 1811 von Christoph Arnold gegenüber auf der Nordwestseite erbaute Haus zeigte dagegen eine markante Eckgestaltung: Beide Gebäudeflügel wurden durch einen dreigeschossigen Eckturm mit gleichem Walmdach verbunden. Auf diesen Eckturm als Point de vue des Platzes nahm die konkav gestaltete Ecke am Palais des Grafen Broussel Rücksicht. Das Gebäude war ebenfalls von Christoph Arnold 1815/16 auf der Nordsüdecke und entlang der gesamten Westseite des Ludwigsplatzes erstellt worden. Es schloß südlich mit drei schmucklosen Fensterachsen an das um 1794 errichtete Schlachthaus an.

Die Häuser auf der Ostseite wurden von 1814–1820 aufgeführt. Diese Gebäude mit drei bis neun Fensterachsen waren zwar an ihren Fassaden durch Mittelrisalit und Giebelfeld, mittleren und seitlichen Tordurchfahrten unterschiedlich gegliedert, doch stellten sie durch ihre annähernd gleichen Geschoßhöhen und Dachneigungen ein einheitliches Bild dar.

Mit den Baumaßnahmen auf der westlichen und der östlichen Platzseite fand 1818 die Überwölbung des Landgrabens statt, die – wie am Spitalplatz – aus Gründen der Hygiene und der Sicherheit notwendig geworden war. Nachdem man auf dem geschlossenen Ludwigsplatz begonnen hatte, einen Marktbetrieb einzurichten, der seit Juni 1821 regelmäßig montags, mittwochs und freitags stattfand, war auch die Aufstellung eines Brunnens unerläßlich geworden. Das Problem der Wasserversorgung, das der Stadtmagistrat seit langem durch eine neue Wasserleitung zu lösen versucht hatte, war mangels genügender Wasserqualität letztmals 1806 gescheitert. Die Wasserbeschaffung erfolgte nach wie vor mittels Pump- und Ziehbrunnen.

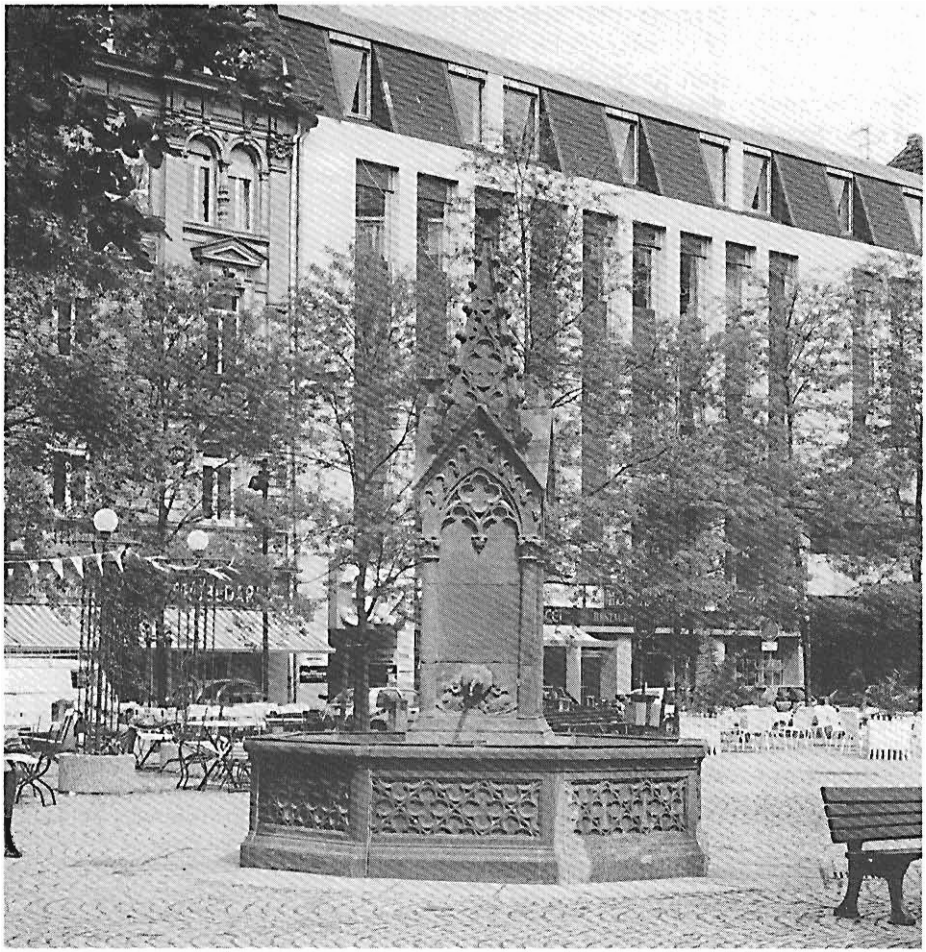
Als 1819 am Fuß des Geigersbergs bei Durlach eine geeignete Quelle gefunden worden war, konnte man erneut daran denken, auf den wichtigsten Plätzen der Stadt Brunnen zu errichten, die durch das Quellwasser gespeist werden sollten. Für die Planung, Finanzierung und Durchführung eines solchen Projekts wurde im Oktober 1821 eine Großherzogliche Wasserleitungskommission eingesetzt. Unter dem Vorsitz des Ministerialrats Georg Ludwig Winter (Kat.-Nr. 24) erarbeiteten Oberbürgermeister Bernhard Dollmätsch, Oberbaudirektor Friedrich Weinbrenner und Baudirektor Johann Gottfried Tulla (Kat.-Nr. 28) ein Konzept, das im Stadtgebiet die Errichtung von elf Brunnen mit 19 Röhren vorsah. Nach der Genehmigung dieser Vorlage durch Großherzog Ludwig im März 1822 konnte die Verlegung der Wasserleitung von Durlach nach Karlsruhe unter der Aufsicht Tullas beginnen. Für die Ausarbeitung der Brunnenentwürfe und deren Errichtung war Weinbrenner verantwortlich. Er legte im April 1822 sechs aquarellierte Zeichnungen mit Brunnenentwürfen vor; er erhielt dafür Ende des Monats zwar die Erlaubnis zur Ausführung, doch hatte der Großherzog – ohne Angabe von Gründen – für drei der sechs Brunnen einen anderen als den vorgeschlagenen Standort gewählt. So wurde der Brunnenentwurf, der für den Ludwigsplatz gedacht war, auf dem Spitalplatz errichtet (Kat.-Nr. 13). Statt dessen sollte auf Wunsch des Großherzogs der Entwurf ausgeführt werden, den Weinbrenner ursprünglich für den Linkenheimer-Tor-Platz bestimmt hatte (Kat.-Nr. 15).

Das Blatt zeigt einen Zweiröhrenbrunnen auf einer schräg ansteigenden, viereckigen Bodenplatte (Abb. 14 a). An einen quaderförmigen Unterbau über quadratischem Grundriß schließen sich seitlich zwei Brunnentröge an. In die Außenseiten der Beckenumfassungen sind Rhomben mit einbeschriebenen Vier- und Dreipässen eingelassen. Auf dem Unterbau liegt eine Plinthe, die mit einer Hohlkehle zu einem gotisierenden Fialenpfeiler überleitet. An den vier Ecken des Pfeilers stehen Ecksäulen mit Kapitellen. Sie tragen Ziergiebel mit Kranzgesimsen über vorgeblendeten Spitzbogenfenstern, die mit Maßwerk aus Drei- und Vierpässen gegliedert sind. Aus den seitlichen Fensterfeldern tritt je ein Wasserstrahl aus, Ausflußrohre fehlen. Die Ansichtseite sollte eine sechszeilige, auf der Zeichnung nur angedeutete Inschrift tragen. Über den Ziergiebeln ragt die Fialenspitze auf, ein pyramidenförmiger Helm, der mit Maßwerk und Krabben geschmückt ist. Kreuzblumen



14a *Brunnen auf dem Ludwigsplatz, Entwurf von Friedrich Weinbrenner 1822*

bekrönen die Helmspitze und die Giebelfirste. In die Aufsicht sind mit Bleistift Änderungen eingetragen, die alternativ ein vier- bzw. ein achteckiges Brunnenbecken anbieten.
Die Ausführung des Brunnens erfolgte im wesentlichen nach diesem Entwurf, jedoch mit einem oktogonalen Becken und zwei langen Auslaufrohren im unteren Drittel des Fialenpfeilers (Abb. 14). Sie sind gegen Westen und Osten gerichtet und werden von Reliefs mit zwei symmetrisch angeordneten Putten geschmückt, die auf Delphinen reiten und auf Blasinstrumenten spielen.
Mit der Ausführung des figürlichen Schmucks an allen neu zu errichtenden Brunnen (Kat.-Nr. 13, 15, 16, 17, 18) hatte die Großherzogliche Wasserleitungskommission am 15. 7. 1823 den jungen Bildhauer Aloys Raufer beauftragt, der bereits 1813–1817 die Figurengruppen für die Najaden-Brunnen angefertigt hatte (Kat.-Nr. 10). Seitdem war er der bevorzugte Karlsruher Bildhauer. Sein genauer Arbeitsanteil an dem Brunnen auf dem Ludwigsplatz ist ebensowenig bekannt wie die Namen der an der Ausführung beteiligten Handwerker. Vermutlich hatten – wie an den anderen Brunnen – der Maurermeister Christoph Holb die Steinhauerarbeiten ausgeführt und der Gürtlermeister Raupp den Guß sowie die Ziselierung der Ausflußrohre. In Betrieb genommen wurde der Brunnen wahrscheinlich zur Einweihung der neuen Wasserleitung am 5. 1. 1824.
Die Wiederverwendung gotischer Formen, wie beim Brunnen auf dem Ludwigsplatz, war eine Mode, die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts von England ausging. Bereits 1802/03 hatte Friedrich Weinbrenner in diesem Sinne den Gotischen Turm sowie den dazu passenden Brunnen gestaltet (Kat.-Nr. 4, 5). Dieses Ensemble gehörte innerhalb des Erbprinzengartens einer privaten, naturverbundenen und dem Alltag entrückten Welt an.
Im öffentlichen Bereich fand die Verwendung dieser Bauformen – von einzelnen Ausnahmen abgesehen – erst im zweiten Dezennium des 19. Jahrhunderts statt. In erster Linie griff man bei der Errichtung von Denkmälern und Brunnen auf den gotischen Formenkanon zurück. Der Brunnen auf dem Ludwigsplatz ist ein frühes Beispiel und vertritt die frühe Neogotik in Karlsruhe, neben der gleichzeitigen klassizistischen Strömung.
Erste Veränderungen des Ludwigsplatzes traten im Jahre 1846 mit der Anpflanzung von Ulmen entlang der drei Seiten des Platzes ein, wodurch die dreieckige Form betont wurde. Das architektonische Aussehen des Platzes begann sich zu wandeln, als ab 1877 mit Geschoßerhöhungen und mit einem Neubau auf der östlichen Ecke der Erbprinzen- und der Waldstraße die ursprüngliche Fassung verlorenging.
Nach der Jahrhundertwende wurde der Markt vom Ludwigsplatz auf den Stephanplatz verlegt und damit der Marktbrunnen seiner Funktion enthoben. Ab den 1960er Jahren diente die Fläche als Parkplatz, wodurch der Brunnen, da meist durch Blech verstellt, ganz aus dem Blickwinkel geriet. Erst durch die Umgestaltung des Areals in eine verkehrsberuhigte Zone im Jahre 1977 kam er wieder zur Geltung. Der Inselcharakter des Platzes, an den die neue Einfriedung mit Steinpfosten und Ketten erinnert, wurde durch ein einheitliches Niveau von Straßen- und Platzhöhe aufgehoben.



14b
Brunnen auf dem Ludwigsplatz, Aufnahme 1987

Während der Neugestaltung des Platzes wurde der Brunnen von dem Restaurator Hans-Volker Dursy gründlich renoviert. Die damit verbundenen umfangreichen Arbeiten waren erst durch die großzügige Stiftung eines anonymen Spenders ermöglicht worden. Vor allem der stark beschädigte Helm, an dem alle Kreuzblumen sowie einige Krabben fehlten, mußte ersetzt werden. Heute, zehn Jahre nach der Restaurierung, fehlen bereits wieder die Kreuzblumen auf drei Giebelfirsten (Abb. 14 b).

Der Brunnen auf dem Ludwigsplatz ist – neben den großen Brunnen auf dem Marktplatz und auf dem Rondellplatz – der letzte noch erhaltene Weinbrenner-Brunnen, der anläßlich der neuen Wasserleitung von Durlach nach Karlsruhe errichtet worden war. Angesichts dieser Tatsache wäre es wünschenswert, dem Brunnen die ihm gebührende Pflege zukommen zu lassen, indem er beispielsweise während der Wintermonate durch eine hölzerne Abdeckung, wie sie früher üblich war, vor extremen Witterungseinflüssen geschützt würde.

Archivalien:
StA: 8/StS 22/5; 8 /StS 22/11; 8/Alben/9; 8/ZGS/17, 21; 8/PBS OXIIIb/147; 8/PBS OXIVb/40.
HBA: Akte Denkmäler und Brunnen, H.4.
GLA: 236/13645; 422/318, 2054; G Karlsruhe 117.
LDA: 1302/58, 1302/60, 1318/7, 16926.

Literatur:
Huhn 1843, S. 75 f. – Das Großherzogtum Baden 1850, S. 9. – Bader 1858, S. 87. – Cathiau o. J. (1882), S. 59. – Valdenaire 1919, S. 102, Abb. 53. – Valdenaire 1926, S. 111 f., 297. – Hirsch 1, 1928, S. 216–221, Abb. 84. – Valdenaire o. J. (1929), S. 28, 47. – Göckler 1930, S. 66 f. – Baedeker 1966, S. 30. – Doerrschuck 1971, S. 50. – Schefold 1971, Nr. 28382, 28383. – Schirmer/Göricke o. J. (1975), S. 27. – BNN 14. 7. 1976, 21. 1. 1977, 2. 4. 1977, 30. 7. 1977, 22. 10. 1977. – Der Ludwigsplatz o. J. (1977), S. 8–13, 85–107. – Lankheit 1979, S. 87 f. – Baedeker 1982, S. 44. – Doerrschuck/Meininger 1984, S. 46.

M.G.

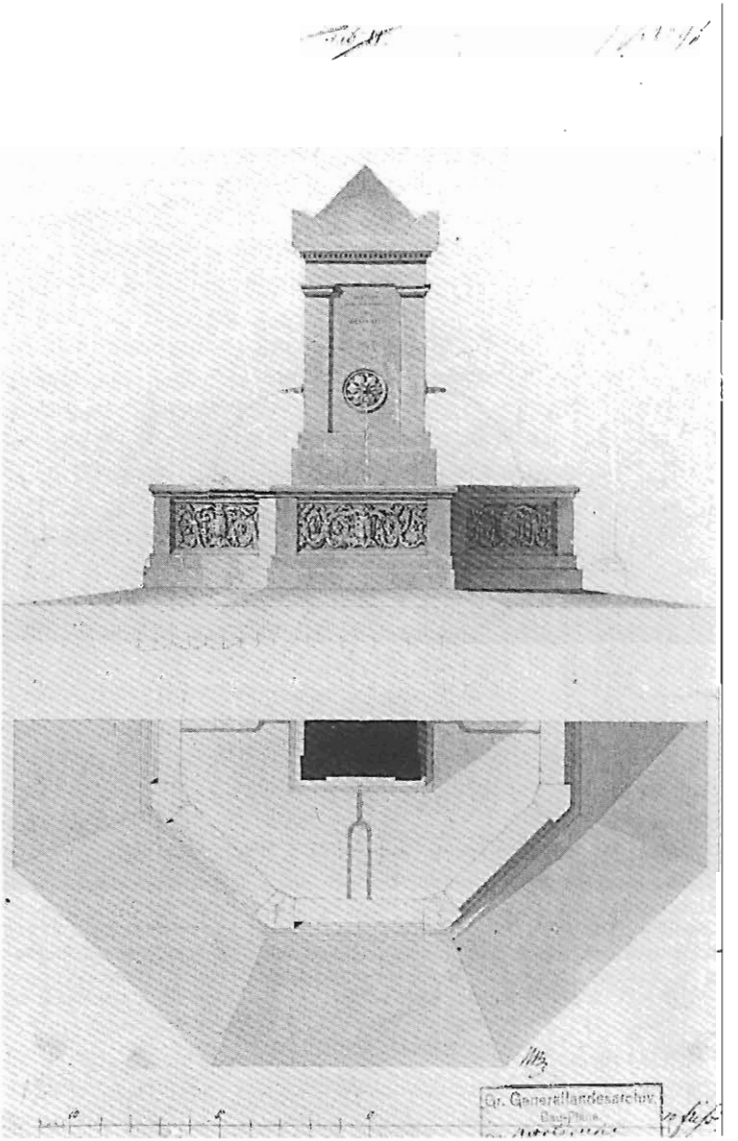
15 Brunnen auf dem Linkenheimer-Tor-Platz

Standort:	Linkenheimer-Tor-Platz (später Akademieplatz, heute Hans-Thoma-Straße, um 1824–1842)
Künstler:	Friedrich Weinbrenner
Ausführung:	Aloys Raufer (Bildhauerarbeiten)
Auftraggeber:	Stadt Karlsruhe
Datierung:	1822– um 1824
Material:	Roter Sandstein (Brunnenstock und -becken), Gußeisen (Ausflußrohre), Schmiedeeisen (Auflastgabel und -schienen)
Inschrift:	Unbekannt
Signatur:	Unbekannt
Erhaltung:	Beseitigt (1842).

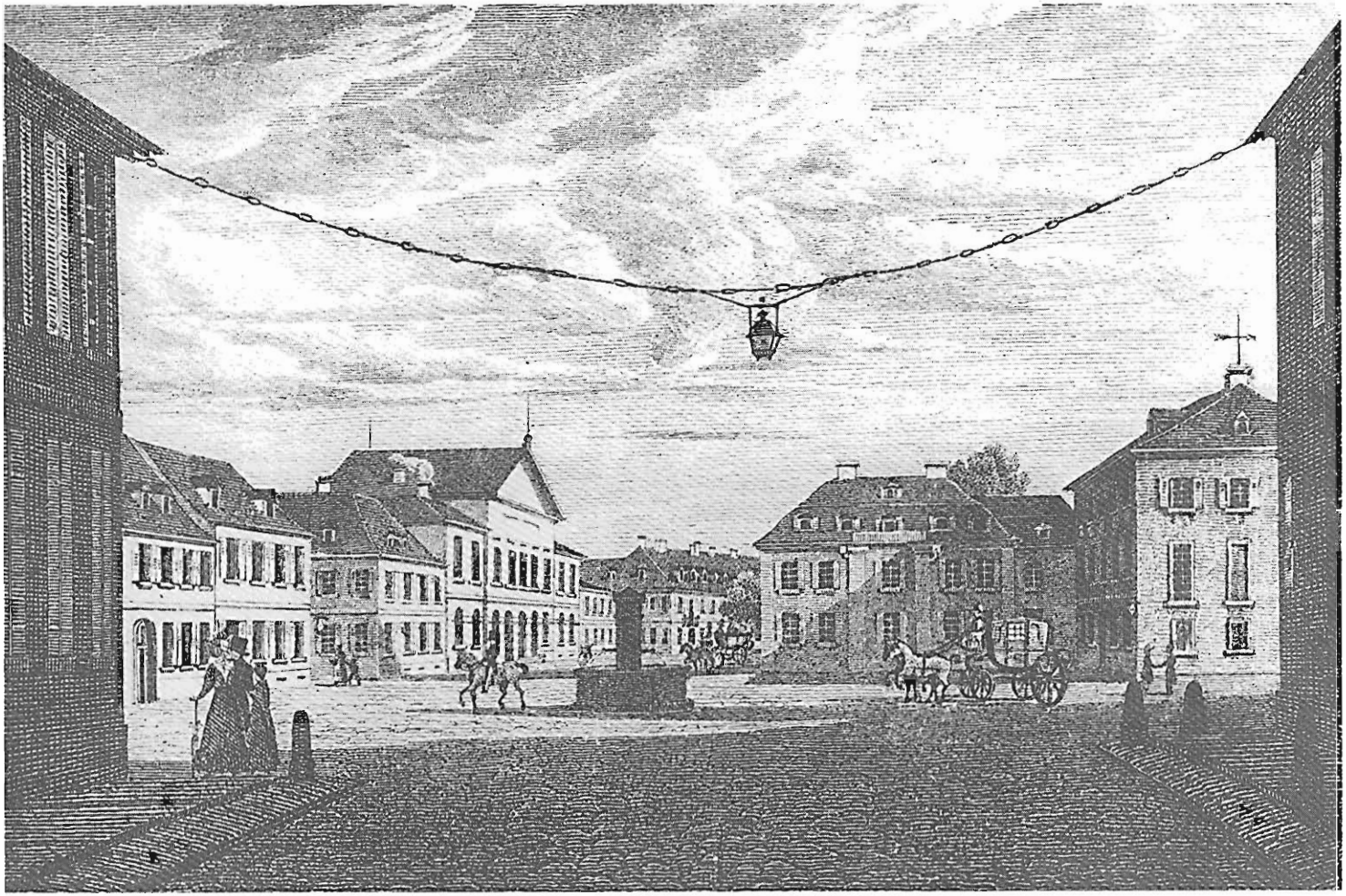
Das Linkenheimer Tor, das westlich der Waldstraße in der Verlängerung des Inneren Zirkels stand, wurde 1750 abgerissen und an der Beiertheimer Feldallee (heute Akademiestraße) neu errichtet. Es diente vor allem den Bewohnern der Hardtgemeinden Eggenstein, Linkenheim, Schröck (heute Leopoldshafen) und Friedrichstal als Zugang zur Stadt. Während das alte Tor aus Holz bestand, baute man die neue Anlage aus Stein und fügte 1766/67 zwei seitliche Flügelgebäude mit je fünf Fensterachsen an. Bis zur Errichtung des Ettlinger Tores 1803–1805 (Kat.-Nr. 6) war das Linkenheimer Tor neben dem Durlacher Tor das repräsentativste Karlsruher Stadttor. Auf der Stadtseite des Tores erstreckte sich der Linkenheimer-Tor-Platz bis zur Waldstraße. Westlich wurde er durch den „Durlacher Hof" (später Rotes Haus) und das Palais der Königin Friederike von Schweden begrenzt. Am östlichen Rand des Platzes stand bis 1836 lediglich die Akademie, in der die von Hofmaler Philipp Jakob Becker 1784 gegründete Zeichenschule untergebracht war. Dieses Institut gab nach der Versetzung des Linkenheimer Tores im Jahre 1825 an die Mühlburger Allee (heute Moltkestraße) dem Platz die Bezeichnung Akademieplatz. Dieser war damals noch wesentlich breiter als heute. Erst als 1836–1846 die Baulücke zwischen dem Akademiegebäude und der Waldstraße mit der Kunsthalle geschlossen wurde, erhielt er seine heutigen Abmessungen.

Um 1824 hatte Friedrich Weinbrenner einen Brunnen auf dem Linkenheimer-Tor-Platz errichtet; dieser Brunnen gehörte zu einem großangelegten Projekt, mit dem in den 1820er Jahren Großherzog Ludwig und der Stadtmagistrat das schon lange bestehende Problem der Wasserversorgung zu lösen versuchten.

Nachdem 1819 am Fuß des Geigerbergs bei Durlach eine Quelle gefunden worden war, deren Qualität für die Anlage einer Wasserleitung von Durlach nach Karlsruhe geeignet schien, beabsichtigte man, auf mehreren Plätzen der Stadt neue Brunnen zu errichten (Kat.-Nr. 13, 14, 16, 17, 18). Für die Planung des gesamten Projekts unter dem Vorsitz des Mini-



15a *Brunnen auf dem Linkenheimer-Tor-Platz, Entwurf von Friedrich Weinbrenner 1822*



15 *Brunnen auf dem Linkenheimer-Tor-Platz*

sterialrats Georg Ludwig Winter (Kat.-Nr. 24) war im Oktober 1821 eine Großherzogliche Wasserleitungskommission eingesetzt worden, der Oberbürgermeister Bernhard Dollmätsch, Oberbaudirektor Friedrich Weinbrenner und Baudirektor Johann Gottfried Tulla (Kat.-Nr. 28) angehörten. Tulla führte die Verlegung der Wasserleitung durch und Weinbrenner leitete die Planung sowie die Ausführung der zu erstellenden Brunnen.

Am 24. 4. 1822 wurden Großherzog Ludwig von Weinbrenner angefertigte, aquarellierte Zeichnungen mit Brunnenentwürfen vorgelegt, darunter auch eine, die Weinbrenner für einen Brunnen auf dem Linkenheimer-Tor-Platz vorgesehen hatte. „Die gothische Zeichnung [. . .] würde am schiklichsten auf dem Linkenheimer Torplatz, dem Palais Ihrer Majestät der Königin von Schweden, gegenüber ihrer Stallung einnehmen" (GLA: 236/13645, Abb. 14 a). Doch entschied sich Großherzog Ludwig gegen diesen Vorschlag und ließ den „gothischen Brunnen" auf dem Ludwigsplatz aufstellen (Kat.-Nr. 14). Für den Brunnen auf dem Linkenheimer-Tor-Platz wählte der Großherzog statt dessen einen Entwurf (Abb. 15 a), der auf einer leicht ansteigenden Bodenplatte ein achteckiges Brunnenbecken zeigt, in dessen Außenseiten acht identische Reliefplatten mit stilisiertem Blatt- und Rankenwerk eingearbeitet sind. Aus der Mitte des Beckens erhebt sich ein architektonisch gestalteter Brunnenstock über quadratischem Grundriß. Eckpilaster mit einfachen Kapitellen, Gebälk mit Architrav und Gesims sowie das abschließende Pyramidon mit Eckakroterien erinnern in der Strenge der Form an klassizistische Grabdenkmäler. Der Brunnen ist als Vierröhrenbrunnen konzipiert; die kurzen Ausflußrohre stecken in runden Reliefplatten, die mit Eichenlaubrosetten verziert sind. Eine dreizeilige, in der Zeichnung nur angedeutete Inschrift war auch vorgesehen.

Die Bildhauerarbeiten an dem Brunnen führte Aloys Raufer aus, mit dem die Stadt am 15. 7. 1823 einen Vertrag abgeschlossen hatte; er verpflichtete sich darin, die plastischen Details an allen neu zu errichtenden Brunnen auszuführen. Wer die Maurer-, Guß- und Ziselierarbeiten besorgt hat, ist unbekannt; wahrscheinlich sind damit dieselben Handwerker – Maurermeister Christoph Holb und Gürtlermeister Raupp – betraut worden, die auch an den anderen Brunnenaufstellungen beteiligt waren. In Betrieb genommen wurde der Brunnen vermutlich zur Einweihung der neuen Wasserleitung am 5. 1. 1824. Der ausgeführte Brunnen entsprach – abgesehen von der Reduzierung auf einen Zweiröhrenbrunnen – im wesentlichen dem Entwurf, soweit sich dies anhand der einzigen Abbildung mit der Ansicht des Linkenheimer-Tor-Platzes und des Brunnens nachprüfen läßt (Abb. 15). Auch wenn seit 1825 die Versetzung des Linkenheimer Tores das Aussehen des Linkenheimer-Tor-Platzes verändert hatte, dokumentiert dieses nach 1828 entstandene Blatt mit Blickwinkel vom Innern Zirkel, daß sich der Brunnen in die architektonische Gestaltung des Platzes eingefügt hatte. Die umliegenden Gebäude waren alle zwischen 1766 und 1791 entstanden und fielen durch ihre strenge Form, ihre klare Linienführung sowie durch ihren Verzicht auf plastischen Schmuck auf. Bei der Gestaltung des Brunnenstocks sind diese Prinzipien wiederaufgenommen worden; die Eckpilaster des Brunnenstocks korrespondierten mit den je vier Pilastern der beiden Flügelbauten am Stadttor, das abschließende Pyramidon mit den Walmdächern der umliegenden Gebäude.

Der Brunnen stand knapp zwanzig Jahre, als am 3. 2. 1842 Baudirektor Heinrich Hübsch die Versetzung beantragte, da er dem Bau der Kunsthalle im Wege war. Die Wasser- und Straßenbaudirektion erteilte am 28. 3. 1842 die Genehmigung: „Der Brunnen des Akademieplatzes kann, so wie er jetzt besteht, in die Linkenheimer Torstraße wegen Beengung derselben nicht mehr gesetzt werden; dieser wäre sonach mit Sorgfalt abzubrechen, und aufzubewahren" (GLA: 237/4444). Das ist der letzte Hinweis, der sich auf den Brunnen beziehen läßt. Ob und wie der Weisung der Wasser- und Straßenbaudirektion Folge geleistet wurde, ist nicht bekannt. Nach Entfernung des Weinbrenner-Brunnens wurde an der Ecke Waldstraße und Linkenheimer Straße ein gußeiserner Brunnen installiert.

Archivalien:
GLA: 236/13645; 237/4444; J/B Karlsruhe 141.

Literatur:
Wagner o. J., Nr. 23. – Weech 3, 1, 1904, S. 256. – Gerda Kircher: Das alte Linkenheimer Tor. In: Die Pyramide 17. 10. 1926, S. 199 ff., 24. 10. 1926, S. 204 f. – Valdenaire 1926, S. 115, 297. – Bad. Heimat 15, 1928, S. 101. – Valdenaire o. J. (1929), S. 47. – Schefold 1971, Nr. 28384. – Lankheit 1979, S. 86, 88. – Wilfried Rößling: Studien zur Baugeschichte des „Academie-Gebäudes" und der Großherzoglichen Kunsthalle in Karlsruhe. In: Jb. der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 23, 1986, S. 77–119, hier: S. 92.

M.G.

16 Brunnen im Kasernenhof

Standort:	Hof der Infanteriekaserne (heute Grundstück der Hauptpost, um 1824– spätestens 1897)
Künstler:	Friedrich Weinbrenner
Ausführung:	Aloys Raufer (Bildhauerarbeiten)
Auftraggeber:	Stadt Karlsruhe
Datierung:	1822–um 1824
Material:	Roter Sandstein
Inschrift:	Unbekannt
Signatur:	Unbekannt
Erhaltung:	Beseitigt (spätestens 1897).

Nachdem 1819 am Fuße des Geigersbergs bei Durlach eine Quelle gefunden worden war, die geeignet schien, die Haupt- und Residenzstadt mit Quellwasser zu versorgen, wurde im Oktober 1821 eine sogenannte Wasserleitungskommission gebildet. Dieses Gremium, dem Ministerialrat Georg Ludwig Winter (Kat.-Nr. 24), Oberbürgermeister Bernhard Dollmätsch, Oberbaudirektor Friedrich Weinbrenner und Baudirektor Johann Gottfried Tulla (Kat.-Nr. 28) angehörten, hatte die Planung, Finanzierung und Realisierung der Wasserleitung zu regeln. Tulla war für die Verlegung der Leitungsrohre verantwortlich und Weinbrenner für die Entwürfe, die Ausführung und die Installation der neu zu errichtenden Brunnen. Die Kommission erarbeitete bis zum März 1822 ein Konzept, das elf neu zu schaffende Brunnen aufführt. Unter anderem war auch ein Brunnen mit zwei Röhren für den Hof der Infanteriekaserne an der Langen Straße (heute Kaiserstraße) Ecke Karlstraße vorgesehen.

Die 1804 von Friedrich Weinbrenner erbaute Kaserne stand bis zur Verlegung des Mühlburger Tores 1817 außerhalb der Stadt. Die dreiflüglige Anlage mit ihrem Vorhof war zur Straße hin mit einem Gitter abgeschlossen. Drei Stockwerke boten mehr als 2000 Soldaten Unterkunft, die bisher in Privathaushalten – das gehörte zur Bürgerpflicht – untergebracht worden waren. Bereits 1824 erweiterte der Weinbrenner-Schüler Friedrich Arnold die Kaserne nach Süden im Bereich des heutigen Stephanplatzes.

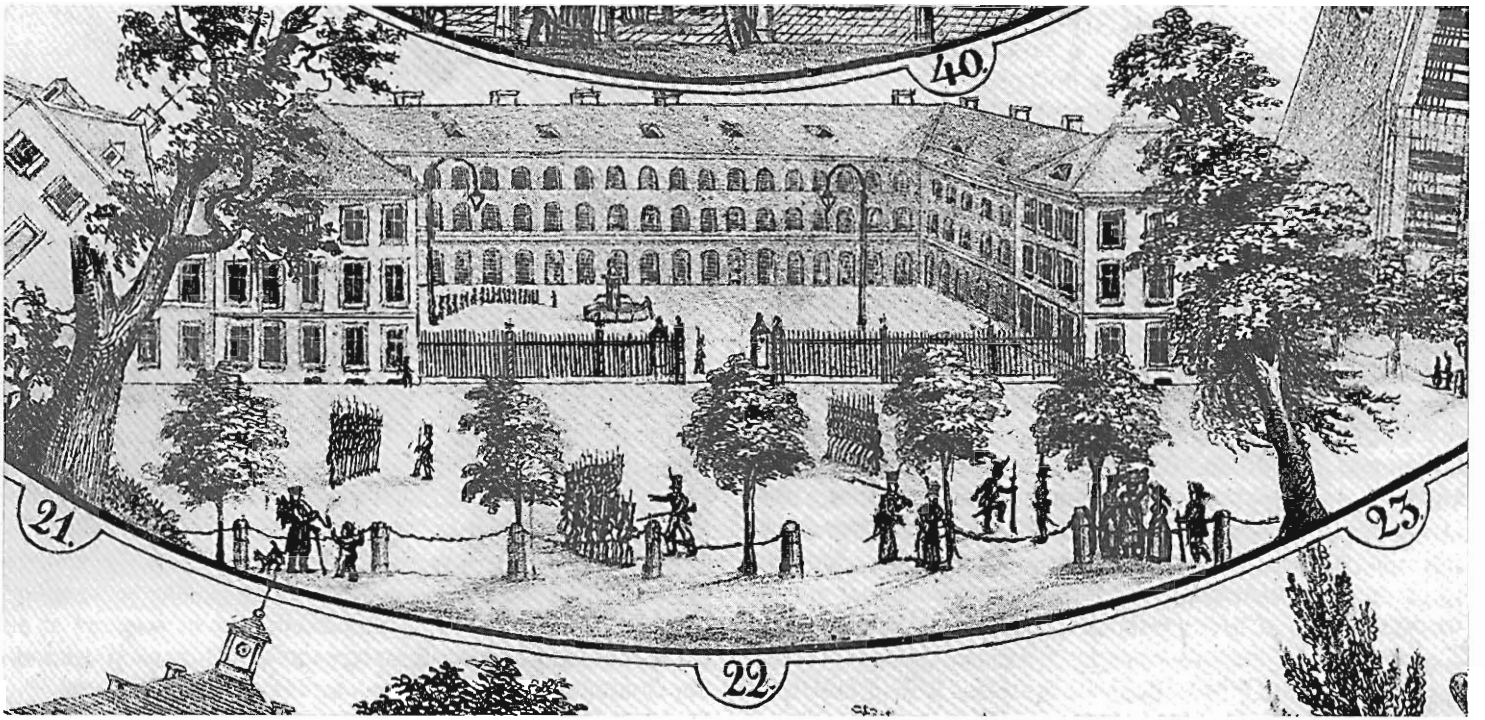
Am 24. 4. 1822 wurden Großherzog Ludwig von Weinbrenner gefertigte Entwurfszeichnungen für Brunnen auf dem Spitalplatz (heute Lidellplatz, Kat.-Nr. 13), auf dem Ludwigsplatz (Kat.-Nr. 14), auf dem Linkenheimer-Tor-Platz (heute Hans-Thoma-Straße, Kat.-Nr. 15), auf dem Rondellplatz (Kat.-Nr. 17), auf dem Marktplatz (Kat.-Nr. 18) sowie für den Hof der Infanteriekaserne vorgelegt. Der Entwurf für den Brunnen im Kasernenhof ist nicht erhalten, lediglich ein Schreiben mit der Bemerkung, daß der Brunnen „zugleich denen im Dienst für das Vaterland gefallenen Badischen Kriegern geweiht werden könnte" (GLA: 236/13645). Wie dem Brunnen auf dem Spitalplatz sollte nach Weinbrenners Vorschlag auch dem Brunnen für den Kasernenhof eine denkmalhafte Funktion zugewiesen werden, indem er an die in den Napoleonischen Kriegen gefallenen badischen Soldaten erinnerte. Die Verbindung Brunnen und Kriegerdenkmal war damals noch ungewöhnlich. Wie Weinbrenner diese Idee bildhaft darstellen wollte, ist nicht geklärt; vielleicht hatte er auch nur an eine entsprechende Inschrift gedacht. Großherzog Ludwig genehmigte am 30. 4. 1822 die Entwürfe zur Ausführung. Die Verlegung der Leitung sowie die Aufstellung des Brunnenbeckens dürfte bis zum 5. 1. 1824, dem Tag der feierlichen Einweihung der ersten Karlsruher Quellwasserleitung auf dem Marktplatz, fertiggestellt worden sein.

Über die Gestaltung des Brunnens ist einem von Christian Wilhelm Doering 1831 herausgegebenen Würfelspiel „Die Stadt Karlsruhe und ihre Umgebung" zu entnehmen, daß er in der Mitte des Kasernenhofes aufgestellt wurde, aus einem achtekkigen Wasserbecken und einem quadratischen oder runden Brunnenstock mit zwei Auslaufrohren bestand (Abb. 16). Der Brunnenstock diente einer plastischen Arbeit als Sockel, die sich aber nicht näher beschreiben läßt. Doch dürfte es sich, falls die Idee des Denkmalbrunnens verwirklicht wurde, in dieser Umgebung um eine Trophäe gehandelt haben; diese wäre dann als eine Arbeit des Bildhauers Aloys Raufer anzusehen, der sich vertraglich zur Ausführung der Bildhauerarbeiten an allen neu zu errichtenden Brunnen verpflichtet hatte.

Spätestens 1897 wurde der Brunnen beseitigt, als man die Infanteriekaserne abriß und an dieser Stelle das neobarocke Gebäude der Reichspost (heute Hauptpost) erstellte.

Archivalien:
StA: 8/PBS XIIIa/73.
GLA: 236/13645.
LDA: 1185/1.

M. G.

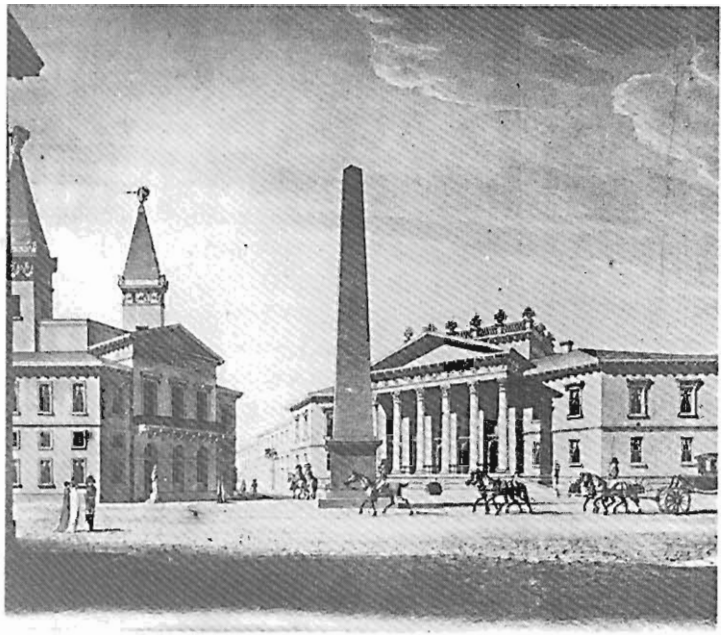


16 *Brunnen im Kasernenhof, Ausschnitt aus dem Würfelspiel „Die Stadt Karlsruhe und ihre Umgebung" von Christian Wilhelm Doering 1831*

17 Großherzog-Karl-Denkmal

Standort: Schloßstraße (heute Karl-Friedrich-Straße), Rondellplatz
Künstler: Friedrich Weinbrenner
Ausführung: Aloys Raufer (Greifen, Reliefs, Modell der Löwenmasken, Modell des Medaillonbildnisses), Christoph Holb (Maurer- und Steinhauerarbeiten), Gürtlermeister Raupp (Guß der Löwenmasken, Ziselierung des Medaillonbildnisses), Werkstatt Tobias Günther (Guß des Medaillonbildnisses)
Auftraggeber: Stadt Karlsruhe
Datierung: 1822–1832
Material: Bronze (Medaillonbildnis, Inschrift), roter Heilbronner Sandstein (Greifen), roter Sandstein (Architektur), bronziertes Messing (Ausflußrohre, Löwenmasken)
Inschrift: CARL / GROSHERZOG VON BADEN (Sockelvorderseite)
DEM GRUENDER DER / VERFASSUNG / DIE DANKBARE STADT / CARLSRUHE (Sockelrückseite)
Signatur: Keine
Erhaltung: Beide Greifen aus hellem Sandstein ersetzt (1911); Einfriedung verändert und Abweissteine mit Ketten beseitigt (um 1930); gereinigt (1957) und restauriert (1986).

Seit ihrer Gründung 1715 wuchs die Stadt Karlsruhe langsam, aber stetig Richtung Süden. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts reichte die Bebauung bereits bis zum Landgraben, der bisher unter anderem eine Schutzfunktion erfüllt hatte, sich aber nun als Hindernis erwies. Die Stadt war zu dieser Zeit im Süden nur durch das Rüppurrer Tor zu betreten; deshalb wurde im Rahmen der seit 1764 projektierten Neugestaltung des Marktplatzes und dem Ausbau der Nord-Süd-Achse auch ein weiteres Stadttor geplant (Kat.-Nr. 6). Aber erst der nicht erhaltene Entwurf des französischen Architekten Louis Philippe de la Guêpière von 1768 bezog das Gebiet jenseits des Landgrabens in die Erweiterungspläne mit ein. Dadurch wurden Querverbindungen zwischen den verlängerten Radialstraßen notwendig, die Richtung Osten zum Durlacher Tor und nach Westen zum Mühlburger Tor verlaufen sollten. Im Schnittpunkt der beiden Verbindungsstraßen mit der verlängerten Bärengasse (später Schloßstraße, heute Karl-Friedrich-Straße) war ein oktogonaler Platz vorgesehen, an dessen Südseite das neue Stadttor projektiert war.
Nach Guêpières Entwurf wurden 1781 die beiden Querstraßen angelegt: die Spitalstraße (heute Markgrafenstraße) und die Erbprinzenstraße. 1784 verlängerte man die Bärengasse als Schloßstraße bis zum Schnittpunkt mit den beiden anderen Straßen. Eine Bebauung dieses Areals war allerdings noch nicht abzusehen.
Ein Stadtplan von 1786 schließlich zeigt, daß man sich inzwischen für eine runde Platzanlage entschieden hatte. Diese Form griffen auch die Architekten Maurizio Pedetti, Michel d'Ixnard und Nicolas Alexandre Salins de Montfort auf, die zwischen 1788 und 1790 Entwürfe zum Ausbau der Stadterweiterung nach Süden eingereicht hatten. Pedettis Plan – mit seinen beigefügten Erläuterungen der detaillierteste – bezeichnet diesen Platz erstmals als Rondellplatz. In dessen Mitte projektierte er die Aufstellung eines Obelisken, dem in diesem Fall als Blickpunkt aus vier Straßenzügen ein städtebaulich dekorativer Charakter zugeschrieben werden kann.
Die Bebauung der Schloßstraße, an der 1785–1787 südlich des Landgrabens auf der westlichen Seite die ersten Häuser entstanden waren, kam wegen der französischen Revolutionskriege bald zum Erliegen. Erst nach dem Separatfrieden mit Frankreich 1797 konnte Markgraf Karl Friedrich wieder daran denken, den Ausbau und die Erweiterung der Stadt voranzutreiben. In diesem Jahr legte der neue Bauinspektor Friedrich Weinbrenner seinen „General-Bauplan für den Marktplatz in Karlsruhe" (Abb. 6 a) vor, der den Ausbau der Schloßstraße bis an die neue Stadtgrenze bei der Kriegsstraße vorsah (Kat.-Nr. 6). Er hielt an der Form des Rondellplatzes fest und übernahm von Pedetti den zentralen Obelisken. Um den Platz als einheitliches Raumgefüge in Erscheinung treten zu lassen, dachte er daran, ringsum dreistöckige Häuser zu errichten. Der Aufriß des Planes zeigt, daß der Obelisk die Höhe der umliegenden Gebäude um einiges überragt.
Zwei Situationszeichnungen, wahrscheinlich nach Vorlagen von Friedrich Weinbrenner entstanden, geben ein genaueres Bild von dem projektierten Obelisken. Auf dem ersten Blatt, von unbekannter Hand, ist er aus der Erbprinzenstraße gesehen. Auf einem wuchtigen, vierseitigen Sockel mit Basis, Schaft und Gesims erhebt sich der nach oben zulaufende Steinpfeiler, der mit einem flachen Pyramidon abschließt (Abb. 17 a). Er steht ohne Einfriedung in der Mitte des Platzes und wirkt dort trotz seiner Größe etwas verloren. Ganz anders die



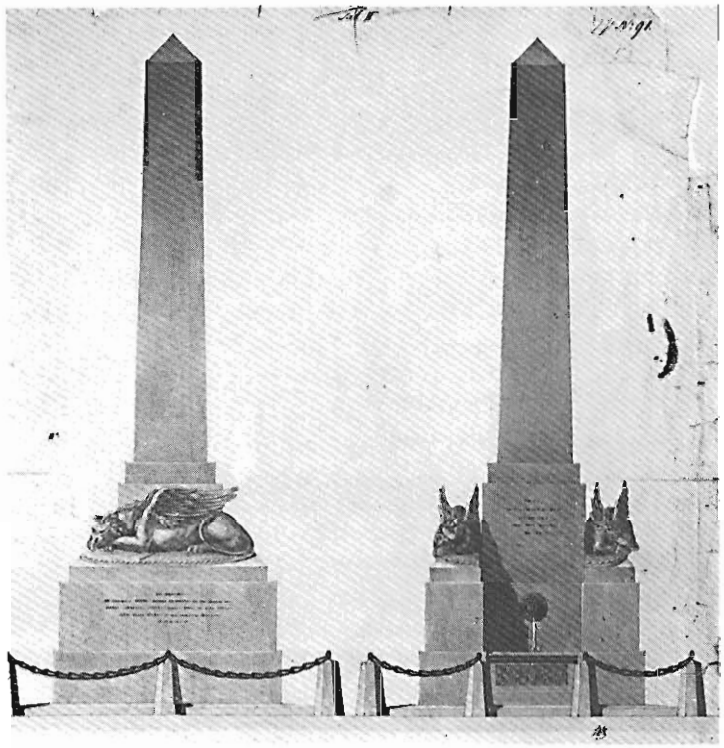
17a *Großherzog-Karl-Denkmal, Künstler unbekannt 1803 (nach Weinbrenner?)*

Graphik des Weinbrenner-Schülers Georg Moller, der 1804 eine perspektivische Ansicht sowohl von der geplanten Neugestaltung des Marktplatzes mit einem Markgraf-Karl-Wilhelm-Denkmal (Kat.-Nr. 7) als auch vom Rondellplatz mit dem Obelisken – aus der Schloßstraße gesehen und mit dem Ettlinger Tor im Hintergrund – angefertigt hatte (Abb. 17 b). Sein Blatt vermittelt – wohl auch durch die Wiedergabe des ansteigenden Platzniveaus bedingt – einen wesentlich monumentaleren Eindruck von dem emporstrebenden Steinpfeiler als die ältere Abbildung, die links das von Weinbrenner projektierte, aber nicht ausgeführte „Herrschaftliche Wohnhaus" zeigt und daher auf 1803 datiert werden kann. Das Monument steht nun auf einer quadratischen Bodenplatte, umgeben von einer Einfriedung mit zwölf Abweissteinen und Ketten. Der Sockel erscheint dadurch noch kolossaler. Die schlaglichtartige Beleuchtung des Obelisken verstärkt seine mittenbetonende und raumbeherrschende Wirkung.
Wie die beiden Blätter verdeutlichen, entspricht die Bebauung des Rondellplatzes nicht mehr dem Entwurf Weinbrenners von 1797. Der Bauinspektor hatte 1799/1800 das Haus des Staatsrats Wohnlich auf der Nordwestecke des Platzes errichtet, dessen Fassade sich von der Schloßstraße bis in die Erbprinzenstraße erstreckte. Der etwas vorspringende und überhöhte Mittelteil des Hauses Wohnlich wurde Vorbild für die Platzfassaden der anderen drei Gebäude. Das zwischen 1803 und 1807 nach dem Entwurf von Weinbrenner im Rohbau erstellte Markgräfliche Palais auf der Südostseite erhielt als dominierende Front einen Portikus mit sechs korinthischen Säulen. Das Haus auf der Nordostecke errichtete 1804 der Baumeister Christian Theodor Fischer für den Kaufmann Reutlinger; vermutlich erstellte der Weinbrenner-Schüler Christian Arnold das Haus des Schreinermeisters Stemmermann auf der Südwestecke. 1809/10 war der Rondellplatz architektonisch geschlossen und durch die vorspringenden Mitteltrakte der Gebäude leicht konkav ausgeformt. Den die Platzmitte betonenden Obelisk hatte man allerdings noch nicht aufgestellt. Die Gründe hierfür werden finanzielle gewesen sein.
Das Projekt wurde auch in den folgenden Jahren nicht realisiert, aber keineswegs verworfen, wie aus Theodor Hartlebens 1815 veröffentlichtem Stadtführer hervorgeht: „Nach einem noch nicht ausgeführten Plane soll das Rondel ein Obelisk zieren, von welchem aus das ganze Großherzogthum nach Stundensteinen getheilt würde" (Hartleben 1815, S. 64). Hier erfahren wir erstmals, daß dem Obelisken nicht nur eine städtebaulich dekorative Bedeutung beigemessen wurde. In Stunden angegeben, sollten an ihm die Entfernungen von der Haupt- und Residenzstadt nach den einzelnen Orten des Großherzogtums Baden vermerkt und damit dem Betrachter eine Vorstellung von der räumlichen Ausdehnung des großherzoglichen Herrschaftsbereichs vermittelt werden. In diesem Sinne



17b *Großherzog-Karl-Denkmal, Aquatinta von Georg Moller 1804/05 (nach Weinbrenner?)*

hätte der Obelisk die seit dem 16. Jahrhundert ihm gebräuchlichste Funktion, die des Herrschaftssymbols, erfüllt.
Ende Dezember 1818 erhielt der Architekt Jakob Friedrich Dyckerhoff den Auftrag, einen Entwurf mit dem geplanten „Obelisken als Verfassungsdenkmal für Grossherzog Karl" anzufertigen (Beringer 1934, S. 297). Der Fürst, der am 22. 8. 1818 die badische Verfassung eingesetzt hatte, war erst 33jährig am 8. Dezember verstorben. Wie Beringer berichtet, soll Dyckerhoff drei Entwurfszeichnungen vorgelegt haben. Das Projekt kam allerdings nicht zur Ausführung, da man zwischenzeitlich erwogen hatte, das Denkmal – im Zuge der Verlegung einer neuen Wasserleitung von Durlach nach Karlsruhe – in Verbindung mit einem Brunnen zu errichten.
1819 war am Fuße des Geigersbergs bei Durlach eine geeignete Quelle gefunden worden, mit der die Stadtverwaltung und Großherzog Ludwig beabsichtigten, das schon lange anstehende Problem der Wasserversorgung der Stadt Karlsruhe zu lösen. Am 17. 10. 1821 wurde eine „Wasserleitungskommission" eingesetzt, die sich mit der gesamten Planung und Ausführung des Projektes zu beschäftigen hatte. Der Kommission gehörten Staatsminister Georg Ludwig Winter (Kat.-Nr. 24), Oberbürgermeister Bernhard Dollmätsch, Baudirektor Johann Gottfried Tulla (Kat.-Nr. 28) und Oberbaudirektor Friedrich Weinbrenner an. Während Tulla für die Verlegung der Wasserleitung verantwortlich war, hatte Weinbrenner sich um die Planung, Gestaltung, Ausführung und Installation der Brunnen zu kümmern.
Am 4. 3. 1822 legte die Kommission ein Gutachten vor, das unter Punkt vier die neu zu errichtenden Brunnen aufführt und für den Rondellplatz einen mit zwei Ausflußrohren vorsieht. Bereits am 24. 4. 1822 reichte Weinbrenner sechs Brunnenentwürfe ein, darunter eine Zeichnung für den Brunnen auf dem Rondellplatz, „zugleich das Denkmal für Se. Königliche Hoheit den Höchstseeligen Großherzog Karl" (GLA: 236/13645); daß dabei in irgendeiner Weise der Einsetzung der badischen Verfassung gedacht werden sollte, wie man noch von Dyckerhoffs Entwürfen gefordert hatte, davon ist an dieser Stelle keine Rede mehr. Dies scheint auch nicht weiter verwunderlich, da Großherzog Ludwig, als absolutistisch gesinnter Fürst, ein Gegner der konstitutionellen Verfassung war und derlei Projekte, nach seinen Erfahrungen während des ersten Landtags 1819, vermutlich unterbunden hätte. Er hatte die Frage um das Adelsedikt mehrfach zum Anlaß genommen, den mehrheitlich liberalen Landtag zu vertagen. Aufgrund geänderter Kräfteverhältnisse konnte er schließlich 1825 eine Verfassungsänderung bewirken, die Landtagswahlen nur noch alle sechs statt alle zwei Jahre verlangte.



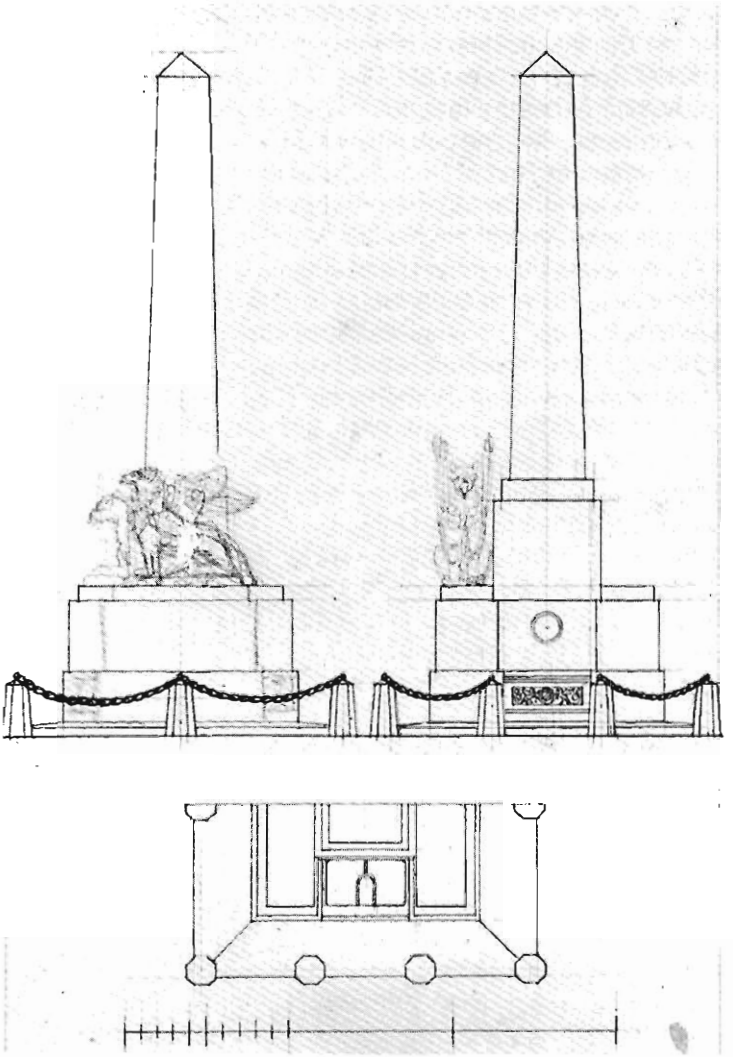
17c *Großherzog-Karl-Denkmal, Entwurf von Friedrich Weinbrenner 1822*

Weinbrenners Entwurf gibt die Frontal- sowie eine Seitenansicht des Brunnenmonuments wieder (Abb. 17 c). Entsprechend der Vorgabe, Denkmal und Brunnen miteinander zu verbinden, fällt vor allem der additive Charakter der gesamten Komposition auf. Der Sockel des Obelisken ist nicht mehr nach dem klassischen Muster in Basis, Schaft und Gesims gegliedert, sondern setzt sich aus drei Quadern zusammen, die in ihrer Höhe nach oben zunehmen. An die Vorder- und Rückseite des unteren Blocks schließt sich ein Brunnenbecken an, in dessen Schauseite ein Relief eingelassen ist, das das badische Wappen, beidseitig flankiert von dem badischen Wappentier, dem Greifen, sowie vegetabile Ornamente darstellt. An dem zweiten Quader ist ein Medaillon mit einer Löwenmaske befestigt, in dessen Maul das Ausflußrohr steckt. Der dritte, fast würfelförmige Kubus trägt eine fünfzeilige, auf der Zeichnung nur angedeutete Inschrift und obenauf die Plinthe des schmucklosen Obelisken, der mit einem Pyramidon abschließt. Dieser Unterbau wird beidseitig von zweiteiligen, sich nach oben verjüngenden Sockeln flankiert, deren untere Blöcke die Brunnentröge einfassen, mit denen sie an Vorder- und

Rückfront bündig verlaufen. Die Höhe dieser Quader orientiert sich an der Gliederung des Obeliskenunterbaus. Die seitlichen Sockel schließen ebenfalls mit einer Plinthe ab, auf der jeweils ein schlafender Greif liegt. Auch diese Podeste sollten mit Inschriften versehen werden, deren Wortlaut – wenn er zu diesem Zeitpunkt überhaupt schon feststand – ebenfalls nicht überliefert ist. Vermutlich wäre er auf die Person Großherzogs Karl zu beziehen gewesen, da kein anderer bildnerischer Schmuck mit denkmalhaftem Charakter vorgesehen war. Daß die Erinnerung an die Einsetzung der badischen Verfassung an dieser Stelle Berücksichtigung fand, ist aus oben genannten Gründen unwahrscheinlich. Eingefriedet wird das Monument, das auf einer quadratischen Bodenplatte steht, durch zehn Abweissteine und schmiedeeiserne Ketten; nur die direkten Zugänge zu den Wasserbecken sind freigelassen. Der architektonische Aufbau sowie der Obelisk sollten aus Sandstein, die Greifen und Löwenmasken samt Ausflußrohre aus Bronze gefertigt werden.

Am 30. 4. 1822 erging für dieses Projekt sowie für die Brunnen auf dem Spitalplatz (Kat.-Nr. 13), auf dem Ludwigsplatz (Kat.-Nr. 14), auf dem Linkenheimer-Tor-Platz (Kat.-Nr. 15) und auf dem Marktplatz (Kat.-Nr. 18) die Genehmigung zur Ausführung nach Weinbrenners vorgelegten Entwürfen. Mit der Ausarbeitung der plastischen Elemente hatte die Wasserleitungskommission den jungen Bildhauer Aloys Raufer beauftragt, der 1813–1817 die Figurengruppen für die Najaden-Brunnen (Kat.-Nr. 10) auf dem äußeren Schloßplatz angefertigt hatte und dafür von Großherzog Ludwig – vermutlich durch Weinbrenners Fürsprache – ein Stipendium für einen dreijährigen Aufenthalt in Rom erhalten hatte. Der Oberbaudirektor formulierte auch den Vertrag vom 15. 7. 1823 zwischen der Wasserleitungskommission und dem Bildhauer, der die „Pfingen [. . .] hinten sitzend und vorne stehend mit aufgestellten Flügeln" (GLA: 422/318) ausführen und pro Skulptur 1800 Gulden erhalten sollte, ferner wurde er für die Ausarbeitung der Reliefs an den Brunnenbecken sowie für die Modelle der Löwenmasken verpflichtet. Die beiden Greifen sollten allerdings entgegen der ursprünglichen Planung nicht in Bronze gegossen, sondern aus rotem Heilbronner Sandstein gehauen werden.

Die Suche nach einem geeigneten Sandstein für den Obelisken erwies sich als äußerst schwierig. Im Juni 1822 glaubte man ihn in Gernsbach gefunden zu haben, doch wollte niemand eine Garantie für den Transport des recht porösen Sandsteins übernehmen. Nach Friedrich von Weechs Äußerungen soll schließlich der Monolith im Rosengärtle-Steinbruch von Durlach gefunden worden sein (Weech 2, 1898, S. 124). Eine Akte (GLA: 422/318) gibt als letzten Fundort für einen Sandstein der gewünschten Länge den Michelbacher Forst bei Gaggenau an; als Datum wird der 23. 12. 1823 vermerkt. Beim Transport des Steins – wo immer er nun auch herkam – brach allerdings ein Teil des Blocks, so daß Weinbrenner – um den Monolith dennoch verwenden zu können – gezwungen war, die Proportionen des gesamten Monuments abzuändern.



17d *Großherzog-Karl-Denkmal, abgeänderter Entwurf von Friedrich Weinbrenner 1823/24*

In eine mit Feder und Bleistift angefertigte Kopie des Entwurfs sind die neuen Ausmaße mit Bleistift eingezeichnet

(Abb. 17 d): die seitlichen Sockel werden kürzer, dadurch treten die Brunnenbecken aus dem Umriß der Sockelzone hervor; der Kubus, auf dem der Obelisk steht, wird schmäler und die Aufrißlinie des dreiteiligen Sockels streng vertikal; die Greifen, die vorher fliegend gedacht waren, werden nun sitzend mit aufgerichtetem Rumpf und aufgestellten Flügeln so dargestellt, wie sie im Vertrag mit Raufer beschrieben worden waren. Die linke Ansicht zeigt unter dem Greif noch eine weitere Plinthe, die auf der rechten nicht eingetragen ist. Nach diesem Blatt wurde die architektonische Gestaltung ausgeführt. Für den Beginn der Steinhauerarbeiten kann der Vertragsabschluß mit dem Maurermeister Christoph Holb am 19. 7. 1824 angenommen werden. Gürtlermeister Raupp verpflichtete sich am 14. 2. 1824, die Löwenköpfe nach Raufers Modell und die Ausflußrohre nach Weinbrenners Zeichnung in reinem Messingguß auszuführen, gleichmäßig zu bronzieren sowie Löcher und Schrauben anzubringen.

Ein Stich von 1826 dokumentiert (Abb. 17 e), daß bis dato der



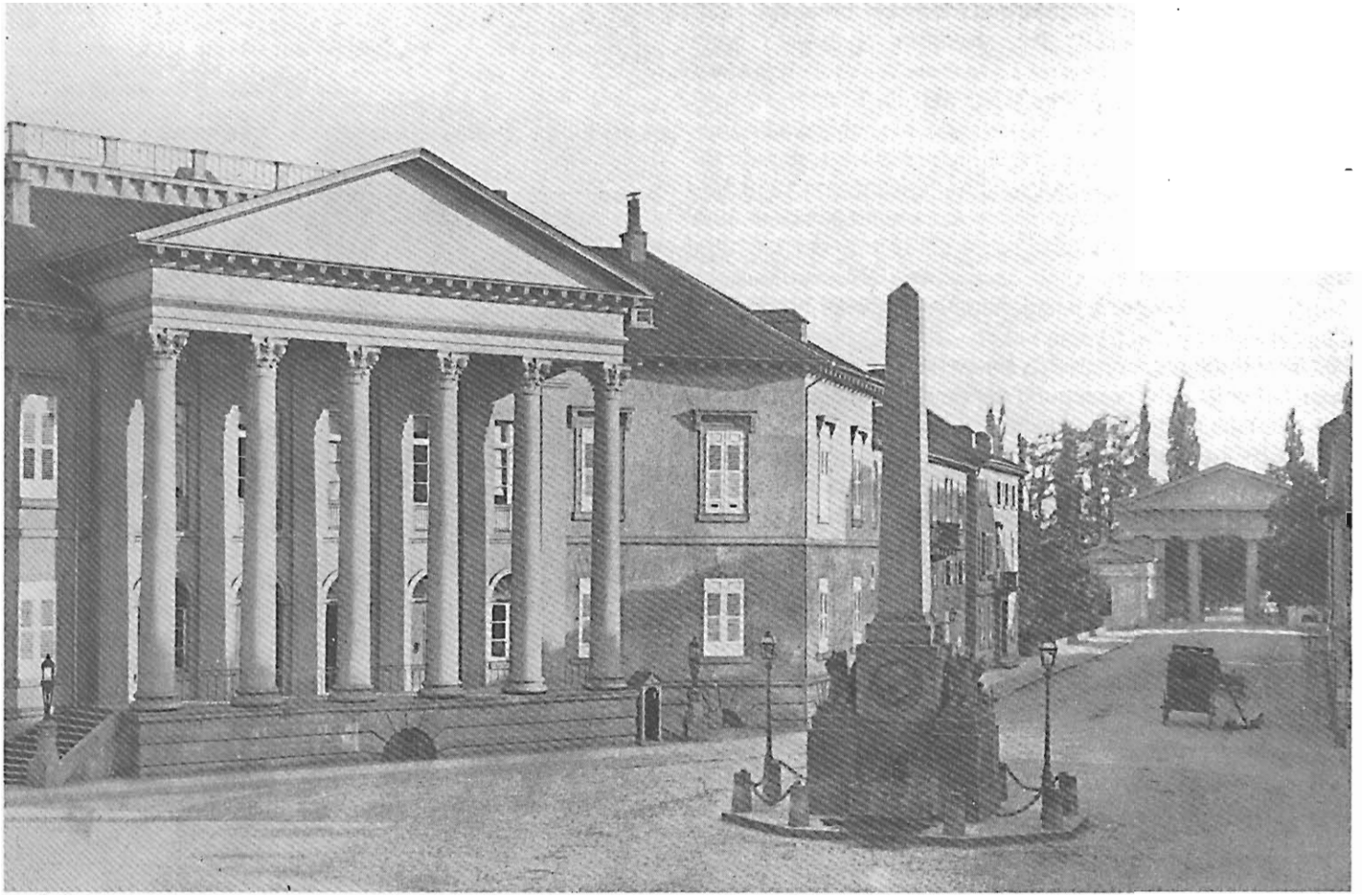
17e *Großherzog-Karl-Denkmal, Unterbau ohne Obelisk und Wappentiere, Lithographie von Wilhelm Scheuchzer 1826*

gesamte Unterbau mit Einfriedung fertiggestellt war und nur noch die beiden Greifen sowie der Obelisk fehlten. Raufer, der noch mit den Bildhauerarbeiten an den anderen Brunnen beschäftigt war, stellte die badischen Wappentiere erst im September 1827 fertig. Der seit Mai des Jahres in großherzoglichem Dienst stehende Architekt und Weinbrenner-Schüler Heinrich Hübsch äußerte sich auf Wunsch der Wasserleitungskommission wie folgt dazu: „Die Greifen sind als sehr gelungene Kunstwerke anzusehen, der Ausdruck der Köpfe könnte etwas lebhafter sein, was indessen durch Nacharbeiten leicht erreicht werden kann" (GLA: 422/319). Raufer hatte die Greifen jedoch nicht in der im Vertrag formulierten Position gearbeitet, sondern lang ausgestreckt mit erhobenen Häuptern dargestellt. Wahrscheinlich hatte man sich gegen die sitzenden Greifen entschieden, um störende Überschneidungen mit dem Sockel des Sandsteinpfeilers zu vermeiden. Auch betonen die Greifen in dieser Stellung die horizontale Gliederung des Unterbaus, wodurch der ohnehin sehr kurze Obelisk in seiner Vertikalen besser zur Geltung kommt.

Der Obelisk dürfte 1827 an Ort und Stelle verbracht worden sein, da Frommel und Schreiber in ihren 1827 erschienenen „Ansichten von Carlsruhe" eine Abbildung des Rondellplatzes mit dem Brunnenobelisken wiedergeben.

Im September 1830 beklagte sich die Stadtdirektion, daß die Nadel im Verhältnis zum Sockel zu dünn ausgefallen sei. In einer Stellungnahme entschuldigte die Baudirektion dies mit einer schadhaften Stelle im Stein und versprach dadurch eine Verbesserung, „daß durch eine große Hohlkehle an dem zwischen dem Obelisk und dem Würfel befindlichen Aufsatze der Übergang vom Würfel zum Obelisk besser motivirt werden wird, als es jetzt der Fall ist" (GLA: 422/319). Dieses optische Bindeglied zwischen dem Sockel und dem Steinpfeiler wurde angebracht und scheint das Mißverhältnis zur Zufriedenheit kaschiert zu haben.

Frommels Stahlstich zeigt aber auch, daß 1827 weder ein Bildnis noch eine Inschrift auf ein Denkmal für Großherzog Karl geschweige denn auf die Einsetzung der badischen Verfassung hindeutete. Der erläuternde Text spricht daher auch nur von einem „Brunnen mit Obelisk" (Frommel/Schreiber 1827, o. S.). Zu einem Denkmal wurde der Brunnen erst nach dem Ableben Großherzogs Ludwig am 30. 3. 1830, der, als Gegner einer konstitutionellen Verfassung, diese nur aus Gründen der Staatsräson nicht außer Kraft gesetzt hatte. Daher konnte die Inschrift „DEM GRUENDER DER / VERFASSUNG / DIE DANKBARE STADT / CARLSRUHE", die zu Zeiten von Großherzog Ludwig eine Provokation gewesen wäre, erst unter der Regierung des verfassungsfreundlichen Großherzogs Leopold an der Sockelrückseite angebracht werden. Nach Weech wurde nun auch der Bildhauer Aloys Raufer mit dem Modell eines Medaillonbildnisses für das Denkmal betraut, das 1831 von der Werkstatt Tobias Günther in der Gießerei des großherzoglichen Zeughauses in Bronze gegossen und von Gürtlermeister Raupp ziseliert wurde. Der schlichte Tondo stellt die Reliefbüste Großherzog Karls im Linksprofil dar und ist über der erläuternden Inschrift „CARL / GROSHERZOG VON BA-



17 *Großherzog-Karl-Denkmal, Aufnahme vor 1872*

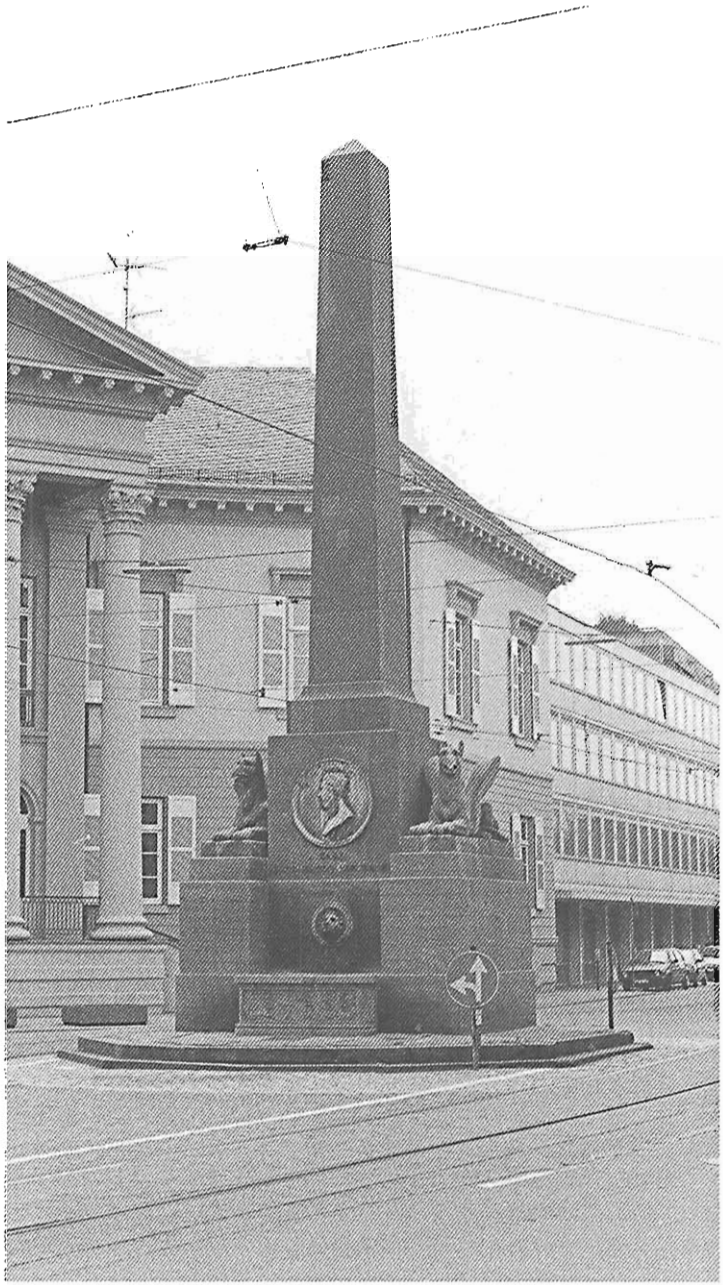
DEN“ an der Sockelvorderseite des Obelisken befestigt. 1832 dürften diese Arbeiten abgeschlossen gewesen sein (Abb. 17).

Die Funktion dieses Denkmals ist, wie die Entstehungsgeschichte zeigt, mehrschichtig. In erster Linie sollte die Erinnerung an den jung verstorbenen Großherzog Karl, sodann an die durch ihn eingesetzte badische Verfassung von 1818 aufrechterhalten werden, wobei die im Volksmund gebräuchliche Bezeichnung „Verfassungssäule“ – die sich in der Literatur erstmals bei Bader 1858, S. 94 nachweisen läßt – verdeutlicht, daß die Bedeutung des letztgenannten Aspekts bei weitem überwiegt. Nicht zuletzt sollte auch – davon abgesehen, daß sich der Auftraggeber mit solch einem Projekt immer selbst ein Denkmal setzt – der Verlegung der neuen Wasserleitung von Durlach nach Karlsruhe gedacht werden.

In den 1840er Jahren montierte man seitlich des Monuments, innerhalb der Einfriedung, zwei Gaslampen. Mit der Verlegung der Geleise für die Pferdebahn wurde 1877 das zur Mitte hin ansteigende Niveau des Rondellplatzes gesenkt, an die bestehende Bodenplatte eine weitere, kreisrunde angebaut und mit vier Gaslampen bestückt. Im Zuge der Elektrifizierung der Bahn 1899 verspannte man den Luftraum des Platzes mit Halterungs- und Fahrdrähten, wodurch die Proportionen empfindlich gestört wurden; der Obelisk scheint seither in eine zweite Raumebene zu stoßen. 1911 mußten die beiden Greifen – vermutlich durch Witterungsschäden bedingt – durch Kopien ersetzt werden. 1928 fand die tiefgreifendste Veränderung statt, als man die acht Abweissteine sowie die Eisenketten beseitigte und die ursprüngliche Bodenplatte verschmälerte; dieser oktogonalen Form paßte man das um 1910 hinzugefügte Podest an, das durch eines mit größerem Durchmesser ersetzt wurde. Seither steht das Monument zweistufig erhöht auf dem Rondellplatz. Die Trasse der Bahn führt unmittelbar daran vorbei. So präsentiert sich auch heute noch die „Verfassungssäule“, die allerdings inmitten des Verkehrs etwas verloren wirkt. Eine Einfriedung bzw. Achtungszone wäre wünschenswert, ist aber wegen der Geleisführung der Straßenbahn mit großen Problemen verbunden (Abb. 17f).

Die einheitliche klassizistische Platzgestaltung war aber schon 1872 empfindlich gestört worden, als der Architekt Gambs anstelle des Hauses Stemmermann an der Südwestseite des Platzes einen Neorenaissancebau erstellte. Im Zweiten Weltkrieg waren die anderen klassizistischen Gebäude zerbombt worden: Das Haus Wohnlich, das Haus Reutlinger (seit 1809 Besitz des Markgrafen Friedrich) und das Markgräfliche Palais, das als einziges wieder aufgebaut wurde.

Das Denkmal für Großherzog Karl überstand die Kriegswirren unbeschadet, wenn man von einigen Granatsplitterschäden absieht. Diese vorerst provisorisch gekitteten Stellen wurden 1986 während einer gründlichen Reinigung und Restaurierung des Monuments behoben.



17f *Großherzog-Karl-Denkmal, Aufnahme 1987*

Archivalien:
StA: 8/StS 22/5; 8/StS 22/11; 8/StS 23/42; 8/Alben/9; 8/PBS OXIIIb/260–264, 372; 8/PBS OXIVa/524, 526, 528–541, 545, 546, 559, 1467, 1691; 8/PBS XIVa/267, 268, 270; 8/PBS OXIVb/442–445.
HBA: Akte Denkmäler u. Brunnen, H. 6.
TBA: 742.14.
GLA: 206/209, 216, 909; 236/13645; 422/318, 319; G Karlsruhe 106, 115, 116, 448; J/B Karlsruhe 69, 146/8, 147/5.
LDA: 2 Fotos o. Neg.-Nr.; 205/1, 711/1, 31, 720/5, 7, 740/60, 62, 0691, 0820, 1429/9, 1470/20, 21, 22, 23, 1472/10a, 11a, 34, 35, 6309–6311, 6318, 6319, 6321, 6323, 8136, 06580/81, 10171, 10172, 10185, 14448, 14464, 16650, 18010, 18011, 18013, 18014, 18020.
Lbst.: 155 A 9.

Literatur:
Hartleben 1815, S. 39, 64. – Frommel/Schreiber 1827, o. S. – Wagner o. J., Nr. 2. – Das Großherzogtum Baden 1850, S. 10, Abb. o. S. – Bader 1858, S. 94. – Ludwig 1861, S. 14. – Seupel 1869, S. 88. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 59 f. – Cathiau o. J. (1882), S. 19, 57. – Fecht 1887, S. 425. – Cathiau 1890, S. 81, 88. – Meyer 1895, S. 50. – Weech 2, 1898, S. 7, 67 f., 134 f. – Woerl o. J. (1899), S. 21, 32. – Führer 1900, S. 15. – Ruf 1901, S. 10. – Beckmanns Führer o. J. (1905), S. 32, Abb. geg. S. 20. – Meyer 1905, S. 38 f., Abb. 10. – Kleiner Führer o. J. (1906), S. 12, Abb. 2. – Kleiner Führer 1909, S. 12, Abb. 20. – Sander 1911, S. 40, 77 f., 81, 183. – Krieg o. J. (1913), S. 13. – Oeftering 1913, S. 14, 55. – Oeftering 1919, S. 17 f. – Widmer/Stark o. J. (1919), S. 22, Abb. geg. S. 36. – Werner Lindner: Schöne Brunnen in Deutschland. Berlin o. J. (1920), Abb. 261, 374. – Behm 1921, S. 59, 62 f., 75. – Karlsruhe o. J. (1922), S. 8, 10. – Die Pyramide 6. 12. 1925, S. 242. – Schorn 1925, S. 12, 35, 55. – Valdenaire 1926, S. 66, 94 ff., 100, 107 f., 297, Abb. 43, 44, 63. – Valdenaire o. J. (1929), S. 27, 47, Abb. 45. – Göckler 1930, S. 35, 66. – Karlsruhe 1934, S. 11, 51. – Schneider o. J. (1934), S. 117, Abb. 7. – Karlsruhe 1936, S. 7. – Karlsruhe 1945, S. 2 f. – Klara Trost: Zerstörte Kostbarkeiten. Von liebgewordenen Werken deutscher Baukunst. Frankfurt a. M. 1950, S. 133–138. – BNN 15. 6. 1957, 19. 6. 1957, 12. 8. 1957, 29. 7. 1961. – Richter 1963, S. 38. – Bauer o. J. (1965), S. 107, 109. – Meininger/Doerrschuck 1965, S. 44. – Baedeker 1966, S. 27. – Bohtz 1970, Abb. 20. – Doerrschuck 1971, S. 26, Abb. 45. – Schefold 1971, Nr. 27754, 27766, 28340–28343, 28378, 28380, 28381. – Die stille Zerstörung 1975, S. 24–27. – Bischof 1978, S. 29. – Weinbrenner 1977, S. 111, Abb. 119. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 52, 56. – Lankheit 1979, S. 70, 76, 78, Abb. 61. – Schmitt 1980, S. 54–57. – Sinos 1981, S. 30. – Baedeker 1982, S. 39. – Doerrschuck/Meininger 1984, S. 44 f. – Scharf 1984, S. 172. – BNN 8. 3. 1986, 6. 9. 1986.

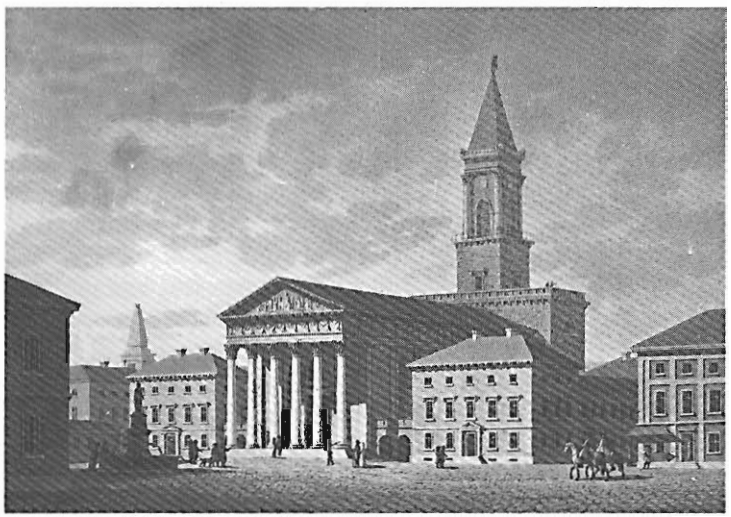
M.G.

18 Großherzog-Ludwig-Denkmal

Standort: Marktplatz, zwischen Rathaus und Stadtkirche
Künstler: Friedrich Weinbrenner
Ausführung: Aloys Raufer (Statue, Modell der Löwenmasken), Gürtlermeister Raupp (Guß und Ziselierung der Löwenmasken), Maurermeister Christoph Holb (Steinhauerarbeiten); Maschinenmeister Joseph Haberstroh, Ettlingen (Installation), Schlossermeister Gabriel Römhild (Ketten)
Auftraggeber: Stadt Karlsruhe
Datierung: 1822–1833
Material: Roter Sandstein (Standbild, Brunnenstock, Brunnenbecken), bronziertes Messing (Löwenmasken, Ausflußrohre), Schmiedeeisen (Auflastgabeln und -schienen, Ketten)
Inschrift: LUDWIG / GROSHERZOG / VON / BADEN / Reg. v. 1818–1830 (Sockelvorderseite)
Signatur: Keine
Erhaltung: Zerstört (1944/1945). Wiederhergestellt (1950–1955). Seither zusätzlich beschriftet: Errichtet / 1833 / zerstört / 1944 / wieder / hergestellt / 1955 (Sockelrückseite) und signiert: COP.F.MOSER – H.SCHOCH (an der Plinthe). Abweissteine entfernt; sieben Reliefs durch Epoxydharzabgüsse ersetzt (1983).

Westlich der 1719–1722 errichteten Konkordienkirche erbaute man 1730/31 an der Ecke der Langen Straße (heute Kaiserstraße) das erste Karlsruher Rathaus. Dort wurden sowohl die öffentliche Waage als auch das Schlachthaus und der Kornspeicher untergebracht. Das Areal zwischen der Kirche und dem Rathaus nahm mit der Zeit die Funktion eines Marktplatzes an, auf dem schließlich regelmäßig der Wochenmarkt abgehalten wurde. Da zu einem Marktbetrieb auch eine geregelte Wasserversorgung gehörte, dürfte in diesem Bereich ein Zieh- oder Pumpbrunnen gestanden haben.
Nach der Jahrhundertmitte mußte wegen Platzmangels die Erweiterung der Stadt nach Süden, ausgehend von der Innenstadt mit dem Marktplatz, ins Auge gefaßt werden. 1768 und 1781–1791 legten namhafte Architekten Entwürfe vor, von denen nur die Pläne des Maurizio Pedetti detailliert ausgearbeitet und beschriftet sind. Pedetti sah für den Marktplatz die Fläche zwischen Langer Straße und Landgraben vor. Eine neue Stadtkirche und ein neues Rathaus sollten den Platz an den südlichen Ecken abschließen und vor den Mittelrisaliten dieser Monumentalbauten zwei Marktbrunnen aufgestellt werden (Schefold 1971, Nr. 27844 a, Taf. 309). Der Architekt griff bei der Konzeption dieser Brunnen auf ein bereits bewährtes Modell zurück, das er 1775–1780 auf dem Residenzplatz in Eichstätt errichtet hatte. Innerhalb einer Einfriedung liegt ein mehrfach geschwungenes, wulstartig geformtes Brunnenbecken, aus dessen Mitte sich eine schlanke, aber sehr hohe und reich

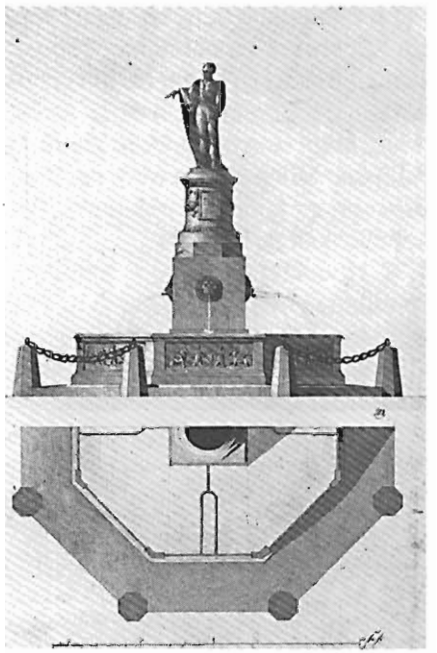
verzierte Säule erhebt; das abschließende Gesims dient einer Statue als Standfläche. Aus vier Düsen, die um die Basis der Säule gruppiert sind, steigt das Wasser empor, um wieder in das Becken zurückzufallen.
Dieser Entwurf der Marktplatzgestaltung kam nicht zur Ausführung, ganz abgesehen davon hätte die Errichtung von Springbrunnen, wie sie Pedetti vorgesehen hatte, eine ausreichend funktionierende Druckwasserleitung vorausgesetzt. Diese war aber in Karlsruhe zu dieser Zeit noch nicht vorhanden; das Brunnenhaus in der Lammstraße (Kat.-Nr. 1) konnte lediglich den Schloßbereich sowie einige Brunnen in der Langen Straße versorgen, und das auch nur schlecht.
Friedrich Weinbrenner, der 1797 die Stelle als Bauinspektor



18a *Großherzog-Ludwig-Denkmal, Ansicht des südlichen Marktplatzes mit projektiertem Brunnen, Blick auf die Stadtkirche, Aquatinta von Georg Moller nach Friedrich Weinbrenner um 1804/05*

angetreten hatte, legte im September des Jahres seinen ,,General-Bauplan für den Marktplatz in Karlsruhe" vor (Abb. 6 a); das Areal, dessen Abmessungen 1790 nach dem Entwurf des Architekten Nicolas Alexandre Salins de Montfort festgelegt worden waren, unterteilte Weinbrenner in einen Platz für den Wochenmarkt mit dem Denkmalsprojekt für Markgraf Karl Wilhelm (Kat.- Nr. 7) und in einen Kirch- und Rathausplatz für den Holz- und Viehmarkt. Zwischen die projektierten Monumentalbauten für die Stadtkirche und für das Rathaus setzte er in der Nord-Süd-Achse einen Brunnen mit quadratischem Becken, Brunnenstock und einem Standbild. Eine Aquatinta des Weinbrenner-Schülers Georg Moller mit dem Blick vom südlichen Marktplatz zur projektierten Stadtkirche zeigt einen Vierröhrenbrunnen mit einem runden Becken und einem mehrteiligen, runden Brunnenstock; über die Darstellung des Standbildes gibt das Blatt keine Hinweise (Abb. 18 a).
Weinbrenner orientierte sich beim Aufbau des Brunnens an den sogenannten Wappner-Brunnen der Renaissance, die auf einer Säule eine männliche Figur in Rüstung mit dem Wappen des Landesherren oder der freien Stadt tragen. Anstelle des Wappners kann auch ein Standbild des Fürsten treten, wofür der ehemalige Marktplatzbrunnen in Durlach mit der Statue des Markgrafen Karl II., im Volksmund auch ,,Karle mit der Tasch" genannt, ein Beispiel in unmittelbarer Nähe ist. Auf dem Karlsruher Marktplatz wäre 1797 die Standfigur des regierenden Markgrafen Karl Friedrich denkbar gewesen.
Da die Wasserversorgung des Marktplatzbrunnens ohnehin nicht gewährleistet werden konnte, wurde zunächst mit der Ausführung der beiden Monumentalbauten begonnen. Der Rathausbau zog sich mit mehreren Planänderungen und durch finanziell bedingte Unterbrechungen von 1805–1825 hin; für die Evangelische Stadtkirche benötigte man von der Grundsteinlegung 1807 bis zur Einweihung 1816 immerhin neun Jahre.
Als im April 1818 ein Fischmarkt hinter der Kleinen Kirche nach einem Entwurf von Friedrich Weinbrenner projektiert wurde, für den auch ein Brunnen vorgesehen war, sollte auf Wunsch des Stadtmagistrats im Juni 1818 der alte Marktplatzbrunnen zugeschüttet werden. Sein Standort und seine Form sind nicht dokumentiert, doch scheint es ein Ziehbrunnen gewesen zu sein, wie er zum Abschöpfen des Grundwassers allgemein verbreitet war. An einem runden oder polygonalen Kasten aus Holz oder Stein sind zwei oder mehrere Schenkel angebracht, auf denen der Galgen mit Haspel, Seil und Roller aufliegt. Das Großherzogliche Bauamt verwahrte sich gegen die Beseitigung des Brunnens, ,,denn man würde einen Fehler begehen, wenn man ihn wegen seiner blosen unansehnlichen Gestalt kassiren wollte, da er ja leicht in eine andre gefällige Form umzuwandeln ist, in so fern die Kosten nicht gescheut werden. Auf dem neuen Marktplan hat man denselben nicht angezeigt, weil in der Mitte des Platzes ein Röhr- oder Springbrunnen, zu dem das Wasser von Ettlingen hergeleitet werden sollte, projectirt wurde, allein solange als die hiesige Residenzstadt und namentlich dieser Platz nicht mit Röhrwasser versehen wird, ist dieser Brunnen, nach unserer Ansicht, unentbehrlich" (GLA: 206/216). Das Bauamt schlug vielmehr vor, bedingt durch die Vergrößerung des Platzes, einen zweiten Brunnen axialsymmetrisch gegenüber dem alten zu erstellen. Weinbrenners Ko-

stenvoranschlag hierzu wurde allerdings hinfällig, nachdem 1819 endlich eine geeignete Quelle bei Durlach gefunden worden war.
Die Quelle, am Fuße des Geigersbergs bei Durlach gelegen, löste im Bauamt Aktivitäten aus, die 1806 nach Aufgabe einer projektierten Wasserleitung von Ettlingen nach Karlsruhe hatten eingestellt werden müssen. Nun konnte auch an die Realisierung des 1797 geplanten Brunnens auf dem Marktplatz gedacht werden.
Im Oktober 1821 wurde eine Großherzogliche Wasserleitungskommission gebildet, der Ministerialrat Georg Ludwig Winter (Kat.-Nr. 24), Oberbürgermeister Bernhard Dollmätsch, Oberbaudirektor Friedrich Weinbrenner und Baudirektor Johann Gottfried Tulla (Kat.-Nr. 28) angehörten; sie hatten die Planung, Finanzierung und Ausführung der Wasserleitung zu regeln. Tulla war für die Verlegung der Leitungsrohre verantwortlich und Weinbrenner für die Entwürfe, die Ausführung und die Installation der neu zu errichtenden Brunnen. Die Kommission erarbeitete ein Konzept des Projekts, das mit dem Datum vom 4. 3. 1822, unter Punkt vier elf neu zu schaffende Brunnen mit 19 Röhren sowie sechs bis acht einröhrige Brunnen in der Langen Straße aufführt, wobei nur der Marktplatzbrunnen, als der Hauptbrunnen, mit vier Ausflußrohren ausgestattet werden sollte.
Einen knappen Monat nach Genehmigung der Vorlage durch Großherzog Ludwig legte Weinbrenner aquarellierte Zeichnungen für sechs größere Brunnen vor, darunter auch eine für den Marktplatzbrunnen „mit der von Eisen gegossenen Statue Sr. Königlichen Hoheit des Grosherzogs" (GLA: 236/13645, Abb. 18 b). Der Entwurf zeigt Auf- und Frontalansicht des Brunnens, der auf einer achteckigen Bodenplatte steht, eingefriedet mit acht Abweissteinen, die auf den Schrägseiten mit Ketten verbunden sind. Die oktogonale Form wird durch das Brunnenbecken vorgegeben, an dessen Seiten acht identische Reliefs eingearbeitet sind. Sie stellen das badische Wappen, flankiert von Meerwesen und den badischen Greifen, dar. Der Brunnenstock steigt aus der Mitte des Beckens und erscheint über dem Wasserspiegel als ein nahezu würfelförmiger Quader mit vier Löwenmasken als Wasserspeier. Eine darüberliegende achtseitige Platte vermittelt zwischen dem viereckigen Block und einem Rundsockel mit Basis, Schaft und Gesims. Ein Palmettenband, eine mehrzeilige, nur angedeutete Inschrift in einer Tafel, Taenien und Blattgirlanden sowie ein abschließendes Kranzgesims verzieren den ansonsten schmucklosen Brunnenschaft. Eine runde Platte mit Hohlkehle leitet zu einer Rundplinthe über. Sie dient als Standfläche für die Figur des Großherzogs, der in Uniform und Mantel sowie



18b
Großherzog-Ludwig-Denkmal, Entwurf von Friedrich Weinbrenner 1822

mit einer auffallend gezierten Geste der rechten Hand dargestellt ist. Um den Sandstein zu schützen, sollten Absatzroste um die Beckenränder laufen und unter jedem Wasserspeier eine Metallgabel als Abstellmöglichkeit für die Wasserbehälter angebracht werden.
Am 30. 4. 1822 fand der Entwurf die Billigung des Großherzogs und wurde zur Ausführung genehmigt, allerdings mit zwei kleinen Veränderungen, die mit Bleistift in die Zeichnung eingetragen sind. Die Ausflußrohre mußten aus praktischen Gründen erheblich verlängert werden und an den Ecken der ersten Zwischenplatte, über dem würfelförmigen Kubus, Halbpyramiden angesetzt werden.
Für die Ausführung der Bildhauerarbeiten am Marktplatzbrunnen sowie für die der anderen Brunnen (Kat.-Nr. 13, 14, 15, 16, 17) hatte die Kommission auf Weinbrenners Vorschlag den jungen Aloys Raufer ausgewählt, der schon die Figurengruppen der Najaden-Brunnen auf dem äußeren Schloßplatz geschaffen (Kat.-Nr. 10) und dafür von Großherzog Ludwig ein dreijähriges Rom-Stipendium erhalten hatte. Am 15. 7. 1823 schloß die Wasserleitungskommission mit Aloys Raufer folgenden Vertrag ab: „1, fertigt H. Bildhauer Raufer die Bildsäule S. K. Hoheit in dem vorgeschriebenen Maas von 8 Schuh Höhe in der Attitute mit der modernen Generals Uniform mit einem Fürsten Mantel wie solches bereits das vorhandene kleine Modell anzeigt, von dem Sandstein welcher ihm die Kommission auf ihre Kosten aus dem Heilbronner Steinbruch an

seine Werkstätte bringen lassen wird. 2, da diese Bildsäule als ein Kunstwerk zu betrachten, so verspricht sich die Kommission, daß sich H. Raufer als ein vorzüglicher talentvoller Künstler dem die Commission diese Arbeit, welche der hiesigen Residenzstadt eine besondere Zierde geben soll, anvertraut allen Fleiß und Mühe geben wird, die Statue so viel als möglich vollkommen zu fertigen, und in dieselbe durch alle Theile so viel Aehnlichkeit zu legen daß man das Bildnis und die Ähnlichkeit S. K. Hoheit in derselben nicht verkennt. 3, hat derselbe den Ton für das modelliren, die Eisen, den Gyps für das Abformen des Modells, als die Posirung des Steins so wie auch dies in Puncte setzen, Anschaffung des Geschires u.s.w. auf seine Kosten mit allen für die Figur erforderliche Studien oder sonstige Auslagen für Gehülfe zu bestreiten, und es soll ihm 4, auch der Stein in seine Werkstätte geschafft und wenn die Statue fertig ist, von da wieder auf Kosten der Kommission abgeholt und auf den Brunnen aufgestellt werden. 5, erhält Raufer für alle obged. Fertigungen der Statue mit Imbegriff aller seiner Auslagen die Summe von 4000 f. sage viertausend Gulden und zwar in verschiedenen Terminen nach Masgabe der vorgerükten Arbeit" (GLA: 422/318). Die ursprüngliche Planung, das Standbild des Großherzogs in Eisen zu gießen, war zugunsten der preiswerteren Ausführung in Heilbronner Sandstein aufgegeben worden, sehr zum Leidwesen des Bildhauers, der – wahrscheinlich durch Weinbrenner bestärkt – in Gewißheit der Auftragsvergabe bereits seit zwei Jahren an einem Modell für den Eisenguß gearbeitet hatte. Die bis dahin geleistete Arbeit war nun überflüssig geworden, da für eine Sandsteinstatue andere statische Bedingungen zu beachten sind als bei einem Eisenguß.

Das Gesuch des Bildhauers Joseph Kayser an Großherzog Ludwig, ihm den Auftrag zur Anfertigung der Statue zu überlassen, wurde auf Betreiben Weinbrenners mit der Begründung abgelehnt, daß Kayser für größere Aufträge ungeeignet sei, da er seine Werke nie vollende und der Kontrakt mit Raufer bereits geschlossen sei. Als Ersatz schlug Weinbrenner vor, Kayser entweder mit einer Kolossalbüste des Großherzogs oder aber mit den Statuen des Numa Pompilius und des Salvius Iulianus, die sich um die römische Gesetzgebung verdient gemacht hatten, zu beauftragen. Möglicherweise dachte Weinbrenner dabei an eine Aufstellung der beiden Statuen vor dem Portal der gerade im Bau befindlichen neuen Rathausfassade (Kat.-Nr. 68).

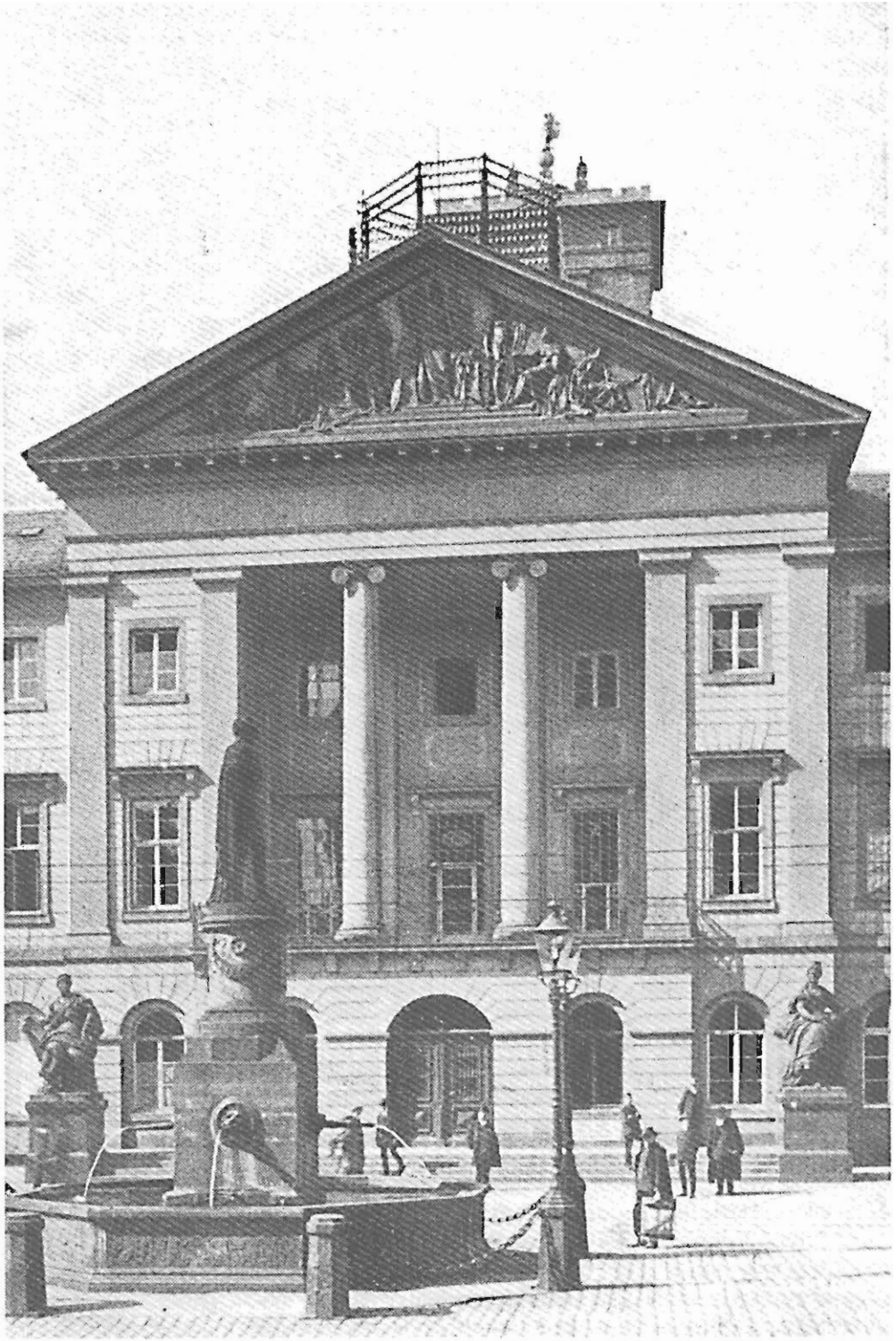
Am 5. 1. 1824 wurde die fertiggestellte Wasserleitung von Durlach nach Karlsruhe feierlich eröffnet; von dem neuen Marktplatzbrunnen stand zu diesem Zeitpunkt erst die Beckenumfassung und der Brunnenstock, der für die Einweihungsfeier mit einer Büste des Großherzogs Ludwig aus Raufers Werkstatt geschmückt worden war. Mit Gürtlermeister Raupp kam am 14. 2. 1824 ein Vertrag zustande, binnen drei Monaten die Löwenmasken nach Raufers Modell zu gießen und zu ziselieren. Mit Schlossermeister Römhild wurde am 22. 3. 1824 ein Kontakt geschlossen, der die Fertigung von vier Ketten zu 16 Gulden für die Einfriedung festhielt.

Beim Tode Friedrich Weinbrenners am 1. 3. 1826 war der Brunnen noch nicht vollendet. Aloys Raufer, der mit der Brunnendekoration aller im Zuge der neuen Wasserleitung zu errichtenden Brunnen und mit der Innenausstattung der Stadtkirche beschäftigt und damit sichtlich überlastet war, geriet wohl auch an die Grenzen seiner Fähigkeiten; wegen häufig auftretender Krankheiten war er zudem nur begrenzt arbeitsfähig. Im September 1827 meldete er, daß das Modell fertig und die Bearbeitung in Stein bereits angefangen sei und bat zusätzlich um einen Vorschuß. Der neue Bauinspektor, der Weinbrenner-Schüler Heinrich Hübsch, begutachtete auf Wunsch der Wasserleitungskommission die Arbeit. Er befürwortete den Antrag auf einen Vorschuß mit der Begründung, daß ansonsten die Ausführung des Kunstwerks darunter zu leiden hätte.

Auch Großherzog Ludwig sollte die Aufstellung der Sandsteinstatue nicht mehr erleben; er starb am 30. 3. 1830. Im Dezember desselben Jahres verfaßte Aloys Raufer ein Gesuch an Großherzog Leopold wegen finanzieller Zuwendungen und erhielt möglicherweise daraufhin den Auftrag für das Bildnismedaillon am Großherzog-Karl-Denkmal auf dem Rondellplatz (Kat.-Nr. 17), eine weitere Arbeit, die die Fertigstellung der Sandsteinstatue für den Marktplatzbrunnen hinauszögerte.

1833 schließlich, zehn Jahre nach Vertragsabschluß, konnte die Statue an ihren Bestimmungsort verbracht werden. Sie ist wie die „Verfassungssäule" zur Pyramide (Kat.-Nr. 19) und zum Schloß gerichtet. Die Sandsteinausführung der Statue unterscheidet sich in Details von dem als Eisenguß projektierten Entwurf. Die Beinstellung – rechts Stand-, links Spielbein – wurde beibehalten, auf die leichte Rechtsdrehung des Oberkörpers und des Kopfes aber verzichtet, und die rechte Hand, die Weinbrenner mit einer ausladenden, gezierten Geste dargestellt hatte, ist nun in die Seite gestemmt. Diese Haltung entspricht auch eher dem militärischen Habitus mit Generalsuniform und Mantel als die ursprünglich vorgesehene Armhaltung (Abb. 18).

Für den Marktbetrieb, der im 19. Jahrhundert donnerstags und samstags abgehalten wurde, hat der Brunnen bis 1926 wertvolle Dienste geleistet. Danach verlegte man den Wochenmarkt vor den alten Bahnhof an der Kriegsstraße. Der Markt-



18
Großherzog-Ludwig-Denkmal, mit Blick auf das Rathaus, Aufnahme vor 1913

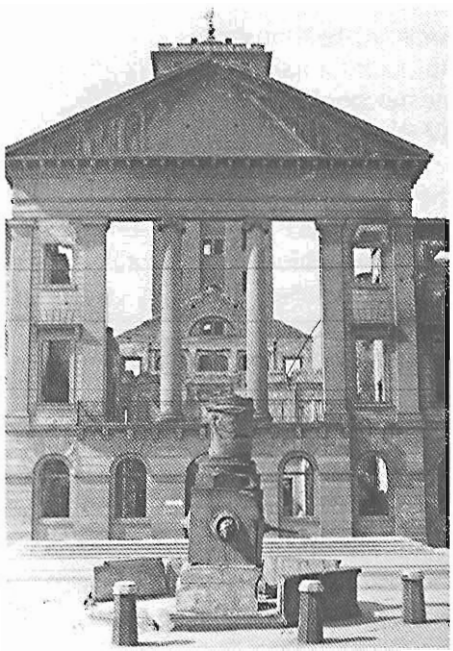
platz wurde daraufhin verkehrsgerecht mit Fahrspuren für Straßenbahn und Autos angelegt. Auf den Verkehrsinseln standen nun der Brunnen und die Pyramide, wie von einer zweiten Einfriedung umgeben, isoliert auf dem Platzgefüge.

Seitdem der Brunnen seine Funktion als Marktbrunnen verloren hat, überwiegt die Bedeutung als Denkmal, das an die Verdienste des Großherzogs Ludwig um die erste Karlsruher Quellwasserleitung erinnern soll. Mit der Person dieses Regenten verbindet man in der badischen Geschichte ansonsten die reaktionäre Politik des Vormärz bis 1830. 1818 hatte Großherzog Ludwig, dritter Sohn des Großherzogs Karl Friedrich aus erster Ehe, nicht nur die Regierung, sondern auch die eben erst eingesetzte Verfassung seines Vorgängers übernommen. Als Gegner des konstitutionellen Regierungssystems, das er aus Gründen der Staatsräson aufrecht erhielt, mußte er 1819 den ersten Landtag eröffnen. In der ersten Sitzung kam es auch gleich zu Unstimmigkeiten zwischen den Kammern über die Frage des Grundbesitzes der Adligen. Als die Zweite Kammer 1822 das Militärbudget verwarf, strengte der verärgerte Großherzog Verfassungsänderungen an, woraufhin nur noch alle drei Jahre der Landtag einberufen wurde. Großherzog Ludwig starb, „ohne in dem politischen Leben des Landes erfreuliche Spuren zu hinterlassen" (Allg. Dt. Biographie 19, 1884, S. 493), und die badische Bevölkerung atmete in der Hoffnung auf, mit Großherzog Leopold einen liberalen Regenten zu erhalten.

Das Brunnenbecken wurde 1944 bei einem Fliegerangriff schwer beschädigt, die Statue dagegen, die zur Sicherheit mit einer Holzverschalung versehen worden war, überstand den Krieg anscheinend unbeschädigt. Erst nach Kriegsende wurde die Schutzvorrichtung offenbar mutwillig angezündet und die Statue umgestürzt (Abb. 18 c). Gipsabgüsse des Kopfes und der Beckenreliefs, die der Bildhauer Fritz Moser in den ersten Kriegsjahren angefertigt hatte, sowie sichergestellte Bruchstücke standen nach dem Kriege einer möglichen Wiederherstellung des Marktplatzbrunnens zur Verfügung. Während sich 1949 das Städtische Hochbauamt noch dafür aussprach, „die kümmerlichen Reste wegzuschaffen" (HBA: Akte Denkmäler und Brunnen, H. 1), reichte Fritz Moser für die Rekonstruktion einen Kostenvoranschlag über 17 226,00 Mark ein. Die Neuaufstellung wurde zwar befürwortet, doch entspann sich eine Diskussion um die Statue des Großherzogs Ludwig, an deren Stelle einige Stimmen eine Figur des Stadtgründers Markgraf Karl Wilhelm sehen wollten. Doch scheint das Argument des städtischen Denkmalpflegers Fritz Hugenschmidt eingeleuchtet zu haben, daß zwei Denkmäler desselben Herrschers auf einem Platz unangemessen seien. Und so betrieb das Landesdenkmalamt ab September 1950 die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustands, zuerst des Beckens und dann der Figur. Die Finanzierung übernahmen die Stadt Karlsruhe und das Land Baden-Württemberg. Im Mai 1952 konnte Fritz Moser mit der Rekonstruktion der Statue beginnen, die er bis Januar 1954 aus den sichergestellten Bruchstücken zusammensetzte, wobei er anhand von Fotografien die fehlenden Teile ergänzte. Nach diesem Modell wurde in der Steinmetzwerkstatt Schoch aus einem 150 Zentner schweren Sandsteinblock, der aus einem Steinbruch bei Niklashausen im Maintal stammte, die Kopie gehauen. Am 23. 11. 1955 konnte die neue Statue an ihren Bestimmungsort verbracht werden. Bei der Wiederherstellung des Brunnens wurden die Pfosten und Ketten der Einfriedung bedauerlicherweise nicht wieder angebracht (Abb. 18 d). Das Fehlen der Achtungszone fällt nach der Egalisierung des gesamten Platzniveaus im Jahre 1979 noch deutlicher auf.

Das von Fritz Moser gefertigte Modell mit den eingefügten Trümmerteilen sowie dem Gipsabguß des Kopfes wurde mehrere Jahre im Keller der Gutenbergschule eingelagert und ist seit unbestimmter Zeit verschollen.

Da sieben der acht Reliefs durch witterungsbedingte Schäden nicht mehr zu restaurieren waren, hat man sie 1983 beseitigt und durch Epoxydharzabgüsse ersetzt.



18c
Großherzog-Ludwig-Denkmal, Situation nach der Zerstörung, Aufnahme um 1949



18d *Großherzog-Ludwig-Denkmal, Aufnahme 1987*

Archivalien:
StA: 8/StS 22/5; 8/StS 22/11; 8/StS 17/123; 8/StS 23/42; 8/Alben/5; 8/Alben/9; 8/ZGS/21; 8/PBS OXIVb/287–290; 8/PBS OXIVc/93, 109–111; 8/PBS XIVc/41–43.
HBA: Akte Denkmäler und Brunnen, H. 1, 2, 6.
H-Reg: 330.202; 365.21.
GLA: 206/216; 236/13645; 422/318, 319, 649; 466/Zug. 1983/47/135; G Karlsruhe 106, 114, 488; J/B Karlsruhe 147/8.
LDA: 613/4, 5, 40, 46, 0817, 0828, 1273/44, 10167, 10168, 14438, 15242, 15684.

Literatur:
Karlsruher Ztg. 6. 1. 1824. – Wagner o. J., Nr. 8, 9, 11. – Huhn 1843, S. 117. – Das Großherzogtum Baden 1850, S. 7. – Bader 1858, S. 74, 92. – Ludwig 1861, S 14. – Seupel 1869, S. 88. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 57. – Cathiau o. J. (1882), S. 19, 57. – Allg. Dt. Biographie 19, 1884, S. 493. – Fecht 1887, S. 506 f. – Cathiau 1890, S. 26, Abb. geg. S. 27, – Meyer 1895, S. 51. – Weech 1, 1895, S. 428 f. – Weech 2, 1898, S. 125. – Woerl o. J. (1899), S. 28. – Führer 1900, S. 15. – Beckmanns Führer o. J. (1905), S. 36. – Meyer 1905, S. 39. – Kleiner Führer o. J. (1906), S. 12, Abb. 3. – Kleiner Führer 1909, S. 5, 12 f. – Sander 1911, S. 40, 77, 183. – Krieg o. J. (1913), S. 14 f. – Oeftering 1913, S. 8, 55. – Oeftering 1919, S. 5, 17. – Werner Lindner: Schöne Brunnen in Deutschland. Berlin 1920, Abb. 261, 376. – Widmer/Stark o. J. (1919), S. 23. – Behm 1921, S. 6, 59, 63. – Karlsruhe o. J. (1922), S. 8, 12. – Schorn 1925, S. 9, 52. – Die Pyramide 14, 1925, S. 241 f. – Valdenaire 1926, S. 104, 297. – Valdenaire o. J. (1929), S. 27, 47, Abb. 41. – Fehrle o. J. (1930), S. 131. – Göckler 1930, S. 85. – Karlsruhe 1934, S. 3, 51 f. – Schneider o. J. (1934), S. 117. – Karlsruhe 1936, S. 6. – Karlsruhe 1945, S. 4, 6 f. – BNN 12. 5. 1950, 4. 4. 1952, 5./6. 4. 1952, 11. 6. 1952, 18. 4. 1953, 23. 4. 1953, 21. 12. 1953, 25. 3. 1954, 2. 4. 1954, 1. 10. 1954, 16. 3. 1955, 24. 11. 1955, 27. 11. 1955, 8. 12. 1955, 5. 10. 1956. – Bad. Volksztg. 29. 3. 1958. – BNN 8. 10. 1958. – Bad. Allg. Ztg. 21. 12. 1959. – Richter 1963, S. 34 f. – Mangler o. J. (1961), S. 47–50. – Bauer o. J. (1965), S. 21. – Karlsruhe 1965, S. 2. – Meininger/Doerrschuck 1965, S. 44. – Baedeker 1966, S. 26. – Bohtz 1970, Abb. 13–15. – Baden-Württemberg 18, 1971, H. 3, S. 12. – Doerrschuck 1971, Abb. 39. – Schefold 1971, Nr. 27396, 28379. – Die stille Zerstörung 1975, S. 18. – Weinbrenner 1977, Kat.-Nr. 46. – BNN 21. 8. 1987. – Bischof 1978, S. 48, 51. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 40, 42. – Lankheit 1979, S. 75 f., 112. – Schmitt 1980, S. 6, 44 f., 50–53. – Stefan Sinos: Friedrich Weinbrenner, sein Beitrag zur Baukunst des 19. Jahrhunderts. In: Karlsruher Beiträge 1, 1981, S. 46. – Baedeker 1983, S. 38. – BNN 22. 4. 1983. – Amtsbl. 29. 4. 1983. – Doerrschuck/Meininger 1984, S. 44 f. – Werner 1985, S. 72 f., 103.

M.G.

19 Pyramide

Standort: Marktplatz

Künstler: Friedrich Weinbrenner

Ausführung: Maurermeister Christoph Holb (Architektur, Denkmalanlage), Gürtlermeister Raupp (Bronzetafel), Werkstatt Tobias Günther (Marmorplatte mit Stadtplan)

Auftraggeber: Großherzog Ludwig Wilhelm August von Baden

Datierung: 1823–1825

Material: Roter Sandstein (Architektur, Denkmalanlage), Bronze (Inschrifttafel), Schmiedeeisen (Ketten), Marmor (Stadtplan), Vergoldung (Inschriften)

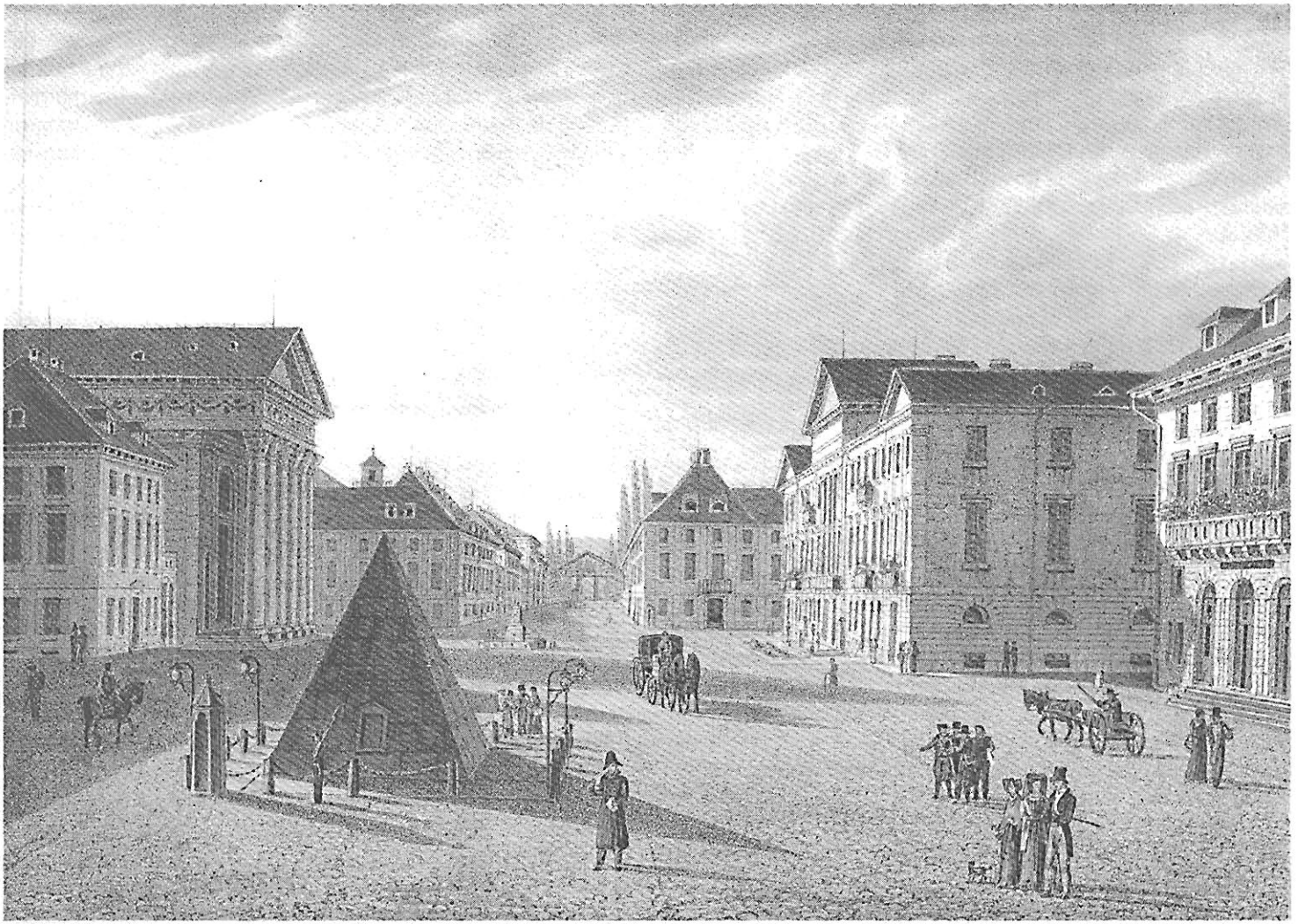
Inschrift: HIER / WO MARKGRAF CARL EINST / IM SCHATTEN DES HARTWALDES / RUHE SUCHTE / UND DIE STADT SICH ERBAUTE / DIE SEINEN NAHMEN BEWAHRT / AUF DER STAETTE / WO ER DIE LEZTE RUHE FAND / WEIHT IHM DIES DENKMAHL / DAS SEINE ASCHE VERSCHLIEST / IN DANKBARER ERINNERUNG / LUDWIG WILHELM AUGUST / GROSHERZOG / 1823 (Bronzetafel auf der Eingangstür)
MARKGRAF CARL WILHELM / LEGTE DEN ERSTEN GRUNDSTEIN ZU SEINEM / NEUEN WOHNSITZ UND DIESER STADT / AM 17. IUNY 1715. (Nordseite)
MARKGRAF CARL WILHELM / GEB. ZU DURLACH AM 18. IAN. 1679. / STARB AM 12. MAY 1738 UND / WURDE AN DER STELLE DIESES DENKMAHLS / IN DER KIRCHE DER EINTRACHT BEGRABEN (Südseite)

Signatur: Keine

Erhaltung: Inschrift auf der Nord- und Südseite erneuert (1886, 1965), Einfriedung repariert (1905), 15 Pfosten erneuert, Ketten ersetzt (1927 sowie nach dem Zweiten Weltkrieg).

Als 1807 die Konkordienkirche, die Grabkirche des Markgrafen Karl Wilhelm, abgetragen wurde, hatte Friedrich Weinbrenner dafür zu sorgen, daß die nun ungeschützte Gruft behelfsmäßig abgedeckt wurde. Er ließ eine hölzerne, mit Ölfarbe gestrichene Pyramide errichten, diese mit Abweissteinen aus Sandstein umgeben und ein hölzernes Schildhäuschen daneben aufstellen. Zum Schutz der Grabstätte war diese einfache Architekturform, auf die Weinbrenner möglicherweise in Erinnerung an die Cestius-Pyramide in Rom zurückgegriffen hatte, bestens geeignet. Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts war der Pyramide, bedingt durch die Beschäftigung der Künstler mit den Werken der Antike sowie durch die von Frankreich ausgehenden Ideen der zumeist ungebauten Revolutionsarchitektur mit ihren einfachen stereometrischen Baukörpern, wieder ein fester Platz im Gestaltungsrepertoire vor allem der Architekten und Bildhauer eingeräumt worden. Entsprechend ihrer ikonographischen Tradition fand sie vorwiegend als Grabdenkmal Verwendung.
Am 9. 6. 1807 äußerte sich Weinbrenner zu dem Provisorium: ,,Wegen dem Grabmal des Höchstseeligen Markgrav Karl Wilhelm glaubten wir, daß einstweilen ein anständiger hölzerner Überbau darüber zu machen seye, wobey eine Wache oder Posten in so lange zu placiren sein dürfte, biß das Monument auf die bestimmte Art dargestellt werden könne" (Hirsch 1, 1928, S. 84f.). Bei dem erwähnten, zur Ausführung projektierten Monument über dem Grab handelte es sich um das bereits 1803 von Philipp Jakob Scheffauer und Friedrich Weinbrenner entworfene Denkmal mit der Kolossalstatue der Stadtgöttin Rhea auf einem reliefgeschmückten Sockel (Kat.-Nr. 7).
Laut Valdenaire ließ Weinbrenner noch im Dezember 1807 anfragen, ,,ob etwa ‚die gegenwärtige Piramidal Form als die minder kostspieligste oder aber die allegorische Gruppe mit dem Piedestal, als für welch letzteres wir unter dem 13. Merz v. J. den Kosten Überschlag nach dem hie zu gefertigten Modell, unterth. eingesandt haben, als immerbleibendes Monument von Stein oder von Marmor' im kommenden Jahr gefertigt werden solle" (Valdenaire 1926, S. 104). Die hohen Kosten standen der sofortigen Ausführung der Kolossalstatue im Wege, und so schlug der Baudirektor vor, da es zunächst um die einwandfreie Abdeckung der Gruft ging, erst das Postament zu fertigen und mit der Herstellung der allegorischen Figurengruppe zu warten. Großherzog Karl Friedrich konnte sich weder für das eine noch für das andere Projekt entscheiden, sondern beauftragte Weinbrenner mit Entwürfen zur Errichtung eines Sarkophags für die Gebeine des Stadtgründers in der im Bau befindlichen neuen Stadtkirche. Dem Architekten schien diese Idee nicht zuzusagen, denn er legte den zwei geforderten, nicht erhaltenen Entwürfen zum wiederholten Male das 1803 ausgearbeitete figurale Denkmalprojekt eines Markgraf-Karl-Wilhelm-Monuments sowie eine ,,weitere Zeichnung [. . .] als eine schon ebenfalls mehrmal in Vorschlag gebrachte Idee für Errichtung einer Pyramide von Stein, so wie sie gegenwärtig von Holz über der Gruft steht" bei (GLA: 47/35). Die Ausführung des Denkmals als Sarkophag aus Marmor und die damit verbundene Überführung des Sarges in den Chor der neuen Stadtkirche wurde durch den Tod des Großherzogs Karl Friedrich am 10. 7. 1811 verhindert.
So stand das Provisorium weiterhin, bis ab dem Jahre 1816 die Polizeibehörde wiederholt auf den schadhaften Zustand der Pyramide aufmerksam machte. Im Februar 1818 schließlich war das Provisorium ,,so sehr baufällig, daß beinahe jeder Windstoß die morschen Bretter davon abreißt" (GLA: 357/6117). Aus Gründen der Sicherheit und der Pietät wurde ein rasches Vorgehen sowie eine angemessene Bedeckung der Grabstätte gefordert. Baumeister Friedrich Arnold, der beauftragt worden war, das Objekt zu besichtigen, schlug eine Neuerrichtung der seiner Meinung nach irreparablen Holzpyramide vor und bezifferte die damit verbundenen Kosten auf 177 Gulden 2 Kreuzer. Diese bequeme wie preiswerte Lösung wurde im Juli 1818 ausgeführt; zwecks längerer Haltbarkeit strich man die hölzerne Pyramide mit Schiffsteer und Ölfarbe.

Großherzog Ludwig, der 1822 Weinbrenners Entwürfe für ein Großherzog-Karl-Denkmal auf dem Rondellplatz (Kat.-Nr. 17) sowie ein Denkmal für seine eigene Person auf dem Marktplatz, zwischen Rathaus und Stadtkirche (Kat.-Nr. 18), zur Ausführung genehmigt hatte, war nun mehr oder weniger gezwungen, dem provisorischen Denkmal des Stadtgründers einen dauerhafteren Charakter zu verleihen. Er beauftragte seinen Oberbaudirektor, anstelle der hölzernen Pyramide eine aus Stein zu errichten und bewilligte am 10. 3. 1823 die dazu nötigen finanziellen Mittel von 5000 Gulden.
Der Plan der Denkmalanlage von Weinbrenner ist nicht mehr erhalten, aber mehrere seiner Entwürfe für die Inschriften der Vorder- und Rückseite an der Pyramide. Die erste Version für die Nordseite lautet: ,,Markgraf / Carl's / Ruhe / hier gesucht und gefunden / MDCCXXXVIII / gab den Namen der Stadt / die seinem thätigen Leben / ihre / Begründung / XVII Juni MDCCXV / seinen würdigen Enkeln / ihre / Vollendung / verdankt / MDCCCXXIII." und für die Südseite: ,,Die / Ruhe= Stätte / Markgraf Carl Wilhelm's / früher / unter dem Schutz der vormals hier gestandenen / zur Erweiterung der Stadt / im Jahr 1807 abgetragenen / und / auf der Seite dieses Platzes neu erbauten / Stadt=Kirche / hat der Urenkel / Großherzog



19 *Pyramide, Lithographie von Wilhelm Scheuchzer 1826*

Ludwig Wilhelm August / im Jahr 1823 / durch dieses neuerrichtete Denkmal / decken und schützen lassen." Eine zweite Version sah auf der Nordseite folgenden Wortlaut vor: „Hier / im alten Hartwald / suchte Markgraf Carl / Ruhe / aber neben dem geliebten Fürsten / bauten seine Treuen sich an / und der Wald / ward zur Stadt / Die iezt Seinen Nahmen / und seine Asche bewahrt / auf der geweihten Stätte / wo der Tempel der Eintracht stand. / Er starb 1738. / Ringsum ist sein Denkmahl." Und auf der Südseite: „Seinem Anherrn / Carl Wilhelm / geweiht von / Ludwig Wilhelm August / 1823." (GLA: 422/ 409). Großherzog Ludwig entschied sich am 17. 5. 1823 für die dritte, heute noch vorhandene Inschrift.

Am 23. 3. 1823 hatte Friedrich Weinbrenner als Leiter der Baudirektion mit dem hiesigen Maurer- und Steinhauermeister Christoph Holb einen 15 Punkte umfassenden Vertrag abgeschlossen. Der Kontrakt regelte 1. die Zahlung an Holb von 4500 Gulden für alle anfallenden Arbeiten sowie 250 Gulden für unvorhergesehene Fälle; 2. die Termine für die Abschlagszahlungen; 3. das Verbot, die Gruft zu öffnen; 4. die Fertigstellung binnen Jahresfrist, andernfalls einen Abstrich von 100 Gulden je überzogenen Monat; 5. die vorschriftsmäßige Fundamentierung; 6. die Aufeinanderschichtung und Verklammerung der Steinquader; 7. die Benutzung einheitlich guter Steine; 8. das Aussehen der Fugen; 9. das Abschleifen der Außenseiten, das Verfugen mit Kitt, die Anbringung der Abweissteine, der Ketten und des Trottoirs; 10. die Versetzung der hölzernen Pyramide und der 16 Abweissteine während der Bauarbeiten; 11. die Breite und Tiefe des Trottoirs; 12. den Guß der Inschrifttafel mit Anbringung des Beschlags und des Schlosses; 13. die An- und Abfuhr der Materialien; 14. die Bedeckung und Sicherung der Gruft während der Arbeiten und 15. die strikte Einhaltung des Vertrages.

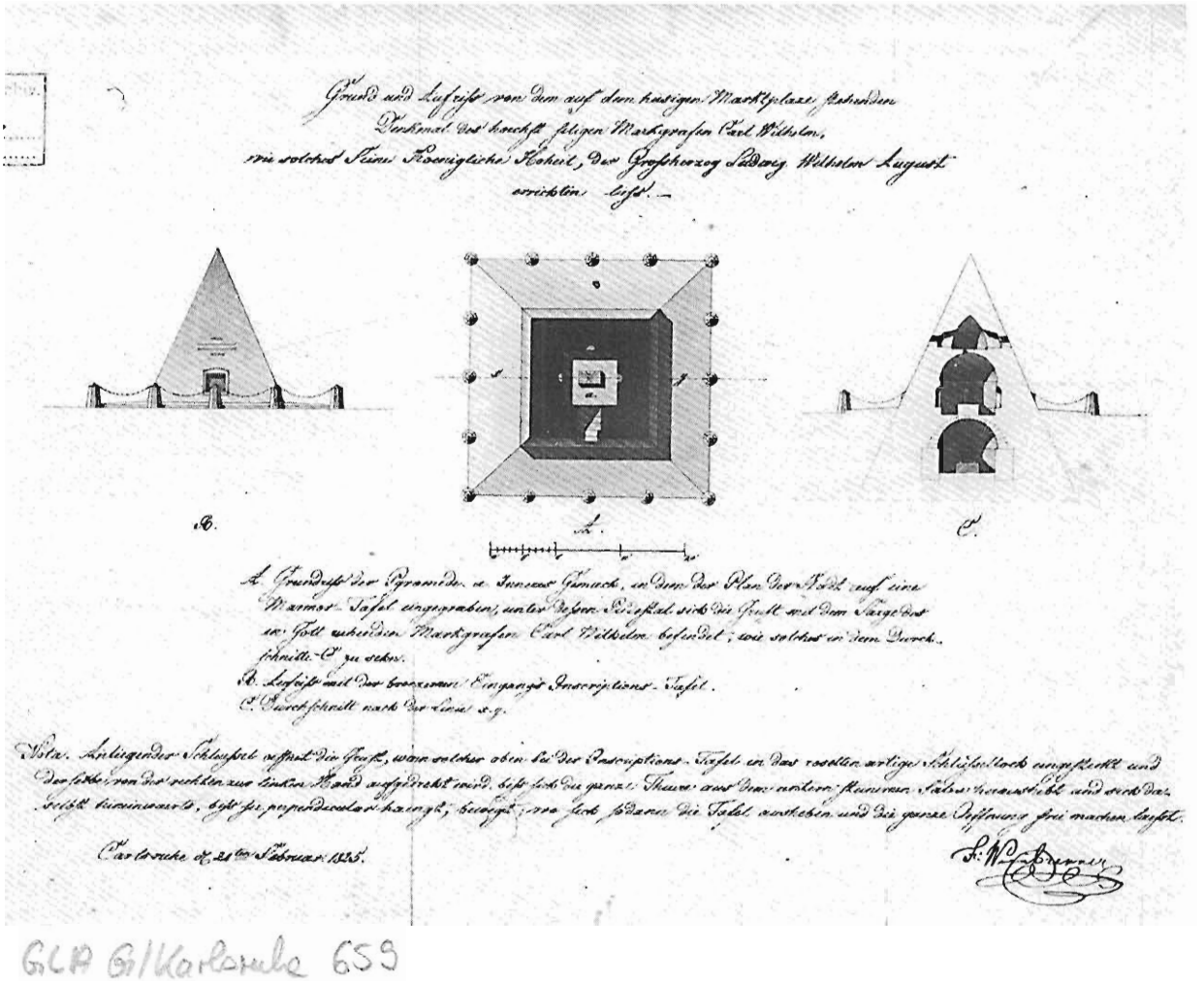
Holb demontierte die alte, hölzerne Pyramide und benutzte das Holz für die Erstellung einer Schutz- und Arbeitshütte über der Gruft. Die Arbeiten scheinen zügig vorangegangen zu sein, da bis zum Jahresende an Holb 4300 Gulden gezahlt wurden. Die Einbehaltung der Restsumme von 200 Gulden war auf Schwierigkeiten beim Guß der Bronzetafel zurückzuführen. Zunächst sollte die großherzogliche Militärstückgießerei in Mannheim die Arbeit ausführen, diese sah sich aber außerstande, den Guß fehlerlos herzustellen. Sodann wurde der Gürtlermeister Raupp in Karlsruhe mit der Aufgabe betraut, der auch längere Zeit mit der Fertigstellung der Tafel beschäftigt war.

Am 24. 2. 1825 meldete Weinbrenner die Vollendung der Pyramide: „In dem nun sämmtliche Arbeiten, bis auf das Oehlen der Steine, accordsmäßig tüchtig hergestellt und vollendet sind, so wird demnach Großh. General Staatskasse ersucht, mit dem Haupt Enterpreneur Maurermeister Holb, auf obernannten Betrag ad 4780 Gulden nebst noch hinzugekommenen 90 Gulden für den hiesigen Stadtplan in eine Marmorplatte, von Bildhauer Günther eingegraben und eines besonderen Schloßes mit Schlüsselchen 30 f oder im Gesammt Betrag von 4870 f definitiv abrechnen zu wollen" (GLA: 422/409).

Seither steht die regelmäßige Pyramide auf einem leicht ansteigenden Unterbau mit quadratischem Grundriß. Die glatten Seitenflächen sind von kreuzförmigen Belüftungsöffnungen in der oberen Hälfte und einer mit der Inschrifttafel besetzten Eingangstür auf der Nordseite durchbrochen. 16 mit Eisenketten verbundene Pfosten frieden die Anlage ein (Abb. 19).

Der oben zitierten Endabrechnung legte Weinbrenner eine Zeichnung mit Querschnitt, Grund- und Aufriß der Pyramide bei (Abb. 19a). Dieser Plan vermittelt eine Vorstellung von den drei übereinanderliegenden gewölbten Räumen: Unterhalb des Straßenniveaus liegt die seit 1738 verschlossene Gruft, etwas über Platzhöhe die Kammer, in deren Mitte auf einem Stein der von der Werkstatt Tobias Günther in Marmor gemeißelte Plan der Stadt Karlsruhe abgebracht ist, und mit dieser verbunden die Belüftungskammer in der Spitze der Pyramide. Eine beigefügte Bemerkung erläutert die Handhabung des Schlüssels für die Eingangstür: „Anliegender Schlüssel öffnet die Gruft, wenn solcher oben bei der Inscriptions-Tafel in das rosettenartige Schlüsselloch eingesteckt und derselbe von der rechten zur linken Hand aufgedreht wird, biss sich die ganze Thuere aus dem untern steinernen Falze heraushebt und sich daselbst hineinwaerts, biss sie perpendicular haengt, bewegt; wo sich sodann die Tafel ausheben und die ganze Oeffnung frei machen laesst" (GLA: G Karlsruhe 659).

Die von Weinbrenner entworfene Inschrift „Einst deckte hier die Überreste / des Markgrafen Karl Wilhelms / der Stifter der Stadt / der Altar der Concordien Kirche / jezt dieser Stein / unter dem heiligen Gewölbe / des Himmels / der Ihn aufnahm / den 8t. December / 1738." (GLA: 422/409), war zur Anbringung an den Haustein bestimmt, auf dem der Sockel mit der Marmorplatte steht. Ob sie tatsächlich eingelassen wurde, ist nicht geklärt, denn seit der Vollendung 1825 wurde die Pyramide erst ein einziges Mal betreten. Großherzog Friedrich I. hatte am 13. 7. 1889 das Innere besichtigt, als es darum ging, über Versetzung oder Beibehaltung der Pyramide anläßlich der Standortfrage des Kaiser-Wilhelm I.-Denkmals (Kat.-Nr. 60) eine Entscheidung zu fällen. Bekanntlich blieb die Pyramide am ursprünglichen Ort, denn mittlerweile stellte sie das Karlsruher Wahrzeichen dar. Selbst die Absicht, ein Reiterstandbild des Markgrafen Karl Wilhelm (Kat.-Nr. 79), das Großherzog



19a
Pyramide, Querschnitt, Grund- und Aufriß der Pyramide mit erläuternden Bemerkungen von Friedrich Weinbrenner 1825

Friedrich I. seiner Haupt- und Residenzstadt 1902 gestiftet hatte, an dieser Stelle errichten zu lassen, scheiterte letztendlich aus Gründen der Pietät.

1913 wurden die vier Gaskandelaber, die einige Jahre nach der Errichtung der Pyramide auf den Eckpfosten der Anlage angebracht worden waren, entfernt. Und auch der Kiosk auf der Nordseite verschwand spätestens nach dem Ersten Weltkrieg, als an dieser Stelle durch das Städtische Hochbauamt unter Friedrich Beichel öffentliche Bedürfnisanstalten eingerichtet wurden, die sich trotz mehrmals vorgetragener Kritik nicht nur heute noch dort befinden, sondern 1980 sogar erneuert wurden (Abb. 19b).

Die beiden Kriege überstand das Denkmal, das 1940 in städtischen Besitz übergegangen war und dem die Druckwellen der Bombendetonationen dank seiner Form nichts anhaben konnten, nahezu unbeschadet. Lediglich einige Abweissteine mußten ersetzt werden. Die Bronzetafel, die auf dem Zugang zum Pyramideninnern angebracht ist, wurde 1943 von der Ablieferung zur Metallsammlung ausgenommen.

Archivalien:
StA: 8/StS 17/23; 8/StS 22/11; 8/StS 23/42; 8/ZGS/17, 21; 8/PBS OXIIIa/112; 8/PBS XIIIb/78; 8/PBS OXIIIb/181, 184, 186, 187, 189, 191–200, 204–206, 209–211, 213–216, 226, 228, 233, 234, 237, 240; 8/PBS OXIVb/359–365, 692, 706, 708.
GLA: 47/35; 56/148; 60/1989; 233/27532; 235/6982; 237/42091; 357/6117; 422/409; F-S Kellner/Karlsruhe/2790, 6428/a, 6429, 6430/a, 6431, 6431/a, 8061; G Karlsruhe 659; J/B Karlsruhe 75–77, 79–81, 96, 239.

Literatur:
Frommel/Schreiber 1827, o. S. – Wagner o. J., Nr. 7 f. – Huhn 1843, S. 116 f. – Das Großherzogtum Baden 1850, S. 7, Abb. o. S. – Ludwig 1861, S. 13. – Seupel 1869, S. 85, 88. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 56 f. – Cathiau o. J. (1882), S. 19, 57 f. – Chronik 1886, S. 52 f. – Karlsruher Nachrichten 31. 3. 1886. – Fecht 1887, S. 421 f. – Karlsruher Ztg. 14.



19b *Pyramide, Aufnahme 1987*

7. 1889, 18. 7. 1889. – Cathiau o. J. (1890), S. 26 f., Abb. geg. S. 27. – Ill. Führer 1890, S. 61, 78. – Meyer 1895, S. 51, Abb. 4. – Weech 2, 1898, S. 124. – Woerl o. J. (1899), S. 28. – Führer 1900, S. 15. – Bad. Landesztg. 27. 7. 1904. – Weech 3, 1, 1904, Abb. geg. S. 326. – Beckmanns Führer o. J. (1905), S. 36, Abb. geg. S. 28. – Meyer 1905, S. 38, Abb. 8. – Kleiner Führer o. J. (1906), S. 11, 24. – Kleiner Führer 1909, S. 12. – Sander 1911, S. 40, 73 ff., 183. – Krieg o. J. (1913), S. 15 f. – Oeftering 1913, S. 8, 55. – Oeftering 1919, S. 3, 18. – Widmer/Stark o. J. (1919), S. 23, Abb. geg. S. 28. – Behm 1921, S. 11, 59, 63, 77. – Karlsruhe o. J. (1922), S. 8, 11. – Arthur Valdenaire: Die Karlsruher Marktplatzpyramide. In: Die Pyramide 12. 11. 1922, S. 249 ff. – Schorn 1925, S. 7, 11, 35, 53. – Berendt 1926, S. 59. – Valdenaire 1926, S. 104 f., 107, 297. – Bad. Presse 16. 8. 1927. – Hirsch 1, 1928, S. 76, 84 f. – Bad. Heimat 15, 1928, S. 131. – Valdenaire o. J. (1929), S. 47, Abb. 22, 30, 43. – Göckler 1930, S. 26 ff., 32. – Karlsruher Tagbl. 28. 4. 1934. – Karlsruhe 1934, S. 3, 11, 51. – Schneider o. J. (1934), S. 117, Abb. 6, 25. – Bad. Presse 29. 10. 1936. – Karlsruhe 1936, S. 6 f. – Arthur Valdenaire: Wie es im Innern der Pyramide aussieht. In: Der Führer 5. 11. 1936, S. 9. – BNN 29. 6. 1946. – Fritz Hugenschmidt: Alt-Karlsruhe. III. Das Markgrafengrab. In: Adreßbuch der Stadt Karlsruhe 71, 1946/47, A2–A5. – Valdenaire 1948, S. 442–445, 448. – Allg. Ztg. 3. 3. 1951. – Walther Huber: Der Karlsruher Marktplatz und der Amalienborgplatz in Kopenhagen. In: Bad. Heimat 33, 1953, S. 45 ff. – BNN 12. 2. 1955, 23. 11. 1955. – Karlsruhe 1956, o. S. – Hupp 1957, S. 10 f. – Hermann Bagusche: Eine Pyramide als Grabkammer. Die letzte Ruhestätte des Gründers der Stadt Karlsruhe. In: Heidelberger Fremdenbl. 1957/58, Ausg. 12, S. 11 f. – Bauer o. J. (1965), S. 15, 20, 88. – Karlsruhe 1965, S. 14 f. – Meininger/Doerrschuck 1965, S. 44. – Baedeker 1966, S. 25. – Paul Arthur Memmesheimer: Das klassizistische Grabmal. Eine Typologie. (Diss.) Bonn 1969, S. 148 f. – Bohtz 1970, S. 16 f., Abb. 19. – Doerrschuck 1971, S. 20, Abb. 8, 32, 33, 38, 111. – Schefold 1971, Nr. 2877, 27827–27844, 27846–27866. – Die stille Zerstörung 1975, S. 19. – Klaus Lankheit: Zu Weinbrenners Denkmälern. In: Weinbrenner 1977, S. 80 f., 83. – Bischof 1978, S 46 f., 50 f., 55. – Johannes Werner: Über das Wahrzeichen von Karlsruhe. In: Bad. Heimat 58, 1978, S. 157–162. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 39. – Lankheit 1979, S. 72 ff. – Schmitt 1980, S. 6, 44 f., 48 f., 52 f. – Sinos 1981, S. 30 f. – Baedeker 1982, S. 37. – Werner 1985, S. 127, 223, 293.

M.G.

20 Seepferd-Brunnen

Standort: Schloßgarten, hinter dem Westflügel des Schlosses (seit 1824); zuvor im Schwetzinger Schloßgarten
Künstler: Gabriel Grupello (zugeschrieben)
Ausführung: Peter van den Branden (Bildhauerarbeiten, zugeschrieben)
Auftraggeber: Großherzog Ludwig von Baden (für die Aufstellung)
Datierung: 1824 aufgestellt, entstanden 1709–1716
Material: Heller Sandstein, weiß gestrichen (Figurengruppe), Schmiedeeisen (Dreizack des Tritons), Blei (Auskleidung der Wasserschale), Tuff (Sockel, Rückwand der Figuren), roter Sandstein (Wasserbassin)
Inschrift: Keine
Signatur: Keine
Erhaltung: Mehrfach restauriert (u.a. um 1935, 1954, 1966), heute stark beschädigt.

Seit 1787 war der Schloßgarten unter den Garteninspektoren Schweickardt, Müller und Zeyher nach und nach von einer geometrisch gestalteten französischen Anlage in einen englischen Landschaftspark umgewandelt worden, ohne daß dabei ein einheitlicher Gesamtplan zugrunde lag. Vermutlich aus finanziellen Gründen hatte man auch auf eine Ausschmückung mit Plastiken oder Brunnen verzichten müssen. Einzig ein römischer Viergötterstein, der im 18. Jahrhundert in Seesbach ausgegraben worden war, wurde auf Vorschlag Weinbrenners 1803 aufgestellt.

Erst 1824 kam ein Wasserspiel mit einer großen plastischen Figurengruppe hinzu, die schon damals etwas ungenau als „Seepferd" bezeichnet wurde. Als Standort bestimmte der Großherzog eine Stelle unmittelbar hinter dem Westflügel des Residenzschlosses, direkt vor den Fenstern der Wohngemächer und gegenüber einem vielbenutzten, heute nicht mehr vorhandenen Seiteneingang.

Vor einer dichten Baumkulisse erhebt sich die auf Einansich-



20 *Seepferd-Brunnen, Aufnahme vor 1918*

tigkeit angelegte Figurengruppe, die eine dramatische Szene festhält (Abb. 20): Zwei Pferde, die statt Hufen Schwimmflossen besitzen, brechen kraftvoll durch das Schilf nach vorne; sie werden von zwei Tritonen – nicht von einem Triton und einer Nereide, wie manchmal in der Literatur zu lesen – an Mähne und Maul gepackt und schroff zurückgerissen. Zwei seitlich angeordnete Putten, die sich auf einen Frosch beziehungsweise auf einen Krebs stützen, ergänzen die trotz aller Bewegung genau durchkonstruierte Skulptur zu einer strengen Dreieckskomposition. Außer den beiden Seepferden, die Wasser aus ihren angstvoll aufgesperrten Mäulern speien, blasen die Putten Wasser durch Muscheln in eine Schale an der Basis der Gruppe, die – ihrerseits als Muschel gestaltet – das Wasser wiederum in ein großes, in das Terrain eingetieftes Becken abgibt. Die aus Tuffstein felsartig gemauerte Rückwand dieses Bassins, welche die Figuren bühnenartig über das Niveau des Betrachters erhöht, vervollständigt die malerisch-theatralische Inszenierung.

Der Seepferd-Brunnen, der in der Komposition auf die Figurengruppe des „Farnesischen Stiers" zurückgeht, ist ein barockes Werk, das nicht für Karlsruhe geschaffen wurde, sondern ehemals im Schwetzinger Schloßgarten stand. Dort bildete er einen Hauptakzent des separaten Parkbereichs hinter dem südlichen Zirkelgebäude. 1824 wurde der Brunnen nach Karlsruhe überführt, wobei die neue Aufstellung hinter dem Schloß ungefähr dem vorherigen Zustand in Schwetzingen entsprach.

Technisch möglich wurde der Anschluß eines Brunnens im Schloßgarten erst durch die 1824 in Betrieb genommene Wasserleitung von Durlach nach Karlsruhe. Angesichts der leeren Kassen konnte der Großherzog zu diesem Zeitpunkt kaum an eine Finanzierung neuer Brunnenskulpturen denken. Um seinen Wunsch nach Ausschmückung der Schloßumgebung dennoch zu erfüllen, war es aus damaliger Sicht nur folgerichtig, auf den riesigen Fundus von Figuren im Schwetzinger Schloßgarten zurückzugreifen, der 1803 mit dem rechtsrheinischen Territorium der Kurpfalz an Baden gefallen war. Neben der Seepferd-Gruppe wurden etwa gleichzeitig auch vier mit mythologischen Szenen geschmückte Steinvasen des Bildhauers Konrad Linck aus Schwetzingen nach Karlsruhe gebracht und malerisch im Schloßgarten verteilt. Zwei dieser Vasen befinden sich seit 1967 auf dem Schloßplatz, eine weitere liegt heute beschädigt im Bauhof des Staatlichen Hochbauamts.

Mehrfach Anlaß zur Diskussion gab die Frage nach dem Künstler der Seepferdgruppe. Noch 1911 hielt sie Emil Gutmann in seinem Buch über das Karlsruher Schloß einer mündlichen Überlieferung zufolge für ein Werk des französischen Bildhauers Edme Bouchardon, eine Meinung, die sich kunstgeschichtlich nicht halten läßt. Auch Gutmanns Ansicht, es handle sich um einen Bleiguß, erweist sich bei näherem Hinsehen als falsch. Die Skulptur ist aus hellem Sandstein gemeißelt und war von Anfang an weiß gefaßt; nur die innere Auskleidung der Wasserschale bestand früher aus einem Bleimantel.

Intensiver beschäftigte sich Kurt Martin, der langjährige Direktor der Karlsruher Kunsthalle, mit dem für Karlsruhe einzigartigen Kunstwerk. In einem 1930/31 erschienenen Aufsatz schreibt er es aus guten Gründen dem flämischen, in kurpfälzischen Diensten arbeitenden Bildhauer Gabriel Grupello zu, eine These, die nicht angefochten wurde und die Udo Kultermann in seiner Grupello-Monographie von 1968 lediglich erweiterte. Kultermann weist Grupello die Rolle des entwerfenden Künstlers zu, während er in Peter van den Branden, einem engen Mitarbeiter Grupellos, den ausführenden Bildhauer sieht.

Der Seepferd-Brunnen ist demnach aufgrund historischer und stilistischer Erwägungen in den Jahren zwischen 1709 und 1716 entstanden, somit älter als der Schwetzinger Park und ursprünglich für einen anderen Zusammenhang bestimmt gewesen. Grupello war damals „Hofstatuarius" des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, der nach der Zerstörung der Stammlande im Pfälzischen Erbfolgekrieg in Düsseldorf residierte und dort in besonderem Maße die Künste pflegte. Eine der größten Aufträge, die er neben dem berühmten Düsseldorfer Reiterstandbild an seinen Hofbildhauer zu vergeben hatte, war die sogenannte „Statua" oder „Pyramide", ein eher obeliskenförmiges Brunnendenkmal aus Bronze mit einer Fülle von ikonographisch komplexen figürlichen Darstellungen und Inschriften. Während die „Statua" bis 1716 fertiggestellt war, blieb der geplante oktogonale Sockel, den vermutlich acht steinerne wasserspendende Figurengruppen schmücken sollten, unvollendet. Neben einer heute verschollenen Diana-und-Aktaion-Gruppe dürfte der Karlsruher Seepferd-Brunnen als Teil dieses Projekts anzusehen sein. Er entspricht in Proportion, Komposition und der auf das Wasser bezogenen Bildthematik dem unteren Bereich der „Statua" und war vermutlich für eine der abgeschrägten Ecken ihres Sockels vorgesehen. Mit dem Tod des Kurfürsten Johann Wilhelm 1716 wurden alle Arbeiten eingestellt, Grupello verließ Düsseldorf und ging nach Flandern zurück. Viele seiner Werke kamen als Folge der Verlegung der Residenz in den nächsten Jahrzehnten nach Mannheim. Die „Statua" erhielt 1743 über einem neuen Unterbau ihren heutigen Standort auf dem Mannheimer Paradeplatz, der Seepferd-Brunnen kam zusammen mit anderen Gartenplasti-

ken Grupellos in den Schwetzinger Schloßgarten, von wo aus er dann schließlich wiederum einige Jahrzehnte später nach Karlsruhe gelangte.
Im Karlsruher Schloßgarten war der Seepferd-Brunnen offenbar nur selten in Betrieb. Da hierfür, wie Ingenieur Gerstner in den 1860er Jahren berechnete, mindestens 101 Liter Wasser pro Minute benötigt wurden, reichten damals die Zuleitungen kaum aus, um die gewünschten Wassereffekte zu erzielen. Seit 1918 blieb der Brunnen aufgrund fehlender Wartung der Installationen meist trocken. Die etwas versteckte und zum Klettern geradezu einladende Figurengruppe war daneben oft Ziel mutwilliger Beschädigungen. Zerbrechliche Teile, wie die Arme der Tritonen, der frei nach vorn ragende Lauf des Pferdes oder die Muschelhörner der Putten, wurden abgeschlagen; auch der schmiedeeiserne Dreizack in der Hand des sitzenden Triton verschwand. Die rückwärtige Tuffwand wurde bis auf die Höhe der Schale abgetragen. Restaurierungen vor dem Zweiten Weltkrieg, 1954 und zuletzt anläßlich der Bundesgartenschau 1967, als auch das Wasserbassin völlig erneuert wurde, konnten den ursprünglichen Zustand lediglich für einen gewissen Zeitraum bis zu neuerlichen Beschädigungen rekonstruieren. Da aber meist nur die gleichen Teile ergänzt werden mußten, ist von der Originalsubstanz doch noch relativ viel erhalten.

Archivalien:
StA: 1/H-Reg/1860; 8/StS 22/5; 8/Alben/9; 8/ZGS I/Schloßgarten; 8/PBS OXIVb/475–477.
GLA: 56/2990.
LDA: 609/23, 609/26, 612/28–31, 0629, 3259, 6836, 6837, 16766, 16855–16857; Akte III/770.

Literatur:
Wagner o.J., Umschlag. – Gerstner 1871, S. 7, Abb. o.S., Bl. 1. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 121. – Cathiau o.J. (1890), S. 46. – Meyer 1895, S. 55. – Ruf 1901, S. 34. – Beckmanns Führer o.J. (1905), S. 39. – Gutmann 1911, S. 108. – Sander 1911, S. 52. – Krieg o.J. (1913), S. 25. – Oeftering 1913, S. 38. – Oeftering 1919, S. 18. – Widmer/Stark o.J. (1919), S. 26. – Schorn 1925, S. 53. – Bad. Heimat 15, 1928, S. 207. – Valdenaire o.J. (1929), S. 47. – Kurt Martin: Ein unbekanntes Werk von Gabriel Grupello im Karlsruher Schloßgarten. In: Ztschr. für bildende Kunst 64, 1930/31, S. 98–103. – Valdenaire 1931, S. 68, Abb. 39. – Karlsruhe 1934, S. 51. – Der Führer 23. 7. 1944. – BNN 26. 6. 1952, 3. 8. 1954, 4. 8. 1954, 24. 5. 1958. – Das Karlsruher Schloß 1965, Abb. o.S. – Karlsruher Gartenbuch 1967, S. 58. – Udo Kultermann: Gabriel Grupello (Jahresgabe des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1968). Berlin 1968, S. 136–139, 297ff. – Hans Leopold Zollner: Ein Kunstwerk aus Kurpfalz. In: Baden-Württemberg 18, 1971, H. 5, S. IV. – Stratmann 1976, S. 21, Abb. 17. – BNN 26. 8. 1981.

G.K.

21 Flußgott am Ludwigssee

Standort: Stadtgarten, auf der Westseite der Insel im Ludwigssee (nach 1833–1965); zuvor als Bauplastik am Brunnenhaus in der Lammstraße
Künstler: Christoph Melling (zugeschrieben)
Ausführung: Christoph Melling (Bildhauerarbeiten, zugeschrieben)
Auftraggeber: Unbekannt (für die Aufstellung)
Datierung: Nach 1833 aufgestellt, entstanden 1760 bis 1762
Material: Sandstein
Inschrift: Keine
Signatur: Unbekannt
Erhaltung: Bei den Bauarbeiten zur Bundesgartenschau 1967 im Morast des Uferbereichs versunken und mit Erde zugedeckt (1965).

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts endete Karlsruhe im Süden an der Zollmauer entlang der Kriegsstraße. Von hier aus schweifte der Blick über Gärten, Wiesen und Felder bis zu den Dörfern Beiertheim und Bulach, dahinter ragte in der Ferne die Gebirgskette des Schwarzwalds auf. Bereichert wurde dieses ländliche Panorama von den alten Eichen des Beiertheimer Wäldchens, das sich als schmaler Streifen entlang der alten Landstraße nach Beiertheim, der heutigen Beiertheimer Allee, hinzog. Weitere Waldstücke, der „Harth Winkel Wald" und der südlich daran anschließende „Au Acker Wald" erstreckten sich etwa im Bereich des heutigen Stadtgartens. In einer Lichtung zwischen den beiden Wäldchen, wo man seit der Gründung von Karlsruhe auch Sand und Kies gewonnen hatte, befand sich der Beiertheimer Schwemmteich, der, im Volksmund treffend „Saubad" genannt, den Bauern der Umgebung als Tierschwemme und Viehtränke diente.
Die Nähe der damals an Bedeutung und Bevölkerung zunehmenden Residenzstadt machte sich schon bald in dieser abgeschiedenen Idylle bemerkbar. Nachdem Friedrich Weinbrenner 1803–1805 mit dem Ettlinger Tor (Kat.-Nr. 6) an der Südseite der Stadt ein repräsentatives Entree geschaffen hat-

te und von dort aus eine neu trassierte Chaussee, die heutige Ettlinger Straße, in Richtung Rüppurr führte, wurde die Gegend mehr und mehr zum modischen Ausflugsziel der Stadtbewohner. Vergnügungsstätten wie der Augarten oder das Stephanienbad luden zu Spaziergängen und Wagenfahrten ein, die bald zum festen Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens der napoleonischen Zeit und des Biedermeiers gehörten. Rechtliche Probleme zwischen ländlichen und städtischen Interessen blieben nicht aus. Der Staat verhandelte bereits seit 1799 mit der Gemeinde Beiertheim, um das Beiertheimer Wäldchen in eigenen Besitz zu übernehmen, doch erst 1823 wurde man vertragseinig. Nachdem Teile des Wäldchens schon ab 1810 in eine Promenade umgewandelt worden waren, begann 1823 die gärtnerische Gestaltung des „Harth Winkel Walds", der von nun an meist „Sallenwäldchen" genannt wurde. Garteninspektor Hartweg ließ Wege anlegen, Lichtungen roden, an Aussichtspunkten Bänke aufstellen und bezog auch das „Saubad" am südlichen Ende des Sallenwäldchens mit ein. Die Ufer des Teiches, der nach dem regierenden Großherzog die vornehmere Bezeichnung „Ludwigssee" erhielt, wurden mit Buchten gegliedert und malerisch bepflanzt, außerdem in der Mitte der Wasserfläche eine Insel aufgeschüttet. Ziel all dieser Maßnahmen war es nach Hartwegs eigener Aussage, die „freundliche Gegend, die schönste der Residenz", für Spaziergänger zu erschließen, wobei nach dem Vorbild des englischen Landschaftsparks das „Charakteristische" (GLA: 237/35909) der Umgebung erhalten bleiben sollte.

Die Anlagen südlich des Ettlinger Tores bilden einen Markstein in der Geschichte von Karlsruhe, denn im Gegensatz zum Schloßgarten oder den Palaisgärten, die nur zeitweise der Öffentlichkeit zugänglich waren, stand nun ein Park jederzeit für alle Besucher offen – ein bemerkenswert frühes Beispiel für die wachsende Bedeutung des städtischen Bürgertums. Die Ursprünge des nach 1865 entstandenen Stadtgartens (Kat.-Nr. 41) sind somit schon ins Jahr 1823 zu datieren – eine Tatsache, die von der stadtgeschichtlichen Literatur bisher nicht gewürdigt wurde.

Die Bevölkerung nahm die neuen Promenaden im Sallenwäldchen rasch an, so daß eine weitere Ausgestaltung nahe lag. Nach 1833 wurde auf der Westseite der Insel im Ludwigssee eine monumentale Plastik aufgestellt (Abb. 21). Vor einer malerischen Kulisse von dichten Sträuchern, Weiden und hoch aufragenden Pappeln erblickten die Spaziergänger die mindestens doppelt lebensgroße Steinfigur eines unbekleideten bärtigen Mannes, der den linken Arm auf ein großes Wassergefäß stützte und mit aufgerichtetem Oberkörper und angewinkelten Beinen am Ufer lagerte, als ob er gerade dem Wasser entstiegen sei. Die Figur, von den Karlsruhern fälschlich meist „Neptun" genannt, stellt einen Flußgott dar, der dem ikonographischen Typus entspricht, wie er aus der Antike bekannt ist und vor allem im Manierismus und im Barock gerne verwendet wurde.

Obwohl der ganz auf Fernwirkung berechnete Koloß von den Proportionen wie vom Thema her eng mit seiner Umgebung verbunden schien, war er nicht für diesen Ort geschaffen worden. Er stammte vom früheren Karlsruher Brunnenhaus, das in der Flucht der Lammstraße auf der Südseite der Langen Straße, der heutigen Kaiserstraße, stand (Kat.-Nr. 1).

Dort lagerte er zuvor als Bauplastik auf dem Abschlußgesims über einer Tordurchfahrt zwischen dem Wasserturm und den links daran anschließenden Wohnhäusern (Abb. 21a). Zusammen mit einem Delphin, der sich zu seinen Füßen tummelte, sowie einem Muschelmotiv über dem Wandbrunnen an der Fassade des Turmes (Kat.-Nr. 1), symbolisierte der Flußgott hier weniger einen bestimmten Strom – in Karlsruhe käme dabei nur der Rhein in Frage – als vielmehr im allgemeinen Sinn das Element Wasser, das an dieser Stelle aus der Tiefe gepumpt wurde. Das Brunnenhaus war 1760–1762 von dem Baumeister Johann Heinrich Arnold erbaut worden. Der gleichzeitig entstandene Flußgott wird wie die gesamte Bauplastik Christoph Melling zugeschrieben, der damals mit Ignaz Lengelacher als Hofbildhauer in Karlsruhe tätig war. Neben Lengelachers Schloßplatzfiguren (Kat.-Nr. 2) und dessen Arbeiten an der Schloßfassade ist diese monumentale Figur somit eines der seltenen Beispiele für Bildwerke des 18. Jahrhunderts in Karlsruhe.

Mit der Einrichtung der Wasserleitung von Durlach nach Karlsruhe war das alte Wasserwerk an der Lammstraße seit 1824 entbehrlich geworden, so daß man den Bau Anfang 1833 abriß. Der Flußgott wurde danach zusammen mit einem Löwenkopf, der als Wasserspeier des Brunnens auf der Vorderseite des Wasserturms gedient hatte (Kat.-Nr. 1), an den Ludwigssee versetzt. Wer die Versetzung veranlaßte, wer sie finanzierte und in welchem Jahr sie stattfand, läßt sich mangels Unterlagen nicht mehr genau feststellen. Wahrscheinlich ist, daß die Figur bereits unmittelbar nach dem Abbruch des Brunnenhauses an ihren neuen Standort kam. Spätestens in den 1850er Jahren muß sie jedoch ihre endgültige Aufstellung gefunden haben, wie eine damals entstandene Lithographie beweist (Weech 1, 1895, Abb. geg. S. 286).

Beim Transport ins Sallenwäldchen wurde der Flußgott beschädigt. Er verlor seine beiden Füße wie auch den Delphin, was jedoch bei der neuen Plazierung nicht allzusehr auffiel. In



21 *Flußgott am Ludwigssee, Aufnahme vor 1900*



21a Flußgott am Ludwigssee, ursprüngliche Aufstellung am Brunnenturm in der Lammstraße, Blick vom Rathausturm in einer Zeichnung von 1826/27

den folgenden 120 Jahren überstand er auf seiner Insel im Ludwigssee alle Veränderungen der Umgebung: die Gründung des Tiergartens durch den badischen Geflügelzuchtverein, den Ausbau zum Zoo, den Bau von Gehegen und Tierhäusern, die mehrmalige Umgestaltung der Gartenanlagen und sogar die Verkleinerung des Sees, der seit dem Ende des 19. Jahrhunderts meist Tiergartensee genannt wurde und zusehends verlandete.

Nach dem Zweiten Weltkrieg war die Figur zwischen Gestrüpp kaum mehr zu erkennen, zumal sie immer tiefer in den schlammigen Boden einsank. Aus Akten geht hervor, daß ein Beamter der Stadtwerke im Oktober 1964 einen Rettungsversuch unternahm. Er hatte vom ursprünglichen Standort erfahren und schlug deshalb vor, den Flußgott vor dem neuen Wasserwerk im Hardtwald aufzustellen. Die Idee wurde jedoch abgelehnt, weil die Figur nach Meinung der verantwortlichen Stellen dort „nur als anachronistischer Torso wirken würde" (HBA: Akte Denkmäler und Brunnen, H.3). So geschah es, daß bei den Bauarbeiten für die Bundesgartenschau 1967 eines der ältesten Kunstwerke Karlsruhes unbeachtet verschwand. Nach Auskunft des früheren technischen Leiters des Stadtgartens, Hans Kohlenberger, der die Umgestaltung des Ludwigssees persönlich verfolgte, ist die Figur jedoch nicht zerstört worden: Bei Planierungen kippte der Koloß von seinem Fundament, versank im Morast des Uferbereichs und wurde schließlich mit Erde zugedeckt. Eine Hebung und Wiederaufstellung wäre demnach durchaus möglich.

Archivalien:
StA: 1/H-Reg/1860; 8/PBS XIIIa/141; 8/PBS OXIIIa/93, 128; 8/PBS XIIIc/111, 113; 8/PBS OXIIIc/390, 392; 8/PBS OXIVa/1288; 8/PBS XV/113–115, 118, 124, 129, 138, 145.
HBA: Akte Denkmäler und Brunnen, H.3
GLA: 56/3137; 237/35909; 357/2925; 391/18556; J/B Karlsruhe 93, 141.
LDA: 07157, 1273/70.

Literatur:
Hartleben 1815, S. 51f. – Cathiau o.J. (1882), S. 81. – Fecht 1887, S. 61, 107f., 254f., 444. – Ill. Führer 1890, S. 32. – Pezold 1895, S. 10. – Weech 1, 1895, Abb. geg. S. 286. – Meyer 1895, S. 71. – Ries 1902, S. 72. – Sander 1911, S. 82, 147, 150. – Hirsch 1, 1928, S. 328ff. – Valdenaire 1919, S. 43. – Karlsruher Tagbl. 20. 4. 1930. – Göckler 1930, S. 84. – Bad. Presse 20. 5. 1934. – BNN 24. 5. 1958, 17. 8. 1962. – Schefold 1971, Nr. 27313, 27324. – Theilmann 1978, Nr. 3365.

G.K.

22 Johann-Peter-Hebel-Denkmal

Standort: Schloßgarten, am nördlichen Eingang des Botanischen Gartens (1835–1853); in der Achse der Welschneureuter Allee (1853– um 1965); beim Schloßturm, in westlicher Blickachse (seit 1965)

Künstler: Fridolin Fechtig (Büste), Joseph Berckmüller (Architektur)

Ausführung: Großherzogliche Stückgießerei (Büste); Gießerei des Freiherrn von Eichthal, St. Blasien (Architektur)

Auftraggeber: Privatverein für ein Hebel-Denkmal

Datierung: 1835

Material: Bronze (Büste), Eisen (Sockel), Stein (Standplatte des Sockels)

Inschrift: Joh. Peter Hebel / geb. d. 10 Mai 1760 / gest. d. 22 Sept. 1826 / Dem vaterländischen Dichter / errichtet / unter / Großherzog Leopolds / Regierung / von seinen / Freunden und Verehrern / 1835 (Sockelvorderseite)
Immer bleibet dir / Namen und Ehr und / ewiger Nachruhm / Virgil (Sockelrückseite)
. . wenn de amme / Chrüzweg stohsch / und nümme weisch / wo's ane goht / halt still und frog / di G'wisse z'erst / 's cha dütsch Gottlob / und folg si'm Roth / Hebel (linke Seite des Sockels)
und ischs so schwarz / und finster do / se schine d'Sternli / no so froh / und us der Heimeth / chunnt der Schi / 's muß lieblig in der Heimeth sy / Hebel (rechte Seite des Sokkels)

Signatur: entworfen von J. Berckmüller / ausgeführt in S^{t} Blasien (rechte Seite des Sockels)

Erhaltung: Restauriert (1966–1967, 1974–1975).

Johann Peter Hebel wurde am 10. 5. 1760 in Basel geboren; sein Vater war im Sommer als Diener einer Patrizierfamilie in Basel tätig, im Winter arbeitete er als Weber in Hausen im Wiesental/Baden. Hebel, der früh seine Eltern verlor, konnte durch die Unterstützung von Gönnern seit 1774 das Gymnasium in Karlsruhe und von 1778–1780 die Universität Erlangen besuchen, wo er evangelische Theologie studierte. Nach dem Staatsexamen war er eine Zeitlang als Hauslehrer beschäftigt, danach – von 1783–1791 – unterrichtete er am Pädagogium in Lörrach. Ende 1791 wurde Hebel als Subdiakonus an das Gymnasium nach Karlsruhe berufen, 1792 zum Hofdiakonus ernannt, 1798 zum Professor der Dogmatik. Neben seiner beruflichen Tätigkeit wandte sich Johann Peter Hebel 1799, nachdem er bereits fast vierzig Jahre alt war, der Dichtung zu. „Aus natürlicher Einheit mit Volk und Landschaft kommen Mundart und Rhythmus seiner anschaulichen, humoristisch-besinnlichen ‚Alemannischen Gedichte'", die er 1803, zunächst anonym, veröffentlichte (Martini 1972, S. 344). Seit 1805 war Hebel Kirchenrat und leitete seit 1808 das „Lyzeum", wie man das Gymnasium im Rheinbundstaat nach französischem Vorbild nannte. „Zu den Privilegien des Karlsruher Gymnasiums gehörte die Herausgabe des ‚Bad. Landkalenders' (seit 1808 ‚Der Rheinländ. Hausfreund'), dessen sich Hebel [. . .] von 1803–1815 mit sorgender Verantwortlichkeit annahm, um ihn, als nahezu alleiniger Autor, auf eine bis dahin nie erreichte Höhe zu heben" (Neue Dt. Biographie 8, 1969, S. 166f.). Eine Geschichtensammlung aus diesem Kalender erschien 1811 als „Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes". Von diesen volkstümlichen Geschichten „voll schlichter Frömmigkeit, leisem Humor und unaufdringlicher moralischer Lehre" ist vor allem der „Kannitverstan" berühmt geworden (Frenzel 1, 1976, S. 328). 1819 zum Prälat der evangelischen Landeskirche in Baden ernannt, wurde Hebel damit auch Mitglied der Ersten Kammer des badischen Landtags und der kirchlichen Generalsynode. An dem 1821 erfolgenden Zusammenschluß der lutherischen und der reformierten Kirche hatte Hebel wesentlichen Anteil. 1824 erschien Hebels letztes Buch, die „Biblischen Geschichten", die er für den Gebrauch in den badischen Schulen geschrieben hatte. Im September 1826 reiste Hebel, obwohl er sich krank fühlte, zur Abnahme von Prüfungen zunächst nach Mannheim, dann auf einen Besuch nach Schwetzingen, wo er am Morgen des 22. starb und am folgenden Tag beerdigt wurde. „Am Grabe wird der Sarg noch einmal geöffnet, und Karlsruher Freunde sind es, die einen Lorbeerkranz um die erstarrte Dichterstirne legen" (Festschrift 1960, S. 23).

Ein zu Hebels Gedächtnis gegründeter Verein plante im August 1833 zunächst die Prägung von Gedenkmünzen, was aber wegen der zu geringen Zahl von Subskribenten nicht möglich war. Im Februar des folgenden Jahres, 1834, teilte man den Freunden Hebels mit, daß „an dem Orte seines vieljährigen Aufenthalts und Wirkens ein öffentliches Denkmal aufgestellt" werden solle (Karlsruher Ztg. 19. 2. 1834), und bat

um weitere Spenden für den neuen Zweck. Anfang 1835 betrug die Summe der eingegangenen Gelder 1132 Gulden 58 Kreuzer. Diese Mittel hätten aber offenbar nicht ausgereicht, um selbst ein bescheidenes Denkmal, „des gefeierten vaterländischen Sängers würdig", zu errichten (Karlsruher Ztg. 13. 4. 1835). Der Großherzog und die Großherzogin unterstützten das Vorhaben, indem sie Beiträge von 300 und 100 Gulden bewilligten und außerdem die Aufstellung des Hebel-Denkmals im Schloßgarten – und zwar in der Nähe des nördlichen Eingangs zum Botanischen Garten – genehmigten. Bereits im Februar 1835 wurde darüber entschieden und auch, daß die künftige Unterhaltung des Denkmals der Hofgartenbehörde zufallen sollte (GLA: 56/149). Nachdem diese Modalitäten geklärt waren, legte man dem Großherzog zwei – nicht erhaltene – Zeichnungen vor, mit denen der Architekt Joseph Berckmüller seine Vorstellungen von einem Denkmal skizziert hatte. Eine davon fand den „entschiedenen Beifall" des Großherzogs und die „dankbare Anerkennung" des Komitees (Karlsruher Ztg. 13. 4. 1835). „Ein Untersatz von Eisenguß, auf dessen vier Seiten Inschriften und Basreliefs des Denkmales Zweck und Bedeutung erklären, soll Hebel's Büste tragen; darüber soll sich eine zierliche Bedachung im gothischen Styl erheben, so daß das Ganze eine Höhe von ungefähr fünfzehn Fuß erreicht. Wo immer möglich, wenn nämlich die vorhandenen Mittel dazu ausreichen, oder vielleicht auch noch einige Beiträge sich finden, soll eine zugleich schützende und zierende Einfassung, gleichfalls in Eisen gegossen, das Monument umschließen. Der Guß des Eisens wird unter Herrn Berckmüller's sorgsamer Aufsicht und Leitung, mittelst der von ihm und dem Frhrn. v. Eichthal wohlwollend dargebotenen Gelegenheit, in St. Blasien bewirkt, die Ausführung der von unserem verdienstvollen Bildhauer Fechtig modellirten Büste aber hat, von dem hohen Kriegsministerium auf die Bitte des Komité's dazu ermächtiget, die hiesige großherzogliche Stückgießerei übernommen" (Karlsruher Ztg. 13. 4. 1835).

Die Ausführung des Unternehmens fand genauso statt, wie sie hier angekündigt wurde. Am 18. 9. 1835 konnte das Denkmal enthüllt werden, ohne besondere Festlichkeit allerdings, da diese „dem bescheidenen Sinne des gefeierten Sängers eben so wenig, als dem einfachen Charakter des Monuments entsprochen" hätte (Karlsruher Ztg. 18. 9. 1835). Neben einigen Mitgliedern des Vereins war der Großherzog mit seiner Familie bei der kleinen Feier anwesend. Inmitten einer „der schönsten Baumgruppen des hiesigen Schloßgartens" stand das Denkmal, mit der Vorderseite nach Norden gewandt (Karlsruher Ztg. 18. 9. 1835; Abb. 22).

Das Denkmal Johann Peter Hebels besteht aus einer in neugotischen Formen gestalteten Sockelarchitektur mit Baldachin, unter welchem die Büste des Dichters aufgestellt ist. Auf einer kräftigen quadratischen Standplatte aus Stein erhebt sich ein viereckiger Sockel aus Gußeisen, der mit an den Ekken ausspringenden Strebepfeilern gegliedert ist. Darauf stehend tragen vier schlanke Säulen einen achteckigen Baldachin, der mit einer Kreuzblume nach oben abschließt. Vier Ekken des Baldachins werden von einer Fiale mit Krabben bekrönt. Zwischen den Säulen schwingt sich ein Eselsrückenbogen, bekrönt mit einer Kreuzblume, nach oben. Unter dem Baldachin erhebt sich der eigentliche Büstensockel, der die Formen des Architektursockels aufgreift: ein hochrechteckiger Kubus mit abgeschrägten Eckflächen, vor denen vier im Halbrelief gearbeitete Figürchen auf einem umlaufenden Gesimsstreifen stehen, jeweils von einem dreiecksförmig herausragenden kleinen Baldachin überdacht. Paarweise angeordnet erscheinen hier Gestalten „aus Hebels Heimat", dem Markgräflerland, ein Bauer mit Sense und eine Bäuerin mit Weinlaubranke im Wechsel (StA: 8/ZGS I/2/7). An der Vorderseite des Büstensockels ist das Feld zwischen den beiden Figuren, wie mit einem Emblem, mit Lyra, Wanderstab und Flöte, umrankt von Weinlaub, ausgefüllt. Auch die Rückseite und die beiden übrigen Seiten sind mit Weinlaub geschmückt. Der durch die abgeschrägten Ecken sich nach oben verjüngende Sockel trägt eine Hermenbüste des Dichters, die als Brustbildnis mit Schulteransatz gestaltet ist. Den Kopf des Dichters schmückt beziehungsreich ein vergoldeter Lorbeerkranz. Die Physiognomie ist annähernd porträtgetreu wiedergegeben, wenngleich der Bildhauer den für Hebel offenbar typischen dichten Backenbart – wie ihn beispielsweise eine Zeichnung von Feodor Iwanow zeigt (Festschrift 1960, Abb. o. Nr.) – um einiges reduziert hat, in der Absicht, die Gesichtszüge zu idealisieren. Auch die großflächige Behandlung einzelner Partien unterstützt diese Tendenz und drängt den ein wenig derben Charakter des Hebelschen Porträts, wie ihn die eher realistisch aufgefaßte Zeichnung Iwanows zeigt, deutlich zurück. Dieser idealen Bildnisvorstellung entspricht ebenso der durch keinerlei Binnenzeichnung belebte Blick. Die Büste ist allerdings nicht in antikischer Nacktheit dargestellt, stattdessen trägt der Dichter eine Art Hemd mit umgeschlagenem Kragen. Auf der Vorderseite des Sockels stehen Worte der Widmung, auf der Rückseite ist ein Vers Vergils aus der Fünften Idylle zu lesen, an den Seiten Zeilen aus Werken Hebels: links aus dem „Wegweiser", und rechts eine Stelle aus dem „Wächter in der Mitternacht". Lyra, Flöte und Wanderstab wurden als „Sinnbilder der ländlichen Dichtkunst" betrachtet (Karlsruher Ztg. 18. 9. 1835), wie auch der Aufstellungsort des Denkmals Bezug



22 Hebel-Denkmal, Aufnahme vor 1896

nimmt zu Landschaft und Natur, denen im Werk Johann Peter Hebels große Bedeutung zukommt. Zudem entsprach der Standort im Schloßgarten genau jenen, bereits im 18. Jahrhundert formulierten Vorstellungen, wonach den Statuen der Dichter, „welche die Schönheit der Schöpfung besangen", ein Platz in den Gärten als angemessen zugewiesen wurde (Hirschfeld 1780, S. 132).

Der Rückgriff auf gotische Stilformen, im Glauben, den „deutschen Stil" des Mittelalters neu zu beleben – in Verkennung des französischen Ursprungs der Gotik –, war in Karlsruhe schon vorbereitet. Friedrich Weinbrenner hatte in diesem Stil bereits 1803 ein Denkmal für den verstorbenen Erbprinzen Karl Ludwig (Kat.-Nr. 4), den Gotischen Turm, geschaffen und zwei Brunnen in neugotischen Formen entworfen (Kat.-Nr. 5, 14). Die Wahl des Stils läßt gleichwohl an Grabmalskunst denken, in der seit etwa 1820 neugotische Formen häufig Verwendung fanden; dabei waren es oft auch Porträtbüsten unter einem Baldachin. Vorbildhaft wirkten gewiß Entwürfe Karl Friedrich Schinkels, dessen bekanntestes Beispiel, das Nationaldenkmal auf dem Kreuzberg in Berlin von 1818–1821 in Form einer aus neugotischem Maßwerk gebildeten Turmspitze in Eisenguß gestaltet ist. Können bei diesem Denkmal nur die Formensprache und das verwendete Material zum Vergleich mit dem Karlsruher Hebel-Denkmal herangezogen werden, so bietet sich bei dem Denkmal Martin Luthers in Wittenberg, 1821 von Gottfried Schadow geschaffen, eine noch engere Verknüpfung an. Wie Hebel erscheint auch Luther unter einem Baldachin, allerdings als Standfigur. Die Sockelarchitektur Joseph Berckmüllers lehnt sich deutlich an die Gestaltung des Luther-Denkmals von Schadow an; zwar wurde durch die Verknappung des Porträts auf eine Büste die Architektur insgesamt schmaler, doch in den abgeschrägten Ecken des Unterbaus klingen eindeutig die ausgestellten Eckpfeiler des Luther-Denkmals an. Die in der Art von Bündelpfeilern gestalteten Tragesäulen des Baldachins vom Hebel-Denkmal lassen ebenfalls das Vorbild erkennen.

Die bereits ursprünglich geplante Einfassung konnte bis zum Zeitpunkt der Einweihung nicht finanziert werden, da die gesammelten Beiträge von 1616 Gulden 1 Kreuzer sogar die Ausgaben von 1630 Gulden 52 Kreuzer nicht ganz deckten. Das eiserne Geländer um das Denkmal – der Form des Baldachins entsprechend eine achteckige, mit neugotischen Zierformen versehene Einfriedung – bezahlte schließlich im März 1837 der Großherzog aus seiner Handkasse.

Der gewählte Aufstellungsort wurde jedoch schon bald kritisiert. In einer von Eugen Huhn verfaßten Publikation aus dem Jahre 1843 hieß es, Hebels Denkmal stehe nicht da, „wo öffentliche Denkmäler hingehören, auf einem freien Platze, sondern in einem Gebüsche des Hofgartens, wo man es kaum suchen möchte" (Huhn 1843, S. 118).

Durch die Neubauten im Botanischen Garten, Orangerie und Gewächshäuser von Heinrich Hübsch, mußte das Hebel-Denkmal 1853 versetzt werden. Man wählte einen Standort im Schnittpunkt mehrerer Wege in der Flucht der ehemaligen Welschneureuter Allee; in dieser Blickachse zum Schloßturm wurde 1866 außerdem eine Brunnenschale mit Fontäne aufgestellt (Kat.-Nr. 31).

Beide Weltkriege überstand das Denkmal unbeschadet, wenngleich es 1917 in die Kategorie B der Metallbeschaffungsmaßnahmen für Kriegszwecke eingeordnet worden war, d. h. es besäße nach den dafür maßgeblichen Kriterien zwar Kunstwert, wäre aber im Modell vorhanden oder es wäre ein solches zu beschaffen – nachweisen läßt sich heute allerdings kein Modell.

Im Dezember 1957 löste ein Leserbrief eines Studenten an die „Badischen Neuesten Nachrichten" einen Sturm der Empörung aus, als er vorschlug, zum 200. Geburtstag des Dichters in Karlsruhe ein neues Hebel-Denkmal zu errichten, da das „gegenwärtige Denkmal im Schloßgarten in seiner ganzen Aufmachung dem heutigen Geschmack nicht mehr entspricht, ganz abgesehen von der Unähnlichkeit der Porträtbüste" (BNN 7. 12. 1957). Er wies auch darauf hin, „daß die kleine Stadt Lörrach, wo Hebel sich nur verhältnismäßig kurze Zeit aufgehalten hat, ein sehr stattliches Denkmal des Dichters besitzt", und Karlsruhe, wo Hebel sein ganzes dichterisches Werk geschaffen habe, nur das von ihm kritisierte. Die Entrüstung äußerte sich in mehreren Leserbriefen vor allem älterer Karlsruher Bürger; ein engagierter Leser schrieb: „Wollen wir etwa unsern Hebel auch so modernisieren, daß er aussieht wie ein geplatzter Sputnik? Aber nochmals! Hände weg von unserem Hebel!" (BNN 17. 12. 1957). Daß der Dichter und sein Denkmal diesen Menschen sehr viel bedeutete, drückt sich besonders in einem Satz aus, mit dem eine Zuschrift schloß: „Laßt das Johann-Peter-Hebel-Denkmal stehen. Wir brauchen Heimat!" (BNN 17. 12. 1957). In einem Bericht, den das Stadtarchiv Karlsruhe in diesem Zusammenhang verfaßte, wurden Sinn und Zweck der Erhaltung des Denkmals erörtert (HBA: Akte Denkmäler und Brunnen, H. 2). Nach einem kurzen Referat über die Entstehungsgeschichte räumte man zwar ein, „daß das gußeiserne Hebel-Denkmal nicht mehr der heutigen Kunstauffassung entspricht", verwies aber auf die Zeit seiner Entstehung, in der „eben die Romantiker am Werk" waren, „die ihr Heil im Wiederaufleben und in der Nachempfindung historischer Kunststile sahen". Des weiteren wurde argumen-

tiert: „Nun ist aber dieses Denkmal in Karlsruhe zu einem Begriff geworden. Es braucht nur daran erinnert zu werden, daß alljährlich am 10. Mai der Karlsruher Liederkranz sich um das Denkmal versammelt und des Dichters Geburtstag feiert. Da dies seit über 100 Jahren geschieht, weht eine hochgehaltene Tradition um das Denkmal, dessen Entfernung oder Erneuerung im Empfinden vieler Karlsruher Wunden reißen würde" (HBA: Akte Denkmäler und Brunnen, H.2). Im Januar 1958 hatte man sich schließlich entschieden, das Hebel-Denkmal unangetastet zu lassen.

Zum 200. Geburtstag Johann Peter Hebels im Jahre 1960 fand in Karlsruhe eine Ausstellung statt, bei der das angesprochene Lörracher Hebel-Denkmal – ein 1910 errichtetes Bronzestandbild von Wilhelm Gerstel – in einer vom Künstler selbst bereits früher nach dem Original geformten Gips-Kopie gezeigt wurde. Sie war in der Eingangshalle der Landessammlungen für Naturkunde aufgestellt. Anschließend bemühte man sich um die Aufstellung dieses Hebel-Standbildes in einer der Karlsruher Schulen, die aber alle das Angebot ablehnten. Im Oktober 1964 brachte man die Gipsfigur vom Friedrichsplatz in den Keller der Schwarzwaldhalle, wo sie allerdings heute nicht mehr aufzufinden ist, so daß ihre Zerstörung angenommen werden muß (HBA: Akte Denkmäler und Brunnen, H.3).

Bei den Vorbereitungen zur Bundesgartenschau Mitte der 1960er Jahre mußte das Hebel-Denkmal erneut einer Umgestaltung des Karlsruher Schloßgartens weichen und fand nun seinen heutigen Aufstellungsort in der Nähe des Schloßturms, und zwar westlich davon, mit der Vorderseite nach Osten gerichtet. Dieser neue Standort liegt ein wenig vertieft und ist zudem von Bäumen und Sträuchern umgeben, so daß die mögliche Blickachse zum Schloß verdeckt wird. Das Gitter der Einfriedung wurde bei der Versetzung des Denkmals zunächst nicht aufgestellt, erst nach der Bundesgartenschau brachte man es wieder an.

Im Mai 1974 wandte sich ein aufmerksamer Karlsruher Bürger in einem Brief an das Landesdenkmalamt und schilderte den beklagenswerten Zustand des Monuments (H-Reg: 365.21). Sein Anliegen wurde an das zuständige Staatliche Hochbauamt weitergeleitet und führte dazu, daß das Hebel-Denkmal Ende 1974 vollständig abgebaut wurde. Die Architektur war durch Wind und Wetter weitgehend zerstört, gußeiserne Ornamente abgebrochen, und ein sich ständig erweiternder Riß im Podest hatte bereits zu statischen Veränderungen geführt. Am 1. 3. 1975 berichteten die „Badischen Neuesten Nachrichten" über die „Hebelbüste in der Werkstatt". Die Hauptteile seien unbeschädigt, nicht restaurierbare Dekorteile und der Podest sollen bei Carl Metz neu gegossen werden. „Die Buchstaben der alemannischen Gedichte werden mit Blattgold belegt", und anschließend könne der Wiederaufbau des Denkmals beginnen. Ein Jahr später, am 3. 4. 1976, meldete die Zeitung, daß die Büste von Johann Peter Hebel wieder an ihrem Platz sei, nachdem die beschädigten Teile des Denkmals sorgfältig rekonstruiert waren (BNN 3. 4. 1976; Abb. 22a).



22a
Hebel-Denkmal, heutige Aufstellung im Schloßgarten, Aufnahme 1987

Archivalien:
StA: 8/StS 22/11; 8/StS 17/123; 8/StS 23/42; 8/ZGS I/2/7; 8/PBS OXIIIc/125, 126; 8/PBS OXIVa/230–232; 8/PBS XIVb/134, 142; 8/PBS OXIVb/187–196, 489, 548, 591, 614, 752.
HBA: Akte Denkmäler und Brunnen, H.2, 3.
H-Reg: 365.21.
GLA: 56/149, 150, 3309; 60/61; 235/6982; 236/4559; N Obser 74; J/B Karlsruhe 144, 147, 173; J/C Karlsruhe 17.
LDA: 06771, 0632, 16767, 3543, Ca 1713.

Literatur:
Christian Cay Lorenz Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, Bd. 3. Leipzig 1780 (Neudruck Hildesheim/New York 1973). – Karlsruher Ztg. 19. 2. 1834, 13. 4. 1835, 18. 9. 1835. – Ztschr. über das gesammte Bauwesen, 1836, H.2., S. 60. – Huhn 1843, S. 111, 118ff. – Das Großherzogtum Baden 1850, S. 5. – Bader 1858, S. 77f. – Ludwig 1861, S. 11. – Seupel 1869, S. 121. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 56. – Cathiau o.J. (1882), S. 63f. – Chronik 1885, S. 88. – Fecht 1887, S. 413. – Cathiau 1890, S. 45. – Ill. Führer 1890, S. 60. – Meyer 1895, S. 55. – Weech 1, 1895, S. 438f. – Chronik 1896, S. 84. – Chronik 1897, S. 109. – Weech 2, 1898, S. 130f., 463. – Ruf 1901, S. 35. – Woerl o.J. (1899), S. 26. – Führer 1900, S. 17. – Weech 3, 1, 1904, S. 448f. – Beckmanns Führer o.J. (1905), S. 39. – Holsten 1905, S. 31. – Meyer 1905, S. 41, 78. – Chronik 1905, S. 120f. – Kleiner Führer o.J. (1906), S. 12. – Chronik 1906, S. 213. – Chronik 1907, S. 208. – Kleiner Führer 1909, S. 13. – Chronik 1911, S. 224. – Sander 1911, S. 52f., 183. – Gutmann 1911, S. 109. –

Chronik 1912, S. 169. – Chronik 1913, S. 194. – Oeftering 1913, S. 38. – Krieg o. J. (1913), S. 25. – Chronik 1914, S. 208. – Chronik 1915, S. 223. – Chronik 1917, S. 335. – Oeftering 1919, S. 8, 17. – Widmer/Stark o. J. (1919), S. 26. – Behm 1921, S. 62. – Schorn 1925, S. 53. – Berendt 1926, S. 131. – Valdenaire o. J. (1929), S. 47. – Valdenaire 1931, S. 68. – Hirsch 2, 1932, S. 341 f. – Schneider o. J. (1934), S. 117. – Karlsruhe 1934, S. 51. – Arthur Valdenaire: Das Hebeldenkmal im Schloßgarten. Eine Erinnerung zur Wiederkehr von Hebels Geburtstag am 10. Mai. In: Der Führer 7. 5. 1944. – BNN 13. 9. 1951. – Hupp 1957, S. 9f. – BNN 7. 12. 1957, 10. 12. 1957, 17. 12. 1957, 19. 12. 1957, 21. 12. 1957, 30. 12. 1957, 16. 1. 1958, 20. 1. 1958. – Johann Peter Hebel und seine Zeit. Festschrift Karlsruhe 1960. – Mangler 1965, S. 69–72. – Baedeker 1966, S. 15. – Karlsruher Gartenbuch 1967, S. 53. – Neue Dt. Biographie 8, 1969, S. 165–168. – Bohtz 1970, Abb. 38. – Schefold 1971, Nr. 28403–28409. – Fritz Martini: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart 1972 (16. Aufl.). – BNN 1. 3. 1975. – Karl Arndt: Denkmäler in Göttingen. Dichter und Gelehrte. In: Göttinger Jahrbuch 23, 1975, S. 107–143. – BNN 3. 4. 1976, 22. 9. 1976. – Stratmann 1976, S. 21. – Herbert und Elisabeth Frenzel: Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1. München 1976 (12. Aufl.). – Bischof 1978, S. 83. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 85. – Baedeker 1982, S. 25. – BNN 12. 5. 1984.

G.B.

23 Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal

Standort: Schloßplatz, im Zentrum (1844–1964); verlängerte Karl-Friedrich-Straße (seit 1965)

Künstler: Ludwig von Schwanthaler

Ausführung: Johann Baptist Stiglmaier und Ferdinand von Miller, Königlich Bayerische Erzgießerei München (Bronzeguß); Maurer Weber (Fundament); Ernst Deimling (Silberplatte im Grundstein); Steinhauer Belzer, Weisenbach (Granitstufen)

Auftraggeber: Großherzog Leopold von Baden

Datierung: 1840–1844

Material: Bronze (Figur, Sockel), heller Murgtaler Granit (Unterbau)

Inschrift: CARL FRIEDRICH / GROSHERZOG / VON / BADEN (Sockelvorderseite)
GROSHERZOG LEOPOLD / SEINEM VATER / DEM GESEGNETEN / MDCCCXLIV (Sockelrückseite)
Möge Tugend, Religion und Ehre uns zu einem freien, opulenten, gesitteten, christlichen Volk noch immer mehr heranwachsen machen, das ist mein Verlangen, das sind meine Wünsche (Schriftrolle)

Signatur: L. v. SCHWANTHALER / INV. ET MOD. (an der Plinthe rechts)
F. MILLER / FECIT / MONACHII 1844 (an der Plinthe links)

Erhaltung: Einfriedung entfernt und mit einem Wasserbecken umgeben (1872/73); Beschädigung des Sockels an der Westseite durch eine Fliegerbombe (1915); vom ursprünglichen Standort entfernt (1964); wiederaufgestellt (1965).

Großherzog Karl Friedrich war am 10. 7. 1811 im Alter von 83 Jahren gestorben. Während seiner 65jährigen Regierungszeit hatte er entscheidende gesellschaftliche Umwälzungen miterlebt und den politischen Wandel von der spätabsolutistischen zur konstitutionellen Staatsform mitgetragen. Unter seiner Regierung hatte das Land Baden seine heutige Ausdehnung gewonnen. Ursprünglich Markgraf von Baden-Durlach, fiel ihm 1771 nach dem Aussterben der verwandten katholischen Fürstenlinie die Markgrafschaft Baden-Baden zu. Weitere Gebietserweiterungen erhielt Karl Friedrich als Entschädigung für verlorene linksrheinische Gebiete durch den Reichsdeputationshauptschluß 1803 – der ihm auch die Kurfürstenwürde verlieh –, durch den Frieden von Preßburg 1805 und durch die Rheinbundakte 1806 – einschließlich dem Titel eines Großherzogs – zugesprochen. Als aufgeklärter Fürst straffte er den Beamtenapparat, organisierte wesentliche staatliche Einrichtungen neu und führte einige beispielhafte Reformen durch. Er erließ eine neue Gemeindeverordnung, die mehr Selbstverwaltung erforderte, eine Hofgerichtsordnung, um das Strafrecht von Willkür zu befreien, schaffte die Folter ab, verbesserte die Sozialfürsorge durch den Bau von Kranken- und Waisenhäusern, förderte das Bildungswesen durch Schulbauten sowie durch die Vergabe von Stipendien an Begabte und unterstützte die Landwirtschaft. Karl Friedrich übte Toleranz gegenüber den verschiedenen Konfessionen seines Landes und gewährte freie Religionsausübung. Als seine populärste Reform kann die Aufhebung der Leibeigenschaft von 1783 bezeichnet werden, die seine Untertanen von einigen Steuerabgaben befreite und ihnen individuelle Mobilität ermöglichte. Als Landesherr fühlte er sich verpflichtet, ein sparsames Hofleben zu führen, ohne die Ausschweifungen und die Verschwendungssucht, wie sie an anderen Höfen bekannt waren und die Staatskasse nachhaltig belasteten. Das Ansehen, das Karl Friedrich in der

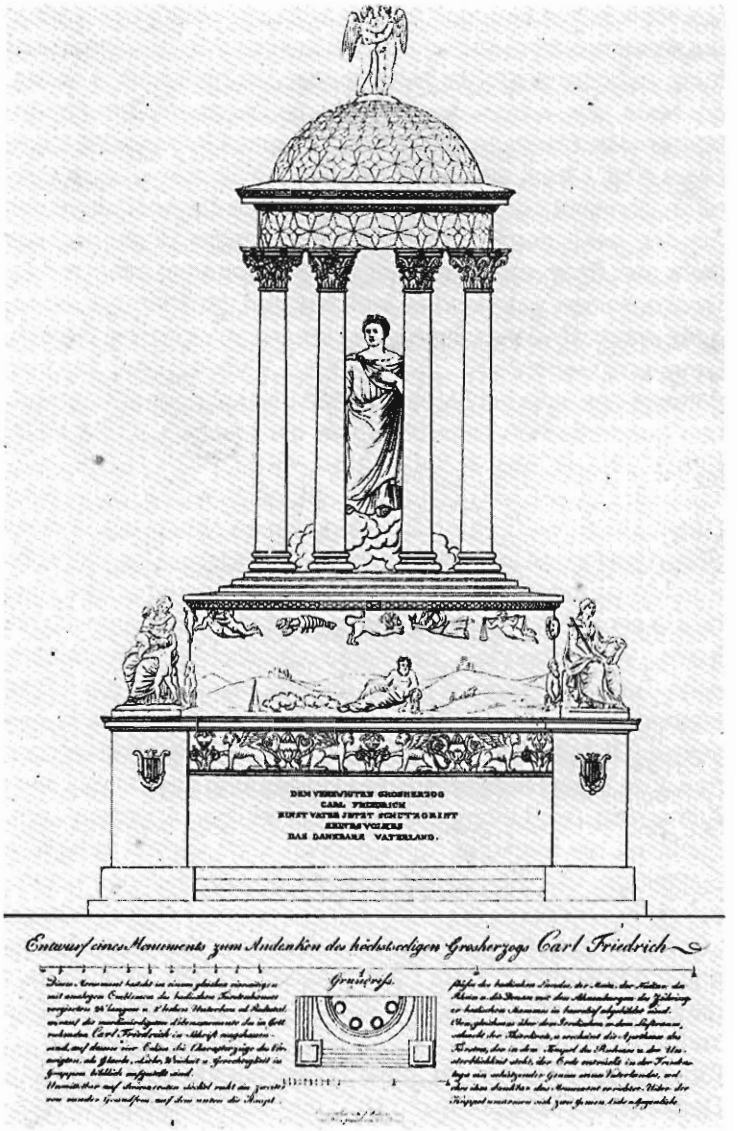
Bevölkerung genoß, war so hoch, daß einzelne Gemeinden wie Eutingen, Friedrichstal und Breisach ihm bereits zu Lebzeiten Denkmäler setzten.

Nach dem Tode des Großherzogs wurde auch in der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe die Errichtung eines Denkmals in Erwägung gezogen. Als Standort bot sich die weitläufige Anlage vor dem Schloß an, die neuzugestalten schon seit geraumer Zeit beabsichtigt war.

Bereits 1751 hatte man den vorderen Schloßgarten, der um 1730 von dem dänischen Gärtner Christian Thran nach französischem Vorbild als Lustgarten mit zentralem Brunnen angelegt worden war und das gesamte Areal zwischen dem Schloß und dem äußeren Zirkel einnahm, umgestaltet. Um einen direkten Zugang sowie eine Zufahrt zum Schloß zu schaffen, hatte Markgraf Karl Friedrich den mittleren Teil des Gartens bis auf das Wasserbecken aufheben lassen. Der so entstandene freie Platz diente nun bis Anfang der 1870er Jahre als Fest- und Paradeplatz. Zum Schmuck dieser Anlage kamen 1773 zwölf Sandsteinskulpturen entlang der Längsseiten zur Aufstellung, die der Bildhauer Ignaz Lengelacher geschaffen hatte (Kat.-Nr. 2). Durch diese Maßnahmen waren erstmals die städtebaulich später bedeutsame Nord-Süd-Achse hervorgehoben und der Schloßbereich näher an die Innenstadt angebunden worden.

1813 gab Großherzog Karl die Genehmigung, nach überarbeiteten Plänen des Gartenbaudirektors Johann Michael Zeyher – unter Beibehaltung des Fest- und Paradeplatzes – die seitlichen Gartenteile zusammenzufassen, die Pflanzungen, Menagerien und sonstigen Holzgestelle zu beseitigen sowie das Gelände zu planieren. Nach Abschluß der Arbeiten wurden die beiden seitlichen Gartenanlagen, in deren Zentrum die Najaden-Brunnen zur Aufstellung kamen (Kat.-Nr. 10), mit einer vierreihigen Lindenallee sowie mit einer Sandsteinpfosten- und Ketteneinfriedung umgeben. Dafür entfernte man die mythologischen Figuren Lengelachers und verbrachte sie teilweise in den Garten der Markgräfin Christiane Louise (Kat.-Nr. 12), der gerade im Entstehen begriffen war. Der Barockspringbrunnen in der Mitte des vorderen Schloßgartens wurde zugeschüttet und diese Stelle als Standort für ein Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal bestimmt.

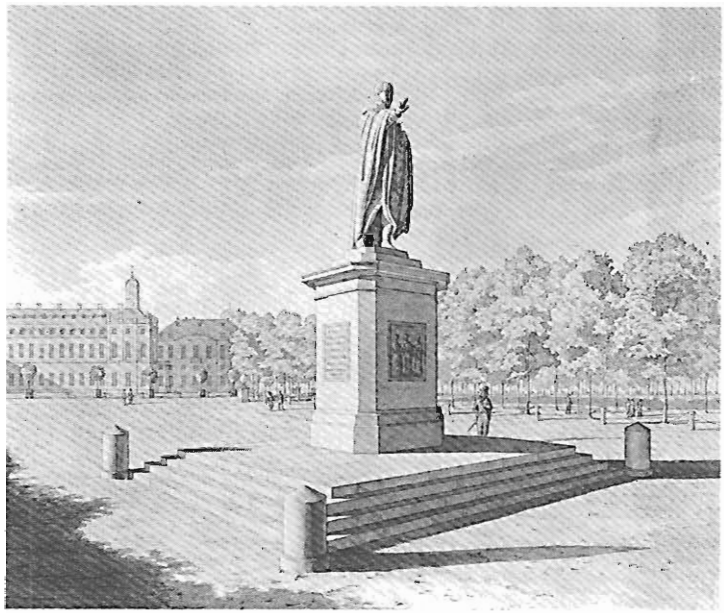
Der älteste bekannte Entwurf – Arthur Valdenaire gibt die Datierung mit 1814 an (Valdenaire 1926, S. 296) – zu solch einem Projekt stammt von Friedrich Weinbrenner; er ist durch zwei nahezu identische Lithographien des Weinbrenner-Schülers Joseph Berckmüller sowie des Lithographen Karl Müller überliefert, welche die Hauptansicht und den Grundriß des Monuments zeigen. Müllers Blatt ist außerdem mit einer ausführlichen Beschreibung des Denkmals versehen (Abb. 23 a): „Dieses Monument besteht in einem gleichen vierseitigen mit analogen Emblemen des badischen Fürstenhauses verzierten 24' langen u. 8' hohen Unterbau od. Piedestal, worauf die merkwürdigsten Lebensmomente des in Gott ruhenden Carl Friedrich in Schrift eingehauen sind, auf dessen vier Ecken die Charakterzüge des Verewigten, als Glaube, Liebe, Weisheit u.



23a *Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Entwurf von Friedrich Weinbrenner 1814, lithographiert von Karl Müller*

Gerechtigkeit in Gruppen bildlich aufgestellt sind. Unmittelbar auf diesem ersten Sockel ruht ein zweiter von runder Grundform, auf dem unten die Hauptflüsse des badischen Landes, der Main, der Neckar, der Rhein u. die Donau mit den Ahnenburgen des Zähringer badischen Stammes in basrelief abgebildet sind. Oben, gleichsam über dem Irdischen u. dem Luftraum, schwebt der Thierkreis, u. erscheint die Apotheose des Fürsten, der in dem Tempel des Ruhmes u. der Unsterblichkeit steht, der Erde entrückt in der Friedenstoga ein schützender Genius seines Vaterlandes, welches ihm dankbar das Monument errichtet. Ueber der Kuppel umarmen sich zwei Genien, Liebe und Gegenliebe" (STA: 8/PBS XIVb/42). Auf der Vorderseite des etwa acht Meter breiten und knapp drei Meter hohen quadratischen Unterbaus war die Inschrift „DEM VEREWIGTEN GROSHERZOG / CARL FRIEDRICH / EINST VATER JETZT SCHUTZGEIST / SEINES VOLKES / DAS DANKBARE VATERLAND." eingelassen. Auch die übrigen Seiten sollten mit Inschriften versehen werden: „Das Wohl des Fürsten ist mit dem Wohl des Landes innig verbunden, und beyde sind Eins.", „Meine Wünsche sind erfüllt, wenn ich ein freies, wohlhabendes, gesittetes christliches Volk beherrsche." und „Die Freiheit ist nur für gute Menschen, die Bösen können sie nicht genießen, denn Böses thun heißt nicht frey seyn." (GLA: 46/6877). Diese drei Sätze wurden fast wortgetreu aus „Meine Antwort auf die Danksagung des Landes nach Aufhebung der Leibeigenschaft und einiger Abgaben" entnommen, die Markgraf Karl Friedrich 1783 verfaßt hatte. Die Gestaltung des Standbilds erinnert an Darstellungen römischer Imperatoren, die nach erfolgreichem Feldzug mit der „Friedenstoga" bekleidet sowie mit dem Lorbeer des Triumphators bekränzt in Rom Einzug halten durften; ebenso geht die Bezeichnung „Vater des Volkes" auf die römische Antike zurück.

Ein zweiter Entwurf zu einem Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal aus den Jahren um 1821 dürfte im Weinbrenner-Umkreis, d. h. den Architekten Friedrich Arnold, Joseph Berckmüller, Friedrich Theodor Fischer, Heinrich Hübsch, entstanden sein, ohne daß die Autorschaft exakt belegbar wäre. Die aquarellierte Bleistiftzeichnung zeigt das Denkmal auf dem vorderen Schloßplatz, von Südwesten gesehen, auf einem vierstufigen, quadratischen Unterbau, an dessen Ecken zylinderförmige, mit einem flachen Kegel abschließende Abweissteine angebracht sind (Abb. 23 b). Ein vierseitiger, an den Ecken abgeschrägter Sockel trägt auf der Vorderseite ein figürliches Relief und auf der Westseite eine lateinische Inschrift mit der Jahreszahl „MDCCCXX". Die Figur des Großherzogs ist fast gänzlich durch eine bodenlange, antikisierende Toga verhüllt; nur die

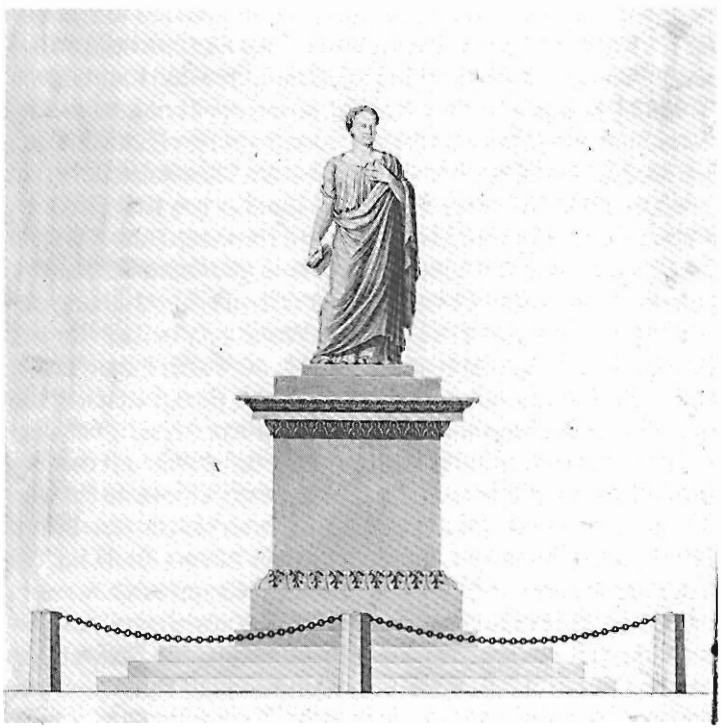


23b *Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Entwurfszeichnung eines unbekannten Künstlers um 1821*

gebieterische Geste des erhobenen rechten Armes – eine Reminiszenz an die antike Statue des sogenannten Augustus von Primaporta – gewährt einen Blick auf das Standmotiv, rechts das Spiel-, links das Standbein. Mit der linken Hand hält der Fürst ein Buch oder eine Tafel an seiner Seite. Von einer Porträtähnlichkeit kann auch in diesem Fall keine Rede sein. Drei weitere Blätter – ausschließlich Bleistiftzeichnungen (Theilmann 1978, Nr. 4405–4407) – geben dasselbe Standbild wieder; ebenso ist allen vier Blättern der vierstufige Unterbau, der kubische Sockel und dessen Besetzung mit Inschrifttafeln oder Reliefs gemeinsam. Lediglich die Proportionen sowie die Detailgestaltung der einzelnen architektonischen Glieder werden variiert. Das erste Blatt zeigt eine rustizierte Sockelbasis, auf der sich Eckpilaster erheben und das Gesims tragen; das zweite Blatt sieht einen Sockel vor, bei dem über einem nahezu quadratischen Kubus ein ädikulaartiger Quader aufliegt mit der Großherzogskrone und mit einem Greifenpaar, das das badische Wappen hält; eine darübergelegte Zeichnung variiert diesen Entwurf mit einer schlichten Sockelbasis und einem langgezogenen Schaft; das dritte Blatt greift auf den letztgenannten Vorschlag zurück, zeigt aber einen gedrungenen Schaft zugunsten einer höheren Sockelbasis. Die letzten drei Blätter haben statt der zylinderförmigen achteckige Abweissteine.

Wie aus den Akten hervorgeht, war von privater Seite die Veröffentlichung von Weinbrenners Entwurf samt der zitierten Erläuterung und der Aufforderung beabsichtigt, eine landesweite Sammlung für die Denkmalskosten zu veranstalten, die bei einer Ausführung in carrarischem Marmor mit 60 000 bis 80 000 Gulden veranschlagt waren. Doch weder eine Spendenaktion noch die Errichtung des Monuments kamen zustande. Einerseits werden finanzielle, andererseits formale Gründe den Ausschlag gegeben haben. Möglicherweise hat die Darstellung einer Apotheose, die Vergöttlichung Karl Friedrichs – eine kolossale Standfigur auf Wolken innerhalb eines Monopteros mit acht korinthischen Säulen und bekrönender Kuppel – als zu barocke Idee den Zeitgenossen weder zugesagt, noch ihrem Bild vom Wesen des ersten badischen Großherzogs entsprochen.

Anläßlich der Vorbereitungen zur Feier des 100jährigen Geburtstags Großherzog Karl Friedrichs im November 1828 wurde von privater Seite ein erneuter Anlauf zur Errichtung eines Denkmals unternommen – nun aber war die Rede von einem ehernen Standbild. In diesem Zusammenhang dürfte eine aquarellierte Zeichnung zu sehen sein (Abb. 23 c), die auf einem dreistufigen Unterbau einen streng klassizistischen, einfach gegliederten Sockel mit sparsamem Akanthusblattdekor an der Basis und am Gesims zeigt. Der Großherzog ist in einer Toga und mit lorbeerbekränztem Haupt dargestellt. Das Gewand läßt die kontrapostische Haltung gerade noch erahnen. Die linke Hand an die Brust geführt, hält er in der herabhängenden Rechten eine Schriftrolle – möglicherweise das Generaldekret zur Abschaffung der Leibeigenschaft. Die Gestaltung der Statue geht im wesentlichen auf Weinbrenners Idee zurück, wobei die aufwendige Denkmalarchitektur auf einen schlichten Sockel reduziert wurde; die geläufige, aber wenig wahrscheinliche Zuschreibung dieses Blattes an den Weinbrenner-Schüler Heinrich Hübsch basiert auf dieser Ähnlichkeit der Entwürfe.

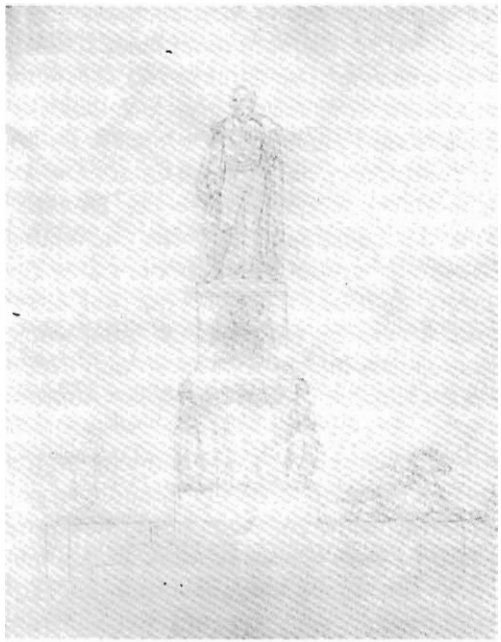


23c *Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Entwurfszeichnung eines unbekannten Künstlers um 1828*

Am 22. 11. 1828, dem 100. Geburtstag Karl Friedrichs, wurde in der Mitte des Fest- und Paradeplatzes der Grundstein gelegt, ohne daß zuvor ein Entwurf zur Ausführung bestimmt worden wäre. Einen fünf Tonnen schweren, sarkophagähnlichen Sandsteinblock mit Deckplatte versenkte man ins Erdreich. Darin eingelassen waren eine Kassette mit Münzen, zeitgenössischen Schriften und Lithographien sowie eine Silberplatte mit der Inschrift: „SEINEM / PREISWÜRDIGEN VATER / GRÜNDET DIES DENKMAL / MIT EINER FREUDENTHRÄN' IM AUGE / DER IHM NACHEIFERNDE SOHN / LUDWIG / KARLSRUHE 22ten NOV: 1828." Im Verlaufe der Feierlichkeiten gab Großherzog Ludwig bekannt, daß das Denkmal auf seine Kosten erstellt werden solle. Er ließ im Januar 1829 in Berlin sowohl bei dem Bildhauer Christian Daniel Rauch als auch bei dem Architekten Karl Friedrich Schinkel Erkundigungen über Kosten und Dauer für eine Denkmalserrichtung einholen; zu einer Entscheidung für den einen oder den anderen Künstler konnte sich der Großherzog aus unbekannten Gründen nicht durchringen.

Auch Großherzog Leopold, der 1830 die Nachfolge seines verstorbenen Halbbruders angetreten hatte, nahm sich der Denkmalsangelegenheit an. Dies belegen mehrere Kostenvoranschläge, darunter eine Aufstellung des Bildhauers Aloys Raufer für die Anfertigung eines Gußmodells vom 6. 6. 1830 als auch eine Berechnung für einen Sockel von Heinrich Hübsch vom 10. 6. 1830. Aus demselben Jahr dürfte ein Kostenvoranschlag stammen, der die Handschrift Hübschs trägt. Das Projekt sah ein architektonisches Denkmal von etwa 20 Meter Höhe vor und sollte aus einem Sockel, wahlweise einer Säule oder einem Obelisken, und einer abschließenden Krone bestehen. Auch dieser Plan kam nicht zur Ausführung.

Erst zehn Jahre nach dem Regierungsantritt des Großherzogs Leopold nahm das Denkmalsprojekt mit der Vergabe des Auf-



23d
Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Entwurfszeichnung von Ludwig von Schwanthaler 1840

trags an den Münchner Ludwig Michael von Schwanthaler konkrete Formen an. Möglicherweise war der Bildhauer durch König Ludwig I. von Bayern, einem Urenkel Großherzogs Karl Friedrich, ebenso empfohlen worden wie die Königlich Bayerische Erzgießerei, die von Johann Baptist Stiglmaier geleitet wurde. Erste Verhandlungen mit Schwanthaler führte Major Krieg von Hochfelden, der am 26. 1. 1840 die Zusage des Künstlers erhielt, zwecks Besprechungen über die Gestaltung des Denkmals persönlich nach Karlsruhe zu kommen. Zuvor weilte allerdings noch Großherzog Leopold in München, wo er die Gelegenheit wahrnahm, die Werkstatt Schwanthalers sowie die Gießerei zu besichtigen, in der bereits zwei der bedeutenderen neuen Denkmäler in München – das des Königs Maximilian I. Joseph von Christian Daniel Rauch und das des Kurfürsten Maximilian I. von Bertel Thorvaldsen – gegossen worden waren.



23e
Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Entwurfszeichnung von Ludwig von Schwanthaler 1840

Im November 1840 kam schließlich der Besuch des Münchner Bildhauers in Karlsruhe zustande, der während seines dreiwöchigen Aufenthaltes die Büsten des Großherzogs und seiner Gemahlin Sophie in Gips modellierte, um sie später in Marmor auszuführen. Zum Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal hatte Schwanthaler einen Entwurf gefertigt (Abb. 23 d), der über einem mehrstufigen Unterbau und einem zweiteiligen, mit Allegorien der Tugenden und einer geflügelten Viktoria besetzten Sockel das Standbild des Fürsten zeigt. Durch diagonal an den Unterbau angegliederte Podeste mit zwei Greifen – das badische Wappentier – und mit zwei Kandelabern sollte das Monument zu einer für Karlsruher Verhältnisse großartig dimensionierten Denkmalsanlage gestaltet werden. Auf Grundlage dieser Entwurfsskizze wurden im Verlauf der Besprechungen, an denen Baurat Heinrich Hübsch, Galeriedirektor Karl Ludwig Frommel, Münzrat Ludwig Kachel, sowie der Erzieher der Fürstensöhne, Karl Friedrich Rinck, teilnahmen, drei Entwürfe des Standbilds erarbeitet, von denen zwei als Bleistiftzeichnungen erhalten sind. Das erste Blatt zeigt Großherzog Karl Friedrich barhäuptig, in Uniform und schwerem Hermelin (Abb. 23e); in der herabhängenden Linken hält er eine geöffnete Schriftrolle, welche die aus dem Generaldekret über die Abschaffung der Leibeigenschaft von 1783 zitierten Worte „Ich will ein freyes, glückliches und opulentes Volk" (GLA: 46/6878) tragen sollte, wobei die Rechte beteuernd an die Brust gelegt ist. Die Haltung entspricht einem diffus wirkenden Kontrapost, mit dem linken als Stand- und dem rechten als Spielbein, um das der Fürstenmantel drapiert ist. Der zweite, nicht erhaltene Entwurf ist nur durch eine Beschreibung Schwanthalers überliefert. Demnach stellte er den Großherzog „in ruhiger Stellung, die Linke am Degen, mit der Rechten die Königskrone fassend und diese für Baden gewonnene Würde gleichsam realisierend" dar (GLA: 46/6878). Der dritte Entwurf, den Schwanthaler nach einer Ideenskizze von Karl Friedrich Rinck anlegte, gibt den Großherzog als fast reine Gewandstatue wieder (Abb. 23 f). Seine Uniform wird wie das Standmotiv fast gänzlich durch den Fürstenmantel verdeckt, den Karl Friedrich mit

der rechten Hand vor dem Körper gerafft hat. Die Linke liegt am Oberkörper, der Zeigefinger ist an das Kinn geführt. Dieser nachdenklichen Haltung entspricht der abwesend wirkende Blick des Dargestellten, so daß die ganze Gestalt einen entrückten Eindruck vermittelt. Nach Rinck sollte die Statue den „Weisen bezeichnen, der in ruhiger Erhabenheit über dem Leben steht", oder mit Schwanthalers Worten, den „Verklärten, abgeschlossen mit seinem irdischen Treiben ruhig in den Purpur gehüllt" (GLA: 46/6878). Alle drei Entwürfe geben den Großherzog – im Gegensatz zu den beiden bekannten, vorangegangenen Denkmalsideen – im zeitgenössischen Kostüm und nicht in einer antikisierenden Gewandung wieder.

Schwanthaler, der die erste Version mit der Beteuerungsgeste bevorzugte, entwarf zu diesem Standbild einen Sockel, der in einer Bleistiftzeichnung des gesamten Monuments einschließlich des Fundaments festgehalten ist (Abb. 23 g). Der Bildhauer stellte sich das Postament als runden, stilisierten Eichenstamm mit Basis und Gesims vor, an dem eine Inschrift sowie Personifikationen der badischen Landesteile angebracht sein sollten.



23f
Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Entwurfszeichnung von Ludwig von Schwanthaler 1840

Großherzog Leopold und seinen Beratern allerdings war die Komposition, vor allem die erwähnte Gestik, die bereits Weinbrenners Entwurf auszeichnete, zu pathetisch. Aber an der Schriftrolle mit dem Passus aus dem Generaldekret zur Abschaffung der Leibeigenschaft, die den Fürsten als Reformer kennzeichnet, sollte festgehalten werden, denn als solcher war er der Bevölkerung in Erinnerung geblieben. Man entschied sich daher für die zweite Standbildversion und ersetzte die Königskrone durch die Schriftrolle. Eine Bleistiftzeichnung zeigt diesen abgewandelten Entwurf (Abb. 23h). Links, etwas hinter der Gestalt des Großherzogs, steht auf einer Basis ein Pfeiler, auf dem die geöffnete Schriftrolle mit der angedeuteten Inschrift liegt, und auf den sich Karl Friedrich mit der Rechten stützt. Der Kontrapost ist dementsprechend geändert, das rechte zum Stand- und das linke zum Spielbein geworden. Auffallend ist die besondere Aufmerksamkeit, die in diesem Fall der Porträtähnlichkeit geschenkt wurde. Den Sockelentwurf für diese Standbildversion zeigt ein Blatt, das ebenfalls die Gesamtansicht des Monuments mit Fundament wiedergibt (Abb. 23i). Schwanthaler hatte alternativ dem Eichenstammsockel auf der linken Seite ein vierseitiges Postament auf der rechten Seite gegenübergestellt. Anstelle der Personifikationen der badischen Landesteile sind hier die der Regententugenden postiert – an der Vorderseite des Sockels Prudentia (Klugheit) und Fides (Glaube) und an der Rückseite Iustitia (Gerechtigkeit) sowie Fortitudo (Stärke); sie sollten halb so groß wie das Standbild des Großherzogs sein. Auf der Inschrifttafel sind unter der Großherzogskrone die Worte „CARL FRIDRI[CH] / DEM GESEGNETEN" eingetragen und für die Rückseite war der Wortlaut „DEM VATER ERRICHTET / DURCH / GROSSHERZOG LEOPOLD" geplant. Auf der Ost- und der Westseite hatte man das Großherzoglich badische Staatswappen vorgesehen. Je nach Material des Sockels – Granit oder Bronze – beliefen sich die Kostenvoranschläge auf 20 620 bis 36 200 Gulden. Die Höhe des gesamten Monuments war mit Hilfe einer Meßlatte und einer Papierschablone vor Ort auf etwa zehn Meter festgelegt worden.



23g
Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Entwurfszeichnung von Ludwig von Schwanthaler 1840



23h
Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Entwurfszeichnung von Ludwig von Schwanthaler 1840

Diese Entwurfsskizze war die Grundlage für den Vertrag, den Heinrich Hübsch im Auftrag des Großherzogs vor der Abreise Schwanthalers am 23. 11. 1840 mit dem Bildhauer abschloß. In zehn Punkten wurde die Gestaltung und die Art der Ausführung des Denkmals festgehalten. Danach hatte Schwanthaler das Gußmodell des Standbilds für 2500 Gulden auszuführen, wobei die Modellierung der individuellen Züge des Großherzogs nach einer Büste von Joseph Kayser erfolgen mußte (Kat.-Nr. 11). Der Sockel, über dessen Aussehen zu diesem Zeitpunkt noch keine Entscheidung gefallen war, sollte aus Holz gezimmert, die vier allegorischen Figuren, die Inschrifttafeln und sonstigen Dekorationen in der endgültigen Größe aus Gips für zusammen 2200 Gulden gefertigt werden. Mit einem Hilfsmodell, das der Bildhauer für 120 Gulden in zweifacher Ausführung für Karlsruhe und für München zu modellieren sich verpflichtete, hofften die Vertragspartner die Korrespondenz über eventuelle Änderungen am Denkmal zu erleichtern. Laut Vertrag hatte Schwanthaler die Gußmodelle bis Ende März 1842 fertigzustellen; seine Entlohnung war durch die badische Gesandtschaft in München zu entrichten und in der üblichen Form von Abschlagszahlungen vereinbart. Den Guß, das Ziselieren und das Polieren hatte der Bildhauer persönlich zu überwachen.



23i
Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Entwurfszeichnung von Ludwig von Schwanthaler 1840

Im März 1841 traf das heute verschollene Hilfsmodell des Denkmals in Karlsruhe ein, mit dem sich Großherzog Leopold sehr zufrieden erklärte.

Karl Ludwig Frommel, der im Juli 1841 zu Studienzwecken nach München reiste, übermittelte dem Bildhauer die Inschriften, die in den Tafeln am Sockel des Denkmals angebracht werden sollten. Großherzog Leopold hatte sich für den Wortlaut „CARL FRIEDRICH GROSHERZOG VON BADEN" auf der Vorderseite und für „GROSHERZOG LEOPOLD SEINEM VATER DEM GESEGNETEN 1844" auf der Rückseite entschieden. Frommel, der über den Fortgang der Arbeiten nach Karlsruhe berichtete, betonte dabei vor allem die Genauigkeit, mit der der Bildhauer die Büste Kaysers umgesetzt hatte. Gleichzeitig war auch der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen in München und bewunderte die Gipse zum Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal. Ein Besuch Frommels bei Johann Baptist Stiglmaier ergab die Notwendigkeit eines baldigen Vertragsabschlusses mit der vielbeschäftigten Königlich Bayerischen Erzgießerei, da man hier für den Guß und die anschließenden Detailarbeiten mindestens zwei Jahre veranschlagte. Frommel versuchte zunächst noch die beträchtliche Summe von 30 680 Gulden herunterzuhandeln, doch rieten ihm der Münchner Oberbaurat Friedrich von Gärtner sowie Ludwig Schwanthaler zu dem Vertragsabschluß, da die Gießerei weit und breit die beste und erfahrenste sei. Der Großherzog ließ sich davon überzeugen, daß es bei einem solch bedeutenden Monument auf einige Gulden nicht ankäme; in seinem Auftrag schloß am 24. 8. 1841 Oberbaurat Heinrich Hübsch mit Stiglmaier einen Vertrag ab, der die Fertig- und Aufstellung des Denkmals für Ende August 1844 zum Preise von 29 980 Gulden vereinbarte.

Am 23. 1. 1842 berichtete Schwanthaler, daß man dabei sei, das Modell des Postaments aus Holz anzufertigen, um die Gipsmodelle der Sockelfiguren und des Standbilds anzupassen. Weiter merkte er an, daß er das Größenverhältnis der Allegorien zur Statue des Großherzogs von 1:2 auf 2:3 geändert habe, wodurch das gesamte Denkmal an Monumentalität gewonnen habe und die Personifikationen nicht mehr so kleinteilig erschienen. Eine Zeichnung des Monuments, die der Bildhauer nach Karlsruhe schicken wollte, ließ allerdings ein Jahr auf sich warten. Schwanthaler entschuldigte dies mit den Arbeiten an der Kolossalstatue der „Bavaria" für die Münchner Theresienwiese, welche die Verzögerungen bedingt hatten, so daß eine Verlängerung der vereinbarten Fristen erforderlich wurde.
Als die heute verschollene Zeichnung im Januar 1843 schließlich eingetroffen war, zeigten sich nicht nur entscheidende Veränderungen der Größenverhältnisse. Anstelle der verabredeten Allegorien der Regententugenden hatte Schwanthaler eigenmächtig Personifikationen der vier badischen Landesteile ausgeführt, die er schon bei den Planungsgesprächen im November 1840 favorisiert hatte. Alle vier weiblichen Standfiguren, die er als „Baaden, Rhein- und Nekarland, Schwarzwald, Seekreis" benannte, sollten Mauerkronen tragen und mit entsprechenden regionaltypischen Attributen versehen werden. Schwanthaler rechtfertigte seine eigenmächtigen und gravierenden Änderungen damit, daß die Verwendung der Regententugenden eine „abgenützte Idee" sei, die bereits vielerorts zu sehen wäre. Die Personifikationen, die er fast freistehend vor dem Sockel anzubringen gedachte, würden nun nicht mehr so kleinteilig erscheinen, sondern seien „ungemein monumentaler, origineller, und auch in geistiger Beziehung mit den nebenstehenden Wappenemblemen verwandter. Sie correspondieren mit den in selben detaillirten Provinzen und deren Erwerb durch den oben stehenden Herrn" (GLA: 46/6878). Die Münchner Architekten Leo von Klenze, Friedrich von Gärtner sowie Georg Friedrich Ziebland hätten sich positiv gegenüber diesen Neuerungen geäußert. Als auch die badische Gesandtschaft in München, allen voran Freiherr von Andlaw, die Wahl der Figuren als überaus glücklich und originell schilderte, entschloß sich Großherzog Leopold am 18. 2. 1843, auf Schwanthalers Idee einzugehen. Er beauftragte den Karlsruher Archivdirektor Franz Josef Moné, landestypische Merkmale zu den verschiedenen Regionen anzugeben, um die einzelnen Personifikationen auch sinnvoll bezeichnen zu können. Moné ordnete den altbadischen Landen die Thermen zu Baden-Baden sowie den Holzhandel, der Neckar- und der Maingegend den Handel und den Ackerbau, dem Breisgau und dem Schwarzwald das Freiburger Münster sowie den Bergbau und der Seegegend die Schiffahrt und die Eisenindustrie zu.

Entsprechend der Landes- und Regententugenden versuchte Schwanthaler auch seine Vorstellung von einem Sockel, zu dessen Ausführung bis dato noch keine Entscheidung gefallen war, in der Form eines runden, reliefierten Eichenstammes – als typisch deutsches Symbol – durchzusetzen. Auf dem erwähnten Blatt hatte er die linke Hälfte des Postaments nach seiner Idee und die rechte Seite – nach Klenzes und Gärtners Vorgabe – als vierseitigen, „griechische Prinzipien" vertretenden Sockel eingezeichnet (GLA: 46/6878). Doch ließ sich Großherzog Leopold in diesem Fall nicht umstimmen und entschied sich für den klassisch-vierseitigen Sockel.
Im Juli 1843 weilte Heinrich Hübsch in München, wo er auch die Werkstätten von Schwanthaler und Stiglmaier aufsuchte. Da Stiglmaier krank war, bereitete sein Neffe, Ferdinand von Miller, die fertigen Gipsmodelle zum Guß vor. Hübsch übermittelte den Künstlern den Wunsch Großherzog Leopolds, die Errichtung des Denkmals auf den 25. 7. 1844 vorzuverlegen.
Am 10. 10. 1843 begann der Guß der Statue unter der Aufsicht von Ludwig Schwanthaler. Die Bronze hatte man aus dem Metall eingeschmolzener türkischer Kanonen gewonnen. Über den Fortgang der Arbeiten wurde Großherzog Leopold durch den neuen badischen Gesandten in München, Freiherr von Rüdt, auf dem laufenden gehalten. Im Januar 1844 konnten die gegossenen Teile des Standbilds und zweier Eckfiguren ziseliert und poliert werden, so daß man glaubte, den gewünschten Termin einhalten zu können. Bald schon aber bat Schwanthaler wegen der zeitraubenden Klein- und Detailarbeiten um die Verschiebung der Enthüllung bis in den Herbst hinein. Großherzog Leopold erklärte sich damit einverstanden und setzte für die Einweihungsfeier des Denkmals den Geburtstag Großherzogs Karl Friedrich, den 22. 11. 1844, fest.

Als im März 1844 Johann Baptist Stiglmaier starb, übernahm Ferdinand von Miller offiziell die Leitung der Königlich Bayerischen Erzgießerei und damit auch die Arbeiten am Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, allerdings nicht ohne vorher die Erlaubnis des badischen Landesfürsten einzuholen.
Während in München eifrig an der Fertigstellung des Denkmals gearbeitet wurde, öffnete man am 12. 6. 1844 in Karlsruhe den Grundstein, der am 22. 11. 1828 anläßlich des 100jährigen Geburtstags Großherzogs Karl Friedrich gelegt worden war. Zu der bereits darin befindlichen Silberplatte kam eine zweite hinzu, in die der Graveur Ernst Deimling für 64,42 Gulden folgende Inschrift eingelassen hatte: „Die Errichtung ei-

nes Denkmals / beschloß / Grosherzog Ludwig von Baden, / und legte den ersten Grundstein / am 22ten November 1828. / Die Ausführung dieses Denkmals / war vorbehalten / dem Grosherzog Leopold von Baden. / Enthüllt wurde es / am 22ten November 1844: / Des' zum Gedaechtnis / ist diese Platte den Inlagen / des frühern Grundsteins beigefügt worden. / Das Denkmal wurde entworfen und modellirt / von Ludwig von Schwanthaler, / in Erz gegossen / von Johann Baptist Stiglmaier" (Lacroix 1964, S. 72). Über dem Grundstein legte Maurer Weber die Fundamente und ließ sich die Arbeiten mit 311,25 Gulden vergüten, Steinhauer Belzer aus Weisenbach fertigte die Granitstufen sowie den Sockelkern und erhielt dafür 5822 Gulden.

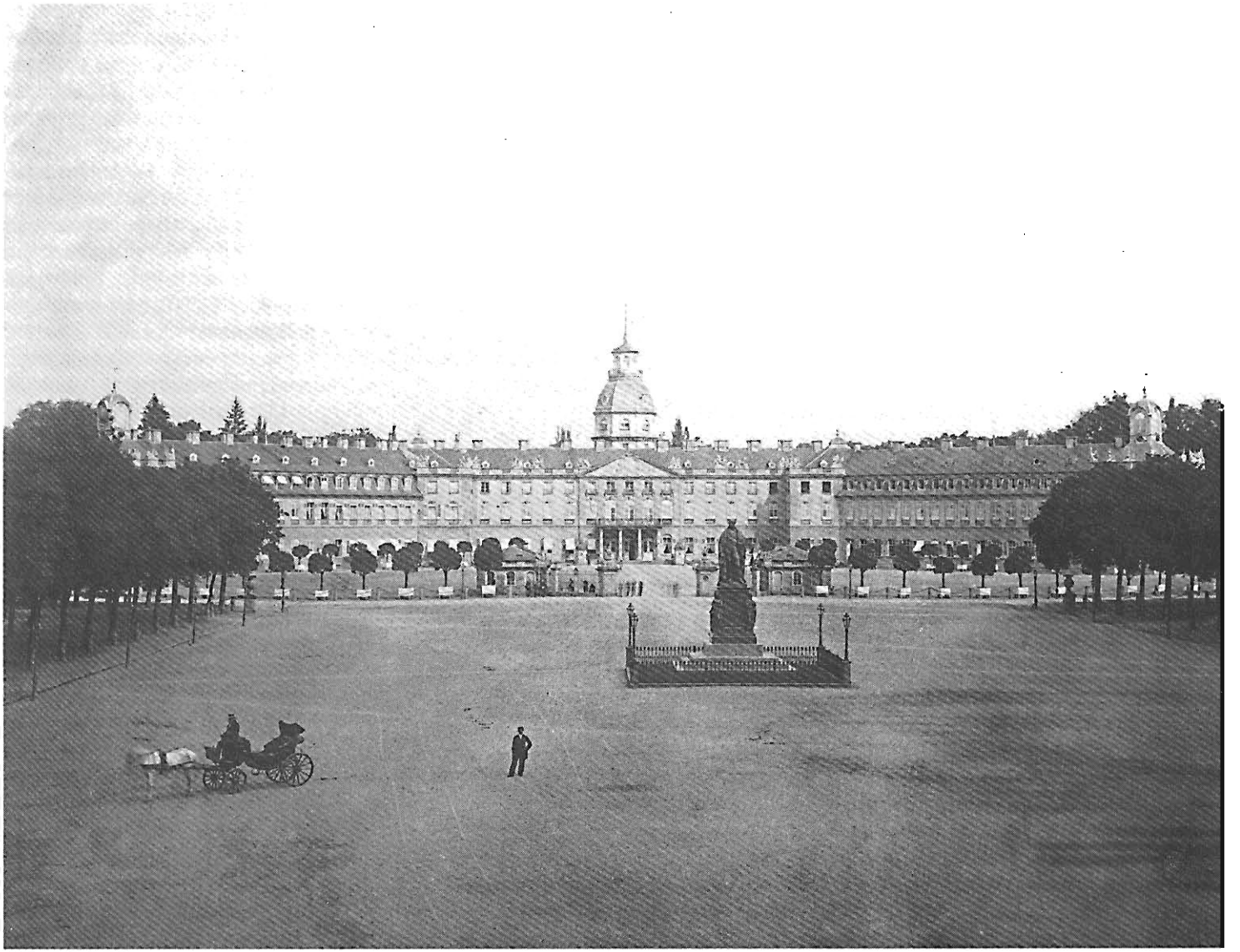
Am 14. 7. 1844 konnte Freiherr von Rüdt nach Karlsruhe melden, daß drei der Eckfiguren, die Inschriften, die Wappen für die Nebenseiten – die man hatte verbessern müssen, da sie heraldisch nicht korrekt gewesen waren – sowie das Standbild des Großherzogs vollendet seien. Der Sockel werde gerade poliert und die letzte Eckfigur für den Guß vorbereitet.

Anfang November 1844 war das gesamte Denkmal fertiggestellt und in der Erzgießerei zusammengesetzt worden, wo das Kunstwerk für drei Tage von der interessierten Münchner Bevölkerung besichtigt werden konnte. Am 8. 11. 1844 berichtete Freiherr von Rüdt von der großen Resonanz und den begeisterten Kritiken: „Nach dem einstimmigen Urtheil der Sachverständigen, die ich hierüber gesprochen habe, ist dasselbe eine der gelungensten Arbeiten Schwanthaler's, wo nicht überhaupt das Beste was er an dieser Art geliefert hat. [. . .] Die ruhige, würdevolle und Ehrfurcht gebietende Haltung des Standbildes, mit dem natürlichen milden Ausdruck in den ehrwürdigen Zügen des verewigten Großherzogs, das Fußgestell mit den vier allegorischen Figuren an den Ecken, von so edeln und doch wieder – auch ganz abgesehen von den begleitenden Attributen – so verschieden durch den Ausdruck der Gesichtszüge, durch die Verschiedenheit der Gewänder, alles so sinnig der Idee entsprechend, die jede derselben darstellt, dann die Inschriften in den einfachen, geschmackvollen Rahmen mit den leicht darüber schwebenden Kronen, und endlich den beiden großen Wappen, als historische Denkmäler, in denen alle die einzelnen Landestheile repraesentirt sind, die unter dem Scepter des Höchstseligen Großherzogs vereinigt wurden, – alles das läßt das Monument so überaus reich erscheinen und doch ist dasselbe durchaus nicht überladen, vielmehr in seinen Einzelheiten in edler Einfachheit gehalten" (GLA: 46/6877).

Am selben Tag ließ Ferdinand von Miller das Monument in vier Teile zerlegen und auf Fuhrwerken nach Karlsruhe überführen. An der badischen Landesgrenze erwarteten am 16. 11. 1844 berittene Pforzheimer Bürger den Transport und gestalteten die Fahrt zu einem wahren Triumphzug. In Eutingen, wo bereits seit 1783 ein Denkmal für Karl Friedrich stand, das anläßlich der Abschaffung der Leibeigenschaft von der Gemeinde errichtet worden war und dessen Inschrift „WANDERER DIESER STRASE! / SAG DEINEM LAND UND / DER WELT UNSER GLÜCK: / HIER IST DER EDELSTE MANN / FÜRST." verdeutlicht, welch hohes Ansehen Großherzog Karl Friedrich bereits zu Lebzeiten genossen hatte, reihten sich Veteranenkorps und Bürger in den inzwischen zu einem Festzug angewachsenen Konvoi ein und geleiteten die Fracht bis Pforzheim. Dort waren das Rathaus sowie die Straßen festlich geschmückt und der Empfang mit Kanonendonner begleitet. Am 17. 11. 1844 setzte der Wagen seine Fahrt fort und erreichte über Wilferdingen und Durlach um 17 Uhr die Karlsruher Stadtgrenze. Am Durlacher Tor begrüßte eine große Menschenmenge das mit badischen und bayerischen Fahnen dekorierte Fuhrwerk und geleitete das Monument bis zu seinem Bestimmungsort auf dem Schloßplatz.

Ferdinand von Miller, der dem Transport nach Karlsruhe vorausgereist war, hatte bereits die Vorbereitungen für die Aufstellung des Denkmals getroffen, zu der er vertraglich verpflichtet war. Die Wasser- und Straßenbaudirektion stellte ihre massivsten Hebegerüste zur Verfügung, um die achtzig Zentner schwere Bronzeplastik auf dem Granitsockel installieren zu können.

Am Tage der Enthüllungsfeier des Denkmals waren die Straßen der Stadt sowie die Pyramide, das Großherzog-Ludwig-Denkmal und das Großherzog-Karl-Denkmal mit Fahnen, Kränzen, Laubgewinden und Blumen geschmückt. Die Presse hatte schon Tage zuvor meist von Privatpersonen verfaßte Gedichte und Lobeslieder veröffentlicht. Um elf Uhr vormittags stellten sich die in Karlsruhe stationierten Truppen in einem großen Viereck um das verhüllte Denkmal herum auf, innerhalb dessen die folgenden geladenen Gruppen nacheinander ihren vorher bestimmten Platz einnahmen: die obersten Klassen der Lehranstalten für die männliche Jugend und ihre Lehrer, die Gesangsvereine, der Gemeinderat und engere Bürgerausschuß mit den übrigen städtischen Beamten, die verschiedenen Innungen der Bürgerschaft mit ihren Gewerbeinsignien, die Mitglieder der beiden Ständekammern, die bei Hof vorgestellten Fremden sowie sämtliche hiesigen Hof-, Militär- und Zivilstaatsdiener, ferner Deputationen von Bürgern und Beamten aus allen badischen Landesteilen. Danach erschienen Großherzog Leopold mit seinen vier Söhnen, das diplomatische Korps, das Staatsministerium, der Präsident und Vizepräsident der beiden Ständekammern, die Generalität und die



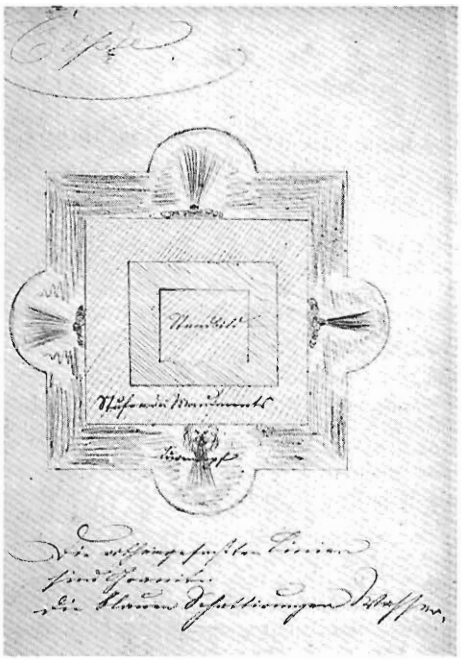
23 *Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Aufnahme vor 1865*

Offiziere. Großherzogin Sophie und die Hofdamen wohnten der Zeremonie vom Schloßbalkon aus bei. Die Karlsruher Bevölkerung füllte die freigebliebene Fläche des Schloßplatzes völlig aus.
Staatsminister Alexander von Dusch hielt die Festrede, in der er zunächst Dankesworte an Großherzog Leopold richtete, der „ein hochzupreisendes Geschenk [. . .] der Welt und der Nachwelt übergeben wird", ging weiter mit lobenden Worten auf das Monument ein, das er als „edel und würdig, von deutscher Art und Kunst [. . .] eine Schöpfung des berühmtesten deutschen Künstlers" bezeichnete, um schließlich eine Laudatio auf die Person Großherzog Karl Friedrichs zu halten, in der er dessen politischen Verdienste skizzierte und ihn mit „Freund der Kunst und Wissenschaft" und „Gründer des heutigen blühenden festverbundenen Staates" titulierte und dabei zu folgendem Schluß kam: „Wessen Namen die Geschichte so glänzend und tief in ihre Tafeln eingeschrieben hat, der bedarf freilich keines Denkmals, und wieder verdienen nur diejenigen ein Denkmal, die es nicht bedürfen" (GLA: 46/6878).

Nachdem von Dusch seine Rede beendet hatte, enthüllte Ferdinand von Miller – Ludwig von Schwanthaler konnte aus gesundheitlichen Gründen an den Festlichkeiten nicht teilnehmen – das Denkmal, begleitet von Kanonendonner, Glockengeläut und Militärmusik. Verschiedene Festbankette und sonstige Feierlichkeiten zogen sich über den restlichen Tag hin.

Das Monument ist nach Süden, mit dem Schloß als Hintergrund, ausgerichtet (Abb. 23). Der architektonische Aufbau ist vielteilig, aber dennoch überschaubar und in sich ausgewogen, da die Grundfläche der einzelnen Glieder quadratisch ist. Ein dreistufiger Unterbau führt zu einem Podest, über dem sich der vierseitige Sockel des Standbilds erhebt. In die Nord- und in die Südseite sind in Rahmen, über denen die Großherzogskrone sitzt, die Inschriften „CARL FRIEDRICH / GROSHERZOG / VON / BADEN" und „GROSHERZOG LEOPOLD / SEINEM VATER / DEM GESEGNETEN / MDCCCXLIV" im Flachrelief zu lesen. Die West- und die Ostseite tragen einen identischen Schmuck: in einem Eichenblattkranz das seit 1807 geführte Großherzoglich badische Staatswappen, das rechts von einem bekrönten Löwen, dem Wappentier des Zähringer Herrscherhauses, und links von einem bekrönten Greifen, dem Wappentier Badens, gehalten wird; darunter, durch eine Art Gesims getrennt, sieben weitere bekrönte Wappen sowie der badische Hausorden der Treue an einer Ordenskette. An den Ecken des Postaments stehen vier weibliche Personifikationen badischer Landesteile. Sie sind alle mit bodenlangen, aber unterschiedlich gestalteten Gewändern, mit offenen langen Haaren und einer Mauerkrone wiedergegeben. Die Gesichter haben keine porträthaften Züge, sie ähneln sich vielmehr in ihrer Stilisierung. Schwanthaler hatte sich in der Beifügung der regionalspezifischen Attribute an Monés Vorgaben gehalten. Die Gestalt an der Südwestecke, „Baden", versinnbildlicht mit dem Äskulapstab, einer am Boden liegenden Urne, aus der dampfendes Wasser fließt und mit Tannenzweigen sowie -zapfen die heilbringenden Thermen in Baden-Baden und den Holzhandel. Die Figur an der Südostecke, „Neckar- und Maingegend", führt ein Ährengebinde sowie einen Schild, auf dem in Flachrelief der Caduceus – der Stab des Hermes – abgebildet ist, mit sich; diese Attribute stehen für Ackerbau und Handel. Die Personifikation der Nordostecke, „Breisgau und Schwarzwald", trägt als Erkennungszeichen eine Tafel mit dem Hochrelief des Freiburger Münsters und einen Buchenkranz. Die Allegorie auf der Nordwestecke, „Seegegend", ist mit einem Ruder und einem Hochofen versehen, die als Symbole für die Schiffahrt und Eisenindustrie zu verstehen sind. Da in allen Landesteilen auch Weinbau betrieben wird, trägt jede Frauengestalt neben der Mauerkrone auch einen Kranz aus Weinblättern und Trauben.
Schwanthaler hatte das Standbild mit geringfügigen Abweichungen, die vor allem die Kleidung auf historische Genauigkeit hin modifizierten, nach der Entwurfsskizze ausgeführt, auf die der Vertrag basierte. Einzige größere Veränderung ist der Verzicht auf den Pfeiler, der auf dem Entwurf seitlich, etwas hinter der Gestalt des Großherzogs steht. Die teilweise geöffnete Schriftrolle hält er in seiner Rechten; jede pathetische Geste oder Haltung wurde vermieden. Dieser ausschließlichen Konzentration auf die Statue entspricht auch die Draperie des Hermelins, der in der Frontalen nun nicht mehr das Standmotiv verdeckt, sondern fast die ganze Gestalt freigibt. Unter dem Fürstenmantel trägt Karl Friedrich eine Generalsuniform; er ist mit einer Schärpe, dem Stern des preußischen Schwarzen Adlerordens sowie dem Stern des badischen Hausordens der Treue dekoriert.
Im Frühjahr 1845 ließ Heinrich Hübsch das Monument mit einem Blumenbeet, einer schmiedeeisernen Gittereinfriedung sowie vier Sandsteinpfosten an den Ecken, auf denen Gaskandelaber saßen, umgeben.
Seit den 1860er Jahren trug sich Großherzog Friedrich I. mit dem Gedanken, die staubige und leere Fläche des Fest- und Paradeplatzes neu gestalten zu lassen. Zunächst aber kamen 1865 zwei Springbrunnen im Ehrenhof zur Aufstellung (Kat.-Nr. 35). Erst 1872 konnte auf dem vorderen Schloßplatz nach Plänen von Garteninspektor Mayer vier große, längsgerichtete

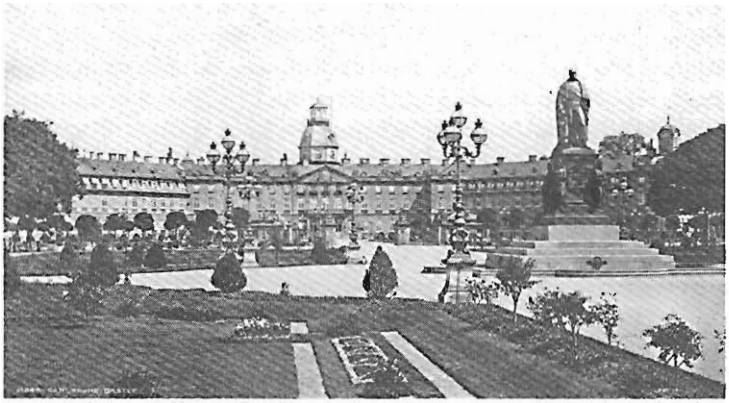
Beete angelegt werden, die jeweils mit einem zentralen Springbrunnen versehen wurden. Auch das Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal sollte in die Neugestaltung mit einbezogen werden, wobei man anfänglich nur daran dachte, das Eisengitter zu entfernen sowie die auf Sandsteinpfosten stehenden Gaskandelaber bis auf den Boden herunterzuziehen und zum Schutz des Denkmals mit Eisenketten zu verbinden. Doch dann legte Karl Philipp Dyckerhoff, der Leiter des Hofbauamtes, auf Wunsch des Großherzogs eine nicht erhaltene Ideenskizze vor, die allerdings wenig Gefallen fand. Großherzog Friedrich brachte daher seine Vorstellungen selbst zu Papier: Ein Bassin von quadratischer Grundform mit vier angeschlossenen Halbkreisen an jeder Seite sollten das Monument mit Wasser umgeben und vier bronzene Löwenmasken an jeder Seite des Unterbaus als Wasserspeier dienen (Abb. 23j).



23j *Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Entwurf zur Neugestaltung der Einfriedung als Brunnenbecken von Großherzog Friedrich I. 1872*

Nach dieser Vorlage kam die Umgestaltung zur Ausführung (Abb. 23k). Die Modelle für die Löwenmasken formte der junge Bildhauer Friedrich Moest, der sich in Karlsruhe bereits durch die Errichtung des Ferdinand-Redtenbacher-Denkmals (Kat.-Nr. 36), des Heinrich-Hübsch-Denkmals (Kat.-Nr. 37) und des Galatea-Brunnens (Kat.-Nr. 41) einen Namen gemacht hatte. Der Guß wurde von der Firma Döllin & Wander und die Graniteinfassung des Beckens von der Firma Belzer aus Weisenbach bei Baden-Baden besorgt.

Das Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal stand seither – abgesehen von einer kleinen Beschädigung 1915 durch eine Fliegerbombe am Sockel – unbeschadet in der Mitte des vorderen Schloßplatzes. Anläßlich der Vorbereitungen zur Bundesgartenschau 1967 wurde 1964 unter dem Platz mit dem Bau der Tiefgarage begonnen und das Monument von seinem ursprünglichen Standort entfernt. Im Dezember 1965 fand die dritte Grundsteinlegung statt, wobei eine zweite Kassette mit einer Stadtchronik, einem Stadtplan, drei Karlsruher Zeitungen, einem Adreßbuch sowie Fotografien beigegeben wurden. Der neue Standort befindet sich auf der Unterführung des äußeren Zirkels, der früher Schloßplatz und Innenstadt getrennt hatte. Beide werden nun durch die mit Rollsplitt bedeckte Fläche, in deren Mitte das Denkmal steht, miteinander verbunden. Bei seiner Wiederaufstellung hatte man das Brunnenbecken, die vier Löwenköpfe – sie sind nach Auskunft des Staatlichen Hochbauamts nicht mehr auffindbar – sowie eine Stufe des originalen Unterbaus nicht mehr angebracht. Das Denkmal ist seither ungeschützt und muß daher gelegentliche Verunreinigungen über sich ergehen lassen (Abb. 23 l). Vielleicht ergibt sich bei der projektierten Neugestaltung des Schloßplatzes zur 275-Jahr-Feier der Stadt Karlsruhe eine Gelegenheit, das Monument mit einer Einfriedung zu umgeben.



23k *Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, nach der Neugestaltung des Schloßplatzes 1873*

Archivalien:

StA: 1/Stadtrat/106; 1/H-Reg/1860; 8/StS 17/123; 8/StS 22/5; 8/StS 22/11; 8/StS 23/42; 8/Alben/9; 8/ZGS/21; 8/PBS XI/132; 8/PBS OXIIIa/67–70; 8/PBS OXIIIb/335; 8/PBS OXIVa/1037; 1038a, 1038b, 1040–1042, 1053–1059, 1142, 1144–1147, 1149, 1150, 1169–1174, 1185–1189, 1191–1193, 1199, 1200; 8/PBS OXIVb/229–235; 8/PBS XIVb/42–46, 130, 139, 149, 150.

GLA: 46/6877, 6878; 56/3310, 3321; 60/998; 235/6982; 236/4560; 237/36902, 36903,



231
Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal, Standort seit 1965, Aufnahme 1987

44103; 391/18596; 422/364; S Rosenberg 712, 713; F–S Kellner/Karlsruhe/763, 763a, 764, 5480, 5480a–c, 5481, 5481k, 6431a, 8061a, 8083a, 8084a, 8210a, 8210b, 8211a, 8906; J/B Karlsruhe 82–86, 99–101, 106, 153, 178; J/C Karlsruhe 13–16.
Lbst: 4785.
LDA: 614/41, 45, 46, 679/2, 883/1, 17, 19, 21, 23, 36, 38, 886/1, 5, 7, 11, 15, 19, 23, 25, 27, 31, 33, 889/38, 44, 46, 48, 50, 71, 0610, 1273/40, 42, 06896, 10470, 10471, 10477–10480, 14452, 16456, 16799, 16800, 17968, 18019; Akte III/551, 770; Kartei Metallspende.
Stadtmuseum München: Inv.-Nr. S 1195–1199, 1359.

Literatur:
Hartleben 1815, S. 107, 111. – Erwin Johann Josef Pfister: Vorschlag zur wuerdigen Feyer des hundertjaehrigen Geburtsfestes Carl Friedrichs des Ersten Großherzogs von Baden. Heidelberg 1828. – Freiburger Ztg. 11. 11. 1828, 22. 11. 1828. – Karlsruher Ztg. 19. 11. 1828, 21. 11. 1828, 23. 11. 1828, 24. 11. 1828, 15. 11. 1840. – Erwin Johann Josef Pfister: Hymne für die Enthüllungs=Feier des in Carlsruhe aufgestellten ehernen Standbildes Carl Friedrich's, des ersten Großherzogs von Baden, geb. den 22. Nov. 1728, gest. den 10. Juni 1811. Heidelberg 1844. – Karlsruher Ztg. 9. 11. 1844, 17. 11. 1844, 18. 11. 1844, 19. 11. 1844. – Karlsruher Tagbl. 20. 11. 1844. – Karlsruher Ztg. 20. 11. 1844, 21., 11. 1844, 22. 11. 1844, 23. 11. 1844, 24. 11. 1844. – Karlsruher Tagbl. 30. 11. 1844. – F. J. Schunggart: Das Carl-Friedrich-Denkmal in Karlsruhe. Karlsruhe 1845. – Jb. d. Baukunst u. Bauwissenschaft 3, 1846, S. 208 f. – Bader 1858, S. 77. – Ludwig 1861, S. 13. – Seupel 1869, S. 87 f. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 55 f. – Bad. Gewerbeztg. 5, 1872, Beil., S. 6–14, 21–32. – Karlsruher Nachrichten 15. 6. 1873. – Cathiau o. J. (1882), S. 19, 62. – F. Reichardt (Hg.): Ludwig v. Schwanthaler's Original-Entwürfe in Sepia-, Feder-, Bleistiftzeichnungen etc. zu dessen weltberühmten Werken der Sculptur. München 1885, S. 27. – Fecht 1887, S. 357, 413. – Cathiau 1890, S. 44, Abb. geg. S. 42. – Ill. Führer 1890, S. 49, 62. – Meyer 1895, S. 52, Abb. 3. – Weech 1, 1895, S. 413. – Weech 2, 1898, S. 126–130, 447. – Woerl o. J. (1899), S. 26, Abb. geg. S. 24. – Führer 1900, S. 16. – Ruf 1901, S. 7. – Weech 3, 1, 1904, S. 21, 241. – Weech 3, 2, 1904, S. 531. – Beckmanns Führer o. J. (1905), S. 37. – Meyer 1905, S. 38. – Kleiner Führer o. J. (1906), S. 12, 25. – Handbuch der Architektur. 4. Teil. 6. Halbbd., 4. H. Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen. Stuttgart 1906, S. 447 ff. – Kleiner Führer 1909. S. 12. – Gutmann 1911, S. 121. – Karlsruhe 1911, 1911, S. 14. – Sander 1911, S. 40, 51, 64, 183. – Krieg o. J. (1913), S. 17 ff. – Oeftering 1913, S. 5, 55. – Chronik 1915, S. 97. – Oeftering 1919, S. 17, Abb. geg. S. 6. – Valdenaire 1919, Abb. 242. – Widmer/Stark o. J. (1919), S. 24. – Behm 1921, S. 24, 62, 80. – Adolf Seyb: Ludwig Schwanthaler und das Karl-Friedrich-Denkmal in Karlsruhe. In: Ztschr. f. d. Gesch. d. Oberrheins 75, 1921, S. 378–392. – Karlsruhe o. J. (1922), S. 5, 16. – Die Pyramide 30. 11. 1924, S. 268, 6. 12. 1925, S. 242. – Schorn 1925, S. 52. – Berendt 1926, S. 45, 53. – Valdenaire 1926, S. 292, 296, Abb. 243. – Valdenaire o. J. (1929), S. 25, 47, 50, Abb. 5–7. – Fehrle o. J. (1930), S. 129, 131. – Die Pyramide 27. 4. 1930, S. 70. – Valdenaire 1931, S. 71 f., 77. – Hirsch 2, 1932, S. 99, 141 ff., 427 f., Abb. 72. – Die Pyramide 6. 3. 1932, S. 38. – Karlsruhe 1934, S. 51. – Schneider o. J. (1934), S. 117. – Arthur Valdenaire: Gutachten über die Karl-Friedrich-Straße aus Anlaß der Zerstörung durch den Luftangriff. In: Arthur von Schneider: Ausstellung Alt-Karlsruhe. Heidelberg 1947, S. 26–33. – Hermann Esch: Lob einer schönen Straße. In: Baden 2, 1950, Ausg. 4, S. 48 ff. – Bad. Volksztg. 22. 3. 1958. – BNN 14. 5. 1964. – Bad. Volksztg. 14. 5. 1964. – BNN 16. 5. 1964, 17. 5. 1964, 30. 5. 1964, 16. 6. 1964. – Emil Lacroix: Der Grundstein des Karl-Friedrich-Denkmals auf dem Schloßplatz zu Karlsruhe. In: Nachrichtenbl. d. Denkmalpflege in Baden-Württemberg 7, 1964, S. 70–73. – Bauer o. J. (1965), S. 112. – BNN 7. 12. 1965, 15. 12. 1965. – Meiniger/Doerrschuck 1965, S. 44. – Arthur von Schneider: Das Karl-Friedrich-Denkmal in Karlsruhe. Seine heimatgeschichtliche und künstlerische Bedeutung. In: Ekkhart 1965, S. 98–106. – Baedeker 1966, S. 10. – Karlsruher Fächer 1967, H. 8, S. 18 ff. – Karlsruher Gartenbuch 1967, S. 67 f. – Frank Otten: Ludwig Schwanthaler 1802–1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 12). München 1970, S. 136 f., Taf. 200 f., 362. – Doerrschuck 1971, Abb. 3. – Schefold 1971, Nr. 27557, 27558, 27568, 28395–28402. – Ingrid Weibezahn: Das Leibniz-Denkmal in Hannover. Geschichte, Herkunft und Wirkung. In: Niederdt. Beiträge zur Kunstgeschichte 11, 1972, S. 191–248, hier: S. 234. – Die stille Zerstörung 1975, S. 12. – Ingrid Weibezahn: Geschichte und Funktion des Monopteros. Untersuchungen zu einem Gebäudetyp des Spätbarock und des Klassizismus. Hildesheim/New York 1975, S. 127 f., Abb. 60. – Stratmann 1976, S. 21. – Bischof 1978, S. 57, 128. – Theilmann 1978, Nr. 1794, 4403–4407. – BNN 13. 12. 1979, 14. 12. 1979. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 28, 50. – Lankheit 1979, S. 78–81. – Schmitt 1980, S. 30, 36 f. – Baedeker 1982, S. 18. – Werner 1985, S. 251.

M.G.

24 Georg-Ludwig-Winter-Denkmal

Standort:	Ettlinger-Tor-Platz, auf der Südostseite der Kreuzung von Kriegs- und Ettlinger Straße, westlich des alten Bahnhofs (1855–1964); Beiertheimer Allee, beim Albtalbahnhof (seit 1964)
Künstler:	Franz Xaver Reich (Figur), Friedrich Theodor Fischer (Sockel)
Ausführung:	Gießerei Daniel Burgschmiet, Nürnberg (Figur); Steinmetz Lorenz Klammer (Sockel)
Auftraggeber:	Denkmalkomitee
Datierung:	1845–1855
Material:	Bronze (Figur), roter Sandstein (Sockel)
Inschrift:	GEORG / LUDWIG WINTER / GEB. 18. JANUAR 1778 / GEST. 27. MAERZ 1838 (Sokkelvorderseite) AUFGESTELLT 1855 / ARCHITECTUR VON F. FISCHER IN KARLSRUHE (Sockelrückseite)
Signatur:	MODELLIRT REICH / CARLSRUHE (Plinthe links) GEGOSSEN BURGSCHMIET / NÜRNBERG. 1855 (Plinthe rechts)
Erhaltung:	Mehrfach repariert und restauriert, zuletzt 1976, dabei Inschrift mit Zusatz versehen: BADISCHER STAATSMINISTER / U. MINISTER DES INNERN (Sockelvorderseite)

Georg Ludwig Winter wurde am 18. 1. 1778 als ältester Sohn eines evangelischen Pfarrers in Oberprechtal im Schwarzwald geboren. Da der Vater bereits früh gestorben war, sorgte ein Freund der Familie dafür, daß der junge Winter von 1792 an das Lyzeum in Karlsruhe besuchen und anschließend – in den Jahren 1796 bis 1799 – in Göttingen Jura studieren konnte. Nach dem Staatsexamen war Winter bei verschiedenen staatlichen und kirchlichen Institutionen in Karlsruhe, Durlach und Heidelberg tätig. 1815 wurde er Ministerialrat im Ministerium des Innern und war Ende des Jahres 1817 Mitglied der Kommission, die über die Verfassungsfrage beriet. Seit dem 21. 4. 1819 gehörte Winter dem erstmals zusammengetretenen badischen Landtag an, 1824 ernannte man ihn zum Ministerialdirektor im Innenministerium. In den Jahren 1821 bis 1826 war Georg Ludwig Winter Vorsitzender der Großherzoglichen Wasserleitungskommission, die den Bau eines schiffbaren Kanals vom Rhein nach Karlsruhe untersuchte, ein Projekt, das erst um 1900 verwirklicht wurde. Nach der Regierungsübernahme durch Großherzog Leopold im Jahre 1830 avancierte Winter „zum maßgebenden Berater des neuen Landesfürsten" (Strobel 1969, S. 198). 1831 übertrug man ihm die Leitung des Innenministeriums. In Winters Amtszeit fielen wichtige politische Entscheidungen, wie beispielsweise das neue Gemeindegesetz, die Auflösung des Zehnten, der Beitritt zum Deutschen Zollverein und das Gesetz über die Errichtung einer staatlichen Eisenbahnlinie von Mannheim nach Basel. Am 26. 3. 1838 schloß Winter im Auftrag des Großherzogs den außerordentlichen Landtag, der soeben dieses Eisenbahngesetz beraten und beschlossen hatte. Schon einen Tag später starb der Minister überraschend, und am 30. 3. 1838 fand unter großer Anteilnahme seitens der Karlsruher Bevölkerung sein Begräbnis statt.

Unmittelbar danach, Anfang April, erging in verschiedenen Zeitungen eine Aufforderung „zur Unterzeichnung zum Zwekke der Gründung eines öffentlichen Denkmals im Namen des dankbaren Vaterlandes für Georg Ludwig Winter" (Karlsruher Ztg. 9. 4. 1838). Kurz zuvor waren auch schon Vorschläge zur Gestaltung eines Monuments gemacht worden; so dachte man an ein „aus Erz gegossenes Standbild des Verewigten, im Garten des Ständehauses aufgestellt, als ein würdiges Denkmal" (Karlsruher Ztg. 5. 4. 1838). Im ganzen Land sollten Lokalkomitees gegründet werden. Am 19. 4. 1838 wollte man in Karlsruhe ein Zentralkomitee wählen – Mitglieder dieses Denkmalkomitees wurden neben anderen Oberbürgermeister Füßlin, die Architekten Heinrich Hübsch und Joseph Berckmüller sowie Münzrat Ludwig Kachel. Bis Anfang Juni 1838 berichtete die „Karlsruher Zeitung" immer wieder über die bisher gesammelten Beiträge, danach brach die Berichterstattung ab. Wie Weech vermutete, scheint es „in den höheren Kreisen" (Weech 2, 1898, S. 60) eine Opposition gegen die Errichtung eines Winter- Denkmals gegeben zu haben, so daß das Zentralkomitee statt dessen die Gründung einer gemeinnützigen Stiftung erwog. Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang, daß es in Karlsruhe bislang kein monumentales Bronzestandbild eines Fürsten gab – das Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal wurde erst 1844 enthüllt (Kat.-Nr. 23).

Nach längerer Zeit, zu Anfang des Jahres 1841, griff die Presse das Thema wieder auf; so meldete die „Karlsruher Zeitung", daß die Liste der Subskriptionen in Höhe von rund 12 000 Gulden nun als geschlossen betrachtet werden könne,

und sich deshalb die Frage nach der Verwendung stelle. Diese Summe sei zwar „ansehnlich für ein Land, in welchem große Kapitalien sich selten in einer Hand befinden, und in welches zum ersten Mal der Ruf ergangen ist, das Andenken an einen verdienstvollen Mitbürger durch ein äußeres Zeichen der Nachwelt zu überliefern; sie erscheint aber doch nicht groß genug, um daraus die Kosten eines großen Nationaldenkmals zu bestreiten" (Karlsruher Ztg. 14. 1. 1841, Beil.). Überdies gestalte sich auch die Frage nach einem Aufstellungsort für ein Winter-Denkmal schwierig, da verschiedene Städte, darunter auch Mannheim sowie Winters Heimatort im Schwarzwald, ein solches für sich beanspruchten. Deshalb schlug man vor, eine „Stiftung zum öffentlichen Wohl" zu gründen, in der die Erinnerung an Winter weiterleben könne, da „Monumente von Erz und Marmor vergänglich sind, und mit ihnen oft das Andenken an diejenigen verwischt wird, zu deren Gedächtniß sie errichtet wurden" (Karlsruher Ztg. 14. 4. 1841, Beil.).

In den darauffolgenden Jahren wurde in der Presse gelegentlich Unmut über die sich dahinschleppende Denkmalsangelegenheit geäußert. So hieß es im Dezember 1843 in einem Leserbrief: „Da nun seit dem Kollektiren 5 Jahre verflossen sind, so wünscht man wenigstens zu erfahren, wo man seine geleisteten Beiträge wieder zurückverlangen kann" (Karlsruher Ztg. 27. 12. 1843). Das Zentralkomitee ließ die Anfrage mit der beruhigenden Zusicherung erwidern, daß man schon vor längerer Zeit beschlossen habe, Modelle für ein Denkmal anfertigen zu lassen, und diese bald ausgestellt würden (Karlsruher Ztg. 30. 12. 1843). Aber erst Ende des Jahres 1845, also wiederum zwei Jahre später, beauftragte das Komitee den Münzrat Ludwig Kachel, bei dem Bildhauer Franz Xaver Reich „ein kleines Modell des Standbildes" zu bestellen (GLA: 236/4561). Da dieses den Vorstellungen entsprach, beschloß man am 17. 9. 1846, „das Gipsmodell des Standbildes für den Bronzguß in einer Höhe von zehn badischen Fuß, durch Bildhauer Reich anfertigen und wegen dem Bronzguß Verhandlungen anknüpfen zu lassen" (GLA: 236/4561). Am 10. 11. berichtete der „Karlsruher Stadt- und Landbote" über die bis dahin gediehene Entwicklung: „Das Modell zu einer Bronzestatue ist fertig, und der Aufstellungsplatz, vor dem Ettlinger Thor, nächst dem Bahnhof – die Herrichtung der Eisenbahn war Winters letztes Werk – passend ausgewählt und schon bezeichnet. Die durch Subscriptionen zusammengebrachte Summe von etwa über 12 000 fl wurde inzwischen angelegt, und die Zinsen kapitalisirt, so daß der verfügbare Betrag auf etwas über 14 000 fl angewachsen ist, die das Comité für Winters Denkmal nun eingefordert hat" (Der Karlsruher Stadt- und Landbote 10. 11. 1846).

In den nächsten Jahren ruhte die Denkmalsangelegenheit erneut, vermutlich auch bedingt durch die Revolution von 1848/49 in Baden. Erst am 27. 10. 1849 besichtigte das Komitee das von Reich vollendete Gipsmodell und plante daraufhin, bei verschiedenen Erzgießereien Erkundigungen über Kosten und Zeitaufwand für den Guß des Denkmals einzuholen. Ein Vertrag wurde schließlich am 5. 7. 1850 mit Daniel Burgschmiet in Nürnberg geschlossen, der das Standbild bis zum 15. 6. 1852 vollendete. Da das Denkmal aus nicht zu klärenden Gründen noch nicht in Karlsruhe aufgestellt werden konnte, brachte man es vorerst zur Aufbewahrung in die Nürnberger Bauhütte. Im März 1853 begann das Komitee, sich um einen Sockel und um einen Aufstellungsplatz zu kümmern, denn der projektierte Standort war durch die geplante Erweiterung des Bahnhofs in Frage gestellt.

In der Leipziger „Illustrirten Zeitung" vom 6. 8. 1853 wurden der Person und dem Denkmal Winters, das in einer Zeichnung abgebildet war, ein ausführlicher Artikel gewidmet. Bemerkenswert fand der Kritiker vor allem, daß „nicht die Toga, kein anderes fingirtes Prachtgewand" die Gestalt umhülle, Winter vielmehr in schlichter, zeitgenössischer Kleidung – Mantel, Frack, lange Beinkleider, Weste, Hemd und Halstuch – dargestellt sei, und „nur ein Stern am Fracke bezeichnet den Rang", in dem Winter sich befand (Ill. Ztg. Leipzig 21, 1853, S. 87f.). Der Minister sei „in ruhiger gewohnter Stellung mit nur etwas geneigtem Haupte" erfaßt und dabei „gerade in parlamentarischem Vortrage begriffen". Wie aus diesem Bericht hervorgeht, war die Statue im Ausstellungslokal der Bauhütte Nürnberg dem Publikum zur Besichtigung freigegeben, und man konnte offenbar recht gut die Porträtähnlichkeit überprüfen, so daß der Kritiker der „Illustrirten Zeitung" schrieb: „Sein wohlgetroffenes, Jedem, der es gesehen, auf der Stelle kenntliches, ganz bartloses Gesicht, auf dem sogar die Warze über der rechten Oberlippe nicht vergessen ist, gehört durchaus nicht zu den schönen [. . .] Physiognomien [. . .]." Unterschiedliche Auffassungen gab es hinsichtlich der Kleidung des Dargestellten, „denn Manchem wollte das gewöhnliche Costume und namentlich der Frackstyl nicht gefallen", doch schlossen sich auch diese kritischen Stimmen dem allgemeinen Urteil an, daß das Denkmal „zu den besseren künstlerischen Leistungen unserer Zeit gehöre, in welche Reich selbst seine ganze Liebe und Achtung für den Verstorbenen mit hineingebildet habe" (Ill. Ztg. Leipzig 21, 1853, S. 88).

Nachdem also im August 1853 mit diesem Zeitungsartikel überregional auf das Georg-Ludwig-Winter-Denkmal hingewiesen worden war, erteilte schließlich Anfang Oktober das Großherzogliche Geheime Kabinett die Genehmigung, das



24
Winter-Denkmal, Aufnahme um 1900

Standbild auf dem Platz „außerhalb der hiesigen Stadt vor dem Ettlinger Thore jedoch ohne weitere Feierlichkeiten" aufzustellen (GLA: 236/4561). Doch wiederum dauerte es fast zwei Jahre bis das Denkmal enthüllt werden konnte, die Gründe für diese erneute Verzögerung sind nicht bekannt. Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang an die gespannte politische Situation nach der Revolution, vor allem daran, daß bis Herbst 1852 über Baden der Belagerungszustand verhängt war.

Am 16. 5. 1855 übergab Münzrat Kachel in einer feierlichen Ansprache das Monument an den Gemeinderat der Stadt Karlsruhe, als dessen Vertreter Oberbürgermeister Malsch dankte. Außer den Genannten waren sämtliche Mitglieder des Zentralkomitees anwesend, die beteiligten Künstler und Handwerker, sowie zahlreiche Zuschauer aus allen Ständen. „Zu beiden Seiten des Fußgestells sind, von der Mitte desselben ausgehend, Ruhebänke angebracht, die sich nach vorn an zwei geschmackvolle Laternenträger anschließen werden. Möge keine leichtsinnige Hand das Vertrauen täuschen, welches sich dadurch ausspricht, daß dieses Denkmal keine Einfassung erhalten wird", äußerte die „Karlsruher Zeitung" vom 17. 5. 1855.

Das überlebensgroße Standbild Georg Ludwig Winters (Abb. 24) steht auf einem einfach gegliederten, wuchtigen roten Sandsteinsockel, dessen Basis kräftig hervortritt, wohingegen der obere Abschluß stärker profiliert, aber schlanker ist. Das Postament erhebt sich auf quadratischer Grundfläche, wobei zwei Stufen die Standfläche nach unten verbreitern und der Aufstellung somit auch optisch größere Festigkeit verleihen. Es sei „die wohlerwogene Aufgabe" des Bildhauers gewesen, „den Gefeierten in Kostüm und Aktion als Mitglied der Ständekammer" zu zeigen, hieß es in der „Schwäbischen Kronik" vom 13. 7. 1855 (3. Bl.), und der Künstler habe seine Aufgabe „meisterlich gelöst". Winter steht, frontal zum Betrachter gewandt, vor einem Stuhl, dessen Lehne er mit seiner linken Hand umgreift. In kontrapostischer Haltung hat er sein Standbein neben diesen Stuhl gestellt, sein Spielbein davor. Der faltenreiche, üppige Mantel des Ministers liegt über der Stuhllehne, so daß ein voluminöses plastisches Gebilde den unteren Teil der Figur hinterfängt und diese dadurch optisch stützt. Die kräftige Plinthe wird dabei nur an der Rückseite ein wenig von der Fülle des Mantels überragt. Den rechten Arm leicht angewinkelt, die Hand im Redegestus weit geöffnet, ist Winter offenbar „in parlamentarischem Vortrage begriffen", und zwar – wie die Zeitgenossen es sahen – bei seiner letzten Rede vor dem Landtag, in der er sich für die Errichtung der staatlichen Eisenbahn eingesetzt hatte. Der deutlich artikulierte Naturalismus der künstlerischen Auffassung kulminiert in der Gestaltung des Kopfes – ein wenig zur Seite geneigt, unterstreicht er die Lebendigkeit der Darstellung. Wie ein Vergleich mit lithographischen Bildnissen zeigt, hat der Bildhauer großen Wert auf naturalistische Porträtähnlichkeit gelegt, ohne die wenig vorteilhafte Physiognomie Winters zu beschönigen oder gar zu idealisieren. Das Standbild ist von hoher künstlerischer Qualität und läßt die verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten des jungen Franz Xaver Reich anschaulich werden, der in der zweiten Hälfte der 1840er Jahre auch das klassizistische Denkmal für die Opfer des Theaterbrands (Kat.-Nr. 25) schuf. Die stilistischen Unterschiede liegen in der zu lösenden Aufgabe begründet; bei der Gestaltung eines Friedhofmonuments griff der Künstler auf traditionelle Formen zurück, während er das Denkmal für eine hochgestellte, verdienstvolle Persönlichkeit – einer bürgerlichen zumal – in moderner Auffassung bildete. Daß er dabei einen ganz bestimmten, historisch bedeutsamen Augenblick wählte und diesen dadurch gewissermaßen verewigt, erhebt einerseits die Person des Dargestellten in eine historische Dimension und manifestiert zum andern das gesteigerte Selbstwertgefühl der bürgerlichen Auftraggeberschicht, deren Vertreter hier für seine Leistungen gefeiert wird, und zwar augenscheinlich an dem Ort, der dafür geradezu prädestiniert war, in unmittelbarer Nachbarschaft des neuerbauten Karlsruher Bahnhofs (Abb. 24 a).

In der Rede, die Kachel bei der Einweihung des Winter-Denkmals hielt, ging er auch auf die verschiedenen Bestrebungen der Lokalkomitees ein. So gab Mannheim seine Stimme und seine Beiträge nicht ab, da dort mit der ausdrücklichen Bestimmung gesammelt worden war, daß das Denkmal nur in Mannheim errichtet werden sollte. Andere setzten sich für diverse Stiftungen ein, was nun ebenfalls Berücksichtigung fand, indem die überschüssigen Gelder zunächst für die Erhaltung und Pflege des Monuments, dann aber vor allem zur Unterstützung „badischer preiswürdiger Schüler" der Polytechnischen Schule und für „Rettungsanstalten [. . .] sittlich verwahrloste[r] Kinder" verwendet werden sollten, eine Tatsache, die Kachel als „die versöhnende Frucht der durch mancherlei Verhältnisse entstandenen Verzögerung der Ausführung dieses Denkmals" betrachtete (GLA: N Kachel 16). Die öffentliche Urkunde über diese sogenannte „Winterstiftung" wurde schließlich am 12. 6. 1856 ausgestellt. Im Schlußbericht des Zentralkomitees vom 18. 1. 1857 sind die Kosten aufgeschlüsselt: von 19 456 Gulden 42 Kreuzern an Beiträgen wurden 11 456 Gulden 42 Kreuzer für das Standbild, den Sockel und die architektonische Umgebung ausgegeben, von den verbliebenen 8000 Gulden erhielt der Verein zur Rettung sittlich verwahrloster Kinder im Großherzogtum Baden 2000 Gulden als bleibendes



24a
Winter-Denkmal, Blick von Westen auf den ursprünglichen Standort am Ettlinger-Tor-Platz in der Nähe des alten Karlsruher Bahnhofs, Aufnahme um 1912

Grundstockkapital. Die restlichen 6000 Gulden gingen in die bereits erwähnte „Winterstiftung" zum Unterhalt des Denkmals und zur Unterstützung von Schülern der Polytechnischen Schule ein.

Das neue Denkmal fand auch außerhalb Karlsruhes Resonanz; so war in der „Schwäbischen Kronik" vom 13. 7. 1855 (3. Bl.) ein ausführlicher Artikel zu lesen, in dem es hieß, das Monument versammle „alltäglich eine Zahl Betrachtender um sich", und es sei „ein glücklicher Gedanke, mit der steinernen Einfassung Ruhebänke zu verbinden, wodurch an schönen Tagen der Fuß des Denkmals durch Gruppen malerisch belebt erscheint". Dem Bildhauer wurde bescheinigt, er habe „richtiger Weise" gefühlt, „bei einer Porträtstatue sei Charakteristik erstes Erforderniß". Die überaus positive Kritik gipfelt in der Feststellung: „Sollen monumentale Bildnisse überhaupt Werth für die Nachwelt haben, so ist der bei dem besprochenen Werke eingeschlagene Weg sicherlich der einzig richtige, ein naturwahres Bild des Menschen und seiner Zeit zu schaffen."

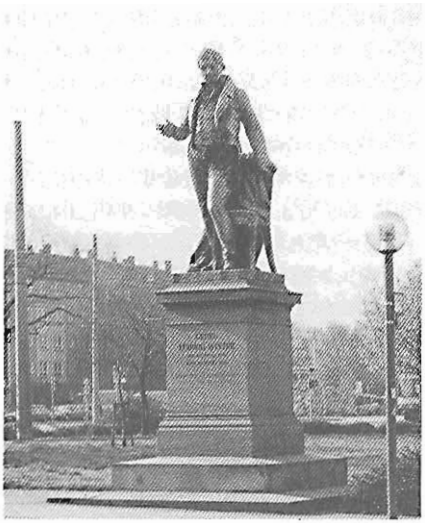
Der Standort in der Nähe des Karlsruher Bahnhofs brachte es aber auch mit sich, daß die Statue bald schwarz vom Dampf der Lokomotiven war, wie es schon 1872 hieß. Im November 1875 richtete ein vom Sturm entwurzelter Baum Schaden an, indem er der Figur einen Arm abschlug und die Sandsteine der Einfriedung beschädigte, die nachträglich angebracht worden war. Die Reparatur führte die Maschinenbaugesellschaft Karlsruhe bis Ende Dezember aus. Der Bildhauer Friedrich Moest sollte diese begutachten – Franz Xaver Reich, der noch lebte, wurde offenbar nicht gefragt – und hielt sie für gelungen, „was die Einhaltung der richtigen, ursprünglichen Form betrifft [. . .]" (StA: 1/Stadtrat/123). Die Farbe der überarbeiteten Stellen schien ihm jedoch nicht zufriedenstellend – durch Behandlung mit Säure hatten diese einen „grünspanigen Ton" angenommen, der mit der Farbe der übrigen Figur nicht übereinstimmte; man wollte dieses Verfahren deshalb fortsetzen, um Gleichfarbigkeit zu erzielen.

In den 1890er Jahren stand die künstliche Patinierung des Winter-Denkmals zur Diskussion, angeregt durch eine neu entdeckte Methode, den Edelrost an Bronzestatuen chemisch zu erzeugen. Damit wird ein Problem der Zeit deutlich, nämlich daß die Patina, die fast alle Bronzewerke von der Antike bis zum 17. Jahrhundert überzog, an den Werken zeitgenössischer Künstler nicht mehr entstand. Den Grund dafür suchte man in der schwefligen Säure, die „seit dem Steinkohlenverbrauch in der Luft großer Städte immer in Menge vorkommt", aber auch der veränderten Zusammensetzung der Bronze gab man die Schuld (StA: 1/Stadtrat/123). Es wurde beklagt, daß neue Bronzen auf runden, glatten Flächen „unangenehm spiegelnde Glanzlichter" hatten, „werden sie älter, so hüllen sie sich in einen Überzug von Ruß, Staub, Schmutz, und selbst wo sie rein sind, bleiben sie traurig dunkel". Nachdem sich die Baukommission darüber informiert hatte, beschloß man jedoch, von der künstlichen Patinierung Abstand zu nehmen. Statt dessen führte man fast jährlich Reinigungsarbeiten durch.

Auf der dem Winter-Denkmal gegenüberliegenden Südwestseite der Kreuzung von Kriegs- und Ettlinger Straße wurde im Jahre 1877 das Kriegerdenkmal der Stadt Karlsruhe (Kat.-Nr. 47) aufgestellt, bereits zwei Jahre vorher, 1875, war an der Nordostseite des Ettlinger-Tor-Platzes der Malsch-Brunnen (Kat.-Nr. 45) errichtet worden. Die Verlegung des Karlsruher Bahnhofs und die Frage der Neugestaltung des Ettlinger-Tor-Platzes veranlaßten jedoch 1913, daß man sich über die Versetzung des Winter-Denkmals Gedanken machen mußte. Zunächst dachte man an einen dreieckigen Platz an der Ecke von Ettlinger Straße und der Straße „Am Stadtgarten". Ende Februar 1914 sprach sich die Kunstkommission für diesen neuen Standort aus, wenngleich einige Mitglieder, unter anderen der

Maler Gustav Schönleber, dann doch Bedenken äußerten, der Platz sei zu klein für das große Denkmal. Der Architekt Karl Moser schlug Ende Mai vor, einen Ideenwettbewerb zur Neuaufstellung der drei Denkmäler auszuschreiben, da das Kriegerdenkmal und der Malsch-Brunnen ebenfalls betroffen waren.

Diese Überlegungen wurden allerdings erst mehr als zwanzig Jahre später, im November 1936, wieder aufgegriffen, als in der „Badischen Presse" vom 8. 11. 1936 von seiten der Stadtverwaltung ein Aufruf an die Bürgerschaft erging, sich an einem Ideenwettbewerb zur Verlegung verschiedener Denkmäler zu beteiligen. Der ursprüngliche Bezug zum Aufstellungsort, nahe der Eisenbahn, für die Winter sich eingesetzt hatte, war schon geraume Zeit nicht mehr gegeben. Das alte Bahnhofsgelände war zum größten Teil überbaut, und „die Schatten eines neuen, großen Monumentalgebäudes der Reichspost fallen drückend auf den bisher so idyllisch gelegenen Denkmalsplatz" (Bad. Presse 9. 12. 1936).



24b
Winter-Denkmal, heutiger Standort in der Beiertheimer Allee, Aufnahme 1987

Aber wiederum geschah nichts. Während des Zweiten Weltkrieges, als viele Bronzedenkmäler für Kriegszwecke eingeschmolzen wurden, blieb das Winter-Denkmal, wie auch schon 1917, als man ihm künstlerischen Wert bescheinigte, von der Ablieferungspflicht ausgenommen. Vom Mai 1950 stammen Zeichnungen des Städtischen Hochbauamts, welche die Neuaufstellung des Denkmals entweder an der Ecke Erbprinzen- und Lammstraße oder an der Ecke Kriegs- und Lammstraße skizzieren. Zu Anfang der 1960er Jahre schließlich wurden im Zuge der Umbauarbeiten an der Kriegsstraße alle im Bereich des Ettlinger-Tor-Platzes stehenden Denkmäler versetzt. Für das Winter-Denkmal erwog man nun zunächst den Nymphengarten als Aufstellungsort, entschied sich aber dann 1964 endgültig für einen neuen Standort am südlichen Ende der Beiertheimer Allee in der Nähe des Albtalbahnhofs (Abb. 24b). Anfang 1976 wurde das Winter-Denkmal renoviert, erhielt unter anderem neue Sandsteinverblendplatten für den Sockel und eine zusätzliche Beschriftung mit näherem Hinweis auf die Person des Dargestellten. Das an seinem ursprünglichen Aufstellungsort am Ettlinger-Tor-Platz, einem belebten Zentrum des städtischen Lebens, von einem großen Laubbaum hinterfangene Monument steht heute ziemlich einsam in einer kleinen Grünanlage. Die Vorderseite ist gegen Norden gewandt, so daß dem Betrachter nie die Möglichkeit gegeben wird, die Hauptansicht der Figur in gutem Licht sehen zu können. Gleichzeitig wird der Blick durch die dahinter vorbeiführende Straße sowie Strommasten und -leitungen, Verkehrsschilder und Laternen abgelenkt, falls das Denkmal an dieser Stelle überhaupt Beachtung findet. Das ist um so mehr zu bedauern, da es sich zum einen um ein künstlerisch bedeutsames Werk handelt, zum andern um ein historisches Dokument, das mit der Person des Staatsministers Winter auch die Erinnerung an das badische Parlament in der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe wachruft.

Archivalien:
StA: 1/Stadtrat/122, 123; Bürgerausschußvorlagen 1892/1893; Rechenschaftsbericht 1893; 8/StS 17/123; 8/StS 22/11; 8/StS 23/42; 8/ZGS I/Winter; 8/PBS XIVb/99; 8/PBS OXIVb/465–469, 579; 7/N1 3.
GBA: Akte TBA, Öffentl. Anlagen, Sallenwäldchen etc., Fach 53.
HBA: Akte Denkmäler und Brunnen, H.4.
H-Reg: 330.202; 365.21.
GLA: 235/6982; 236/4561; 424f/425; N Kachel 16; J/B Karlsruhe 144.
LDA: Kartei Metallspende; 613/57; 06837.

Literatur:
Karlsruher Ztg. 1. 4. 1838, 5. 4. 1838, 7. 4. 1838, 9. 4. 1838, 13. 4. 1838, 19. 4. 1838, 1. 6. 1838, 9. 6. 1838, 14. 1. 1841 (Beil.), 27. 12. 1843, 30. 12. 1843. – Huhn 1843, S. 116. – Der Karlsruher Stadt- und Landbote 10. 11. 1846. – Ill. Ztg. Leipzig 21, 1853, S. 87f. – Bad. Landesztg. 16. 5. 1855. – Allg. Ztg. 20. 5. 1855. – Schwäbische Kronik 13. 7. 1855 (3. Bl.). – Bader 1858, S. 96. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 61. – Bad. Gewerbeztg. 5, 1872 (Beil.), S. 8. – Ludwig 1861, S. 20. – Seupel 1869, S. 88. – Bad. Biographien 2, 1875, S. 493–510. – Cathiau o. J. (1882), S. 19. – Fecht 1887, S. 426. – Cathiau o. J. (1890), S. 43. – Ill. Führer 1890, S. 28. – Bad. Landesztg. 24. 6. 1893 (2. Bl.). – Meyer 1895, S. 49. – Weech 2, 1898, S. 59–62, 193. – Allg. Dt. Biographie 43, 1898, S. 465–468. – Woerl o. J. (1899), S. 19. – Führer 1900, S. 14f. – Weech 3, 1, 1904, S. 14f. – Beckmanns Führer o. J. (1905), S. 32. – Meyer 1905, S. 42. – Kleiner Führer o. J. (1906), S. 12, 27. – Kleiner Führer 1909, S. 13. – Sander 1911, S. 40, 133, 183. – Krieg o. J. (1913), S. 11. – Oeftering 1919, S. 19. – Widmer/Stark o. J. (1919), S. 21. – Behm 1921, S. 59. 63. – Schorn 1925, S. 53. – Valdenaire o. J. (1929), S. 50. – Karlsruhe 1934, S. 51. – Bad. Presse 8. 11. 1936, 11. 11. 1936. – Der Führer 12. 11. 1936. – Bad. Presse 9. 12. 1936, 7./8. 11. 1942. – Allg. Ztg. 12./13. 7. 1952. – BNN 27. 5. 1955, 10. 5. 1958, 29. 12. 1960, 13. 3. 1963, 14. 4. 1964, 28. 4. 1964. – Baedeker 1966, S. 37. – Engelbert Strobel: L. G. Winter. Bad. Staatsminister des Innern. In: Bad. Heimat 49, 1969, S. 196–198. – Schefold 1971, Nr. 28394. – Bischof 1978, S. 83. – Baedeker 1982, S. 54.

G.B.

25 Denkmal für die Opfer des Theaterbrands

Standort: Friedhof an der Kapellenstraße (heute Alter Friedhof), nordwestlich der Gruftenhalle (1848– um 1960), vor der Gruftenhalle (seit um 1960)
Künstler: Franz Xaver Reich
Ausführung: Franz Xaver Reich (Figur); Steinhauermeister Belzer, Weisenbach (Sockel)
Auftraggeber: Großherzog Leopold von Baden
Datierung: 1847–1848
Material: Weißer Carrara-Marmor (Figur), heller Granit (Sockel)
Inschrift: HIER RUHEN / DIE / GESAMMELTEN / ÜBERRESTE / DER / BEI DEM BRANDE / DES GR. HOFTHEATERS / AM 28. FEBRUAR 1847 / VERUNGLÜCKTEN / – / PS. 62.2 /MEINE SEELE IST STILLE / ZU GOTT / DER MIR HILFT (Sockelvorderseite)
VON / GROSHERZOG / LEOPOLD / DEN TODTEN / ZUM GEDÄCHTNISS / DEN LEBENDEN / ZUM TROST (Sockelrückseite)
Auf den Sockelseiten: 63 Namen
Signatur: Keine
Erhaltung: Marmor stark verwittert, teilweise bemoost; Figur beschädigt, linke Hand, Palme abgeschlagen, Finger der rechten Hand zur Hälfte abgeschlagen, am linken Flügel fehlt die Spitze, am rechten Spitze beschädigt; Inschriften ehemals vergoldet, heute geschwärzt; das nachträglich (1850) angebrachte Gitter wieder entfernt (um 1960).

Das nach Entwürfen Friedrich Weinbrenners erbaute, 1808 eingeweihte Karlsruher Hoftheater, welches 1800 Personen Platz bot, war im Jahre 1830 im Innern neu gestaltet worden. Dem Geschmack der Zeit entsprechend, hatte der in Paris geschulte Dekorateur von Schlick die bemalte Inneneinrichtung aus Holz mit verschiedenen, akustisch dämpfenden Stoffen überzogen; der Plafond wurde dabei an einigen Stellen ausgestopft und mit bemalter Leinwand dekoriert, damit er gewölbt wirkte. Am 28. 2. 1847 sollte die beliebte Zauberposse ,,Der Artesische Brunnen" wiederaufgeführt werden, und so waren bereits geraume Zeit vor der Vorstellung die oberen Ränge des Theaters stark besetzt. Augenzeugen sprachen von über 300 Personen, darunter vor allem Dienstboten und junge Handwerker. Kurz nach 17 Uhr ergriff eine unvorsichtig angezündete Gasflamme in der markgräflichen Loge eine Draperie und setzte, begünstigt durch die leicht brennbaren Stoffe, in kürzester Zeit das ganze Haus in Flammen. Während die unteren, nur mäßig besetzten Ränge sich rasch leerten, entstand auf den obersten Panik. ,,Die einzelnen Treppen, und namentlich die, welche zur dritten Gallerie, dem am meist besuchtesten Platze, führen, waren von Holz und eng, und man fürchtete schon jahrelang bei einem etwa entstehenden Brandfalle großes Unglück, das leider auch eintraf" (Das traurige Ereigniß des Theaterbrandes zu Karlsruhe am 28. Februar 1847. Karlsruhe 1847, S. 3). Hinzu kam, daß viele Türen verschlossen waren. Trotz zahlreicher tatkräftiger Helfer konnten nicht alle Besucher gerettet werden. 63 Menschen fanden den Tod, darunter viele junge Leute und Kinder. An den Rettungsarbeiten beteiligte sich auch das neugebildete ,,Pompierskorps der Nachbarstadt Durlach, das unter dem Befehle seines Hauptmanns Hengst herbeigeeilt war" (Weech 2, 1898, S. 138) – die Residenzstadt Karlsruhe hatte zu diesem Zeitpunkt noch keine Freiwillige Feuerwehr, deren spätere Gründung maßgeblich auf diese Katastrophe zurückgeht.

Die Beerdigung der Brandopfer fand am 4. 3. 1847 unter großer Anteilnahme der Bevölkerung statt. Acht Särge wurden in zwei Gräbern nahe der Gruftenhalle versenkt, und die Geistlichen der katholischen, der evangelischen und der israelitischen Gemeinden hielten die Trauerreden. Großherzog Leopold bekundete öffentlich sein Mitgefühl für die Trauer der betroffenen Familien, wodurch Gemeinderat und Bürgerausschuß veranlaßt wurden, dem Monarchen am 13. 3. 1847 eine Dankadresse zu überreichen. Am darauffolgenden Tag war in der Zeitung zu lesen: ,,Zur bleibenden Erinnerung Allerhöchstihrer schmerzlichen Theilnahme an den Verunglückten solle ein Trauerdenkmal auf ihrem Grabe errichtet werden" (Karlsruher Ztg. 14. 3. 1847). Der Auftrag des Großherzogs für ein solches Monument erging an den Bildhauer Franz Xaver Reich und sollte aus der Handkasse des Fürsten bezahlt werden. Den Vertrag mit dem Künstler schloß im Namen Leopolds am 3. 8. 1847 Münzrat Ludwig Kachel. Vorgesehen war ein Engel aus carrarischem Marmor ,,zweiter Sorte", fünf badische Fuß hoch und auf einem Fußgestell stehend. Bis zum Herbst 1848 mußte die Arbeit vollendet sein, für die der Bildhauer einschließlich aller Auslagen 3000 Gulden erhalten sollte. Im September 1847 war bereits das Tonmodell fertig, und es erging die Anweisung, den Marmor für die Ausführung zu kaufen. Die

Anfertigung des Sockels wurde der Steinhauerwerkstatt Belzer in Weisenbach übertragen. Nach dem Entwurf Reichs sollte er in demselben Granit ausgeführt werden, der für die Stufen des Karl-Friedrich-Denkmals (Kat.-Nr. 23) verwendet worden war. „Die beiden Stufen, der Untersatz und der Aufsatz des Fußgestelles müssen aus ganzen Granitstücken scharf gearbeitet und fein geschliffen seyn", lauteten die technischen Anweisungen (GLA: 56/152). Am 19. 5. 1848 berichtete Kachel dem Großherzog, daß die Inschriften, entsprechend der Vorlage, vom Steinhauer angefertigt seien. Ende August war das Fundament gelegt, und man ging daran, den Sockel zu setzen und vor Ort die Inschriften zu vergolden. Als das Denkmal schließlich im Oktober 1848 fertiggestellt war, äußerte der Großherzog in einem Schreiben an Oberbürgermeister Malsch, daß er in der „gegenwärtig so bewegte[n] Zeit" – gemeint ist die Revolution in Baden – nur eine kleine Einweihungsfeier wünsche und er das Monument der Aufsicht und dem Schutz des Gemeinderats übergebe. Am 9. 11. 1848 wurde das Denkmal für die Opfer des Theaterbrands in Anwesenheit der Angehörigen der Opfer, der Geistlichen, des Oberbürgermeisters und des Gemeinderats, sowie der Beauftragten des Großherzogs eingeweiht.

Über den beiden Sammelgräbern erhob sich auf einem kleinen Hügel das zweistufige Podest mit dem einfachen kubischen Sockel, dessen Basis nur knapp angedeutet ist, auf quadratischer Grundfläche (Abb. 25, 25a). Die hohe, schlanke Gestalt des Engels steht auf einer etwas schmaleren Plinthe, wobei das Größenverhältnis zwischen Sockel und Figur annähernd gleich ist, der Unterbau nur kaum merklich höher, erst die Stufen verstärken optisch das Gewicht des Postaments. Der Engel ist als antikisch aufgefaßte Gewandfigur dargestellt; im Kontrapost stehend hält er in der linken Hand einen Palmzweig, den rechten Arm streckt er halb angewinkelt aus, um mit seiner rechten Hand im Zeigegestus nach oben zu weisen. Auch die hohen, schlanken Flügel an seinem Rücken treten aus dem relativ geschlossenen Körperkontur hervor und bilden gewissermaßen ein Gegengewicht zu der ein wenig nach vorne geneigten Haltung des Engels, die vor allem im leicht gesenkten Kopf deutlich wird. Die Faltenzüge des die Arme und Füße bedeckenden, sorgfältig drapierten Gewands sind naturalistisch modelliert und lassen den Körper in seiner natürlichen Haltung erkennen. Der Kopf mit den zurückgekämmten, eng anliegenden halblangen Haaren und dem schmalen, ovalen Gesicht ist besonders fein skulptiert. Mit gesenktem Blick schaut der Engel auf den Betrachter herab, seine Miene ist ernst, wenngleich die glatten, ebenmäßigen Gesichtszüge nur einen verhaltenen Ausdruck widerspiegeln. Bedenkt man jedoch, daß der heute stark verwitterte Marmor nur noch eine ungefähre Vorstellung von der ursprünglichen Qualität der Ausführung vermitteln kann, so läßt sich rückschließen, daß dieses Werk des Bildhauers Franz Xaver Reich – der wenige Jahre zuvor, 1842/43 in Rom die Werke der Antike studiert hatte – zu den herausragenden frühen Leistungen dieses Künstlers zählt.

Die Gestalt des Engels in der Grabmalskunst fand erstmals im Spätmittelalter Verwendung, man verstand ihn als Seelengeleit für die Verstorbenen, aber auch als den Toten gleichsam stellvertretend für die Hinterbliebenen betrauernd. Im Laufe der Jahrhunderte wurden Engel schließlich überkonfessionelle Gestalten, die man ebenso auf lutheranischen Gräbern darstellte. Die klassizistische Figur des Karlsruher Hoftheaterbrand-Denkmals unterscheidet sich von Grabesengeln, die im späten 19. Jahrhundert oft einen sentimentalen Charakter haben, durch eine beeindruckend schlichte Monumentalität und einem bei aller Formenstrenge erzielten Ausdruck, der bereits einen stilistischen Umbruch ahnen läßt. Der Palmenzweig als Symbol des Martyriums und des darauf folgenden himmlischen Lohnes nimmt Bezug auf den tragischen Tod der im Denkmal Verewigten, und die zum Himmel zeigende Hand des Engels verweist die Trauernden auf Gott.

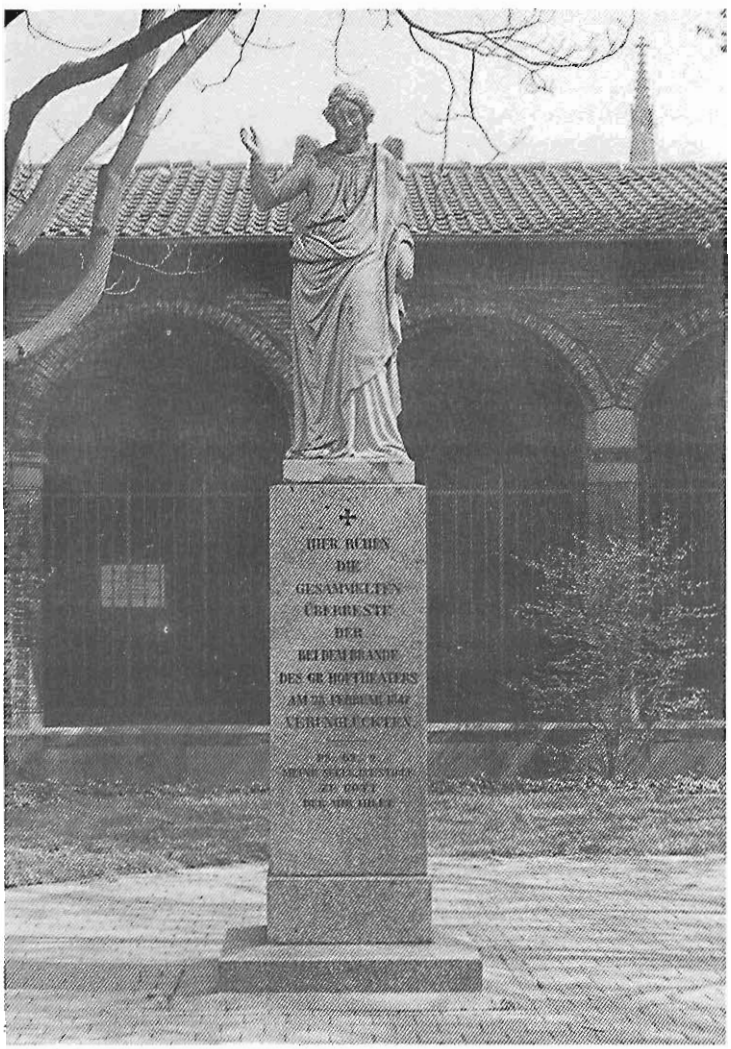
Ludwig Kachel beschrieb den „ergreifenden" Eindruck des Denkmals: „In des Himmels blauem Grunde steht des Engels Lichtgestalt, als wäre er eben zu uns herabgeschwebt, uns den größten Trost seiner besseren Heimat zu bringen [. . .]" (GLA: N Kachel 13). Die unmittelbare Wirkung auf die Zeitgenossen wird auch in einem Gedicht deutlich, das anläßlich der Einweihung auf einem Faltblatt gedruckt wurde, und dessen Verkaufserlös den Hinterbliebenen zugute kommen sollte:

„[. . .] Solltest holder Engel du nicht wirklich leben?
Seh'n wir doch zum Sprechen deine Lippen beben,
Trost und Wehmuth auf dem Antlitz schweben,
Liebevoll die Hand zum Segen sich erheben, –
Himmlische Gestalt! du kannst nicht leblos seyn,
Bist du gleich nur ein Gebild aus Marmorstein
Aus der hohen Brust, der du entsprungen,
Ist des Lebens Puls in dich gedrungen,
Und der wahre Genius der heil'gen Kunst,
Weihte dich zum guten Geist der Feuersbrunst.
Darum, wenn uns nimmer will gelingen,
Unser ird'sches Streben, unser Ringen,
Schwarze Wolken uns're Stirn umziehen,
Will nichts heilen unsern tiefen Seelen-Schmerz,
O dann lasset uns zum Friedhof-Engel ziehen,
Bald wird ruhig dann das arme Herz."

(GLA: N Kachel 13)



25 *Denkmal für die Opfer des Theaterbrands, Aufnahme vor 1896*



25a *Denkmal für die Opfer des Theaterbrands, Aufnahme 1987*

Daß dieses Denkmal für die Opfer des Theaterbrands auf einem Friedhof stand, auf den Gräbern der so tragisch Umgekommenen, unterscheidet es deutlich von den übrigen, in der Stadt auf öffentlichen Plätzen errichteten Monumenten, die zudem meist den zu Ehrenden bildlich darstellen. Es handelt sich demnach um ein Grabdenkmal, um ein „Trauerdenkmal", wie es anfänglich hieß, das sich aber schon durch die Person des Auftraggebers, des Großherzogs, und vor allem durch das vorausgegangene furchtbare Ereignis von sonstigen Grabmälern abhebt.

Im Jahre 1850 erhielten die Gräber mit dem Denkmal „auf allerhöchsten Befehl" des Großherzogs ein Geländer, welches „in monumentalem Styl gehalten" war (GLA: 56/152) und eine querrechteckige Fläche umschloß (Abb. 25). Acht Pfosten auf quadratischer Grundfläche, die bis knapp an die Basis des ein wenig erhöht stehenden Sockels reichten, bildeten jeweils eine lange Reihe vor und hinter dem Denkmal. Eine schmale Sockelzone verband umlaufend die Pfosten, auf denen jeweils eine antikisierende Vase – schalenartig mit Fuß – stand. Die querrechteckigen Füllungen zwischen den Pfosten waren, im Gegensatz zu diesen, nicht aus Stein, sondern vermutlich aus Schmiedeeisen. Jeweils eine Füllung bildete die Schmalseiten, jeweils drei die Breitseiten des Geländers. Ein solches rechteckiges Eisengitter gliederte sich wiederum in drei Quadrate, die, oben und unten mit Randleisten zusammengefaßt, oben noch zusätzlich durch einen ornamental geschmückten Handlauf abgeschlossen wurden. Eine Quadratform bildeten waagerecht, senkrecht und diagonal verlaufende, breite Eisenstäbe, deren Schnittpunkt eine Art Rosette mit umlaufendem Kranz betonte. In der Mittelachse des Denkmals wich die Füllung des Geländers ab, indem vier Quadrate diesen Bereich stärker akzentuierten. Diese sehr schlicht gehaltene Achtungszone stellte eine beinahe architektonische Lösung dar, die in ihrer reduzierten geometrischen Formensprache Gestaltungen der Antike und des Klassizismus anklingen läßt und dabei an den Stil Schinkels erinnert.

Bis zum Jahre 1871 übernahm der Großherzog die jeweils erforderlichen Kosten der Instandsetzung des Denkmals – Reinigung, sowie Vergolden der Inschrift –, danach ging das Monument in Eigentum und Fürsorgepflicht der Stadt Karlsruhe über. Um 1910 plante man eine gärtnerische Anlage um das Theaterbrand-Denkmal, die im Stile Max Laeugers geometrisch gegliederte Blumenrabatte unter Einbeziehung des alten, asymmetrisch angelegten Baumbestands vorsah. Diese wurde aber offenbar nicht ausgeführt, wenngleich der Friedhof längst aufgelassen war. Das Denkmal stand weiterhin nordwestlich der ehemaligen Gruftenhalle, allerdings nicht mehr „in des Himmels blauem Grunde", und so bemängelte 1933 der Kunstkritiker Karl Widmer, daß die Wirkung des Denkmals durch „eine unruhige moderne Backsteinarchitektur dahinter jetzt stark beeinträchtigt" sei (Widmer 1933, S. 301, Anm. 2). Auch den Zweiten Weltkrieg überstand das Monument offenbar unbeschadet, erst 1956 ist in der Presse von „pietätlosem Verhalten" (Allg. Ztg. 5. 6. 1956) im Umgang mit den Grabmälern auf dem Alten Friedhof zu lesen. Spätestens zu Anfang der 1960er Jahre, als für die benachbarte Schillerschule eine Turnhalle gebaut wurde, versetzte man das Theaterbrand-

Denkmal, so daß es heute vor der Gruftenhalle, aber nicht mehr auf den Gräbern steht. Vermutlich auch in diesem Zusammenhang entfernte man das Geländer, über dessen Verbleib nichts bekannt ist. Über den heutigen Zustand vor allem der Engelsfigur muß leider berichtet werden, daß er sich innerhalb von wenigen Jahren punktuell verschlechtert hat. Waren schon bei einer Besichtigung im Jahre 1983 der Verlust der linken Hand, die Finger der rechten dagegen nur leicht beschädigt zu verzeichnen, stellt sich die Bestandsaufnahme von 1987 (Abb. 25a) folgendermaßen dar: Es fehlt nicht nur die linke Hand, sondern auch der Palmzweig ist mittlerweile abgeschlagen, an der rechten Hand sind die Finger nur noch zur Hälfte erhalten, die Spitzen der Engelsflügel sind stark beschädigt bzw. fehlen ganz. Obwohl der Marmor nurmehr eine spröde, verwitterte Oberfläche hat und teilweise stark bemoost ist, läßt sich die außergewöhnliche Qualität dieses Kunstwerks, das zudem zu den frühesten Karlsruher Denkmälern zählt, deutlich erkennen. Deshalb erscheint es dringend geboten, dafür einen anderen, geschützten Aufstellungsort zu finden – der gleichwohl für jedermann zugänglich ist –, um dieses historische und künstlerische Dokument zu erhalten.

Archivalien:
StA: 1/Stadtrat/92; 8/StS 17/123; 8/StS 22/11; 8/StS 23/42; Ordner F 11; 8/PBS XI/108, 109; 8/PBS OXIVb/166–169.
GBA: Akte TBA, Lutherplatz etc., Fach 52.
H-Reg: 365.21.
GLA: 53/41; 56/152; N Kachel 13; J/B Karlsruhe 14, 144; J/C Karlsruhe 2.
LDA: 70/1–20.

Literatur:
Karlsruher Ztg. 14. 3. 1847. – Das traurige Ereigniß des Theaterbrandes zu Karlsruhe am 28. Februar 1847. Karlsruhe 1847. – Ill. Ztg. Leipzig 8, 1847, S. 215 ff. – Bader 1858, S. 99 f. – Seupel 1869, S. 89. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 94. – Cathiau o. J. (1882), S. 72. – Fecht 1887, S. 428, 582 f. – Cathiau 1890, S. 52. – Ill. Führer 1890, S. 70. – Chronik 1897, S. 79 f. – Weech 2, 1898, S. 134–142. – Woerl o. J. (1899), S. 27. – Führer 1900, S. 18, 27. – Ruf 1901, S. 29. – Weech 3, 1, 1904, S. 201. – Weech 3, 2, 1904, S. 617. – Beckmanns Führer o. J. (1905), S. 51. – Meyer 1905, S. 57. – Chronik 1907, S. 272. – Sander 1911, S. 65. – Oeftering 1913, S. 41. – Widmer/Stark o. J. (1919), S. 39. – Schorn 1925, S. 53. – Valdenaire o. J. (1929), S. 50. – Widmer 1933, S. 301, Anm. 2. – Karlsruhe 1934, S. 51. – Allg. Ztg. 5. 6. 1956. – Schefold 1971, Nr. 28067, 28070, 28072, 28392.

G.B.

26 Preußen-Denkmal

Standort: Friedhof an der Kapellenstraße (heute Alter Friedhof), gegenüber der Gruftenhalle, bei der Ostendstraße

Künstler: Friedrich Eisenlohr (Architektur); August Kiss, Berlin (Figur)

Ausführung: Lorenz Klammer (Steinmetzarbeiten); Zinkgießerei Moritz Geiss, Berlin (Figur)

Auftraggeber: König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen

Datierung: Um 1850–1852

Material: Roter Sandstein (Architektur), weißer Marmor (Kreuz), Zink (Figur), Bronze (Adler)

Inschrift: Wir wollen eher sterben, denn etwas wider unser väterlich Gesetz handeln. 2. Buch Makkab., 7. Kap., 2. V. (Vorderseite)
Meine Augen sehen nach den Treuen im Lande, daß sie bei mir wohnen. Psalm 101, 6. V. (rechte Seite)
Niemand hat größere Liebe denn die, daß er sein Leben läßt für seine Freunde. Joh. 15. Kap., 13. V. (Rückseite)
Sey getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben. Offenbar. 2. Kap., 10. V. (linke Seite)
Es starben den Heldentod / 1849 (Sockelvorderseite)
Auf den Sockelseiten: 137 Namen

Signatur: fecit Klammer (rechte untere Sockelvorderseite)

Erhaltung: Denkmalsarchitektur renoviert (1859); Einfriedungsgitter hinzugefügt (um 1870), später wieder entfernt. Bronzeadler eingeschmolzen (Zweiter Weltkrieg); Inschriften auf der linken Sockelseite zerstört (um 1950); Figur des Erzengels Michael entfernt (1953); weißes Marmorkreuz beseitigt (1956). Erhebliche Witterungsschäden, insbesondere am Sockel, den Wappen und Inschriften.

Im Mai 1849, einige Wochen bevor das letzte Kapitel der Badischen Revolution 1848/49 beendet sein sollte, spitzte sich die politische Lage in der von den Unruhen der Zeit bislang vergleichsweise wenig berührten Residenzstadt Karlsruhe erheb-

lich zu. Der am 12. 5. 1849 in Offenburg zusammengetretene Landeskongreß der Volksvereine, dem sich am folgenden Tag eine allgemeine Volksversammlung anschloß, hatte ein radikales Programm verabschiedet: Es forderte neben den bereits mehrfach formulierten wirtschaftlichen Ansprüchen auch die Auflösung der Kammern, den Rücktritt des Ministeriums, die Einberufung einer konstituierenden Landesversammlung sowie eine Amnestie für politische Gefangene und Flüchtlinge.

Die aus Offenburg zurückkehrenden Teilnehmer der Versammlung – ihre Zahl wird auf rund 35 000 geschätzt – trugen die Erhebung in alle Teile des Landes. Gleichzeitig verbreitete sich die Nachricht von der Meuterei der Soldaten in Rastatt und anderen badischen Garnisonen wie ein Lauffeuer. Auch in Karlsruhe kam es zu einem allgemeinen Soldatenaufstand, dem sich in der Nacht vom 13. auf den 14. Mai ein Straßengefecht zwischen den Revolutionären und der obrigkeitstreuen Bürgerwehr anschloß, als die aufgebrachte Volksmenge vergebens versuchte, das Zeughaus zu stürmen, um die dort gelagerten Waffen in ihren Besitz zu bringen.
Nachdem Großherzog Leopold die Zentralgewalt in Frankfurt ohne Erfolg um rasche militärische Hilfe gebeten hatte, floh er noch in derselben Nacht zunächst nach Germersheim, später ins Elsaß. Sein Ministerium folgte ihm am nächsten Tag. Abgesehen von zwei kleineren, zu diesem Zeitpunkt auswärts stationierten Verbänden und der Mehrzahl der Offiziere standen die badischen Truppen, die noch im April und September 1848 die beiden von Friedrich Hecker und Gustav von Struve geführten Aufstände niedergeschlagen hatten, nun auf der Seite der Revolutionäre. Die aus Mitgliedern des Landesausschusses gebildete provisorische Regierung verlegte mit Billigung des Karlsruher Gemeinderats ihren Sitz von Rastatt in die Landeshauptstadt und ließ sich zunächst im Rathaus, später im Ständehaus nieder. Für kurze Zeit war Baden zur Republik geworden.
In dieser Situation wandte sich Großherzog Leopold mit der Bitte um militärische Intervention an die preußische Regierung. Unter dem Oberbefehl des Prinzen Wilhelm von Preußen, des späteren Königs und deutschen Kaisers, wurden innerhalb kürzester Zeit zwei Armeekorps aufgeboten. Sie besetzten unter Beteiligung von kleineren bayerischen, hessischen und württembergischen Verbänden Anfang Juni von Norden her die gleichfalls von der Umsturzbewegung ergriffene Pfalz, um anschließend von hier aus gegen Baden zu operieren. Am 19. Juni verhängte der Prinz von Preußen den Kriegszustand über das Großherzogtum, wenige Stunden später marschierten seine Truppen in Baden ein.

Bei Waghäusel kam es am 20. und 21. Juni zu verlustreichen Kämpfen, welche die aussichtslose Lage der zahlenmäßig und von ihrer Ausrüstung her weit unterlegenen Revolutionsarmee bereits erkennen ließen. Das letzte Gefecht vor Einnahme der Landeshauptstadt fand am 25. 6. 1849 zwischen Grötzingen und Durlach statt, als etwa tausend Freiheitskämpfer versuchten, die vorrückenden Preußen aufzuhalten, um die Flucht der provisorischen Regierung aus Karlsruhe und den Rückzug der Revolutionsarmee nach Rastatt zu decken. Als man in Karlsruhe das Herannahen der preußischen Truppen vernahm, fuhren Oberbürgermeister Malsch, einige Gemeinderäte und ein großer Teil der Bürgerwehr dem preußischen Prinzen und seinen Soldaten auf der Durlacher Allee entgegen, um ihnen „den Dank der Stadt für ihre Befreiung vorzutragen" (Weech 2, 1898, S. 294).
Anfang Juli hatten die eindringenden Truppen das Land mit Ausnahme der Bundesfestung Rastatt besetzt. Etwa 2000 Revolutionskämpfer konnten rechtzeitig in die Schweiz flüchten, knapp 6000 Menschen waren jedoch in Rastatt eingeschlossen. Angesichts ihrer ausweglosen Situation ergaben sie sich am 23. Juli. Kurze Zeit später nahmen die Stand- und Kriegsgerichte ihre Arbeit auf: Knapp tausend Urteile wurden gesprochen, darunter harte Zuchthausstrafen und mehrere Todesurteile, die nicht nur die Anführer der Bewegung, sondern willkürlich auch einige harmlose Mitläufer trafen.
Unter der Führung Preußens hatte die Reaktion gesiegt, von der vielgepriesenen badischen Liberalität blieb vorerst nichts mehr übrig. Ruhe und Ordnung stellten sich wieder ein, wenn sie auch vom Großherzog, der am 18. 8. 1849 in seine Residenz zurückkehrte, teuer erkauft worden waren. Der über Baden verhängte Ausnahmezustand dauerte bis ins Jahr 1852 an. Das badische Militär wurde – abgesehen von den beiden außerhalb des Landes untergebrachten Einheiten – zunächst aufgelöst, dann nach preußischem Vorbild neu aufgestellt und vorübergehend in preußische Garnisonen verlegt, während in den folgenden anderthalb Jahren in Baden ausschließlich preußische Einheiten stationiert waren. Die Säuberungsaktionen und Repressionen durch die Besatzungsmacht trafen nicht nur die Anhänger der republikanisch-demokratischen Bewegung, sie schränkten unversehens auch die Freiheit jener Bürger ein, die nie mit den umstürzlerischen Ideen sympathisiert hatten. Kein Wunder, daß die harten Maßnahmen, mit denen die Preußen während und nach der Niederwerfung der Revolution durchgriffen, bei großen Teilen der Bevölkerung Badens auf Ablehnung stießen und ihrem Oberbefehlshaber, Wilhelm von Preußen, den Beinamen „Kartätschenprinz" einbrachten.

Als Reaktion auf die veränderten Verhältnisse im Land stiegen die in den 1840er Jahren ohnehin nicht geringen Auswandererzahlen noch weiter an. Man schätzt, daß nach 1849 etwa 70 000 Menschen emigrierten, vornehmlich nach Nordamerika. Inserate für Überfahrten in die Neue Welt ohne Rückfahrschein gehörten damals zum alltäglichen Angebot der Tagespresse. Erst 1862 wurde unter Großherzog Friedrich I. eine Generalamnestie für alle ehemaligen Verurteilten erlassen.

Zwischen dem preußischen Herrscherhaus und dem großherzoglichen Hof in Baden hatten sich indessen nach dem Ende der Revolution immer engere Beziehungen angebahnt. Als Beispiel für den gesucht freundlichen Umgang der beiden Regierungen miteinander sei nur der Umstand erwähnt, daß seit 1850 der Geburtstag des „Kartätschenprinzen" in der Landeshauptstadt feierlich begangen wurde, lange bevor er im neugegründeten Deutschen Reich für alle Staaten gleichsam als Nationalfeiertag galt. Die Bemühungen des Großherzogtums um die Verbindung mit dem mächtigen und einflußreichen norddeutschen Staat gipfelten schließlich 1856 in der Vermählung des Großherzogs Friedrich I. mit Prinzessin Luise von Preußen, der Tochter des späteren deutschen Kaisers Wilhelm I.

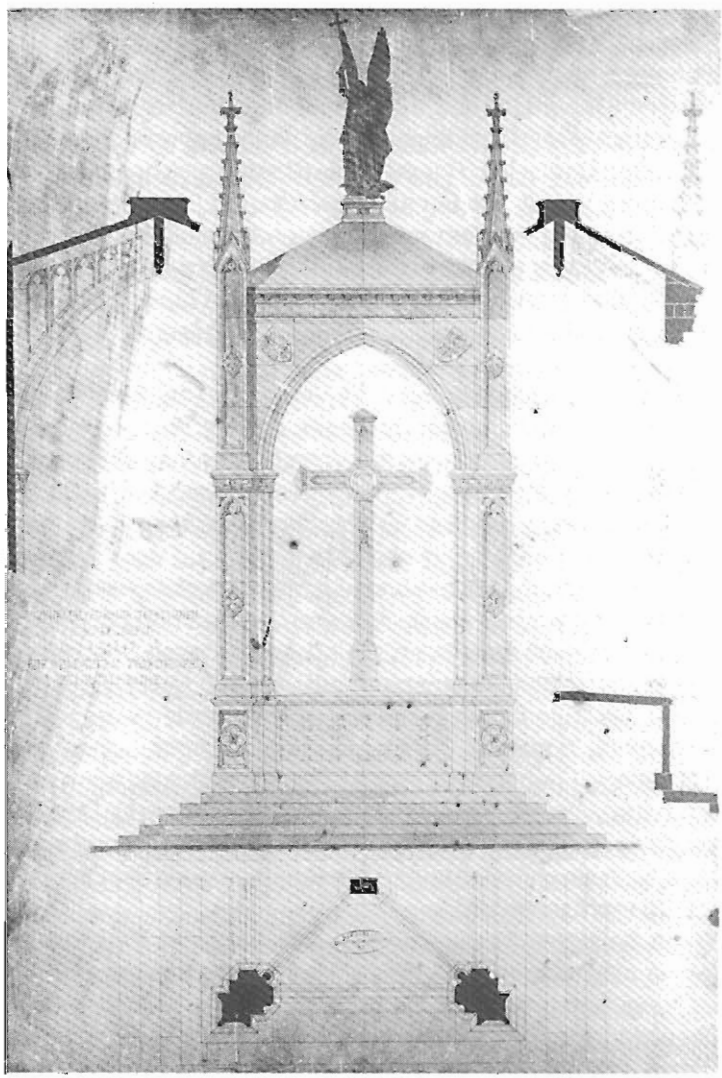
Weder der badische Hof noch die Verwaltung der Stadt machten Einwände geltend, als von seiten des preußischen Königs und der preußischen Armee der Vorschlag unterbreitet wurde, alle während der Niederwerfung des Aufstandes in Baden 1849 gefallenen preußischen Militärangehörigen mit einem zentralen und anspruchsvollen Monument auf dem Friedhof der Landeshauptstadt zu ehren. Damit sollte nicht nur der Toten gedacht werden: Diese Aufgabe übernahmen bereits die damals zahlreich errichteten, meist bescheidenen Denkmäler, die von einzelnen Regimentern auf verschiedenen Schlachtfeldern und Friedhöfen in Baden gestiftet worden waren. Das Monument, in dessen Planung die Vorstellungen seines Auftraggebers, Friedrich Wilhelm IV., maßgeblich einfließen sollten, hatte vielmehr die Funktion zu erfüllen, neben der Demonstration preußischen Selbstverständnisses und Machtanspruches auch die christlich verbrämte Rechtfertigung der Okkupation zu repräsentieren.
Wann die ersten Schritte zur Verwirklichung des Projekts unternommen wurden, ist – wie zahlreiche Einzelheiten zur Entstehungsgeschichte des Denkmals – mangels Quellen nicht überliefert. Man darf jedoch davon ausgehen, daß die konkrete Planung in jener Zeit begann, als die preußische Militärregierung in Baden noch uneingeschränkt bestand, also vor Ablauf des Jahres 1850. Finanzielle Verpflichtungen ergaben sich aus diesem Vorhaben zunächst weder für die Gemeinde noch für den großherzoglichen Hof, da die nötigen Gelder für die Denkmalsarchitektur, zumindest zum größten Teil, von den Armeeangehörigen und die Figur vom preußischen König gestiftet werden sollten. Die Stadtverwaltung hatte lediglich einen geeigneten Standort zur Verfügung zu stellen. In dieser Frage einigten sich die Beteiligten auf einen Platz innerhalb des Friedhofs an der Kapellenstraße (heute Alter Friedhof), gegenüber der 1841 nach Plänen von Carl Kuentzle erbauten Gruftenhalle nahe der Ostendstraße – eine Straße, die zu jener Zeit bereits angelegt war, ihren Namen jedoch erst Jahre später erhielt, als der neue Friedhofsteil jenseits der Straße eröffnet wurde.
Zeitgenössische Ansichten (Abb. 26a) und Beschreibungen vermitteln eine Vorstellung von der damaligen „romantischen" Stimmung des an einen englischen Landschaftspark erinnern-



26a *Preußen-Denkmal, Aquarell von C. Kiefer 1860*

den Friedhofs, der seinen malerischen Charakter trotz gravierender Eingriffe bis heute nicht gänzlich verloren hat: „Er wird, wie die öffentlichen Gärten, als ein Spaziergang aufgesucht und ist auch in Wirklichkeit ein Garten. In den älteren Theilen haben sich malerische Baumgruppen und schattiges Gesträuch gebildet, unterbrochen von Denkmalen größerer oder geringerer Bedeutung, die neueren Gräber sind durch kleine Gärtchen und Baumanlagen bezeichnet und geschmückt, und Reihen von schlichten Kreuzen, Leichensteinen und Grabmonumenten ziehen sich nach allen Richtungen hin, durch Wege den Besuchenden zugängig gemacht" (Bader 1858, S. 99). Den örtlichen Voraussetzungen entsprechend, richtete

man die Vorderseite des geplanten Monuments nach Südosten aus, so daß nicht die Friedhofsmauer, sondern Bäume und Sträucher eine stimmungsvolle Kulisse bildeten.
Immer wieder angeführten, aber nicht näher belegten Hinweisen in der stadtgeschichtlichen Literatur zufolge, beauftragte der preußische König Friedrich Wilhelm IV. – vermutlich durch Vermittlung des großherzoglichen Hofes – den badischen Architekten und Professor der Bauschule am Polytechnikum, Friedrich Eisenlohr, mit Entwurf und Bauleitung des Monuments für die 1849 gefallenen preußischen Soldaten nach seinen Vorstellungen. Geplant war ein Grabbaldachin als Erinnerungszeichen, das im neogotischen Stil ausgeführt werden sollte, jener Richtung der Architektur und Denkmalskunst, die Friedrich Weinbrenner bereits zu Beginn des Jahrhunderts in Karlsruhe eingeführt hatte (Kat.-Nr. 4, 5, 14). Mit der Wahl Eisenlohrs, der insbesondere durch seine Bahnhofs- und Kirchenbauten der 1840er und 1850er Jahre in Baden bekanntgeworden war, hatte man einen der bedeutendsten Vertreter der Gotikrezeption für diese Aufgabe gewonnen. Der Umstand, daß der Architekt das charakteristische Erscheinungsbild des Karlsruher Friedhofs durch die nach seinen Plänen aus rotem Sandstein 1842 im neogotischen Stil erbaute Kapelle am Eingang des Kirchhofs bereits entscheidend geprägt hatte, mag bei der Auftragserteilung eine nicht unerhebliche Rolle gespielt haben.
Monumente in Form eines gotischen Tabernakels oder Baldachins über einem Unterbau mit Postament waren seit Beginn des 19. Jahrhunderts sowohl als Grabmal wie auch als Denkmal bekannt. Gerade das Tabernakelgrabmal mit einem Kreuz oder der Büste des Verstorbenen unter einem mit gotischen Zierformen mehr oder weniger geschmückten Dach gilt als typisches Grabzeichen der Romantik, wie es vom gehobenen Bürgertum im ersten und zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts bevorzugt wurde. Der Grabstein Friedrich Eisenlohrs beispielsweise, der seit den frühen 1930er Jahren im Ehrenhof der Technischen Hochschule steht, gehört zu den wenigen in Karlsruhe erhaltenen Beispielen derartiger Grabmonumente. Wie eng sich bei diesem Typus die Gattungen Grabmal und Denkmal berühren, belegt überdies das im Schloßgarten errichtete Monument für den Dichter Johann Peter Hebel (Kat.-Nr. 22).
Die in Form eines Grabbaldachins etwa zur gleichen Zeit vor allem in Preußen erbauten Denkmäler lehnen sich an den erwähnten Grabmaltypus an, wobei jedoch die Größenverhältnisse um ein Vielfaches gesteigert wurden. Welchen Anteil nun Friedrich Wilhelm IV., den als Kronprinz eine freundschaftliche und künstlerisch inspirierende Beziehung mit Karl Friedrich Schinkel bis zu dessen Tod 1841 verband, an der Konzeption des gotisierenden Monuments hatte, darüber können heute nur noch Vermutungen angestellt werden. Naheliegend erscheint jedoch, daß die von Schinkel entworfenen und 1816 bzw. 1832–1837 in Gußeisen ausgeführten Monumente für Prinz Leopold von Hessen-Homburg in Großgörschen und für den 1632 bei Lützen gefallenen schwedischen König Gustav Adolf als Vorbilder für das Karlsruher Denkmal dienten. Sollte diese Annahme zutreffend sein, so kann weiterhin vermutet werden, daß Eisenlohr mittels einer Vorlage mit der gewünsch-



26b *Preußen-Denkmal, Zeichnung mit Ansicht und Grundriß, nach 1852*

ten architektonischen Form vertraut gemacht wurde, die dann den Ausgangspunkt seiner Planung bildete. Entwürfe des Baumeisters haben sich offensichtlich nicht erhalten. Bekannt ist nur eine unsignierte und undatierte, heute verschollene Zeichnung des Denkmals (Abb. 26b), die den Stempel des Polytechnikums Karlsruhe trägt. Stil und Inhalt des Blattes lassen vermuten, daß es sich um die Arbeit für ein Mappenwerk mit architektonischen Vorlagen handelte, das erst nach der Vollendung des Denkmals 1852 entstanden ist.

Verglichen mit dem filigranen Schinkelschen Baldachin über dem sogenannten „Schwedenstein" für Gustav Adolf erscheinen die Formen des Preußen-Denkmals (Abb. 26) – nicht zuletzt bedingt durch die Verwendung von rotem Sandstein anstelle von Gußeisen – deutlich wuchtiger und geschlossener. Hervorgerufen wird dieser Eindruck zum einen durch seinen hohen Sockel und die kräftig hervortretenden Stützen des Baldachins, zum anderen durch den weitgehenden Verzicht auf Maß- und Strebewerk. Ein mehrstufiger Unterbau führt zu einem quadratischen Sockel mit Basis und Gesims, auf dessen Seiten in gotischer Schrift die Namen sämtlicher während der Niederwerfung des Aufstandes in Baden im Juni 1849 gefallenen Preußen zu lesen sind. Die Reihenfolge der Namen richtet sich zunächst nach der Unterteilung in Regimenter und Bataillone, dann nach dem Dienstgrad der Militärpersonen. Vermutlich um 1950 mußte die südwestliche Sockelfläche repariert werden, wobei die eingemeißelten Namen auf dieser Seite zerstört wurden. Auf der zur Mitte hin leicht ansteigenden Platte des Sockels stand bis in die 1950er Jahre hinein ein Hochkreuz aus weißem Marmor. Ein Tondo im Schnittpunkt seiner Arme zeigte das als Relief gebildete Antlitz Christi. Mit der Beseitigung des im Verlauf eines Jahrhunderts sehr zu Schaden gekommenen Kreuzes ging auch der ursprüngliche Charakter des Denkmals als eines überdachten Altars weitgehend verloren.

Über den Ecken des Sockels erheben sich die vier Stützen des Baldachins, denen jeweils ein Strebepfeiler vorgelagert ist. Kapitelle mit Eichenlaubwerk leiten über zu den Archivolten der Spitzbögen und zu dem Baldachingewölbe, das an ein Seitenschiffjoch einer gotischen Kirche erinnert, außerdem zu den mit Krabben besetzten Fialen der Strebepfeiler, die ursprünglich von je einem Adler bekrönt waren. Die Zwickel über den Spitzbögen tragen acht schräg zur Mittelachse des Denkmals hin angeordnete, als Reliefs ausgeführte Wappen der preußischen Provinzen Posen, Brandenburg, Ost- und Westpreußen, Schlesien, Pommern, Rheinland und Westfalen. Ihrer diagonalen Plazierung entsprach die Bewegungsrichtung der bronzenen Adler auf den Fialspitzen, die mit ihren halbgeöffneten Schwingen den Eindruck erweckten, als würden sie sogleich in alle vier Himmelsrichtungen davonfliegen. Aber auch die Adler sind heute nicht mehr vorhanden; sie wurden während des Zweiten Weltkrieges eingeschmolzen. Aus kassettenartigen Vertiefungen am Sockel und an den Strebepfeilern treten vorgeblendete Vierpässe und rautenförmige Verzierungen hervor, die ebenso wie die Wappen als Reliefs gebildet sind. Unterhalb des Dachgesims verläuft auf jeder Seite des Ziboriums ein Fries mit eingemeißelten Versen aus den Apokryphen bzw. der Bibel, die so ausgewählt wurden, daß sich ihre Aussage ohne weiteres auf den damals aktuellen Konflikt zwischen der als von Gottes Gnaden eingesetzt sich verstehenden Obrigkeit und den dagegen rebellierenden Kräften übertragen ließ. Das Zitat auf der Vorderseite entstammt dem 2. Brief der Makkabäer, Kapitel 7, Vers 2: „Wir wollen eher sterben, denn etwas wider unser väterlich Gesetz handeln." Auf der rechten Seite folgt der 6. Vers des Psalms 101: „Meine Augen sehen nach den Treuen im Lande, daß sie bei mir wohnen." Der rückseitige Fries trägt ein Zitat aus dem Johannesevangelium, Kapitel 15, Vers 13: „Niemand hat größere Liebe denn die, daß er sein Leben läßt für seine Freunde." Auf der linken Seite findet sich schließlich der 10. Vers aus dem 2. Kapitel der Offenbarung: „Sey getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben."

Eine Szene aus der biblischen Geschichte lieferte die Vorlage für den krönenden Abschluß des Denkmals: Der Erzengel Michael als Drachentöter. Die überlebensgroße Figurengruppe stand auf einem flachen quadratischen Sockel über der Mitte des Daches, von den Fialtürmchen optisch gerahmt. Gestiftet wurde sie von Friedrich Wilhelm IV., der die Arbeit nach dem Ende der Revolution bei dem Berliner Bildhauer August Kiss in Auftrag gegeben hatte. Auch bei diesem Werk wäre denkbar, daß es sich um die Umsetzung einer Schinkelschen Idee handelte, hatte der preußische Baumeister doch bereits um 1815 den drachentötenden Erzengel verschiedentlich als nationale Symbolfigur innerhalb seiner Entwürfe eines Denkmals für die Befreiungskriege verwendet.

Der erste Abguß des von Kiss um 1850 fertiggestellten Modells wurde in der Berliner Gießerei Moritz Geiss in Zink ausgeführt, anschließend bronziert und nach Karlsruhe geschickt. Ein zweiter Guß, diesmal in Bronze, erfolgte etwa zur gleichen Zeit in der Gießerei bei Lauchhammer unter der Leitung von Karl Ludwig Friebel. Die Bronzegruppe gelangte als Geschenk des preußischen Königs an seinen Bruder Wilhelm, unter dessen militärischem Oberbefehl der Aufstand in Baden so erfolgreich unterdrückt worden war, in den Park des Babelsberger Schlos-

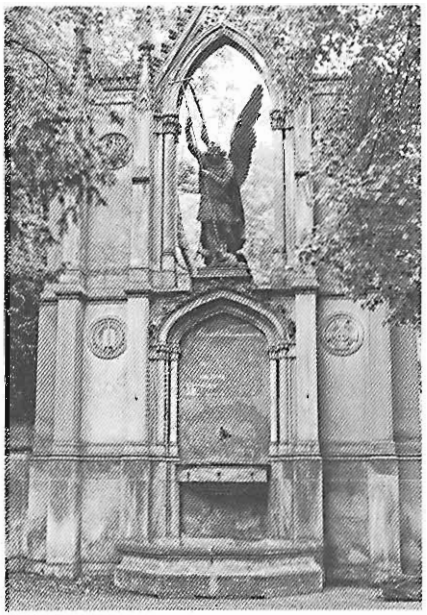


26 *Preußen-Denkmal, Aufnahme um 1907*

ses, dem ganz im neogotischen Stil erbauten Sommersitz des Prinzen bei Potsdam. Als gleichsam privates Erinnerungsmal fand die Statue 1853 am Abhang des Babelsberges Aufstellung in der Nische einer von dem preußischen Hofbaurat Strack entworfenen, gotisierenden Wandarchitektur aus rotem Sandstein (Abb. 26c).

Mit der Ausführung des für Karlsruhe bestimmten Standbildes in Zink hatte sich Friedrich Wilhelm IV. für ein seit den 1830er Jahren vornehmlich in Berliner Gießereien sehr in Mode gekommenes Material entschieden, von dem man damals annahm, es sei eine kostengünstige, zugleich von der Qualität her nicht minderwertige Alternative zu den verschiedenen traditionellen Werkstoffen – je nachdem, ob die fertigen Zinkgüsse mittels einer Oberflächenbehandlung Gold, Silber, Bronze, Stein oder Holz imitieren sollten. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erkannte man jedoch, daß die Vorteile der neuen Technik, insbesondere ihre Dauerhaftigkeit, überschätzt worden waren. In der Folgezeit kam das Verfahren daher kaum mehr zur Anwendung.

Die Darstellung des heiligen Michael mit dem Drachen folgt der seit dem Mittelalter bekannten Ikonographie des Erzengels. Der Anführer der himmlischen Heerscharen im Kampf gegen Luzifer und sein Gefolge steht über dem am Boden sich windenden Ungeheuer, dem er seinen Kreuzstab mit beiden Händen in den aufgerissenen Rachen stößt. Antikische und mittelalterliche Elemente charakterisieren seine kriegerische Gewandung, eine Kappe mit Kreuzdiadem bildet die Kopfbedekkung über dem lockigen Haar. Der Kunsthistoriker Wilhelm Lübke (Kat.-Nr. 63), der Mitte des 19. Jahrhunderts in Berlin lebte, äußerte sich 1853 im Deutschen Kunstblatt – ohne auf das Karlsruher Denkmal einzugehen – wenig anerkennend über die Plastik von Kiss, die er in Gestalt des Bronzegusses für Babelsberg kennengelernt hatte. Beispielsweise zeige der Kopf der Statue „wohl die momentane Verdüsterung, aber nicht die verderbenblitzende Energie eines Michael; die Richtung der Augen schiesst sogar weit über das Ziel ihres Grimmes in's Leere hinaus; die beiden Hände legen sich, namentlich die rechte, nur lose an den Schaft, während doch gerade diese als stossführende [. . .] denselben fest umfassen müsste; selbst in der Biegung des rechten Handgelenkes liegt etwas forcirt Gemachtes, zu künstlich Reflektirtes." Für die Darstellung des Drachens wäre es, so Lübke, von Vorteil gewesen, wenn „dieser etwas grösser, bedeutsamer hervorgetreten wäre, da ein nicht wegzuleugnendes Missverhältnis in dieser Beziehung zwischen beiden Figuren besteht" (Lübke 1853, S. 38). Von vereinzelter Kritik abgesehen, wurde die Figurenerfindung von Kiss jedoch offensichtlich recht positiv aufgenommen, wofür zumindest die Tatsache spricht, daß die Berliner Zinkgießerei Moritz Geiss das Standbild des Erzengels Michael bereits seit 1852 mehrere Jahre lang katalogmäßig vertrieb (Abb. 26d).



26c
Preußen-Denkmal, Statue des Erzengels Michael von August Kiss, Aufstellung im Schloßgarten Babelsberg, Aufnahme um 1970

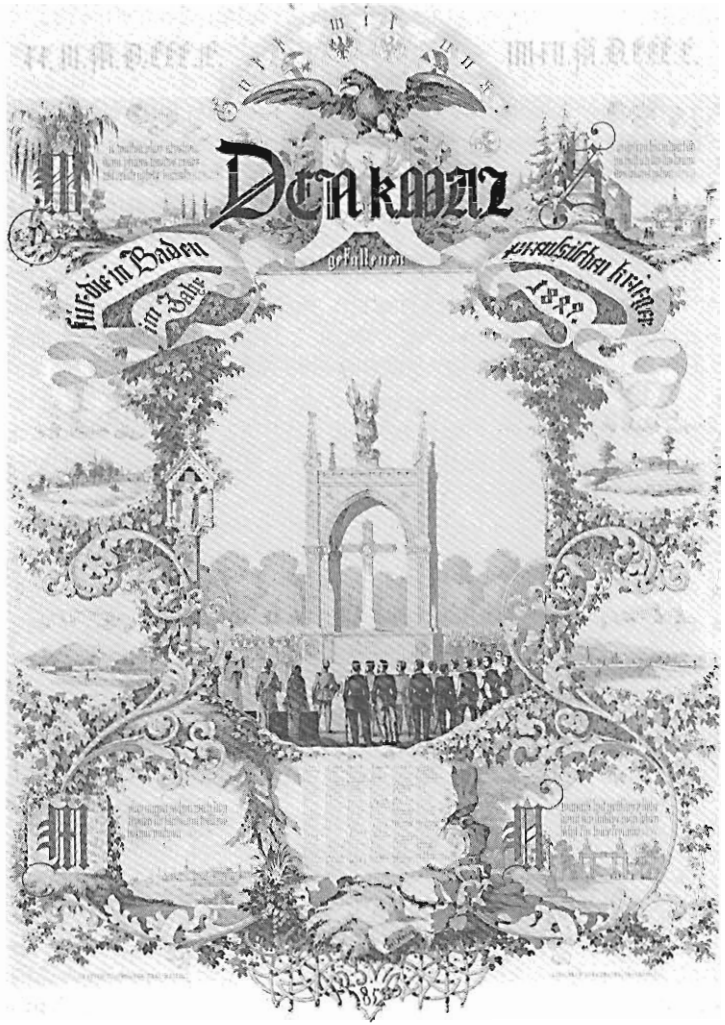
Die Ehrung der gefallenen preußischen Soldaten durch ein Denkmal, dessen imposante Ausmaße alle in Karlsruhe bisher errichteten Monumente übertraf, war mit einem eindeutigen politischen Bekenntnis seines Auftraggebers verbunden. Sei-



26d
Preußen-Denkmal, Statue des Erzengels Michael von August Kiss, Lithographie von Genrich 1852 aus dem Katalog der Gießerei Moritz Geiss

ne Aussage – vorbereitet durch eine Denkmalsarchitektur, die wie ein Zitat kirchlicher Baukunst in Erscheinung tritt, und unterstützt durch geschickt ausgewählte Bibelworte – fand ihre unmittelbarste Formulierung in der bekrönenden Michaelsfigur. Dieses Standbild führte eine Art Urmythos vor Augen: der Kampf des Guten gegen das Böse. Eingekleidet in eine biblische Szenerie sollte dieser jedoch nicht für sich allein stehen, sondern als idealisierendes Symbol für ein Kapitel jüngster deutscher Geschichte dienen. Auf diese Weise wurde der als gerecht propagierte Kampf mit jenen Kräften, die sich gegen die gottgewollte Herrschaft aufgelehnt hatten, in religiöse Sphären entrückt. Am spezifisch preußischen Sendungsauftrag des himmlischen Rächers ließ indessen der preußische Adler auf dem Brustpanzer des Erzengels keinen Zweifel.

Als Einweihungstermin bestimmte Friedrich Wilhelm IV. den 23. 7. 1852, den dritten Jahrestag der Kapitulation Rastatts, mit der die aufständische Bewegung restlos zerschlagen worden war. Über die Planungen der mit der Enthüllung verbundenen Feier informieren einige Schriftstücke des preußischen Ministeriums der Auswärtigen Angelegenheiten, datiert vom Juni und Juli 1852, die sich im Zentralen Staatsarchiv Merseburg als offenbar einziges Archivmaterial zum Preußen-Denkmal aus der Zeit vor seiner Vollendung erhalten haben. In einem Brief vom 1. 6. 1852 an den preußischen Kriegsminister von Bonin verfügte der König, daß die von ihm gestiftete Statue des Erzengels erst am Einweihungstag auf dem Denkmal errichtet werden sollte. Ferner delegierte er die Angehörigen der preußischen Armee, die an der Feier in Karlsruhe teilnehmen sollten. Dazu gehörten zum einen die Militärpersonen, denen aus diesem Anlaß die Verleihung der Großherzoglichen Verdienstmedaille zugesagt worden war, zum anderen „auch einige Regiments-Commandeure und Offiziere der in der Rheinprovinz und in Westphalen garnisonirenden Truppentheile [. . .]. Auf andere, außerhalb jener Provinzen befindlichen Offiziere kann dies indeß nicht ausgedehnt, denselben vielmehr nur überlassen werden, ob sie aus eigener Macht und auf ihre Kosten daran Theil nehmen wollen" (Zentrales Staatsarchiv Merseburg, Hist. Abt. II/2.4.1./Abt. III Nr. 18 501).
Die Einweihung wurde schließlich in Form einer religiösen und zugleich militärischen Zeremonie vorgenommen (Abb. 26e). „Dem Denkmal gegenüber, an der Mauer des Friedhofs, befand sich der Feldaltar, an welchem der Gottesdienst verrichtet werden sollte. Diesem zur Rechten hatten sämtliche badische Offiziere der hiesigen Garnison und aus denen des Landes alle diejenigen, welche sich im Jahr 1849 die Feldzugsmedaille erworben hatten [. . .], zur Linken die Deputationen der städti-



26e *Preußen-Denkmal, Lithographie von Carl Heilig als Erinnerungsblatt zur Einweihung am 23. 7. 1852*

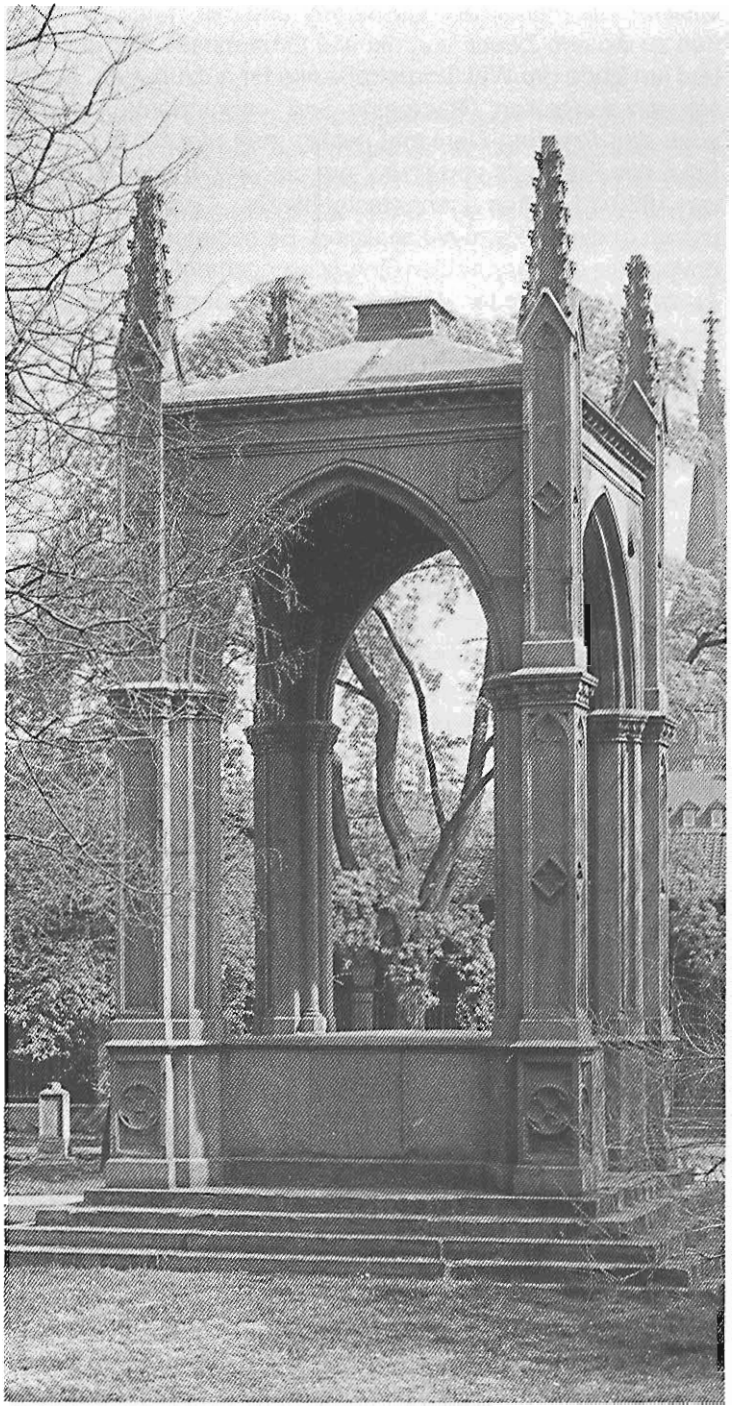
schen Behörden mit dem Stadtdirektor und Oberbürgermeister an der Spitze, und der Befehlshaber der Bürgerwehr [. . .] ihren Platz. Das 2. Infanteriebataillon war in Abtheilungen längs der Kirchhofmauer und um das Monument, das 1. Bataillon in einiger Entfernung hinter demselben zum Abgeben der Salven aufgestellt" (Bad. Landesztg. 25. 7. 1852). Aus dem preußischen Königshaus waren als Gäste des badischen Hofes, den Prinzregent Friedrich I. vertrat, Prinz Wilhelm und seine Gemahlin anwesend, die späteren Schwiegereltern des Großherzogs. Friedrich Wilhelm IV. war nicht erschienen, er hatte das Denkmal ein Jahr zuvor bei der Durchreise in Augen-

schein genommen, als die Baldachinarchitektur beinahe vollendet war und nur noch die königliche Stiftung in Form der bekrönenden Figur fehlte. Den kirchlichen Teil der Einweihung übernahm der preußische Divisionsprediger Hunger, der auch die erste Weiherede hielt, gefolgt von dem Karlsruher Hofdiakon Cnefelius. Nach dem gemeinsamen Singen einiger Kirchenlieder beendeten Salvenschüsse die Feier.

Wenige Jahre später zeigte sich, daß bereits einige kleinere Reparaturen an der Denkmalsarchitektur notwendig geworden waren, deren Kosten sich auf mehr als zweihundert Gulden belaufen sollten. Aus diesem Umstand heraus entstand ein Streit zwischen Stadt und Staat darüber, wer die Unterhaltspflicht für das Denkmal zu übernehmen habe. Der Gemeinderat ging davon aus, daß dies die Angelegenheit der preußischen Regierung sei und richtete daher ein entsprechendes Schreiben, datiert vom 14. 9. 1859, an den preußischen Gesandten am badischen Hof mit der Bitte, die erforderlichen Schritte einzuleiten. Die großherzoglichen Ministerien des Innern und der Auswärtigen Angelegenheiten suchten dieses als wenig diplomatisch empfundene Verhalten jedoch unter allen Umständen zu revidieren. Auf Staatsebene kam man daher überein, die künftige Sorgepflicht für das Preußen-Denkmal der Bezirksbauinspektion zu übertragen und den benötigten Betrag aus der Großherzoglichen Generalstaatskasse zu begleichen, in welche „der Überschuß der erhobenen Maiaufstandskosten abgeliefert" worden war. Die Ministerien betrachteten es als „eine Ehrenschuld des Landes [. . .] das Denkmal für die in seinem Dienste und in seinem Interesse gefallenen preußischen Krieger auf Kosten des Landes zu unterhalten, nachdem bei den hiesigen städtischen Behörden diese Sache eine so engherzige und kleinliche Behandlung gefunden hat" (GLA: 206/2301).

Ursprünglich war das Preußen-Denkmal ohne Einfriedung errichtet worden, lediglich eine rechteckige, mit niederen Büschen bepflanzte Fläche bildete seine Achtungszone (Abb. 26a). Das kreisrunde, schmiedeeiserne Gitter wurde erst später hinzugefügt – vermutlich in den 1870er Jahren, als sich das Erscheinungsbild des Friedhofs allmählich wandelte: Um das Monument herum entstand ein zur Ostendstraße hin im Halbrund sich öffnender Platz (Abb. 26); im erweiterten östlichen Teil des Friedhofs wurde während des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71, dem Preußen-Denkmal genau gegenüber, die Grabstätte der gefallenen Soldaten (Kat.-Nr. 49) angelegt.

Eine durchgreifende Neugestaltung des Alten Friedhofs, die einen Teil der Fläche als öffentlichen Park, einen anderen als Bauland nutzen wollte, stand seit den 1920er Jahren zur Dis-



26f *Preußen-Denkmal, Zustand nach Entfernung der Statue, der Adlerfiguren und des Kreuzes, Aufnahme 1987*

kussion. Die Planungen des Garten- und des Tiefbauamts sahen zu diesem Zweck vor, die alte Gruftenhalle abzubrechen und am Ende der Waldhornstraße wieder aufzubauen. Alle historisch wertvollen Grabsteine und -monumente, darunter auch das Preußen-Denkmal, wollte man gleichfalls in diese Ecke des Friedhofs versetzen; nur die Gräber der Gefallenen von 1870/71 sollten unangetastet bleiben. Das Projekt wurde jedoch in dieser Form nie realisiert. Es scheiterte zunächst in erster Linie an mangelnden Finanzierungsmöglichkeiten; nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und in den Nachkriegsjahren war an eine Veränderung gleichfalls nicht zu denken. Ein erster, auf das Preußen-Denkmal bezogener Versuch wurde 1948 unternommen, als man mit Aufräumungsarbeiten begann, um anläßlich des hundertsten Jahrestages der Badischen Revolution eine Feier für die Vorkämpfer demokratischer Rechte abhalten zu können, an deren Vorbild man sich nun gern wieder erinnerte. Der damalige Oberbürgermeister Friedrich Töpper klärte die Initiatoren der Gedenkstunde jedoch alsbald darüber auf, daß es sich nicht um ein Erinnerungsmal für die Revolutionäre, sondern für die preußischen Soldaten handelte, worauf die Vorkehrungen sofort abgebrochen wurden.

Während des Krieges waren zwar die Bronzeadler zum Einschmelzen demontiert worden, die Figur des Erzengels Michael blieb jedoch von den Metallsammlungen verschont, weil ihre Abnahme die Errichtung eines Gerüsts erfordert hätte. Die Statue war aber durch Luftangriffe stark in Mitleidenschaft gezogen worden und drohte herabzustürzen. Sie mußte daher im Februar 1953 auf Betreiben des Bezirksbauamts entfernt werden. Beabsichtigt war, sie in einem Bauhof des Landesdenkmalamts einzulagern; beim Transport brach die Figur jedoch auseinander und wurde endgültig beseitigt. Schließlich verwitterte auch das weiße Marmorkreuz unter dem Baldachin immer mehr, so daß es 1956 gleichfalls entfernt wurde (Abb. 26 f). Wie knapp hundert Jahre zuvor herrschte auch damals wieder Unklarheit darüber, wer von den in Betracht kommenden Stellen für die Unterhaltung des Denkmals zuständig sein sollte – eine Situation, an der sich seither offenbar wenig geändert hat.

Heute ist das Preußen-Denkmal ein fast vergessener Torso, ein leeres, fremdartig anmutendes Gehäuse, das mehr und mehr verfällt. Der Sandstein ist an zahlreichen Stellen stark verwittert, die Inschriften sind kaum noch zu entziffern. Die ursprüngliche historische Bedeutung des Monuments erschließt sich dem unvorbereiteten Betrachter nicht mehr. Was bleibt, ist der malerische Reiz der neogotischen Formen zwischen den hohen Bäumen des Alten Friedhofs, der – wenn auch mit bedauerlichen Lücken – immer noch ein Stück badischer Geschichte widerspiegelt.

Archivalien:
StA: 1/H-Reg/1860; 8/StS 11/21; 8/StS 17/123; 8/StS 22/11; 8/StS 23/42; 8/Alben/4; 8/PBS XIVb/87–89, 148; 8/PBS OXIVb/349–352, 576, 619.
GBA: Akte TBA, Lutherplatz etc., Fach 52.
HBA: Akte Denkmäler und Brunnen, H.2.
GLA: 206/2301, 237/42089; J/B Karlsruhe 144; J/C Karlsruhe 5, 10.
LDA: 70/1–18, 473/4, 05935, 16723, Fotos o. Neg.-Nr.; Ca. 1602, 1613; Repr. 17617.
Zentrales Staatsarchiv Merseburg: Hist. Abt. II/2.4.1./Abt. III Nr. 18501.

Literatur:
Bad. Landesztg. 20. 7. 1852, 23. 7. 1852, 24. 7. 1852, 25. 7. 1852. – Karlsruher Ztg. 24. 7. 1852. – Neue Preußische Ztg. 23. 7. 1852, 27. 7. 1852. – Geiss 1852, H.11, Taf. 6. – Wilhelm Lübke: Das Standbild des Erzengels Michael von Kiss. In: Dt. Kunstbl. 4, 1853, H.5, S. 38 f. – C. L. Häberlin gen. Belani: Sanssouci, Potsdam und Umgebung. Berlin/Potsdam 1855, S. 154. – Bader 1858, S. 99 f. – Ludwig 1861, S. 18. – Seupel 1869, S. 89. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 94. – Cathiau o. J. (1890), S. 52. – Ill. Führer 1890, S. 53, 70. – Weech 2, 1898, S. 220–317. – Grüsse aus Potsdam und Umgebung in Bild und Wort. Original-Aufnahmen von W. O. Link, Text von N. Becher. Berlin-Schöneberg o. J. (1898), S. 148, Abb. S. 140. – Woerl o. J. (1899), S. 28. – Führer 1900, S. 27. – Weech 3, 1, 1904, S. 5. – Hermann Lüer/Max Creutz: Geschichte der Metallkunst. Bd. 1. Stuttgart 1904, S. 562. – Beckmanns Führer o. J. (1905), S. 51. – Meyer 1905, S. 56. – Sander 1911, S. 65 f. – Oeftering 1913, S. 41. – Oeftering 1919, S. 18. – Widmer/Stark o. J. (1919), S. 39. – Behm 1921, S. 63. – Valdenaire o. J. (1929). S. 50, Abb. 59. – Widmer 1931, S. 33. – Widmer 1933, S. 300 f. – BNN 31. 3. 1948, 20. 2. 1953. – Johannes Sievers: Die Arbeiten von K. F. Schinkel für Prinz Wilhelm, späteren König von Preußen. Berlin 1955, S. 212. – Baedeker 1966, S. 32. – Veit Valentin: Geschichte der deutschen Revolution von 1848–1849. 2 Bde. Berlin 1930/31. – Schefold 1971, Nr. 28388–28390. – Die Badische Revolution 1848–1849. Ausst.-Kat. Stadtarchiv Karlsruhe 1973. – BNN 22. 7. 1977. – Bloch/Grzimek 1978, Sp. 134. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 93. – Vögely 1982, S. 405 f. – Willy Real: Die Revolution in Baden 1848/49. Stuttgart 1983. – Lurz 1, 1985, S. 386 ff.

U.M.

27 Projekt für ein Großherzog-Leopold-Denkmal

Standort: Waldhornstraße, vor der geplanten protestantischen Kirche, gegenüber dem Finanzministerium (heute Regierungspräsidium)
Künstler: Christian Daniel Rauch, Berlin (Figur); Heinrich Hübsch (Sockel)
Auftraggeber: Prinzregent Friedrich von Baden
Datierung: 1852–1857
Material: Bronze (Figur), Marmor (Sockel)
Inschrift: Unbekannt.

Großherzog Leopold von Baden war am 24. 4. 1852 verstorben. Noch im selben Jahr hatte sein Sohn, Prinzregent Friedrich von Baden, den berühmtesten zeitgenössischen Bildhauer, Christian Daniel Rauch aus Berlin, mit der Schaffung eines Denkmals „zur Aufstellung vor der zu erbauenden evangelischen Kirche in Karlsruhe" (Eggers 4, 1887, S. 40) beauftragt. Mit der Erledigung der Korrespondenz und der Mittlerrolle zwischen dem Prinzregenten und dem preußischen Bildhauer wurde der Leiter der badischen Münze, Ludwig Philipp Christoph Kachel, betraut. Beide waren einander bekannt, da Kachel während einer staatlich geförderten Studienreise 1823 auch in der Werkstatt von Rauch in Berlin gearbeitet hatte. Er ließ Rauch zunächst eine von ihm entworfene Denkmünze mit dem Profil Leopolds zukommen, nach der sich der Bildhauer einen ersten Eindruck von der Physiognomie des verstorbenen Großherzogs machen konnte. Um welche Münze es sich hierbei handelte, läßt sich heute nicht mehr sagen, da Kachel von der Thronbesteigung Leopolds im Jahre 1830 bis zu dessen Tode unzählige Prägungen herausgegeben hatte. Weitere Hinweise zu der Person des Darzustellenden erbat sich Rauch am 20. 2. 1853: „Sollte bei der Charakterisierung des Standbildes Seiner Hoheit des Hochseligen Großherzog Leopold, etwas besonderes hervorgehoben oder angebracht werden, so bitte ich um Ihre persönliche gefällige Mittheilung, die mir vielleicht sonst entgehen könnte. Sollte eine gute Lithographie der ganzen Gestalt oder auch ein derartiges Faceportrait des Hochseligen Großherzogs von Ihnen besonders bevorzugt mir angedeutet werden, so würde ich Ihnen sehr dankbar dafür sayn" (GLA: N Kachel 14). Das Gewünschte erhielt Rauch im März 1853: eine Lithographie mit dem Brustbild des Großherzogs von Johann Grund und eine Lithographie mit der Ganzfigur von Franz Xaver Winterhalter. Nach diesen drei Vorlagen modellierte Rauch zwei Entwürfe, von denen er aber nur den zweiten zur Begutachtung nach Karlsruhe sandte. „In beiden ist der Fürst in Uniform mit umgeschlagenem Mantel dargestellt, der das eine Mal bei erhobener rechter Hand unter dem rechten Arm hindurchgezogen von der Linken, den Unterleib verhüllend, gehalten wird; der rechte Fuß ist ein wenig vorgerückt vor den linken, auf welchem der Körper ruht. In der zweiten Skizze [. . .] ist der Mantel vor dem Halse geschlossen, aber von beiden Armen auseinander gehalten, indem die Rechte hoch erhoben ist und die Linke auf dem Haupte des neben dem Fürsten sitzenden Löwen, des badischen Wappenthiers, ruht. Das rechte Bein ist hier das Standbein, das linke ein wenig vorgesetzt" (Eggers 4, 1887, S. 40 f.). Das Modell, das nicht mehr erhalten ist, traf am 22. 7. 1853 in Karlsruhe ein und wurde in Abwesenheit des Prinzregenten wenig später von Kachel in einem Brief an Rauch wie folgt beurteilt: „Zunächst bin ich es Ihnen schuldig den Eindruck zu schildern welchen im ersten Augenblick der schöne Entwurf auf mich und die Künstler und Laien gemacht hat, die ihn gesehen haben und den höchstseligen Großherzog Leopold näher kannten: wir sehen in dem Standbild mehr einen Feldherrn als unseren gnädigen Fürsten. Daran bin ich schuld, weil ich Ihnen nicht getreu genug die sehr ruhige Haltung und das milde Auftreten des Selben geschildert habe. Aber darüber ist nur eine Stimme, daß das Modell durchaus den großen Meister beurkundet. Voll Adel, ist es, nach allen Richtungen gesehen, von den gehäuften Linien umfloßen und gestaltet sich herrlich. Wunderschön und höchst geistreich ist besonders der Kopf entworfen und hat jetzt schon überraschende Ähnlichkeit" (GLA: N Kachel 14). Prinzregent Friedrich stimmte dieser Ansicht bei und fügte hinzu: „Ihre herrliche Idee mit dem rechten Arme die Segnung auszusprechen dürfte, nach hiesiger Ansicht, etwa durch die Senkung der Hand sich mehr offenbaren. Einige Wenige wollten in der jetzigen aufwärts gehenden Richtung derselben, sogar etwas abweisendes erblicken. Hinsichtlich des Löwen wird allerdings seine Weglassung sehr gewünscht. Als Symbol der Stärke soll er nicht betrachtet werden, als Zähringer Löwe ist es ein Wappenthier, als Stütze ist er für die Ausführung in Bronze nicht erforderlich und die schöne Gruppirung dürfte durch den langen Fürstenmantel zu erreichen seyn" (Nationalgalerie Berlin/Ost, Autographen-Slg.). Die preußischer Mentalität entsprechende Auffassung eines Herrscherbildnisses, wie sie für den Entwurf Rauchs charakteristisch ist, kam dem Geschmack der Badener nicht entgegen, die ihren Landesvater in Zivilkleidung und nicht in Uniform dargestellt sehen wollten.

Am 18. 8. 1853 hielt sich Christian Daniel Rauch während einer Reise in die Schweiz und zum Rhein in Karlsruhe auf, um mit dem Prinzregenten und Kachel Fragen des Standmotivs und der Bekleidung zu erörtern. Daraufhin schickte Kachel am 14. 2. 1863 zwei Daguerreotypien nach Bildern von Johann Grund nach Berlin, die den Großherzog in Uniform und in Zivilkleidung zeigten.

Im Februar erbat Rauch einen Gipsabguß der Marmorbüste Leopolds, die Ludwig Schwanthaler zu Lebzeiten des Herrschers angefertigt hatte sowie Angaben zum Aufstellungsort und zur Größe des Denkmals: „Nach der Größe des Platzes welcher das Denkmal ausersehen wird, wäre auch die des Standbildes zu bestimmen, wozu wie ich hörte Seine Hoheit der Prinz Regent die Wahl schon getroffen hatte und bitte mir gnädigst das Maaß des Platzes wie das des Standbildes ungefähr anzugeben, meinerseits für die Stellung des Letzteren bemerken muß die Vorderansicht desselben möglichst Einer der drei Sonnenseiten zuzuwenden, die Bronze braucht viel und bestimmtes Licht!" (GLA: N Kachel 14)

1853 hatte Baudirektor Heinrich Hübsch eine evangelische Kirche entworfen und für den Platz an der Waldhornstraße gegenüber dem Haupteingang des Finanzministeriums (heute Regierungspräsidium) bestimmt. Der Vorplatz der dreischiffig projektierten, an frühchristliche Kirchenbauten erinnernden Basilika war als Aufstellungsort des Denkmals in Aussicht genommen worden. Die Wahl des Standortes erschien sinnvoll, da der regierende Großherzog auch immer das Amt des obersten Bischofs der evangelischen Landeskirche innehatte. Hinsichtlich der Größe des Standbildes wollte man sich am Großherzog-Karl-Friedrich-Denkmal auf dem Schloßplatz orientieren (Kat.-Nr. 23) und Maße sowie Gestaltung des Sockels von dem Raum abhängig machen, der vor der projektierten Kirche zur Verfügung stände. Daher sollte das Postament von Heinrich Hübsch in Karlsruhe angefertigt und dann nach Berlin geschickt werden. Ob es dazu kam, ist nicht bekannt.

Am 4. 10. 1854 überraschte Rauch die Karlsruher mit der Nachricht, eine neue Idee zu haben. Er schickte ein Gipsmodell, das am 7. 11. 1854 vom Prinzregenten begutachtet wurde und das Eggers wie folgt beschreiben: „[. . .] der Löwe fehlt, die Linke hat den am Hals geschlossenen Mantel ein wenig gerafft, die rechte Hand ist etwas gesenkt und das rechte Bein tritt als Standbein ein wenig vor das linke" (Eggers 4, 1887, S. 41). Das nicht erhaltene Modell fand Gefallen, und Kachel teilte Rauch am 24. 11. 1854 mit, „daß Seine Königliche Hoheit der Regent Sie mit der Ausführung des Modells für den Bronzeguß in der von Ihnen vorgeschlagenen Größe betrauen" (GLA: N Kachel 14).

Anfang Januar 1856 allerdings faßte man den Beschluß, den Bau der evangelischen Kirche auf unbestimmte Zeit zu verschieben. Damit wurde auch der Standort des projektierten Denkmals hinfällig. „Es wird daher ein freier Platz für die Aufstellung gewählt werden. Es war die Rede vom Marktplatze, da würde der bürgerfreundliche Herr gut stehen, aber nach Norden sehen müßen, was wohl nicht als geeignet erscheinen dürfte. Auf jeder Seite des vordern Schloßplatzes, in dessen Mitte Carl Friedrichs Monument steht, befindet sich noch ein großer freier Platz, von ersterm durch Baumreihen getrennt, und es könnte vielleicht einer dieser Räume gewählt werden. Hier würde das Standbild nach Süden sehen, in der Nähe des großherzoglichen Schloßes auf grünem Rasen von fernstehenden Bäumen umgeben stehen, recht als ein Kunstwerk für sich erscheinen und den etwas öden Platz schmücken", schrieb Ludwig Kachel am 6. 1. 1856 an Christian Daniel Rauch (Nationalgalerie Berlin/Ost, Autographen-Slg.). Unzutreffend ist die Feststellung von Eggers, daß die ungelöste Frage des Standortes der Grund für die Aufschiebung des Denkmalprojekts gewesen wäre. Vielmehr hinderten andere Verbindlichkeiten den Bildhauer daran, das Gußmodell für das Standbild des Großherzog-Leopold-Denkmals fertigzustellen. Christian Daniel Rauch starb unerwartet am 3. 12. 1857 in Dresden.

Wenige Tage nach Rauchs Tod erhielt Großherzog Friedrich I. von Baden zwei Angebote der Rauch-Schüler Karl Möller und August Kiss – der Letztgenannte hatte 1850 das Modell des Erzengels Michael für das Preußen-Denkmal angefertigt (Kat.-Nr. 26) –, das projektierte Monument nach den Plänen des Meisters auszuführen. Beide erhielten eine abschlägige Antwort.

Der Ankauf der Rauch-Entwürfe für das Großherzog-Leopold-Denkmal durch den Großherzog scheiterte an den zu hohen Forderungen der Nachkommen. Erst im November 1858 wurde mit dem Bildhauer Franz Xaver Reich das Projekt für ein Denkmal des Großherzogs Leopold von Baden wieder aufgenommen (Kat.-Nr. 30).

Archivalien:
StA: 8/StS 13/225 a.
GLA: 233/1459; N Kachel 14.
Staatliche Museen zu Berlin/DDR, Nationalgalerie, Autographen-Slg.

Literatur:
Karl Eggers: Das Rauch Museum. Sammlung von Modellen der Werke Christian Rauch's. Berlin 1877, S. 23 f., Nr. 105–107. – Eggers 4, 1887, S. 39 ff. – Annegret Janda: Das Rauch-Archiv in der National-Galerie der Staatlichen Museen zu Berlin. In: Max Kunze (Hg.): Christian Daniel Rauch. Beiträge zum Werk und Wirken (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. 10). Stendal 1980, S. 107–113, hier: S. 111, Nr. 9.

M.G.

28 Johann-Gottfried-Tulla-Denkmal

Standort: Maxau, am Rheindamm südlich der Rheinbrücke
Künstler: Unbekannt
Ausführung: Unbekannt
Auftraggeber: Markgraf Maximilian von Baden
Datierung: 1853
Material: Grauer Kappeler Granit
Inschrift: Dem grossh. badischen Ingenieur Oberst / J. G. TULLA / dem verdienstvollen Gründer / der zum grossen Nutzen aller Uferbewohner /unter der segensreichen Regierung des / Grossherzogs Carl Friedrich / unternommenen Rhein Rectification / zum ehrenden Andenken / von / Markgraf Max von Baden / 1853 (Sockelvorderseite)
Signatur: Keine
Erhaltung: Fundament erneuert (1958).

Johann Gottfried Tulla wurde am 20. 3. 1770 als Sohn eines evangelischen Pfarrers in Karlsruhe geboren. Nach dem Besuch des Lyzeums begann er eine Ausbildung als Geometer, konnte sich aber durch die Protektion von Markgraf Karl Friedrich zum Ingenieur weiterbilden und erhielt 1797 eine Anstellung in fürstlichem Dienst. 1807 gründete er nach dem Vorbild der Pariser École polytechnique in Karlsruhe eine Ingenieurschule, aus welcher 1825 die Polytechnische Schule, die spätere Technische Hochschule, hervorging. Seit 1817 war Tulla mit der obersten Wasser- und Straßenbauverwaltung betraut und führte in der Folgezeit die Korrektion des Oberrheins nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten durch. Dabei wurde der Flußlauf begradigt und in ein Bett zusammengefaßt, wodurch das rückwärtige Gebiet frei von Hochwasser wurde; zudem senkte man damit die Fluß- und Grundwasserstände und erreichte die Trockenlegung der versumpften Gebiete der Oberrheinischen Tiefebene. Der Ausbau nach Tullas Plänen war erst 1885 beendet, nachdem Tulla bereits am 27. 3. 1828 in Paris gestorben und auf dem Montmartre-Friedhof bestattet worden war.

Tullas Werk wurde erstmals ein Vierteljahrhundert nach seinem Tode gewürdigt, als Markgraf Maximilian von Baden, Besitzer eines Hofguts am Rhein, dem Ingenieur auf seinem weitläufigen Anwesen im Jahre 1853 einen Gedenkstein setzen ließ. Ein Zeitgenosse beschrieb den Standort in der Nähe eines von dem Architekten Friedrich Theodor Fischer im „italienischen Stil" erbauten Lustschlößchens, welches nicht mehr erhalten ist: „[. . .] dasselbe liegt auf einer mit manchfaltigen Rosenarten bepflanzten Anhöhe zwischen schönen Baumgruppen und gleich hinter demselben führt ein Weg auf ein freies Plätzchen, in dessen Mitte, zwischen dunkeln hohen Baumgruppen, Tulla's Denkmal errichtet ist. Dasselbe besteht aus einem mächtigen Granitblock, welcher von Kappel hierher gebracht wurde und seine Hauptseite mit der Inschrift gegen den Rhein wendet" (Seupel 1869, S. 160 f., Abb. 28).

Der Gedenkstein ist eher als eine persönliche Dankesbezeigung zu werten, wohingegen seit 1866 bei den badischen Rheinufergemeinden für ein größeres Denkmal gesammelt wurde. Anfänglich konnte man sich über die Art des Denkmals und den Aufstellungsort nicht einigen, so daß das Projekt bis zum hundertjährigen Geburtstag Tullas nicht zustande kam. Zunächst war die Aufstellung einer Büste im Botanischen Garten geplant, und zwar gegenüber dem damaligen Dienstgebäude der Wasser- und Straßenbauverwaltung. Zwischenzeitlich fand aber dort das Heinrich-Hübsch-Denkmal (Kat.-Nr. 37) seinen Standort. Außerdem wurde an die Errichtung eines Obelisken an der Schiffbrücke in Kehl gedacht – dazu hatte Baudirektor Josef Durm bereits einen Entwurf angefertigt. In Mannheim bemühte sich der Verschönerungsverein um ein Tulla-Denkmal in Form eines Leuchtturms „auf der Neckarspitze" (Cassinone/Spieß 1929, S. 45). Schließlich kam der Gedanke auf, einen Aussichtsturm auf dem Schloßberg bei Breisach zu bauen, nach dem Vorbild des einige Jahre zuvor für den Reichsfreiherrn vom Stein bei Wetter an der Ruhr errichteten Gedenkturms. Man überließ Großherzog Friedrich die Wahl zwischen dem Obelisken und einem von Bezirksbauinspektor Armbruster in Offenburg entworfenen Aussichtsturm; der Großherzog entschied sich für letzteren und stiftete dafür 500 Gulden. Der zinnengekrönte Turm mit dem Reliefbildnis Tullas wurde am 25. 10. 1874 feierlich eingeweiht.

Bei der Verstärkung des Hochwasserdamms XXV in Maxau im Jahre 1958 wurde das Karlsruher Tulla-Denkmal durch den neuen Dammfuß angeschnitten, „und damit wurde so recht deutlich, in welchen vernachlässigten Zustand diese Gedenkstätte eines so bedeutenden Mannes wie Tulla gekommen ist" (TBA: Akte Brunnen, Denkmal und Denkmalschutz, H.1). Das Denkmal erhielt daraufhin eine neue Fundamentierung, und seine Umgebung wurde einer Gartenpflege unterzogen, von der heute allerdings nicht mehr viel zu sehen ist.



28
Tulla-Denkmal, Aufnahme 1987

Archivalien:
StA: 8/StS 17/123; 8/StS 22/11; 8 StS 23/42; 8/PBS OXIVb/435, 436.
TBA: Akte Brunnen, Denkmal und Denkmalschutz, H.1.

Literatur:
Seupel 1869, S. 160 f. – Bad. Biographien 2, 1875, S. 360–364. – Meyer 1905, S. 79. – Arthur Valdenaire: Tullas Tod. In: Die Pyramide 1928, S. 52 ff. – Heinrich Cassinone/Karl Spieß: Johann Gottfried Tulla, der Begründer der Wasser- und Straßenbauverwaltung in Baden, hrsg. von der Badischen Wasser- und Straßenbaudirektion Karlsruhe. Karlsruhe 1929, S. 45 f. – Karlsruhe 1936, S. 18. – Baedeker 1966, S. 44. – Karlsruher Stadtteile. Knielingen. Ausst.-Kat. Prinz-Max-Palais Karlsruhe 1986, S. 62.

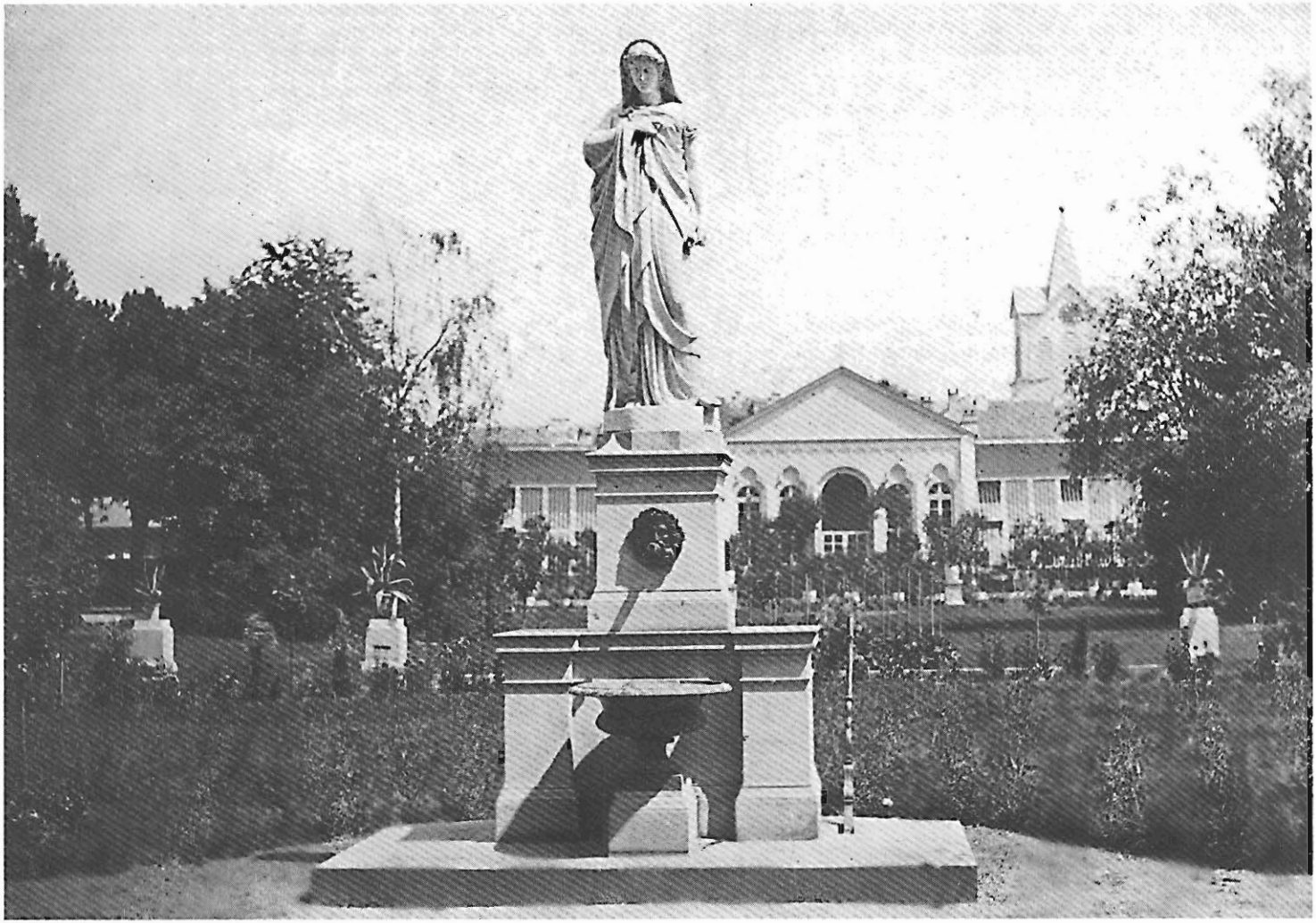
G.B.

29 Brunnen im Garten der Großherzogin Sophie

Standort: Garten der Großherzogin Sophie, zwischen Palais und Orangerie (um 1857– um 1892)
Künstler: Friedrich Theodor Fischer (Sockel), unbekannter Bildhauer (Figur)
Ausführung: Unbekannt
Auftraggeber: Großherzogin Sophie von Baden
Datierung: Um 1857
Material: Stein (Sockel, Figur), Gußeisen (Schale), Metall (Wasserausflußrohr)
Inschrift: Keine
Signatur: Unbekannt
Erhaltung: Beseitigt (um 1892).

Auf dem weitläufigen Areal zwischen Herren-, Kriegs- und Ritterstraße am Südrand der Stadt erbaute Friedrich Weinbrenner seit 1817 das Palais der Markgräfin Christiane Louise, der Witwe des Markgrafen Friedrich, des zweitgeborenen Sohnes von Großherzog Karl Friedrich. Um von den Wohnräumen aus eine bessere Aussicht über die damals noch ländliche Gegend bis Beiertheim zu erhalten, hatte Weinbrenner das klassizistische, im Sinne Palladios um einen zentralen Kuppelraum angeordnete Schlößchen freistehend auf einem aufgeschütteten Hügel errichtet. Es war von einem pittoresken englischen Landschaftspark umgeben, den kleinere Gartengebäude, Pavillons, ein Tempel mit der Büste des verstorbenen Markgrafen (Kat.-Nr. 12), aber auch die auf Veranlassung Weinbrenners vom Schloßplatz überführten Götterfiguren Ignaz Lengelachers (Kat.-Nr. 2) schmückten. Nach dem Tod der Bauherrin ging das Anwesen, das sich unmittelbar an den östlich der Ritterstraße gelegenen Erbprinzengarten anschloß (Kat.-Nr. 3) und mit diesem eine künstlerische Einheit bildete, in den Besitz ihrer Schwester, einer Gräfin Bismarck, über. Später wurde das Palais Eigentum des großherzoglichen Hauses und diente am Anfang der 1850er Jahre dem Prinzregenten und späteren Großherzog Friedrich I. als Wohnung. Nach dessen Heirat wurde es 1856 zum Witwensitz seiner Mutter, der Großherzogin Sophie, bestimmt. Für diese neue Funktion baute der Weinbrenner-Schüler und damalige Oberbaurat Friedrich Theodor Fischer das Palais tiefgreifend um. Er veränderte das Hauptgebäude im Innern und fügte eine große Glasveranda an, außerdem renovierte und erweiterte er die Nebengebäude.

Als Teil dieser baulichen Veränderungen ist auch die zwischen 1856 und 1858 erfolgte Errichtung eines Brunnens zu verstehen, über den die Akten nur kurz berichten und von dessen Aussehen wir nur durch eine erhaltene Aufnahme wissen (Abb. 29). Er stand in der Hauptachse des Gartens zwischen dem Palais und der schon von Weinbrenner errichteten Orangerie im Norden des Grundstücks und war damit von der Kriegsstraße aus durch eine offene Durchfahrt, die unter dem Palais durch den künstlichen Hügel hindurchführte, gut zu erkennen.
Der Brunnen, der zur Nordfassade des Palais ausgerichtet war, wurde von einer etwas überlebensgroßen weiblichen Figur bekrönt. Sie stand auf einem zweiteiligen Unterbau, der wie aus Klötzen eines Baukastens zusammengesetzt erschien: Auf einem Postament mit zwei seitlichen Vorsprüngen saß ein weiterer, schmälerer Sockel. Beide Elemente hatten eine profilierte Basis und ein Abschlußgesims, wodurch sie – im Sinne der Bauvorstellungen der Antike oder Renaissance – bereits für sich genommen als Sockel gelten durften. Aus dem Mund einer Neptunsmaske auf der Vorderseite des oberen Sockels fiel Wasser durch ein Ausflußrohr in eine gußeiserne Schale vor dem unteren Sockel.
Im Unterschied zum Postament, das wahrscheinlich aus hellem Sandstein bestand, war die Statue aus weißem Material, vermutlich Marmor, gearbeitet. Die weibliche Gestalt blickte ruhig und mit leicht gesenktem Blick auf die Erde herab. Ihr antikisierendes, faltenreiches Gewand, das über den Kopf gezogen und über den rechten Arm geschlagen war, hatte sie vor der Brust gerafft. In ihrer linken Hand hielt sie einige Samenkapseln oder Früchte, die sie als Demeter oder Ceres, die grie-



29 *Brunnen im Garten der Großherzogin Sophie, Aufnahme um 1865*

chisch-römische Göttin des Ackerbaus, auswiesen. Dadurch bezog sich die Statue als Sinnbild von Fruchtbarkeit und Wachstum der Natur auf ihren Standort inmitten eines Gartens. Daß hier nicht eine verwandte, allerdings leichter gekleidete und meist jugendlicher dargestellte Gottheit wie Flora oder Abundantia gewählt worden ist, sondern die verhüllte Gestalt der Erdmutter, mag im Park einer zurückgezogen lebenden Witwe angebracht gewesen sein.
Der Entwurf für das Postament des Brunnens stammte wahrscheinlich von Friedrich Theodor Fischer, der den gesamten Umbau des Palais geleitet hatte. Für die gußeiserne Schale dürfte er ein fabrikmäßig hergestelltes Modell verwendet haben. Über den Bildhauer der Figur ließ sich bislang nichts in Erfahrung bringen. Aus historischen und stilistischen Gründen kämen möglicherweise Franz Xaver Reich oder Christian Lotsch als Künstler in Betracht.
Deutlich ist auf der alten Fotografie zu erkennen, daß der Brunnen keineswegs auf Dauerbetrieb eingerichtet war. Das Wasser wurde mit einem langen gußeisernen Hebel, der direkt neben dem Postament aus dem Boden des Podestes ragte, hochgepumpt. Daß selbst in fürstlichen Gärten auf einen laufenden Brunnen verzichtet werden mußte, ist symptomatisch für die Karlsruher Situation der 1850er Jahre, da die Wasserversorgung durch das Leitungsnetz zu dieser Zeit äußerst mangelhaft war.
Großherzogin Sophie starb im Jahr 1865; nach ihrem Tod wurde das Anwesen nicht mehr vom Hof genutzt und verwahrloste schnell. Als 1889 beschlossen wurde, an der Stelle des Weinbrenner-Baues durch Josef Durm den Neubau des Erbgroßherzoglichen Palais errichten zu lassen (Kat.-Nr. 64), glich der Garten einer Wildnis. Spätestens zwischen 1891 und 1894 muß der Brunnen bei den Bauarbeiten zur Neugestaltung des Gartens entfernt worden sein. Obwohl kaum anzunehmen ist, daß Durm die Statue einfach zerstören ließ, finden sich später keinerlei Spuren mehr von ihr.

Archivalien:
StA: 8/PBS OXIVa/718.
GLA: 56/3250, 3303, 3304, 3308.

Literatur:
Weinbrenner 1, 1822. – Bader 1858, S. 86 f. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 79. – Fecht 1887, S. 431. – Sander 1911, S. 90. – Valdenaire 1919, S. 134–140, Abb. 120–127. – Fehrle o. J. (1930), S. 108 ff. – Hirsch 2, 1932, S. 409–417. – Die Pyramide 21, 1932, Nr. 38. – Fritz Hugenschmidt: Das Erbgroßherzogliche Palais in Karlsruhe. In: Festschrift des Bundesgerichtshofes in Karlsruhe, 8. Oktober 1950. Karlsruhe 1950, S. 135 ff.

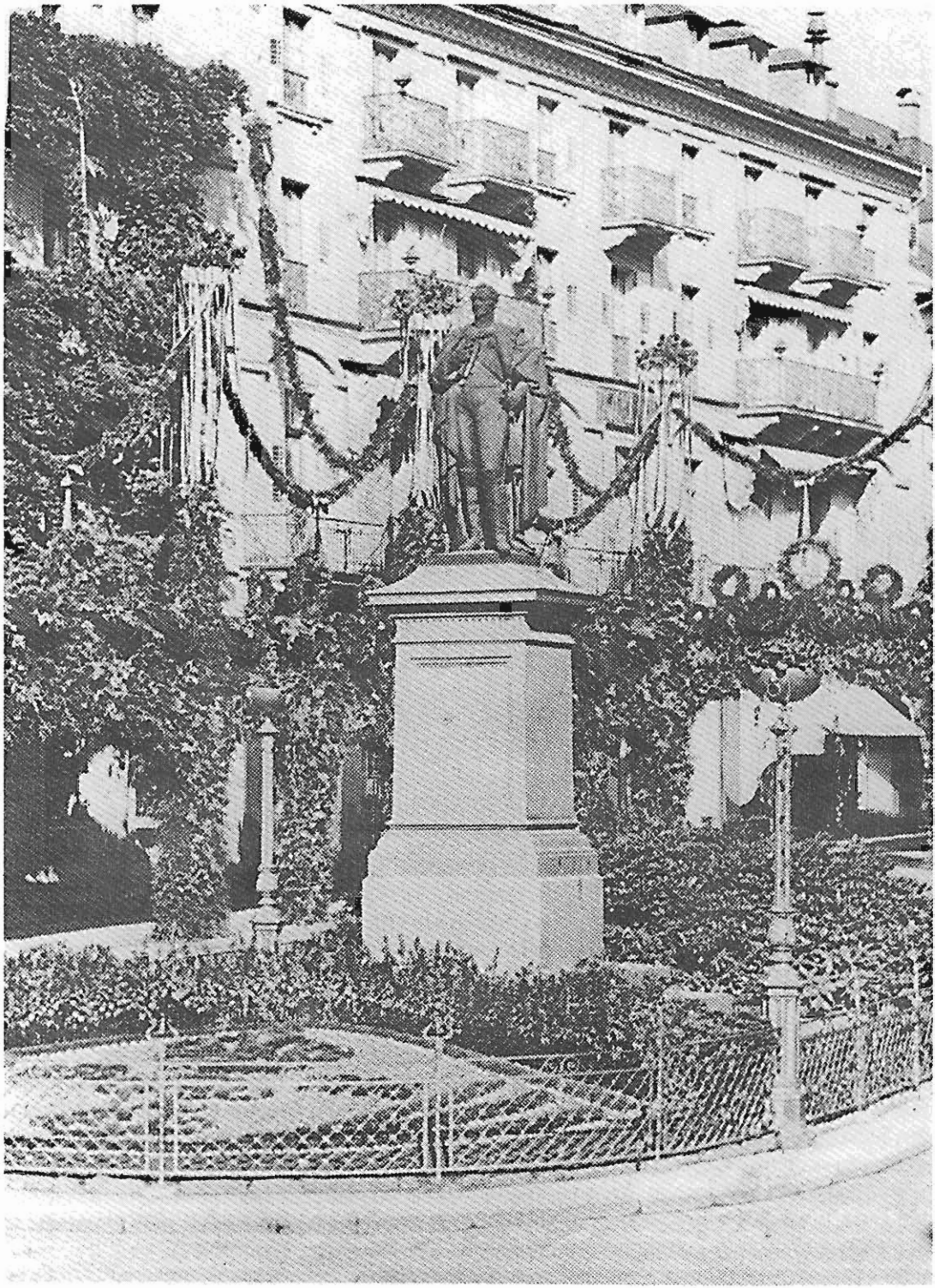
G.K.

30 Projekt für ein Großherzog-Leopold-Denkmal

Standort: Unbestimmt
Künstler: Franz Xaver Reich
Auftraggeber: Großherzog Friedrich I. von Baden
Datierung: 1858–1860
Material: Bronze (Figur), Stein (Sockel)
Inschrift: Unbekannt.

Am 20. 11. 1858, ein knappes Jahr nach dem Tod des Berliner Bildhauers Christian Daniel Rauch, der das geplante Denkmal für Großherzog Leopold von Baden nicht über das Stadium des Entwurfmodells hinaus gebracht hatte (Kat.-Nr. 27), forderte Großherzog Friedrich I. seine Generalintendanz auf, Franz Xaver Reich aus Hüfingen nach Karlsruhe zu zitieren. Der Bildhauer, der 1848 das Denkmal für die Opfer des Theaterbrandes (Kat.-Nr. 25) und das 1855 aufgestellte Georg-Ludwig-Winter-Denkmal (Kat.-Nr. 24) geschaffen hatte, sollte nun mit einem Standbild des 1852 verstorbenen Großherzogs Leopold beauftragt werden.
Im September 1859 sandte Reich zwei nicht erhaltene Entwurfsskizzen für das projektierte Monument ein. Der Großherzog war von der Arbeit nicht begeistert und bat Münzrat Ludwig Kachel um ein Gutachten, das dieser mit den führenden Karlsruher Künstlern – Karl Friedrich Lessing, Johann Wilhelm Schirmer, Ludwig DesCoudres, August von Bayer, Heinrich Hübsch, Friedrich Theodor Fischer und Joseph Berckmüller – erarbeitete. Die Ausführung des Denkmals nach den eingereichten Entwürfen lehnten die Genannten einstimmig ab. Sie bemängelten die Bekleidung des Großherzogs, da der Mantel den Oberkörper zu sehr verhülle und der Faltenwurf unnatürlich und unschön sei. Er sollte, weil er als Stütze bei einem Bronzeguß ohnehin überflüssig sei, entfernt werden. Die Figur erschien den Gutachtern zu gestreckt und die Verhältnisse der Glieder zueinander verfehlt. Auch auf die Beigaben – ein Kissen mit einer Krone auf einem Gestell sowie ein Schild – sollte, da nicht notwendig, verzichtet werden. Lessing, auf dessen Urteil Reich besonderen Wert gelegt hatte, sprach sich am entschiedensten gegen die Arbeit aus, da ihm die Körperteile nur ungenügend ausgeformt erschienen und die Gestaltung des

Körpers sowie der Gewandung den – seiner Meinung nach – nötigen „Schönheitssinn" vermissen ließ (GLA: 56/153).
In einem Brief vom 29. 9. 1859 versuchte Kachel, dem Bildhauer das Urteil seiner Kollegen mit vorsichtigen Worten nahezubringen und die Ausführung eines neuen Entwurfs nach einer Vorlage von Franz Xaver Winterhalter anzuregen. Dazu riet er Reich, die Arbeiten in Karlsruhe auszuführen, da man ihm hier ein geeignetes Modell besorgen sowie die zu wählende Kleidung zur Verfügung stellen wolle.
Der Hofbildhauer reagierte zwar verletzt, erklärte sich aber bereit, einen weiteren Entwurf zu fertigen – allerdings nicht in Karlsruhe, sondern in München. „Da ich nun diesen Allerhöchsten Auftrag als den Gipfelpunkt meiner seitherigen künstlerischen Laufbahn und meines Rufes als Künstler betrachten muß, so wage ich in tiefster Ehrfurcht die Bitte Euer Königlichen Hoheit möchten huldreichst genehmigen, daß ich meine weitere Ausarbeitung der vorhandenen Skizze in München vornehme. Ich habe die Ehre, mit den meisten der hervorragendsten Persönlichkeiten der dortigen Kunstwelt näher bekannt zu sein, und verspreche mir von Ihrem Urtheile, namentlich was das meiner Fachgenossen der Plastiker betrifft, wesentliche Förderung, ohne daß ich nöthig hätte, meine künstlerische Ueberzeugung und Eigenthümlichkeiten gänzlich aufzugeben" (GLA: 56/153). Franz Xaver Reich hatte 1835–1836 in der Werkstatt von Ludwig Schaller in München gearbeitet und war daher mit den damals tonangebenden bildenden Künstlern bekannt. Vermutlich sah er in dem Vorschlag von Kachel, in Karlsruhe zu arbeiten, gleichsam eine Kontrolle. Auf jeden Fall schien er dem Urteil der hiesigen Künstler nicht mehr zu trauen. Großherzog Friedrich I. erteilte dem Bildhauer die Erlaubnis in München zu arbeiten und gewährte ihm zudem einen Vorschuß von 800 Gulden.
Am 12. 2. 1860 schrieb Reich aus München, daß sein abgeänderter Entwurf, von dem er ein Modell nach Karlsruhe schicken wolle, bei den Münchener Künstlern lobende Zustimmung gefunden habe. Wahrscheinlich traf die nicht mehr erhaltene Statuette Ende April 1860 in Karlsruhe ein. Sie zeigte den verstorbenen Großherzog in Uniform und Fürstenmantel; in der Rechten, die vor die Brust geführt war, hielt er die Verfassungsurkunde.
DesCoudres, Kachel, Lessing und Schirmer sprachen sich wieder einhellig gegen dieses Modell aus. Gemeinsam ist den vier Gutachten die Kritik an den Körperproportionen: Die Gestalt sei untersetzt, der Kopf zu groß, die Beine zu lang, die Füße zu klein. Auch sei das Volumen mißlungen, da die Gestalt von vorne gesehen zu breit und an den Seiten zu schmal gearbeitet sei, der Faltenwurf des Mantels zu „leblos" wie die ganze Figur zu „steif". Laut Schirmer „Dinge die bei einem Bildhauer sich von selbst verstehen, sind hier dergestalt vernachläßigt daß ich in der That im Hinblick auf die künstlerische Fähigkeit Reich's ernstliche Bedenken hege, daß derselbe im Stande sein wird, nach dieser Skizze ein Kunstwerk anzufertigen, welches als Monument eines ihrer erhabenen Souveraine die Residenz zu schmücken die Bestimmung erhalten soll" (GLA: 56/153). Die Gutachter führten diese Mängel darauf zurück, daß Reich nicht nach dem lebenden Modell, nach der Natur, arbeite, und dadurch zu einem eher dekorativen, veralteten Stil gelange, so daß die Arbeit keineswegs aus der Masse des derzeit Geschaffenen herausrage. „Weit entfernt sich mit der Vortrefflichkeit Rauch'scher Standbildconceptionen messen zu können, mag es doch wohl mit der Mehrzahl der auf diesem Felde Geschaffenen Schritt zu halten. [. . .] Herr Reich ist, wie mir aus Allem, was ich von ihm an Kunstwerken sah, hervorzugehen scheint, ein tüchtiger Künstler, dessen Talent aber vielmehr für eine Idealrichtung im edleren decorativen Sinne (ähnlich wie der Schwanthalers) angelegt ist, als für eine feinfühlige Realrichtung, die die Basis der menschlichen Portraitrichtung ausmachen muß" (GLA: 56/153), schrieb DesCoudres in seinem Gutachten. Diese Äußerungen legen die Vermutung nahe, daß hier nur vordergründig künstlerisch-handwerkliche Kriterien urteilsbildend waren und vielmehr Vertreter unterschiedlicher Stilrichtungen aufeinanderstießen. Die Kritiker lehnten die klassizistisch-romantische Bildhauerei, wie sie im süddeutschen Raum gepflegt wurde, ab und befürworteten mehr einen gemäßigten Naturalismus, dem man – als der moderneren Kunstauffassung – vor allem in Berlin verpflichtet war. In diesem Sinne empfahl Oberfinanzrat Adolf Kreidel, als er die Gutachten an Großherzog Friedrich I. weiterleitete, einen anderen Künstler, zum Beispiel den Dresdener Bildhauer Ernst Rietschel, mit der Aufgabe zu betrauen und Reich dafür andere Aufträge zukommen zu lassen.
Im Juli 1860 endlich konnte sich der Großherzog zu einer Antwort an Reich durchringen, in der er mitteilen ließ, daß er inzwischen den Entschluß gefaßt habe, „das fürstliche Monument im Bereiche des Schlosses oder unmittelbar im Schloßgarten zu Baden aufstellen zu lassen" (GLA: 56/153). Mit der Entscheidung des Großherzogs, das Denkmal in Baden (heute Baden-Baden) errichten zu lassen, wo die Sommerresidenz der Großherzoglichen Familie, das Neue Schloß Niederbaden stand, war auch das zweite Projekt für ein Großherzog-Leopold-Denkmal in Karlsruhe gescheitert.
Das für Baden vorgesehene Standbild sollte knapp überlebensgroß ausgeführt werden und den Großherzog in Zivil darstellen. Aber auch dieses, das dritte Modell von Reich, wurde



30
Großherzog-Leopold-Denkmal Baden-Baden 1861, ausgeführt nach dem zweiten, für Karlsruhe bestimmten Modell von 1860

1863 von Großherzog Friedrich I. sowie von Karlsruher Künstlern verworfen und gelangte nicht zur Ausführung.
Ungeachtet des neuen Auftrags, hatte Franz Xaver Reich 1860 sein zweites, für Karlsruhe geschaffenes und abgelehntes Modell der Badener Stadtverwaltung angeboten, die auf dem dortigen Leopoldsplatz ein Monument für Großherzog Leopold aufzustellen beabsichtigte. Das nach Reichs Entwurf angefertigte Denkmal, das am 20. 9. 1861 enthüllt wurde, fiel im Zweiten Weltkrieg der Metallsammlung zum Opfer (Abb. 30).

Archivalien:
GLA: 56/153; 195/269.

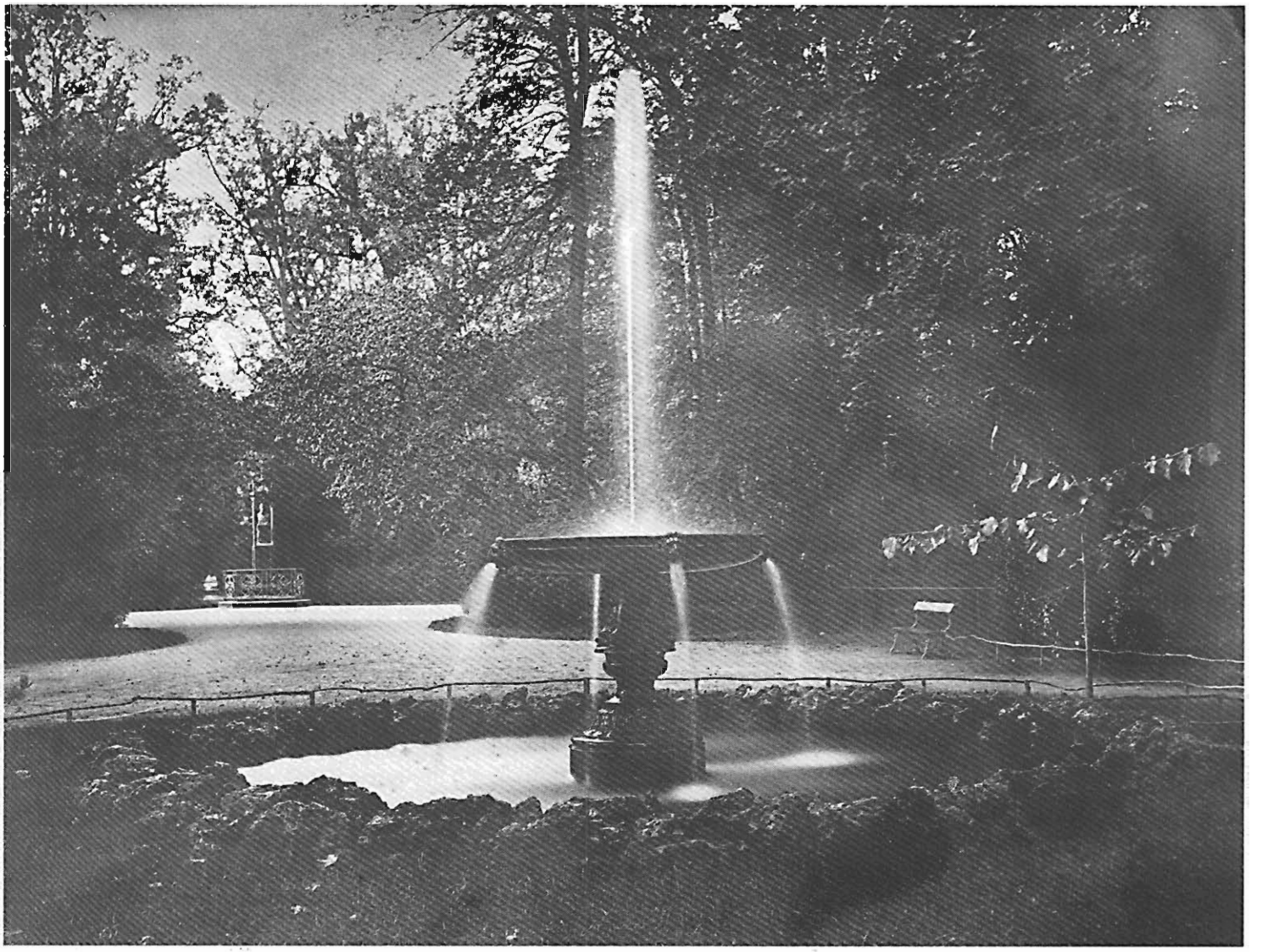
Literatur:
Margot Fuss: Baden-Baden damals. Alte Photographien erzählen ein Stück Stadtgeschichte 1860–1910. Konstanz 1982, S. 37.

M.G.

31 Brunnen im Schloßgarten

Standort: Schloßgarten, mittlerer Teil, in der Achse der Welschneureuter Allee (1866–1965)
Künstler: Karl Philipp Dyckerhoff
Ausführung: Wilhelm Schlegel (Modell), Zuchthauswerkstätten Dietz an der Lahn (Bildhauerarbeiten)
Auftraggeber: Großherzog Friedrich I. von Baden
Datierung: 1863–1866
Material: Dunkler Nassauer Marmor (Schale, Fuß, Sockel), Tuff (Beckeneinfassung)
Inschrift: Keine
Signatur: Keine
Erhaltung: Beseitigt (1965).

Großherzog Friedrich I. galt Zeit seines Lebens als großer Gartenfreund. Neben der parkartigen Gestaltung seiner Sommerresidenz, der Insel Mainau im Bodensee, und der Neubepflanzung des Baden-Badener Schloßgartens hatte er die Verschönerung der Anlagen um das Karlsruher Schloß zu einem ganz persönlichen Anliegen gemacht. Schritt für Schritt, den beschränkten finanziellen Möglichkeiten des badischen Hofes angepaßt, wurden seit seinem Regierungsantritt 1852 bis in die 1870er Jahre der Botanische Garten, der Schloßgarten, der Schloßplatz und Teile des Fasanengartens durch Garteninspektor Karl Mayer umgestaltet. Stand zunächst der Botanische Garten mit der Erbauung der Orangerie und der Gewächshäuser durch Heinrich Hübsch im Mittelpunkt des Interesses, so verlagerten sich nach 1860 die Arbeiten mehr auf den Schloßgarten, der durch neue Wegführungen und die Anpflanzung wertvoller exotischer Gehölze ein modernes Aussehen erhielt. Dem Zeitgeschmack entsprechend dachte Friedrich I. auch an die Anlage von Springbrunnen, eines Teichs und einer künstlichen Felspartie mit Wasserfall, da das Element Wasser in dem zuvor etwas vernachlässigten Park nur mit dem Seepferd-Brunnen (Kat.-Nr. 20) vertreten war. Zwar hatte man bereits 1854 zwei kleine Springbrunnen auf den Terrassen unmittelbar hinter dem Schloß installiert, doch ermöglichte erst das 1862–1866 erbaute großherzogliche Hofwasserwerk die Errichtung größerer Brunnenanlagen. Der Hofbezirk war nun unabhängig von der eher schlecht funktionierenden städtischen Wasserversorgung, die seit 1824 aus der Durlacher Wasserleitung gespeist wurde. Nach der Lösung des technischen Problems konnte der Großherzog an die Erfüllung seiner schon lange bestehenden Wünsche gehen. Zuerst wurde 1863 ein „kleines Wasserspiel" in Angriff genommen, dann folgte 1864–1866 die Aufstellung der Hermann-und-Dorothea-Gruppe über einem künstlichen Wasserfall (Kat.-Nr. 32), 1864–1873 schließlich der Schloßgartensee mit seiner damals als sensationell empfundenen hohen Fontäne.
Nach Angaben des Großherzogs sollte das „kleine Wasserspiel" auf einem bereits vorhandenen, von hohen Bäumen umstandenen Rasenrondell angelegt werden. Dieser Platz lag in der Achse der Welschneureuter Allee, die als einer der ehemaligen Radialwege noch von der barocken Gestalt des Gartens übriggeblieben war, in unmittelbarer Nähe des 1853 hierher versetzten Hebel-Denkmals (Kat.-Nr. 22). Im Jahr 1863 arbeitete der Bildhauer Wilhelm Schlegel an einem Brunnenmodell für diesen Standort. Schlegel hatte sich schon früher um Aufträge des Hofes bemüht, aber mit Ausnahme einer Marmorvase, die heute auf der Mainau steht, jedoch ursprünglich für eine der Schloßterrassen bestimmt war, keine größere Aufgabe erhalten. Auch nun fand sein Projekt, das in den Akten als kompliziertes Gebilde mit Nixen, Delphinen und einem „muschelblasenden Amor" (GLA: 56/1491) beschrieben wird, kein Wohlwollen.
Nach einer Planungsunterbrechung von etwa zwei Jahren er-



31 *Brunnen im Schloßgarten, im Hintergrund das Hebel-Denkmal, Aufnahme vor 1900*

hielt Karl Philipp Dyckerhoff als Leiter des Hofbauamts den Auftrag, Zeichnungen für den Brunnen vorzulegen. Im April 1865 entschied sich der Großherzog für eine der beiden ausgearbeiteten Varianten. Da der Monarch Schlegel nicht übergehen wollte, sollte der Bildhauer nach Dyckerhoffs Plänen ein Gipsmodell anfertigen, was zu einigen Unstimmigkeiten führte. Schlegel ließ eigene Vorstellungen in das Modell einfließen und forderte ein höheres Honorar, das ihm jedoch verweigert wurde.

Um Geld zu sparen, schlug Dyckerhoff vor, den Brunnen aus dunklem Nassauer Marmor ausführen zu lassen, da Bildhauerarbeiten aus solchem Material kostengünstig von den Werkstätten des Zuchthauses in Dietz an der Lahn zu beziehen waren. Friedrich I., der bei aller Begeisterung für seine Gärten die Kostenfrage nie aus den Augen verlor, stimmte dieser ungewöhnlichen Vergabe rasch zu. Seine Hoffnung, der Brunnen könne bereits im Herbst 1865 aufgestellt werden, erfüllte sich jedoch nicht. Im September 1865 meldete der Direktor des Zuchthauses, daß man wegen der Unvorsichtigkeit der Sträflinge Schwierigkeiten bei der Herstellung der Schale habe. Die Lieferung erfolgte deshalb erst im Frühjahr 1866, so daß der Brunnen bis zum Mai des Jahres in Betrieb genommen werden konnte.

Abgestimmt auf die örtlichen Gegebenheiten der ovalen Parklichtung mit ihren Sichtachsen auf das Hebel-Denkmal und den Schloßturm, bestand der Brunnen aus einem runden Bassin, dessen Rand felsartig mit Tuffsteinen umgeben und mit Efeu bepflanzt war (Abb. 31). Aus dem Becken erhob sich auf einem profilierten, mit dem badischen Wappen geschmückten Sockel und einem hohen, schlanken Fuß mit vier Delphinen eine flache Schale, aus deren Mitte eine Fontäne in die Luft stieg. Das aufgefangene Wasser fiel durch vier am Schalenrand angebrachte Löwenköpfe ins Bassin hinab. Schale, Fuß und Sockel waren aus dunklem Nassauer Marmor, auch wenn sich die Schale wegen des rostigen Wassers bald rötlich färbte und das Aussehen von Gußeisen annahm.

Typologisch und stilistisch orientiert sich der Schalenbrunnen eng an italienischen Vorbildern des 16. Jahrhunderts, was schon von den Zeitgenossen als besonderes Charakteristikum hervorgehoben wurde. Er ist damit ein frühes Beispiel für den in Karlsruhe in der Mitte der 1860er Jahre einsetzenden Geschmackswandel zugunsten einer Neorenaissance italienischer Prägung, mit dem die Vorstellungen eines Heinrich Hübsch oder Friedrich Eisenlohr abgelöst wurden. Daß Friedrich I. in diesem Fall persönlich die Weichen für den Stilwechsel gestellt hat, geht deutlich aus den erhaltenen Unterlagen hervor. Er selbst hatte fotografische Aufnahmen von berühmten Brunnen Roms bestellt und – auf der Rückseite eigenhändig beschriftet – seinem Hofarchitekten als Studienmaterial überlassen.

Der Schalenbrunnen ist heute nicht mehr erhalten. Bei der Umgestaltung des Schloßgartens vor der Bundesgartenschau 1967 wußten die Planer mit diesem Dokument des Historismus nichts anzufangen. Bei der Demontage zerbrach die dünne Schale; die Bruchstücke wurden mit dem Sockel und dem Fuß kurzerhand als Bauschutt abtransportiert.

Archivalien:
StA: 8/StS 22/5; 8/Alben/9; 8/ZGS I/Schloßgarten; 8/PBS OXIIIc/387; 8/PBS OXIVb/421, 422.
GLA: 56/1491, 3003, 3009, 3316; J/B Karlsruhe 156b, 8; F-S Kellner/Karlsruhe/7141k, 7142, 7142a, 7143, 7143a, 7143b, 7144, 7145, 7145a.
LDA: 454/14, 3543.

Literatur:
Seupel 1869, S. 121, – Gerstner 1871, S. 7, Abb. o. S., Bl. 1, 20. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 121 f. – Cathiau o. J. (1882), S. 64. – Fecht 1887, S. 414. – Cathiau o. J. (1890), S. 45. – Ill. Führer 1890, S. 60. – Meyer 1895, S. 55. – Gutmann 1911, S. 109. – Valdenaire 1931, S. 75. – Der Führer 23. 7. 1944. – Bauer o. J. (1965), S. 69. – Schefold 1971, Nr. 27690–27692.

G.K.

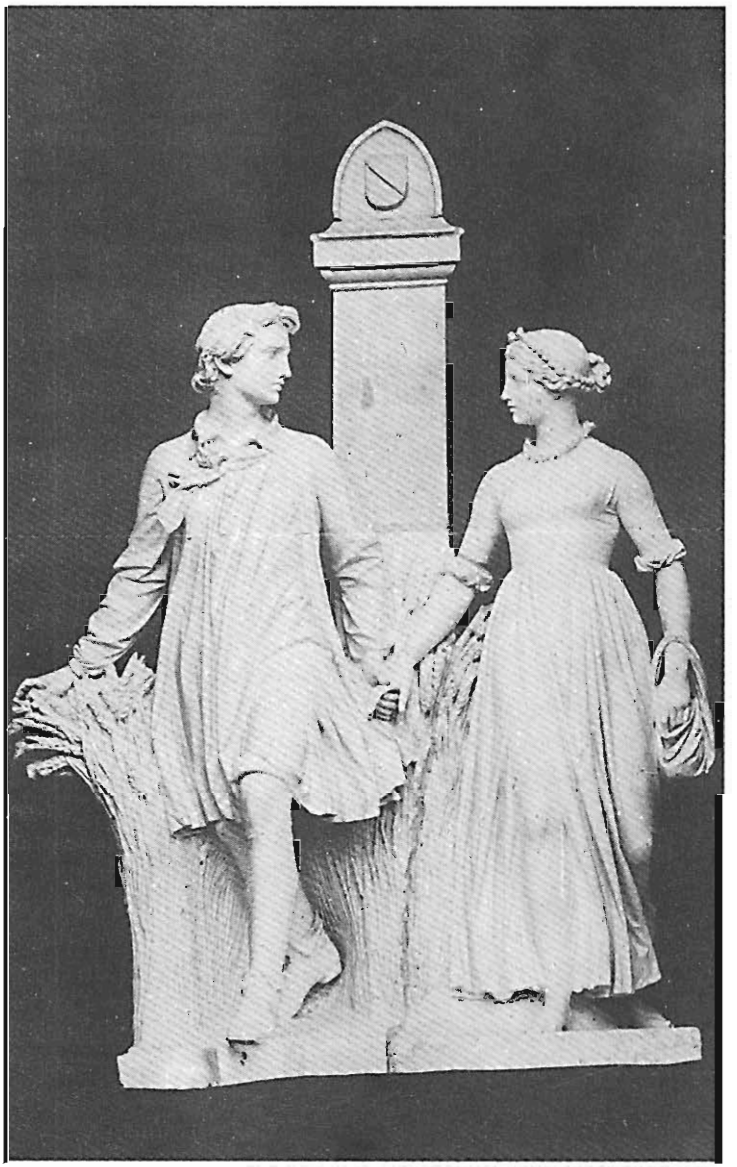
32 Hermann-und-Dorothea-Gruppe im Schloßgarten

Standort:	Schloßgarten, im westlichen Teil beim Linkenheimer Tor
Künstler:	Carl Johann Steinhäuser
Ausführung:	Steinhäuser-Werkstatt
Auftraggeber:	Großherzog Friedrich I. von Baden
Datierung:	1863–1866
Material:	Weißer Laaser Marmor (Figurengruppe), roter Sandstein (Felsenunterbau)
Inschrift:	ALSO GINGEN DIE / ZWEI ENTGEGEN / DER SINKENDEN / SONNE (Vorderseite der Stele)
Signatur:	C. Steinhaeuser F. / 1866 (Rückseite der Stele)
Erhaltung:	Wasserfall nicht mehr in Betrieb, das Wasserbecken zugeschüttet (1966); Beschädigungen an Gesichtern, Händen und Füßen.

Im Herbst 1863 berief Großherzog Friedrich I. von Baden den in Rom lebenden Bildhauer Carl Johann Steinhäuser, einen Schüler von Christian Daniel Rauch, als Leiter der neu einzurichtenden Bildhauerklasse an die Kunstschule. In den Berufungsverhandlungen wurden ihm, der eine große Werkstatt finanzieren mußte, Aufträge zugesichert, die maßgeblich zu seiner Zusage beitrugen.

„Zur Errichtung eines Denkmals liegt im Augenblick keine Veranlassung vor", schrieb der Großherzog am 22. 5. 1863 an Steinhäuser, aber „eine schöne künstlerische Aufgabe entsteht in Errichtung zweier Wasserwerke in dem inneren Schloßplatze wo auf Wasserflächen von 30 bis 40 Fuß Durchmesser, sich Gruppen erheben, zu denen die verschiedensten Arbeiten gewählt werden können" (GLA: 56/1521). Als möglichen Themenfundus nannte er die griechische und altgermanische Mythologie, die deutsche Literatur mit Goethe und Schiller, allegorische Darstellungen und historische Stoffe. „Wie leicht es aber auch ist, aus den genannten Vorwürfen eine Wahl zu treffen und dem Künstler die Aufgabe zu stellen der Phantasie des Geistes zu folgen und zu entsprechen, so schwer entschließe ich mich den Künstler in die Lage zu setzen, eine Arbeit unternehmen zu sollen, welche seinen Empfindungen vielleicht widerstreitet. Ich beschränke mich daher auf Angabe des Standortes für das zu fertigende Kunstwerk und überlasse gerne Herrn Steinhäuser, mir nach eigener Wahl Vorschläge zu machen, aus denen ich eine Wahl treffen kann. Die oben angeführten Beispiele sollen durchaus nicht maßgebend [sein], wenn Herr Steinhäuser zu anderen Gedanken gelangt" (GLA: 56/1521).

Bereits am 19. 9. 1863, zusammen mit dem unterschriebenen Anstellungsvertrag, legte Steinhäuser zwei Skizzen zu den



32a *Hermann-und-Dorothea-Gruppe im Schloßgarten, Modell von Carl Johann Steinhäuser 1863*

plastischen Gruppen „Hermann und Dorothea" und „Orest und Pylades" vor, die beide auf literarische Vorlagen in Werken Goethes zurückgehen (Abb. 32a, Kat.-Nr. 33). Für die Hermann-und-Dorothea-Gruppe wurde die Ausführung des Gipsmodells genehmigt. Im Mai 1864 war es ausgearbeitet – in welcher Größe ist unbekannt – aus Rom in Karlsruhe angekommen. Mit Genehmigung des Hofes hatte der Bildhauer weiterhin Wohnung und Werkstatt in Rom beibehalten und verbrachte dort regelmäßig die Wintermonate. Im Karlsruher Atelier, das er im alten Kunstschulgebäude einrichtete, ließ er in den ersten Jahren ausgebildete italienische Gehilfen arbeiten, die seine Modelle ausführten. Als Material für die Ausarbeitung der Skulpturengruppe nannte der Vertrag Tiroler Marmor erster Qualität; innerhalb von zweieinhalb Jahren sollte das Werk vollendet sein. Der vereinbarte Preis betrug 12500 Gulden und wurde aus dem Privatvermögen des Großherzogs bezahlt.

Der vorgeschlagene Marmor aus Laas im Bezirk Schlanders in Tirol, den Steinhäuser dort 1864, auf der Suche nach Material für seine Karlsruher Aufträge, entdeckt hatte, war ihm bereits 1830 in München aufgefallen, als er Rauchs Mitarbeiter an den Viktorien für die Walhalla bei Regensburg war. Damals blieb ihm der genaue Herkunftsort unbekannt. Die Antikenverehrung hatte den Carrara-Marmor als unbestritten beste Qualität anerkannt und ihm eine Monopolstellung gesichert. Der Laaser Stein war dagegen nicht nur preiswerter, sondern auch leichter zu verarbeiten und haltbarer im Freien, vor allem aber von größerer Reinheit, die für den Klassizisten Steinhäuser eine wichtige Eigenschaft war. Sein Sohn Johannes, ebenfalls Bildhauer, übernahm 1865 die verlassenen Steinbrüche, gemeinsam mit Peter Lenz, der als Pater Desiderius einer der Begründer der Beuroner Schule wurde. Sie bauten das Werk aus und übernahmen Auftragsarbeiten, so etwa Steinhäusers Entwürfe für die Jesuitenkirche in Heidelberg.

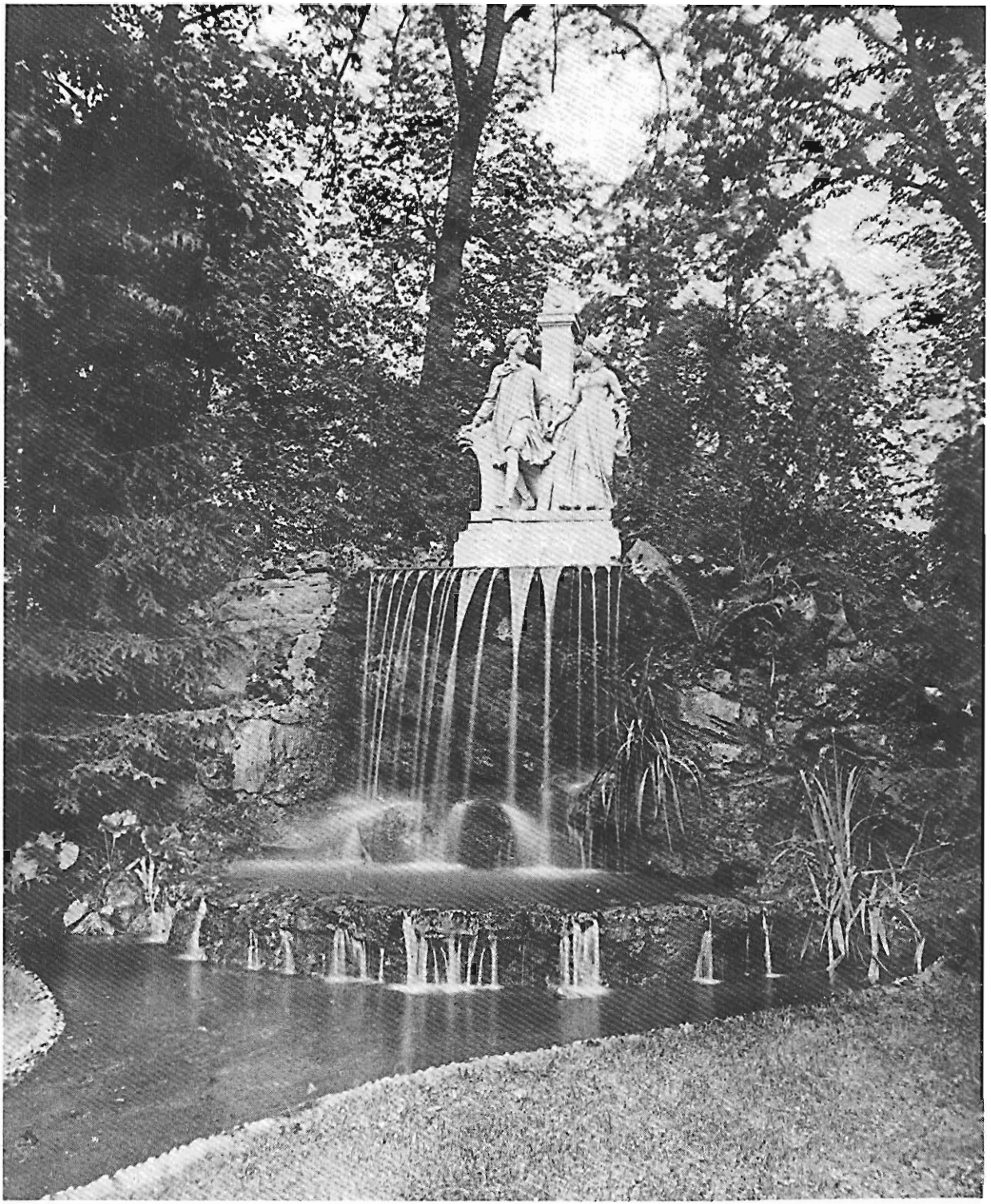
Waren beide plastische Gruppen ursprünglich für die Bassins vor dem Schloß (Kat.-Nr. 35) geplant, so nahm der sparsame Landesfürst am 5. 9. 1864 die Entscheidung wegen des „enormen Aufwandes" zurück (GLA: 56/3316, Kat.-Nr. 39). Der Bau des Hofwasserwerks, 1866 vollendet, erlaubte zwar, den Schloßbereich mit Brunnen und Fontänen zu bereichern, doch nahm man davon Abstand, sie mit Bildwerken zu schmücken. Ob im Fall der vorgesehenen Gruppen von Steinhäuser nur die Kosten eine Rolle spielten – schließlich wurden sie nicht mit Staatsgeldern bezahlt – ist unbekannt.

Für die in Ausführung begriffene Hermann-und-Dorothea-Gruppe mußte nun ein neuer Aufstellungsort gefunden werden. Am 20. 12. 1864 berichtete Hofgärtner Karl Mayer über die „Fortsetzung der Neuanlagen im Schloßgarten" und erwähnte eine „Felsenpartie mit einem Wasserlauf", die als „Piedestal eines Bildwerks" dienen könnte (GLA: 56/3309). Die Rede ist von der Umgestaltung der „Vertiefung" oder sogenannten „Suppenschüssel" nördlich der Breiten Allee, nahe des Eingangs an der Linkenheimer Landstraße. Die „Vertiefung" war eine der ehemaligen Schloßgartenpartien „à la chinoise" aus der Zeit vor 1800. Die Steine zu dem Felsenhügel „entstammen sicherlich der alten ‚chinesischen' Felsenlandschaft" südlich der Breiten Allee, die bereits neu angelegt war (BNN 11. 9. 1954).

Die Arbeiten an der Gruppe schritten fort und „gegenwärtig kosten sie mich über 400 Gulden monatlich", schrieb Steinhäuser am 9. 11. 1865 an Hoffinanzrat Adolf Kreidel, als er die säumige Zahlung für die vier Statuen zur Fassade des Großherzoglichen Sammlungsgebäudes, an denen er gleichzeitig arbeitete, anmahnte (GLA: 56/1521). Anfang August 1866 war die Skulptur fertig, und am 13. 8. gab Friedrich I. die Anweisung, sie aufstellen zu lassen (Abb. 32).

Die hoch geschichteten Felsen liegen am Rande einer sich nach Westen öffnenden Lichtung. Auf ihnen erhebt sich das lebensgroße Paar auf einem flachen Sockel über einer breiten Steilwand, von der früher ein Wasserfall mit 351 Litern pro Minute herabstürzte. Er sammelte sich in einem Teich, der zum Ahagraben hin abfloß. Die Stele mit dem bekrönenden Landeswappen, die die nach Westen gerichtete Einansichtigkeit der Gruppe betonte, trägt als Inschrift die erste Zeile des achten Gesangs von Goethes erzählender Dichtung „Hermann und Dorothea", veröffentlicht 1799: „Also gingen die zwei entgegen der sinkenden Sonne." Die Stelle beschreibt den Heimweg von Hermann mit Dorothea, nachdem er die aus ihrer Heimat Vertriebene als vermeintliche Magd geworben hatte. Die Skulptur wiederholt die Einzelheiten der literarischen Beschreibung: den Weg durch Kornfeld und Weinberg, Frisur und Kleidung von Dorothea, den ausgreifenden Schritt des glücklichen Hermann und das verhaltene Zögern seiner künftigen Braut.

Inhalt der Dichtung Goethes sind die Menschenrechtsideen der Französischen Revolution, deren Forderungen nach Freiheit und Gleichheit der Autor auf die maßvolle Ordnung einer blühenden Kleinstadt übertrug. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde das Werk zunehmend als Ausdruck nationalen Selbstbewußtseins interpretiert, und in den Personen Hermann und Dorothea sah man die ideale Darstellung des Bürgertums verkörpert. Als der Historienmaler Arthur von Ramberg 1871 seinen Zyklus von acht Gemälden nach Motiven aus „Hermann und Dorothea" veröffentlichte, fanden die im Detail naturalisti-



32
Hermann-und-Dorothea-Gruppe im Schloßgarten, Aufnahme vor 1896

schen Kompositionen einer Kleinstadtidylle der Gründerzeit weite Verbreitung. Im Gegensatz zu den Historienbildern ist Steinhäusers Werk geprägt von der Mischung aus klassizistischer Formgebung und romantischer Gestimmtheit, die seine gesamte Arbeit auszeichnen. Die klare Gliederung der Komposition, das verhaltene Bewegungsmotiv und die Betonung des weiblichen Körpers verbinden sich mit dem Ausdruck empfindsamer Stimmung, der durch die Wendung der Köpfe, die Gestik und die erzählerischen Details bewirkt wird. In dieser idealen, poetischen Erfindung kam indes nach Meinung der Zeitgenossen die nationale Thematik nicht prägnant genug zum Ausdruck, wie ein Rezensent bemerkte: „Was aber führt den Beschauer auf den Gedanken, daß er eine Darstellung von Hermann und Dorothea vor sich habe. Wohl mag der Unterrichtete und Gebildete, der nach Kaulbach's Vorgang an die Darstellung Schiller'scher und Göthe'scher Figuren gewöhnt ist, auch hier nicht lange zu rathen haben; aber ist das genug? Ich möchte es bezweifeln" (Die Dioskuren 11, 1866, S. 331).

Übereinstimmend wurde die Form der Anlage bemängelt; für einen anderen Ort und eine andere Bestimmung entworfen, fände die schreitende Gruppe über einem Wasserfall nicht ihre adäquate Aufstellung – „fast hat es den Eindruck, als wollte das eilende Paar den Sprung herab ins Wasser wagen" (Die Dioskuren 11, 1866, S. 331). Kritik galt ebenfalls dem Verhältnis der lebensgroßen Skulptur zu dem zu hohen Hügel, der eine Nahsicht auf die Feinheiten der Gestaltung verhindere sowie dem harten Gegensatz von weißem Marmor und dunklem Felsenunterbau. Die Gruppe selbst jedoch fand Zustimmung: „Die Gestaltung der Figuren ist reizend, maßvoll und von schönster Bewegung; der Ausdruck lebendig und innig; die Gewandung zwar modern, etwa der Zeit der Göthe'schen Dichtung entsprechend, aber von so geschmackvoller Anordnung und feiner naturalistischer Durchbildung, daß die Wirkung dennoch eine ideale, über die Wirklichkeit erhabene bleibt. Der Künstler wußte die Grenze der Bewegung, welche in der Plastik, die ja hauptsächlich mehr Darstellerin der Ruhe ist, gestattet, richtig einzuhalten" (Kunstchronik 1, 1866, S. 131).
Dem gebildeten Bürger von 1866 wird die nationale Thematik der Dichtung und damit auch des Bildwerks gegenwärtig gewesen sein. Erst im Juli des Jahres hatte Baden an der Seite von Österreich im Deutschen Krieg eine vernichtende Niederlage bei Königgrätz erlitten, und nicht zuletzt war die Regierung wegen der militärischen Ausgaben zum Sparen gezwungen. So schrieb Hoffinanzrat Kreidel am 15. 12. 1863 an Steinhäuser: „Leider sind die öffentlichen Verhältnisse in Deutschland abermalen so verworren, daß es sehr zweifelhaft ist, ob sofort an die Ausführung der Bauprojekte in hiesiger Residenz, wie an die Anlagen, Wasserleitungsarbeiten pp. gegangen werden kann, wovon auch der Angriff von größeren Bildhauerarbeiten abhängt. Gott gebe, daß Friede und Ruhe die Arbeiten des Friedens, wovon auch die Pflege der Kunst gehört, möglich machen" (GLA: 56/1521).
Am 21. 3. 1873 meldeten die „Karlsruher Nachrichten", daß in Steinhäusers Atelier die Arbeiten zu besichtigen seien, die für die Wiener Weltausstellung im Sommer des Jahres vorgesehen wären. Genannt wurden die beiden Gruppen „Hermann und Dorothea" und „Orest und Pylades", sowie „Ophelia" und „Mignon". Ob die ersterwähnten Werke im Modell oder einer weiteren Marmorausführung gezeigt wurden, ist unbekannt. In dem offiziellen Kunstkatalog der Wiener Ausstellung ist nur die Marmorfigur der „Ophelia" verzeichnet. Im August 1873 stand Steinhäuser mit Großherzog Alexander von Sachsen-Weimar wegen der Hermann-und-Dorothea-Gruppe in Briefwechsel, wie aus den veröffentlichten Angaben des später verbrannten Schriftnachlasses von Steinhäuser hervorgeht. Bis heute ist allerdings unbekannt, ob eine Replik der Gruppe existiert.
Als der Schloßgarten zur Bundesgartenschau 1967 umgestaltet wurde, ließ das Gartenbauamt den Wasserfall außer Betrieb setzen und den Teich zuschütten.

Archivalien:
StA: 8/StS 22/5; 8/StS 22/11; 8/Alben/9; 8/ZGS I/Schloßgarten; 8/ZGS I/Denkmäler; 8/PBS OXIVb/53a, 199–204, 350, 474, 490, 711.
GLA: 56/1521, 3309, 3316; 76/7552; F-S-Kellner/Karlsruhe/7125.
LDA: 611/1, 611/3, 611/89, 614/43, 614/47, 0633, 1273/64, 8201, 9662, 9663.

Literatur:
Kunstchronik 1, 1866, S. 131. – Die Dioskuren 11, 1866, S. 331f. – Seupel 1869, S. 122. – Gerstner 1871, S. 7, Bl. 1. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 121f. – Karlsruher Nachrichten 21. 3. 1873. – Ztschr. für bildende Kunst 15, 1880, Beibl. Sp. 223. – Bad. Biographien 3, 1881, S. 181f. – Cathiau o. J. (1882), S. 65. – Ludwig von Ompteda: Rheinische Gärten von der Mosel bis zum Bodensee. Bilder aus alter und neuer Gärtnerei. Berlin 1886, S. 153. – Fecht 1887, S. 413. – Cathiau 1890, S. 45. – Ill. Führer 1890, S. 35. – Allg. Dt. Biographie 35, 1893, S. 717. – Meyer 1895, S. 56. – Woerl o. J. (1899), S. 26. – Führer 1900, S. 17. – Ruf 1901, S. 35. – Beckmanns Führer o. J. (1905), S. 39. – Holsten 1905, S. 27. – Meyer 1905, S. 43. – Flamm 1906, Nr. 1043, 1063. – Kleiner Führer o. J. (1906), S. 13. – Gutmann 1911, S. 109. – Sander 1911, S. 40, 52. – Krieg o. J. (1913), S. 25. – Oeftering 1913, S. 38. – Widmer 1915, S. 333. – Oeftering 1919, S. 17. – Widmer/Stark o. J. (1919), S. 26. – Behm 1921, S. 40, 62. – Schorn 1925, S. 53. – Valdenaire o. J. (1929), S. 47, 50. – Valdenaire 1931, S. 75. – Karlsruhe 1934, S. 51. – Thieme/Becker 30, 1936, S. 563. – BNN 11. 9. 1954, 3. 1. 1957. – Baedeker 1966, S. 15. – Karlsruher Gartenbuch 1967, S. 52. – Karlsruher Fächer 1967, H. 12, S. 7. – BNN 1. 9. 1970. – Doerrschuck 1971, S. 79. – Stratmann 1976, S. 22. – Bischof 1978, S. 94. – Theilmann 1978, Nr. 1576. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 90. – Baedeker 1982, S. 25.

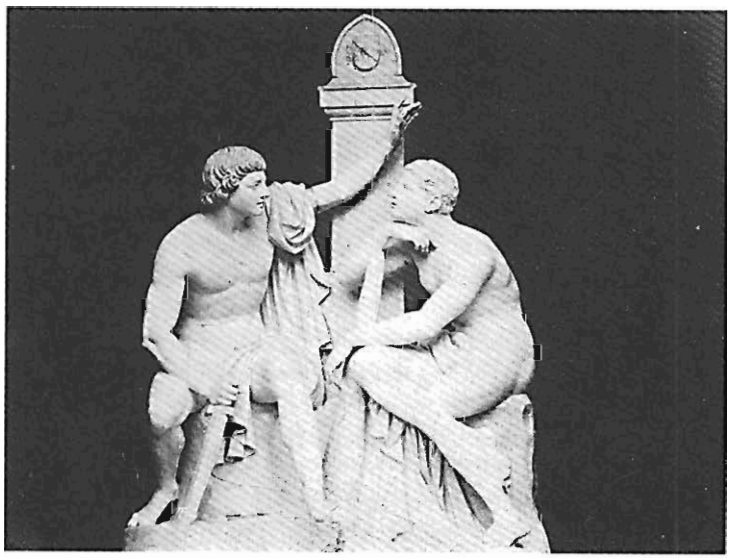
B.V.

33 Orest-und-Pylades-Gruppe

Standort:	Friedrichsplatz, vor dem Gebäude der Vereinigten Großherzoglichen Sammlungen (heute Museum am Friedrichsplatz 1874–1914); Botanischer Garten (seit 1914)
Künstler:	Carl Johann Steinhäuser (Figurengruppe), Joseph Berckmüller (Sockel)
Ausführung:	Steinhäuser-Werkstatt
Auftraggeber:	Großherzog Friedrich I. von Baden
Datierung:	1863–1874
Material:	Weißer Laaser Marmor (Figurengruppe), heller Mühlbacher Sandstein (Sockel), roter Sandstein (Stufen)
Inschrift:	Keine
Signatur:	Unbekannt
Erhaltung:	Beschädigungen an Händen und Füßen.

Die Orest-und-Pylades-Gruppe steht hinsichtlich ihrer Auftragsvergabe in unmittelbarem Zusammenhang mit der Hermann-und-Dorothea-Gruppe (Kat.-Nr. 32). Im Jahre 1863 hatte Großherzog Friedrich I. den in Rom lebenden Bildhauer Carl Johann Steinhäuser als Professor für Bildhauerei an die Kunstschule berufen. Steinhäuser machte seine Zusage unter anderem von der Zusicherung großer Aufträge abhängig, die ihm weiterhin finanziell erlauben sollten, seinen florierenden Werkstattbetrieb in Rom beizubehalten. Friedrich I. schlug daraufhin vor, zwei Figurengruppen für die im Bau befindlichen Bassins im inneren Schloßhof (Kat.-Nr. 35) zu entwerfen. Gleichzeitig mit dem unterschriebenen Anstellungsvertrag legte Steinhäuser im September 1863 die Modelle für die beiden Gruppen „Hermann und Dorothea" und „Orest und Pylades" vor, und für die erstere wurde die Ausführung beschlossen. Mit dem Argument des zu hohen Aufwands nahm indes der Hof kurze Zeit später Abstand davon, die Brunnen mit Bildwerken zu schmücken. „Hermann und Dorothea" wurden nach ihrer Fertigstellung im August 1866 im Schloßgarten aufgestellt. Über die Ausführung der zweiten Gruppe war zu diesem Zeitpunkt, obwohl der Entwurf genehmigt worden war, noch keine definitive Entscheidung gefallen.
Seit 1865 war Steinhäuser mit einer weiteren Arbeit für den Hof beschäftigt. Er hatte die Statuen für das Hauptgesims über dem Mittelrisalit des Gebäudes der Vereinigten Großherzoglichen Sammlungen am Friedrichsplatz, dem heutigen Naturkundemuseum, im Modell gefertigt und wartete auf die Genehmigung zur Ausführung. Entsprechend den naturwissenschaftlichen und historischen Sammlungen des Hauses allegorisierten die Standfiguren die Völkerkunde mit einer Figur der „Ethnographia", Wissenschaft und Künste mit „Minerva", Geschichte und Altertümer mit einer „Klio" und die Naturwissenschaften mit einer „Isis". Die Modelle der Statuen für die Seitenrisalite – Leibnitz, Lessing, Schiller, Kant – wurden später nicht mehr realisiert.
Der Plan für das große Bauvorhaben entstand im Jahre 1861. Den Wettbewerb gewann der anonym eingereichte Entwurf von Joseph Berckmüller, Leiter des Hofbauamts, der das gesamte zur Verfügung stehende Baugelände, den nördlichen und einen Teil des südlichen Erbprinzengartens, in eine städtebaulich überzeugende Raumplanung einbezog. Die Hauptfassade des Sammlungsgebäudes war nach Norden gerichtet. Jenseits der Erbprinzenstraße sollte ein dreiflügliger Gebäudekomplex mit einem Arkadenumgang einen weiträumigen Platz umschließen. Ein Bericht der Grundbesitzverwaltung des Hofes an den Großherzog vom 10. 4. 1863 macht deutlich, daß Berckmüller an die klassizistische Tradition von Friedrich Weinbrenner anknüpfte und die einheitliche Gestaltung des Marktplatzes zum Vorbild genommen hat. Aus dem beigelegten Grundriß „ergibt sich, daß der freie Platz, welcher noch vom nördlichen Erbprinzengarten übrig bleibt, eine Breite behält wie der Marktplatz an der Pyramide, daß dadurch der maasvollste Raum und im schönsten Verhältnis für das von Euer Königlichen Hoheit beabsichtigte Denkmal gewonnen wird und, kommt der Neubau im südlichen Theil des Gartens etwas mehr zurück zu stehen, daß vor demselben noch zwei Bassins Platz finden können, eine [Anlage] erzielt wird, die sich vor keiner Kritik zu scheuen braucht und in wenigen Städten Deutschlands ihres Gleichen finden wird" (GLA: 56/3081). Ein Platzmonument war zu diesem Zeitpunkt nicht vorgesehen – als Denkmal wurde das Sammlungsgebäude selbst begriffen – wie auch ein Brief des Großherzogs an Steinhäuser vom 22. 5. 1863 zeigt, in dem es um Auftragsmöglichkeiten ging: „Zur Errichtung eines Denkmals liegt im Augenblick keine Veranlassung vor und wenn sich eine solche ergeben sollte, so würde ich vorziehen, die Beweggründe dazu mündlich zu besprechen, da mir die Wiedergabe der Porträtähnlichkeit für ein Denkmal von geringerer Bedeutung ist als die ganze Anlage und Anordnung desselben in ästhetischer Beziehung" (GLA: 56/1521). Hier klingt jedoch bereits die Vorstellung an, die Jahre später die Orest-und-Pylades-Gruppe für diesen Ort bestimmte.

Im September 1869 wurden die allegorischen Marmorstatuen unter allgemeiner Anteilnahme auf die vier Pfeiler des Mittelrisalits gesetzt. Schon am 6. Oktober des Vorjahres hatte Steinhäuser in Anbetracht der bald beendeten Auftragsarbeiten in einem Brief an Hoffinanzrat Adolf Kreidel darauf aufmerksam gemacht, daß er seine gut ausgebildeten Werkstattarbeiter entlassen müsse, wenn er keine neue Auftragsarbeit finanziert bekäme. Naheliegend wäre die Genehmigung, die im Entwurf gebilligte „Herrengruppe" ausführen zu dürfen, „die nicht blos eine Dekorations-Arbeit ist, vielmehr ein Kunstwerk von einer hohen poetischen Idee getragen und jetzt in möglichster Studio vollendet, für irgendeinen öffentlichen Zweck [sich] besonders eignen würde" (GLA: 56/1521). Für die Vorarbeiten würden vorläufig nur 2000 Gulden benötigt. Eine dem Brief beigelegte Fotografie des frühen Entwurfsmodells von 1863 (Abb. 33a) verweist auf die ursprüngliche Bestimmung als Pendant-



33a *Orest-und-Pylades-Gruppe, Entwurfsmodell 1863*

gruppe zu „Hermann und Dorothea", da hier die Stele noch mit dem Landeswappen bekrönt ist. Bemerkenswert und ein Hinweis auf die Professionalität von Steinhäusers Werkstattbetrieb ist der Gebrauch der Fotografie zu diesem frühen Zeitpunkt ihrer Entwicklungsgeschichte.

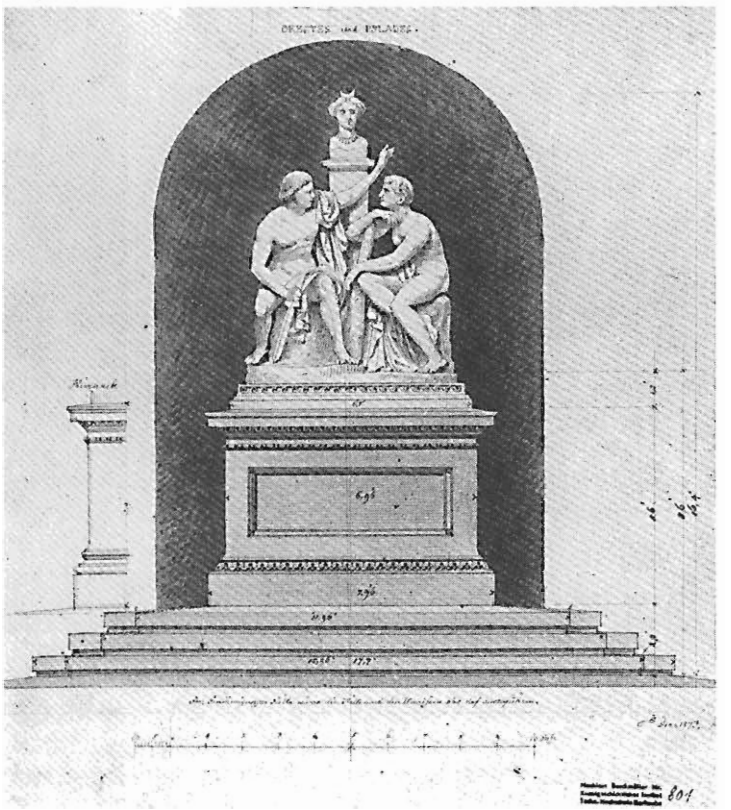
Am 31. 12. 1868 wurde der auf den 1. Oktober zurückdatierte Vertrag geschlossen, der in sechs Paragraphen die Modalitäten genau festlegte, da es bei der bisherigen Handhabung, vor allem der Bezahlung, Unstimmigkeiten gegeben hatte: In drei Jahren sollte die Gruppe in weißem Tiroler Marmor ausgeführt sein und für Marmor, Sockel und Aufstellung sollten auf keinen Fall mehr als 12500 Gulden vergütet werden. Die letzte Rate sollte nach der Errichtung des Werks ausgehändigt werden. Als Privatauftrag des Großherzogs wurde die Finanzierung wiederum aus der Handkasse beglichen. Frau Hübsch, die Witwe des Architekten Heinrich Hübsch, wurde als Beauftragter des in Rom weilenden Bildhauers im Januar 1869 die erste Rate von 1000 Gulden ausgezahlt.

Das Gipsmodell für die Marmorausführung wurde in Rom angelegt, und im Dezember 1869 kündigte Steinhäuser seine Ankunft in Karlsruhe an. Vor Ablauf des Vertragstermins war die Skulptur in den ersten Monaten des Jahres 1871 fertiggestellt.

Aus einem Brief Steinhäusers an Kreidel vom 22. 10. 1871 hören wir erstmals, daß Friedrich I. den Vorschlag gemacht habe, die Gruppe vor dem Sammlungsgebäude errichten zu lassen, womit auch Berckmüller sehr einverstanden sei. Wegen der Restzahlung drängte Steinhäuser zudem auf eine baldige Entscheidung. Nach Anforderung einer Fotografie zeichnete der Architekt zwei Entwürfe für ein Postament mit Ornamentbändern in der Fuß- und Gesimszone, das sich über einem dreistufigen Unterbau erhob. Die Entwürfe unterscheiden sich in der Höhe des Sockelschaftes und im Abschluß der Stelenform. Sie ist einmal schmucklos abgerundet, das andere Mal zeigt sie die später ausgeführte weibliche Büste, die durch das Attribut des Halbmondes im Haar als Diana gekennzeichnet ist.

Zum Verdruß aller zog sich die Beendigung des Baues weiter in die Länge. Im Oktober 1871 richtete Kreidel einen Brief an den Architekten mit der drängenden Schlußfrage, daß man wissen wolle, ob die Baulichkeiten den gewünschten Fortgang nähmen und „wann dieselben bestimmt vollendet sein werden" (GLA: 56/3081). In der Presse spiegelte sich die allgemeine Ungeduld der Bevölkerung ob der jahrelangen Großbaustelle. Ein Spottgedicht in den „Karlsruher Nachrichten" vom 8. 5. 1872 beginnt: „Wenn ich der Dey von Tunis wär', / Das ginge bei mir nimmermehr, / Daß einer mir ein Haus aufführt / Und ewig daran planisirt." Es endet mit der Forderung, wenigstens den Bauzaun zu beseitigen, damit der Platz angelegt werden könne. Zwei Jahre später meldete eine Glosse, daß der Baumeister eine Fotografie des Jüngsten Gerichts, aufgenommen nach der Natur, im Schlußstein einfügen wolle. Im Haushaltsjahr 1874 wurde die Verlegung des Treppenhauses in die Mitte des Gebäudes finanziell genehmigt, die den repräsentativen Charakter des Eingangsbereichs erhöhte. Hier wurden anschließend die Wände mit Historienbildern von Ferdinand Keller und Rudolf Gleichauf geschmückt, und ein nur in Gips ausgeführtes Gutenberg-Denkmal von Steinhäuser fand

seine Aufstellung zwischen den beiden Treppenarmen. Im gleichen Haushalt für 1874 wurde auch der Forderung von 1950 Gulden für ein „Untergestell zu einer, von Seiner Kgl. Hoheit dem Großherzog zur Aufstellung auf dem Platze vor dem Gebäude der vereinigten Sammlungen huldvoll gewidmeten Marmorstatue" entsprochen. Für dieses Untergestell hatte Berckmüller im Dezember 1873 einen weiteren Entwurf gezeichnet, der, neben einer profilierten Vertiefung des Schaftes, neue Maße zeigte (Abb. 33b). Der dunkel schraffierte Rundbo-



33b *Orest-und-Pylades-Gruppe, Entwurfszeichnung des Sockels von Joseph Berckmüller 1873*

gen auf der Zeichnung, in den das Monument eingepaßt ist, erklärt seinen räumlichen Bezugspunkt: den mittleren Portalbogen des Risalits. Auf seine Maße waren nun die Abmessungen des Denkmals abgestimmt.

Im Frühjahr 1874 begann das Hofgartenamt unter Leitung von Karl Mayer mit der Gestaltung der Anlage vor dem Gebäude. Entgegen einem früheren Plan von Berckmüller aus dem Jahre 1871 wurden nun Wegführung und Ausstattung des nördlich der Erbprinzenstraße gelegenen Platzes übernommen und so der räumliche Zusammenhang betont. Als Friedrichsplatz war dieser Teil bereits 1866 in die Zuständigkeit der städtischen Verwaltung übergegangen und in den folgenden Jahren angelegt worden. Zur gemeinsamen Ausstattung gehörten die Einfriedung mit einem eisernen Geländer entlang der Straßenseiten und eine moderne Gasbeleuchtung.

Am 17. 10. 1874 war das Denkmal aufgestellt (Abb. 33). Es stand in der Achse des Portalbogens, vorgezogen an den Rand des Weges, der in einem oval geschwungenen Bogen die Breite der Anlage durchmaß. Ein schönes Farbenspiel boten die hellen Kiesflächen der Umgebung, die roten Sandsteinstufen, der gelbgrüne Stein des Postaments und der weiße Marmor der Skulptur. Die Schauseite war hinüber zum Friedrichsplatz gerichtet, wo ein Fontänenbecken den Mittelpunkt zierte. Obwohl die Randbebauung, die unter städtischer Regie erfolgte, nicht dem ursprünglichen Konzept von Berckmüller gefolgt war, wurde der neue innerstädtische Lebensraum mit Recht hoch gerühmt (Abb. 33c).

Steinhäusers Skulpturengruppe „Orest und Pylades" läßt mehr noch als „Hermann und Dorothea" die beliebige Verwendung einer literarischen Vorlage aus dem klassischen Bildungsrepertoire deutscher Dichtung sichtbar werden. Die Freunde Orest und Pylades sind, neben Iphigenie, der Priesterin im Diana-Heiligtum, und König Thoas von Tauris, die Haupthandlungsträger des Dramas „Iphigenie auf Tauris" von Johann Wolfgang von Goethe. Veröffentlicht wurde es 1787 in der zweiten Fassung, der Versfassung. Nichts in diesem Bildwerk weist auf das tragische Geschehen der Dichtung, in der



33c *Orest-und-Pylades-Gruppe, Ansicht nach Norden, Aufnahme vor 1896*

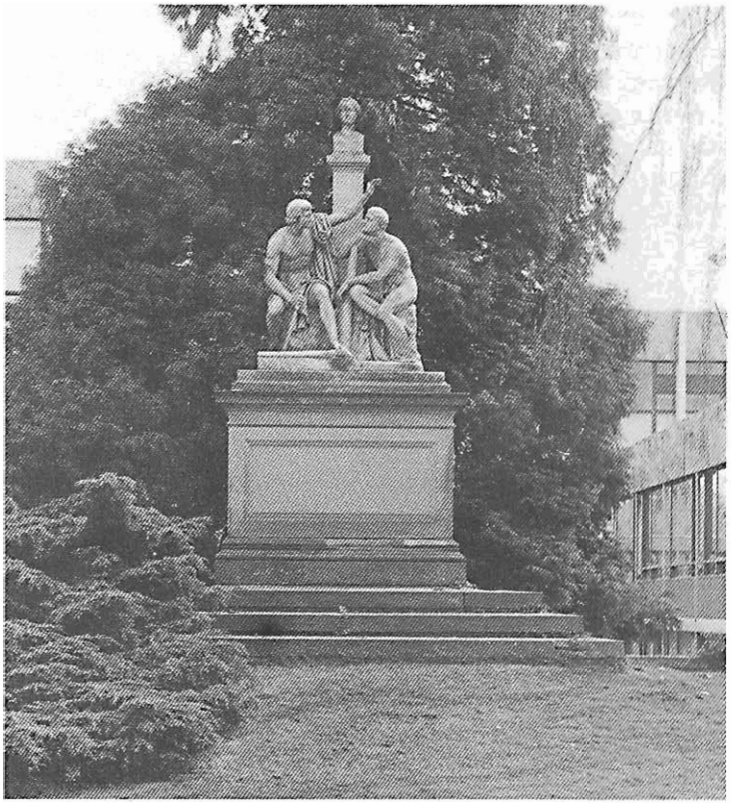


33 *Orest-und-Pylades-Gruppe, Aufnahme um 1910*

der fast bis zum Wahnsinn verstörte Muttermörder Orest und sein älterer Freund Pylades dem Opfertod im Tempel mit dem Bild der Göttin Diana zu entkommen versuchen, um endlich die Götter mit dem griechischen Herrschergeschlecht zu versöhnen. Sucht man eine dem bildnerischen Motiv zu unterlegende Textstelle, so könnten es am ehesten Zeilen aus dem ersten Auftritt im zweiten Aufzug sein, in dem die beiden, gefangen auf Tauris, ihre Lage beratschlagen und dabei dem Publikum ihre Geschichte schildern: „OREST: Große Taten? Ja, / Ich weiß die Zeit, da wir sie vor uns sahn! / Wenn wir zusammen oft dem Wilde nach / Durch Berg' und Täler rannten, und dereinst / An Brust und Faust dem hohen Ahnherrn gleich / Mit Keul und Schwert dem Ungeheuer so, / Dem Räuber auf die Spur zu jagen hofften; / Und dann wir abends an der weiten See / Uns aneinanderlehnend ruhig saßen, / Die Wellen bis zu unsern Füßen spielten, / Die Welt so weit und offen vor uns lag: / Da fuhr wohl einer manchmal nach dem Schwert, / Und künft'ge Taten drangen wie die Sterne / Rings um uns her unzählig wie die Nacht." Das Bildwerk vermittelt lediglich das Beieinander zweier antikisch nackter Jünglinge im Gespräch, der eine zuhörend auf seine Keule gestützt, der andere mit einem belehrenden Redegestus unbestimmt in die Höhe weisend. Im formalen Aufbau unterscheidet sich die Gruppe, obwohl zusammen für dieselbe Bestimmung entstanden, wesentlich von der Hermann-und-Dorothea-Gruppe. Die äußeren geschlossenen Umrißlinien der sitzenden Figuren können nicht verbergen, daß das Binnenfeld unruhig und zerfahren wirkt. Die Vielzahl der Bewegungsrichtungen der einzelnen Körperformen und der Attribute führen nicht zu einer rhythmischen Einheit. Auch die Ausführung des Werkes wirkt glatter und mechanischer, der Marmor lebloser als bei anderen Arbeiten Steinhäusers.

Die „hohe poetische Idee", die der Bildhauer in seinem Kunstwerk zu vermitteln suchte, war ganz allgemein für den gebildeten Betrachter eine Vorstellung von Idealität und Humanität, die mit einer verklärten Antikensehnsucht verbunden war. In diesem Sinne rechtfertigte die Jünglingsgruppe die Aufstellung als Denkmal auf einem öffentlichen Platz. An seinem Ort entsprach es auch vollkommen dem Kunstverständnis des Großherzogs, dem weniger ein Personendenkmal wichtig war als „die ganze Anlage und Anordnung in ästhetischer Beziehung" (GLA: 56/1521). Bemerkenswert unzeitgemäß war es zudem, daß im Jahre 1874 auf einem zentralen Platz der Residenz eine Skulptur der idealen Gattung bevorzugt wurde, während allerorten Siegesdenkmäler nationale Begeisterung verkündeten.

Am 9. 10. 1911 wandte sich Oberbürgermeister Karl Siegrist



33d *Orest-und-Pylades-Gruppe, Aufnahme 1987*

mit der Bitte an den Hof, das von der Stadt geplante Denkmal für Großherzog Friedrich I. an Stelle der Marmorgruppe errichten zu dürfen (Kat.-Nr. 90). Wenngleich auch bald der Friedrichsplatz zur Aufstellung bestimmt wurde, sollte die Orest-und-Pylades-Gruppe doch entfernt werden. Nach Klärung des Besitzanspruchs – die Skulptur gehörte zum Privatvermögen des Hofes, das Postament war mit staatlichen Geldern bezahlt worden – kam nur eine Neuaufstellung im Bereich des Schlosses in Frage.

Als die Veränderung des Friedrichsplatzes 1913 in Angriff genommen wurde, entbrannte eine grundsätzliche Diskussion über die Planungen der Stadt hinsichtlich verschiedener Denkmalsversetzungen. In einem pointierten Beitrag im „Karlsruher Tagblatt" vom 27. 5. 1913 warf der Architekt Heinrich Sexauer der Stadt mangelndes Traditionsbewußtsein vor und führte als vorbildlich Weinbrenners Achse der Karl-Friedrich-Straße, die „via triumphalis", an, auf der die Denkmäler „mit der Architektur oder in sie hinein komponiert" wurden. Mit dieser „wechselseitigen Beziehung" von Architektur und Umge-

bung könne sich nur noch der Friedrichsplatz messen, der als Ensemble bereits ein Denkmal Friedrichs I. und seines Baumeisters Berckmüller sei und unangetastet bleiben müßte. „Wie ist die Gruppe vor dem Sammlungsgebäude in den Abmessungen dem Gebäude angepaßt. Wie köstlich steht sie vor den drei dunklen Öffnungen des Portals. Welche Übereinstimmung in der Gesamterscheinung des Platzes, bis auf die stillosen Anpflanzungen.Gilt es denn überall abzumontieren? Es gilt doch aufzubauen!" Sexauers Forderungen entsprachen jedoch nicht dem vorherrschenden Stilempfinden, das sich von den „Torheiten des Jugendstils, seiner Folgen und der Sensation überhaupt" noch nicht gelöst hätte.
Im November 1914 wählte Friedrich II. – nachdem Gutachten über verschiedene Vorschläge erstellt worden waren – den leicht hügligen Platz auf der Rückseite des Hoftheaters im Botanischen Garten als neuen Aufstellungsort. Die Versetzungsarbeiten begannen am 16. 12. 1914 und waren im Mai des folgenden Jahres abgeschlossen. Die Kosten waren auf 2880 Mark veranschlagt worden. Inbegriffen im Preis waren, neben einer gründlichen Reinigung des Denkmals, neue undurchsichtige Fensterscheiben im ersten Geschoß des Bühnenhauses, die dem Denkmal wohl einen neutraleren Hintergrund bieten sollten.
1963 wurde die Ruine des kriegszerstörten Hoftheaters abgerissen, da an ihre Stelle der Neubau des Bundesverfassungsgerichts kommen sollte. Da der flache Glasbau der Behörde keinen architektonischen Bezugspunkt gewährleisten konnte, bildet heute ein hoher, dunkler Nadelbaum, ein Sassafras-Baum, den Hintergrund des Denkmals (Abb. 33d).

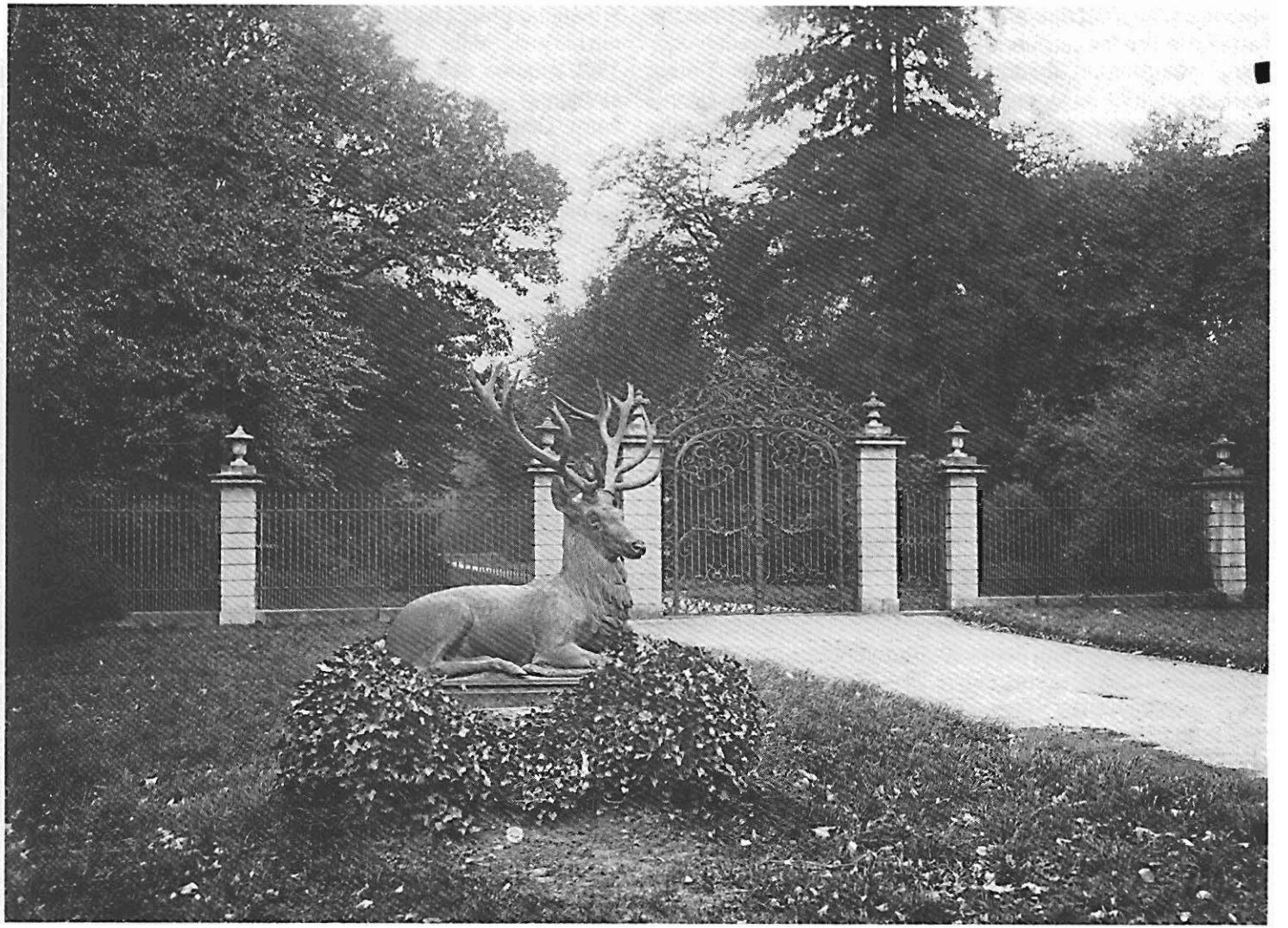
Archivalien:
StA: 8/StS 22/11; 8/ZGS I/Denkmäler; 8/PBS OXIIb/48, 50, 61; 8/PBS OXIVa/683, 977, 978, 982, 985–987; 8/PBS OXIVb/348, 412, 517.
GBA: Akte TBA, Öffentliche Anlagen, Fach 54.
GLA: 56/186, 1521, 3081, 3341; G Karlsruhe 632, 633, 635.
LDA 612/56, 612/60, 612/64, 612/67, 6264, 6265–6267, 6505, 7992, 10528.
Lbst: 226/C1.
IfB: Nachlaß Berckmüller Nr. 801.

Literatur:
Verhandlungen der Stände-Versammlung des Großherzogtums Baden im Jahre 1873–1874, 5. Beilagenheft. Karlsruhe 1874, S. 143. – Karlsruher Nachrichten 21. 10. 1874. – Ztschr. f. bildende Kunst 15, 1880, Beibl. Sp. 223. – Bad. Biographien 3, 1881, S. 181 f. – Cathiau o. J. (1882), S. 20, 58, 64. – Fecht 1887, S. 594. – Cathiau o. J. (1890), S. 27 ff. – Ill. Führer 1890, S. 88. – Allg. Dt. Biographie 35, 1893, S. 717. – Meyer 1895, S. 28. – Woerl o. J. (1899), S. 31. – Ruf 1901, S. 18, 35. – Meyer 1905, S. 31, 33. – Sander 1911, S. 40. – Krieg o. J. (1913), S. 41. – Karlsruher Tagbl. 27. 5. 1913. – Dt. Bauztg. 49, 1915, S. 154. – Widmer 1915, S. 333. – Oeftering 1919, S. 18. – Behm 1921, S. 63. – Karlsruhe o. J. (1922), S. 17. – Schorn 1925, S. 53. – Karlsruher Tagbl. 25. 3. 1928. – Bad. Heimat 15, 1928, S. 77. – Valdenaire o. J. (1929), S. 47, 50. – Karlsruher Tagbl. 30. 9. 1930. – Karlsruhe 1934, S. 51. – Bad. Presse 11. 11. 1936. – Thieme/Becker 30, 1936, S. 563. – BNN 3. 1. 1957, 24. 5. 1958. – Karlsruher Fächer 1967, H. 13, S. 5. – Doerrschuck 1971, S. 71. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 107.
B.V.

34 „Hirsche" im Schloßgarten

Standort:	Schloßgarten, am Hirschtor (1864–um 1950)
Künstler:	Christian Daniel Rauch, Berlin
Ausführung:	Zinkgießerei Moritz Geiss, Berlin
Auftraggeber:	Großherzog Friedrich I. von Baden
Datierung:	Aufgestellt 1864, nach Modell von 1846
Material:	Zink (Figuren), Stein (Sockel)
Inschrift:	Keine
Signatur:	Unbekannt
Erhaltung:	Geweihe in veränderter Form erneuert (1922); nach Beschädigungen beseitigt (um 1950).

Im Jahr 1864 bestellte der Hof in Karlsruhe ein Hirschfigurenpaar bei der Zinkgießerei Moritz Geiss in Berlin, die diese Arbeiten seit 1846 in ihrem Vertriebskatalog anzeigte. Sie waren nach Modellen des Berliner Bildhauers Christian Daniel Rauch gegossen worden. Im Juli wurden sie auf einem Sockel im Schloßgarten aufgestellt, dessen Felsen aus dem Erbprinzengarten geholt wurden (Abb. 34).
Anlaß zum Kauf war die Umgestaltung des Schloßgartens beim Bau des Hofwasserwerks seit 1863. Mehrere neue Brunnenanlagen belebten die Anlagen im Schloßbereich und zur Verschönerung wurde auch das alte Rokokotor an den Haupteingang des Schloßgartens zum Fasanengarten versetzt. Es war 1761 von Hofschlosser Melchior Hugenest angefertigt worden und sollte ursprünglich den inneren Schloßhof zum Lustgarten hin abgrenzen. Dort fand es nie Verwendung, und seit 1806 verschloß es am Zirkel den Eingang zum Fasanengarten. Die Hirsche fanden ihren Platz westlich des Rokokotores, wo sie einander gegenüber auf den Rasenflächen lagerten. Der Name „Hirschtor" bürgerte sich ein, womit vorher das Tor am Eingang des Ahawegs zum Wildpark benannt worden war. Die beiden Torpfeiler dieses Holztores waren früher mit Hirschköpfen verziert gewesen. 1865 wurde es durch ein eisernes Tor ersetzt.
Der Berliner Bildhauer Christian Daniel Rauch hatte 1822 im Auftrag von Großherzog Georg von Mecklenburg-Strelitz zwei



34 *„Hirsche" im Schloßgarten, Aufnahme vor 1913*

lebensgroße Hirschfiguren für den Wildpark in Strelitz modelliert und in Bronze ausführen lassen. Später unzufrieden über seine mangelnden anatomischen Kenntnisse des Tieres, überarbeitete er die Modelle gründlich, bevor 1846 neue Bronzegüsse die vorangegangenen ersetzten. „Die Hirsche sind als Gegenstücke zueinander komponiert, die Köpfe einander zugewendet, der eine in der linken, der andere in der rechten Seitenlage, und ohne wesentliche Abweichungen voneinander, nur daß der eine den linken Vorderlauf gestreckt hat", beschreibt sie der Rauch-Biograph Friedrich Eggers (Eggers 2, 1878, S. 214). Zur gleichen Zeit bestellte auch der preußische König Friedrich Wilhelm IV. Erzgüsse derselben Modelle, die seit 1864 „den letzten Eingang zum Wildpark in Potsdam hüten. Seitdem sind die Modelle zu Formen in Zinkguß verwendet und man sieht Abgüsse nunmehr in diesem Material vielfach in Privatbesitz, wie vor dem Jagdschloß in Glienicke, vor einem Haus in der Matthäikirchstraße in Berlin usw." (Eggers, 2, 1878, S. 216).

Moritz Geiss, 1832 Begründer der Berliner Zinkgußindustrie, hatte durch neue Gußverfahren, die vollplastische Hohlgüsse erlaubten, eine technische Revolutionierung des Bauwesens eingeleitet, die den Stil des preußischen Klassizismus in der Folge prägte. Die bisher in Terracotta oder Eisenguß ausgeführten vorfabrizierten Architekturornamente konnten durch das billigere und geschmeidigere Zink ersetzt werden. An der 16. Preisaufgabe des Vereins zur Förderung des Gewerbefleißes 1838 nahm Geiss mit seinen Erfindungen teil, und der Architekt Friedrich Schinkel erkannte als Berichterstatter sofort die neuen Möglichkeiten, die in dieser Gußtechnik lagen. Eine weitere Erfindung von Geiss war die Ausführung von rundplastischen Figuren in Zink, die durch eine Legierung mit Kupfer ihre nötige Stabilität erhielten. Neben vielfältigsten Mustern von Bauornamenten nach eigenen oder fremden Entwürfen zeigten die Fabrikationskataloge nun auch Abgüsse nach Modellen antiker und zeitgenössischer Plastiken. Zu den frühesten Angeboten zählten die Hirschfiguren von Rauch.

Hirschplastiken gehörten traditionell zur Ausstattung feudaler Parkanlagen und waren ein Hinweis auf den Jagdbereich. Der Wildparkbereich des Karlsruher Hofes lag östlich des Schloßgartens im Fasanengarten. Bereits vom Stadtgründer Karl Wilhelm für die Zucht von Fasanen und anderem Jagdgeflügel angelegt, wurde dieser ummauerte und nur der großherzoglichen Familie zugängliche Teil der Schloßanlage unter Markgraf Karl Friedrich zu einer dem Geist und Stil des Rokoko verpflichteten „Lusthausanlage" ausgebaut. In die nördliche Erweiterung wurden Hirsche, Biber und Wildschweine ausgesetzt. Aus Kostengründen wurde der Tierbestand 1866 aufgegeben, der Fasanengarten jedoch hatte sich mit seinen Anlagen und Bauten bis in die Mitte unseres Jahrhunderts weitgehend erhalten. 1922 mußten den Hirschfiguren vor dem Rokokotor die gestohlenen Geweihe nach alten Modellen der Bildgießerei vorm. Gladenbeck & Sohn in Friedrichshagen erneuert werden, die mindestens bis um 1910 die Rauchschen Arbeiten in ihrem Angebot hatten. Doch auch ein eigens konstruiertes Gitter mit Eisenspitzen konnte nicht verhindern, daß die Plastiken immer wieder zur Zielscheibe von Mutwillen wurden, worüber die Zeitungen vor allem nach 1945 berichteten. Nachdem 1947 die Geweihe erneut abgerissen waren, wurden die Hirsche um 1950 beseitigt.

Archivalien:
StA: 1/H-Reg/1860; 8/StS 22/11; 8/ZGS I/Schloßgarten; 8/ZGS II/Denkmäler; 8/PBS XIIIc/178–184; 8/PBS XIVb/128; 8/PBS OXIIIc/389; 8/PBS OXIVa/1090, 1091, 1153, 1155; 8/PBS OXIVb/81, 90, 367–371, 523–526, 600, 732.
LDA: Akte III/422; 0668, 0801, 06593, 06948-06950, 15348.
GLA: N Obser 74; F-S Kellner/Karlsruhe/7139.

Literatur:
Geiss 1846, H. 13, Taf. 1. – Geiss 1863, H. 13, Taf. 1. – Eggers 2, 1878, S. 214 ff. – Cathiau o. J. (1882), S. 63. – Ludwig von Ompteda: Rheinische Gärten von der Mosel bis zum Bodensee. Bilder aus alter und neuer Gärtnerei. Berlin 1886, S. 161. – Fecht 1887, S. 414. – Cathiau 1890, S. 45, Abb. geg. S. 44. – Eggers 5, 1891, Taf. 67. – Meyer 1895, S. 54. – Möller's Dt. Gärtnereiztg. 15, 1900, S. 504. – Ruf 1901, S. 34. – Bildgießerei Gladenbeck. Bronze-Verkaufskatalog. Berlin o. J. (um 1910), Nr. B238. – Gutmann 1911, S. 109. – Sander 1911, S. 53. – Karlsruhe 1915, Abb. geg. S. 10. – Die Pyramide 14, 1925, S. 51. – Berendt 1926, S. 89. – Valdenaire 1931, S. 76. – Hirsch 2, 1932, S. 13, Anm. 16. – Rommel 1933, S. 107. – Schneider o. J. (1934), Abb. 3. – Der Führer 18. 4. 1943. – BNN 14. 5. 1949. – Karlsruher Gartenbuch 29, 1967, S. 62. – BNN 1. 9. 1970.

35 Brunnen vor dem Schloß

Standort:	Schloßplatz, im Ehrenhof vor dem Schloß
Künstler:	Karl Philipp Dyckerhoff
Ausführung:	Urs Bargezi & Cie., Solothurn (Steinmetzarbeiten)
Auftraggeber:	Großherzog Friedrich I. von Baden
Datierung:	1864–1865
Material:	Grauer Solothurner Marmor
Inschrift:	Keine
Signatur:	Keine
Erhaltung:	Neue Wasserbecken (1966).

Nicht nur der Schloßgarten (Kat.-Nr. 31), auch der Schloßplatz erhielt in den 1860er und 1870er Jahren ein völlig neues Aussehen. Der alte Zustand, der noch aus der Weinbrenner-Zeit stammte (Kat.-Nr. 10), konnte schon lange nicht mehr genügen, blickte man doch aus den Fenstern des Schlosses auf eine öde Sand- und Kiesfläche. Der Ehrenhof zwischen den Schloßflügeln und den Wachhäuschen, auch Innerer Schloßplatz genannt, wurde nur von einer Reihe Kugelbäumchen in Holzkübeln gerahmt. Und auf dem Äußeren Schloßplatz, dem wichtigen Verbindungsglied zwischen Schloß und Stadt, stand das Karl-Friedrich-Denkmal (Kat.-Nr. 23) trotz seiner Größe wie verloren auf dem staubigen Areal, das als Paradefeld, aber auch als Festplatz für Jahrmarkt- und Zirkusveranstaltungen diente.

Der Großherzog konnte indes erst nach Beendigung der Bauarbeiten im Botanischen Garten an eine Veränderung der unzeitgemäßen Situation denken. Im Jahr 1862 legte Garteninspektor Karl Mayer einen nicht mehr erhaltenen Gesamtplan für die Neugestaltung vor, der die Grundlage aller weiteren Überlegungen bildete. Wie aus Beschreibungen zu erschließen ist, waren schon zu diesem Zeitpunkt zwei Springbrunnen vor der Hauptfassade des Schlosses vorgesehen. Man dachte offenbar daran, die Bassins mit Figuren zu schmücken, denn der Bildhauer Carl Johann Steinhäuser erhielt bei seiner Berufung an die Karlsruher Kunstschule 1863 von Friedrich I. persönlich den Auftrag, zu diesem Zweck Entwürfe für zwei Skulpturengruppen anzufertigen. Steinhäusers Vorschlag, nach literarischen Figuren Goethes eine Hermann-und-Dorothea-Gruppe sowie eine Orest-und-Pylades-Gruppe zu schaffen und in den projektierten Wasserbecken vor dem Schloß aufzustellen, fand nach dem Eintreffen der Modelle nicht die Zustimmung des Monarchen, der dem Künstler gegenüber auf die hohen Kosten verwies. Über einen längeren Zeitraum verteilt, wurden die beiden Bildwerke Steinhäusers dann doch noch ausgeführt, sie erhielten allerdings angemessenere Standorte im Schloßgarten bzw. auf dem Friedrichsplatz (Kat.-Nr. 32, 33).

1864 nahmen die Planungen für den Schloßplatz konkrete Formen an, zumal man sich aus finanziellen Gründen darauf beschränkt hatte, zunächst nur den Ehrenhof zu verändern. Im Sommer dieses Jahres stellte Garteninspektor Mayer einen detaillierten Entwurf vor, der eine Begrünung des Inneren Schloßplatzes im üblichen, etwas plüschigen Geschmack der Zeit vorsah: rechts und links des Mittelwegs geometrische Zieranlagen mit ornamentalen Rabatten, gewölbten Teppichbeeten und geschnittenen Bäumen, gegliedert von schmalen Wegen und bestückt von einer Unmenge pompöser Gaskandelaber. Zwei Fontänen in runden Becken sollten jeweils den Mittelpunkt der beiden symmetrischen Bereiche vor den Schloßflügeln betonen. Sie waren nicht nur zur Zierde gedacht, sondern sollten vor allem für eine ausreichende Luftbefeuchtung sorgen, da im Sommer die Temperatur vor der nach Süden orientierten Schloßfassade unerträglich ansteigt. Technisch möglich wurden diese Fontänen erst durch das Wasserwerk am Ahaweg, das damals kurz vor seiner Vollendung stand und den Hofbezirk unabhängig machte von der äußerst ungenügenden städtischen Wasserversorgung.

Nachdem der Großherzog das Projekt Mayers zur Ausführung bestimmt hatte, erhielt Karl Philipp Dyckerhoff als Vorstand des Hofbauamts, ähnlich wie im Fall des Schalenbrunnens im Schloßgarten (Kat.-Nr. 31), den Auftrag zur Detailplanung der Fontänen. Das bedeutete, daß nicht nur zwei einfache Springbrunnen entstehen sollten, sondern eine architektonische Lösung gewünscht wurde, wie es der Standort unmittelbar vor dem Schloß nahelegte. In Absprache mit Mayer entwarf Dyckerhoff im Herbst 1864 zwei identische Schalenbrunnen in Ausmaßen, wie sie in Karlsruhe bislang nicht realisiert worden waren (Abb. 35).

Aus den runden Bassins erhob sich jeweils über einem abgestuften Sockel und einem sich nach oben verjüngenden Fuß eine große flache Schale, die ihrerseits einen kleineren Fuß und eine kleinere Schale trug. Das Wasser entsprang oben als Fontäne und fiel dann über beide Schalen ins Becken hinab. Um eine gleichmäßige Wasserkaskade zu erzielen, mußte mit einer unsichtbaren Installation der unteren Schale zusätzliches Wasser zugeführt werden. Abgesehen von den Kanneluren und Palmetten der Schalenfüße, wurde aus finanziellen



35 *Brunnen vor dem Schloß, Blick vom westlichen Schloßflügel, Aufnahme 1866*

Gründen auf reicheren plastischen Schmuck verzichtet. Dafür gab sich Dyckerhoff bei der Massengliederung um so größere Mühe. Er ließ sogar ein originalgroßes Holzmodell zimmern, um damit die spätere Wirkung zu überprüfen. Ähnliche Schalenbrunnen waren damals ungemein beliebt und wurden gerne in paarweiser Anordnung als monumentaler Schmuck von Plätzen oder Gartenanlagen errichtet. Sicherlich standen Dyckerhoff bei der Planung vergleichbare Beispiele vorbildhaft vor Augen, etwa die Brunnenpaare auf der Place de la Concorde in Paris, der Ludwigstraße in München oder dem Kurpark in Wiesbaden, die früher entstanden sind und ihrerseits auf die berühmten Brunnen auf dem Petersplatz in Rom zurückgehen. Großherzog Friedrich I. zeigte sich einverstanden mit Dyckerhoffs Vorstellungen, setzte jedoch zwei für das Erscheinungsbild entscheidende Änderungen durch. Die Bassins sollten nicht, wie ursprünglich vorgesehen, flache Anböschungen erhalten, sondern völlig in den Boden eingetieft werden. Außerdem sollten die Beckenränder nicht mit Findlingen begrenzt sowie mit Efeu und Farn bepflanzt, sondern mit einem Wulst aus dem gleichen Stein der Schalen eingefaßt werden, um dadurch den architektonischen Charakter der Brunnen hervorzuheben.

Die Wahl des Materials für die Schalen stellte ein besonderes Problem dar, das die Ausführung um Monate verzögerte. Granit erwies sich als zu teuer, der weiche badische Sandstein kam aus Erhaltungsgründen nicht in Frage, und eine Anfertigung in Gußeisen hielt Dyckerhoff offenbar aus ästhetischen Gründen für bedenklich; sie wurde schließlich auch im Hinblick auf die Kosten abgelehnt. Dyckerhoff schlug daraufhin Schweizer Jurakalkstein vor, den sogenannten Solothurner Marmor, mit dem man in Freiburg und Badenweiler gute Erfahrungen gesammelt hatte. Nachdem dem Großherzog ein Muster vorgelegt worden war, stimmte dieser einer Vergabe der Steinmetzarbeiten an die Solothurner Firma Urs Bargezi & Cie. zu. Bereits im Sommer 1865 konnten die Brunnen aufgestellt werden, endgültig in Betrieb genommen wurden sie im folgenden Jahr.

Als sich nach dem Deutsch-Französischen Krieg die finanzielle Situation gebessert hatte, wurde 1872 die lang gewünschte Neugestaltung des Mittelteils des Schloßplatzes um das Karl-Friedrich-Denkmal (Kat.-Nr. 23) in Angriff genommen, wobei die sieben Jahre älteren Anlagen des Ehrenhofs als Vorbild dienten. Form und Durchmesser der Bassins von Dyckerhoffs Schalenbrunnen wurden dabei für die vier neuen Springbrunnen übernommen.

Die beiden Schalenbrunnen sind noch heute erhalten, obgleich die gärtnerischen Anlagen in ihrer Umgebung mehrfach verändert wurden und die Kriegszerstörungen im Bereich des Schloßplatzes verheerend waren. Die gegenwärtige Situation ist geprägt von der Neugestaltung zur Bundesgartenschau 1967, als der Ehrenhof eine Pflasterung erhielt, welche die Brunnen monumentaler in Erscheinung treten läßt als die frühere Einbettung in Rasenflächen und Blumenbeete (Abb. 35a). Bei der Neuanlage der Bassins wurde der Beckenrand, der mit seinem abgerundeten Profil die Form der Schalenränder aufnahm, durch eine flachere Begrenzung im Material der Pflasterung ersetzt.



35a *Brunnen vor dem Schloß, Blick von Süden auf den östlichen Brunnen, veränderter Zustand seit 1967, Aufnahme 1987*

Archivalien:
StA: 8/StS 22/5; 8/Alben/9; 8/PBS OXIIa/173, 176, 179, 182; 8/PBS OXIVa/1087, 1096, 1129, 1130, 1141, 1159, 1161, 1163, 1179, 1323.
GLA: 56/3003, 3310, 3316.

Literatur:
Seupel 1869, S. 123. – Gerstner 1871, S. 7, Abb. o. S., Bl. 1, 19. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 56, 122. – Cathiau o. J. (1882), S. 62. – Karlsruhe o. J. (1922), S. 16. – Berendt 1926, S. 53. – Valdenaire o. J. (1929), S. 47, Abb. 6. – Valdenaire 1931, S. 76. – BNN 19. 8. 1961. – Das Karlsruher Schloß 1965, Abb. o. S. – Schefold 1971, Nr. 27555. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 50. – Schmitt 1980, S. 21. – Werner 1985, S. 121., 251, 294.

G.K.

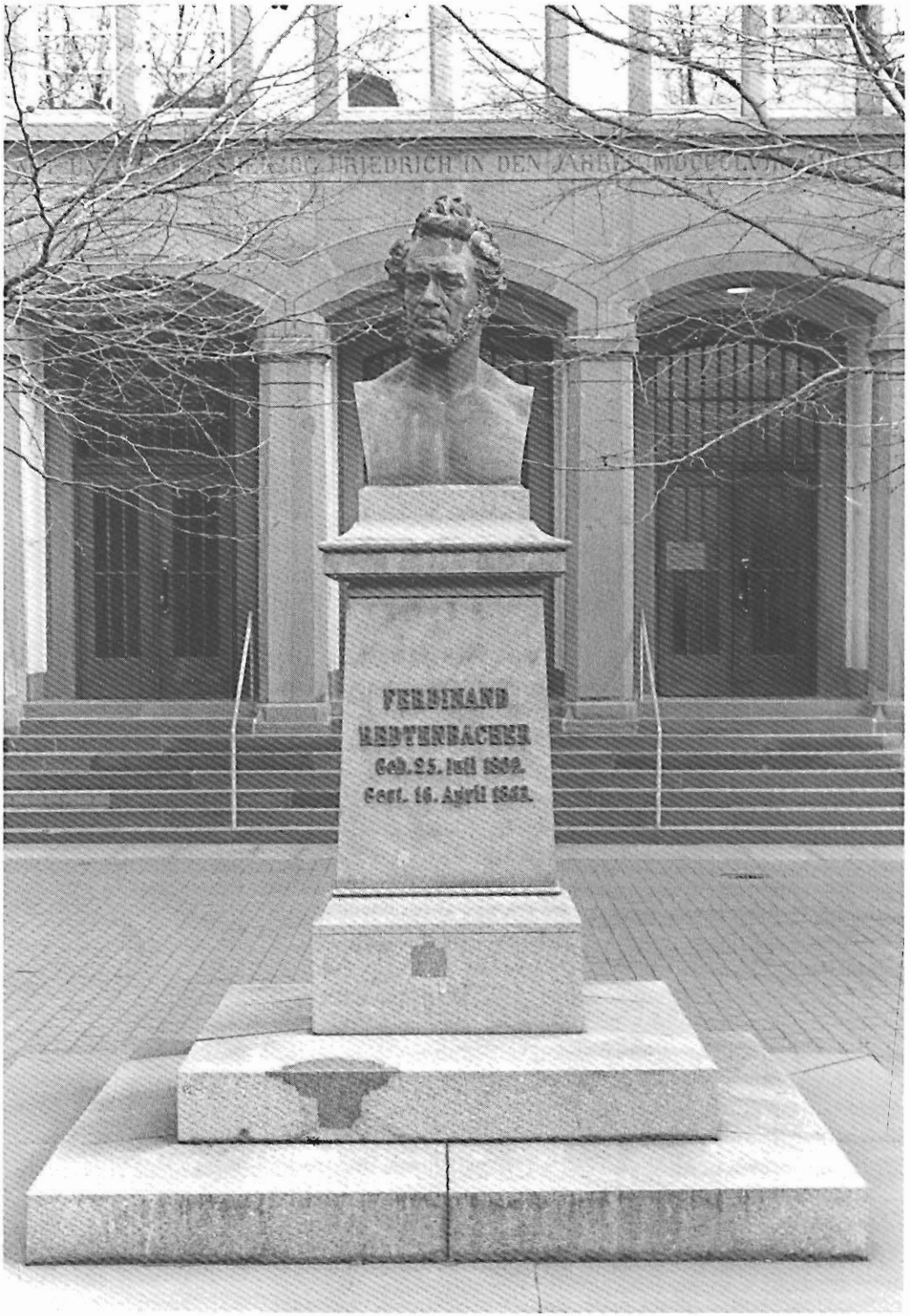
36 Ferdinand-Redtenbacher-Denkmal

Standort:	Im Hof des Polytechnikums (heute Universität Karlsruhe), vor dem rechten Seitenrisalit des Maschinenbaugebäudes (1866–1925); vor dem Haupteingang des Maschinenbaugebäudes (seit 1925)
Künstler:	Friedrich Moest
Ausführung:	Gießerei Lenz-Heroldt, Nürnberg (Büste); Steinhauermeister Ackermann, Weißenstadt (Sockel)
Auftraggeber:	Denkmalkomitee
Datierung:	1865–1866
Material:	Bronze (Büste), dunkelgrauer Syenit (Sokkel)
Inschrift:	FERDINAND / REDTENBACHER / Geb. 25. Iuli 1809. / Gest. 16. April 1863. (Sockelvorderseite) Gestiftet / von seinen / dankbaren Schülern, / seinen Verehrern / und Freunden (Sockelrückseite)
Signatur:	Modell v. Moest in Carlsruhe. / Guss v. Gebr. Lenz-Heroldt in Nürnberg 1866 (Büstenfuß)
Erhaltung:	Unverändert.

Ferdinand Jakob Redtenbacher wurde am 25. 7. 1809 als Sohn des Eisenhändlers Alois Redtenbacher in Steyr/Oberösterreich geboren. Nach dem Besuch der Normalschule hörte er seit 1825 am Polytechnikum Wien, seit 1827 auch an der Universität Vorlesungen über Technologie, höhere Mathematik, Physik, Maschinenlehre, Feldmeßkunst, Land- und Straßenbaukunde und theoretische Astronomie. Von 1829 an war Redtenbacher Assistent für Mechanik und Maschinenlehre in Wien, 1833 wurde er Lehrer für Mathematik und geometrisches Zeichnen an der oberen Industrieschule in Zürich, wo man ihn zwei Jahre später zum Professor der angewandten Mathematik ernannte. In einer Züricher Maschinenfabrik konnte sich Redtenbacher mit praktischem Maschinenbau beschäftigen, bis er im Sommer 1841 einen Ruf als Professor der Mechanik und Maschinenlehre an die Polytechnische Schule nach Karlsruhe annahm. Die dortige „Höhere Gewerbeschule" war „die am geringsten entwickelte Abteilung der Hochschule, ihr Unterricht bewegte sich vor allem in der Werkstatt und in sehr handwerksmäßigen Formen". Redtenbacher veranlaßte, daß diese geteilt wurde in eine „mechanisch-technische und eine chemisch-technische Schule" (Schnabel 1925, S. 37). Für die neugeschaffene eigene Fachrichtung, die seit 1860 Maschinenbauschule hieß, konnte Redtenbacher auch die Errichtung eines Gebäudes durchsetzen, das 1858–1859 gebaut wurde. Neben seiner Lehrtätigkeit war er zudem seit 1857 ständiger Direktor des Polytechnikums und bemühte sich in seiner Amtszeit um die Aufnahme von allgemeinbildenden Fächern wie Philosophie, Literatur, Geschichte, Nationalökonomie und Rechtskunde in den Vorlesungsplan, da er den Hochschulcharakter der Lehranstalt betonen wollte. Redtenbachers „große geschichtliche Bedeutung besteht [. . .] darin, daß er die Wissenschaft in die Werkstätten der Technik geleitet und die engsten Beziehungen zwischen der theoretischen und der technischen Mechanik hergestellt hat" (Schnabel 1925, S. 37). Die Karlsruher Schule „erlangte unter seiner Führung Weltruf, ihre Besucherzahl stieg auf die damals unerhörte Zahl von 360 Hörern" (Schnabel 1925, S. 38). Nach mehrjährigem Leiden starb Ferdinand Redtenbacher am 16. 4. 1863.

Bereits in der Festrede anläßlich einer im Mai 1863 abgehaltenen Gedächtnisfeier hieß es, daß seine Freunde und Kollegen beabsichtigten, „eine Marmorbüste des Dahingeschiedenen zum ehrenden und bleibenden Andenken aufzustellen", und zwar im neuen Maschinenbaugebäude (GLA: 206/910). Nachdem sich ein Denkmalkomitee gebildet hatte, „flossen von allen Seiten, namentlich von seinen Schülern aus allen Weltgegenden, außerdem von seinen Freunden und Verehrern, reichliche Beiträge zusammen" (Ill. Ztg. Leipzig 47, 1866, S. 323). Über die näheren Umstände, wie es zu der Gestaltung des Denkmals kam, wissen wir aufgrund schlechter Aktenlage nichts. In diesem Zusammenhang tritt übrigens nur allzu deutlich das Fehlen eines Archivs der Universität Karlsruhe hervor, welches als ein absolutes Desiderat für jegliche historische Forschung zu bezeichnen ist.

Das Denkmal Ferdinand Redtenbachers, eine in doppelter Lebensgröße modellierte Bronzebüste, wurde nach dem Entwurf des Bildhauers Friedrich Moest – der zu diesem Zeitpunkt am Anfang seiner Karriere stand und noch bei Carl Steinhäuser an der Großherzoglichen Kunstschule studierte – bei Lenz-Heroldt in Nürnberg gegossen. Die Büste steht auf einem Sockel aus dunkelgrauem Syenit, „welcher vom Steinhauermeister Ackermann aus Weißenstadt in Bairisch-Oberfranken gebrochen und gearbeitet" wurde (Ill. Ztg. Leipzig 47, 1866, S. 323). Von Beiträgen seiner Schüler, Kollegen, Freunde und einiger technischer Vereine finanziert, konnte das Denkmal Redten-



36
Redtenbacher-Denkmal, Aufnahme 1987

bachers im Hof des Polytechnikums vor dem rechten Seitenrisalit des von ihm konzipierten Maschinenbaugebäudes errichtet und am 2. 6. 1866, in Anwesenheit des Prinzen Wilhelm und des Staatsministeriums, feierlich enthüllt werden. „Der politischen Ereignisse wegen nahm man jedoch von einer größeren Feier Umgang", schrieb die Leipziger „Illustrirte Zeitung" (Ill. Ztg. Leipzig 47, 1866, S. 323). Gemeint ist damit die Situation kurz vor Ausbruch des Deutschen Krieges. Die Festrede zur Einweihung des Denkmals hielt Redtenbachers Nachfolger, Franz Grashof, der insbesondere „Redtenbachers Verdienste um die wissenschaftliche Begründung des Maschinenbaues" hervorhob (Grashof 1866, S. 4).

Das Denkmal war ehemals von einer Grünfläche mit Bäumen und Sträuchern umgeben (Abb. 36a). Das schlichte Postament (Abb. 36) zeigt sich in wohlausgewogenen Proportionen; zwei auf quadratischer Grundfläche angelegte Stufen führen zu einem quaderförmigen Sockel hinauf, der sich nach oben etwas verjüngt und durch Basis und Gesims einfach und markant gegliedert ist. Darauf erhebt sich in antikischer Nacktheit die Büste Redtenbachers, die nur ein knappes Schulterbildnis darstellt. Die beiderseitigen scharfen Vertikalschnitte bewirken eine Monumentalisierung und sind ein Reflex auf die strenge Sockelform. Wenngleich vollplastisch ausgebildet, ist die Büste doch primär auf Frontalität konzipiert, wie vor allem die sich antwortenden Vertikallinien von Büste und Sockel zeigen. Ist die Wahl der heroischen Nacktheit ein Rückgriff auf klassizistische Gestaltungsprinzipien, die sich ihrerseits auf die Antike berufen, und wird somit der dargestellte Wissenschaftler als klassischer Heros idealisiert, weist die Ausarbeitung des Kopfes jedoch eher auf eine naturalistische Auffassung des Künstlers hin. Schon die Kopfhaltung mit dem ein wenig zur Seite gewandten Blick deutet dies an, wenngleich die Augäpfel nicht durch Binnenzeichnung belebt sind. Überdies war der Bildhauer – bei aller idealisierenden Absicht – um möglichst genaue Porträtähnlichkeit bemüht, wie ein Vergleich mit anderen zeitgenössischen Darstellungen Redtenbachers zeigt. Vor allem die störrischen Kopfhaare und die Barttracht waren offenbar typisch für das Erscheinungsbild des Wissenschaftlers. Die auf einem Gemälde zu erkennende länglich-ovale Gesichtsform ist in der Büste zu einer eher längsrechteckigen markantmännlichen Form ausgebildet, die zusammen mit prägnant strukturierten Gesichtszügen ein ausdrucksvolles Bildnis ergibt. Eine zusätzliche Dynamisierung bewirkt die sorgfältige Oberflächenbehandlung der Plastik, die allerdings durch die umgebenden ruhigen Horizontalen und Vertikalen gebändigt wird. Insgesamt ist das Denkmal als das Werk einer künstlerischen Übergangsperiode zu werten, da es einerseits auf klassizistische Traditionen zurückgreift, andererseits aber durch einen gewissen Naturalismus eine durchaus zeitgemäße, moderne Interpretation der Persönlichkeit des Wissenschaftlers darstellt.

Durch eine geplante Bauerweiterung, welche den Hofraum des Polytechnikums verengt hätte, war bereits 1894 von einer Versetzung des Redtenbacher-Denkmals innerhalb dieses Hofraums die Rede. Aufgrund der schon erwähnten schlechten Aktenlage wissen wir darüber aber nichts Näheres. Den



36a *Redtenbacher-Denkmal, ursprüngliche Aufstellung vor dem rechten Seitenrisalit des Maschinenbaugebäudes im Hof der Technischen Hochschule Karlsruhe, Aufnahme vor 1925*

hundertsten Geburtstag Ferdinand Redtenbachers im Jahre 1909 beging man an der Großherzoglichen Technischen Hochschule Fridericiana, wie das Polytechnikum mittlerweile hieß, mit einer Feier, in der das Wirken des Wissenschaftlers gewürdigt wurde. Bezugnehmend auf das Denkmal hieß es dabei: „Auf dem Sockel steht nur sein Name ‚Ferdinand Redtenbacher', und der Name genügt. Denn noch ein anderes Denkmal ist, das von ihm reden wird zu fernen Tagen, das er uns selbst geschaffen und uns hinterlassen hat, es zu hüten in seinem Geiste immerdar: Dies, sein Denkmal ist seine Schule" (Bericht über die Feier 1909, S. 22). Als Max Laeuger in den Jahren 1924/25 den gesamten Universitätshof umgestaltete und sowohl ein neues Gefallenendenkmal (Kat.-Nr. 110) als auch das Heinrich-Hertz-Denkmal (Kat.-Nr. 111) errichtet wurden, versetzte man das Redtenbacher-Denkmal an seinen heutigen Standort vor dem Hauptportal des Maschinenbaugebäudes. Indem es so in die Mittelachse der Fassade gerückt wurde, betonte man gleichzeitig die zentrale Bedeutung des im Denkmal Dargestellten für die historische Entwicklung seiner Wissenschaft.

Archivalien:
GLA: 206/910; 235/30416.
LDA: 0038, 06625, 07082.

Literatur:
Franz Grashof: Redtenbacher's Wirken zur wissenschaftlichen Ausbildung des Maschinenbaues. Fest-Rede zur Enthüllungs-Feier des Denkmals Ferdinand Redtenbacher's am 2. Juni 1866. Heidelberg 1866. – Ill. Ztg. Leipzig 47, 1866, S. 323 f. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 174. – Constant von Wurzbach: Biograph. Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Bd. 25. Wien 1873, S. 113–116 (Reprint New York/London 1966). – Franz Grashof: Ferdinand Redtenbacher. In: Bad. Biographien 2, 1875, S. 161 ff. – Allg. Dt. Biographie 27, 1888, S. 540 ff. – Chronik 1889, S. 75 f. – Cathiau o. J. (1890), S. 48 f. – Meyer 1895, S. 61. – Weech 3, 1, 1904, S. 126 f. – Meyer 1905, S. 25, 79. – Ferdinand Redtenbacher. Bericht über die Feier seines 100. Geburtstages an der Gross. Techn. Hochschule Fridericiana zu Karlsruhe am 26. Juni 1909. O. O. o. J. – Chronik 1909, S. 146 f. – Oeftering 1919, S. 18. – Behm 1921, S. 63. – Schorn 1925, S. 53. – Franz Schnabel: Die Anfänge des technischen Hochschulwesens. Mit 5 Bildnissen. In: Festschrift anläßlich des 100jährigen Bestehens der Technischen Hochschule Fridericiana zu Karlsruhe. Karlsruhe 1925, S. 1–44. – Bad. Presse 18. 7. 1926 (Volk und Heimat Nr. 29). – Valdenaire o. J. (1929), S. 51. – Karlsruhe 1934, S. 51. – BNN 3. 2. 1950, 2. 9. 1959. – Baedeker 1966, S. 32. – Baedeker 1982, S. 47.

G.B.

37 Heinrich-Hübsch-Denkmal

Standort: Botanischer Garten, zwischen Kunsthalle und Orangerie, in der Achse der Akademiestraße
Künstler: Friedrich Moest (Büste), Friedrich Theodor Fischer (Sockel)
Ausführung: Friedrich Moest (Büste); Steinbildhauerei Peter Lenz, Laas/Tirol (Sockel); Steinhauermeister Mürnseer (Inschrift)
Auftraggeber: Denkmalkomitee
Datierung: 1866–1867
Material: Weißer Marmor (Sockel dunkler, Büste heller)
Inschrift: HEINRICH / HÜBSCH / GROS. BAD. / BAUDIRECTOR / GEB. 9. FEBR. 1795. / GEST. 3. APR. 1863. / VON / VEREHRERN / UND / FREUNDEN (Sockelvorderseite)
Signatur: Keine
Erhaltung: Im Zweiten Weltkrieg beschädigt, wieder instandgesetzt (1951), Oberflächen stark verwittert.

Heinrich Hübsch wurde am 9. 2. 1795 als Sohn eines badischen Postmeisters und Thurn-und-Taxisschen Postverwalters in Weinheim an der Bergstraße geboren. Im Frühjahr 1813 begann er in Heidelberg Philosophie und Mathematik zu studieren, wandte sich aber nach zwei Jahren dem Studium der Architektur zu und besuchte seit 1815 die Bauschule Friedrich Weinbrenners in Karlsruhe. Studienreisen führten ihn in den Jahren 1817–1820 nach Italien, Griechenland und nach Konstantinopel. Bei einem weiteren Aufenthalt in Rom 1823/24 befreundete er sich mit führenden Vertretern der Nazarener. Anschließend übernahm Heinrich Hübsch ein Lehramt am Städelschen Institut in Frankfurt und trat danach 1827 die Nachfolge Weinbrenners als Großherzoglicher Oberbaudirektor in Karlsruhe an. Seit 1832 leitete Hübsch außerdem mehr als zwei Jahrzehnte lang die Baufachschule am neu errichteten Polytechnischen Institut und avancierte zum führenden Architekten in Südwestdeutschland. Er selbst nannte seine Architektur „Gewölb-Styl des Mittelalters, aber im mehr antiken Sinn geordnet und decorirt" und verfaßte mehrere Schriften, in denen er seine Theorien zu diesem „Rundbogenstil" ausführlich erläuterte – die bekannteste ist 1828 unter dem Titel „In welchem Style sollen wir bauen?" erschienen. „Neue konstruktive Lösungen und die Einführung des unverputzten Backstein- und Werksteinmauerwerks zeugen für sein Streben nach Wirtschaftlichkeit und ‚Wahrheit' in Konstruktion und

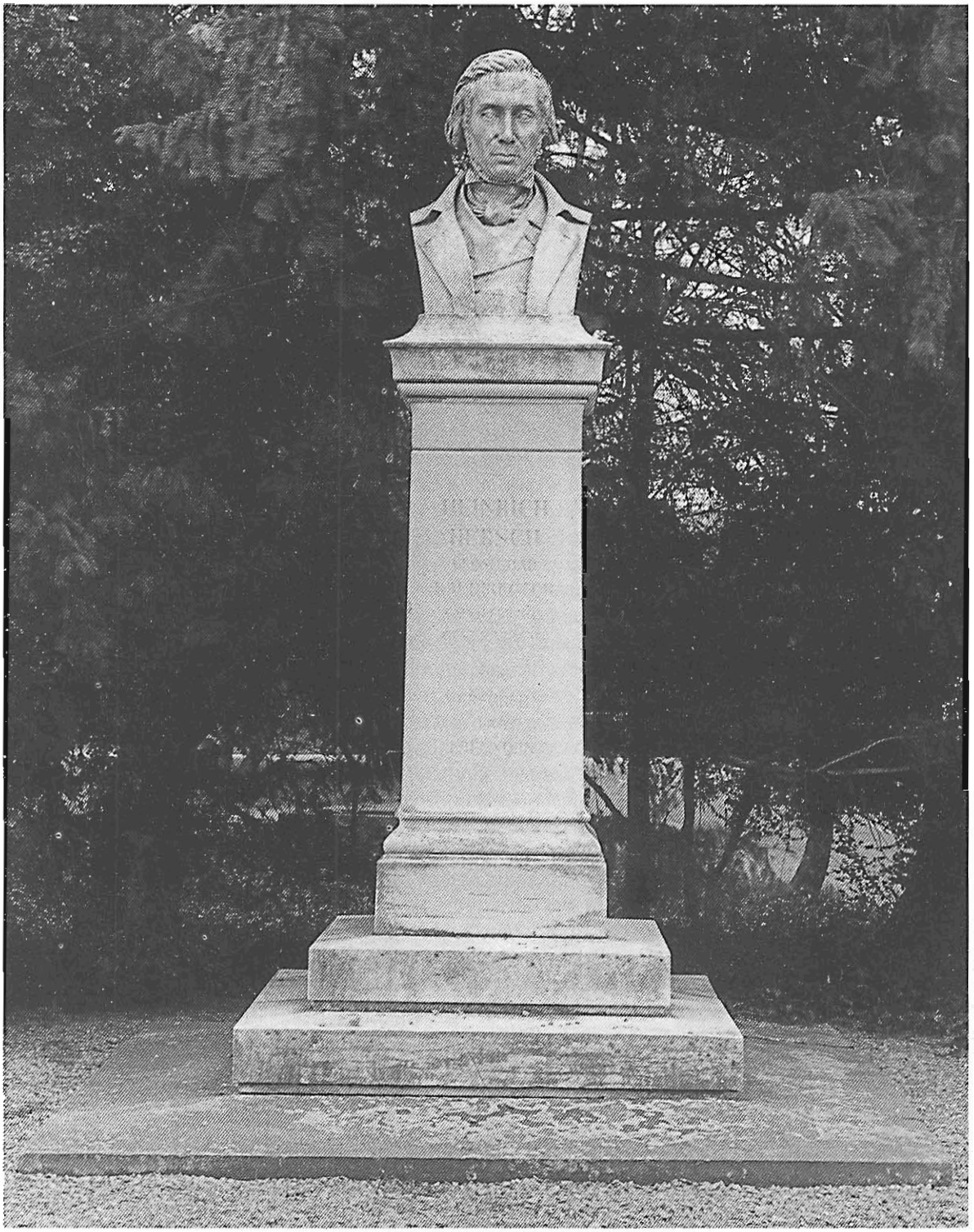
Material" (Neue Dt. Biographie 1972, S. 723). Als sein Hauptwerk in Karlsruhe gilt die Baugruppe um den Botanischen Garten mit Kunsthalle (1837–1846), Theater (1851–1853) und der Orangerie mit den Gewächshäusern (1853–1857). In den Jahren 1854–1858 wurde nach Heinrich Hübschs Plänen die Westfassade des Speyerer Doms erbaut. Er starb am 3. 4. 1863 in Karlsruhe.

Bereits einen Monat nach seinem Tode hatte sich ein Komitee gebildet, das am 4. 5. 1863 einen Aufruf zur Errichtung eines Denkmals für den verstorbenen Großherzoglichen Oberbaudirektor erließ. Der Nachfolger Heinrich Hübschs, Friedrich Theodor Fischer, gehörte neben Freunden und Bekannten ebenfalls diesem Komitee an, als dessen Präsident Münzrat Ludwig Kachel fungierte. Großherzog Friedrich I. von Baden, König Ludwig I. von Bayern – der Heinrich Hübsch persönlich gekannt und geschätzt hatte – und König Wilhelm von Preußen unterstützten mit Spenden diese Bestrebungen, so daß ein Jahr später, 1864, schon fast 1200 Gulden zusammengekommen waren. In einer Sitzung des Komitees am 27. 10. 1865 konkretisierte sich das Projekt erstmals, und man sprach von einer „Marmorbüste von Moest unter Steinhäusers Mitwirkung" (GLA: N Kachel 18). Präzisiert wurden diese Vorstellungen dahingehend, daß der Bildhauer Friedrich Moest eine überlebensgroße Büste aus feinkörnigem Tiroler Marmor, „welche auf einem 6fachen Piedestal mit zwei Stufen aufzustellen wäre", unter der „künstlerischen Oberaufsicht des Professor Steinhäuser" fertigen sollte (GLA: 237/36936). Als Aufstellungsort schlug der Architekt und Oberbaurat Joseph Berckmüller den für Heinrich Hübsch so beziehungsreichen Botanischen Garten vor, was allgemeine Zustimmung fand. Für den Sockel dachte man an Granit oder Syenit, wohingegen Steinhäuser, der bei dieser Sitzung des Komitees zugegen war, weißem Marmor den Vorzug gab, und zwar in einem etwas dunkleren Ton als für die Büste vorgesehen. Am 14. 3. 1866 überreichte man dem Großherzog eine Bittschrift wegen der geplanten Aufstellung des Hübsch-Denkmals im Großherzoglichen Botanischen Garten. Drei Plätze wurden vorgeschlagen: zwei in der Achse der Akademiestraße, zwischen Kunsthalle und Orangerie bzw. ein Stück weiter im Garten, und ein Platz vor dem Torbogen neben dem Gewächshaus. Als der Großherzog sich für den zweitgenannten Platz entschieden hatte, dankte das Komitee und schlug gleichzeitig den von ihm bevorzugten Platz weiter vorne an der Straße vor, welcher ebenfalls genehmigt wurde.

Unmittelbar danach, am 19. 3. 1866, wurde der Vertrag zwischen dem Komitee und dem Bildhauer Friedrich Moest abgeschlossen. Darin hieß es, daß „das vom Comité, einschließlich Professor Steinhäusers, zu genehmigende Tonmodell, sowie das Gipsmodell [. . .] in längstens drei Monaten von heute an vollendet sein" müßten (GLA: 237/36936). Zur Ausführung in Marmor wurde dem Bildhauer ein Zeitraum von sechs Monaten nach der Genehmigung des Modells bewilligt. Die Büste war in eineinhalbfacher Lebensgröße vorgesehen; einschließlich aller Kosten sollte Moest dafür 1000 Gulden erhalten, und zwar ein Drittel nach dem Ton- und Gipsmodell, ein Drittel nach der Punktierung in Marmor und das letzte Drittel nach Vollendung und Ablieferung der Büste. Den Entwurf des Sokkels überließ man allerdings nicht dem Bildhauer, diesen sollte Friedrich Theodor Fischer anfertigen. Im September 1866 teilte Carl Steinhäuser mit, daß der Bildhauer Peter Lenz in Laas/Tirol den Marmor für den Piedestal unentgeltlich liefern wollte, lediglich die Steinmetzarbeiten in Höhe von 100 Gulden seien zu bezahlen – anzumerken bleibt, daß Steinhäuser und Lenz in Tirol gemeinsam einen Marmorbruch besaßen. Das Komitee traf sich am 6. 12. 1866 im Atelier des Bildhauers, „um die Wirkung des nach Entwurf von Baudirektor Fischer in wirklicher Größe aufgezeichneten Piedestal zur Hübsch-Büste in Augenschein zu nehmen" (GLA: 237/36936). Dabei wurde der Wunsch ausgesprochen, der Sockel solle „in den Hauptumrissen in cubischer Form dargestellt werden, um die perspektivische Wirkung sowie das Verhältnis zur Büste schärfer ermessen zu können". Fischer sagte dies zu, und bei einem erneuten Treffen am 2. 2. 1867 erklärten sich die Mitglieder des Komitees „mit der perspektivischen Wirkung des in wahrer Größe dargestellten Modells mit den Stufen einverstanden". Außerdem einigte man sich darüber, daß das Angebot von Lenz angenommen und die Stufen definitiv in Marmor hergestellt werden sollten, nachdem man zunächst Granit erwogen hatte.

Die Einweihung des Denkmals für Heinrich Hübsch fand am 17. 12. 1867 statt. Vor zahlreichen Freunden und Verehrern, aber auch vor Lehrern und Schülern des Polytechnikums, hielt der Präsident des Komitees, Ludwig Kachel, im Vestibül der Kunsthalle eine Ansprache, in welcher es hieß: „Der Drang, wahrhaft verdienstvollen Männern aus jedem Stand Denkmäler zu errichten, ist eine schöne Sitte unserer Zeit. Sie erinnert zugleich daran, nicht nur den Todten unsere Dankbarkeit zu bethätigen, sondern auch dem lebenden Verdienst lohnende Kränze zu reichen, und wir freuen uns, rühmen zu können, daß Hübsch sie auch im Leben empfangen hat" (Karlsruher Ztg. 17. 12. 1867). Im Anschluß daran wurde das Denkmal enthüllt, und es „zeigten sich die wohlbekannten ernstmilden Züge des verewigten Gefeierten der sichtlich freudig überraschten Versammlung" (Karlsruher Ztg. 17. 12. 1867).

Auf einem etwas erhöhten Rondell wurde das Denkmal in der



37
Hübsch-Denkmal, Aufnahme 1987

Achse der Akademiestraße am Rande des Botanischen Gartens errichtet, wobei eine eigens angelegte Öffnung in der umgebenden Mauer den Blick auf das Bildnis des Baumeisters freigibt. „Die sichere Fundamentierung und werkgerechte Aufstellung" sei der „freiwilligen Bemühung des Herrn Bauunternehmers Hummel" zu verdanken, hieß es in der Rede Kachels (Karlsruher Ztg. 17. 12. 1867). Zwei Stufen führen zu dem einfachen, schlanken Kubus, der, auf einer schlichten Basis stehend, sich nach oben hin kaum merklich verjüngt und durch ein mehrfach profiliertes Gesims den oberen Abschluß erhält (Abb. 37). Heinrich Hübsch ist in Form einer sogenannten Hermenbüste dargestellt, d. h. der Büstenschaft steht auf einer rechteckigen Fläche. In diesem knappen Schulterbildnis trägt der Architekt zeitgenössische Kleidung, angedeutet sind Frack, Weste und das Hemd mit Vatermörderkragen, um den eine kunstvoll geknüpfte Krawatte geschlungen ist. Wie seit den 1830er Jahren in der Herrenmode üblich, vervollständigt ein Bart – wie bei Redtenbacher (Kat.-Nr. 36) ohne Schnurrbart – das Erscheinungsbild. Die halblange Haartracht mit dem Seitenscheitel erinnert an das durch Zeichnungen überlieferte Aussehen einiger Nazarener, wie auch die feinen Gesichtszüge des im mittleren Alter Dargestellten an nazarenische Bildnisse denken lassen, wenngleich die verwitterte Oberfläche des Marmors mittlerweile eine genaue Beurteilung erschwert. Interessant bleibt jedoch zu beobachten, wie der junge Bildhauer Friedrich Moest, der ein Jahr zuvor die Büste Redtenbachers als ausdrucksvoll-dynamisches Porträt formte, nun die Aufgabe löste, den bedeutenden Baumeister der Romantik darzustellen. Wir wissen nicht, ob die vorigen Auftraggeber ebenfalls die künstlerische Aufsicht des Lehrers Carl Steinhäuser wünschten. Festzustellen ist, daß die beiden Kunstwerke sich beträchtlich voneinander unterscheiden. Zunächst können die verschiedenen Materialien eine Rolle gespielt haben; einmal handelt es sich um Bronze, wozu ein Gipsmodell erforderlich war, zum andern um Marmor, der naturgemäß wesentlich schwieriger zu bearbeiten ist als die leicht zu formende Gipsmasse. Wie sehr Steinhäuser Einfluß auf die Gestaltung genommen hat, läßt sich kaum ermessen; da Moest sein Schüler war, sind formale Anklänge selbstverständlich. Soweit das heute noch beurteilt werden kann, ist die Formgebung der Hübsch-Büste zurückhaltender, strenger als die des Redtenbacher-Denkmals und ist damit eher in der Steinhäuser-Nachfolge zu sehen. Zwar wird der Architekt relativ naturalistisch, porträthaft erfaßt, aber dennoch findet eine gewisse Idealisierung statt zugunsten eines ätherischen Künstlertypus, wie ihn die Nazarener verkörperten. Der weiße Marmor hat gewiß ehemals die Kühle des Ausdrucks betont und dabei die Unnahbarkeit und In-sich-Gekehrtheit des dargestellten Künstlers unterstrichen.

Da die Finanzierung des Denkmals durch die gesammelten Gelder nicht vollständig gedeckt werden konnte, wandte sich Münzrat Kachel zu Anfang des Jahres 1868 noch einmal an den Großherzog, mit der Bitte, die verbliebenen Kosten in Höhe von knapp 200 Gulden zu begleichen, welche auch gewährt wurde.

Das während des Zweiten Weltkriegs beschädigte Heinrich-Hübsch-Denkmal wurde im Jahre 1951 durch den Bildhauer Meyerhuber restauriert, die Schrift einschließlich der Vergoldung erneuert. Im Laufe der Jahre hat der Marmor durch Witterungseinflüsse stark gelitten, die Vergoldung der Inschrift ist heute erneut ausgewaschen. Positiv zu vermerken bleibt, daß man in jüngster Zeit dem Denkmal die ihm gebührende Achtungszone in Form eines umgebenden, erhöhten Rondells wiedergegeben hat.

Archivalien:
StA: 8/StS 17/123; 8/StS 22/11; 8/StS 23/42; 8/PBS XIIIc/43, 44; 8/PBS OXIVb/550.
GLA: 56/157, 158; 60/64; N Kachel 18; 236/4562; 237/36936, 41696.

Literatur:
Karlsruher Ztg. 26. 3. 1866, 17. 12. 1867. – Wochenbl. des Architektenvereins zu Berlin 1, 1867, Nr. 51, S. 49f. – Seupel 1869, S. 120. – Karlsruhe im Jahre 1870, 1872, S. 69. – Bad. Biographien 1, 1875, S. 394–400. – Cathiau o. J. (1882), S. 65. – Fecht 1887, S. 414. – Cathiau o. J. (1890), S. 35. – Ill. Führer 1890, S. 58. – Woerl o. J. (1899), S. 25. – Ruf 1901, S. 35. – Weech 3, 1, 1904, S. 139f. – Sander 1911, S. 40, 56. – Oeftering 1913, S. 55. – Behm 1921, S. 62. – Schorn 1925, S. 53. – Fritz Hirsch: Heinrich Hübsch. In: Thieme/Bekker 18, 1925, S. 50–52. – Valdenaire o. J. (1929), S. 51. – Karlsruhe 1934, S. 51. – BNN 18. 5. 1953. – Baedeker 1966, S. 21. – Neue Dt. Biographie 9, 1972, S. 723f. – Baedeker 1982, S. 33. – Hübsch 1983, S. 20.

G.B.

38 Brunnen im Berckholtzschen Garten

Standort:	Karlstor, im Berckholtzschen Garten zwischen Kriegs-, Karl- und Sophienstraße (1870– um 1910)
Künstler:	Unbekannt
Ausführung:	Vermutlich Zementwarenfabrik Dyckerhoff & Widmann
Auftraggeber:	Jacob Johann von Berckholtz
Datierung:	1870
Material:	Vermutlich Zement
Inschrift:	Keine
Signatur:	Unbekannt
Erhaltung:	Beseitigt (um 1910).

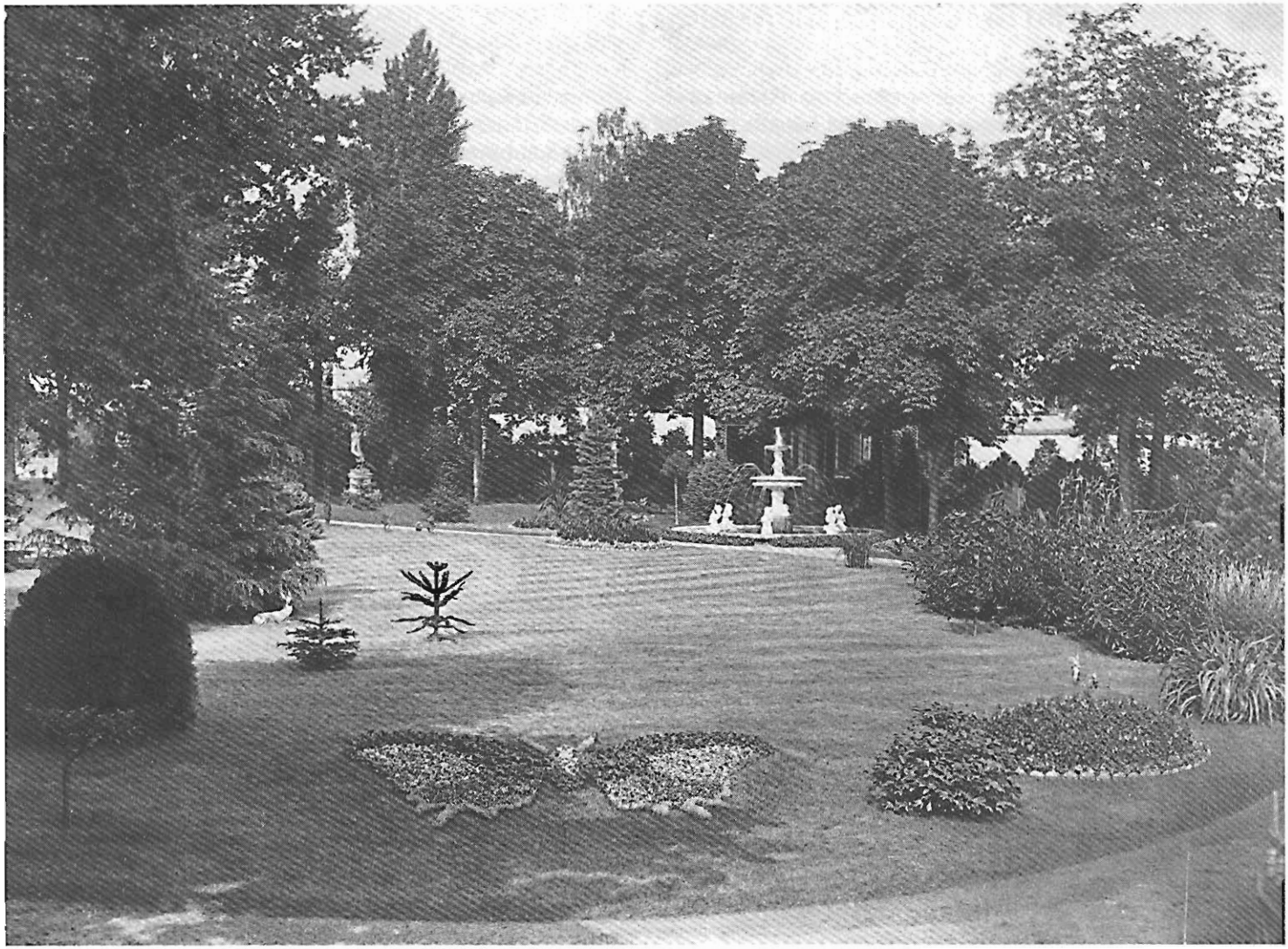
Gabriel Leonhard von Berckholtz, ein aus dem Baltikum stammender Kaufmann mit beträchtlichem Vermögen, beschloß 1830, sich mit seiner Familie in Baden anzusiedeln. Er erwarb die Burgruine Ortenberg bei Offenburg, die er durch den Architekten Friedrich Eisenlohr ausbauen ließ. In Karlsruhe kaufte Berckholtz als standesgemäßen Wohnsitz das 1826 von Friedrich Arnold erbaute und zunächst vom österreichischen Gesandten bewohnte Palais Ecke Karl- und Sophienstraße, das im 20. Jahrhundert das Künstlerhaus beherbergte. Das klassizistische Gebäude mit seiner für Weinbrenner und seine Schule charakteristischen Ecklösung bildete zusammen mit dem Pendant des Weltzienhauses, dem heutigen Landesdenkmalamt, einen wichtigen städtebaulichen Akzent am Stadteingang beim Karlstor.

Um sein Anwesen im Zuge der Stadterweiterung vor allzu naher Bebauung freizuhalten, erwarb Berckholtz später noch das gegenüberliegende Grundstück im Zwickel zwischen Sophienstraße, Karlstor und Kriegsstraße. Gleichsam als Fortsetzung der fürstlichen Palaisgärten entlang der Kriegsstraße (Kat.-Nr. 3, 12), ließ Berckholtz dieses Areal um 1850 als Park anlegen. Entsprechend dem damaligen Geschmack entstand unmittelbar westlich des Karlstors eine malerische Anlage mit geschlängelten Kieswegen, Rasenflächen sowie exotischen Baumpflanzungen. Unter Berckholtz' Sohn Jacob Johann erhielt der Garten seit 1863 sein endgültiges Aussehen. Nach und nach wurde das Grün von einer künstlichen Grotte mit Goldfischteich, zwei Pavillons, Ziervasen, nicht näher identifizierbaren Statuen sowie farbenprächtigen Teppichbeeten belebt.

Für einen längeren Aufenthalt war der Garten aufgrund seiner Lage zwischen damals schon verkehrsreichen Straßen offenbar nur in zweiter Linie gedacht. Er diente vielmehr als grünes Schaustück, das man von den Fenstern des Berckholtzschen Palais aus bewundern konnte. Den Besitzern lag viel daran, auch die Karlsruher Bürger an ihrer gepflegten Oase teilhaben zu lassen. Zwar blieb den Passanten der Zutritt verwehrt, doch ermöglichte das gußeiserne Gitter, das den Garten umgab, jedem ungehindert Einblick. Betrachtet man die alten Fotografien, so scheint es, als sei die ganze Anlage auf die Perspektive von außen abgestimmt gewesen. Dafür spricht auch, daß die zeitgenössischen Reiseführer den Blick in diesen Garten immer wieder als besondere Sehenswürdigkeit der Stadt empfehlen oder die „Karlsruher Nachrichten" am 25. 5. 1873 mit offener Begeisterung melden: „[I]n wunderbarer Schönheit prangt gegenwärtig der Garten des Herrn Frhrn. v. Berckholtz; die Vorübergehenden müssen unwillkürlich stehenbleiben und können sich kaum trennen von den überaus reizenden Anlagen, dem herrlichen Blumenflor, dem eleganten Springbrunnen, den Statuen und sonstigen schönen Dingen, welche der Besitzer des Gartens mit bedeutendem Kostenaufwand durch Künstlerhände zu einer ebenso großartigen als lieblichen Schöpfung zu vereinen wußte, die seinem reichen Geschmack in der That alle Ehre macht."

Bei dem erwähnten Springbrunnen handelte es sich um einen dekorativen Schalenbrunnen, den Jacob Johann Berckholtz im Jahr 1870 installieren ließ. Anlaß hierfür war die neue städtische Wasserversorgung, die einen solchen Zierbrunnen, der auf einen gewissen Wasserdruck angewiesen war, erst jetzt in Karlsruhe ermöglichte. Berckholtz scheint zu den ersten gehört zu haben, die ihr Anwesen an das Rohrnetz anschlossen. Da 1870 die meisten Einwohner der neuen Errungenschaft noch eher abwartend gegenüberstanden, kam dieser Brunnensetzung eine beispielhafte Wirkung zu. Deutlich wird dies in einem Gedicht, das die „Karlsruher Nachrichten" am 20. 11. 1870 abdruckten. Darin wird die Hoffnung ausgesprochen, daß der neue Berckholtzsche Brunnen die Kritiker vom Sinn der Wasserleitung überzeugen möge.

Der Brunnen stand, vom Karlstor her gut zu erkennen, am Rand einer Rasenfläche vor einer Baum- und Buschkulisse; ein Kiesweg führte im nahen Bogen vorbei (Abb. 38). Das runde Bassin, von einer Rabatte umgeben, wurde von rondellförmigen Teppichbeeten flankiert. Im Bassin erhob sich ein Aufbau aus zwei Schalen, wobei die hohen Füße mit Delphinen und anderen Seewesen geschmückt waren. Das Wasser entsprang auf der oberen, kleineren Schale als Fontäne und fiel



38 *Brunnen im Berckholtzschen Garten, Blick vom Karlstor, Aufnahme vor 1909*

durch Wasserspeier in Gestalt von Löwenköpfen von Schale zu Schale hinab ins Bassin. Ein zusätzliches plastisches Element bildeten hier sechs völlig gleichartige Putti, die kreisförmig angeordnet waren. Jeder Putto hielt einen Fisch in Händen, aus dessen Maul ein Wasserstrahl über die Schultern der Figur hinauf in die große Schale spritzte.

Der Berckholtzsche Brunnen entsprach dem Typus des Schalenbrunnens, wie er nicht nur in Karlsruhe von den 1860er bis 1880er Jahren in Mode war. Er orientierte sich, wie alle Beispiele dieser Zeit, an italienischen Renaissance- und Barockbrunnen, ohne dabei ein bestimmtes historisches Vorbild in Größe oder Detail genau zu kopieren. Im Unterschied zur Tradition ist der Berckholtzsche Schalenbrunnen jedoch aus dem historisch verbindlichen architektonischen Zusammenhang herausgelöst und, dem englischen Landschaftspark des 18. Jahrhunderts gemäß, wie zufällig in eine offen wirkende Gartenanlage gestellt.

Über den Künstler ist nichts mehr in Erfahrung zu bringen. Wahrscheinlich handelte es sich bei dem Brunnen um einen Zementguß, wie er in den frühen 1870er Jahren von der Karlsruher Zementwarenfabrik Dyckerhoff & Widmann hergestellt und vertrieben wurde (Kat.-Nr. 41). Dafür sprechen die helle Färbung des Materials und die Figur des Putto mit Fisch, die wie eine mehrfach reproduzierte Modellform erscheint. Es wäre deshalb denkbar, daß der gleiche Brunnen außerhalb Karlsruhes noch einmal Aufstellung fand.

Der Tod des Hofkammerherrn Jacob Wilhelm Offensandt von Berckholtz im Jahr 1909 bedeutete einen tiefen Einschnitt für das Anwesen am Karlstor. Das Palais wurde vom Verein bildender Künstler Karlsruhe angekauft, der darin sein repräsentatives Vereinsheim einrichtete. Der Garten, der bis zu diesem Jahr mustergültig gepflegt war, ging in den Besitz des Architekten und Unternehmers Wilhelm Peter über, der ihn als lukratives Bauland nahe des Stadtzentrums in sieben Parzellen aufteilen, einebnen und schließlich bis 1914 von verschiedenen Architekten bebauen ließ. Zusammen mit den übrigen Gartendekorationen wurde der Brunnen um 1910 beseitigt. Ob er an anderer Stelle wiederverwendet wurde, ist unbekannt.

Archivalien:
StA: 1/H-Reg/1435; 8/PBS OXIIIc/30, 34, 36, 39, 40.

Literatur:
Karlsruher Nachrichten 20. 11. 1870, 25. 5. 1873. – Cathiau o. J. (1882), S. 20, 74. – Cathiau o. J. (1890), S. 42. – Ill. Führer 1890, S. 15, 34. – Meyer 1895, S. 76. – Führer 1900, S. 23. – Beckmanns Führer o. J. (1905), S. 51. – Meyer 1905, S. 49. – Kleiner Führer o. J. (1906), S. 14. – Valdenaire 1919, S. 126f. – Hirsch 2, 1932, S. 162f.

G.K.

39 Nutzbrunnen der städtischen Wasserversorgung

Standort: An etwa 60 Stellen in den Straßen der Stadt
Künstler: Franz Gerstner
Ausführung: Eisen- und Metallgießerei Seneca
Auftraggeber: Stadt Karlsruhe
Datierung: 1871
Material: Gußeisen
Inschrift: Keine
Signatur: Unbekannt
Erhaltung: Beseitigt; kein Exemplar erhalten.

Schon seit den 1840er Jahren wurde immer wieder Kritik an der Karlsruher Wasserversorgung geäußert. Längst reichte die 1824 fertiggestellte Leitung, die Quellwasser von Durlach nach Karlsruhe führte (Kat.-Nr. 18), nicht mehr aus, die Bedürfnisse der Residenzstadt zu befriedigen. Jahrelang erörterte man, wie der ständigen Knappheit, dem niederen Druck und auch der schlechten Qualität des Wassers abzuhelfen sei. Nachdem es zwischen Hof und Stadt zu Meinungsverschiedenheiten über die jeweiligen finanziellen Anteile an einem Neubauprojekt gekommen war, traf der Großherzog 1862 die Entscheidung, für den Bedarf des Hofbezirks ein eigenes Wasserwerk am Ahaweg hinter dem Schloßgarten errichten zu lassen. Als dieses 1866 seinen Betrieb aufnahm, waren die Versorgungsprobleme der Stadt keineswegs behoben – im Gegenteil, vor allem die Engpässe im Sommer wurden aufgrund des steigenden Verbrauchs der anwachsenden Bevölkerung immer gravierender. Auf Betreiben von Oberbürgermeister Malsch entschied die Stadtverwaltung im November 1866, ein städtisches Wasserwerk in Angriff zu nehmen. Die Planung wurde dem bekannten badischen Ingenieur Robert Gerwig übertragen, der bereits seit 1856 verschiedene Konzepte ausgearbeitet und Denkschriften vorgelegt hatte. Trotz der schwierigen politischen Lage war das neue Wasserwerk im Durlacher Wald, dem heutigen Oberwald, 1871 fertiggestellt. Wie das Hofwasserwerk förderte es Grundwasser mittels Dampfpumpen und speiste damit das Leitungsnetz, das

1869–1871 in den Straßen der Stadt verlegt worden war. Erstmals war es nun möglich, alle interessierten Haushalte mit einwandfreiem Trinkwasser zu versorgen – ein Angebot, das nach anfänglicher Zurückhaltung bald von der Bevölkerung angenommen wurde.

Der bürgerliche Stolz über die Verwirklichung des Projekts, das mit 540 000 Gulden alle früheren kommunalen Unternehmungen an Kosten bei weitem überstieg, manifestierte sich in der Aufstellung von Zierbrunnen und Fontänen, für die erst jetzt die Voraussetzungen geschaffen waren (Kat.-Nr. 40, 41, 45). Um im Notfall eine wirksame Feuerbekämpfung zu gewährleisten, wurden auch Hydranten eingerichtet; daß 1872 bereits 241 Schlauchanschlüsse existierten, zeigt, wie sehr der Schock der Theaterbrandkatastrophe von 1847 nachwirkte, bei der 63 Menschen ums Leben gekommen waren (Kat.-Nr. 25).

Im Januar 1871 – der Deutsch-Französische Krieg war gerade beendet, was auch für Karlsruhe eine positive Entwicklung erwarten ließ – beschloß der Stadtrat in Zusammenhang mit den



39a *Nutzbrunnen der städtischen Wasserversorgung, Verteilung der öffentlichen Brunnen im Jahr 1882*

8| Allen 15|42

neuen Wasserleitungen eine bislang nicht vorgesehene Maßnahme. In den Straßen der Stadt sollten öffentliche Nutzbrunnen aufgestellt werden, wofür man zunächst 10 000, im Herbst des gleichen Jahres nochmals 7000 Gulden bewilligte. Da keine Akten erhalten sind, lassen sich die genauen Umstände nicht mehr erschließen. Sicher ist, daß Ende 1871 schon ungefähr vierzig der völlig gleichartigen Modelle installiert waren. Zu Beginn der 1880er Jahre gab es schließlich etwa sechzig dieser sogenannten „Hahnenbrunnen", wie ein Übersichtsplan von 1882 dokumentiert (Abb. 39a). Die neuen Nutzbrunnen sollten die alten laufenden Brunnen ergänzen, mit denen Friedrich Weinbrenner anläßlich der Einrichtung der Wasserleitung aus Durlach am Anfang der 1820er Jahre die Plätze der Stadt geschmückt hatte (Kat.-Nr. 13–18). Gab es neben diesen repräsentativen Brunnen vor 1871 auch noch einige unscheinbare Wasserentnahmestellen, etwa am Zirkel, an der Akademiestraße, bei der Stephanskirche oder am Rüppurrer und am Durlacher Tor, so wurde das Stadtgebiet nun mit einem relativ dichten Netz überzogen. Die Brunnen hatten eine wichtige hygienische, ja soziale Funktion zu erfüllen, indem sie Passanten, Kutscher, vor allem aber auch Bürger, deren Haus noch nicht an die Leitung angeschlossen war, in erreichbarer Nähe unentgeltlich mit Wasser versorgten. Wie ein Blick auf den Plan deutlich macht, wurden meist Straßenecken oder die Mitte von Straßenabschnitten in dicht bebauten Vierteln als Standorte ausgewählt. Auffallend ist eine besondere Häufung im Bereich des „Dörfle", dem Quartier der Taglöhner und kleinen Handwerker, in dem sich damals nur die wenigsten einen eigenen Wasseranschluß leisten konnten.

In erster Linie handelte es sich bei den neuen Brunnen um funktionale Objekte (Abb. 39). Sie bestanden fast völlig aus Gußeisen und waren mit vier deutlich sichtbaren Schrauben auf einem vermutlich aus Zement gefertigten niederen Sockel befestigt, der sich seinerseits über einem je nach Standort unterschiedlichen Podest erhob. Der gußeiserne Teil umfaßte einen etwa mannshohen Brunnenstock von pfeilerartiger Grundform, auf dessen Vorderseite ungefähr in Hüfthöhe eine ovale Schale als Wasserbecken angebracht war. Betätigte man einen Hebel an der rechten Seite des Stocks, öffnete sich ein Ventil und Wasser floß aus einem über dem Becken angebrachten Rohr. Wurde der Hebel nicht ständig heruntergedrückt, schloß sich das Ventil nach einiger Zeit automatisch, was den Wasserverbrauch im Gegensatz zu den verschwenderischen Laufbrunnen in Grenzen hielt. Der Wasserstrahl war für den Benutzer, der seine Hände waschen oder trinken wollte, leicht zu erreichen. Gab es einen Behälter zu füllen, konnte er bequem auf zwei eiserne Stangen im Becken abgestellt werden.

Bei aller Funktionalität hatte man allerdings nicht versäumt, künstlerische Aspekte zu berücksichtigen. Im typischen Neorenaissancegeschmack der Gründerjahre waren der Stock und die auf einer Balustersäule aufsitzende Schale reich mit architektonischen Gliederungen und ornamentalen Verzierungen versehen. Gesimse, Kassetten, Zierknöpfe, Akrotere, Palmetten, Rosetten und sonstiges, aus kunstgewerblichen Vor-



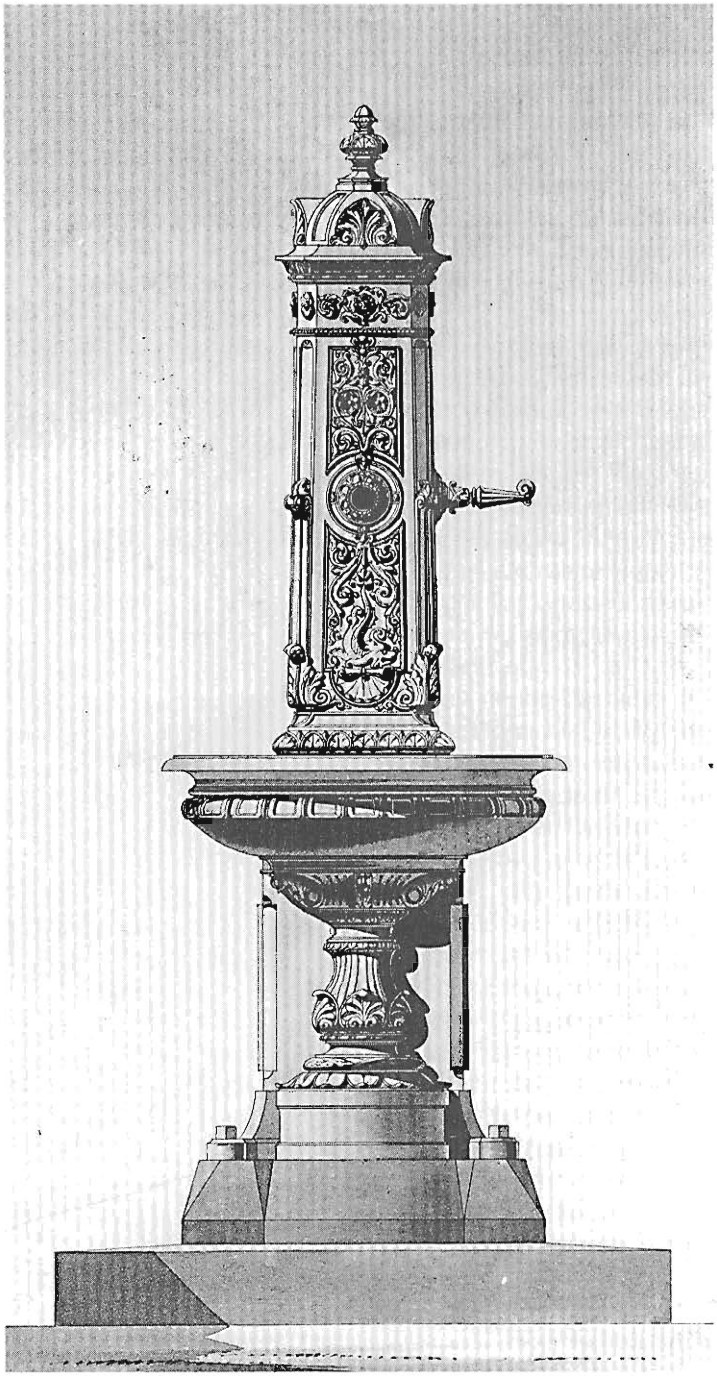
39
Nutzbrunnen der städtischen Wasserversorgung, Ansicht des Brunnens Ecke Amalien- und Hirschstraße, Aufnahme um 1875

lagebüchern bekanntes Zierwerk ließen den Brunnen als dekoratives Schmuckstück erscheinen. Den einzigen inhaltlichen Bezug zum Wasser bildeten zwei sich überkreuzende Delphine im ornamentalen Rankenwerk am Brunnenstock oberhalb der Schale. Eine Zeichnung, die 1882 nach dem damals noch vorhandenen Originalentwurf angefertigt wurde (Abb. 39b), zeigt, daß zunächst nur ein Delphin vorgesehen war, was allerdings eine offenbar unerwünschte Asymmetrie bedeutet hätte.

Die Öffentlichkeit reagierte mit Zustimmung auf die neue Errungenschaft. „Derartige schöne Brunnen sind in der That eine wirkliche Zierde der Stadt und als willkommene Annehmlichkeit hoch zu begrüßen", schrieben die „Karlsruher Nachrichten" am 16. 8. 1871. Wie sehr sich Freude und Stolz über die städtischen Brunnen mit der nationalen Aufbruchstimmung nach dem gewonnenen Krieg und der Reichsgründung verbanden, geht aus dem gleichen Artikel hervor. Demnach schmückten Anwohner der Lyceumsstraße, der heutigen Hebelstraße, einen der Brunnen mit einem Kranz und der Inschrift „Wilhelmsbrunnen".

Bei der Frage nach dem entwerfenden Künstler dieser Nutzbrunnen ist man auf eine Zeitungsmeldung angewiesen: Die Brunnen seien – so wieder die „Karlsruher Nachrichten" vom 16. 8. 1871 – „durch die Eisengießerei des Herrn Seneca nach der wirklich geschmackvollen Zeichnung des um die städtische Wasserleitung sehr verdienten Herrn Architekten Franz Gerstner" angefertigt worden. Laut Adreßbuch war Franz Gerstner, über den kaum etwas in Erfahrung zu bringen ist, 1868–1871 und nochmals 1879–1887 in Karlsruhe ansässig. Eine Beteiligung am Bau des Wasserwerks läßt sich in den wenigen erhaltenen Unterlagen nicht nachweisen. Möglicherweise war der Architekt mit Ernst Gerstner verwandt, der als Ingenieur entscheidend an der Errichtung des Hofwasserwerks mitgewirkt und unter Robert Gerwig die Bauleitung beim städtischen Wasserwerk zu führen hatte, selbst aber nie als entwerfender Künstler in Erscheinung trat. Wenig verwunderlich ist die Ausführung des Brunnenmodells durch die Gießerei Seneca, hatte sich doch das Unternehmen, das als „Galvanoplastische Anstalt" 1856 gegründet worden war, seit 1864 als führende Eisen- und Metallgießerei in Karlsruhe etabliert.

Schon früh verloren die Nutzbrunnen ihre Bedeutung für den Alltag der Bevölkerung, da unerwartet schnell nahezu alle Karlsruher Häuser an die neue Wasserversorgung angeschlossen wurden, was zur Folge hatte, daß das Wasserwerk bereits 1874–1877 seine Kapazität erhöhen mußte. In den 1880er Jahren entfernte man bei Straßenbauarbeiten die ersten gußeisernen Hahnenbrunnen. Mehr und mehr erwiesen



39b *Nutzbrunnen der städtischen Wasserversorgung, Zeichnung aus dem Jahr 1882 nach dem Originalentwurf von 1871*

sie sich als Hindernisse des ständig wachsenden Verkehrs. Seit der Jahrhundertwende – der allgemeine Geschmack hatte sich unter dem Einfluß des Jugendstils entscheidend verändert – wurden sie wegen ihrer schematischen Ornamentik und ihrer spröden Erscheinungsform auch als Schandflecke empfunden, so daß niemand ein Wort verlor, als sie Stück für Stück langsam aus dem Stadtbild verschwanden. Individuelle künstlerische Brunnengestaltungen, wie der Trinkbrunnen vor der Kleinen Kirche (Kat.-Nr. 77) oder der kleine Nutzbrunnen an der Brunnenanlage auf dem Gutenbergplatz (Kat.-Nr. 78), boten nun völlig andersartige Lösungen der gleichen Aufgabe. Als ein zeitweilig demontierter Brunnen vor der Staatsschuldenverwaltung 1913 wieder aufgestellt werden sollte, verwahrte sich Friedrich Ostendorf als Architekt des Neubaus gegen eine Verschandelung seiner Fassade durch eines der „häßlichen gußeisernen Modelle" (GLA: 237/36201) und setzte die Errichtung eines Trinkbrunnens nach eigenem Entwurf durch (Kat.-Nr. 92).

Die noch verbliebenen Brunnen wurden wahrscheinlich zum größten Teil bei Materialsammlungen des Ersten und Zweiten Weltkriegs eingeschmolzen; doch noch zu Beginn der 1950er Jahre, so geht aus Akten hervor, standen Ecke Kronen- und Steinstraße, Ecke Lessing- und Gartenstraße sowie am Karl-Wilhelm-Platz die vermutlich letzten Exemplare. Auch sie verschwanden in der folgenden Zeit, so daß heute kein einziger dieser Brunnen mehr erhalten ist.

Archivalien:
StA: 8/Alben/15; 8/PBS OXIVb/32, 331, 332.

Literatur:
Karlsruher Nachrichten 1. 10. 1871, 8. 10. 1871, 17. 6. 1874. – Weech 3, 1, 1904, S. 260–267. – Doerrschuck 1971, Abb. 97. – Bischof 1978, S. 68. – Schmitt 1980, S. 106.

G.K.

40 Brunnen im Garten der Villa Klose

Standort: Kriegsstraße 11, im Garten der Villa Klose am Ettlinger Tor (1871–1963)
Künstler: Josef Durm
Ausführung: Unbekannt
Auftraggeber: Wilhelm Klose
Datierung: 1871
Material: Grauer Granit (Schale, Fuß), heller Sandstein (Beckeneinfassung)
Inschrift: Keine
Signatur: Keine
Erhaltung: Beseitigt (1963). Die Schale in veränderter Aufstellung wiederverwendet für den Brunnen im Vorgarten des Hauses Solms in der Bismarckstraße.

Als eines der ersten Bauwerke südlich des Ettlinger Tores wurde um 1830 zwischen der Kriegsstraße und der Beiertheimer Allee ein herrschaftliches Gartenhaus errichtet. Bauherr war der Kaufmann und Bankier August Klose, der 1830–1833 sowie 1847 auch als Oberbürgermeister von Karlsruhe amtierte. Dessen Neffe, der Landschaftsmaler Wilhelm Klose, bewohnte das Anwesen von 1871 bis zu seinem Tod 1914. Dank des Familienvermögens konnte Wilhelm Klose das Leben eines kunstliebenden Privatiers führen. Mehrmals trat er gegenüber der Stadt als generöser Stifter plastischer Kunstwerke auf (Kat.-Nr. 45, 80), was ihm die Ehrenbürgerwürde einbrachte. Daneben bildete sein Haus in den 1870er und 1880er Jahren einen bis heute noch kaum beachteten Treffpunkt der Karlsruher Kunstszene des Historismus.

1871 hatte Kloses Freund Josef Durm das von dem Weinbrenner-Schüler Joseph Berckmüller stammende Gartenhaus durch Umbauten und eine Atelierererweiterung den modernen Anforderungen eines ständigen Wohnsitzes für einen Junggesellen angepaßt. Auch der Garten wurde damals neu angelegt. Neben einem Stibadium, einer steinernen Bank mit pergolaähnlicher Überdachung, entwarf Durm auch einen Schalenbrunnen, der, von der Kriegsstraße aus sichtbar, in der Achse des Mittelrisalits des Gebäudes und im Schnittpunkt zweier Kieswege aufgestellt wurde (Abb. 40). Entsprechend der zeitgenössischen Italienbegeisterung, die Durm und auch Klose teilten, war der Brunnen in italienischen Renaissanceformen gehalten. Aus einem runden Bassin mit reich profiliertem Steinrand erhob sich über dem Sockel und einem wie gedrechselt wirkenden Fuß die weit ausladende Schale aus grauem Granit. Deren Mitte krönte ein mit Palmetten verzierter Aufsatz samt Pinienzapfen, einem antiken Motiv. Das Wasser fiel als Glocke über den Zapfen in die Schale und von dieser ins Bassin.



40 *Brunnen im Garten der Villa Klose, Aufnahme um 1930*

Vermutlich geriet der Brunnen, der an die eben fertiggestellte städtische Wasserleitung angeschlossen war, zum Vorbild für viele kleinere Beispiele in den Gärten der vornehmen Wohnhäuser, die in der Gründerzeit nach 1871 entlang der Kriegs-, der Westend- (heute Reinhold-Frank-Straße) sowie der Bismarckstraße errichtet wurden. Durm selbst griff die Form noch ein Jahrzehnt später mit dem Brunnen im Vorgarten des Palais Schmieder (Kat.-Nr. 54) wieder auf.

Nach dem Tod Kloses verwilderte der Garten zusehends. In den 1930er Jahren kaufte die Badenwerk AG das Grundstück, um im Rahmen der Ettlinger-Tor-Bebauung von Hermann Billing ein Bürohaus zu errichten, ein Projekt, das der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zunächst verhinderte. Das 1944 ausgebrannte Wohnhaus Kloses wurde ebenso wie das Stibadium in der Nachkriegszeit abgerissen und das Gelände in eine provisorische öffentliche Anlage verwandelt. Seines Pinienzapfens beraubt, überdauerte der Schalenbrunnen alle Veränderungen der Umgebung, bis er schließlich 1963 weichen mußte, als das Badenwerk mit der Erbauung seines Hochhauses begann.

Eher zufällig blieb zumindest ein Teil des Brunnens in jener Zeit der Ablehnung historistischer Werke erhalten. Die Schale wurde für ein Wasserspiel im Vorgarten des Hauses Solms,



40a *Brunnen im Garten der Villa Klose, Neuaufstellung im Garten des Hauses Solms, Aufnahme 1987*

des Gästehauses der Stadt in der Bismarckstraße, wiederverwendet. Durch den Verzicht auf den ursprünglichen Unterbau ist der von Durm geplante Eindruck heute jedoch verfälscht (Abb. 40a).

Archivalien:
StA: 8/StS 22/5; 8/Alben/9; 8/PBS OXIVe/245, 251.
GBA: Akte TBA, Öffentl. Anlagen, Kaiserplatz etc., Fach 55.

Literatur:
Josef Durm: Sammlung ausgeführter Bauten. Folge 1. Karlsruhe 1876, Taf. 5. – Cathiau o.J. (1890), S. 42. – Ill. Führer 1890, S. 32. – Chronik 1914, S. 241–247. – Der Führer 28. 2. 1939, 1. 3. 1939. – Doerrschuck 1971, S. 77, 79. – Grammbitter 1984, S. 458f.

G.K.

41 Galatea-Brunnen

Standort: Sallenwäldchen, bei der Ettlinger Straße (1872–1954); im Garten des Bundesgerichtshofs (seit 1954)
Künstler: Friedrich Moest
Ausführung: Zementwarenfabrik Dyckerhoff & Widmann
Auftraggeber: Stadt Karlsruhe
Datierung: 1871–1872
Material: Zement (Figurengruppe und Becken), Gußeisen (Stab in der Hand des Polyphem)
Inschrift: Keine
Signatur: Keine
Erhaltung: Mehrfach restauriert (u. a. 1940, 1954, um 1980), dabei mit einem Schutzanstrich versehen; der Stab in der Hand des Polyphem verloren.

Seit den 1820er Jahren erfreute sich das damals noch vor der Stadt gelegene Sallenwäldchen südlich des Ettlinger Tores der besonderen Vorliebe der Karlsruher Bürgerschaft. Die von Garteninspektor Hartweg angelegten Waldpromenaden und die malerische Umgebung des Ludwigssees bildeten ein beliebtes Ziel sonntäglicher Spaziergänger (Kat.-Nr. 21). Als eine der frühesten Sportstätten in Baden – und sogar in ganz Deutschland – entstand hier 1840 ein Turnplatz, der zunächst für die Schüler des Lyzeums gedacht war, später aber auch von den Mitgliedern des Karlsruher Turnvereins benutzt wurde. Zur Attraktivität der Anlagen trug vor allem der Tiergarten bei, der auf Initiative des Badischen Vereins für Geflügelzucht 1864–1866 rund um den Ludwigssee eingerichtet wurde und somit die Keimzelle des heutigen Karlsruher Zoos darstellt.

Die Stadtverwaltung unter Oberbürgermeister Malsch versuchte seit dem Ende der 1850er Jahre, das bisher dem Staat gehörende Sallenwäldchen in eigenen Besitz zu übernehmen. Nach langen internen Diskussionen einigten sich die beiden Seiten 1867 in einem Vertrag, daß der Boden weiterhin in

staatlichem Besitz verbleiben, jedoch die Ausgestaltung und Nutzung als öffentliches Erholungsgebiet dem Ermessen der Kommune überlassen werden sollte. In der Folge rückte das eigentliche Stadtgebiet durch die Bebauung der Südstadt sowie die Errichtung von Vierordtbad und Festhalle als neuem bürgerlichem Zentrum südlich des Ettlinger Tores immer näher an das Sallenwäldchen heran.

Auf Betreiben des seit 1870 amtierenden Oberbürgermeisters Lauter beschloß der Stadtrat unmittelbar nach dem Ende des Deutsch-Französischen Krieges im Frühjahr 1871, die Anlagen des Wäldchens zu verschönern. Da die Stadt zu diesem Zeitpunkt noch kein eigenes Gartenamt besaß, wurde der Großherzogliche Garteninspektor Karl Mayer, der sich mit der Umgestaltung der Parkanlagen am Schloß einen Namen gemacht hatte, für die Neuplanung gewonnen. Im Geschmack der Zeit ließ Mayer ein dichtes Netz gewundener Wege anlegen, kleinere Lichtungen roden und einzelne Buschgruppen pflanzen, ohne den bisherigen Waldcharakter zu beeinträchtigen. Nach Plänen von Josef Durm, der gleichzeitig das benachbarte Vierordtbad erbaute, wurde ein hölzerner Musikpavillon errichtet, ebenso eine kleine Trinkhalle, in der an bestimmten Tagen Kuh- und Ziegenmilch sowie verschiedene Mineralwässer angeboten wurden.

Zum bewunderten Mittelpunkt des Sallenwäldchens sollte freilich der Galatea-Brunnen werden, ein reiner Zierbrunnen von einer Größe und einem künstlerischen Anspruch, wie man ihn in Karlsruhe bislang selbst in den fürstlichen Gärten vergeblich suchte. Voraussetzung für die Erstellung des Brunnens war, wie bei allen anderen Beispielen der frühen 1870er Jahre, die Vollendung des städtischen Wasserwerks im Durlacher Wald und die Verlegung eines leistungsfähigen Leitungsnetzes, das Springbrunnen von größeren Ausmaßen in der Stadt nun erst möglich machte. Da die Hauptleitung in die Stadt an der Ettlinger Straße verlief, war ein Brunnenanschluß im Sallenwäldchen unproblematisch. Auch die Finanzierung bereitete keine Schwierigkeiten, denn man konnte auf Mittel zurückgreifen, die im Zuge der Fertigstellung der Wasserversorgung speziell zur Installierung von Fontänen vorgesehen waren.

Bei der Planung des Brunnens, die Oberbürgermeister Lauter offenbar persönlich unterstützte, beschritt die Stadtverwaltung einen ungewöhnlichen Weg. Sie wandte sich nicht an einen Künstler, sondern an Dyckerhoff & Widmann, ein in Karlsruhe ansässiges Unternehmen, das sich in der kurzen Zeit seit seiner Gründung 1865 mit der neuartigen Herstellung von Zementwaren einen Ruf erworben hatte. Die Firma produzierte nicht nur technische Artikel, wie beispielsweise Kanalisationsröhren, sondern auch plastische Kunstwerke aus Zementguß, die katalogmäßig angeboten wurden. Um Gußformen für zeitgemäße, künstlerisch bedeutende Plastiken zu erhalten, hatte Dyckerhoff & Widmann in jenen Jahren den jungen Bildhauer Friedrich Moest unter Vertrag, der in Karlsruhe schon bedeutende Werke wie das Hübsch- oder das Redtenbacher-Denkmal (Kat.-Nr. 36, 37) ausgeführt hatte. In Zusammenarbeit von Moest und Dyckerhoff & Widmann ist auch der Galatea-Brunnen entstanden. Offen bleibt, ob das Unternehmen die plastische Gruppe bereits als Großplastik in ihrem Angebot hatte, als sich die Stadt dafür zu interessieren begann, oder ob Moest das Modell speziell für diesen Auftrag anfertigte. Die „Karlsruher Zeitung" berichtet, daß die Figur schon im Frühjahr 1871 bestellt wurde; der in den Akten erhalten gebliebene Vertrag zwischen der Stadtverwaltung und Dyckerhoff & Widmann wurde jedoch erst am 11. 3. 1872 unterzeichnet. Er besagt, daß die Stadt die von Bildhauer Moest modellierte und in Zement ausgeführte Brunnenfigur für 2500 Gulden ankauft. In diesem Betrag inbegriffen war auch die Herstellung des Brunnenbeckens sowie die Aufstellung des Kunstwerks durch das Unternehmen.



41a *Galatea-Brunnen, ursprüngliche Aufstellung im Sallenwäldchen, Aufnahme nach 1872*

Schon am 9. 5. 1872 wurde der Brunnen in Betrieb genommen. An jenem Himmelfahrtstag fand, umrahmt von Militärmusik, die Übergabe der neuen Anlage des Sallenwäldchens statt, die in der Aufbruchsstimmung nach dem Sieg über Frankreich und der Gründung des Deutschen Reiches als ein sichtbares Zeichen für die allseits erhoffte Blüte des bürgerlichen Gemeinwesens verstanden wurde.



41
Galatea-Brunnen, Figurengruppe, Aufnahme vor 1900

Der Galatea-Brunnen befand sich im nördlichen Bereich des Sallenwäldchens, an der Stelle des heutigen Tullabads (Abb. 41a). Er stand am Rand einer Lichtung, durch die sich ein schmaler, künstlich angelegter Bach schlängelte, der vom Brunnenwasser gespeist wurde. Der Beginn des Bachlaufs in unmittelbarer Nähe des Brunnens war mit Felsstücken malerisch als Quelle dekoriert. Das Brunnenbecken, das an einer Seite von einem Kiesweg tangiert wurde, besaß einen ungewöhnlichen birnenförmigen Umriß und eine wulstförmige Einfassung aus Zement. Etwa in der Mitte des Bassins erhob sich über einem annähernd ovalen Sockel die 4,50 Meter hohe Figurengruppe aus grünlich eingefärbtem Zement, die dem Brunnen seinen Namen gab.

Dargestellt ist ein Ereignis der antiken Mythologie. Der ungeschlachte Kyklop Polyphem hat sich unsterblich in die Nereide Galatea verliebt. Die schöne Meerestochter erwidert seine Liebe jedoch nicht, sondern macht sich über das vor Leidenschaft blinde Ungeheuer lustig. Sie neckt ihn zum Spaß, um danach wieder in den Fluten zu entschwinden. Moest hat das Bildthema der triumphierenden Galatea, das vor allem in der italienischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts beliebt war, im Stil jener Zeit als reichbewegte, mehransichtige Szene festgehalten (Abb. 41).

Über der ovalen Plinthe, die den Eindruck eines von Wasser abgeschliffenen Felsens erweckt, versucht Polyphem, der Kyklop mit menschlichem Oberkörper, Pferdeläufen und Fischleib, sich in gewaltiger Anstrengung vorwärts zu bewegen. In seiner linken Hand hält er einen Stab, mit dem er sich abzustoßen sucht. Mit seiner Rechten umfaßt er Galatea in der Kniekehle, um sie hinwegzutragen. Die leichtgeschürzte Galatea lehnt sich behende an seinen Oberarm, wendet sich kokett zur Seite und zieht das Ungetüm unter ihr belustigt an einem Haarbüschel. Jederzeit – so wird dem Betrachter deutlich – kann sie ihrem Entführer entweichen, wozu sie schon ihre besondere Körpergröße befähigt. Mit ihrem linken Arm hält sie zusätzlich eine mächtige Muschel balancierend über ihrem erhobenen Haupt, über deren Rand Wasser ins Bassin fällt. Diese Anbringung der Muschel, die als Attribut der Meeresnymphe dient, ist kompositionell nicht befriedigend gelöst. Stilistisch bedeutete der Galatea-Brunnen 1872 jedoch einen wichtigen Markstein, denn mit seiner Orientierung an manieristischen und barocken Vorbildern brachte Moest eine völlig neue Formensprache in die bislang noch immer vom Klassizismus geprägte Bildhauerkunst Karlsruhes.

Technisch galt die Figurengruppe als Sensation, zeigte sie doch die Möglichkeiten auf, die der erst seit wenigen Jahren bekannte Zementguß auch für Kunstwerke eröffnete. Dank der beliebigen Reproduzierbarkeit blieb der „Triumph der Galatea" kein Einzelstück. Ein Jahr nach der Fertigstellung des Brunnens im Sallenwäldchen präsentierten Dyckerhoff & Widmann eine weitere, völlig identische Ausformung auf der Wiener Weltausstellung von 1873. Der aus Baden stammende Münchner Kunstkritiker Friedrich Pecht sah die Gruppe dort und meinte, sie käme „trotz einer sonst sehr glücklichen Composition nicht zu voller Wirkung" (Pecht 1873, S. 225). 1891 wurde sie nochmals auf der „Elektrischen Ausstellung" in Frankfurt am Main gezeigt, und es war vermutlich dieses Exemplar, das der Fabrikant Eugen Dyckerhoff 1901 seiner Hei-



41b *Galatea-Brunnen, Neuaufstellung vor dem Bundesgerichtshof, Aufnahme 1987*

matstadt Biebrich am Rhein schenkte. Dieser Abguß der Karlsruher Galatea steht noch gegenwärtig in der „Friedensanlage" im Zentrum von Biebrich, das heute ein Stadtteil von Wiesbaden ist.

Bis nach dem Zweiten Weltkrieg blieb der Brunnen im Sallenwäldchen nahezu unverändert erhalten. Der Zement erwies sich als äußerst haltbares Material, das nur von Zeit zu Zeit einen Schutzanstrich benötigte. Kleinere mutwillige Beschädigungen beseitigte der Bildhauer Karl Wahl 1940 im Zuge einer Arbeitsbeschaffungsmaßnahme. Allein der gußeiserne Stab in der Hand des Kyklopen ist schon früh gestohlen und nicht mehr ersetzt worden. 1953 stand der Brunnen dem Neubau des Tullabads im Wege, dem der nördliche Teil des Sallenwäldchens geopfert wurde. Obwohl Kunstwerke des 19. Jahr-

hunderts damals nicht hoch im Kurs standen, waren in diesem Fall überraschenderweise alle Beteiligten der Ansicht, daß die Figurengruppe unbedingt erhalten bleiben müsse. Auf Vorschlag des Denkmalamts wurde sie 1954 in den Garten des Bundesgerichtshofs, des ehemaligen Erbgroßherzoglichen Palais, verbracht (Abb. 41b). Sie fand dort einen neuen Platz im alten Bassin des Springbrunnens vor dem Hauptportal des Gebäudes. Wie selten bei der Versetzung von Plastiken ist der neue Standort in diesem Fall der Figur angemessen, da die triumphierende Galatea vorteilhaft mit der neobarocken Kulisse des Palais von Josef Durm harmoniert (Kat.-Nr. 64). Im nachhinein erwies sich allerdings auch diese Platzwahl als ungünstig. Die in den 1970er Jahren erfolgte Einrichtung einer Sperrzone rund um den Bundesgerichtshof bewirkte, daß der Brunnen, der als einer der ersten kommunalen Kunstaufträge entstand und für alle Karlsruher Bürger gedacht war, heute der Allgemeinheit entzogen ist.

Archivalien:
StA: 1/H-Reg/1860; 8/StS 22/5; 8/StS 22/11; 8/Alben/9; 8/PBS OXIIIc/257; 8/PBS OXIVb/123, 124, 484.
GBA: Akte TBA, Öffentl. Anlagen, Sallenwäldchen, Fach 56.
HBA: Akte Denkmäler und Brunnen, H.1.
H-Reg.: 330.202.
GLA: 56/3081, 3137, 3159; 236/4670; 237/35909.
LDA: 616/31, 36, 40, 73.
Lbst: 2542, 2400-5.
Stadtarchiv Wiesbaden: Unterlagen.

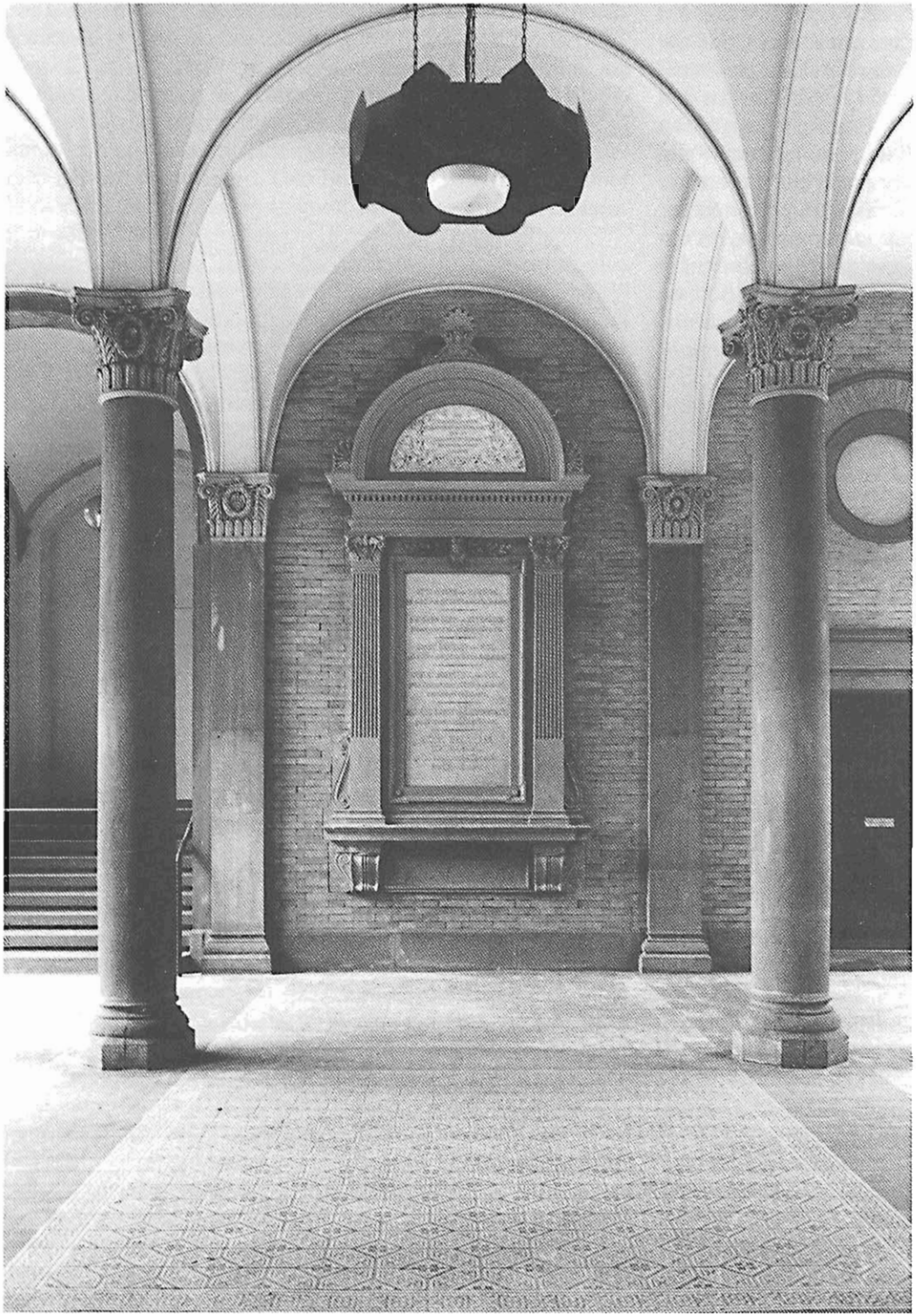
Literatur:
Karlsruher Nachrichten 8. 5. 1872, 9. 5. 1872, 12. 5. 1872. – Friedrich Pecht: Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873. Stuttgart 1873, S. 225. – Die Großherzoglich Badische Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe 1876, S. 192. – Cathiau o.J. (1882), S. 79. – Fecht 1887, S. 444. – Ill. Führer 1890, S. 32. – Cathiau o.J. (1890), S. 54, 57. – Meyer 1895, S. 68. – Führer 1900, S. 26. – Ruf 1901, S. 14. – Weech, 3, 1, 1904, S. 241. – Beckmanns Führer o.J. (1905), S. 51. – Meyer 1905, S. 55, Abb. 39. – Kleiner Führer o.J. (1906), S. 15. – Sander 1911, S. 147, 149. – Oeftering 1913, S. 40. – Krieg o.J. (1913), S. 42. – Widmer 1915, S. 333. – Oeftering 1919, S. 17. – Widmer/Stark o.J. (1919), S. 45. – Behm 1921, S. 62. – Schorn 1925, S. 35. – Karlsruhe 1934, S. 52. – BNN 22. 4. 1949, 8. 10. 1955, 24. 5. 1958, 1. 10. 1961. – Gert von Klass: Weit spannt sich der Bogen 1865–1965. Die Geschichte der Bauunternehmung Dyckerhoff & Widmann. O.O.o.J. (1965), S. 25. – Baedeker 1966, S. 36. – Bohtz 1970, Abb. 48. – Karlsruher Fächer 1967, H.4, S. 31. – Die stille Zerstörung 1975, S. 13. – Otto E. Fink: Wiesbaden in alten Ansichtskarten. Frankfurt a. M. 1977, S. 101. – Baedeker 1982, S. 52. – Aus dem Hause berichtet. Eine Information für die Mitarbeiter der Dyckerhoff & Widmann Aktiengesellschaft H.16 o.J. (1982), S. 24, H.17 o.J. (1982), S. 22. – BNN 5. 4. 1986.

G.K.

42 Denkmal für die gefallenen Studenten des Polytechnikums (1870/71)

Standort: Polytechnikum (heute Universität Karlsruhe), in der Eingangshalle an der Kaiserstraße
Künstler: Heinrich Lang
Ausführung: Wilhelm Strieder (Ausarbeitung der Entwurfszeichnungen), Tobias Mürnseer (Bildhauerarbeiten)
Auftraggeber: Direktor und Rat des Polytechnikums
Datierung: 1872–1873
Material: Weißer Marmor (Widmungs- und Namenstafeln); heller Sandstein (Rahmenteile)
Inschrift: ZUM / GEDAECHTNISS DER IM / KAMPFE FÜR DAS VATERLAND / 1870–71 / GEFALLENEN STUDIRENDEN / DES POLYTECHNICUMS / CARLSRUHE (Schrifttafel im Rundgiebel)
Auf der rechteckigen Inschrifttafel: sechs Namen
Signatur: Keine
Erhaltung: Rahmenteile restauriert und gestrichen (nach 1945).

Eines der ersten Erinnerungszeichen, die nach dem Ende des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 in der Residenzstadt mehrfach errichtet wurden, ist das Denkmal für die gefallenen Studenten des Polytechnikums Karlsruhe (Abb. 42), wie die älteste Technische Hochschule Deutschlands bis 1885 genannt wurde. Die Idee, die Opfer des siegreichen Krieges mit einem Denkmal zu ehren, war seit Kriegsende in Hochschulkreisen im Gespräch gewesen – vergleichbar der seit März 1871 zu datierenden Planung der Stadtverwaltung, eine Gedenktafel für die 35 gefallenen Karlsruher zu errichten. Diese Tafel, aus schwarzem Marmor gefertigt, wurde jedoch erst am 6. 8. 1873 im Treppenhaus des Rathauses enthüllt und ist heute nicht mehr vorhanden.
Daß der Entwurf des Gefallenendenkmals der Karlsruher Hochschule von Heinrich Lang – einem ehemaligen Schüler Heinrich Hübschs und Friedrich Eisenlohrs, seit 1855 selbst Professor an der Bauschule des Polytechnikums – angefertigt wurde, hatte eine besondere Bewandtnis: Der Architekt lehnte zwar 1867 einen Ruf nach Stuttgart ab, dennoch befürchtete die Karlsruher Hochschulleitung, daß sie ihre bewährte Lehr-



42
Denkmal für die gefallenen Studenten des Polytechnikums, Aufnahme 1987

kraft eines Tages verlieren könnte. Deshalb bat Direktor Franz Grashof beim Ministerium des Innern, die Bezüge für Heinrich Lang zu erhöhen. Dies wurde unter der Bedingung gewährt, daß Lang „das gesamte Bauwesen des Polytechnikums künftighin unentgeltlich zu besorgen" habe (Müller 1961, S. 21). Somit gehörte auch die Unterbreitung von Vorschlägen für das projektierte Gefallenendenkmal zum Aufgabenbereich Langs, der in den Kriegsjahren 1870/71 selbst Direktor der Polytechnischen Schule gewesen war. Welcher Art seine Vorstellungen waren, läßt sich heute mangels Quellen nicht mehr ermitteln. Aus den Akten geht jedoch hervor, daß Lang die Ausarbeitung seiner verschiedenen Projektskizzen zu exakten Entwurfszeichnungen dem Architekten Wilhelm Strieder übertrug. Im März 1872 lagen diese Entwürfe, von denen keine überliefert sind, samt den entsprechenden Kostenberechnungen dem Ministerium des Innern, dem die Polytechnische Schule unterstellt war, zur Begutachtung vor.

Mit Rücksicht auf die bescheidenen Denkmalsprojekte der anderen badischen Hochschulstädte – die Universität Heidelberg etwa plante eine einfache Namenstafel „mit einem bedeutend geringeren Kostenaufwand" (GLA: 235/30416) – entschied sich das Ministerium für eine mit bildhauerischem Schmuck reich verzierte Gedächtnistafel und damit für den kostengünstigsten Vorschlag, dessen Realisierung mit 950 Gulden veranschlagt wurde. Man kam überein, die anfallenden Ausgaben vorerst aus der Hochschulkasse zu bestreiten, bevor sie das Ministerium auf seinen außerordentlichen Haushaltsplan übernehmen wollte.

Als Standort des Denkmals war der Haupteingang zur Hochschule an der Kaiserstraße vorgesehen. Das 1833–1835 nach den Plänen von Heinrich Hübsch erbaute Hauptgebäude hatte bereits wenige Jahrzehnte später den steigenden Hörerzahlen nicht mehr genügt. Unter Baudirektor Friedrich Theodor Fischer war der Hübsch-Bau 1865 erweitert worden, indem man das vorhandene Gebäude nach Osten hin verdoppelte. Ein repräsentativer Mittelrisalit, der das dreibogige Eingangsportal betont, verbindet seither die beiden Trakte miteinander. Das nach Fischers Plänen ausgeführte Entree, das zugleich den Durchgang in den Universitätshof bildet, in dem ein halbes Jahrhundert nach Enthüllung der Langschen Gedenktafel der Ehrenhof der Fridericiana (Kat.-Nr. 110) entstehen sollte, entspricht als gewölbte Arkadenhalle mit unverputztem Mauerwerk in etwa der Eingangssituation des ursprünglichen Gebäudes.

In Abmessungen und Formensprache auf seine Umgebung abgestimmt, erinnert das Denkmal an der Innenwand des Durchgangs an ein Epitaph mit Rundbogen und Renaissance-Dekor. Über einem von Konsolen getragenen und mit einer Arabeske verzierten Sockelgesims erhebt sich als Umrahmung der Marmorplatte, auf der Name, Heimatort und Todesdatum der sechs gefallenen Studenten in alphabetischer Reihenfolge zu lesen sind, eine Ädikula mit kannelierten Pilastern und Kompositkapitellen. Diese Kapitelle, aus deren Mitte jeweils ein Adler aufsteigt, greifen die Kapitellformen der Gewölbestützen und Wandpilaster in der Eingangshalle variierend auf. Ein kräftiges Gebälk trägt den Rundgiebel mit der von Lorbeer überrankten Widmungstafel. Typische Schmuckelemente der Neorenaissance – die das architektonische Bild der Stadt seit der Mitte der 1860er Jahre prägte und der Langs bedeutendster Denkmalauftrag, der Malsch-Brunnen (Kat.-Nr. 45), in aufwendigem Stil verpflichtet ist – sind unter anderem die als Palmetten gebildeten First- und Eckakrotere am Bogenfeld und die als seitliche Begrenzung am unteren Gesims mehrfach auftretenden Voluten. Militärische Embleme fehlen fast gänzlich. Allein das Eiserne Kreuz in einer von Eichenlaub umrahmten Kartusche oberhalb der Namenstafel erinnert – von der Inschrift einmal abgesehen – an den Krieg von 1870/71.

Fehlen am Denkmal selbst auch weitgehend militärische, nationale oder monarchische Symbole, mit denen üblicherweise versucht wurde, den Kriegstod als Opfer für das Vaterland zu rechtfertigen, so legte demgegenüber der Vortrag von David Müller, Professor für Literatur und Geschichte an der Polytechnischen Schule, anläßlich der Enthüllung am 18. 1. 1873, dem zweiten Jahrestag der Reichsgründung, die politisch-ideologische Haltung weiter Kreise nicht nur innerhalb der Hochschule offen. In Anwesenheit des Großherzogs, General von Werders und Staatsminister Jollys sowie eines Teils des Offizierskorps und des Lehrkörpers der Hochschule fand der Redner pathetische Worte für den frühen Tod der Karlsruher Studenten, von denen einer aus Hamburg, zwei aus Kiel und drei aus Baden stammten: „Sie haben entsagt und gehofft, haben gelitten und gestritten, und sind schließlich den schönsten der Tode gestorben, den das Geschick den Sterblichen bescheren kann: mitten in der vollkräftigen, hoffnungsreichen Jugend sind sie heimgerufen und leben nun im Gedächtnis der Ihren, der Freunde, in ewiger Jugend weiter: ja, späteren Geschlechtern, die sie selbst nicht mehr gekannt, werden die Namen unserer Tafel sofort das Idealbild der großen Zeit vor Augen führen, deren Zierde wie deren Opfer sie waren" (Müller 1873, S. 10f.). Ein Rückblick auf die Zeit napoleonischer Fremdherrschaft und die damals entstandenen Freiheitsdichtungen von Uhland und Körner bildete sodann die Folie, vor der Müller die Reichsgründung als „Einigung des Volkes" charakterisierte, die es

nun zu verteidigen gelte: „Auch unserer warten noch die Feinde, halb im Dunkel verborgen zwar, doch darum um so gefährlicher. Wir wissen, nicht alle freuen sich des neugeschaffenen Reiches" (Müller 1873, S. 14).
Die Gedenktafel hat mittlerweile mehr als ein Jahrhundert an ihrem ursprünglichen Standort ohne große Veränderungen überstanden. Kleinere Schäden am Rahmenwerk, insbesondere am Konsolgesims, wurden in den Jahren nach 1945 ausgebessert. Vermutlich zur gleichen Zeit erhielten alle nicht aus Marmor gefertigten Teile einen hellen steinfarbenen Anstrich.

Archivalien:
GLA: 235/30416.
LDA: 06892.

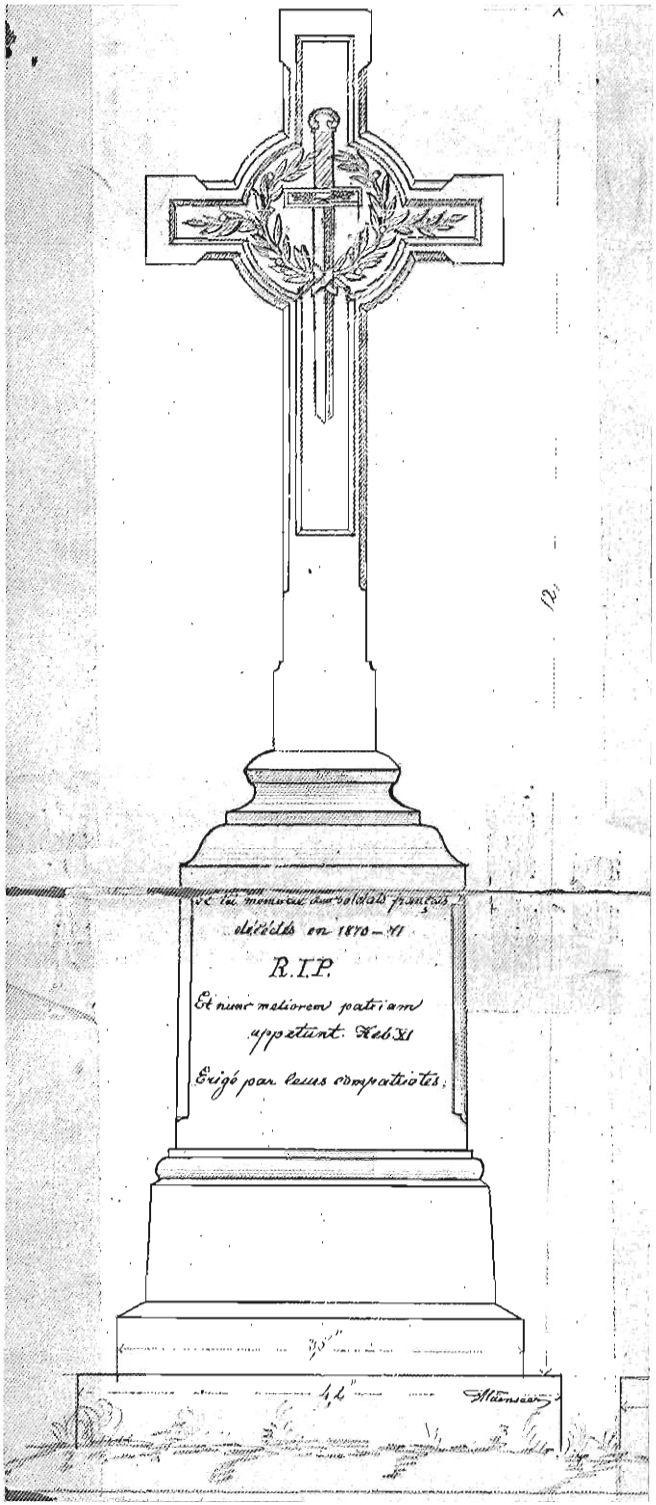
Literatur:
David Müller: Rede zur Feier der Enthüllung der Gedenktafel für die im Kriege 1870 und 1871 gefallenen Studierenden des Polytechnikums in Carlsruhe, gehalten am 18. Januar 1873. Karlsruhe 1873. – Karlsruher Nachrichten 22. 1. 1873. – Cathiau o.J. (1890), S. 49. – Weech 3, 1, 1904, S. 210f. – Karlsruhe 1915, S. 111. – Müller 1961, S. 21, Abb. S. 141. – Hotz 1975, S. 27ff., 35ff. – Schirmer/Göricke o.J. (1975), S. 55f.

U.M.

43 Grabdenkmal für die 1870/71 an Kriegsfolgen gestorbenen französischen Soldaten

Standort: Friedhof an der Kapellenstraße, östlicher Teil (heute Alter Friedhof), an der nördlichen Friedhofmauer (um 1872 – um 1955); südliche hintere Friedhofmauer (um 1955–1983); südliche Friedhofmauer bei der Ostendstraße (seit 1983)
Künstler: Unbekannt
Ausführung: Tobias Mürnseer
Auftraggeber: Unbekannt
Datierung: Um 1872
Material: Roter Sandstein (Bodenplatte), heller Sandstein (Sockel, Kreuz)
Inschrift: A la mémoire / des soldats français / décédés en 1870–71. / R. I. P. / Et nunc meliorem patriam / appetunt. Heb. XI. / Erigé par leurs compatriotes. (Sockelvorderseite)
Signatur: Mürnseer (rechte Sockelseite)
Erhaltung: Sockel erhalten, Signatur beschädigt; Kreuz zerstört und beseitigt (1971).

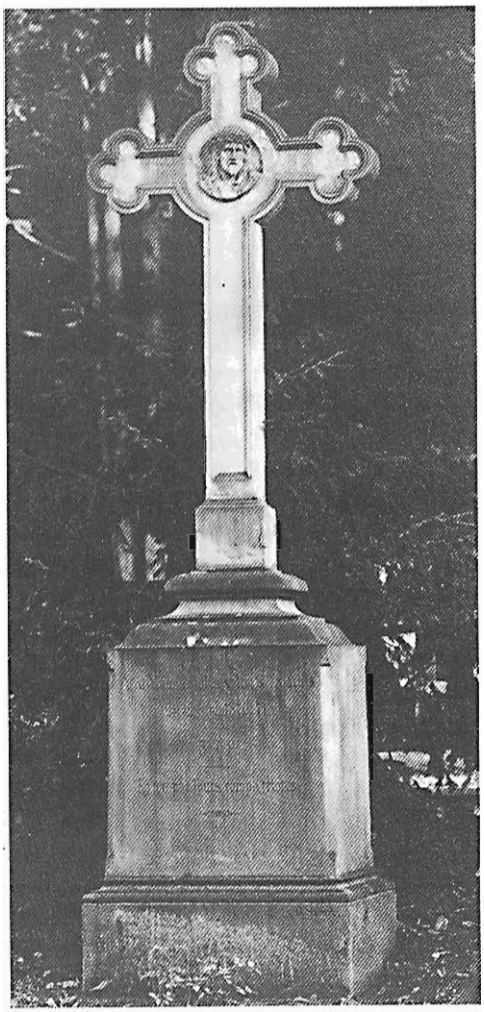
In der Nähe des Denkmals für die 1870/71 an ihren Verwundungen in den Karlsruher Lazaretten gestorbenen deutschen Soldaten (Kat.-Nr. 49), das die Stadt 1877 auf dem Friedhof an der Kapellenstraße errichten ließ, befand sich ein Gedenkkreuz mit französischer Inschrift (Abb. 43). Es war der Erinnerung an die hier beerdigten Angehörigen der französischen Armee gewidmet und stand nicht wie das weiße Kreuz für die deutschen Kriegstoten in der Mitte der einstigen Gräberanlage, sondern an der nördlichen Friedhofmauer, am Rand des Kriegerfriedhofs (freundl. Hinweis von Karl Zahn). Aus einmals hellem, heute sehr nachgedunkeltem Sandstein gefertigt, erreichte es nicht die Höhe des Denkmals für die gefallenen deutschen Soldaten, obwohl sein Sockel ungleich wuchtiger gearbeitet ist. Auf dem Postament stand das eigentliche Kreuz mit verbreiterten Enden und einem vergleichsweise großen Medaillon in der Mitte, auf dem ein nach unten gesenktes, lorbeerumranktes Schwert zu sehen war.
Die Inschrift auf der Vorderseite lautet übersetzt: „Zur Erinnerung an die 1870–71 gefallenen französischen Soldaten. Ruhet in Frieden. Nun aber begehren sie eines besseren Vaterlandes. Heb. XI. Errichtet von ihren Landsleuten." Das Bibelzitat entstammt dem Hebräerbrief des Neuen Testaments, Kapitel 11, Vers 16, von dem die Inschrift nur den ersten Teil wiedergibt. Dieser verkürzte Bibelvers findet sich mehrfach auf französischen Kriegerdenkmälern von 1870/71, die auf deutschen Friedhöfen erstellt wurden.
Zur Entstehungsgeschichte des Kreuzes liegt keinerlei Aktenmaterial vor. Innerhalb eines Artikels in den „Karlsruher Nachrichten" vom 8. 6. 1873, in dem der Verfasser von einer großzügigen Spende des Grafen Douglas für das projektierte Gefallenendenkmal der Stadt (Kat.-Nr. 47) berichtet, findet sich nebenbei der Hinweis, daß „sogar die hier beerdigten Franzosen bereits einen ihnen gewidmeten gemeinsamen Denkstein auf hiesigem Friedhof besitzen". Sein Entstehungszeitraum läßt sich somit auf die Jahre 1871–1873 eingrenzen. Initiatoren und Auftraggeber des Denkmals waren laut Inschrift die „compatriotes" der Verstorbenen, wobei offen bleiben muß, ob es sich dabei ausschließlich um Kriegsgefangene bzw. Kriegsverwundete handelte, die nach der Freilassung oder Genesung wieder in ihre Heimat zurückkehrten, oder ob es vielmehr



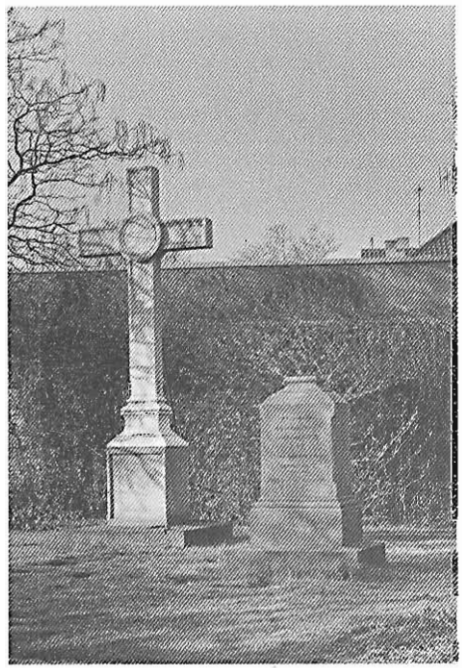
43
Grabdenkmal für die 1870/71 an Kriegsfolgen gestorbenen französischen Soldaten, Entwurf um 1872

hier lebende Franzosen stifteten. Die Signaturen auf einer zeitgenössischen Zeichnung (Abb. 43) – dem einzigen überlieferten Dokument aus der Entstehungszeit des Kreuzes – und am Sockel selbst belegen, daß es von dem Bildhauer Tobias Mürnseer ausgeführt worden ist.

Gedenkkreuze dieser Art für französische Gefallene des Krieges 1870/71 auf deutschen Friedhöfen – meist am Rand des Massengrabs oder der Gräberanlage plaziert und allemal von bescheideneren Dimensionen und in respektvollem Abstand zu dem von deutscher Seite errichteten Monument aufgestellt – waren in den Jahren nach 1871 keine Seltenheit. Auf dem Bergfriedhof in Heidelberg beispielsweise wurde 1873 hinter dem Obelisken für die im Heidelberger Spital verstorbenen deutschen Militärangehörigen ein Gedenkkreuz für die dort beerdigten französischen Soldaten aufgestellt (Abb. 43a), das



43a
Grabdenkmal für die 1870/71 an Kriegsfolgen gestorbenen französischen Soldaten auf dem Bergfriedhof Heidelberg, Aufnahme um 1980



43b
Grabdenkmal für die 1870/71 an Kriegsfolgen gestorbenen französischen Soldaten, Zustand seit 1983, links das Grabdenkmal für die 1870/71 an Kriegsfolgen gestorbenen deutschen Soldaten, Aufnahme 1987

dem Karlsruher Erinnerungsmal auf dem Alten Friedhof auch in Details derart gleicht, daß eine zufällige Ähnlichkeit ausgeschlossen erscheint. Sockelform, Material und Wortlaut der Inschrift sind nahezu identisch. Unterschiede bestehen lediglich darin, daß auf dem Heidelberger Kreuz rückseitig die Namen der zehn Gefallenen verzeichnet sind, während das Bibelzitat auf der Vorderseite fehlt; ferner wurde das Kreuz in Kleeblattform mit dem Bildnis Christi im Medaillon ausgeführt. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß Vorlagen existierten, nach denen Gestaltung, Größe und Widmungstext der Kreuze variiert werden konnten. Aber auch über den Umweg der Akte zum französischen Kriegerdenkmal in Heidelberg läßt sich darüber nichts Näheres in Erfahrung bringen. Möglicherweise entstanden beide Gedenkkreuze auf Veranlassung der „Societé pour l'œuvre des tombes", eines Vereins, der sich aus Regierungsangehörigen und Privatleuten zusammensetzte und in den 1870er Jahren eine beachtliche Zahl an Grabdenkmälern für gefallene französische Soldaten in Deutschland in Auftrag gab.

Im Zuge der Umgestaltung des Alten Friedhofs und der Entfernung der Soldatengrabsteine wurde das Kreuz für die in den Karlsruher Lazaretten gestorbenen Franzosen zusammen mit einigen anderen Grabmalen Mitte der 1950er Jahre an die hintere Südmauer des östlichen Friedhofareals versetzt. Nur das weiße Kreuz, dessen mittlerweile veränderte Inschrift nun dem

Gedächtnis an die Toten beider Nationen gewidmet war, kennzeichnete noch für einige Jahre die Stelle des Kriegerfriedhofs.

Im Juni 1971 wurde das Kreuz des französischen Denkmals von Unbekannten mutwillig zerstört. Als Fragment verblieb es weitere Jahre an seinem zweiten Standort, bis schließlich der erhaltene Sockel 1983 auf Anregung des Städtischen Friedhof- und Bestattungsamtes neben das Denkmal für die deutschen Gefallenen gestellt wurde, das man bereits Jahre zuvor an die südliche Friedhofmauer bei der Ostendstraße versetzt hatte (Abb. 43b). Über Umwege und unter völlig veränderten, sinnentfremdenden Umständen kamen die beiden Gedenkkreuze wieder zusammen. Heute können sie jedoch ihre ehemalige Funktion, Erinnerungsmale über Gräbern zu sein, nicht mehr erfüllen.

Archivalien:
StA: 1/H-Reg/2198.
FBA: 53/16.
StA Heidelberg: UA 158/5.

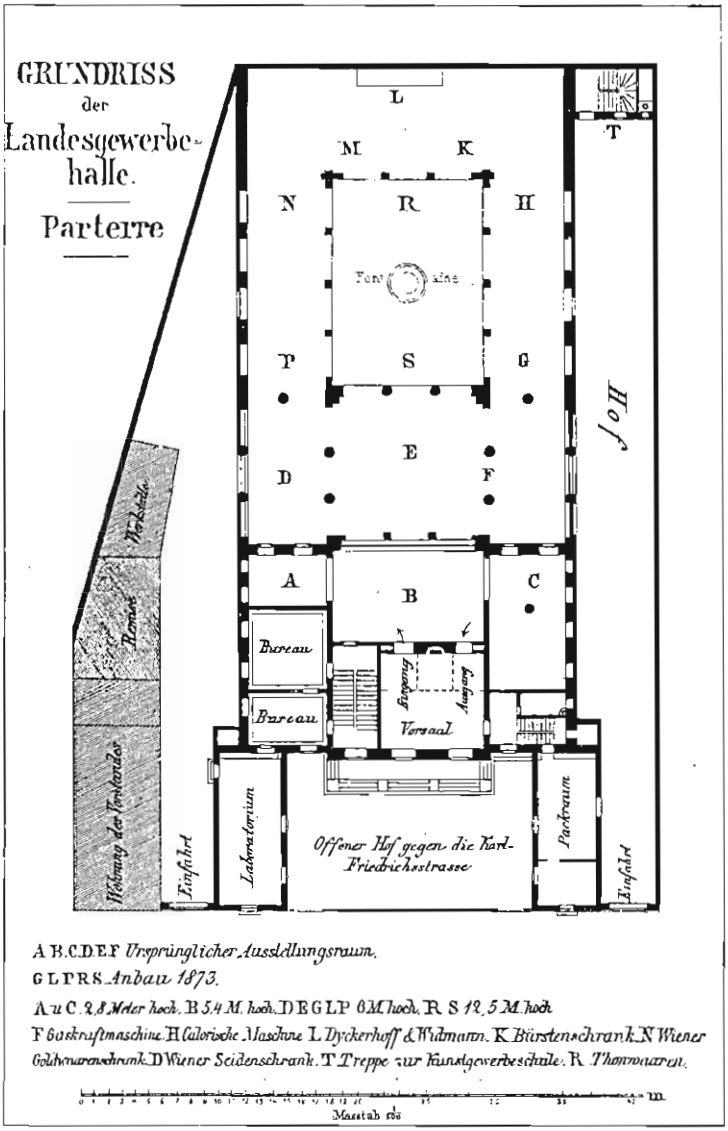
Literatur:
Karlsruher Nachrichten 8. 6. 1873. – Widmer 1931, S. 33. – BNN 12. 6. 1971. – Hanna Grisebach: Der Heidelberger Bergfriedhof. Heidelberg 1981, S. 124f. – Vögely 1982, S. 412. – Sabine Juschka: Das Kriegerdenkmal für 1870/71 auf dem Bergfriedhof. In: Heidelberger Denkmäler 1982, S. 28ff. – Lurz 2, 1985, S. 130–143.

U.M.

44 Brunnen in der Landesgewerbehalle

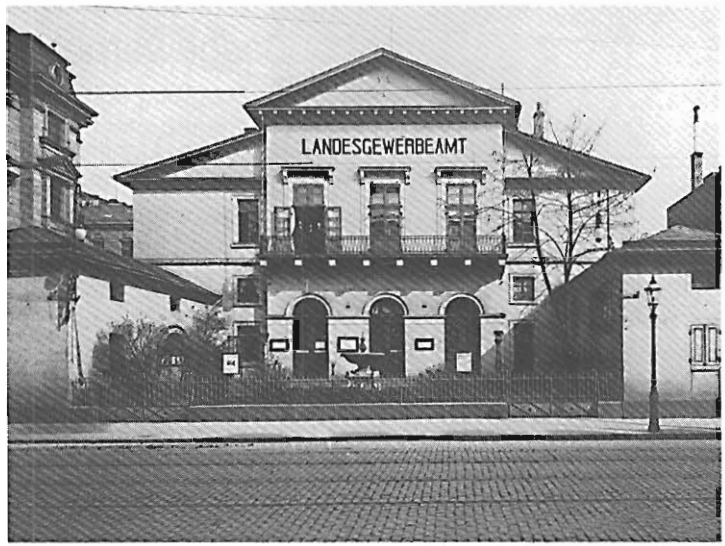
Standort: Karl-Friedrich-Straße 17, im Lichthof der Landesgewerbehalle (1873 – um 1880); im Vorgarten der Landesgewerbehalle (um 1880 – um 1955); im Hof des Landesgewerbeamtes (seit etwa 1955)
Künstler: Carl Ratzel, Le Conte
Ausführung: Zementwarenfabrik Dyckerhoff & Widmann
Auftraggeber: Großherzoglich-Badische Landes-Gewerbehalle
Datierung: 1872–1873
Material: Zement
Inschrift: Keine
Signatur: Keine
Erhaltung: Die Bekrönung der Wasserschale entfernt (um 1955), starke Verwitterungsschäden.

Als eines der ersten Gebäude Friedrich Weinbrenners an der neu angelegten Nord-Süd-Achse der Stadt, der späteren Karl-Friedrich-Straße, wurde 1805 das Wohnhaus des Generals von Beck fertiggestellt. Es bildete bis zu seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg einen wichtigen städtebaulichen Akzent im Bereich zwischen Markt- und Rondellplatz (Kat.-Nr. 17, 18). Weinbrenner hatte das herrschaftliche Haus von der eigentlichen Bauflucht zurückgesetzt, so daß an der Straße eine Art Ehrenhof entstand, der die äußerst differenzierte Abfolge von Straßen- und Platzabschnitten entlang der „Via triumphalis" um einen weiteren räumlichen Bestandteil bereicherte.
Nachdem das Anwesen mehrfach den Besitzer gewechselt hatte, wurde es im Mai 1865 Sitz der Landesgewerbehalle. Diese staatliche Einrichtung war im Zuge des ständig anwachsenden Warenhandels und der wenige Jahre zuvor eingeführten Gewerbefreiheit gerade gegründet worden. Sie hatte nach ihrer Satzung die Aufgabe, „die Angehörigen des Großherzogtums mit den Fortschritten der Technik im Allgemeinen bekannt zu machen und dadurch zu weiterer Entwickelung der Industrie im Lande anzuregen und dann der heimischen Industrie zu vermehrtem Absatze ihrer Erzeugnisse zu verhelfen" (GLA: 237/18975). Hierfür wurden eine öffentliche Fachbibliothek und eine ständige Musterschau aufgebaut, außerdem wechselnde Sonderausstellungen, Vorträge, Kurse und Beratungsstunden veranstaltet sowie eine eigene Zeitschrift herausgegeben. Mit der raschen wirtschaftlichen Entwicklung Badens um 1870 wuchs auch die Bedeutung der Landesgewerbehalle, so daß die Unterbringung im ehemaligen Haus von Beck schon nach kurzer Zeit nicht mehr ausreichte. Vor allem für den neu eingeführten kunstgewerblichen Unterricht und für die Mustersammlungen mußten neue Räume geschaffen werden. So wurde das frühere Wohnhaus vom Frühjahr 1872 bis zum Herbst 1873 um fast die doppelte Grundfläche vergrößert, indem der hinter dem Gebäude gelegene Hof und der Garten nahezu völlig überbaut wurden. Der Erweiterungsbau umschloß einen zweigeschossigen, von einem Glasdach überdeckten Lichthof, der die weitläufigen Ausstellungsräume im Erdgeschoß beleuchtete (Abb. 44a).
Als repräsentatives Zentrum der Anlage erhielt der Lichthof eine künstlerische Ausgestaltung im Stil der Neorenaissance, die sich erst kurz zuvor in Karlsruhe durchgesetzt hatte. Pfeiler und Säulen grenzten den Hof von den Anräumen ab, architek-



44a *Brunnen in der Landesgewerbehalle, Grundriß des Gebäudes nach dem Umbau von 1872/73 mit der Aufstellung des Brunnens im Lichthof*

tonische Dekorationen in Sgraffitotechnik gliederten die Wände. Die Mitte des rechteckigen Lichthofs und damit auch die Mitte der Schauräume zierte ein Schalenbrunnen, der – ringsum von Blattpflanzen umgeben – während der Ausstellungsstunden einen Anziehungspunkt für die Besucher darstellte.
Leider hat sich von diesem für Karlsruhe einmaligen Interieur keine genaue Aufnahme erhalten. Grundrisse und Beschreibungen lassen jedoch erkennen, daß der Architekt auf das Vorbild italienischer Palazzohöfe zurückgegriffen hat. Die Art der Raumgliederung sowie die Installierung eines Zierbrunnens in einem für Ausstellungszwecke bestimmten Lichthof waren allerdings auch in der zeitgenössischen Ausstellungsarchitektur gebräuchlich, vor allem bei den temporären Bauten der Weltausstellungen oder großen Gewerbeschauen.
Da sich die Aufgaben der Landesgewerbehalle weiterhin rasch wandelten, wurden auch am Erweiterungsbau von 1872/73 bald Veränderungen notwendig. Bei einem Umbau des Lichthofs wurde der Brunnen entfernt und auf dem Vorplatz des Gebäudes, der sein Aussehen aus der Weinbrenner-Zeit weitgehend bewahrt hatte, wieder aufgestellt (Abb. 44 b). Wann dies



44b *Brunnen in der Landesgewerbehalle, Aufstellung vor dem Gebäude seit etwa 1880, Aufnahme um 1910*

geschah, läßt sich nicht ermitteln; sicher ist, daß die Versetzung noch in den 1870er oder 1880er Jahren erfolgte und die Kenntnis vom ursprünglichen Standort im Innern der Landesgewerbehalle bald verlorenging, obwohl der Brunnen kaum für den Platz vor der klassizistischen Fassade geschaffen schien.

Der Brunnen besteht aus einer runden Schale, die sich über einem kurzen, profilierten Fuß auf einem ungewöhnlich massigen Sockel von quadratischem Grundriß erhebt (Abb. 44). Im Gegensatz zur klassischen Form der Schale ist das Postament von einem Sammelsurium an dekorativem Schmuck überzogen. Die Kanten werden durch diagonal nach außen gestellte Voluten betont, die den Sockel durch große Schnecken nach



44
Brunnen in der Landesgewerbehalle, Aufstellung vor dem Gebäude seit etwa 1880, Aufnahme vor 1942

unten breiter erscheinen lassen, die geometrische Grundform aber verunklären. Dazu tragen auch die Palmettenakrotere bei, welche die Voluten über dem Abschlußgesims krönen und mit ihren schräg abfallenden Rückseiten den Sockel trotz seiner Ausmaße zu einem seltsam instabilen Unterbau machen. Die vier gleichen Seitenflächen zieren stark plastisch profilierte Kassetten, die phantastische Fischköpfe einrahmen, deren weit aufgerissene Mäuler aber eher an Löwenrachen erinnern. Das Wasser entspringt als kleine Fontäne über einem balusterartigen Aufsatz auf der Schale und fällt über deren Rand nur knapp vor den Dekorationen des Sockels in ein relativ kleines, rundes Bassin.

Der kunstgewerbliche Charakter des Brunnens, der an einen überdimensionierten Tafelaufsatz oder – was das Postament betrifft – an ein historisches Möbelstück erinnert, erklärt sich bei der Frage nach dem Künstler. Laut Angabe der „Badischen Gewerbezeitung" stammte der Entwurf von Carl Ratzel, der auch für die gesamte Erweiterung der Landesgewerbehalle verantwortlich zeichnete. Ratzel war seiner Ausbildung nach zwar Architekt, leitete jedoch am Anfang der 1870er Jahre neben dem Bildhauer Friedrich Moest den kunstgewerblichen Unterricht an der Landesgewerbehalle. Franz Sales Meyer, der gleichzeitig als Hilfslehrer angestellt war, nennt in seinen unpublizierten Lebenserinnerungen dagegen einen Schüler Ratzels, einen sonst nicht näher bekannten Holländer namens Le Conte, als Urheber des Brunnens (freundl. Hinweis von Brigitte Mayer). Man darf davon ausgehen, daß Le Conte unter Anleitung seines Lehrers die Entwurfszeichnungen anfertigte, ähnlich wie auch die Wanddekorationen des Lichthofs nachweislich im Zusammenwirken von Ratzel und seinen Schülern entstanden sind.

Ausgeführt wurde der Brunnen nicht in Stein, sondern in der damals aktuellen Technik des Zementgusses. Den Auftrag dazu hatte die Karlsruher Zementwarenfabrik Dyckerhoff & Widmann erhalten, die im ganzen Deutschen Reich als führend galt. Da Dyckerhoff & Widmann in der ständigen Musterschau der Landesgewerbehalle mit einer Vielzahl von Exponaten vertreten waren, diente der Brunnen an seinem ursprünglichen Aufstellungsort in unmittelbarer Nähe des Firmenstands nicht nur zur Zierde, sondern auch als Beispiel für die Leistungsfähigkeit des Unternehmens.

Obwohl seines Stiles wegen seit der Jahrhundertwende kaum noch geschätzt, überstand der Schalenbrunnen auf dem Vorplatz der 1905 in „Landesgewerbeamt" umbenannten Behörde unbeschadet alle Veränderungen seiner Umgebung. Selbst im Zweiten Weltkrieg, als das Gebäude völlig ausbrannte, blieb er verschont. Daß er danach sogar der Trümmerräumung



44c *Brunnen in der Landesgewerbehalle, Neuaufstellung im Hof des Landesgewerbeamts, Aufnahme 1987*

entging, welche die Reste der Weinbrenner-Fassade bedenkenlos beseitigte, grenzt fast an ein Wunder, konnte doch die Allgemeinheit in der Nachkriegszeit nichts mit den Werken des Historismus anfangen. Allein der Schalenaufsatz ging verloren, als man um 1955 beim ersten Bauabschnitt des völlig veränderten Wiederaufbaus des Landesgewerbeamts den Brunnen demontierte und hinter den neu errichteten Werkstattflügel brachte. Den Blicken der Öffentlichkeit entzogen, steht er dort vernachlässigt auf einer kleinen Rasenfläche zwischen hohen Rückgebäuden, Werkstätten, Garagen und Parkplätzen (Abb. 44c). Eine angemessenere Aufstellung und vor allem die fällige Restaurierung, die den Bestand dieses frühen Dokuments des Zementgusses auch für die Zukunft sichert, wäre dringend zu wünschen.

Archivalien:
StA: 8/StS 22/5; 8/Alben/9; 8/PBS OXIVb/38.
GLA: 236/23507; 237/18975.
LDA: 6240.
Lbst: 260/64.

Literatur:
Bad. Gewerbeztg. 3, 1869, S. 501. – Bad. Gewerbeztg. 6, 1873, S. 286f., Taf. 4–5. – Weech 3, 1, 1904, S. 391 ff. – Valdenaire 1919, S. 91, 99f. – Bad. Heimat 15, 1928, S. 94. – Karlsruhe 1934, S. 4. – Bad. Presse 22./23. 6. 1940. – BNN 5. 8. 1961. – Ein Beispiel für Qualität. Der Neubau des Landesgewerbeamtes in Karlsruhe. Hrsg. vom Landesgewerbeamt Baden-Württemberg (Werkkunst 27, H.3/4). Karlsruhe 1965, S. 5. – Doerrschuck 1971, S. 26f. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 58. – Schmitt 1980, S. 58f. – Sinos 1981, S. 41.

G.K.

45 Malsch-Brunnen

Standort: Karl-Friedrich-Straße, Ecke Kriegsstraße, an der Nordostecke des Ettlinger-Tor-Platzes (1875–1963)

Künstler: Heinrich Lang, Otto Warth (Architektur), Friedrich Moest (Skulpturen)

Ausführung: Friedrich Moest (figürliche Bildhauerarbeiten), Firma Kohlhagen & Hischen (ornamentale Bildhauerarbeiten)

Auftraggeber: Stadt Karlsruhe

Datierung: 1872–1875

Material: Roter Durlacher Sandstein (Sockel und Horizontalbänderung der Brunnenwand, Vorplatz, Kandelabersockel), heller Heilbronner Sandstein (Brunnenwand, untere Brunnenschalen), weißer Pfalzburger Sandstein (Balustersäulen, figürliche Bekrönung der Brunnenwand, Löwenmaske in der Brunnennische), grauer Granit (obere Brunnenschale), Carrara-Marmor (Inschrifttafel, Nischenfiguren), farbiger Marmor (Fries des Kranzgesimses), bronziertes Gußeisen (Kandelaber, Löwenköpfe an den Brunnenschalen)

Inschrift: Unter der Amtsführung des OBERBÜRGERMEISTERS MALSCH 1848–1870 / schuf die Gemeinde neben anderen segensreichen Werken die Wasserleitung. / Dieser Brunnen wurde aus W. Kloses Schenkung und Gemeindemitteln errichtet 1874. (über der Brunnennische)

Signatur: Unbekannt

Erhaltung: Beseitigt (1963). Die Figur des Hylas und die Inschrifttafel auf der Westseite des Lauterbergs aufgestellt (1968). Ein gußeiserner Löwenkopf heute in den Stadtgeschichtlichen Sammlungen.

Mit Tannenreis, Trophäen und Inschrifttafeln als Triumphpforte geschmückt, empfing das alte Ettlinger Tor im April 1871 die aus dem Deutsch-Französischen Krieg heimkehrenden Soldaten. Doch die Tage des 1803–1805 von Friedrich Weinbrenner errichteten Torgebäudes waren gezählt (Kat.-Nr. 6). Der klassizistische Bau, dessen dekorative Elemente größtenteils aus Holz und Stuck bestanden, hatte durch die Anbringung der Festdekoration stark gelitten, und es mehrten sich die Stimmen, die eine Renovierung als zu kostspielig ablehnten und die völlige Beseitigung forderten. In der Aufbruchstimmung der Gründerzeit empfand man das Tor nun als altmodisch, als ärgerliches Verkehrshindernis, aber auch als Symbol kleinstädtischer Enge, das einer weltoffenen, vielversprechenden Zukunft im Wege stand. Die Entscheidung für den Abbruch, welche die verantwortlichen Stellen im September 1871 trafen, wurde deshalb von einer breiten Öffentlichkeit begrüßt.

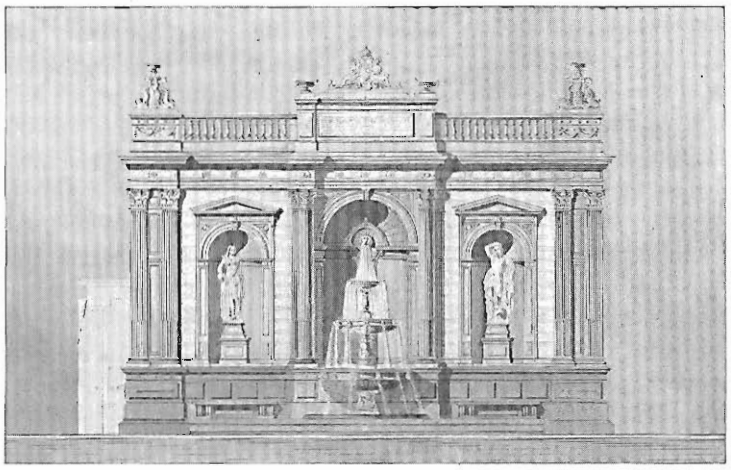
Nachdem das Tor zu Beginn des Jahres 1872 abgerissen worden war, wich die Fortschrittseuphorie bald einer allgemeinen Ernüchterung. Zwar bestand der Engpaß für den immer weiter anwachsenden Verkehr zwischen dem Bahnhof an der Kriegsstraße und der Innenstadt nun nicht mehr, dafür aber war das städtebauliche Erscheinungsbild an der südlichen Hauptzufahrt zum Zentrum empfindlich gestört worden. Die „Via triumphalis", die von Weinbrenner als Gesamtkunstwerk einheitlich konzipierte Straßen- und Platzabfolge an der vom Schloß ausstrahlenden Nord-Süd-Achse Karlsruhes, hatte am Südende ihre architektonische Fassung verloren. Der Abschnitt zwischen Rondellplatz und Ettlinger Tor, der nochmals einen geschlossenen Platzraum gebildet hatte, wirkte jetzt wie aufgerissen. Besonders unangenehm machte sich an der östlichen Ecke von Karl-Friedrich- und Kriegsstraße eine kahle Brandmauer an den Remisen des Markgräflichen Palais bemerkbar, die zuvor von einem der beiden Wachhäuser des Tores verdeckt worden war. „Die offizielle Beseitigungswuth hat uns am Ettlingerthor einen üblen Streich gespielt", klagten am 8. 1. 1873 die „Karlsruher Nachrichten", die sich zuvor noch lautstark für den Abbruch eingesetzt hatten. Nun prangerte die Zeitung den Zugang „in unsere werden sollende Großstadt" als Schandfleck an, der bei den vom Bahnhof kommenden Fremden einen schlechten Eindruck hinterlassen müsse.

Die Stadtverwaltung war sich des unzulänglichen Zustands durchaus bewußt und hatte schon unmittelbar nach der Beseitigung des Tores Überlegungen zu einer Verbesserung des Stadtbilds an diesem neuralgischen Punkt angestellt. Man hatte dabei intern den Beschluß gefaßt, auf dem Grundstück des früheren Wohnhauses von Weinbrenner an der westlichen Ecke von Karl-Friedrich- und Kriegsstraße ein Hotel der Luxusklasse und südlich der Kriegsstraße, als Pendant zum Winter-Denkmal (Kat.-Nr. 24), das projektierte Kriegerdenkmal für die Gefallenen von 1870/71 (Kat.-Nr. 47) zu errichten. Die häßliche Remisenmauer auf der Ostseite der Karl-Fried-

rich-Straße sollte durch eine architektonisch gegliederte Schauwand mit einem Brunnen kaschiert werden. Entscheidenden Anteil am Zustandekommen dieser Konzeption hatte von Anfang an der Architekt Heinrich Lang, Professor am Karlsruher Polytechnikum, der gleichzeitig als Stadtverordneter auch die städtische Baupolitik beeinflußte und in jenen Jahren häufig mit kommunalen Bauaufträgen betraut wurde, da zu dieser Zeit noch kein eigenes Städtisches Hochbauamt bestand.

Als Antwort auf die Kritik der „Karlsruher Nachrichten" ließ die Stadtverwaltung am 26. 1. 1873 in dieser Zeitung mitteilen, daß eine Verschönerung des Platzes am ehemaligen Ettlinger Tor bereits im vergangenen Jahr in Aussicht genommen worden sei und Baurat Lang den Auftrag erhalten habe, die störende Mauer der Palaisremise durch einen monumentalen Brunnen zu schmücken.

Obwohl die entsprechenden Akten verloren sind, läßt sich die Baugeschichte des Brunnens annähernd nachvollziehen. Eine erhaltene Vorzeichnung, die Ende 1872 oder Anfang 1873 entstanden sein muß, zeigt bereits die später verwirklichte Brun-



45a *Malsch-Brunnen, Entwurf von Heinrich Lang 1872*

nenform, die sich nur in Details von der Ausführung unterscheidet (Abb. 45 a). Als Mitarbeiter zog Heinrich Lang einen Assistenten des Polytechnikums heran, den Architekten Otto Warth. Inwieweit Warth selbst an der Planung teilhatte, ist angesichts der damals sehr homogen in Erscheinung tretenden Karlsruher Architekturschule nicht festzustellen. Vermutlich beschränkte sich seine Tätigkeit auf die technische Planung und die Baukontrolle. Der Entwurf des figürlichen Schmucks wurde Friedrich Moest übertragen, den Auftrag für die ornamentalen Steinmetzarbeiten erhielt die Bildhauerwerkstätte Kohlhagen & Hischen.

Ein großes Problem bereitete die Finanzierung des Brunnens, der insgesamt etwa 50 000 Mark kostete, wobei über die Hälfte der Summe auf die Bildhauerarbeiten entfiel. Die Stadt konnte zwar auf Haushaltsmittel zurückgreifen, die seit 1871 für die Anlage von Fontänen auf öffentlichen Plätzen bereitstanden und von denen kurz zuvor der Galatea-Brunnen im Sallenwäldchen (Kat.-Nr. 41) bezahlt worden war, die Gelder reichten allerdings bei weitem nicht aus, um das teure und anspruchsvolle Projekt Langs zu realisieren. Abhilfe schaffte erst die Bereitschaft des vermögenden Malers Wilhelm Klose, für den Fehlbetrag von 25 000 Mark aufzukommen. Es war dies die erste großzügige Stiftung Kloses, der bis zu seinem Tod 1914 der Stadt immer wieder zu öffentlichen Kunstwerken verhalf (Kat.-Nr. 80) und dafür im Jahr 1900 zum Ehrenbürger ernannt wurde. In diesem Fall hatte Klose, neben seinem uneigennützigen Engagement für die Kunst, auch ein ganz persönliches Interesse an der Errichtung des Brunnens, lag dieser doch in Sichtweite seines gerade ausgebauten Wohnhauses auf der Südseite der Kriegsstraße, das seit 1871 zu einem Treffpunkt des Karlsruher Kunstlebens geworden war (Kat.-Nr. 40).

Anfang September 1873 begannen die Bauarbeiten am Brunnen und ein Jahr später wurde er in Betrieb genommen, obgleich die Aufstellung der beiden Nischenfiguren wegen der Arbeitsüberlastung des Bildhauers Friedrich Moest noch bis Mai 1875 auf sich warten ließ. Im Rahmen eines „Bürgerabends", zu dem die Stadt in ein Wirtshaus geladen hatte, fand am 22. 9. 1874 die offizielle Feier zur Vollendung des Brunnens statt, die Oberbürgermeister Wilhelm Lauter zu einer selbstbewußten Leistungsbilanz der kommunalen Unternehmungen der letzten Jahre nutzte.

Lauters Ansprache sowie die Inschrift am Brunnen selbst dokumentieren, wie sehr man dem Werk einen denkmalhaften Charakter beimaß. Der Brunnen sollte die Erinnerung an die Fertigstellung der städtischen Wasserversorgung bewahren, in der man auf bürgerlicher Seite ein Symbol für den Aufschwung erblickte. Das Großprojekt war seit 1858 erwogen, seit 1866 konkret geplant und schließlich 1868–1871 ausgeführt worden. Gegen alle Widerstände hatte der ab 1848 amtierende Oberbürgermeister Jakob Malsch den Bau des neuen Wasserwerks im Oberwald und die Verlegung eines leistungsfähigen Rohrnetzes durchgesetzt, was in der Bevölkerung angesichts der knappen Finanzen sowie der unsicheren Zeiten zwischen den Kriegen von 1866 und 1870/71 Kritik hervorge-

rufen hatte. Im Zeichen der Expansion, die nach dem Sieg über Frankreich und nach der Gründung des Deutschen Reiches in allen Bereichen einsetzte, begann sich die Vorausschau Malschs auszuzahlen. Der Oberbürgermeister konnte freilich die Früchte seiner Bemühungen nicht mehr ernten, da er bei der Wahl 1870 auf eine erneute Kandidatur verzichtet hatte. Sein Nachfolger Wilhelm Lauter versäumte jedoch keine Gelegenheit, die Verdienste Malschs herauszustellen. So verwundert es nicht, daß der Name des Förderers der Wasserversorgung auf der Inschrift des Brunnens in Großbuchstaben eingemeißelt wurde und dieser offiziell die Bezeichnung „Malsch-Brunnen" erhielt.

Heinrich Lang löste die komplexe Aufgabe auf eine Weise, die in der zeitgenössischen Kunst, zumindest im deutschsprachigen Raum, einzigartig ist und zu der man innerhalb des 19. Jahrhunderts allenfalls in Frankreich Parallelen findet. Lang orientierte sich am Typus der Brunnenwände, die vor allem im Rom des 16.–18. Jahrhunderts geläufig waren und ihrerseits auf die Antike zurückgehen. Diese historischen Beispiele sind unter ganz ähnlichen Bedingungen und Absichten entstanden, wie sie für das Karlsruher Projekt maßgeblich wurden: Auch sie sollten städtebauliche Akzente setzen, an die Fertigstellung von Wasserleitungen erinnern und gleichzeitig deren Auftraggeber ehren. Die Übernahme dieses Typus für den Malsch-Brunnen war folglich nur konsequent. Lang vorzuwerfen, er habe ältere Vorbilder kopiert, träfe den Sachverhalt allerdings nicht, denn der Architekt ging bei der formalen Gestaltung durchaus eigene Wege.

Seit seiner endgültigen Fertigstellung im Mai 1875 bot sich der Malsch-Brunnen folgendermaßen dar (Abb. 45): Auf der Rückseite eines dreistufigen Podiums, das von zwei prächtigen Kandelabern, im Sommer auch von Lorbeerbäumchen und Sitzbänken flankiert wurde und somit einen bühnenartigen Vorplatz bildete, erhob sich die Brunnenwand. Sie verdeckte wie eine steinerne Kulisse vollständig die ältere Brandmauer der dahinterliegenden Remise. Die repräsentative Schauwand war mit Sockel, Pilastern, Nischen, Gebälk und Balustrade reich gegliedert, wobei das Ornament die prägnante tektonische Ordnung des Aufrisses an keiner Stelle verunklärte. Die Architektur nahm Formen der italienischen Renaissance auf, die in der akademisch-trockenen Art ihrer Umsetzung typisch sind für die Baukunst der 1870er Jahre, in denen der damals noch junge Architekt Josef Durm das Karlsruher Bauwesen entscheidend bestimmte.

Als Baumaterial verwendete Heinrich Lang eine erstaunliche Vielfalt von Steinarten unterschiedlichster Herkunft: roten Sandstein aus Durlach, gelblich-grünen Sandstein aus Heilbronn, weiß-grauen Sandstein aus Pfalzburg in Lothringen sowie grauen Granit, bunten Marmor mit hellen Adern und strahlend weißen Carrara-Marmor. Die Wirkung der Farbtöne, zu der auch das bronzierte Gußeisen der Kandelaber und der Löwenköpfe an den Wasserschalen sowie die Vergoldung der Inschrift beitrugen, war genau aufeinander abgestimmt und unterstrich den Eindruck des Prachtvollen.

Die Schauwand war in fünf Abschnitte gegliedert, deren unterschiedliche plastische Tiefe sich am verkröpften Gebälk ablesen ließ. Die Mittelachse, die durch freistehende Säulen sowie über dem Gebälk durch die Inschrifttafel und die bekrönende Gruppe von zwei Putten mit Stadtwappen deutlich betont wurde, nahm in einer großen portalähnlichen Nische der eigentliche Brunnen ein. Zu beiden Seiten schloß sich je ein Wandstück an, in das eine fensterartige Nische über einer Steinbank vor dem Sockel eingetieft war. In beiden Nischen stand auf rundem Postament je eine Marmorfigur. Die äußere Rahmung der Schauwand bildeten zwei pfeilerartig vortretende Pilasterpaare, die über der Balustrade von einer Delphingruppe mit Vase bekrönt wurden.

Der eigentliche Brunnen in der Mittelnische gehört zum damals beliebten Typus des Schalenbrunnens. Das Wasser entsprang als kleine Fontäne auf der oberen Schale, in die außerdem ein an der Nischenrückwand angebrachter Löwenkopf Wasser spie. Über den Rand dieser kleinen Schale fiel das Wasser über zwei sich im Umfang steigernde Schalen in ein im Boden eingelassenes Bassin, dessen Durchmesser mit der Breite des mittleren Wandabschnitts korrespondierte. Die beiden unteren Schalen unterschieden sich nicht nur im Material von der oberen, sondern auch durch die kleinen wasserspeienden Löwenköpfe aus Gußeisen, die jeweils am Schalenrand angebracht waren.

Den Hauptschmuck der Schauwand bildeten neben den eher dekorativen Bildhauerarbeiten, den Putten, Vasen, Delphinen und Girlanden auf und an der Balustrade über dem Gebälk, die beiden Marmorstatuen in den seitlichen Nischen. Die annähernd lebensgroßen Figuren Friedrich Moests waren in ihrer Haltung einander leicht zugewandt und bezogen sich dadurch auch auf den Brunnen in ihrer Mitte. Ihr inhaltlicher Zusammenhang mit dem Element Wasser erklärt sich aus ihrer Bedeutung. Dargestellt waren zur Linken Hylas und rechts eine Quellnymphe, Gestalten des griechischen Argonautenmythos. Der Überlieferung nach soll der schöne Jüngling Hylas, ein Liebling des Herakles und ein Gefährte der Argonauten, auf der Fahrt nach Kolchis ein unglückliches Ende gefunden haben. Bei einer Rast in Mysien wird Hylas zum Wasserholen an eine Quelle geschickt. Die in der Quelle lebenden Nymphen



45b *Malsch-Brunnen, Blick vom Ettlinger-Tor-Platz in die Karl-Friedrich-Straße, rechts der Malsch-Brunnen, links das Hotel Germania, Aufnahme vor 1914*

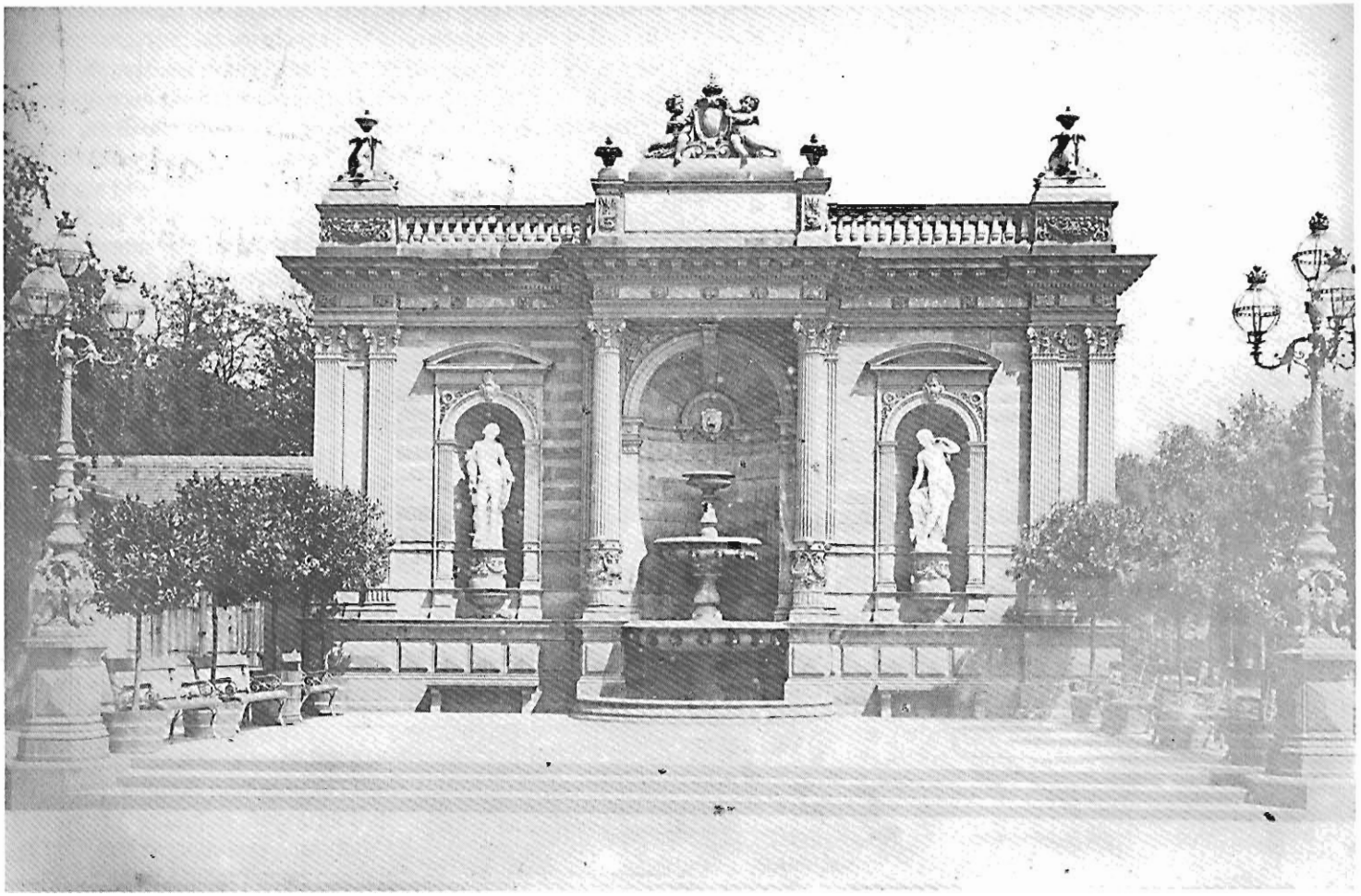
sind entzückt von dessen Schönheit und ziehen ihn – sein lautes Wehklagen hilft nichts – zu sich ins Wasser herab. Alles was von Hylas übrigbleibt, ist das Echo seines Klagens, das Herakles auf der vergeblichen Suche nach dem Freund aus der Natur zurückhallt.

Statt der erzählerischen Breite des Mythos zu folgen, wurde am Malsch-Brunnen das Geschehen auf die beiden Gestalten von Hylas und einer Nymphe reduziert. Der hübsche Hylas hält in der rechten Hand eine Amphora als Schöpfgefäß und verweist lediglich mit seiner Linken auf das Wasser, während die kokette Nymphe in ihrer Pose und mit dem Attribut des Spiegels in ihrer Rechten eher an Venus, die Göttin der Schönheit, erinnerte. Die beiden Figuren ließen sich daher leicht als einzelne, unabhängige Personifikationen ohne erzählerischen Zusammenhang mißverstehen, etwa als „Trunk" und „Bad", wie sie die „Karlsruher Zeitung" in einem Artikel vom 14. 5. 1875 interpretierte.

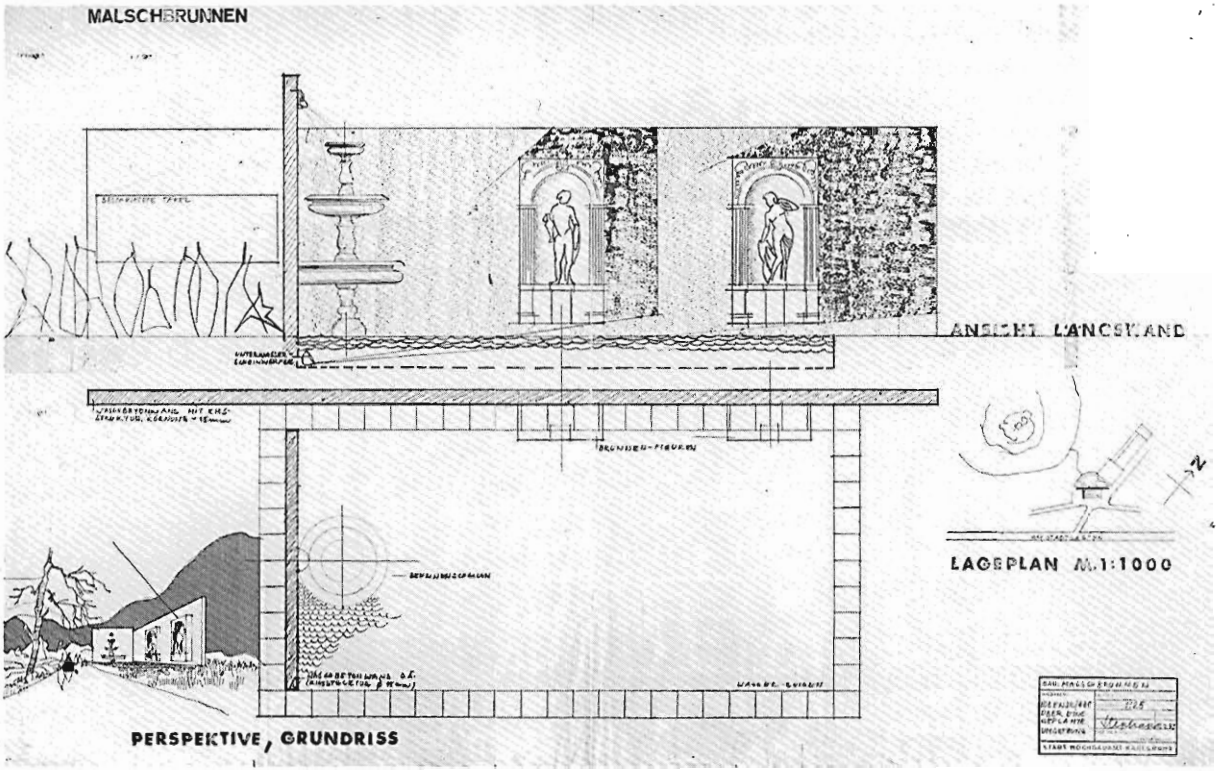
Der Malsch-Brunnen fand nach der Fertigstellung große Anerkennung, und dies nicht nur in Karlsruhe. 1876 erhielt Heinrich Lang für seine heute verschollenen Zeichnungen, die auf der jährlichen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast gezeigt wurden, eine „Medaille 2. Klasse". 1879 wurde das Werk in die von Hugo Licht in Berlin herausgegebene Sammlung „Architektur Deutschlands" aufgenommen.

So bemerkenswert der Malsch-Brunnen in geschichtlicher, typologischer und stilistischer Hinsicht auch war, städtebaulich konnte er sich mit dem Vorgängerbau, dem klassizistischen Ettlinger Tor von Friedrich Weinbrenner, nicht messen. Dazu fehlte Heinrich Langs Werk die städtebauliche Einpassung, eine Problematik, die bei Gebäuden des Historismus in Karlsruhe häufiger zu beobachten ist (Abb. 45b). Obgleich Lang die Bauflucht wie auch die Höhe des neuen Hotels Germania bestimmt hatte und der Monumentalbau, 1875–1876 von dem Münchner Architekten Ritter von Schmädel errichtet, durchaus seinen Vorstellungen entsprach, geriet das Gegenüber von Luxushotel und Brunnenwand zu einer Konkurrenz, die Weinbrenners „Via triumphalis" beeinträchtigte. Die parallele Aufstellung zur Karl-Friedrich-Straße nahm dem Brunnen, der sich als Point de vue einer Blickachse erst hätte entfalten können, jede städtebauliche Wirkung. Außerdem führte die Ecksituation dazu, daß der vom Bahnhof über die Kriegsstraße kommende Passant zunächst nur die unrepräsentative Schmalseite des Brunnens zu Gesicht bekam, und nach dem Einbiegen in die Karl-Friedrich-Straße die Schauwand trotz allen Formenreichtums als dünne Fassade vor niederen Stallungen empfinden mußte. Ein Kiosk, eine Litfaßsäule und eine Normaluhr, womit schon bald nach 1875 die Ecke unmittelbar neben dem erhöhten Vorplatz bestückt wurde, trugen zur weiteren gestalterischen Entwertung der Situation bei, die sich eigentlich zum großstädtischen Aushängeschild der Residenz hätte entwickeln sollen.

Diese ästhetischen Mängel wurden freilich erst von einer jüngeren Generation erkannt, die sich etwa seit der Jahrhundertwende neuen Tendenzen des Städtebaus zuwandte. Möglichkeiten der Veränderung im Bereich des Ettlinger-Tor-Platzes eröffneten sich jedoch erst nach 1913 im Zuge der Stillegung des alten Bahnhofs und der Aufgabe des weitläufigen Bahngeländes zwischen Kriegsstraße und Festplatz. Fast alle Projekte zur Neuordnung des Gebietes gingen von der Beseitigung des Malsch-Brunnens aus, auch der 1924 zur Ausführung bestimmte Bebauungsplan des Architekten Hermann Billing, der als östliches Pendant zum Hotel Germania eine gleich hohe Randbebauung mit Geschäfts- und Wohnhäusern an der Karl-Friedrich- und entlang der Kriegsstraße entwarf. Dennoch galt es bis zum Zweiten Weltkrieg als selbstverständlich, den Malsch-Brunnen als geschichtliches Denkmal nicht zu zerstören, sondern, falls notwendig, Stein für Stein abzutragen und zu versetzen. Als mögliche Standorte waren der Nymphengarten, der Stadtgarten sowie die Bahnhofstraße im Gespräch, wo die Brunnenwand in die Stadtgartenmauer integriert werden sollte. Konkrete Schritte wurden allerdings nicht unternommen, da die wirtschaftliche und politische Lage den Baubeginn für die Neubauten am Ettlinger Tor immer wieder verhinderte



45 *Malsch-Brunnen, Aufnahme nach 1875*



45c
Malsch-Brunnen, Entwurf des Städtischen Hochbauamts für die veränderte Neuaufstellung im Stadtgarten 1963

und nur die Oberpostdirektion nach Billings Plan fertiggestellt wurde.

Den Krieg überstand der Malsch-Brunnen ohne größere Beschädigungen, lediglich die beiden Kandelaber des Vorplatzes waren verschrottet worden. In der Nachkriegszeit verwahrloste er jedoch mangels Pflege zusehends; auch wurde das Wasserspiel nicht mehr in Betrieb genommen. All dies waren Anzeichen dafür, daß sich die Einstellung gegenüber dem Brunnen inzwischen grundsätzlich gewandelt hatte. Eine Mehrheit der Karlsruher Bevölkerung empfand ihn nun nicht allein als störend an seinem Standort, sondern als unbedeutendes Machwerk einer längst vergangenen Zeit, zu der man keine Beziehung mehr zu haben glaubte. Diese Denkweise führte schließlich zur Zerstörung des Brunnens.

Bereits 1950 lehnte die Stadt mit dem Hinweis auf die Kosten eine Versetzung ab, als diskutiert wurde, an dieser Stelle einen Neubau der Städtischen Sparkasse zu errichten. Da das Projekt aufgegeben wurde, blieb zunächst alles beim alten. Mit der Planung des verkehrsgerechten Ausbaus des Ettlinger-Tor-Platzes stellte sich das Problem einer Versetzung 1962 aufs neue. Das Städtische Hochbauamt lehnte dies abermals wegen zu hoher Kosten ab, obwohl diese nur auf 80 000–150 000 Mark geschätzt wurden, ein verhältnismäßig geringer Betrag im Vergleich zur enormen Summe, die für die Auto- und Fußgängerunterführungen aufgebracht wurden. Der von städtischer Seite mehrfach geäußerten Meinung, es sei überflüssig, das künstlerisch mittelmäßige Werk zu erhalten, pflichtete auch das Landesdenkmalamt in seiner Stellungnahme vom 13. 2. 1963 bei. Unmittelbar danach stimmte der Stadtrat dem Abbruch zu, da die Tiefbauarbeiten am Ettlinger Tor schon so weit fortgeschritten waren, daß für einen vorsichtigen Abbau keine Zeit mehr blieb. Schon im März 1963 war der Malsch-Brunnen abgerissen. Zunächst blieben die beiden Marmorfiguren mit den zugehörigen Nischen, die drei Brunnenschalen, der große Löwenkopf aus der Brunnennische sowie die Inschrifttafel erhalten, alle anderen Steine wurden als Schutt abtransportiert. Die geborgenen Teile lagerte man im Betriebshof des Gartenbauamts, der sich in der Ruine des früheren Elefantenhauses auf der Südseite des Lauterbergs im Stadtgarten befand. In unmittelbarer Nachbarschaft sollten die Brunnenreste in der Art Mies van der Rohes, vor zwei Waschbetonmauern frei gruppiert, neu aufgestellt werden (Abb. 45c). Zur Ausführung dieses Projekts kam es jedoch nicht. Die im gleichen Jahr einsetzenden Planungen für die Umgestaltung

des Stadtgartens zur Bundesgartenschau 1967 traten in den Vordergrund, und so wurde das Thema Malsch-Brunnen erst einmal vertagt. Als man sich auf seiten der Ämter wieder an die Angelegenheit erinnerte, waren die Architekturstücke der Nischen, die Brunnenschalen sowie der Löwenkopf verschwunden. Offenbar hatte man diese Teile bei der Auflösung des Betriebshofs beseitigt. Die seitdem ebenfalls verschollene Marmorfigur der Quellnymphe soll sich, unbestätigten Gerüchten zufolge, heute außerhalb von Karlsruhe befinden, möglicherweise in einem Hamburger Privatgarten.

Allein die Hylas-Figur, die Inschrifttafel sowie einer der gußeisernen Löwenköpfe der Brunnenschalen sind heute noch nachweisbar. Letzterer befindet sich seit neuestem im Besitz der Stadtgeschichtlichen Sammlungen. Nach der Bundesgartenschau wurde die Statue des Hylas im September 1968 im Stadtgarten aufgestellt (Abb. 45d). Die für eine Nische konzipierte Figur steht dort, 1984 restauriert und auf einen kleinen quadratischen Sandsteinsockel gehoben, ohne architektonischen Bezug verloren neben der Milchbar am Lauterberg; die Inschrifttafel, früher hoch oben an der Brunnenwand angebracht, liegt unproportioniert zu ihren Füßen – eine Aufstellung, die der gestalterischen Qualität des ursprünglichen Zustands nicht gerecht wird.

Archivalien:

StA: 1/Stadtrat/123; 1/H-Reg/564,1860; 8/StS 17/123; 8/StS 22/5; 8/StS 22/11; 8/StS 23/42; 8/Alben/9; 8/Alben/15; 8/PBS OXIIIb/40, 129, 130, 384, 411; 8/PBS XIVb/55, 56, 147; 8/PBS OXIVb/303–307, 668, 710.

HBA: Akte Versetzung des Malschbrunnens und der Denkmäler am Ettlinger Tor; Akte Denkmäler und Brunnen, H. 1, 6.

H-Reg: 365.21.

GLA: 56/3044.

LDA: 616/63, 6316.

Lbst: 2105.

Literatur:

Karlsruher Nachrichten 17. 1. 1872, 8. 1. 1873, 26. 1. 1873, 7. 9. 1873, 28. 6. 1874, 25. 9. 1874, 29. 11. 1874, 14. 5. 1875. – Karlsruher Ztg. 14. 5. 1875. – Hugo Licht: Architektur Deutschlands. Bd. 1. Berlin 1879, S. 1 f., Bl. 5. – Cathiau o. J. (1882), S. 19, 56. – Fecht 1887, S. 426. – Ill. Führer 1890, S. 11, 34. – Cathiau o. J. (1890), S. 24, Abb. geg. S. 22. – Bad. Landesztg. 24. 6. 1893 (2. Bl.). – Meyer 1895, S. 49, Abb. 13. – Chronik 1896, S. 111. – Führer 1900, S. 15. – Chronik 1900, S. 89 f. – Weech 3, 1, 1904. S. 218 f., 259 f. – Beckmanns Führer o. J. (1905), S. 32. – Meyer 1905, S. 41 f. – Kleiner Führer o. J. (1906), S. 12, 24. – Kleiner Führer 1909, S. 13. – Sander 1911, S. 183. – Krieg o. J. (1913), S. 11. – Oeftering 1913, S. 55. – Chronik 1914, S. 246. – Widmer 1915, S. 333. – Oeftering 1919, S. 18. – Widmer/Stark o. J. (1919), S. 22. – Behm 1921, S. 59, 62. – Die Pyramide 14, 1925, Nr. 49. – Karlsruhe 1934, S. 52. – Bad. Presse 11. 11. 1936. – Karlsruher Presse 21. 9. 1950. – BNN 2. 7. 1953. – Bad. Volksztg. 23. 5. 1956. – BNN 22. 8. 1958. – Müller 1961, S. 24, 139. – BNN 3. 8. 1961, 10. 1. 1963, 2. 2. 1963, 13. 3. 1963. – Bad. Heimat 45, 1965, S. 125 ff. – BNN 26. 9. 1968. – Hans Leopold Zollner: Hylas und die Nymphe. In: Baden-Württemberg 18, 1971, H. 6., S. 8. – Doerrschuck 1971, S. 27, Abb. 47. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 118. – BNN 22. 2. 1984, 3. 3. 1984, 5. 12. 1986.

G.K.



45d
Malsch-Brunnen, Aufstellung der erhalten gebliebenen Brunnenteile im Stadtgarten, Aufnahme 1987

46 Lidell-Brunnen

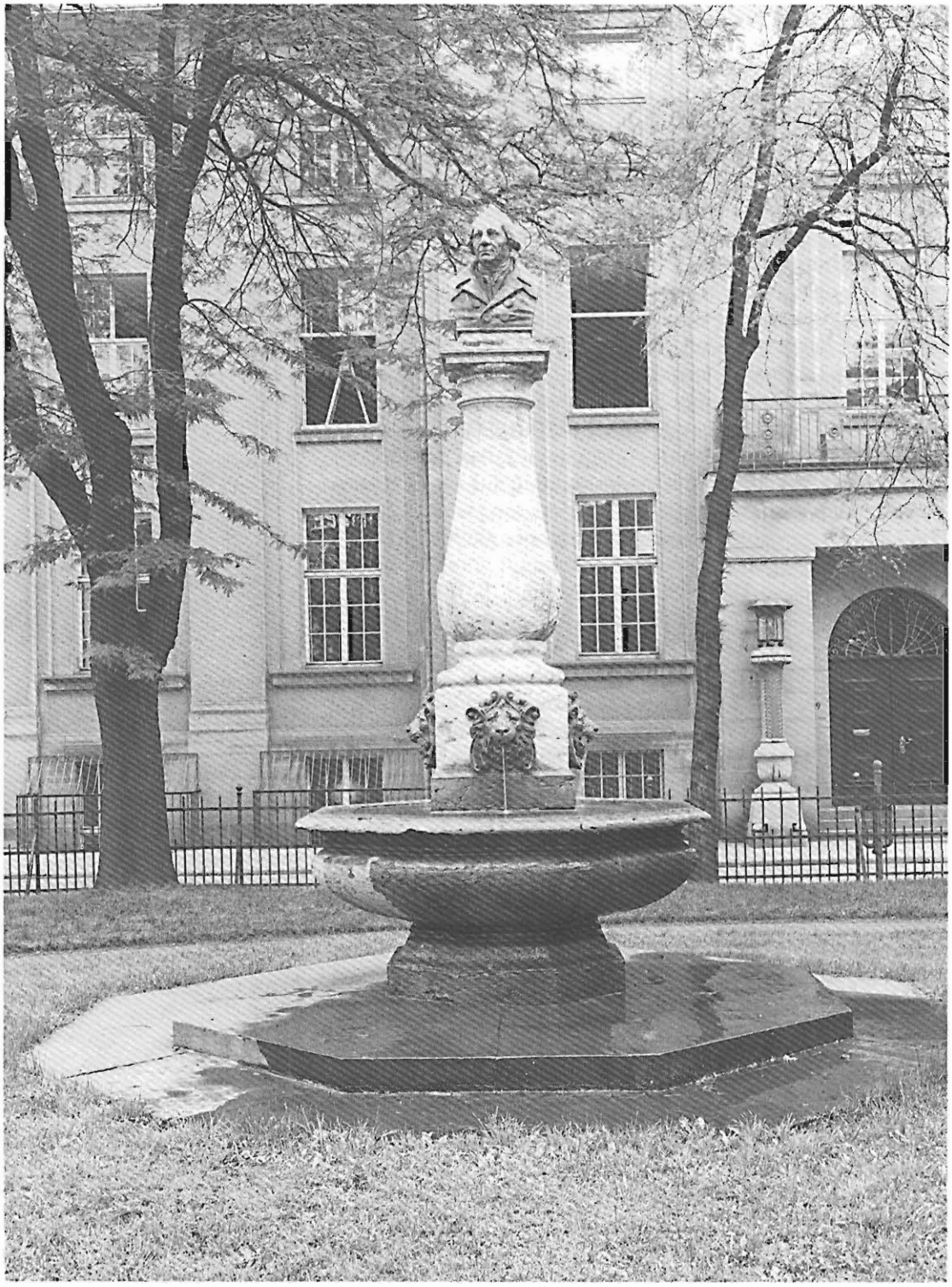
Standort:	Spitalplatz (heute Lidellplatz), auf der Platzmitte (1876–1979); an der Ecke von Adler- und Markgrafenstraße (seit 1980)
Künstler:	Hermann Volz
Ausführung:	Robert Willet (Steinmetzarbeiten)
Auftraggeber:	Stadt Karlsruhe
Datierung:	1872–1876
Material:	Beiger französischer Jurakalkstein (Brunnenschale und -säule), Bronze (Büste, Wasserspeier)
Inschrift:	Keine
Signatur:	Keine
Erhaltung:	Wasserspeier verändert (vermutlich im Zweiten Weltkrieg); kleinere Beschädigungen an der Büste (im Zweiten Weltkrieg); originalgetreue Kopie von Brunnenschale und -säule in grauem Kirchheimer Muschelkalk durch den Bildhauer Fritz Schoch (1974–1975).

Im Jahr 1790 bestimmte Markgraf Karl Friedrich, die von der Adlerstraße, der Spitalstraße (heute Markgrafenstraße) und dem damals noch offen fließenden Landgraben (heute Steinstraße) begrenzte Fläche entgegen der ursprünglichen Planung als öffentlichen Platz einzurichten. Dies geschah aus Rücksicht auf das 1781–1788 von Wilhelm Jeremias Müller erbaute Spital an der Adlerstraße, das somit auf der Westseite einen großzügig bemessenen Vorplatz in Form eines spitzwinkligen Dreiecks erhielt. Mit Sand befestigt und von einer Baumreihe umgeben, wurde der „Spitalplatz", wie er bis 1893 hieß, zum Zentrum der südöstlichen Stadterweiterung, die noch vor der Berufung Friedrich Weinbrenners zum Bauinspektor 1797 in Gang gekommen war. Weinbrenner bereicherte den Platz, auf dem regelmäßig der Karlsruher Holz- und Heumarkt stattfand, durch einen laufenden Brunnen, der 1824 bei der Fertigstellung der Quellwasserleitung aus Durlach in Betrieb genommen wurde (Kat.-Nr. 13). Dieser Brunnen stand am Rand des Platzes, nahe der Kreuzung von Adler- und Spitalstraße, gegenüber dem Haupteingang des Krankenhauses, der ebenfalls zu dieser Straßenkreuzung hin ausgerichtet war (Abb. 13).

Anfang 1872 wandten sich Anwohner des Spitalplatzes mit einer Petition an die Stadtverwaltung und baten um eine Verschönerung der Anlage. Sie schlugen eine dichtere Bepflanzung des Platzes in der Art der Anlagen rechts und links der Stephanskirche vor, „unbeschadet seiner Benutzung als Holz- und Heumarkt" (Bad. Landesztg. 31. 3. 1872). Außerdem wünschten die Bürger die Versetzung des Weinbrenner-Brunnens von der Nordostecke in die Mitte des Platzes, wo man ihn offenbar für wirkungsvoller hielt.

Am 7. 3. 1872 stimmte der Stadtrat diesen Vorschlägen zu und veranlaßte die weitere Planung. In der Folgezeit beschloß die Stadt jedoch überraschend, den alten Brunnen zu beseitigen und für die Platzmitte bei dem damals noch jungen Bildhauer Hermann Volz einen neuen in Auftrag zu geben. Die Beweggründe für diese weit kostspieligere Lösung lassen sich nicht mehr genau nachvollziehen. Eine Stiftung von privater Seite lag nicht vor. Auch befand sich der bisherige Brunnen, wie eine zeitgenössische Fotografie belegt, keineswegs in schlechtem Zustand. Vermutlich war ein Geschmackswandel die Ursache für die Entfernung von Weinbrenners Brunnen, der mit seiner ungewöhnlichen Bekrönung in Form eines antiken Kandelabers den Vorstellungen der Gründerzeit nicht mehr entsprach. Offenbar sollte einem zeitgemäßen Brunnen auf einem öffentlichen Platz Denkmalcharakter zukommen. In der Person des Kammerrats Lidell fand sich eine Gestalt des bürgerlichen Karlsruhes, die sich auf dem Spitalplatz sinnvoll mit einem Denkmal ehren ließ.

Christoph Friedrich Lidell, 1720 in Neuenburg bei Pforzheim geboren, war durch Holzhandel reich geworden. Zusammen mit seinem Teilhaber Johann Adam Benckiser hatte er im Alter von 26 Jahren eine Handelskompanie gegründet, die Holz aus den Wäldern des nördlichen Schwarzwalds über Enz, Neckar und Rhein bis in die Schiffswerften Hollands flößen ließ. Daneben betrieb Lidell in Neuenburg eine florierende Eisenhütte. Die Lage dieses Ortes nahe der württembergisch-badischen Grenze hatte er geschickt zu seinem Vorteil zu nutzen verstanden. Sein eigentlicher Landesherr, der Herzog von Württemberg, ernannte ihn zum Kommerzienrat. Vom Markgrafen von Baden erhielt er zusätzlich den Titel eines badischen Rentkammerrats. 1786 zog sich Lidell aus seinen Geschäften zurück und siedelte als vermögender Rentier nach Karlsruhe über, dem Geburtsort seiner ersten Frau. Für die badische Residenzstadt war dieser neue Bürger ein bedeutender Gewinn, zeigte sich Lidell doch in seinen letzten Lebensjahren äußerst freigiebig in der Verteilung von Geldspenden. Neben verschiedenen Gaben für arme Familien und Schulkandidaten versuchte er vor allem, mit der am 17. 11. 1792 testamentarisch vereinbarten Spitalstiftung als Wohltäter aufzutreten. Aus den



46
Lidell-Brunnen, im Hintergrund die Gewerbeschule, Aufnahme nach 1914

Zinsen eines fest angelegten Guthabens von 100 000 Livres konnten von nun an jährlich sechs bis acht bedürftige Kranke unentgeltlich im Spital versorgt werden. Die Stiftung, deren Kapital 1892 immerhin auf 143 930 Mark angewachsen war, existierte bis zur Geldentwertung nach dem Ersten Weltkrieg. In Zeiten ohne Krankenversicherung leistete sie einen – wenn auch bescheidenen – Beitrag zur Verringerung sozialen Elends.

Trotz dieses gemeinnützigen Engagements scheint Lidell allerdings schon kurz nach seinem Tod 1793 in Vergessenheit geraten zu sein. Auf jeden Fall gehörte er 1872 nicht zu den historischen Karlsruher Persönlichkeiten, die einer breiten Öffentlichkeit bekannt waren. Erst mit der Errichtung des Denkmals wurde Lidells Name wieder geläufig. Spätere Ehrungen, wie die Umbenennung des Spitalplatzes in Lidellplatz anläßlich des 100. Todestags 1893 sowie die um 1900 erfolgte Benennung einer nahe gelegenen Schule förderten das Andenken an Lidell. Es drängt sich die Vermutung auf, die Stadtverwaltung habe mit der Denkmalsetzung gezielt Lidells vorbildliche Handlungsweise herausstellen und die nach 1870 reich gewordenen Bürger zu ähnlichen Stiftungen anregen wollen. Dieser Eindruck verstärkt sich, bedenkt man, daß die Stadt bei der Errichtung von Denkmälern für verdiente Bürger fast nie die Initiative ergriffen hat.

Nachdem Weinbrenners Brunnen anscheinend schon 1874 beseitigt worden war, wurde der Denkmalsbrunnen von Hermann Volz schließlich am 30. 5. 1876 ohne größere Feierlichkeiten enthüllt (Abb. 46). Die „Badische Landeszeitung" vom 2. 6. 1876 meldete nachträglich: „Am letzten Dienstag in der zwölften Stunde ist die seitherige Bretterumhüllung des neuen Brunnens auf dem Spitalplatz gefallen und derselbe seiner Bestimmung übergeben worden. Inmitten des Bassins erhebt sich eine sehr hübsch gearbeitete Säule, an deren Fuß vier Löwenköpfe in Bronze das kühlende Naß spenden, während auf derselben die Bronzebüste des Kammerraths Lidell angebracht ist." Hermann Volz übernimmt damit den traditionellen Stockbrunnen des klassizistischen Vorgängers, was bei der Aufstellung auf einem Marktplatz zu dieser Zeit nicht verwundert. Den großen achteckigen Brunnentrog Weinbrenners ersetzt Volz jedoch durch die zierlichere, damals sehr moderne Form einer oktogonalen Wasserschale, die auf einem ebenfalls achteckigen Podest eine Stufe über dem Platz steht. An die Stelle des Kandelaberaufsatzes tritt eine mächtige Balustersäule toskanischer Ordnung, deren unterer Schaftteil mit Palmetten verziert ist. Sie dient der bekrönenden Bronzebüste als Sockel. Lidell ist auf naturalistische Weise als älterer Mann in zeitgenössischer Kleidung dargestellt, wobei Volz auf ein zu Lebzeiten gemaltes Porträt zurückgegriffen haben mag. Auffällig ist, daß keine Inschrift den Namen des Dargestellten nennt.



46a *Lidell-Brunnen, Neuaufstellung an der Nordostecke des Lidellplatzes, Aufnahme 1987*

Die Proportionen des Brunnendenkmals sind nicht völlig geglückt. So wirkt die Brunnenschale etwas zu klein im Verhältnis zur Brunnensäule. Ebenso konnte sich die zierliche, eher für einen Innenraum dimensionierte Büste als eigentliches Hauptmotiv kaum gegen die aufdringlichen Bronzewasserspeier in Form von Löwenköpfen behaupten. Wer die Gußarbeiten dieser Bronzeteile nach den Modellen von Volz ausgeführt hat, ist nicht bekannt.

Nach der Aufgabe des Holz- und Heumarkts erhielt der Spitalplatz 1889 unter Gartendirektor Ries ein vollkommen neues Gesicht. Die Sandfläche mit ihren rahmenden Baumreihen wich einer pittoresken Gartenanlage mit gewundenen Kieswegen und unregelmäßigen Gebüschpflanzungen. Der Lidell-Brunnen war nun von Rasen umgeben und konnte nur noch aus der Ferne betrachtet werden, was seinem Typus als Marktbrunnen widersprach. Nach dem 1912–1914 erfolgten Neubau der Gewerbeschule an der Stelle des 1907 aufgegebenen Krankenhauses sollte diese unglückliche Situation wieder geändert werden. Der Erste Weltkrieg verhinderte allerdings das von Eugen Beck, dem Erbauer der Schule, ausgearbeitete Projekt einer mehr architektonisch verstandenen Platzgestaltung, die eine Versetzung des Brunnens in die Achse des Schulhausneubaus notwendig gemacht hätte. Erst in den 1930er Jahren wurde der Platz mit einfacheren Mitteln so verändert, daß man wieder an den Brunnen herantreten konnte.

Die vier bronzenen Löwenköpfe fielen wahrscheinlich einer Materialsammlung des Zweiten Weltkriegs zum Opfer, was sich in diesem Fall positiv auswirkte, denn die als Ersatz angefertigten einfachen Wasserausflußröhren fügten sich dem Gesamtbild sehr viel besser ein. War die Lidellbüste bis auf zwei kleine Beschädigungen an Stirn und Wange gut durch den Krieg gekommen, so wäre sie 1953 fast eingeschmolzen worden. Nur durch Zufall bemerkte eine nächtliche Polizeistreife, daß die Büste losgeschraubt und offensichtlich für den Abtransport durch einen Altmetallhändler vorbereitet worden war. Sie wurde daraufhin sichergestellt und im Hausmeisterzimmer der Gewerbeschule aufbewahrt, bis sie nach fast einem Jahr neu befestigt und diebstahlgesichert an ihren alten Platz auf der Säule zurückkehren konnte.

Schon seit dem Anfang des Jahrhunderts zeigten sich an Bekken und Brunnensäule zunehmend Spuren von Verwitterung. Als im Sommer 1971 gar die Brunnenschale auseinanderbrach, war an eine bloße Restaurierung nicht mehr zu denken. Der ganze Brunnen wurde deshalb abgetragen. Der Bildhauer Fritz Schoch erhielt den Auftrag, die steinernen Teile genau nach Vorbild neu zu schaffen. Er verwendete dabei statt des wenig haltbaren französischen Jurakalksteins den dauerhafteren Kirchheimer Muschelkalk, der im Unterschied zum beigen Original allerdings eine mehr graue Färbung aufweist. Auch die Wasserröhren wurden im Zuge dieser baulichen Maßnahmen, die aufgrund der hohen Kosten nicht unumstritten waren, neu hergestellt.

In alter Form, aber – abgesehen von der Büste – aus neuem Material wurde der Brunnen im November 1975 wieder an seinem alten Ort aufgestellt, wo er jedoch nur kurze Zeit verbleiben sollte. Anlaß für die erneute Demontage 1979 war die bislang letzte Umgestaltung des Lidellplatzes, die das Stadtplanungsamt bis zum Juni 1980 durchführte (Abb. 46a). Dabei pflasterte man die Platzoberfläche weitgehend und näherte sie der Situation vor der gärtnerischen Veränderung von 1889 wieder an. Um die Platzmitte für ein großes Wasserbecken freizuhalten, wurde der Lidell-Brunnen jedoch nicht an seiner alten Stelle, sondern an der Ecke von Markgrafen- und Adlerstraße wiedererrichtet. Er nimmt hier – und das ist zweifellos als bewußte Reminiszenz zu verstehen – genau den Standort des früheren Brunnens von Weinbrenner ein.

Archivalien:
StA: 1/H-Reg/1860; 8/StS 17/123; 8/StS 22/5; 8/StS 22/11; 8/StS 23/42; 8/Alben/9; Ordner F 11; 8/PBS OXIVa/452, 460, 461; 8/PBS OXIVb/284, 285.
GBA: Akte TBA, Öffentl. Anlagen, Lidellplatz etc., Fach 54.
HBA: Akte Denkmäler und Brunnen, H.1, 4.
H-Reg: 365.21.

Literatur:
Karlsruher Nachrichten 2. 6. 1876. – Cathiau o. J. (1882), S. 72. – Ill. Führer 1890, S. 89. – Meyer 1895, S. 49. – Ruf 1901, S. 28. – Weech, 3, 1, 1904, S. 241. – Sander 1911, S. 70. – Beringer 1923, S. 12, 76f., 80, 85. – Schorn 1925, S. 53. – Berendt 1926, S. 96. – Hirsch 1, 1928, S. 227. – Göckler 1930, S. 32f. – Hirsch 2, 1932, S. 326–334. – Karlsruhe 1934, S. 51. – BNN 1. 8. 1961. – Baedeker 1966, S. 32. – BNN 3. 8. 1971. – Hans Leopold Zollner: Ein nobler Stifter. In: Baden-Württemberg 18, 1971, H.4, S. VI. – BNN 7. 11. 1975, 7. 9. 1979, 12. 22. 1980, 11. 4. 1980, 7. 6. 1980. – Baedeker 1982, S. 47.

G.K.

47 Kriegerdenkmal der Stadt Karlsruhe (1870/71)

Standort: Ettlinger-Tor-Platz, an der Südwestseite zwischen Ettlinger Straße und Beiertheimer Allee (1877–1963); Alter Friedhof, neben der Kapelle an der Waldhornstraße (seit 1963)
Künstler: Hermann Volz (Figuren), Heinrich Lang (Sokkel)
Ausführung: Hermann Volz (Figuren), Firma Kohlhagen & Hischen (Sockel)
Auftraggeber: Stadt Karlsruhe
Datierung: 1872–1877
Material: Weißer Marmor (Figuren), heller Sandstein (Sockel), roter Sandstein (Bodenplatte, Podest), Bronze (Inschrifttafel)
Inschrift: DEM ANDENKEN DER HIER / AUF DEM FRIEDHOFE / RUHENDEN, IM KRIEGE DER / JAHRE 1870 UND 1871 / GEFALLENEN DEUTSCHEN / DIE STADT KARLSRUHE (Sockelvorderseite)
Auf den Sockelseiten: 266 Namen
Signatur: H. Volz. 1877. (an der Plinthe links)
Erhaltung: Einfriedungsgitter hinzugefügt (1893), eingeschmolzen (1939). Mehrfach gereinigt. Beschädigungen durch Bombensplitter im Ersten und Zweiten Weltkrieg: Lorbeerkranz zerstört; linker Arm der Jünglingsfigur abgeschlagen, ersetzt (1984); Schäden am Sokkel, restauriert (1972). Podest beseitigt (1963), Feldzeichen zerstört (nach 1963).

Während der Zeit des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 war Karlsruhe durch seine grenznahe Lage zur Lazarettstadt geworden. In zahlreichen, als Notspitäler eingerichteten Gebäuden – etwa in der Wagenhalle des Bahnhofs bei Gottesau oder im Fasanenschlößchen – wurden die mit Eisenbahnzügen von den Kampforten in Frankreich abtransportierten Verwundeten, Deutsche und kriegsgefangene Franzosen, gepflegt. Mehrere hundert Soldaten starben in den Lazaretten an ihren schweren Verwundungen. Im neueröffneten östlichen Teil des Friedhofs an der Kapellenstraße wurde für sie eine gesonderte Grabstätte angelegt (Kat.-Nr. 49).
Als der Krieg vorbei war, gedachte man der Toten und Verwundeten zunächst mit Erinnerungstafeln in einigen der ehemaligen Spitalräume, vereinzelt auch mit der Anbringung von Gedenktafeln, wie beispielsweise in der Polytechnischen Schule (Kat.-Nr. 42). Mehr als die Erinnerung an die Opfer des Krieges bestimmte jedoch im Frühjahr 1871 eine allgemein um sich greifende Siegeseuphorie das öffentliche Leben. Adel, Militär und das politisch erstarkte Bürgertum feierten gemeinsam den ruhmvollen Ausgang des Krieges und die Gründung des neuen Kaiserreichs, in dem man eine Garantie für die eigene politisch und wirtschaftlich gesicherte Zukunft erblickte. Entsprechend aufwendig wurden im März und April die Rückkehr des Großherzogs aus Versailles, der Geburtstag des Kaisers und der wirkungsvoll inszenierte Einzug der Truppen in die Landeshauptstadt begangen.
Die erste Anregung zu einem Denkmal für die in Karlsruhe beerdigten Soldaten gab etwa ein halbes Jahr nach Ende des Frankreichfeldzugs das Großherzogliche Kriegsministerium, das gemäß der Militärkonvention mit Preußen erst Ende des Jahres 1871 aufgelöst wurde. Es beauftragte die Kommandantur des 14. Armeekorps mit der Erstellung eines Verzeichnisses der auf dem Friedhof bestatteten deutschen Offiziere und Soldaten, außerdem erging an den badischen Militärbaumeister Jakob Hochstetter die Aufforderung, in einem Gutachten gestalterische Möglichkeiten und Kostenaufwand des Projekts zu umreißen. Bis Ende Oktober 1871 lagen beide Antwortschreiben vor. Unter Bezugnahme auf die eingegangenen Mitteilungen wandte sich das Kriegsministerium kurze Zeit später an den Großherzog mit der Bitte, das Projekt finanziell zu unterstützen. In erster Linie dachte man an eine Spende aus Mitteln der „Kriegskostenentschädigung".
Hochstetter unterschied in seiner Vorlage zwei grundsätzliche Möglichkeiten: entweder ein Grabdenkmal für die auf dem Karlsruher Friedhof beerdigten deutschen Soldaten oder ein Landesehrenmal, das an alle gefallenen Badener erinnern sollte. Für beide Fälle schlug er eine anspruchsvolle Form vor – eine plastische „Hauptfigur" sowie „vier Nebenfiguren", die sich „mit der Architektur in harmonischer, unzertrennlicher Weise" verbinden sollten. Was die Größenverhältnisse betraf, so orientierte sich Hochstetter an den Dimensionen des Preußen-Monuments (Kat.-Nr. 26), dem einzigen Gefallenendenkmal, das bislang in der Residenzstadt errichtet worden war. Seine Höhe von etwa 44 Fuß sollte, so der Baurat, möglichst nicht unterschritten werden. Hinsichtlich der Ausführung unterbreitete er drei nach Konzeption und Wahl des Materials unterschiedliche Abstufungen: „Die Ausführung in Bronze in Verbindung mit Granit oder Syenit dürfte in ästhetischer Beziehung den Vorrang verdienen, allein der Kostenpunkt würde bei

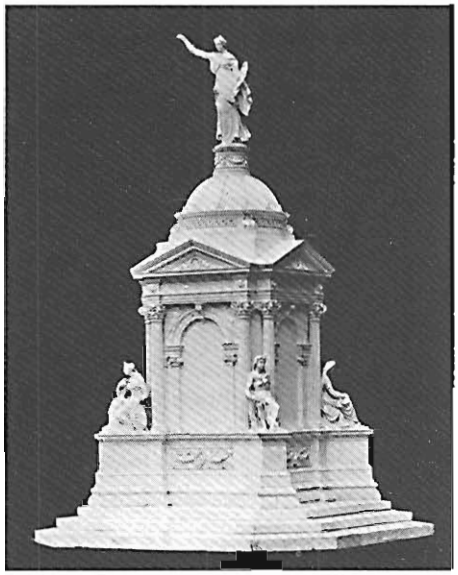
der genannten Höhe mindestens 80 000 Fl. betragen. Es würde sich deshalb die Ausführung in Bronze in Verbindung mit Sandstein, oder auch in Sandstein allein empfehlen in Berücksichtigung der Billigkeit und Dauer auch dieses Materials. Der Kostenpunkt wird sich dabei auf circa 50 000 Fl. vermindern. Nur bei beschränkter Anwendung der Skulptur, etwa mit Beibehaltung einer Hauptgruppe und mehr architektonischer Durchbildung und Ausschmückung, könnte obige Summe auf etwa 34 000 Fl. vermindert werden" (GLA: 233/39122).
Großherzog Friedrich I. leitete die Angelegenheit an das Finanzministerium weiter, dessen Antwort Ende Dezember 1871 vorlag. Das Ministerium riet entschieden davon ab, die Errichtung eines Grabdenkmals auf dem Karlsruher Friedhof zu unterstützen, „da die Ausführung dieses Vorschlages nothwendig zu Konsequenzen führen müsste, deren Umfang sich gar nicht überschauen läßt, indem sofort auch aus anderen Landestheilen ähnliche Ansprüche an die Staatskasse erhoben werden würden, die billigerweise nicht von der Hand zu weisen" (GLA: 233/39122) wären. Deshalb solle die Erstellung von Grabdenkmälern grundsätzlich den einzelnen Gemeinden überlassen werden. Der Finanzminister fügte hinzu, daß es ihm angemessener erscheine, alle Gefallenen Badens mit einem zentralen Landesdenkmal auf Staatskosten zu ehren, das zwar in der Hauptstadt, aber nicht gerade auf dem Friedhof errichtet werden solle. Der Großherzog schloß sich dieser Meinung an und gab seine Absage im Januar 1872 bekannt.
Zur gleichen Zeit leitete jedoch die Stadtverwaltung erste Schritte ein, um die Angelegenheit selbst in die Hand zu nehmen. Auf ihre Initiative hin wurde der erste Jahrestag der Schlachten bei Belfort am 17. 1. 1872 mit großem Aufwand begangen: „Kanonendonner, Glockengeläute, Beflaggung der Häuser, Festgottesdienste, Besuch der Militärgräber auf dem Friedhof, abends großartige Huldigung vor dem Hause des kommandierenden Generals von Werder [. . .] endlich Bankett im Eintrachtssaale" (Weech 3, 1, 1904, S. 200) bildeten die Programmpunkte des Festtages. Oberbürgermeister Lauter nutzte die Gelegenheit der patriotischen Feier zu einem Aufruf an die Bevölkerung, in dem er um Spenden für das Denkmalprojekt warb, „damit ein würdiges Grabmal erstehe, würdig der edlen Toten, würdig unsrer selbst" (StA: 1/Stadtrat/81).
Obwohl kurz zuvor das neugegründete Karlsruher „Lokalkomitee zur Errichtung eines Nationaldenkmals auf dem Niederwald am Rhein" unter dem Vorsitz von Lauters Vorgänger Malsch ebenfalls um Denkmalspenden gebeten hatte, waren für das Projekt Lauters binnen weniger Tage immerhin mehr als 3000 Gulden eingegangen. Ein Drittel davon stiftete das Offizierskorps des 1. Badischen Leibgrenadier-Regiments Nr. 109 mit der Bitte, durch ein Mitglied im Denkmalkomitee vertreten zu sein; ein knappes weiteres Drittel kam durch Spenden der einzelnen Mitglieder der großherzoglichen Familie zusammen; der Rest summierte sich aus zahllosen kleineren Beiträgen der Karlsruher Bürgerschaft. Die Stadt verfügte außerdem über einen größeren Geldbetrag, der von einer Sammlung „für warme Bekleidung und Erfrischung hier durchziehender Truppen in den kalten Tagen des Winters 1870/71" (StA: 1/Stadtrat/81) aufgrund des alsbald erfolgten Waffenstillstands nicht mehr ausgegeben worden war. Nach Lauters Vorschlag wurde diese Summe zusammen mit einer Stiftung aus der Gemeindekasse in den Denkmalfonds aufgenommen, so daß schließlich knapp 11 000 Gulden zur Disposition standen.

Unter dem Vorsitz des Oberbürgermeisters konstituierte sich im Juli 1872 ein Komitee, das die weitere Planung des Denkmals in die Hände nahm. Seine Mitglieder waren neben Lauter die Gemeinderäte Bielefeld, Däschner, Gartner, Meeß und Seubert sowie als einziger nicht der Stadtverwaltung angehörender Vertreter Freiherr von Wechmar, der Generalleutnant des 1. Badischen Leibgrenadier-Regiments. In ihrer ersten Sitzung Anfang August legte die Kommission nach längeren Diskussionen den künftigen Standort des Denkmals auf dem Friedhof verbindlich fest, da die vorhandenen Mittel „zu einem der hohen, weltgeschichtlichen Bedeutung entsprechenden, würdigen Denkmale in der Stadt weitaus unzureichend" seien. Mit dem vorgesehenen Aufstellungsplatz in der Nähe des Preußen-Monuments (Kat.-Nr. 26), des Denkmals für die beim Theaterbrand Verunglückten (Kat.-Nr. 25) und der Gruftenhalle verbanden die Stadträte die Hoffnung, daß „eine imposante Gruppe von Grabdenkmalen geschaffen" werde, die „für fernste Zukunft als eine geheiligte Stätte Geltung beanspruchen" (StA: 1/Stadtrat/81) dürfe. In diesem Sinne formulierte der Ausschuß die Bedingungen des Wettbewerbs, wie sie in den Akten überliefert sind: Man wünschte „ein Denkmal mit allegorischem Standbilde" aus weißem Marmor, das ein Pendant zum Preußen-Denkmal bilden sollte. Die teilnehmenden Künstler hatten ein mindestens 75 Zentimeter hohes Modell anzufertigen; die Ausführungskosten des Denkmals wurden auf maximal 16 000 Gulden festgelegt. Wo und in welcher Weise die Konkurrenz bekannt gemacht wurde, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Die vergleichsweise geringe Resonanz – sowohl in den Akten als auch in der Tagespresse wurden bis zur Auftragsvergabe ausschließlich zwei Modelle erwähnt – läßt darauf schließen, daß die Ausschreibung ohne größere Öffentlichkeit stattfand.

Der damals 25jährige Bildhauer Hermann Volz, der selbst im Krieg Soldat gewesen war, hatte als erster ein Tonmodell für das Gefallenendenkmal vollendet und bat die Kommission am 26. 11. 1872 zur Besichtigung in sein Atelier. Sein Vorschlag fand allgemeine Anerkennung, und Volz arbeitete anschließend ein Modell im geforderten Maßstab aus, das er – so die „Karlsruher Nachrichten" am 2. 2. 1873 – für kurze Zeit im Schaufenster des Juweliers Ziegler präsentierte.
Sein Entwurf, der heute nur noch durch eine Fotografie bekannt ist (Abb. 47a), zeigt die Figurengruppe einer weiblichen Allegorie mit sterbendem Krieger auf hohem Postament. Ein mehrstufiger Unterbau trägt den sich nach oben hin verjüngenden Sockel, dessen reich profilierte Basiszone ein Mäanderfries umläuft. Eine kreisrunde Muschelnische, gefüllt mit Trophäen und mit einer dekorativen Konsole verziert, bildet den Blickfang an seiner Vorderseite. Auffallend ist die modern anmutende Lösung des oberen Postamentabschlusses: Anstelle des üblichen Kranzgesims zeigt das Volzsche Modell ein Reliefband mit kleinteilig-bewegtem Schlachtengetümmel. Vier flügelschlagende Adler an den oberen Sockelecken bilden den Übergang zu der in heftiger Bewegung erfaßten Figurengruppe. Dargestellt ist ein aus dem szenischen Zusammenhang gelöster und ins Ideale erhöhter Augenblick: Eine weibliche Gestalt, vom Künstler selbst als „Germania" betitelt, ist mit fliegendem Gewand zu einem antikisch nackten, jugendlichen Krieger geeilt, der, soeben tödlich getroffen, niedersinkt. In einer nach vorwärts weisenden Bewegung hat sie ihm die Fahne



47a
Kriegerdenkmal der Stadt Karlsruhe, Modell von Hermann Volz 1873



47b
Kriegerdenkmal der Stadt Karlsruhe, Modell von Friedrich Kohlhagen und Ernst Hischen 1873

mit dem Feldzeichen entrissen und hält sie mit dem rechten Arm empor. Im Begriff weiterzustürmen, wendet sie sich mit Gesicht und Oberkörper zur Seite, dem sterbenden, zu ihr emporblickenden Krieger entgegen, der, von ihrem linken Arm gestützt, auf seinem Schild kniend zu Boden gleitet. Sekunden später wird sie – so scheint es – bereits weitergeeilt sein, um den nächsten Todesopfern den letzten Augenblick zu versüßen und endlich dem Sieg entgegenzueilen, der ihr als Personifikation des neuen deutschen Reiches im nachhinein erst die volle Berechtigung verleiht.
Den offensichtlich einzigen Entwurf, der mit dem Vorschlag von Volz konkurrierte, reichten Friedrich Kohlhagen und Ernst Hischen ein, die zusammen eine Bildhauerwerkstätte in Karlsruhe betrieben. Ihr Modell entstand gleichfalls zu Beginn des Jahres 1873 und wurde Mitte Februar in der Kunsthalle ausgestellt (Abb. 47b). Es zeigt einen geschlossenen Zentralbau mit fünf weiblichen Personifikationen. Die pavillonähnliche Architektur steht auf einem achteckigen, mehrstufigen Unterbau, der zu einem girlandenverzierten Sockel führt. An dessen Ekken sitzen auf diagonal angeordneten Postamenten die allegorischen weiblichen Gestalten der vier Kardinaltugenden: links „Prudentia" mit Schild und Schlange, in der Mitte „Fortitudo" mit Löwenfell und Keule, rechts „Temperantia" mit einem Krug und schließlich – auf der Fotografie nicht sichtbar – „Justitia". Über dem Sockel erhebt sich auf jeder Seite eine Ädikula mit kannelierten Säulen, korinthischen Kapitellen und Dreiecksgiebel, die als portalähnliche Rahmung für je eine von Pilastern und Blendbogen eingefaßte, epitaphähnliche Schrift-

tafel dient. Widmungen waren darüber hinaus auch an den Schmalseiten der Figurenpostamente vorgesehen. Über der Attika ruht die Kuppel mit einem laternenartigen Sockel, auf dem die Statue einer ungeflügelten Viktoria steht. In ihrer Linken hält sie einen Palmzweig, in der ausgestreckten Rechten sollte vermutlich, gemäß zeitgenössischen Darstellungen, ein Lorbeerkranz zu sehen sein. In ihrer Anlehnung an Formen der Renaissance – ein direktes Vorbild könnte die „Fontaine des Innocents" in Paris gewesen sein – entsprach die Architektur des Denkmals dem Geschmack der 1870er Jahre; die Figurenauffassung zeigt sich, diesem Stil entsprechend, eher der spätklassizistisch-naturalistischen Richtung verpflichtet als dem gerade in Mode kommenden Neobarock. Nach den Vorstellungen der beiden Bildhauer sollte durch die Wahl unterschiedlicher Gesteinsarten eine differenzierte Farbwirkung erzielt werden: Unterbau und Sockel waren aus rotem, der Pavillon aus hellem Sandstein, die Widmungstafeln aus schwarzem Marmor mit Goldschrift vorgesehen. Die Höhe des Monuments wurde mit etwa 11 Metern, die Gesamtkosten mit 18 000 Gulden angegeben.

Ein dritter Entwurf schließlich, bereits 1872 von dem Architekten Josef Durm angefertigt, fand weder in den Akten noch in der Tagespresse Erwähnung. Die aquarellierte Zeichnung (Abb. 47c), die sich heute im Besitz der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe befindet, trägt am unteren Rand den Zusatz: „Entwurf zu einem Monument für die 1870/71 gefallenen Krieger Carlsruhe". Sie zeigt Ansicht und Grundriß eines stattlichen Turmes, dessen Größenverhältnisse an einigen Staffagefiguren im Vordergrund ersichtlich werden. Zwei Treppenaufgänge führen seitlich zu einem etwa zwei Meter hohen, quadratischen Podest, dessen Ecken gußeiserne Kandelaber betonen. Zypressen, seit der Antike als Todessymbol gedeutet, umrahmen in streng symmetrisch angeordneten Beeten den aus der Mitte des Unterbaus aufsteigenden Turm. Seine Eingangstür befindet sich auf der linken Seite und führt zu einer Wendeltreppe im Innern. Alle vier Seiten zeigen im Bereich der Sockelzone die gleiche ädikulaähnlich eingefaßte Öffnung, die jedoch nur links als Eingangstür vorgesehen war, während die anderen Seiten Inschrifttafeln aus Bronze aufnehmen sollten.



47c
Kriegerdenkmal der Stadt Karlsruhe, Entwurf mit Ansicht und Grundriß von Josef Durm 1872

Der obere Abschnitt des sich nach oben hin leicht verjüngenden, zylindrischen Baukörpers ist mit einem Ornament aus lorbeerumrankten Schwertern verziert; unterhalb des Kranzgesims, das rundum mit kleinen Wasserspeiern besetzt ist, folgt ein Fries aus Triglyphen und verschiedenartigen Trophäen, die als Bronzereliefs in die Metopenfelder eingelassen sind. Über dem Kranzgesims befindet sich eine kreisrunde Aussichtsplattform, in deren Mitte, von der Brüstung zu einem Drittel verdeckt, sich die mit dem Eisernen Kreuz verzierte Laterne erhebt. Diese dient zugleich als Postament für das einzige figürliche Element des Denkmals, einen weit überlebensgroßen Adler mit ausgebreiteten Schwingen und seitwärts gewandtem Kopf, in dessen Krallen sich eine Schlange windet – Symbol des neugegründeten Kaiserreichs, das seinen „Erbfeind" Frankreich besiegt hat. Den von Durm gewählten Aquarellfarben nach zu schließen, sollten der Unterbau aus rotem, der Turmkörper und der Adler aus hellem Sandstein sowie die Trophäen und Inschrifttafeln aus Bronze ausgeführt werden.

Geht man davon aus, daß als zukünftiger Standort des Denkmals das Gräberfeld der Soldaten auf dem Friedhof an der Kapellenstraße vorgesehen war, so könnte der im Hintergrund sichtbare Höhenzug als die Ausläufer des Schwarzwaldes

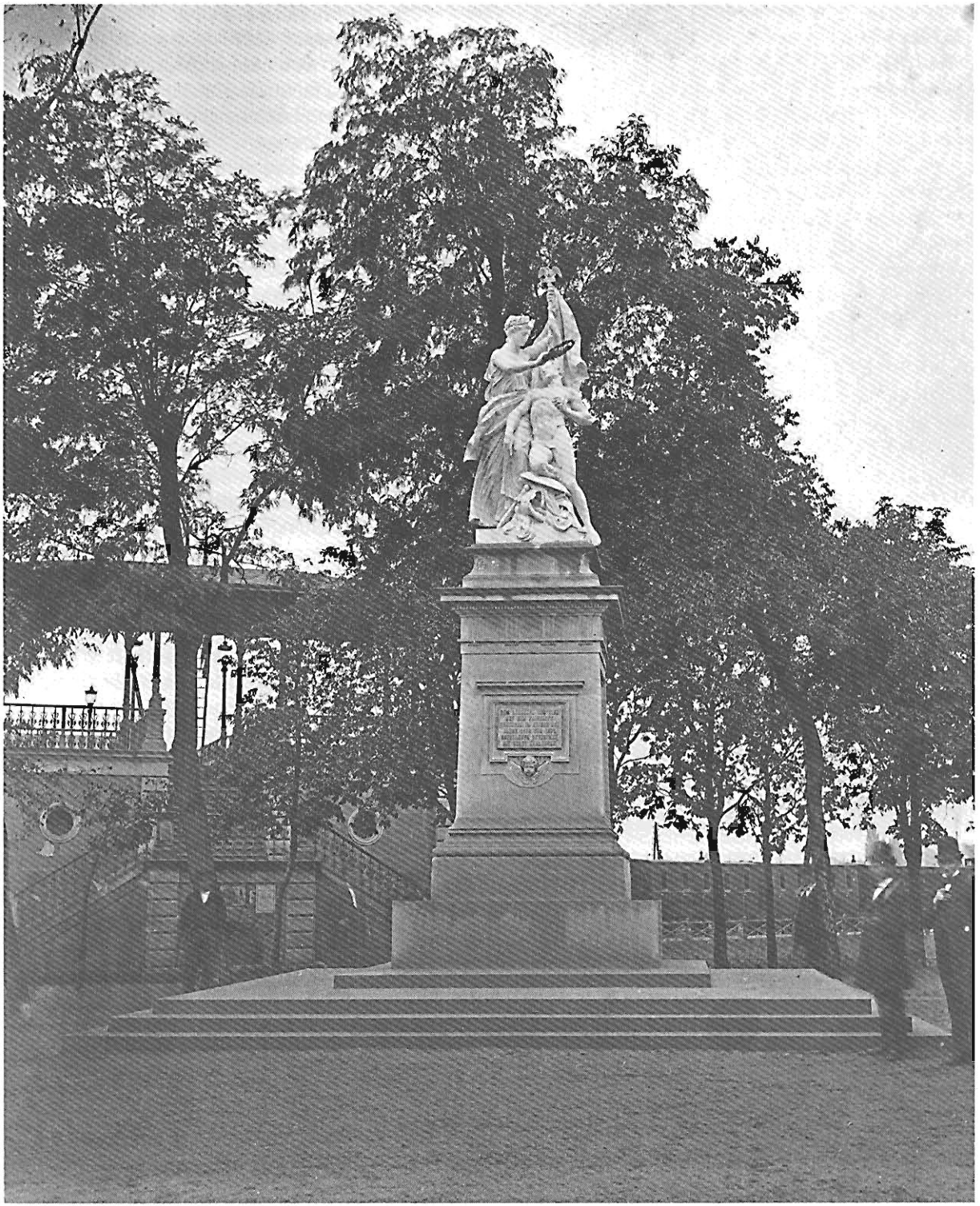
südöstlich von Karlsruhe und die Erhebung auf der linken Seite folglich als der Turmberg bei Durlach angesehen werden. Denkbar wäre jedoch auch, daß es sich hierbei keineswegs um eine topographisch bestimmbare Ansicht, sondern vielmehr um einen idealen Prospekt handelt, wie ihn Durm des öfteren als Hintergrund seiner Zeichnungen wählte.

Da sich weder in den Akten noch in der Tagespresse ein Hinweis auf den Durmschen Entwurf findet, kann die Frage nach seiner Bedeutung innerhalb der Entstehungsgeschichte des Karlsruher Denkmals für die 1870/71 Gefallenen nicht mit Sicherheit beantwortet werden. Fraglich erscheint, ob dieses Konzept dem Komitee überhaupt vorgelegt worden war. Sollte dies jedoch der Fall gewesen sein, so wird man vermuten dürfen, daß es vom Ausschuß von vornherein abgelehnt wurde, da keine Architektur mit Denkmalcharakter, sondern ein Monument „mit allegorischem Standbilde" erwünscht war – von den hohen Realisierungskosten eines solchen Denkmalturmes einmal ganz abgesehen. Schließlich bleibt noch die Möglichkeit, daß der Durmsche Entwurf unabhängig vom Projekt des Kriegerdenkmals auf dem Friedhof entstand und statt dessen als Reflex auf die Äußerungen des Kriegsministeriums und des Großherzoglichen Hofes zu verstehen ist, welche die Errichtung eines zentralen Landesdenkmals für alle gefallenen Badener ins Auge gefaßt hatten. In diesem Fall wäre denkbar, daß der Turm nicht in Karlsruhe selbst, sondern außerhalb auf einer Anhöhe erbaut werden sollte, was seiner Funktion als Aussichtsturm durchaus entsprochen hätte.

Der Denkmalausschuß hatte jedoch von Anfang an den Entwurf von Hermann Volz favorisiert. Während der Kommissionssitzung am 14. 3. 1873 wurde beschlossen, den jungen Bildhauer in absehbarer Zeit mit der Ausführung seines Modells zu beauftragen und für das Künstlerhonorar sowie die Material- und Aufstellungskosten insgesamt etwa 21 000 Gulden bereitzustellen. Zugleich befaßten sich die Gemeinderäte auch mit der Frage des zukünftigen Standortes. Nachdem zu Beginn der Planungen zunächst kein Zweifel darüber bestanden hatte, daß das Denkmal auf dem Gräberfeld der Gefallenen errichtet werden würde, mehrten sich seit Fertigstellung der Modelle von Volz sowie von Kohlhagen & Hischen die Stimmen, die einem zentraleren und somit öffentlich wirksameren Aufstellungsplatz den Vorzug gaben, damit die „Schöpfung vaterländischen Geistes zur Erinnerung an die ruhmreiche Zeit der Erhebung gegen fremdes Herrschgelüste für alle Zeit ein beständiger Weckruf der Vaterlandsbegeisterung" (Karlsruher Nachrichten 2. 3. 1873) werde. Gefragt war nicht mehr ein Erinnerungsmal über den Gräbern, sondern ein Siegeszeichen inmitten städtischen Lebens.

Als Alternative stand der Ettlinger-Tor-Platz zur Diskussion, dessen architektonischer Bezugspunkt, das klassizistische Torgebäude von Friedrich Weinbrenner (Kat.-Nr. 6), zu Beginn des Jahres 1872 abgerissen worden war. Dieser Umstand bewirkte bei der Stadtverwaltung eine Art „Horror vacui", aus dem heraus eine rege Planungstätigkeit begann, um den belebten Platz am Ende der „Via triumphalis" zu verschönern, galt er doch durch seine exponierte Lage in der Nähe des Bahnhofs gewissermaßen als Visitenkarte der Stadt. Projektiert waren unter anderem ein nobler Hotelneubau, das spätere Hotel Germania im westlich gelegenen Teil, und der Malsch-Brunnen (Kat.-Nr. 45) an der Ostseite des Platzes. Als Standort für das Denkmal hatte man vorübergehend eine Stelle Ecke Kriegs- und Karl-Friedrich-Straße, unmittelbar gegenüber dem seit September 1873 in Bau befindlichen Malsch-Brunnen, in Aussicht gestellt. Dieser Vorschlag wurde jedoch alsbald zugunsten eines weiter südlich gelegenen Standortes an der Einmündung der Beiertheimer Allee in die Ettlinger Straße aufgegeben, wo das Monument für die Gefallenen ein Pendant zum Winter-Denkmal (Kat.-Nr. 24) bilden sollte.

Der Ausschuß zögerte indessen die Vorlage des Projekts beim Gemeinderat und den Abschluß eines Vertrages mit dem Bildhauer vorerst noch hinaus, da die Frage der restlichen Finanzierung einige Schwierigkeiten bereitete. Um die nötigen Mittel zu beschaffen, stellten die Kommissionsmitglieder ein Programm auf, das in den nachfolgenden Monaten unter anderem Konzerte der Regimentskapellen und verschiedene Aufführungen im Großherzoglichen Hoftheater umfaßte, deren Eintrittsgelder neben weiteren privaten Spenden in die Denkmalskasse flossen. Als sich am Anfang des Jahres 1874 allmählich abzeichnete, daß die Finanzierung des Vorhabens weitgehend gesichert sein würde, kam es am 6. 5. 1874 zum Vertragsabschluß zwischen dem Bildhauer und dem Karlsruher Gemeinderat. Volz verpflichtete sich, das Denkmal, seine erste große Auftragsarbeit nach dem Lidell-Brunnen (Kat.-Nr. 46), bis zum 1. 4. 1877 fertigzustellen. Die Figurengruppe sollte in weißem Marmor, der Sockel in hellem Sandstein ausgeführt werden. Heinrich Lang, der als Architekt des Malsch-Brunnens und als Mitarbeiter an der Konzeption des Hotelneubaus bei der Umgestaltung des Ettlinger-Tor-Platzes eine maßgebliche Rolle spielte, wurde beauftragt, einen neuen Sockelentwurf auszuarbeiten. Der Anstoß für diese Änderung mag von dem Umstand ausgegangen sein, daß man das von Volz vorgeschlagene Postament mit seinem modern anmutenden Verzicht auf einen klassischen Gesimsabschluß als wenig passend für ein Ambiente empfand, das sich in erster Linie von Klassizismus und Neorenaissance geprägt zeigte. Die



47
Kriegerdenkmal der Stadt Karlsruhe, ursprüngliche Aufstellung am Ettlinger-Tor-Platz, Blick von Nordosten, im Hintergrund der Bahnübergang, Aufnahme 1877

Kommission legte in diesem Zusammenhang offenbar großen Wert auf einen Sockel, der sich nicht allzusehr vom Postament des in Blicknähe aufgestellten Winter-Denkmals (Kat.-Nr. 24) unterscheiden sollte. Der Aufbau des Langschen Piedestals mit mehrstufigem Unterbau, kräftig profilierter Basis und ausgeprägtem Kranzgesims entspricht daher – unter Hinzunahme schmückender und in die Länge streckender Details wie eines Triglyphenfrieses und einer zusätzlichen Erhöhung über dem Kranzgesims – in etwa dem von Friedrich Theodor Fischer entworfenen Sockel, auf den man das Standbild des Ministers Winter knapp zwanzig Jahre zuvor gestellt hatte.

Aber nicht nur das Postament wurde seiner Umgebung angepaßt, auch das neobarocke Pathos, wie es die Figurengruppe des Modells zeigt, mußte einem verhalteneren Ausdruck weichen (Abb. 47). Zwar erscheint es dem Betrachter auch bei der ausgeführten Skulptur so, als ob die Siegesgöttin soeben an die Seite des sterbenden Jünglings geeilt sei; die betont vertikale Ausrichtung der Gruppe und ihre gemäßigte Gestik rufen gleichwohl einen Eindruck hervor, der das Figurenpaar weitaus weniger affektbetont erscheinen läßt: Der Augenblick höchster Dramatik gefriert zur schönen, zeitlosen Pose. Die weibliche ungeflügelte Gestalt – Volz selbst bezeichnete sie stets als „Germania", obwohl sie ihrer Kleidung und ihren Attributen nach eher an zeitgenössische Viktoria-Darstellungen erinnert – hält die Fahne mit dem Adler als Feldzeichen nun in der linken Hand hinter dem Sterbenden, während sie ihm in der rechten mit graziler Geste einen Lorbeerkranz reicht. Durch die veränderte Konzeption des Sockels nahm Volz die Trophäen, die ursprünglich in der Nische des Postaments lagern sollten, zur Figurengruppe hinzu, so daß sie die Erhöhung für den mit dem rechten Bein auf seinem Schild knienden Krieger bilden. Anstelle der Nische wurde eine querrechteckige Bronzetafel mit der Widmungsinschrift „DEM ANDENKEN DER HIER / AUF DEM FRIEDHOFE / RUHENDEN, IM KRIEGE DER / JAHRE 1870 UND 1871 / GEFALLENEN DEUTSCHEN / DIE STADT KARLSRUHE" eingelassen, plastisch verziert von einem Engelsköpfchen am unteren Rand. Die Namen der Gefallenen erscheinen auf den Sockelseiten, getrennt nach den verschiedenen deutschen Staaten, aus denen die Soldaten stammten.

Zu Beginn des Jahres 1875 meldete der Bildhauer, daß das Gipsmodell in Originalgröße vollendet sei und nun der Marmor ausgewählt werden müsse. Ende März begann die Arbeit am Steinblock; anderthalb Jahre später teilte Volz mit, daß er die Punktierarbeit an der Gruppe beendet habe.

Im Frühjahr 1877, wenige Monate vor der Einweihung des Denkmals, kam es erneut zu lebhaften Diskussionen um seinen Aufstellungsplatz. Die „Badische Landeszeitung" vertrat die Ansicht, daß der Standort am Ettlinger-Tor-Platz aus mehreren Gründen ganz ungeeignet sei: Zum einen würde „die schöne weiße Marmorstatue von dem Rauch der vorbeifahrenden Lokomotiven in ganz kurzer Zeit geschwärzt werden", zum anderen habe man „in der so kurzen Strecke vom Malsch-Brunnen bis an das Residenzschloß [. . .] jetzt schon 6 Denkmäler. Der Fremde oder Einheimische will auch an anderen Punkten der Stadt sich noch erfreuen und es scheint uns dies ganz wesentlich auch im Interesse der Stadt selbst zu liegen. Nach nochmaliger Durchsicht sämtlicher verfügbaren Plätze scheint uns doch der Platz an dem früheren Karlsthor insofern der geeignetste, als hier verschiedene Aufstellungen möglich sind; unter anderem könnte nach Abbruch der Wachhäuschen ein Halbrondell geschaffen und auf dem Durchschnittspunkt der Achsen von der Karlstraße und Herrenstraße das Denkmal erstellt werden" (Bad. Landesztg. 4. 5. 1877). Doch weder Kommission noch Gemeinderat ließen sich auf Verhandlungen ein; der einmal festgelegte Standort in der Spitze des dreieckigen Platzes zwischen Beiertheimer Allee und Ettlinger Straße wurde beibehalten. Dort stellte man das Denkmal Ende August 1877 in unmittelbarer Nähe des Bahnübergangs auf, mit der Vorderseite zum Ettlinger-Tor-Platz weisend und von einer Baumgruppe als stimmungsvollem Hintergrund gerahmt (Abb. 47).

Die Einweihung fand am 2. 9. 1877, dem siebten Jahrestag der Schlacht bei Sedan, statt. Mit einem Marsch des Militärvereins zum Soldatenfriedhof an der Ostendstraße, wo Kränze niedergelegt wurden, begannen am Vormittag die Feierlichkeiten. Zur Mittagsstunde versammelte sich eine riesige Menschenmenge auf dem Denkmalsplatz. Für die Ehrengäste der Veranstaltung, die Generalität des badischen Militärs sowie die Prominenz der Staats- und der Stadtbehörden, hatte man eigens eine Tribüne errichtet. Nach einer patriotisch gefärbten Ansprache von Oberbürgermeister Lauter fiel unter Hochrufen, Kanonendonner und Glockengeläute die Hülle vom Denkmal. Der großherzogliche Hof war zwar zur Feier geladen worden, es erschien jedoch kein Vertreter, da sich die fürstliche Familie, wie alljährlich im Sommer, noch auf der Insel Mainau aufhielt.

Wie das Winter-Denkmal hatte man auch das Monument für die 1870/71 Gefallenen ursprünglich ohne Einfriedung errichtet. Erst 1893 wurde ein schmiedeeisernes Gitter aufgestellt, das man jedoch 1939 zur Verhüttung für Kriegszwecke freigab. Schon kurze Zeit nach der Einweihung zeigte sich, wie sehr der weiße Marmor durch den Ruß der in der Nähe vorbeifahrenden Lokomotiven unansehnlich wurde. Aber nicht nur

aus diesem Grund war die Versetzung des Denkmals seit den 1890er Jahren im Gespräch. Als im Zuge der Stillegung des alten Bahnhofes 1913 eine Neustrukturierung des Ettlinger-Tor-Platzes vorgesehen war, überlegten Stadtverwaltung und Kunstkommission, welcher andere Standort für das Monument geeignet sei. Der Stadtrat plädierte für den Ludwigsplatz bzw. für einen Standort vor der Stadtkirche St. Stephan; die Kunstkommission wollte die Figurengruppe jedoch lieber vor die Christuskirche oder in das Sallenwäldchen stellen. In diesem Zusammenhang unterbreitete der Architekt Hermann Billing den Vorschlag, die Versetzung zum Anlaß zu nehmen, die Höhe des Sockels zu verringern, damit die Skulptur besser zur Wirkung kommen könne – ein Gedanke, den Stadtbaurat Friedrich Beichel später wieder aufgriff. Die Idee, das Denkmal auf dem Alten Friedhof aufzustellen, brachte damals die Architektengemeinschaft Curjel & Moser in die Diskussion ein – durchgeführt wurde dieser Vorschlag indessen erst fünfzig Jahre später. Sowohl die wirtschaftliche Lage als auch die politische Entwicklung führten dazu, daß die Pläne zur Umgestaltung des Ettlinger-Tor-Platzes in den folgenden Jahrzehnten nur bruchstückhaft verwirklicht werden konnten.

Der Gedanke an die Versetzung des Kriegerdenkmals wurde weiterhin immer wieder aufgegriffen, ohne jedoch realisiert zu werden: Zunächst in den Jahren 1924–1926 unter der Leitung des Hochbauamts; anschließend 1936, als zur Gewinnung von Platzvorschlägen eine allgemeine Ausschreibung stattfand; schließlich verschiedentlich in den 1950er Jahren, wobei die Absicht bestand, das Denkmal inmitten der damals noch unzerstörten Soldatengräber zu plazieren. Aber erst im Mai 1963 war es endgültig soweit: Das Gefallenendenkmal mußte dem verkehrsgerechten Ausbau der Kriegsstraße weichen. Durch die Wahl seines neuen Aufstellungsplatzes auf dem Gelände des Alten Friedhofs am Ende der Waldhornstraße (Abb. 47d) kam es – nun ohne Stufenpodest – in die Nähe jenes Standortes, der schon 1872 zu Beginn der Planungen im Gespräch gewesen war, ohne daß das Monument jedoch die Stelle der damals bereits abgeräumten Soldatengräber einnahm. In den folgenden zwei Jahrzehnten besserte man die teilweise erheblichen Beschädigungen am Sockel und an der Skulptur – bedingt zum einen durch Witterungseinflüsse, zum anderen durch Bombensplitter im Ersten und insbesondere im Zweiten Weltkrieg – nach und nach aus, so daß es heute in etwa wieder dem originalen Erscheinungsbild gleicht, wenn auch Feldzeichen und Lorbeerkranz fehlen.



47d *Kriegerdenkmal der Stadt Karlsruhe, Zustand nach der Versetzung und Restaurierung, Aufnahme 1987*

Archivalien:
StA: 1/Stadtrat/81, 123; 1/H-Reg/1854, 2198; Ordner F 11; 8/StS 11/21; 8/StS 22/11; 8/StS 23/42; 8/PBS XIVb/23–25; 8/PBS OXIVb/128–137, 544, 545, 605.
H-Reg: 330.202; 365.21.
GLA: 56/3004, 3159, 3160; 233/39122; 235/6982; 238/1770; G Karlsruhe 612–615.
LDA: II/6; 70/1–11, 616/55, 17886.

Literatur:
Karlsruher Nachrichten 11. 8. 1871, 8. 9. 1871, 12. 1. 1872, 19. 1. 1872, 21. 1. 1872, 21. 7. 1872, 2. 2. 1873, 16. 2. 1873, 2. 3. 1873, 8. 6. 1873, 25. 3. 1874. – Bad. Landesztg. 4. 5. 1877. – Karlsruher Nachrichten 31. 8. 1877, 2. 9. 1877. – Bad. Landesbote 3. 9. 1877. – Karlsruher Nachrichten 5. 9. 1877. – Cathiau o.J. (1882), S. 19. – Fecht 1887, S. 396f., 426. – Cathiau o. J. (1890), S. 43, Abb. geg. S. 42. – Bad. Landesztg. 24. 6. 1893. – Meyer 1895, S. 49, Abb. 14. – Woerl o.J. (1899), S. 19ff. – Führer 1900, S. 15. – Weech 3, 1,

1904, S. 184–201. – Fritz Abshoff: Deutschlands Ruhm und Stolz. Unsere hervorragendsten vaterländischen Denkmäler in Wort und Bild. Berlin o. J. (1904), S. 17, 136. – Meyer 1905, S. 40. – Beckmanns Führer o. J. (1905), S. 32. – Kleiner Führer o. J. (1906), S. 12, 29. – Kleiner Führer 1909, S. 13. – Karlsruhe 1911, 1911, S. 489. – Sander 1911, S. 40, 133, 183. – Krieg o. J. (1913), S. 11. – Karlsruhe 1915, S. 111, 333. – Oeftering 1919, S. 18. – Widmer/Stark o. J. (1919), S. 21. – Behm 1921, S. 59, 62. – Beringer 1923, S. 11f., 39, 76, 80, 86. – Schorn 1925, S. 53. – Karlsruhe 1934, S. 51. – Bad. Presse 11. 11. 1936. – BNN 7. 1. 1947. – Müller 1961, S. 94. – BNN 13. 3. 1963, 21. 5. 1963, 6. 6. 1963. – Baedeker 1966, S. 32. – BNN 17. 8. 1972. – Schirmer/Göricke o. J. (1975), S. 65. – BNN 3. 9. 1977. – Bischof 1978, S. 11. – Theilmann 1978, Nr. 809. – Schmitt 1980, S. 102f. – Grammbitter 1984, S. 460. – BNN 13. 10. 1984.

U.M.

48 Figur vor dem Vierordtbad

Standort: Festplatz, vor dem Haupteingang des Vierordtbads (1873–1909)
Künstler: Unbekannt
Ausführung: Unbekannt
Datierung: 1873
Material: Unbekannt
Inschrift: Keine
Signatur: Unbekannt
Erhaltung: Beseitigt (1909).

Der Karlsruher Bankier Heinrich Vierordt hatte der Stadt Karlsruhe testamentarisch 60000 Gulden für wohltätige Zwecke vermacht. Sie bildeten nach seinem Tod 1867 den Grundstock für den Bau des ersten Stadtbads. Mit den Plänen wurde der Architekt Josef Durm beauftragt, für den es die erste, vielbeachtete städtische Bauaufgabe wurde. Stilistisch orientierte er sich an Formen der italienischen Frührenaissance, die er im Sinne des Historismus für die Funktion einer öffentlichen Wohlfahrtseinrichtung verwendete. Im Jahr 1873 war das Gebäude am Festplatz und am nördlichen Rand des Sallenwäldchens vollendet (Abb. 48, Kat.-Nr. 41).
Wenn auch die Standfigur vor dem Haupteingang nicht in den Entwurfsplänen vorgesehen war, so gehörte sie doch – vielleicht als Stiftung oder Geschenk – zumindest zum formalen Teil des reichen Ausstattungsprogramms. Sie stand auf einem Sockel in der Achse vor der mittleren Portalöffnung, umgeben von einer kreisförmigen Grünfläche. Optisch gerahmt wurde sie von den Büsten des Großherzogpaares, die in der Tiefe der seitlichen Bogenöffnungen zu sehen waren. Im Giebelfeld des Portikus versinnbildlichte ein allegorisches Fresko von Rudolf Gleichauf die heilkräftigen und hygienischen Eigenschaften des Wassers. Erhalten haben sich in den acht Nischen der Außenfassade der Rotunde die rundplastischen Figuren nach antiken Motiven aus Zinkguß, die mit Silicatfarbe in hellem Steinton überzogen waren.
Soweit die zeitgenössischen Fotografien erkennen lassen, trug die dem ankommenden Besucher zugewandte Figur eine enganliegende Bekleidung, die im Rücken stoffreich bis zu den Füßen fiel, ihr rechter Arm hielt einen Kranz in der Höhe des Kopfes. Eine inhaltliche Zuordnung zum Programm des Bades, wie sie einer Venus, einer Badenden oder einer Susanna entsprochen hätte, wird nicht deutlich – eine Beliebigkeit in der Verwendung bildnerischer Mittel, die dem späten 19. Jahrhundert nicht fremd war. Naheliegend ist es daher, daß das Werk aus einem Sortimentsangebot dekorativer Plastik stammte, wie es unter anderen auch die Karlsruher Zementwarenfabrik Dyckerhoff & Widmann führte, für die sowohl Friedrich Moest als auch Hermann Volz in diesen Jahren arbeiteten. Die Figur wurde entfernt, als an ihre Stelle 1909 der Hygieia-Brunnen von Johannes Hirt gesetzt wurde (Kat.-Nr. 80).

Archivalien:
StA: 8/PBS OXIVa/1281, 1282.

Literatur:
Josef Durm: Das städtische Vierordtbad in Karlsruhe. Berlin 1875, Taf. o. S. – Cathiau o. J. (1890), S. 55. – Meyer 1895, Abb. 8. – Meyer/Ries 1904, Fig. 246. – Kleiner Führer 1909, S. 19. – Karlsruhe 1915, Abb. geg. S. 174. – Berendt 1926, S. 225. – Bad. Heimat 15, 1928, S. 78. – Bischof 1978, S. 88. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 104.

B.V.



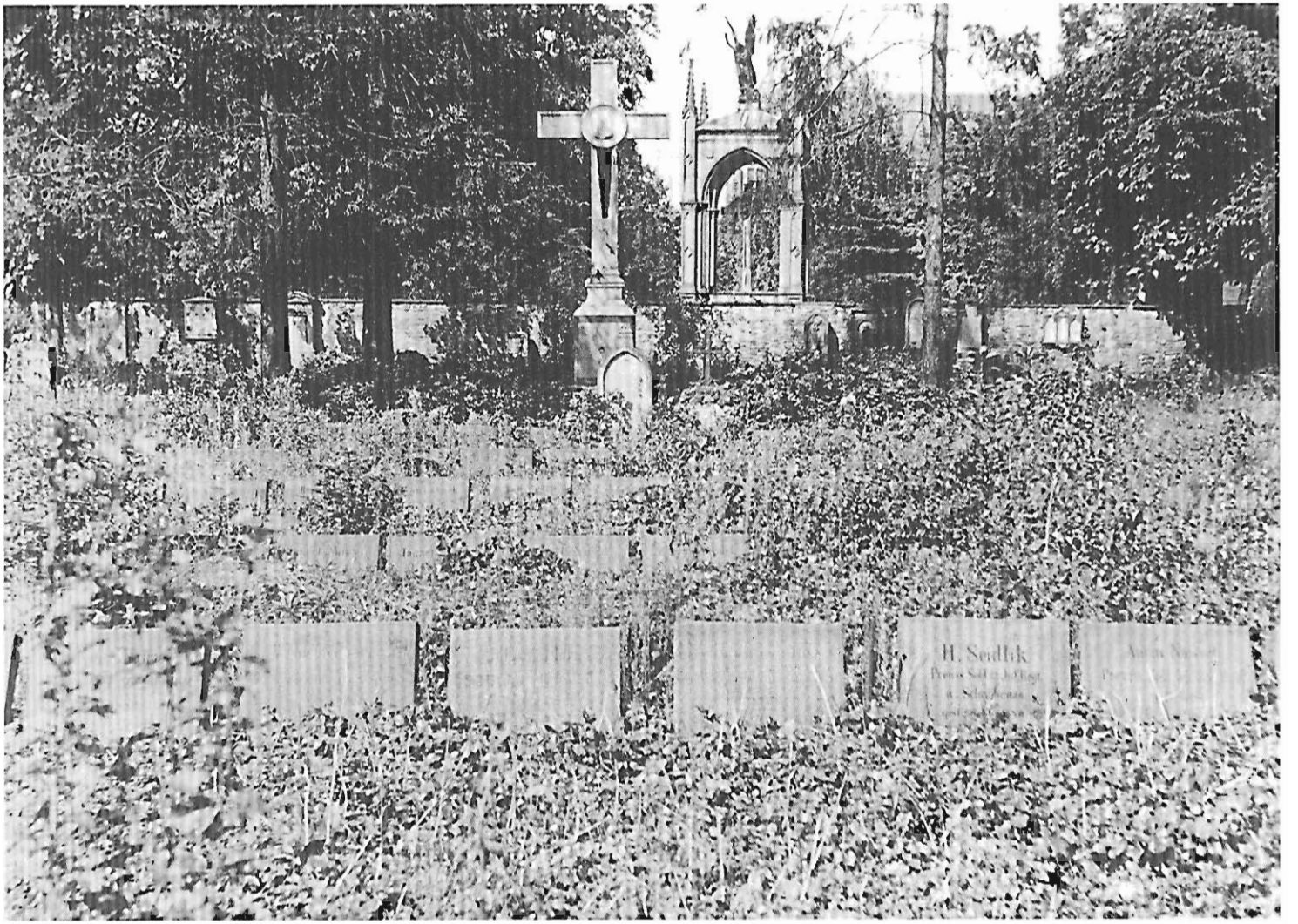
48
Figur vor dem Vierordtbad, Aufnahme vor 1896

49 Grabdenkmal für die 1870/71 an Kriegsfolgen gestorbenen deutschen Soldaten

Standort: Friedhof an der Kapellenstraße, östlicher Teil (heute Alter Friedhof), in der Mitte der Kriegsgräberanlage (1877–1971); südliche Friedhofmauer bei der Ostendstraße (seit 1971)
Künstler: Unbekannt
Ausführung: Unbekannt
Auftraggeber: Stadt Karlsruhe
Datierung: 1877
Material: Roter Sandstein (Bodenplatte); Granit, weiß gestrichen (Kreuz); schwarzer Marmor (Schrifttafel am Sockel); Eisen (rückseitige Befestigung)
Inschrift: Dem Andenken der hier ruhenden, im Kriege 1870–71 gefallenen Deutschen die Stadt Karlsruhe (Marmortafel an der Sockelvorderseite)
Signatur: Unbekannt
Erhaltung: Sockel mit veränderter Inschrift und ohne Marmortafel erneuert (um 1900), Grabsteine entfernt (1954), Gräberfeld zerstört (1971).

Die Nähe der Schlachtfelder bei Weißenburg, Wörth und anderen Orten im nördlichen Elsaß machte Karlsruhe während des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 zu einer der wichtigsten Versorgungsstellen für die Kriegsverwundeten. Von den mit Güterzügen in die Stadt transportierten Verletzten starben etwa 380 Soldaten und Offiziere deutscher und französischer Herkunft in den Lazaretten, darunter auch einige „Turkos", wie die farbigen Soldaten aus den französischen Kolonialgebieten genannt wurden. Sie alle fanden ihre letzte Ruhestätte in dem erweiterten Teil des städtischen Friedhofs am Ende der Waldhornstraße, der seit Eröffnung des Hauptfriedhofs auf Rintheimer Gemarkung 1874 im allgemeinen Sprachgebrauch Alter Friedhof genannt wird, wenn auch die amtlichen Bezeichnungen im Verlauf der Jahrzehnte gelegentlich gewechselt haben.

Die Frage der Erweiterung des städtischen Friedhofs war seit den 1860er Jahren heftig umstritten. Der Bürgerausschuß hatte 1867 beschlossen, an das bestehende Areal in östlicher Richtung ein neues Gräberfeld anzuschließen, was jedoch auf massiven Widerstand der Stadtteilbewohner stieß. Eine von zahlreichen Karlsruher Ärzten verfaßte Petition forderte aus hygienischen Gründen die Schließung des Friedhofs und eine neue Bestattungsanlage außerhalb der Stadtgrenzen. Der Protest hatte indessen keinen Erfolg. Im Frühjahr 1870 nahm man die ersten Beerdigungen im neuen Friedhofsteil vor, und durch den Ausbruch des Krieges im Sommer 1870 kam es alsbald zu einer unerwartet hohen Zahl an Bestattungen. Bereits im August desselben Jahres beschloß der Gemeinderat, den Begräbnisplatz für die im Lazarett Gestorbenen gegenüber dem Preußen-Denkmal (Kat.-Nr. 26) einzurichten, „weil voraussichtlich auch den im ruhmreichen Kriege von 1870/71 gefallenen deutschen Kriegern das gebührende Denkmal gesetzt werden wird und sich sodann beide gegenüber stehen" (StA: 1/H-Reg/2198).
Die Gräberanlage der Kriegsopfer von 1870/71 bildete eine Art Friedhof im Friedhof. Ein schmiedeeisernes Gitter umschloß die in zwölf Reihen angeordneten, aufrecht stehenden Tafeln aus rotem Sandstein, welche Vor- und Nachnamen, Regimentszugehörigkeit und Todestag der Verstorbenen überlieferten, soweit die Angaben bekannt waren. Diese Platten wurden 1884 auf Kosten der Gemeinde angefertigt als Ersatz für jene schlichten Holzkreuze, die bis dahin die Gräber markiert hatten. Die meisten der kleinen Tafeln dienten im übrigen als zweifacher Grabstein, indem beide Seiten beschriftet waren.
In der Mitte des Gräberfeldes erhob sich auf einem niedrigen Sockel ein Hochkreuz aus hellem Stein mit einem Medaillon im Schnittpunkt seiner Arme, in welches das Christusmonogramm eingemeißelt ist (Abb. 49). In Auftrag gegeben und finanziert wurde es von der Stadt, denn es galt allgemein als Aufgabe der Gemeinden, für die Unterhaltung der Kriegsgräber zu sorgen. Großherzog Friedrich I. hatte auf Anraten des Finanzministeriums im Januar 1872 bekanntgegeben, daß „die Verwendung von Staatsmitteln zur Errichtung eines Grabdenkmals auf hiesigem Friedhof zu Ehren der gefallenen Krieger" nicht vorgesehen sei, sondern nur das Projekt eines „für das ganze Land bestimmten, an einem öffentlichen Platz der Hauptstadt aufzustellenden Erinnerungsdenkmals" Unterstützung finden sollte (GLA: 233/39122).
War man sich zu Beginn der Überlegungen nach Ende des Krieges noch nicht einig darüber, ob das projektierte Monument tatsächlich an der Grabstätte selbst oder aber an einem zentralen Platz in der Stadt aufgestellt werden sollte, so legte das Komitee, das sich die Errichtung eines Kriegerdenkmals



49 *Grabdenkmal für die 1870/71 an Kriegsfolgen gestorbenen deutschen Soldaten, im Hintergrund das Preußen-Denkmal, Aufnahme vor 1950*

(Kat.-Nr. 47) zur Aufgabe gemacht hatte, bereits Mitte März 1873 dessen Standort am Ettlinger-Tor-Platz verbindlich fest. An ein Erinnerungszeichen auf dem Friedhof dachte in der Folgezeit zunächst niemand mehr. Erst als 1877 die mit großen Feierlichkeiten verbundene Enthüllung des von Hermann Volz geschaffenen Kriegerdenkmals der Stadt näherrückte, besann man sich, daß es keinen guten Eindruck hinterlassen würde, wenn die Gemeinde nicht wenigstens ein bescheidenes kollektives Grabdenkmal erstellen ließe, zumal das Gedenkkreuz für die gefallenen französischen Soldaten (Kat.-Nr. 43) am Rand des Kriegerfriedhofs zu diesem Zeitpunkt bereits seit längerem vorhanden war und zu erwarten stand, daß zahlreiche Teilnehmer der Einweihungsfeier auch die Gräber der Soldaten und Offiziere besuchen würden.

Nähere Einzelheiten zur Auftragserteilung und Finanzierung des Grabdenkmals sind nicht überliefert. Die „Badische Landeszeitung" meldete am 29. 8. 1877, fünf Tage vor der Denkmalsenthüllung, daß das Gedenkkreuz in der Mitte der Soldatengräber aufgestellt worden sei. Am Sockel befände sich eine schwarze Marmortafel, die in Goldbuchstaben folgende Inschrift trage: „Dem Andenken der hier ruhenden, im Kriege 1870–71 gefallenen Deutschen die Stadt Karlsruhe."

Daß die Stadt als Erinnerungszeichen über die Gräber der Militärangehörigen ein knapp fünf Meter hohes, weißes Kreuz setzen ließ, war nicht nur eine Frage ihrer finanziellen Möglichkeiten, die durch das aufwendige Kriegerdenkmal sehr begrenzt waren. Nachdem die ursprüngliche Vorstellung, das Monument als Pendant zum Preußen-Denkmal (Kat.-Nr. 26) zu errichten, nicht zur Ausführung gelangt war, begnügte man sich mit bescheideneren Entsprechungen. Wie Abb. 49 zeigt, bestand eine auffallende Ähnlichkeit zwischen den beiden weißen Kreuzen im Preußen-Denkmal und auf dem Kriegerfriedhof, die – betont durch ihre achsenparallele Aufstellung – dem Betrachter auf optischem Wege die gedankliche Verknüpfung der beiden geschichtlichen Ereignisse und ihrer Opfer über die zeitliche Distanz und über historisch-politische Unterschiede hinweg nahelegen sollten.

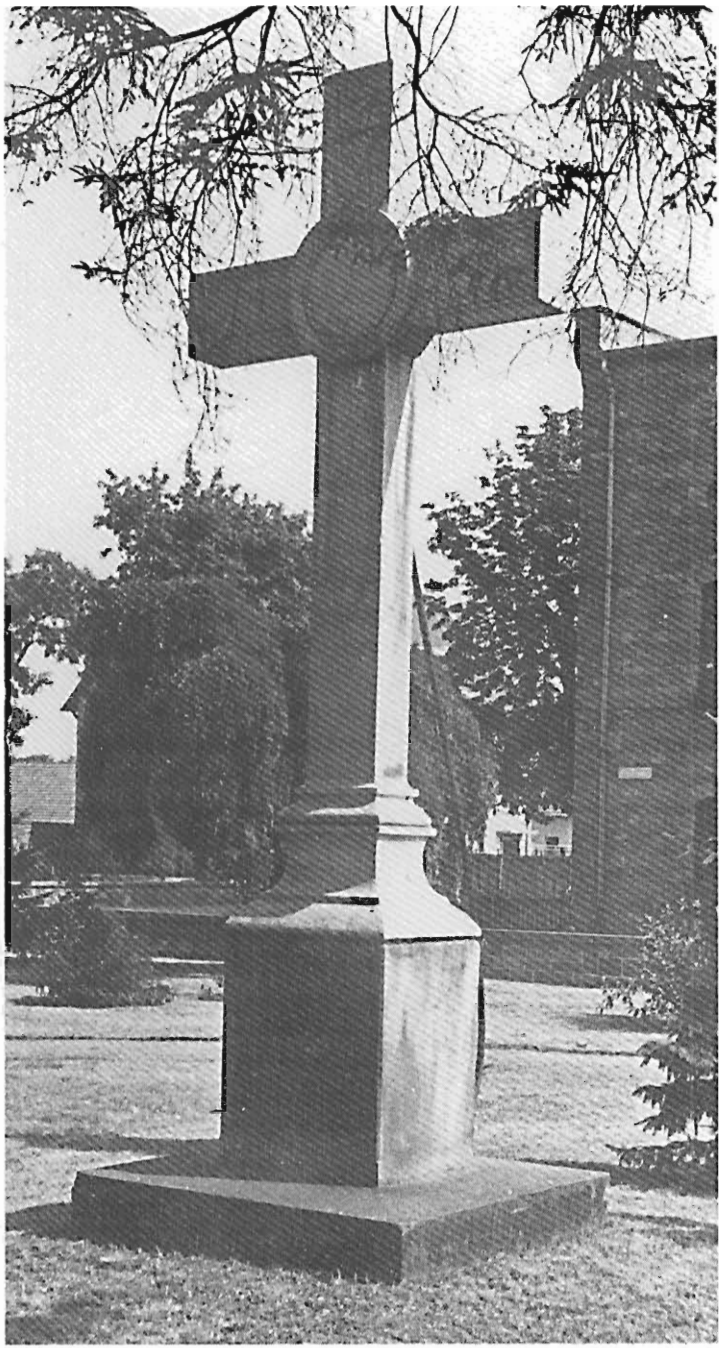
Mehrere Anzeichen sprechen dafür, daß der Sockel des Kreuzes mit veränderter Inschrift in den Jahren nach der Jahrhundertwende erneuert wurde. Die Verwendung von Kunststein und die Art der Schriftgestaltung, wie sie heute am Sockel zu finden ist, waren zur Entstehungszeit des Grabkreuzes nicht üblich, sie weisen vielmehr in das frühe 20. Jahrhundert. Sehr wahrscheinlich änderte man bei dieser Gelegenheit auch den Wortlaut der Inschrift, so daß die Widmung seither an die hier beerdigten deutschen und französischen Soldaten gleichermaßen erinnert und das Kreuz in der ab 1904 erschienenen Literatur stellenweise als vorbildlich völkerverbindendes Beispiel erwähnt wurde. Die veränderte Inschrift auf der Sockelvorderseite lautet heute: „HIER RUHEN / GEMEINSAM / DEUTSCHE UND / FRANZÖSISCHE / SOLDATEN / DES / KRIEGES / 1870–1871."

Ansonsten überdauerte der Kriegerfriedhof den Lauf der Geschichte bis in die fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts hinein relativ unbeschadet, obwohl das gesamte Areal des Lutherplatzes und des Alten Friedhofs – den die Machthaber des Nazi-Regimes in „Schlageter-Hain" (Kat.-Nr. 130) umbenannt hatten – zeitgenössischen Berichten zufolge einen trostlosen Anblick bot: Kleingärten hatten sich neben Schutthügeln angesiedelt, die meisten Grabmale waren umgestürzt, viele beschädigt.

Als Anfang der fünfziger Jahre die schon drei Jahrzehnte zuvor diskutierte Neugestaltung des Alten Friedhofs begann, war man sich seitens der Stadtverwaltung und des Landesdenkmalamts darüber einig, daß die Soldatengräber von 1870/71 erhalten und in die neu zu schaffende Parkanlage integriert werden sollten. Deshalb beschloß man Anfang Mai 1954, zunächst sämtliche Platten des Kriegerfriedhofs auszugraben und die darauf verzeichneten Namen und Angaben registrieren zu lassen. Von den damals noch vorhandenen etwa 185 Sandsteintafeln sollten die guterhaltenen gereinigt und anschließend in fünf Reihen hufeisenförmig um das um einige Grad gedrehte Hochkreuz neu gruppiert werden.

In einem Schreiben vom 11. 9. 1954 teilte das Stadtplanungsamt dem Tiefbauamt mit, daß die notwendigen Vorarbeiten ausgeführt seien und mit der Neuverlegung der Tafeln begonnen werden könne. Im April 1955 verwarf man jedoch in Absprache mit dem Friedhofamt den ursprünglichen Plan und kam überein, daß die Namen der Verstorbenen „nach Möglichkeit auf dem Sockel des verbleibenden Hochkreuzes eingehauen" werden sollten und daß die Sandsteinplatten „in den Kriegsopferfeldern des Hauptfriedhofs, die zur Zeit umgestaltet werden, entsprechende anderweitige Verwendung finden" würden (GBA: Akte TBA, Lutherplatz etc., Fach 52).

Der Kriegerfriedhof wurde 1955 in eine Rasenfläche verwandelt und nur noch das weiße Kreuz, in dessen Sockel keine Namen eingemeißelt worden waren, bezeichnete in den nachfolgenden Jahren die Stelle der Soldatengräber von 1870/71 (Abb. 49 a). Fast genau hundert Jahre nach Ende des Deutsch-Französischen Krieges wurde die ehemalige Gräberanlage und Gedächtnisstätte schließlich restlos zerstört – sie mußte dem Neubau eines Kindergartens weichen. Bereits vor Änderung des Kriegsgräbergesetzes von 1952 – das ausschließlich zur Schonung der Grabstätten der Toten des Er-



49a *Grabdenkmal für die 1870/71 an Kriegsfolgen gestorbenen deutschen Soldaten, nach Erneuerung des Sockels und nach Entfernung der Grabsteine, Aufnahme um 1960*

sten und Zweiten Weltkrieges verpflichtete – wären derartige Eingriffe, wie sie in anderen Städten Jahrzehnte zuvor schon unternommen worden waren, möglich gewesen. Denn der zwischen Frankreich und Deutschland 1871 vereinbarte Friedensvertrag und die vom deutschen Bundesrat 1874/75 getroffenen Regelungen über die Frage der Kriegsgräberpflege legten fest, daß „auf den ordentlichen Gottesäckern belegene Grabstätten von besonderer Bedeutung, namentlich solche, welche mit Denkmälern geziert sind", nur erhalten werden sollten, „solange der Friedhof als solcher in Gebrauch ist" (StA: 1/H-Reg/2198).

Das Hochkreuz wurde im August 1971 versetzt. Sein neuer Standort (Abb. 43 b) bildet heute zusammen mit dem Sockel des Denkmals für die an ihren Verwundungen gestorbenen französischen Soldaten den Anfang einer Reihe, die man aus einem Teil der wenigen erhaltenen, steinernen Zeugnisse des Alten Friedhofs entlang der südlichen Begrenzungsmauer zusammengestellt hat.

Archivalien:
StA: 1/Stadtrat/81; 1/H-Reg/2198; Ordner F 11; 8/Alben/4.
GBA: Akte TBA, Lutherplatz etc., Fach 52.
FBA: 53/16.
GLA: 59/404; 233/39122.
LDA: Foto o. Neg.-Nr.

Literatur:
Bad. Landesztg. 29. 8. 1877. – Ill. Führer 1890, S. 70. – Cathiau o. J. (1890), S. 52. – Meyer 1895, S. 65. – Woerl o. J. (1899), S. 28. – Führer 1900, S. 27. – Ruf 1901, S. 29. – Weech 3, 1, 1904, S. 201, 288–292. – Meyer 1905, S. 57. – Sander 1911, S. 66 f. – Widmer/Stark o. J. (1919), S. 39. – Widmer 1931, S. 32 f. – Widmer 1933, S. 302. – BNN 21. 11. 1959, 12. 8. 1971. – Lurz 2, 1985, S. 130–143.

U.M.

50 „Viktoria" im Schloßgarten

Standort:	Schloßgarten, im westlichen Teil (1877–1964)
Künstler:	Christian Daniel Rauch, Berlin (Modell), Joseph Berckmüller (Sockel)
Ausführung:	Wahrscheinlich Gießerei A. Castner vorm. Moritz Geiss, Berlin (Figur), Steinhauermeister Bernhard Kirchenbauer (Sockel)
Auftraggeber:	Geschenk Kaiser Wilhelms I. und der Kaiserin Augusta
Datierung:	Aufgestellt 1877, nach Modell von 1834–1841
Material:	Zink (Figur), heller Sandstein (Sockel), roter Sandstein (Stufen)
Inschrift:	AW (ligiert) / 1852 · 1877 (Sockelvorderseite)
Signatur:	Unbekannt
Erhaltung:	Beseitigt (1964).

Mit großem, zeitgemäßem Gepränge wurde vom 28. 4. bis 1. 5. 1877 in Karlsruhe das 25jährige Regierungsjubiläum Großherzog Friedrichs I. von Baden gefeiert, bei dem auch Kaiser Wilhelm I., der Vater von Großherzogin Luise, anwesend war. Unter den zahlreichen Geschenken von Institutionen, Vereinen und Privatpersonen, die in der Kunsthalle zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt waren, befand sich als Nummer 32 eine „Statue, die Victoria darstellend, in Bronzeguß, Geschenk Ihrer Majestäten des deutschen Kaisers und der deutschen Kaiserin" (GLA: 60/971).

Für die Aufstellung des Standbilds im westlichen Teil des Schloßgartens, nördlich der Breiten Allee, entwarf Joseph Berckmüller, Vorstand des Hofbauamts, einen Sockel, der sich nach oben verjüngte und von zwei breiten Stufen getragen wurde. Im Dezember 1877 führte Steinhauermeister Bernhard Kirchenbauer den Sockel in hellem, die Stufen in rotem Sandstein aus und erhielt für Material und Arbeit 584 Mark 17 Pfennig (Abb. 50). Die erhabene Inschrift auf der Vorderseite des Sockels zeigte über den Jahreszahlen der Regierungszeit Friedrichs I. eine Kaiserkrone und die verschlungenen Initialen W und A, Wilhelm und Augusta. 1882 ist die kranzwerfende Viktoria in das Verzeichnis der Sammlungen der Gemäldegalerie als Nummer 740 aufgenommen worden, wobei auch hier verschwiegen wird, daß die Statue nicht aus Bronze, sondern aus dem preiswerteren Zink bestand.

Schußlöcher und die abgerissene rechte Hand ließen die Figur nach dem Zweiten Weltkrieg unansehnlich werden. 1964, bei Beginn der Umbauten für die Bundesgartenschau, wurde sie beseitigt. Ein kleineres Exemplar, das mit dem Firmennamen A. Castner vorm. Moritz Geiss signiert ist, steht heute noch im Park der Insel Mainau, dem ehemaligen großherzoglichen Besitz.

Das Modell für die Viktoria, wie auch das der Hirsche (Kat.-Nr. 34), hat der Berliner Bildhauer Christian Daniel Rauch entworfen. Im Auftrag des bayerischen Königs Ludwig I. lieferte er zwischen 1832 und 1841 sechs in Haltung und Bewegung verschiedene Viktorien aus weißem Tiroler Marmor für die Walhalla bei Regensburg. Die vierte Viktoria, die kranzwerfende – das Urbild der Karlsruher Ausführung – sollte „den im heftigen Kampf schnell entschiedenen Sieg" veranschaulichen (Abbilder–Leitbilder 1978, Nr. 40). Zum Bewegungsmotiv heißt es weiter in dem angeführten Text: „Der Schwung des rechten Armes, mit dem das linke herabhängende Bein korrespondiert, wird durch den Wurf der Gewanddraperie, besonders auffällig an der linken Schulter, begleitet. Die Bewegung des Körpers ist so suggestiv, die Bildung der Körperformen so natürlich, daß der Betrachter sich in die Figur einfühlen kann, zugleich aber doch, was rein äußerlich durch die mächtigen Flügel bezeichnet wird, auf das Übernatürliche dieses Wesens aufmerksam wird." Die anderen Siegesgöttinnen der 1842 vollendeten Walhalla, vier stehende und eine weitere sitzende, sollten durch Bewegung und Gestus verschiedene Möglichkeiten eines Sieges verkörpern. In der Darstellung dieser Allegorien wurde die Antike als humanistisches Ideal zitiert, das in der Ruhmeshalle die ästhetische und geistige Norm setzte für die dort in Gestalt von Porträtbüsten versammelten Heroen der vaterländischen Geschichte. Die romantische Konzeption der Walhalla in freier Natur, die Ludwig I. seit 1807 bewegte, erfuhr – und mit ihr die Viktorien – in den folgenden Jahrzehnten einen Bedeutungswandel. Der preußische Hof bestellte Marmorrepliken und Bronzeabgüsse einiger Viktorien und ließ auch neue Varianten von Rauch anfertigen. Dies trug wesentlich dazu bei, daß eine Viktoria, Nike oder Siegesgöttin zum nationalen Sinnbild wurde und nach dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 und der Reichsgründung als unmittelbares Erfolgssymbol auf zahlreichen Denkmälern Verwendung fand.

In Karlsruhe konnte das kaiserliche Geschenk an den Großherzog auf die erfolgreichen Regierungsjahre hinweisen. 1852, als Friedrich I. Regent wurde, belasteten die Zerschlagung der badischen Revolution und die Besetzung durch preußische Truppen noch schwer das Verhältnis der Bürger zu ihrer Obrigkeit. Hinzu kamen in den 1850er und 1860er Jahren



50 *„Viktoria" im Schloßgarten, Aufnahme um 1900*

die Spaltungen des Kulturkampfes, der, bedingt durch die liberale Tradition, früher als in anderen deutschen Staaten die Konfrontation mit der kirchlichen Macht herausforderte. Die Persönlichkeit des Großherzogs und eine im damaligen Verständnis vergleichsweise liberale und demokratische Regierung hatte das Land weitgehend befriedet. Die unprätentiöse Aufstellung der Statue an der malerischen Ecke einer Weggabelung spiegelte die Zurückhaltung des Herrschers bezüglich einer demonstrativen Darstellung seiner Macht.
Am 7. 6. 1851 war in der „Illustrirten Zeitung Leipzig" Rauchs kranzwerfende Viktoria gemeinsam mit einer zweiten von Julius Franz abgebildet, die jedoch eine Klio – die Muse der Geschichtsschreibung – zeigte. 1881 kam diese Statue als ein weiteres Geschenk des Kaisers für den Karlsruher Hof in den Schloßgarten (Kat.-Nr. 53).
Kleinere Abgüsse beider Viktorien fanden Jahre später Verwendung im reichhaltigen ikonographischen Programm der nach Plänen von Josef Durm ausgeführten Aula der Technischen Hochschule, die 1898 vollendet war. Sie flankierten an der westlichen Stirnwand das Gemälde von Ernst Schurth, eine Allegorie auf die Errungenschaften der technischen Wissenschaften: „Eine Ruhmeshalle abendländischer Kultur und deutschen Forschergeistes war entstanden, in der Baden mit Stolz seinen Platz einnahm" (Hotz 1979, S. 46).

Archivalien:
StA: 1/H-Reg/1860; 8/StS 22/11; 8/ZGS I/Schloßgarten; 8/PBS OXIVb/116, 117.
GLA: 56/3309; 60/971.
LDA: 614/39, 614/42, 06779, 06904, 16768.

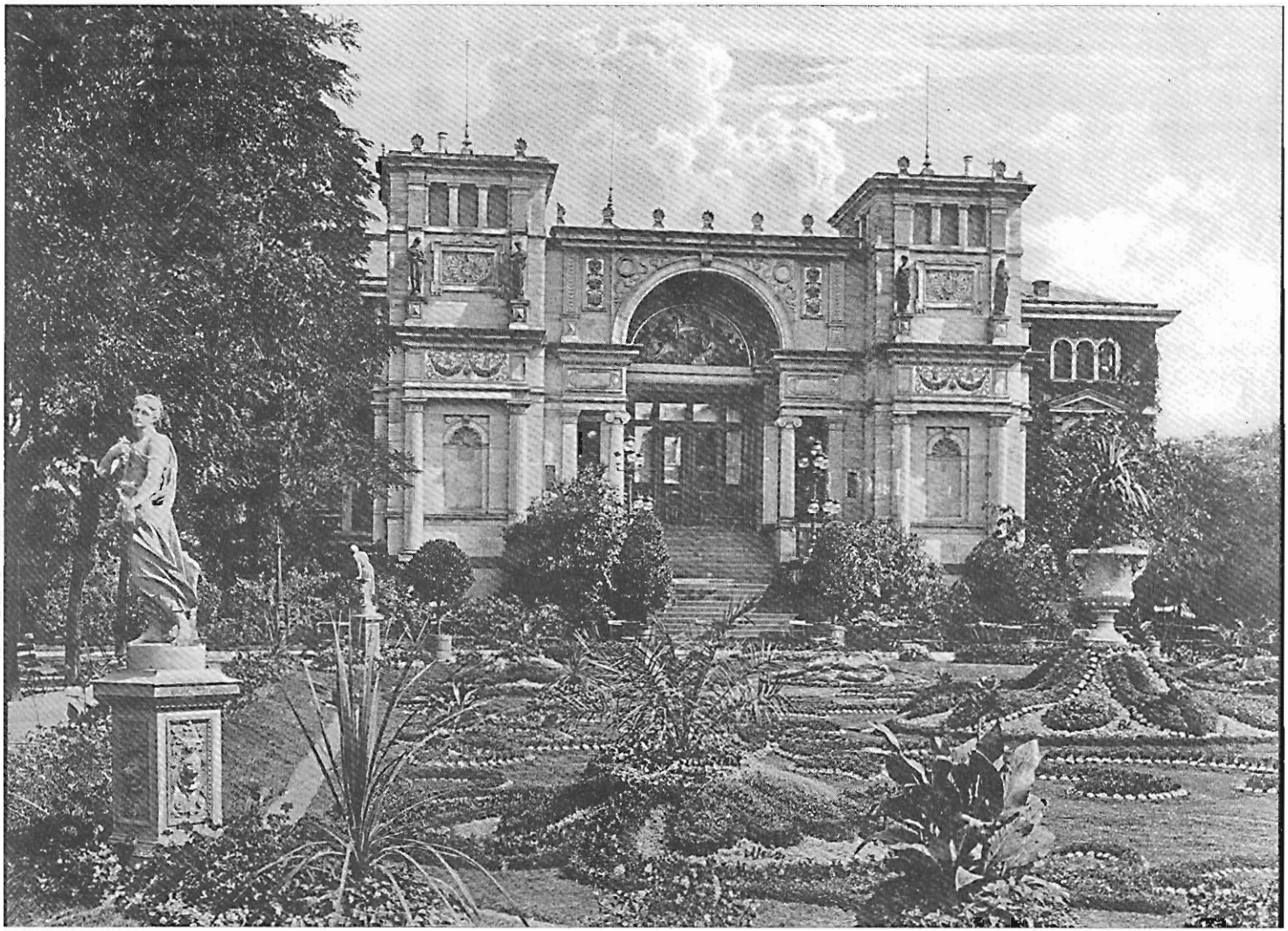
Literatur:
Ill. Ztg. Leipzig 7. 6. 1851. – Ill. Führer o. J. (um 1880), S. 39, 48. – Cathiau o. J. (1882), S. 64. – Koelitz 1882, Nr. 740. – Eggers 3, 1886, S. 184–219. – Ludwig von Ompteda: Rheinische Gärten von der Mosel bis zum Bodensee. Bilder aus alter und neuer Gärtnerei. Berlin 1886, S. 161. – Fecht 1887, S. 413. – Cathiau o. J. (1890), S. 45, Abb. geg. S. 44. – Ill. Führer 1890, S. 60, Abb. geg. S. 37. – Meyer 1895, S. 55. – Woerl o. J. (1899), S. 26, Abb. geg. S. 21. – Ruf 1901, S. 35. – Holsten 1905, S. 30. – Gutmann 1911, S. 109. – Sander 1911, S. 40. – Valdenaire 1931, S. 75. – Karlsruhe 1934, S. 51. – Baedeker 1966, S. 15. – Karlsruher Fächer 1967, H. 12, S. 6. – BNN 1. 9. 1970. – Helmut Börsch-Supan: Die Werke Christian Daniel Rauchs im Schloßbezirk von Charlottenburg (Aus Berliner Schlössern. Kleine Schriften III). Berlin 1977. – Rupprecht Stolz: Die Walhalla. Ein Beitrag zum Denkmalsgedanken im 19. Jahrhundert. Phil. Diss. Köln 1977. – Abbilder – Leitbilder. Berliner Skulpturen von Schadow bis heute. Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein e. V. Berlin 1978, Nr. 40. – Theilmann 1978, Nr. 1565, 1568, 3037, 3038. – Joachim Hotz: Die ehemalige Aula der Technischen Hochschule Karlsruhe. In: Fridericiana 24, 1979, S. 35–53.

B.V.

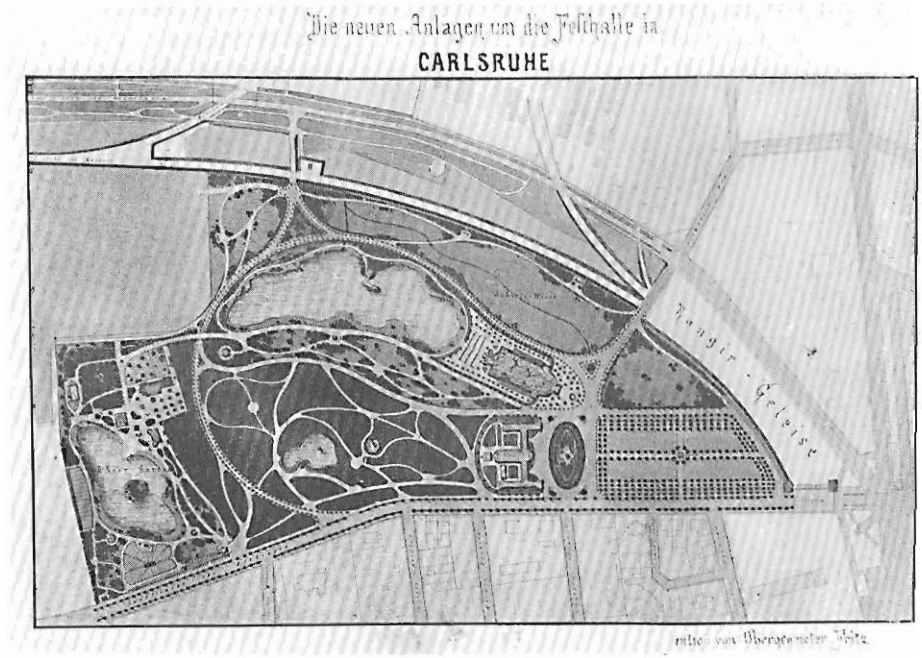
51 Figuren an der Festhalle

Standort: Stadtgarten, vor der Südseite der Festhalle (1877– um 1918)
Künstler: Unbekannt
Ausführung: Unbekannt
Auftraggeber: Unbekannt
Datierung: 1877
Material: Vermutlich Terracotta mit Farbanstrich
Inschrift: Keine
Signatur: Unbekannt
Erhaltung: Beseitigt (um 1918).

Am 29. 4. 1877 wurde die Festhalle, erbaut nach Plänen von Josef Durm, feierlich eröffnet. Die Lage am nördlichen Rand des Stadtgarten ermöglichte es, daß neben der Hauptfront zum Festplatz auch die Südseite des Gebäudes ein repräsentatives Aussehen erhielt. An der reichen malerischen und plastischen Ausstattung der städtischen Einrichtung, die vor allem den Aufführungen örtlicher und geladener Gesangsvereine diente, waren die Maler Rudolf Gleichauf und August Hörter sowie der Bildhauer Friedrich Moest beteiligt. Statuen für die Innenräume des Hauses bezog man von Micheli in Berlin, die Fassadenfiguren von der Gießerei Durenne. Zwei der Zinkfiguren haben sich trotz der Zerstörung der Festhalle im Zweiten Weltkrieg erhalten und sind heute im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe zu sehen.
Der Stadtgarten stand zu dieser Zeit noch am Anfang einer einheitlichen Gestaltung (Abb. 51a, Kat.-Nr. 41). Der Stadtgartensee hatte sich gerade gebildet, weil Aushubmaterial für die Aufschüttung des Festhallenbauplatzes auf dem Gelände der ehemaligen Schießwiese benötigt worden war. Auch konnten erst 1877 weitere Flächen des auf Beiertheimer Gemarkung liegenden Sallenwäldchens östlich des Sees von der Stadt erworben werden. Zur gleichen Zeit ging der Tierpark, 1866 vom Badischen Verein für Geflügelzucht im südlichen Sallenwäldchen gegründet, in den Besitz der Stadt über, und der Name Stadtgarten wurde amtlich. Der 1876 von der Stadt genehmigte Gartenplan läßt die drei Teile des Gebiets zwischen dem Bahngelände und der Ettlinger Straße deutlich erkennen: die neuen Grünanlagen um den See mit der Festhalle an seinem nördlichen Ende, und der Tiergarten mit einem Ententeich und den Nutzbauten. Das bewaldete Gelände des Sallenwäldchens war durch einen Gitterzaun abgetrennt und



51 *Figuren an der Festhalle, Aufnahme um 1900*



51a
Figuren an der Festhalle, Gartenplan 1876, kolorierte Fotografie von Obergeometer Fritz

unentgeltlich zu besuchen, während für den Stadtgarten nun Eintrittsgeld erhoben wurde. Bescheiden waren anfänglich auch noch die Anlagen auf der Südseite der Festhalle. Von der breiten Freitreppe führte ein Weg auf abschüssigem Terrain zum See hinunter und an seinen Seiten waren Rasenflächen mit Bäumen und Büschen bepflanzt. Zur Ausstattung gehörten Kandelaber und Laternen, die für festliche Beleuchtung sorgten, Vasen und Standfiguren auf reliefierten Sockeln. Frühe fotografische Aufnahmen lassen nicht erkennen, ob zu dieser Zeit mehr als zwei Figuren aufgestellt waren. Hinsichtlich der unbekannten Auftragslage und Herkunft der Statuen sind sie der Figur vor dem Vierordtbad vergleichbar (Kat.-Nr. 48). Zum ersten Male hören wir jedoch davon, daß „die Gunst des Publikums ihren sichtbaren Ausdruck in verschiedenen Stiftungen" gefunden hat. Möglicherweise gehörten auch die Standfiguren zu den „zahlreichen, z. T. wertvollen Geschenken" (StA: 1/Stadtrat/52). Es wird künftig zur ehrenvollen Tradition in der Geschichte des Stadtgartens gehören, daß reiche Bürger Kunstwerke schenken oder Geld stiften, mit dem Kunstwerke in Auftrag gegeben werden.

Prachtvoller und mit dem historistischen Stil der Festhalle übereinstimmend war das Teppichbeet, das Stadtgartenverwalter Friedrich Ries 1894 anlegen ließ (Abb. 51). Überreich an kunstvollen geometrischen Mustern, die ausgefüllt waren mit jahreszeitlich wechselnden bunten Pflanzen, aber auch mit Materialien aller Art, nahm das Beet fast die gesamte Fläche zwischen See und Festhalle auf der Breite des Portalvorbaus in Anspruch. Den Mittelpunkt bildete eine hohe Vase und die Ecken betonten vier stehende Gewandfiguren. Da das Beet selbst nicht betreten werden konnte, wendeten sich die Figuren nach außen, um sich dem vorbeiflanierenden Besucher zu zeigen. Einziger Hinweis auf den frühen Schmuck in den noch vorhandenen Akten ist ein Beschluß des Stadtrats vom 26. 5. 1903, daß die „an den Ecken der Teppichgärtnerei im Stadtgarten stehenden tönernen Zierfiguren" einen neuen Anstrich erhalten müßten (StA: 1/H-Reg/2394).

Im Februar 1914 wurde vom Stadtrat die Umgestaltung und Erweiterung der städtischen Grünanlage genehmigt, die auch den gesamten nördlichen Eingangsbereich verändern sollte. Erst nach dem Krieg vollendet, mußte das längst nicht mehr zeitgemäße Teppichbeet mitsamt den Figuren den Tischen und Stühlen der erweiterten Gartenwirtschaft weichen.

Archivalien:
StA: 1/Stadtrat/52; 1/H-Reg/2394; 8/PBS XIVa/75; 8/PBS OXIIIc/272–275, 279, 280, 337; 8/PBS OXIVa/170, 171.

Literatur:
Ries 1902, S. 12, Abb. 2. – Meyer/Ries 1904, Fig. 119. – Beckmanns Führer o. J. (1905), Abb. geg. S. 48. – Kleiner Führer 1906, Abb. 7. – Ries 1910, S. 12, Abb. 2. – Meyer/Ries 1911, Abb. 252. – Sander 1911, S. 149. – Ries 1912, S. 100, Abb. 3. – Bad. Heimat 15, 1928, S. 78. – Bischof 1978, S. 89. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 112.

B.V.

52 „Löwen" im Stadtgarten

Standort: Stadtgarten, an der Bootsanlegestelle des Stadtgartensees (nach 1877–1964)
Künstler: Unbekannt
Ausführung: Zementwarenfabrik Dyckerhoff & Widmann
Auftraggeber: Unbekannt
Datierung: Um 1877
Material: Zement (Figuren), Stein (Sockel)
Inschrift: Keine
Signatur: Unbekannt
Erhaltung: Beseitigt (1964).

Im Jahr 1877 fand im Rahmen der zahlreichen Festlichkeiten zum 25jährigen Regierungsjubiläum von Großherzog Friedrich I. eine große Kunst- und Gewerbeausstellung auf dem Platz nordwestlich der gerade vollendeten Festhalle statt. Unter anderen zeigte die 1865 gegründete Zementwarenfabrik Dyckerhoff & Widmann ihre damaligen Erzeugnisse für die Bauindustrie – Röhren, Platten und Behälter. Die Materialeigenschaften des in einem neuen Verfahren hergestellten Stampfbetons waren eine dichtere Festigkeit und Undurchlässigkeit. Sie kennzeichneten den Beginn der modernen Betontechnologie, die später weitgespannte Brücken- und Gewölbekonstruktionen erlaubte. In den ersten Jahren der Firmentätigkeit wurde neben den industriellen Produkten auch eine reiche Auswahl dekorativer plastischer Arbeiten in Zementguß angeboten. Sie reichte von ornamentalen Bauteilen bis zu großen figurativen Plastiken, die im Stil sowohl der Figur vor dem Vierordtbad (Kat.-Nr. 48) wie auch denen hinter der Festhalle (Kat.-Nr. 51) vergleichbar sind. Nachweislich haben die Karlsruher Bildhauer Friedrich Moest und Hermann Volz im Auftrag der Firma das neue Material für künstlerische Arbeiten verwendet.

Zu den Ausstellungsstücken zählte auch ein liegender Löwe mit erhobenem, zur Seite gewandtem Kopf. Zusammen mit einem zweiten Exemplar war er, wie spätere Fotografien zeigen, seitlich der Treppe aufgestellt, die am nördlichen Ufer des Stadtgartensees zur Bootsanlegestelle hinunterführte (Abb. 52). 1877, als der See ausgehoben und das Gelände südlich der Festhalle angelegt war, führte noch ein unbefestigter Zugang zum See. Der Bau der Treppe und die Plazierung der Löwen auf Sockeln wurde wahrscheinlich in der folgenden Zeit vorgenommen. Ein bequemer und sicherer Weg zum See war notwendig, denn Bootsfahrten im Sommer und Schlittschuhlaufen im Winter gehörten zu den frühesten Attraktivitäten, die das städtische Erholungsgebiet seinen Besuchern bot. Zu Beginn der Umbauarbeiten für die Bundesgartenschau wurden die beiden Löwen beseitigt und auf die Schutthalde verbracht.

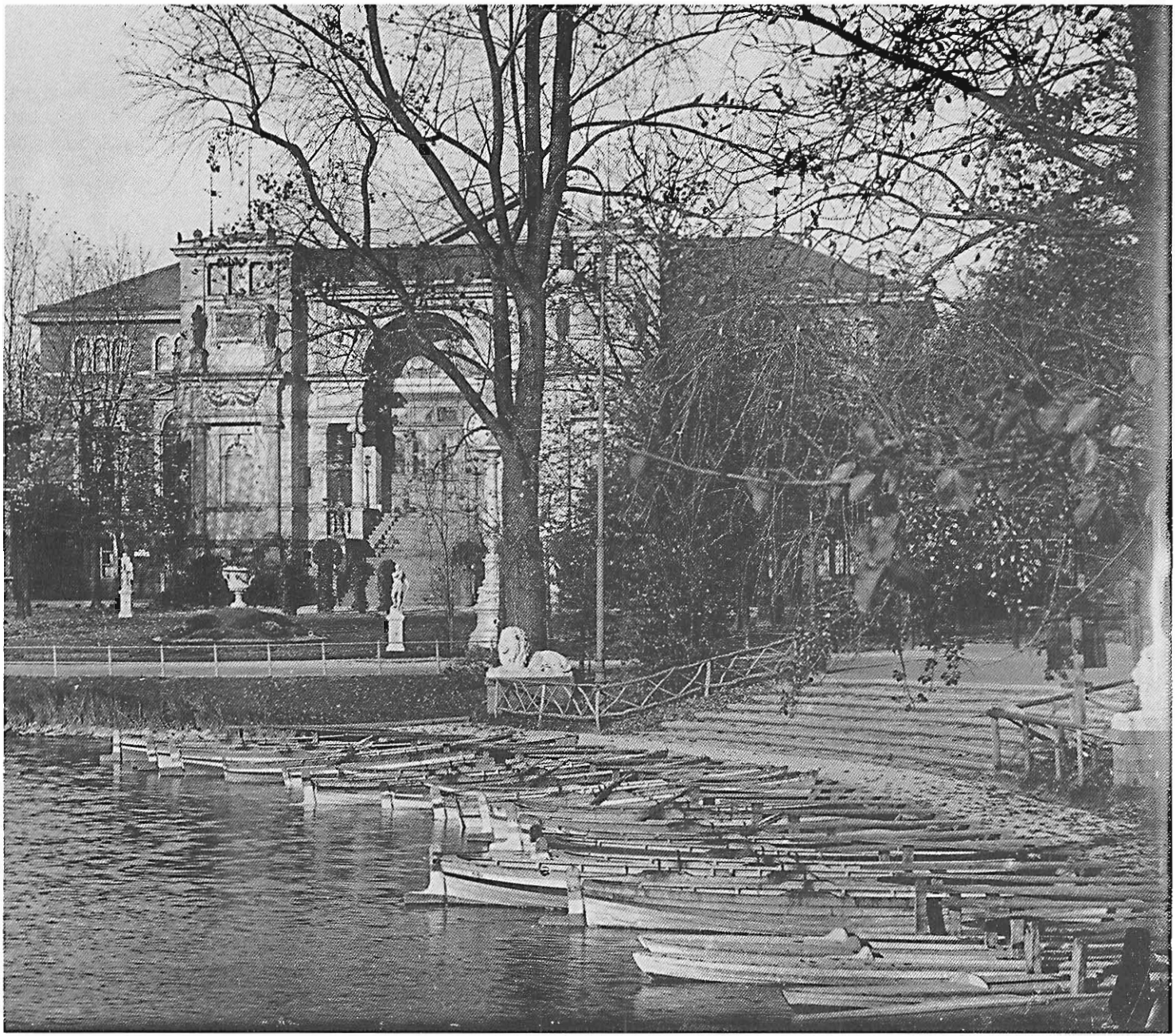
Archivalien:
StA: 8/PBS XII/54; 8/PBS OXIII/115–118, 279.

Literatur:
Karlsruhe 1915, Abb. geg. S. 174. – Richter 1963, S. 47. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 112.

B.V.



52a „Löwen" im Stadtgarten, Aufnahme nach 1894



52 *„Löwen" im Stadtgarten, Blick auf die Bootsanlegestelle des Stadtgartensees, im Hintergrund die Festhalle, Aufnahme nach 1894*

53 „Klio" im Schloßgarten

Standort: Schloßgarten, im nördlichen Teil bei der Hofschreinerei (1881– um 1918)
Künstler: Julius Franz
Ausführung: Unbekannt
Auftraggeber: Geschenk Kaiser Wilhelms I.
Datierung: Aufgestellt 1881, nach Modell von 1851
Material: Zink (Figur), Granit (Sockel)
Inschrift: 1856 20. September 1881 (auf Schriftrolle)
Signatur: Unbekannt
Erhaltung: Beseitigt (um 1918).

Über die Statue der „Klio" im nördlichen Schloßgarten besitzen wir weder schriftliche Quellen noch Fotografien – abgesehen von einer unbrauchbaren, da doppelt belichteten Aufnahme. Ihre wechselnde Benennung in der Literatur als Klio, Viktoria oder Friedensengel läßt oft nicht erkennen, ob diese oder die „Viktoria" von 1877 gemeint ist (Kat.-Nr. 50). Gutmann nennt einen „Friedensengel in der Nähe der breiten Allee als Nachbildung des Rauchschen Originals in der Walhalla und die Viktoria bei der Schreinerei, die beide Geschenke des Kaisers Wilhelm I. und seiner Gemahlin vom Jahre 1877 bzw. 1881 sind" (Gutmann 1911, S. 109). Ähnlich ungenau ist der Hinweis bei Valdenaire: „[. . .] im westlichen Teil des Gartens 1877 die Statue eines Genius, ein Geschenk des Kaisers Wilhelm I. und der Kaiserin Augusta zum Andenken an das fünfundzwanzigjährige Regierungsjubiläum des Großherzogs, und bei der Schreinerei 1881 eine Statue zum Gedenken an die silberne Hochzeit des Fürsten – zwei zeichnerisch schön aufgefaßte Engelsfiguren, jedoch unplastisch und kraftlos in ihrer bildhauerischen Wirkung" (Valdenaire 1931, S. 75).
Zwischen dem 18. und 25. 9. 1881 wurden mit einer Reihe von Festlichkeiten die Silberhochzeit des Großherzogpaares und die Vermählung von Prinzessin Viktoria von Baden mit Kronprinz Oskar Gustav von Schweden gefeiert. Die zahlreichen Geschenke von Institutionen, Vereinen und Privatleuten, die zu diesen Anlässen an den Hof gelangten, wurden in den Räumen der gleichzeitig stattfindenden Kunst- und Gewerbeausstellung gezeigt und bildeten für das Karlsruher Publikum eine vielbesuchte Attraktion. Die Presse verfolgte über Tage hin mit großer Ausführlichkeit die einzelnen Ereignisse, und sie meldete auch, daß die Jubilare mit einer Prachtbibel von Kaiserin Augusta und einer „Klio" von Kaiser Wilhelm I. beehrt wurden.
Die Statue war eine sitzende weibliche Gewandfigur mit großen Flügeln. Durch die Schriftrolle, die zusammen mit der linken Hand auf dem linken Bein ruhte, und dem Schreibstift in der Rechten war sie als „Klio", die Muse der Geschichtsschreibung, gekennzeichnet. Die Schriftrolle trug die Daten des Jubiläums.
Drei Jahrzehnte zuvor, am 7. 6. 1851, hatte die in Leipzig erscheinende „Illustrirte Zeitung" die kranzwerfende Viktoria von Rauch gemeinsam mit einer „Viktoria" von Julius Franz abgebildet. Ein Lorbeerkranz in ihrem Haar konnte jene Bezeichnung rechtfertigen, Schriftrolle und Stift waren jedoch die Attribute einer „Klio". Ihre Aufgabe nennt der dazugehörige Text: „Das Seitenstück der zweiten Victoria stellt den Moment dar, wo sie den Namen des bekränzten Helden einschreibt in das Buch der Geschichte." Beide Arbeiten, unterlebensgroße Bronzegüsse, waren für die Londoner Industrieausstellung vorgesehen. Vermutlich ist diese Arbeit des Rauch-Schülers und -Mitarbeiters Franz die Vorlage für die Karlsruher „Klio" gewesen. Veränderungen im Detail – soweit erkennbar – waren Variationen, die die Gießereien auf Wunsch ihrer Käufer ausführen konnten, so wie hier die bedeckten Oberarme und das Anbringen der Flügel.
Ein Vergleich mit Rauchs berühmter kranzwerfender Viktoria, von der ein Zinkguß seit 1877 im Schloßgarten aufgestellt war, zeigt, daß sich Franz, vor allem in der Gestaltung des Kontraposts und damit der Haltung der Figur, eng an dieses frühere Werk gehalten hat. Mit Rauchs Marmorviktorien, die zwischen 1832 und 1841 entworfen und ausgeführt wurden, war ein Typus entstanden, der in der Verbindung von Antikenideal und klassizistischer Formgebung Vorbildcharakter für die zahlreichen Viktorien der folgenden Jahrzehnte erhielt. Auch wenn wechselnde Attribute eine andere Benennung bedingten, so war in diesen Allegorien die Göttin des Sieges immer gegenwärtig.

Archivalien:
StA: 1/H-Reg/1860; 8/StS 22/11; 8/ZGS I/Schloßgarten.
GLA: N Obser 74.
LDA: Foto: o. Neg.-Nr.

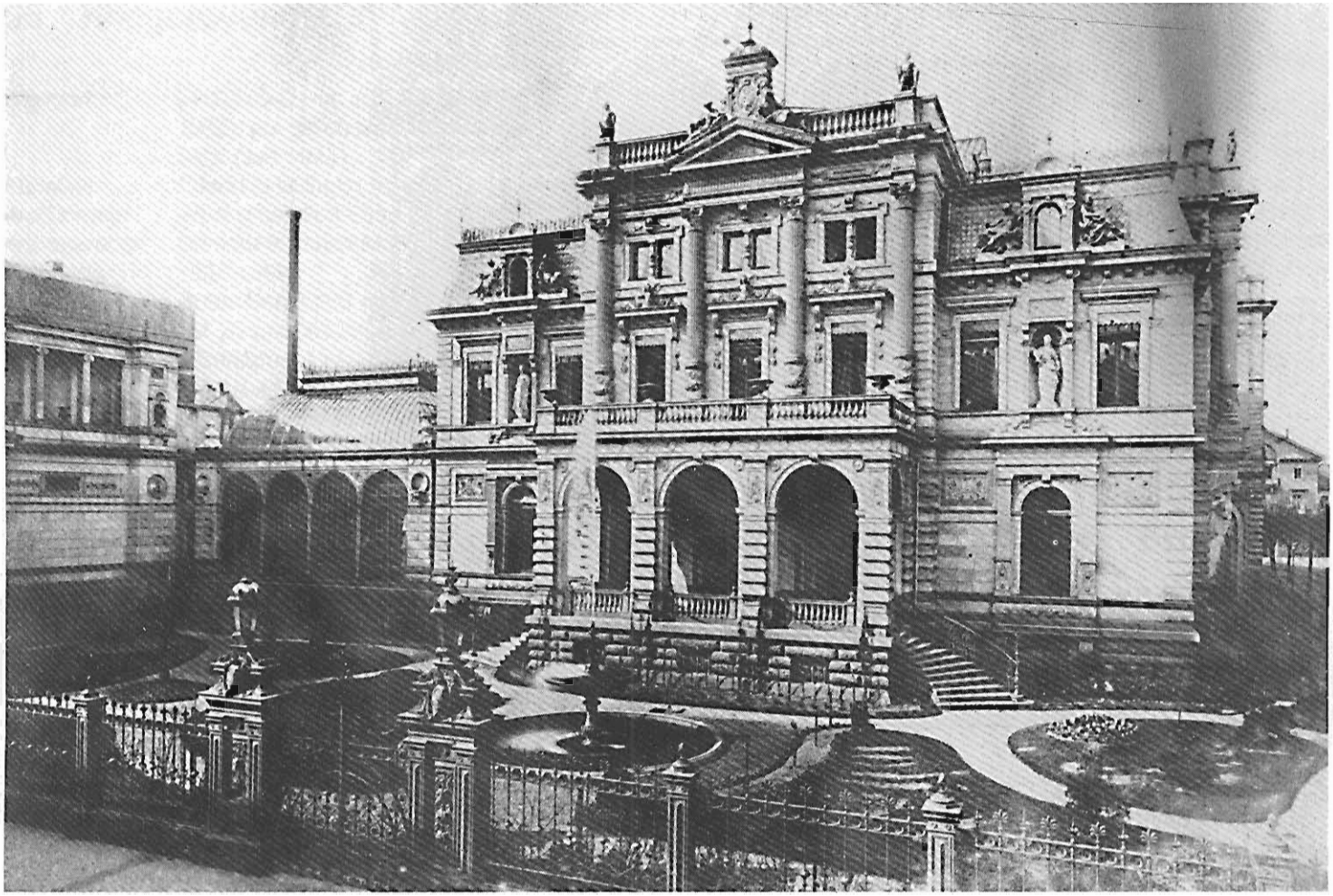
Literatur:
Ill. ZtG. Leipzig 7. 6. 1851. – Karlsruher Nachrichten 5. 10. 1881. – Gutmann 1911, S. 109. – Sander 1911, S. 40. – Schorn 1925, S. 52. – Valdenaire 1931, S. 75. – Karlsruher Fächer 1967, H. 12, S. 6.

B.V.

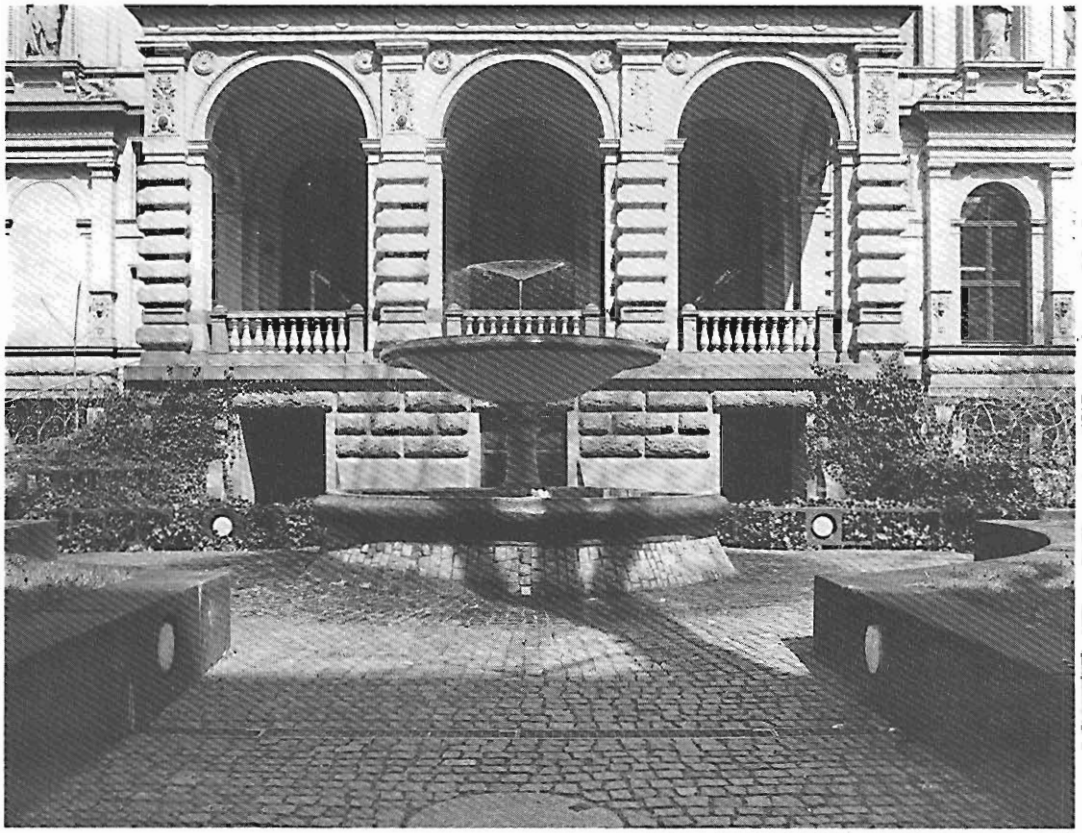
54 Brunnen vor dem Palais Schmieder

Standort: Karlstraße 10, im Vorgarten des Palais Schmieder (heute Prinz-Max-Palais); am gleichen Ort um wenige Meter versetzt (um 1950)
Künstler: Josef Durm
Ausführung: Unbekannt
Auftraggeber: August Schmieder
Datierung: 1881–1884
Material: Grauer Granit
Inschrift: Keine
Signatur: Keine
Erhaltung: Das Brunnenbecken verkleinert und der Aufsatz auf der Schale entfernt (um 1950), der Beckenrand verändert (um 1980).

Im Jahre 1880 beauftragte der bislang in Breslau lebende Bankier August Schmieder den damals bedeutendsten badischen Architekten, Josef Durm, mit der Planung eines herrschaftlichen Wohnhauses, für das er in bester Stadtlage zwischen Karl-, Akademie- und Stephanienstraße sieben Baugrundstücke des parzellierten Langensteinschen Gartens erworben hatte. Schmieders Wunsch war es, im Alter in seine Heimatstadt zurückzukehren, die er dreißig Jahre zuvor nach einem Bankrott verlassen hatte. Mit einem aufsehenerregenden Neubau wollte er nun allen Karlsruhern vor Augen führen, zu welch immensem Vermögen er es in der Fremde gebracht hatte. Einen neureichen Charakter konnte das Projekt, das 1881–1884 ausgeführt wurde, von Anfang an nicht leugnen. Schon die Baukosten, die Durm mit der ungeheuren Summe von 1 138 756 Goldmark angibt, übertreffen alles, was in Karlsruhe jemals für ein privates Wohnhaus ausgegeben wurde. Dies wird deutlich, vergleicht man damit jene 200 000 Mark, die das kurz zuvor ebenfalls von Durm erbaute Palais Bürklin in der Kriegsstraße gekostet hatte, ein Bau, der bereits als Höhepunkt privaten Pomps galt. Nachdem Schmieder 1897 gestorben war und die Erben sein Palais an der Karlstraße veräußerten, fand sich lediglich der großherzogliche Hof als Käufer des schloßartigen Anwesens. Unter dem Namen des fürstlichen Nachbesitzers, des Prinzen Max von Baden, nicht unter dem des Bauherrn, ging das Gebäude in das Bewußtsein der Bevölkerung ein.
Josef Durm, der bei diesem Auftrag aufgrund der unbegrenzten Geldmittel wie bei keinem anderen seine architektonischen Vorstellungen einer prunkvollen Neorenaissance verwirklichen konnte, versuchte mittels Brunnen das Element des Wassers in reichem Maß in die Architektur zu integrieren. Die nach Fertigstellung des Palais publizierten Pläne dokumentieren, daß es innerhalb des Gebäudes zahlreiche Brunnen gab. Sie standen im Treppenhaus, im Wintergarten und im Hof, aber auch bei den Stallungen, den Remisen, ja sogar im Hühnerhof, wobei diese letztgenannten Nutzbrunnen immer auch eine dekorative Funktion zu erfüllen hatten. Bis auf einen Wandbrunnen im Hof sind diese Beispiele, die der Öffentlichkeit verborgen blieben, heute nicht mehr erhalten. Soweit sich noch rekonstruieren läßt, handelte es sich dabei um architektonisch gestaltete Schalenbrunnen und nicht um plastische Bildwerke, die durch das umfangreiche Skulpturenprogramm des Bildhauers Adolf Heer an anderen Stellen des Gebäudes präsent waren.
Der einzige zum öffentlichen Straßenraum orientierte Brunnen befindet sich im Vorgarten des Palais, der durch die starke Zurücknahme der Bauflucht an der Karl- und Akademiestraße entstand. Diese Grünzone hebt das Bauwerk aus seiner monoton bebauten Umgebung heraus, ersetzt aber auch den zu einem Gebäude dieser Größenordnung eigentlich gehörenden Park, auf den wegen der Grundstücksverhältnisse im Stadtzentrum verzichtet werden mußte und für den das große Glashaus des Wintergartens einen weiteren Ausgleich bot.
Der Brunnen steht südlich des Palais, in der Achse des Hauptrisalits auf der Seite der Akademiestraße, von welcher der Garten durch ein Tor in der Einfriedung betreten werden kann (Abb. 54). Ursprünglich befand er sich außerdem in einer rechtwinklig dazu verlaufenden Flucht, die von einer Nische mit steinernen Sitzbänken in der westlichen Abschlußwand des Vorgartens bis zur Karlstraße reichte. Im Kreuzungspunkt dieser Linien gelegen, betonte der Brunnen die auf Symmetrie und Axialität angelegte Architektur, der Durm als Kontrast die malerische Bepflanzung und die scheinbar willkürlich gewundenen Kieswege der Gartenanlagen entgegensetzte.
Wie bei den Beispielen im Innern handelt es sich auch hier um einen Schalenbrunnen, der auf italienische Renaissancevorbilder zurückgeht, einen Typus, den Durm bereits mehr als zehn Jahre zuvor für den Brunnen im Garten der Villa Klose (Kat.-Nr. 40) verwendet hatte. Ein Vorentwurf zeigt noch einen plastischen Schmuck von drei dem Wasser entsteigenden Pferden, auf die man bei der Ausführung zugunsten einer rein tektonischen Lösung verzichtet hat.
Aus einem runden Bassin erhebt sich über einem hohen, in der



54 *Brunnen vor dem Palais Schmieder, Aufnahme nach 1884*



54a
Brunnen vor dem Palais Schmieder, veränderter Zustand, Aufnahme 1987

Art einer Balustersäule gestalteten Fuß die weit ausladende Schale, auf der ein reich profilierter, wie gedrechselt wirkender Aufsatz stand. Aus dessen Spitze kam das Wasser, fiel als Fontäne in die Schale und über deren Rand hinab ins Bassin.

Der Brunnen ist noch erhalten, allerdings mit einigen Veränderungen gegenüber dem originalen Zustand (Abb. 54 a). Als um 1950, beim Wiederaufbau des Palais als Domizil des Bundesverfassungsgerichts, das Souterrain als volles Geschoß ausgebaut und deshalb ein Lichtschacht vor dem Mittelrisalit nötig wurde, mußte der Brunnen um einige Meter versetzt werden, so daß er heute nicht mehr genau in der Querachse des Vorgartens steht. Damals wurde auch das Bassin verkleinert, weshalb die ehemals ausgewogenen Proportionen von Schale, Fuß und Becken nun nicht mehr harmonieren. Dem Hang zum Purifizieren allzu üppig empfundener historistischer Schmuckformen fiel neben manchem Fassadendetail auch der steinerne Aufsatz der Brunnenschale zum Opfer. Der gegenwärtige Zustand wird darüber hinaus von einem erneuten Umbau bestimmt, bei dem das Palais 1978–1981 nach Plänen des Architekten Gerhard Assem zum Kulturzentrum der Stadt ausgebaut wurde. Der vollkommen umgestaltete Vorgarten dient seitdem als Zugang für ein im Souterrain untergebrachtes Kino, was dem Brunnen größere Aufmerksamkeit sichert. Die erfolgte Tieferlegung der Wege im Vorgartenbereich bewirkte aber, daß das Bassin, das früher bis auf den profilierten Rand in den Boden versenkt war, heute, für den Gesamteindruck wenig vorteilhaft, aus seiner Umgebung herausragt.

Archivalien:
StA: 8/StS 22/5; 8/Alben/9; 8/PBS XIVe/328, 329, 331.
LDA: 0036.
Lbst: R 198.

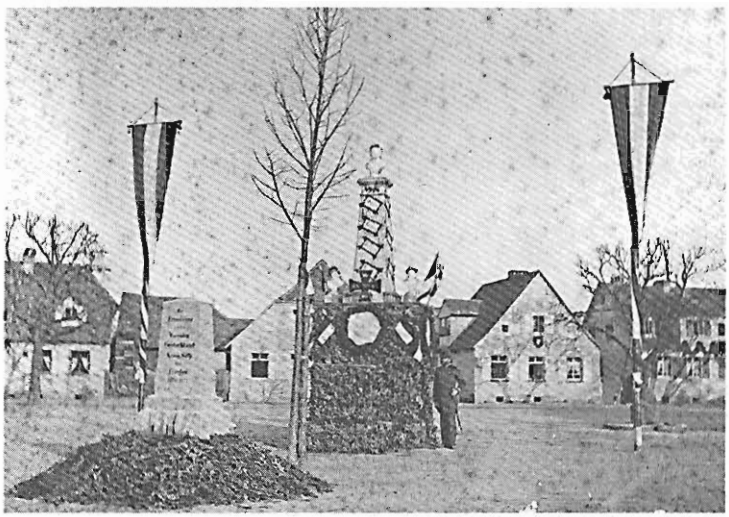
Literatur:
Ill. Führer 1890, S. 67. – Cathiau o. J. (1890), S. 33. – Meyer 1895, Abb. 18. – Sander 1911, S. 95. – Fehrle o. J. (1930), S. 152. – Erika Bierhaus-Rödiger: Von der Villa Schmieder zum Prinz-Max-Palais. Zur Geschichte des Prinz-Max-Palais von 1880 bis 1944. In: Prinz-Max-Palais. Schrift zur Eröffnung der Jugendbibliothek, der Städt. Galerie und der Stadtgeschichte im Prinz-Max-Palais. Karlsruhe 1981, S. 9–25. – Grammbitter 1984, S. 60–79, 451, Abb. 6–8.

G.K.

55 Kriegerdenkmal in Mühlburg (1870/71)

Standort: Lindenplatz, im südwestlichen Teil (1887–1965); am gleichen Ort um wenige Meter versetzt (seit 1965)
Künstler: Friedrich Wilhelm Volke
Ausführung: Wahrscheinlich Friedrich Wilhelm Volke
Auftraggeber: Denkmalkomitee Mühlburg
Datierung: 1886–1887
Material: Roter Sandstein (Sockel, Obelisk), schwarzer Syenit (Widmungstafel), Schmiedeeisen (Einfriedung)
Inschrift: DEM / ANDENKEN / DER IN DEN KAMPF GEGEN / FRANKREICH IN DEN JAHREN / 1870–71 GEZOGENEN / MÜHLBURGER (Syenittafel an der oberen Sockelvorderseite)
DEM ANDENKEN / DER IM KAMPFE GEGEN / FRANKREICH IN DEN JAHREN / 1870–71 FÜR DAS VATERLAND GEFALLENEN MÜHLBURGER / III. B. INF. RGT.: / HAFNER B. GEFR. LAHR, CHR. (obere Sokkelrückseite)
Auf den unteren Sockelseiten: etwa 75 Namen
Signatur: Keine
Erhaltung: Einfriedung entfernt (nach 1925). Umfunktioniert zum Gefallenendenkmal des Ersten Weltkrieges, dabei Syenittafel und Namen an der unteren Sockelvorderseite entfernt und neue Inschrift hinzugefügt (1931): DAS TOTENMAL SPRICHT: / DIENST AN DEUTSCHLAND IST PFLICHT / ARBEIT FÜRS VOLK IST GEWINN / BRAUCHT DEIN VOLK DEIN LEBEN / SO GIB ES HIN. Erweitert zum Gefallenendenkmal des Zweiten Weltkrieges, dabei Widmung verändert (nach 1945): UNSEREN GEFALLENEN / AUS BEIDEN / WELTKRIEGEN. Wappenkartusche an der Vorderseite und zahlreiche weitere Details beschädigt, stellenweise stark verwittert.

Die Planungen für ein zweites Mühlburger Denkmal zur Erinnerung an den Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 reichen bis in jene Jahre zurück, als die ehemals eigenständige Stadt noch nicht nach Karlsruhe eingemeindet worden war. 1884 teilte der Militärverein Mühlburg dem Großherzoglichen Bezirksamt Karlsruhe mit, daß man eine Sammlung veranstalten wolle, um Spenden für die Erneuerung des Kriegerdenkmals auf dem Lindenplatz zu erhalten. Denn das bald nach der Reichsgründung von der Einwohnerschaft Mühlburgs errichtete Denkmal – ein einfacher Obelisk (Abb. 55 a) ohne Zierfor-

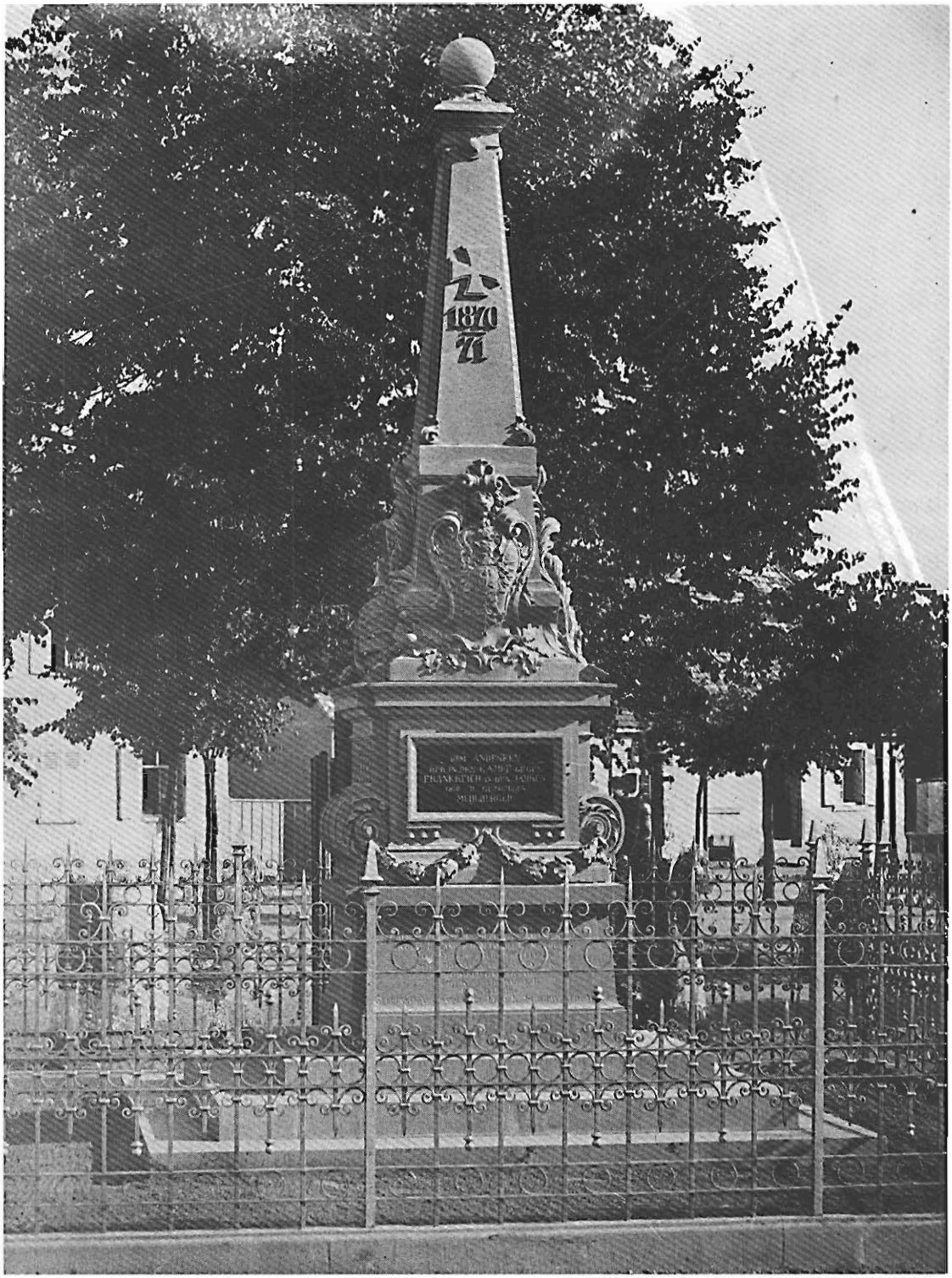


55a *Kriegerdenkmal in Mühlburg, erste Ausführung vor 1886, rechts Festdekoration mit temporärem Denkmal, Aufnahme vor 1886*

men mit der Inschrift: „Zur / Erinnerung / an des / Vereinten / Deutschland / Krieg, Sieg / und / Frieden / 1870 1871" – war im Laufe der Jahre durch Witterungseinflüsse unansehnlich geworden und entsprach in seiner Schlichtheit nicht mehr den Vorstellungen der Bürger. Der Standort des neuen Denkmals auf dem Lindenplatz, dem zentralen Platz vor der Mühlburger Kirche, die seit ihrer Erweiterung 1903 Karl-Friedrich-Gedächtniskirche heißt, sollte jedoch nicht verändert werden.
Im Sommer 1886 – Mühlburg war zu Beginn des Jahres eingemeindet worden – bildete sich aus Vertretern der ehemaligen Gemeindeverwaltung und aus Mitgliedern der verschiedenen ortsansässigen Vereine unter der Leitung des Militärvereins ein Denkmalkomitee. Im November desselben Jahres informierte dieses Komitee den Karlsruher Stadtrat darüber, daß von den für das Projekt veranschlagten 2000 Mark bereits

mehr als die Hälfte durch Spenden zusammengetragen worden seien, und bat für die restlichen Aufwendungen zugleich um finanzielle Unterstützung. Der Stadtrat äußerte daraufhin seine grundsätzliche Bereitschaft, einen größeren Betrag beizusteuern, wollte sich jedoch eine endgültige Zusage bis zur Unterbreitung des vom Komitee ausgewählten Entwurfs und der entsprechenden Kostenberechnung vorbehalten.
Über die Verhandlungen des Denkmalausschusses mit dem beauftragten Künstler, dem in Mühlburg lebenden Bildhauer Friedrich Wilhelm Volke, sagen die vorliegenden Akten nichts aus. Bekannt ist nur, daß ein Entwurf Volkes, der nicht überliefert ist, im November oder Dezember 1886 vom Komitee zur Ausführung bestimmt wurde. Eine Skizze mit Angaben zu Größe und Material sowie einen Kostenvoranschlag von 2000 Mark, ausschließlich der Aufwendungen für die Einfriedung, sandte Volke Anfang Januar 1887 an Stadtrat Nagel. In der Bürgerausschußsitzung am 7. 3. 1887 wurde ein Zuschuß von 1000 Mark aus der Stadtkasse schließlich einstimmig genehmigt.
Der Bildhauer erhielt für seine Arbeit 1800 Mark. Von der verbleibenden Summe mußten sowohl die Einfriedung und Bepflanzung am Denkmal als auch die Unkosten des Einweihungsfestes bezahlt werden. Dadurch entstand ein Defizit von einigen hundert Mark, das nochmals durch Spenden gedeckt wurde, wobei insbesondere Freiherr von Seldeneck und die Stadtverwaltung größere Beträge beisteuerten.
Am 18. 9. 1887 fand in Verbindung mit dem Abgeordnetentag des Hardtgauverbandes der Militärvereine die feierliche Enthüllung des zweiten Mühlburger Kriegerdenkmals statt. Anwesend waren Oberbürgermeister Lauter, mehrere Stadträte und Vertreter des badischen Militärs sowie zahlreiche Kriegervereine. In den Ansprachen kam zum Ausdruck, daß der Gedenkstein nicht nur „den Söhnen Mühlburgs zum Dank für ihre Tapferkeit" errichtet worden sei, man verband damit zugleich die Hoffnung, er „möge auch die Jugend aneifern, dereinst ebenso mannhaft einzutreten, wenn es die Freiheit und Unabhängigkeit unseres deutschen Vaterlandes erfordern sollte" (Karlsruher Nachrichten 18. 9. 1887).
Ein Rasenbeet und ein schmiedeeisernes Gitter bildeten ursprünglich die Achtungszone des etwa fünf Meter aufragenden, aus rotem Sandstein gearbeiteten Denkmals (Abb. 55). Auf einem ehemals drei-, heute zweistufigen Unterbau steht ein hohes, in sich mehrfach gegliedertes Postament. Die Flächen seines unteren, leicht konisch verlaufenden Teilstücks, eingefaßt von kräftigen Gesimsen, verzeichnen die Namen und die Regimentszugehörigkeit der Kriegsteilnehmer, die 1871 wieder nach Mühlburg zurückkehrten. Auf den unteren Block folgt ein zweiter Sockelteil, dessen Vorderseite eine Inschriftentafel aus schwarzem Syenit trug, die heute nicht mehr vorhanden ist. Die Widmung auf der Rückseite erinnert an die zwei aus Mühlburg stammenden Soldaten, die während des Krieges ums Leben kamen. Unterhalb der Tafeln hängen Eichenlaubgirlanden herab, rechts und links von Voluten gehalten. Über dem Gesims des Postaments erhebt sich der eigentliche Obelisk, der auf einer zurückspringenden Plinthe steht. Sein profilierter unterer Abschnitt trägt in Augenhöhe eine Vielzahl militärischer Embleme und ist der mit skulpturalem Schmuck am reichsten verzierte Teil des Denkmals. Die Vorderseite zeigt eine Kartusche mit dem deutschen Reichswappen, rückseitig ist das badische Wappen zu erkennen. Rechts und links liegen, in entgegengesetzter Richtung angeordnet, militärische Ausrüstungsgegenstände, unter anderem zwei nahezu gleiche Pickelhauben, die an ihrem Zierat, dem stehenden Greif mit Schwert und badischem Wappen sowie an ihren unterschiedlichen Spitzen als Mannschaftshelme der badischen Feldartillerie- und Linieninfanterie-Regimenter erkennbar sind. Dieses Arrangement eigener Militärutensilien, das sich an die aus erbeuteten Kriegsstücken angehäuften Trophäen der Antike anlehnt, wird von Palmzweigen als Symbole des Sieges und des Friedens überragt. Die Vorderseite des oberen Schaftendes trägt unter dem Eisernen Kreuz die Jahreszahlen des Krieges. Ein kräftiges Gesims und eine Kugel als Bekrönung schließen das Denkmal nach oben hin ab. Wie bei den meisten Obelisken jener Zeit steht auch hier die Erinnerung an die Teilnehmer des Krieges im Vordergrund des Interesses. Die durch Embleme und Wappen vermittelte Aussage charakterisiert darüber hinaus den Sieg über Frankreich als Grundlage der deutschen Reichsgründung, jedoch nicht ohne auf die Beteiligung Badens unübersehbar hinzuweisen.

Das additive Nebeneinander von renaissancehaften und neobarocken Stilelementen, wie es sich an dem Mühlburger Gedenkstein beobachten läßt, entspricht der bevorzugten Ausschmückung der Obeliskendenkmäler in der Spätphase des Historismus. Die ursprünglich glatt und geschlossen erscheinende Blockhaftigkeit der Obelisken im Klassizismus wurde in den 1880er und 1890er Jahren in immer stärkerem Maße durch kleinteilig-bewegte Ornamente, aufwendige Dekors, Friese, Girlanden und Festons aufgelöst, bis nach der Jahrhundertwende schließlich wieder eine Rückbesinnung auf klare und strenge Formen zu erkennen ist.
Im Juli 1931 teilte der Militärverein Mühlburg der Stadtverwaltung mit, daß anläßlich seines sechzigjährigen Bestehens geplant sei, das Kriegerdenkmal von 1870/71 durch eine In-



55
Kriegerdenkmal in Mühlburg, ursprünglicher Zustand, Aufnahme um 1890



55b
Kriegerdenkmal in Mühlburg, veränderter Zustand, Aufnahme 1987

schriftenänderung zum Gedenkstein für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges zu erweitern. Die neue Widmung auf der Vorderseite sollte folgenden Wortlaut erhalten: „In Verteidigung unseres Vaterlandes während des grossen Weltkriegs 1914–1918 starben . . . Bürger und Bürgersöhne, . . . Bürgerinnen den Heldentod" (StA: 1/H-Reg/1854). Welche Zahlen in die Leerstellen der vorgeschlagenen Inschrift tatsächlich eingefügt wurden, läßt sich heute nicht mehr sagen, denn nach 1945 wurde die Widmung ein zweites Mal verändert. Sie lautet seither, den eigentlichen historischen Ursprung des Denkmals ignorierend: „UNSEREN GEFALLENEN / AUS BEIDEN / WELTKRIEGEN". Auf der unteren Vorderseite des Sockels entfernte man 1931 auf Betreiben des Militärvereins außerdem die eingemeißelten Namen der Soldaten von 1870/71 und brachte statt dessen eine Sentenz an, die von einem ins Unmenschliche gesteigerten Nationalismus zeugt, wie ihn krasser die Inschrift keines anderen Kriegerdenkmals in Karlsruhe vertritt: „DAS TOTENMAL SPRICHT: / DIENST AN DEUTSCHLAND IST PFLICHT / ARBEIT FÜRS VOLK IST GEWINN / BRAUCHT DEIN VOLK DEIN LEBEN / SO GIB ES HIN." Auf der Obeliskenvorderseite fügte man entsprechend die Jahreszahlen der Weltkriege hinzu.

1944 wurden die Gebäude am Lindenplatz durch Bomben fast vollständig zerstört. Die Karl-Friedrich-Gedächtniskirche brannte bis auf die Grundmauern aus, das Denkmal erlitt jedoch keinen größeren Schaden. Als der Platz 1965 umgestaltet wurde, versetzte man das Kriegerdenkmal um wenige Meter und fand dabei im Innern des Sockels eine Blechkassette, die neben mehreren Exemplaren der lokalen Tagespresse vom August 1870 auch die Stiftungsurkunde des Komitees enthielt. Knapp zwanzig Jahre später führte das Gartenbauamt erneut eine Platzveränderung durch. Damals dachte man vorübergehend daran, das Denkmal zu renovieren und auf die Achse von Turm und Portal der Kirche zu versetzen, was jedoch aus Kostengründen nicht realisiert wurde.

Heute steht der stellenweise beschädigte und durch Witterungseinflüsse stark in Mitleidenschaft gezogene Obelisk am Rand eines Spielplatzes (Abb. 55 b). Er bedürfte dringend einer gründlichen Restaurierung, die – von seiner Bedeutung als steinernes Zeugnis wechselnder ideologischer Haltungen einmal abgesehen – allein deshalb geboten erscheint, weil dieses Beispiel zu den nicht allzu häufig anzutreffenden Bildhauerarbeiten zählt, die aufgrund ihrer handwerklichen Qualität aus der Flut der Obeliskendenkmäler des späten 19. Jahrhunderts herausragen.

Archivalien:
StA: 1/Stadtrat/83; 1/H-Reg/1854; Bürgerausschußvorlage 7. 1. 1887; Bürgerausschußprotokoll 7. 3. 1887; 8/StS 22/11; 8/PBS OXIIIb/146; 8/PBS OXIVb/138; 8/Ausst. 3/103. GBA: Akte TBA, Lindenplatz etc., Fach 51.

Literatur:
Karlsruher Nachrichten 18. 9. 1887. – Karlsruher Ztg. 20. 9. 1887. – Chronik 1887, S. 79. – Cathiau o. J. (1890), S. 40. – Meyer 1895, S. 79. – Chronik 1896, S. 84 f. – Kleiner Führer o. J. (1906), S. 30. – Sander 1911, S. 163 f. – BNN 25. 5. 1965. – Jan K. Kube: Militaria der deutschen Kaiserzeit. Helme und Uniformen 1871–1914. München 1977, S. 69, 102. – Karlsruhe um 1910, 1979, Abb. 12. – Karlsruher Stadtteile. Mühlburg. Ausst.-Kat. Prinz-Max-Palais Karlsruhe 1982, S. 22. – BNN 31. 3. 1982, 18. 7. 1983. – Lurz 2, 1985, S. 193 f.

U.M.

56 Großherzog-Leopold-Denkmal

Standort:	Leopoldplatz, an der Leopoldschule
Künstler:	Wilhelm Strieder (Architektur), Friedrich Wilhelm Volke (Porträtmedaillon, Inschrifttafel)
Ausführung:	Gießerei Christoph Lenz, Nürnberg (Bronzeteile)
Auftraggeber:	Stadt Karlsruhe
Datierung:	1888
Material:	Roter Sandstein (Architektur), Bronze (Porträtmedaillon, Inschrifttafel), Gußeisen (Wasserrohre)
Inschrift:	LEOPOLD / GROSSHERZOG / VON BADEN (Vorderseite) MDCCCLXXXV [III] (Kartusche Vorderseite) Errichtet / von der / Stadt / Karlsruhe (Rückseite)
Signatur:	Fr. Volke. 1888. (am Büstenansatz) Guß v Ch Lenz Nürnberg (auf dem Medaillongrund) Fr. Volke. (auf der Inschrifttafel)
Erhaltung:	Beschädigungen im Sandstein; der Brunnen nicht mehr in Betrieb.

1863 hatte man die damalige Schlachthausstraße auf Wunsch der Anwohner in Leopoldstraße umbenannt, wohl in der Erinnerung, daß dieser Stadtteil erst unter der Regierung von Großherzog Leopold als Wohngebiet erschlossen wurde. Das alte Schlachthaus von Friedrich Arnold, das dort seit 1818 am Landgraben gestanden hatte, wurde nach der Fertigstellung des Neubaus von Stadtbaumeister Wilhelm Strieder an der Durlacher Allee 1886 abgerissen. Auf dem freigewordenen Platz errichtete man 1887–1889 nach den Plänen von Strieder ein vierstöckiges Schulhaus, die Leopoldschule; sie steht nicht im rechten Winkel zur Leopoldstraße, sondern ist parallel zu dem in südwestlicher Richtung verlaufenden Landgraben ausgerichtet. Die der Hauptfassade gegenüberliegenden Grundstücke waren so abgesteckt worden, daß zwischen den beiden Gebäudefluchten ein Areal von trapezförmigem Grundriß frei blieb. Schon bei der Planung der Schule ab 1884 war für diesen Platz ein Brunnen vorgesehen gewesen.

Da das Projekt für die Errichtung eines Großherzog-Leopold-Denkmals trotz zweier Anläufe in den Jahren 1852–1857 (Kat.-Nr. 27) und 1858–1860 (Kat.-Nr. 30) gescheitert war, bot sich nun, 1888, die Gelegenheit, dem Vater des regierenden Großherzogs Friedrich I. in Verbindung mit dem projektierten Brunnen nun doch noch ein Denkmal zu widmen. Am 17. 2. 1888 stellte der Stadtrat an den Bürgerausschuß den Antrag, „daß für die Erstellung des öffentlichen Platzes vor dem Schulhaus der Leopoldstraße, sowie für einen inmitten des Platzes zu erbauenden monumentalen Brunnen 17800 M, welche aus dem vorhandenen Anlehensbestande zu entnehmen sind, verwendet werden" (Bürgerausschußvorlage 17. 2. 1888). An dem Brunnen sollte ein Medaillonbildnis von Großherzog Leopold angebracht werden. Ein von Strieder entworfenes Modell des Brunnens ist nicht mehr vorhanden, lediglich der der Bürgerausschußvorlage beigefügte Situationsplan, der als Standort des Denkmals die Mitte der zu gestaltenden Flächen angibt; entlang den Seiten des Platzes gedachte Strieder Bäume zu pflanzen. Der Bürgerausschuß genehmigte die Vorlage am 5. 3. 1888. Auf Stadtratsbeschluß wurde der Platz Leopoldplatz genannt. Um dem Ort ein einheitliches Gefüge zu geben, sollte beim Verkauf der nördlich angrenzenden Grundstücke die Bedingung gemacht werden, „daß die Vorderfaçade der darauf zu erstellenden Gebäude aus dem roten Sandstein ausgeführt werden muß" (Bürgerausschußvorlage 17. 2. 1888).

Den Auftrag für die Ausarbeitung der plastischen Elemente erhielt der Bildhauer Friedrich Wilhelm Volke, der bereits 1886–1887 das Kriegerdenkmal in Mühlburg (Kat.-Nr. 55) sowie 1887 die Bronzebüsten von Ernst Moritz Arndt und Johann Peter Hebel für zwei in der Fassade der Leopoldschule eingelassene Nischen geschaffen hatte.

Eine Einweihung des Denkmals, wie sie bei entsprechenden Monumenten ansonsten üblich war, fand offensichtlich nicht statt. Mangels Quellenmaterial ließ sich das genaue Aufstellungsdatum nicht ermitteln. Auch die Tageszeitungen schweigen sich zu dem Großherzog-Leopold-Denkmal aus. Der von Strieder entworfene Zweiröhrenbrunnen wurde wie die umliegenden Gebäude aus rotem Sandstein gefertigt, aber nicht in der Mitte des Leopoldplatzes, sondern weiter westlich, parallel zur Leopoldstraße aufgestellt (Abb. 56). Die nördlich und südlich des Platzes verlaufenden Baumreihen rahmen das Denkmal, wodurch die freigehaltene westliche Längsseite betont und zusätzlich durch die Kartusche, das Medaillonrelief und durch das Wappen als Hauptschauseite gekennzeichnet ist. Ein zweistufiges Podest nimmt die ausladenden Schalenbekken auf, die seitlich an dem kartuschengeschmückten, profilierten Unterbau angebracht sind. Er dient auch als Sockel für ein tempelartiges Gehäuse, welches in einem Medaillon die



56
Großherzog-Leopold-Denkmal, Aufnahme um 1889

Bildnisbüste Großherzog Leopolds im Linksprofil trägt und sich aus Ecksäulen, korinthischen Kapitellen, Architraven und Giebelfeldern zusammensetzt. In seine Seiten sind gußeiserne Wasserrohre eingelassen. Über dem ädikulaartigen Aufbau erhebt sich ein mit Ornamenten geschmückter Obelisk, an dessen Fuß vier Delphine das Element des Wassers symbolisieren und an dessen Schaft ein Wappen mit der Inschrift „FIDELITAS" angebracht sind. Ein kleines Pyramidon bekrönt den architektonischen Aufbau.

Die Ausführung des abgebildeten Wappens ist heraldisch nicht korrekt, da das Wappen der Stadt Karlsruhe mit gleichlautender Inschrift wie in vorliegendem Fall nicht punktiert, sondern schraffiert sein müßte. Den punktierten Schild zeigt das badische Wappen, das aber keine Inschrift trägt (Kat.-Nr. 68). Diese im 19. Jahrhundert öfters anzutreffende Unsicherheit in der Unterscheidung beider Wappen wiederholt sich zuweilen auch in der Gegenwart.

Die einzelnen architektonischen Glieder des Denkmals, die auch für sich alleine stehen könnten, sind in ihrem additiven Charakter typisch für die Neorenaissance in Karlsruhe und in ihrer beliebigen Zusammensetzung für das ausgehende 19. Jahrhundert. So verwundert es auch nicht, das Denkmal als Musterbeispiel für Steinhauerarbeiten in dem 1896 von Theodor Krauth und Franz Sales Meyer herausgegebenen Band „Die Bau- und Kunstarbeiten des Steinhauers" aufgeführt und abgebildet zu finden. Solche formal überladenen Monumente waren wegen ihrer ikonographisch beliebigen Interpretierbarkeit vielseitig verwendbar. Erst die Inschrift und mögliche plastische Darstellungen machen das Objekt zum Denkmal für eine Person, eine Gruppe oder ein historisches Ereignis. Im Falle des Großherzog-Leopold-Denkmals wird der Bezug zu dem schon 1852 verstorbenen Fürsten durch die Inschrift und das Medaillonbildnis hergestellt. Kurz nach dem Tode des Großherzogs wäre in der Haupt- und Residenzstadt ein derartiges, für ein Herrscherdenkmal vergleichsweise bescheidenes Monument nicht denkbar gewesen.

Obwohl die Bronzeteile des Denkmals 1917 bereits zur Verhüttung freigegeben waren, wurden sie nicht eingeschmolzen. Im Zweiten Weltkrieg nahm man sie sogar per Erlaß vom 6. 7. 1942 – im Gegensatz zu den beiden Bronzebüsten am Schulhaus – von der Metallsammlung aus.

Archivalien:
StA: 1/H-Reg/1860; Bürgerausschußvorlage 17. 2. 1888; 8/StS 17/123; 8/StS 22/5; 8/StS 22/11; 8/StS 23/42; 8/Alben/9; 8/Alben/42; 8/ZGS I/Denkmäler; 8/PBS OVI/285; 8/PBS OXIIIb/144; 8/PBS OXIVb/53, 283, 555; 8/PBS XV/739–756.
TBA: 742.14.
GLA: 235/6982.
LDA: Kartei Metallspende.

Literatur:
Chronik 1888, S. 35. – Kunstchronik 24, 1889, S. 188. – Cathiau 1890, S. 40f. – Ill. Führer 1890, S. 17, 34. – Meyer 1895, S. 76, Abb. 11. – Theodor Krauth/Franz Sales Meyer (Hg.): Die Bau- und Kunstarbeiten des Steinhauers. Leipzig 1896, S. 301, Fig. 342. – Meyer 1905, S. 39. – Kleiner Führer o. J. (1906), S. 12, 26. – Kleiner Führer 1909, S. 13. – Sander 1911, S. 98, 183. – Krieg o. J. (1913), S. 33. – Oeftering 1919, S. 17. – Behm 1921, S. 62. – Schorn 1925, S. 52. – Karlsruhe 1934, S. 51f. – Bad. Volksztg. 5. 4. 1958. – BNN 4. 8. 1961, 2. 4. 1982.

M.G.

57 Prinz-Ludwig-Wilhelm-Denkmal

Standort:	Hardtwald, im Wildpark, südlich des heutigen Pfinz-Entlastungskanals
Künstler:	Unbekannt
Ausführung:	Unbekannt
Auftraggeber:	Unbekannt
Datierung:	Nach 1888
Material:	Heller Sandstein
Inschrift:	Hier erlegte / der Hochselige Prinz / Ludwig Wilhelm v. Baden / seinen letzten Dambock / am 28. Dez: 1885
Signatur:	Keine
Erhaltung:	Unverändert.

Ludwig Wilhelm Karl Friedrich Berthold, Prinz und Markgraf von Baden, Herzog von Zähringen, wurde am 12. 6. 1865 in Baden (heute Baden-Baden) als zweiter Sohn des regierenden Großherzogs Friedrich I. von Baden und seiner Gemahlin Luise, Prinzessin von Preußen, geboren. Am 7. 7. 1883 legte er sein Abitur ab. Zwei Tage später wurde er zum Secondeleutnant des 1. Badischen Leibgrenadier-Regiments Nr. 109 ernannt und im Oktober 1884 in das 1. Gardeulanen-Regiment nach Potsdam versetzt. Nach dreijähriger militärischer Ausbildung immatrikulierte er sich an der Universität Heidelberg in den Fächern Staats- und Rechtswissenschaften, Philosophie und Geschichte; ein Jahr später wechselte er an die Universi-



57
Prinz-Ludwig-Wilhelm-Denkmal, Aufnahme 1987

tät Freiburg. Nach seiner Volljährigkeit nahm der Prinz im Juni 1887 seinen Sitz in der Ersten Kammer der Ständeversammlung ein. Anfang 1888 erkrankte er an einer Lungenentzündung, von der er nicht mehr genas, und starb, erst 22jährig, am 23. 2. 1888 in Karlsruhe.

Zum Denkmal für Prinz Ludwig Wilhelm von Baden sind weder Akten noch sonstige Quellen vorhanden, die über die Entstehungsgeschichte und den Auftraggeber Auskunft geben könnten. Einziger Anhaltspunkt ist die ovale Inschrifttafel in der oberen Hälfte des Sandsteinmonoliths (Abb. 57). Sie erinnert an ein Jagdereignis des Jahres 1885, als der zwanzigjährige Prinz an dieser Stelle seinen letzten Dambock erlegte. Das Todesjahr des Prinzen 1888 – es wird auch das „Dreikaiserjahr" genannt – war für die Großherzogin Luise, Prinzessin von Preußen, mit schweren Schicksalsschlägen verbunden: Zunächst verlor sie ihren Sohn Ludwig Wilhelm, dann ihren Vater, Kaiser Wilhelm I. (Kat.-Nr. 60), und zuletzt ihren Bruder, Kaiser Friedrich III.

Archivalien:
StA: 8/ZGS I/Denkmäler; 8/PBS OXIVb/581.
LDA: 0599.

Literatur:
Rommel 1933, S. 27. – BNN 26. 9. 1952. – Karlsruher Fächer 1967, H. 12, S. 7. – Amtsbl. 20. 12. 1985.

M.G.

58 Joseph-Viktor-von-Scheffel-Denkmal

Standort:	Kunstschulplatz (heute Scheffelplatz)
Künstler:	Hermann Volz
Ausführung:	Unbekannt
Auftraggeber:	Denkmalkomitee
Datierung:	1888–1892
Material:	Bronze (Büste, Figuren, Reliefs, Dekor); weißer Marmor (Sockel)
Inschrift:	SCHEFFEL (Sockelvorderseite) ERRICHTET / 1892. (Sockelrückseite)
Signatur:	Unbekannt
Erhaltung:	Figuren, Reliefs und Dekor eingeschmolzen (im Zweiten Weltkrieg); nachträglich angebrachte gußeiserne Einfriedung entfernt.

Joseph Viktor Scheffel wurde am 16. 2. 1826 als Sohn des Ingenieur-Offiziers Philipp Jakob Scheffel in Karlsruhe geboren. Nach dem Besuch des Gymnasiums wandte er sich 1843, entgegen seiner Absicht, Maler zu werden, und nur auf Wunsch des Vaters dem Studium der Rechte zu. Während seiner Studienzeit in München, Heidelberg und Berlin galt sein Interesse vor allem auch der bildenden Kunst und der Philosophie. Daneben unternahm Scheffel viele Wanderungen und Reisen. In dieser Zeit entstanden bereits die „Lieder eines fahrenden Gesellen". 1848 wurde er zum Anhänger liberaler demokratischer Ideen, war zeitweilig Sekretär des badischen Bundesgesandten Karl Theodor Welcker und nahm in dieser Funktion an den Verhandlungen des Vorparlaments und der Nationalversammlung in Frankfurt teil, deren Scheitern ihn natürlich enttäuschte. Im selben Jahr legte Scheffel das Staatsexamen ab, ein Jahr später wurde er promoviert. Seitdem war er als Rechtspraktikant tätig, zunächst in Heidelberg, von 1849 an in Säckingen, wo die „Säckinger Episteln" und ein Aufsatz „Aus dem Hauensteiner Schwarzwald" entstanden. Im Dezember 1851 wurde Scheffel Sekretär beim Hofgericht in Bruchsal, gab diese Anstellung aber bald wieder auf und reiste im Mai 1852 nach Italien, um sich dort – seinem ursprünglichen Berufswunsch folgend – zum Maler ausbilden zu lassen. Während eines Aufenthaltes mit deutschen Künstlern in den Albaner Bergen erkannte er, daß seine Begabung weniger in der Malerei als in der Dichtung lag. Auf weiteren Reisen durch Italien entstanden von nun an verschiedene Dichtungen, die Versnovelle „Der Trompeter von Säckingen" und auch einige „Gaudeamus-Lieder". Im Mai 1853 kehrte Scheffel aus Italien zurück und konnte zu Ende dieses Jahres den „Trompeter" veröffentlichen. Zu Studienzwecken für den kulturhistorischen Roman „Ekkehard" hielt er sich seit März 1854 in St. Gallen, im Hegau und auf dem Hohentwiel auf. Der „Ekkehard. Eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert" erschien bereits im Frühjahr 1855. Nach mehreren Reisen siedelte Scheffel im Oktober 1856 nach München über, wurde jedoch schon ein Jahr später Bibliothekar der fürstlichen Hofbibliothek in Donaueschingen, wo die Novelle „Juniperus" entstand. Nachdem er im März 1859 aus den Diensten des Fürsten zu Fürstenberg ausgeschieden war, besuchte der Dichter im September Weimar und die Wartburg – der Großherzog von Weimar hatte ihn aufgefordert, einen Wartburgroman zu schreiben, an welchem Scheffel zwar arbeitete, der aber nie zustande kam. Im Jahre 1860 erkrankte der Dichter und hielt sich deshalb eine Zeitlang in einer Heilanstalt in der Schweiz auf, genas erst im darauffolgenden Jahr wieder und unternahm alsbald weitere Reisen. In anhaltend melancholischer Stimmung verfaßte er Gedichte und Lieder; 1868 konnte er die Liedersammlung „Gaudeamus" veröffentlichen, die den Ruhm des Dichters begründete und seinen früheren Werken nunmehr zu großer Popularität verhalf. Vor allem der „Trompeter" und der „Ekkehard" wurden seit den 1870er Jahren „zu regelrechten Kultbüchern" (Mahal 1986, S. 189). Zu diesem Zeitpunkt war das eigentliche dichterische Werk abgeschlossen, Scheffel zog sich an den Bodensee zurück, wo er sich von Josef Durm bei Radolfzell seit 1871 ein Haus erbauen ließ. Zwei Jahre später, 1873, konnte er die „Seehalde", wie er die Villa nannte, beziehen. Zu seinem 50. Geburtstag im Jahre 1876 erhielt Scheffel neben vielen anderen Ehrungen vom badischen Großherzog den erblichen Adelstitel verliehen. Seine schriftstellerische Arbeit bestand zu dieser Zeit fast nur noch aus Aufträgen für Festspiele oder Festgedichte. Zehn Jahre später, an seinem 60. Geburtstag, war der Dichter bereits todkrank; Scheffel ließ sich ins elterliche Haus nach Karlsruhe bringen, wo er am 9. 4. 1886 starb und am 12. April beerdigt wurde. „Der Leichenzug war größer als wohl je einer in hiesiger Stadt zu sehen war, und eine endlose Menschenmenge hatte sich auf dem ganzen langen Wege durch die Stadt überall dicht gedrängt aufgestellt" (Chronik 1886, S. 79).

Bereits zwei Tage nach der Beerdigung des Dichters veröffentlichten die „Karlsruher Nachrichten" einen Aufruf zur Errichtung eines Scheffel-Denkmals. Zu diesem Zwecke sei ein Denkmalausschuß „in der Bildung begriffen", und man formulierte bereits erste Vorstellungen von einem solchen Denkmal:

„Ein ehern Bild auf hohem Granitsockel soll es sein, freiragend die stattliche Gestalt, [. . .] und über den Granitstufen mögen sie lagern die typischen Figuren, [. . .]: Ekkehard und Hadwig, Wolfram von Eschinbach und Frau Aventiure, Juniperus und Schön-Rohtraut, Jung-Werner und Margarethe, weiter wohl auch Hugideo vor der Leiche Serenas und Graf Wolfgang, Bischof in Regensburg, die Berge segnend und den ‚verlassenen Waldespalas' und wenn Platz sich findet, Hiddigeigei, der ‚Katerheldengreis'" (Karlsruher Nachrichten 14. 4. 1886). Die „ganze deutsche Künstlerschaft" solle sich beteiligen dürfen, um den Dichter in einem Denkmal zu verherrlichen. Diesem ersten Aufruf folgte am 9. Mai ein zweiter, der von 48 Bürgern unterzeichnet war, vor allem von Angehörigen des Besitz- und Bildungsbürgertums, sowie von einigen Studenten der hiesigen Hochschule, die gemeinsam das Denkmalkomitee bildeten und um Beiträge für ein „treues und würdiges Standbild Scheffels" baten (Karlsruher Nachrichten 9. 5. 1886, 1. Bl.). Die Gelder flossen reichlich; bis Juni waren es bereits über 10 000 Mark, Ende 1886 etwa 23 000 Mark. Zugunsten des Denkmals wurden Konzerte veranstaltet und Erinnerungsfeste abgehalten. Auch 1887 kam es noch zu keinem Beschluß in dieser Angelegenheit, wenngleich am Ende des Jahres bereits 32 558 Mark zur Errichtung eines Scheffel-Denkmals zur Verfügung standen.

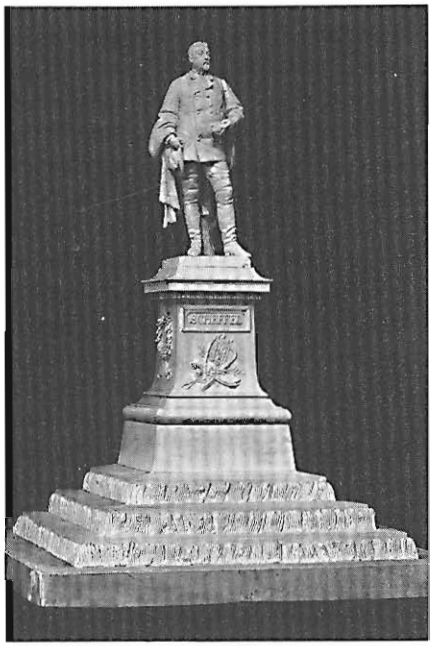
Am 2. 6. 1888 schließlich schrieb das Denkmalkomitee einen Wettbewerb aus, dessen genauer Wortlaut nicht bekannt ist. Innerhalb des Komitees hatte es bereits erste Meinungsverschiedenheiten gegeben, da einige Mitglieder, entgegen den in den Aufrufen formulierten Vorstellungen, die Konkurrenz nur auf Karlsruher Künstler beschränken wollten und zudem der Auffassung waren, daß eine Büste genüge. Man einigte sich dann darauf, einen offenen Wettbewerb zu veranstalten und die Wahl, ob Büste oder Standbild, den Künstlern zu überlassen. Verlangt wurden Modelle im Maßstab von $^1/_5$ der wirklichen Größe. Der geplante Aufstellungsort und der Abgabetermin der Entwürfe ließen sich weder der Presse noch den Archivalien entnehmen. Wie so üblich, hatte das Gesamtkomitee einen geschäftsführenden Ausschuß bestimmt, der die Angelegenheit bis zur endgültigen Entscheidung weiterführte. Zunächst wurden die Preisrichter eingeladen, der Bildhauer Adolf Donndorf aus Stuttgart, der Architekt Josef Durm aus Karlsruhe, der Architekt Christian Friedrich von Leins aus Stuttgart, der Kunsthistoriker Wilhelm Lübke aus Karlsruhe und der Bildhauer Wilhelm Rümann aus München. Ungewöhnlich war, daß mit Josef Durm und Wilhelm Lübke zwei Mitglieder des Gesamtkomitees als Juroren hinzugezogen wurden. Das Preisgericht trat am 10. 12. 1888 zusammen, um die 17 eingegangenen Entwürfe zu begutachten. Sieben Modelle zeigten den Dichter stehend, fünf in sitzender Haltung. Eine Arbeit stellte eine Allegorie dar, und vier Entwürfe gaben die Büste des Dichters mit allegorischem Beiwerk wieder. Der erste Preis mit 1500 Mark wurde einstimmig dem mit dem Motto „Mettnau" (Abb. 58 a) gekennzeichneten Werk von Adolf Heer zuerkannt, „wegen der Feinheit der individuellen Wiedergabe der Persönlichkeit des zu Feiernden" (Karlsruher Ztg. 14. 12. 1888), wenngleich man die Zahl der Treppenabsätze des Postaments „bis auf den obersten beschränkt" wünschte. Den zweiten Preis in Höhe von 1000 Mark erhielt der Schöpfer des Modells „Ölzweig" (Abb. 58 b), der Bildhauer Hermann Volz. Bei dieser Arbeit wurde die „wirklich schöne Allegorie bei der plastisch fein durchgebildeten, am Fuße des Postaments angelehnten weiblichen Gestalt" gelobt (Karlsruher Ztg. 14. 12. 1888). Die Büste befand man jedoch nicht für charakteristisch genug, auch das allzu massige Postament und die ungünstigen Bogenformen an dessen Seiten wurden bemängelt. Den dritten Preis in Höhe von 500 Mark errang der Bildhauer Friedrich Wilhelm Volke. Bei seinem Entwurf mit dem Motto „Büste" (Abb. 58 c) wurde die „Gegenüberstellung einer idealen Gestalt und der rein realistisch gehaltenen Figur des Trompeters" als „nicht zulässig" erkannt (Karlsruher Ztg. 14. 12. 1888).

Das Modell Volkes zeigt einen reich gegliederten Sockel, der die Büste Scheffels trägt, und an dessen Vorderseite das Relief einer stilisierten Lyra auf den Beruf des Dichters hinweist. Drei Stufen führen zum Sockel hinauf, dessen Basis sich zu beiden Seiten verbreitert und dem figürlichen Beiwerk Platz bietet. Auf der linken Seite sitzt Scheffels „Trompeter von Säkkingen", gekennzeichnet durch die Trompete in seiner Hand, auf der rechten steht eine weibliche, allegorische Gestalt, die in der rechten Hand eine Buchrolle hält und mit der linken dem Gefeierten einen Lorbeerkranz reicht – ihre Attribute lassen sie als Muse der Dichtkunst erkennen.

Alle Entwürfe für das Scheffel-Denkmal waren im Anschluß, vom 12. bis 23. 12. 1888, im großen Rathaussaal öffentlich zur Besichtigung ausgestellt. Während die Beurteilung des Volkeschen Entwurfs nicht weiter erörtert wurde, kam es bezüglich der beiden ersten Preise schon bald zu Auseinandersetzungen. Das Komitee hatte sich bei der Ausschreibung ausdrücklich die Entscheidung darüber vorbehalten, welcher Entwurf ausgeführt werden sollte. Kaum war das Urteil der Jury bekanntgegeben, „als auch von gewissen Seiten in leidenschaftlicher Voreingenommenheit der Versuch zutage trat, über den Spruch der Preisrichter mit souveräner Geringschätzung zur Tagesordnung überzugehen" (Karlsruher Ztg. 22. 12. 1888).

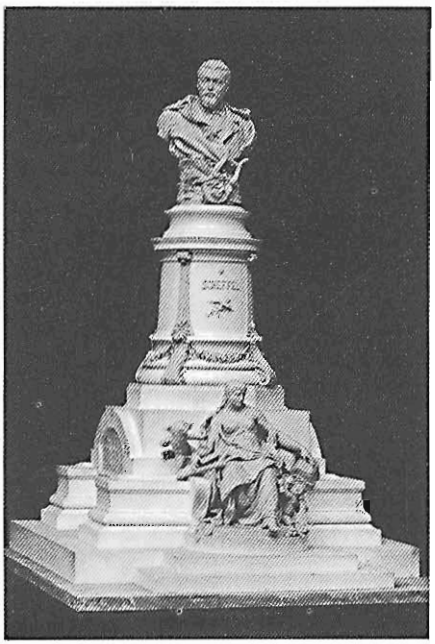


58
Scheffel-Denkmal, Aufnahme nach 1892



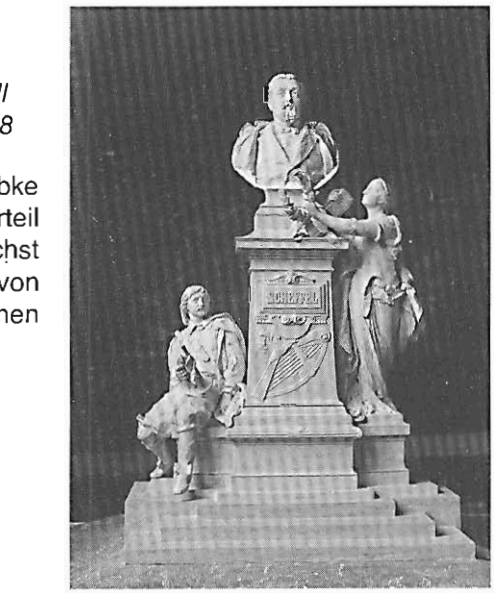
58a
Scheffel-Denkmal, Wettbewerbsmodell von Adolf Heer 1888

Der diesen Streit bedauernde Kunsthistoriker Wilhelm Lübke begründete in einem ausführlichen Zeitungsartikel sein Urteil als Jurymitglied. Er schilderte, wie die Preisrichter zunächst von dem Volzschen Entwurf (Abb. 58b) angetan waren, „von der Schönheit der am Fuß des Denkmals sitzenden weiblichen



58b
Scheffel-Denkmal, Wettbewerbsmodell von Hermann Volz 1888

Figur, trotz ihrer zu großen und zu langen unteren Theile und der ebenfalls zu mächtigen Arme". Auch müßten die beiden Putti an ihrer Seite, „ohnehin viel zu winzig und zu sehr an gewisse kunstgewerbliche Gegenstände erinnernd", entfernt werden, ebenso Palmzweig und Lyra am Büstenfuß. Schließlich wäre das Postament, das „nach oben einem hübsch dekorirten Ofen, nach unten einem schweren Keller- oder Kerkergewölbe ähnelt", wesentlich umzugestalten. Lübke gestand dem Künstler zu, diese Änderungen zufriedenstellend erbringen zu können. Schwerwiegender war für ihn allerdings die Gestaltung der Büste, bei welcher er zwar die „vorzüglich feine Ausführung in Wachs" lobte, die in seinen Augen aber nur wenig Ähnlichkeit mit Scheffel aufwies. Der Kunsthistoriker vermutete, Volz habe den Dichter nicht persönlich gekannt, „sonst würde er in Form, Haltung und Ausdruck sich nicht so



58c
Scheffel-Denkmal, Wettbewerbsmodell von Friedrich Wilhelm Volke 1888

vergriffen haben" (Karlsruher Ztg. 22. 12. 1888). Bei längerer Betrachtung der Modelle sei nun bei den Preisrichtern „der Anfangs bestechende Reiz der schönen weiblichen Idealfigur mehr und mehr in den Hintergrund" getreten und die Bedeutung des Heerschen Entwurfs (Abb. 58a) dafür zur Geltung gekommen. „Der Künstler hat uns den Dichter (und dies ist das einzig Zulässige, denn wir wollen ihn nicht in der von Alter und Krankheit gebeugten Erscheinung auf die Nachwelt bringen) in der elastischen kraftvollen Gestalt des jugendfrohen Wanderers hingestellt, und in jedem Zuge, in Form, Ausdruck und Haltung des Kopfes und in der vornehmen Ruhe und Anspruchslosigkeit des Ganzen uns den echten wahren Scheffel,

wie er in jungen Jahren leibte und lebte, vor uns hingezaubert. *Wir glauben ihn durch den Bergwald dahinschreiten zu sehen,* in Joppe und hohen Stiefeln, mit dem Plaid und dem Reisehut, wie die schönsten frischesten Lieder seinem sangesfrohen Munde entströmen" (Karlsruher Ztg. 22. 12. 1888). So lautete die geradezu hymnische Beschreibung von Wilhelm Lübke. Kritikpunkte waren hier ein zu kleiner Kopf und zu lange Unterschenkel der Figur, auch müßte der Stufenbau verringert werden. Diese Änderungen seien aber leicht auszuführen, und so empfahl das Preisgericht schließlich diesen Entwurf zur Ausführung, „denn es erkannte in ihm unter allen Arbeiten die allein charakteristische und zugleich poetische Lösung der Aufgabe".

In die öffentliche Debatte griff noch ein anderes Mitglied des Denkmalkomitees ein, der Maler Wilhelm Klose, der mit Scheffel befreundet gewesen war. Bei der Frage Standbild oder Büste wies er darauf hin, daß man erstmals wieder seit der Errichtung des Winter-Denkmals (Kat.-Nr. 24) im Jahre 1855 daran denken könne, ein Standbild aufzustellen, „und wer weiß, wie lange es dauert, bis wieder ein Karlsruher geboren wird, dessen Ruhm so weit reicht, wie der Scheffels" (Karlsruher Nachrichten 21. 12. 1888, 1. Bl.). Auch Klose hielt die Kopfhaltung der Volzschen Denkmalbüste für „total verfehlt", während die Figurengruppe „eher für einen griechischen Erotiker" als für den „deutschen Romantiker Scheffel" passe. In einer weiteren Zuschrift an die „Karlsruher Nachrichten" setzte sich Klose mit der Ansicht auseinander, „Standbilder sollten nur den größten Geistern der Nation, einem Schiller, Goethe und Lessing gesetzt werden". Er argumentierte, daß man andernorts auch andere Dichter als diese in Statuen verewigt habe. „Auch der Umstand, daß von auswärtigen Künstlern mit einer einzigen Ausnahme nur Entwürfe zu Standbildern eingesandt wurden, ist ein deutlicher Fingerzeig, was man von der Vaterstadt des Dichters in diesem Fall erwartet" (Karlsruher Nachrichten 28. 12. 1888). Außerdem würde der ausgeführte Heersche Entwurf neben dem Berliner Schiller-Denkmal beispielsweise „nur eine bescheidene Rolle spielen [. . .], und somit bliebe also die Inferiorität Scheffels gegenüber Schiller, deren Betonung manchem seiner Mitbürger so wichtig erscheint, immerhin noch gewahrt", fügte der Maler ironisch hinzu.

Auch die Studenten meldeten sich, allerdings erst verspätet, zu Wort und erklärten in einer Zuschrift an die „Badische Landeszeitung" vom 30. 1. 1889 (2. Bl.), daß „die Studentenschaft nie ihre Stimme dazu hergegeben hätte, daß man sich als Denkmal für unseren großen Scheffel mit einer Büste genügt, während man im Besitze eines noch dazu prämiirten Standbildentwurfes sich befindet".

Die Gegner des Standbildes stießen sich „an den Wasserstiefeln, *mit welchen [. . .] der Künstler des Dichters Bein bekleidet* hatte, statt mit der unschönen modernen Hose", wie ein anderes Komiteemitglied, der Architekt Thomas Cathiau ausführte (Bad. Landesztg. 23. 1. 1889, 2. Bl.). Cathiau gehörte zu den Verfechtern des Heerschen Entwurfs. In seiner Argumentation erinnerte er an die bekannte Skizze des „Wanderers am Hohentwiel" von Anton von Werner, aber auch an die Worte Scheffels in der „Waldeinsamkeit": „Im Frühlicht des Morgens entschreit' ich dem Haus / In hohen Gedanken und Stiefeln [. . .]" – beides Bilder, welchen das Heersche Modell entsprach.

Wie mehrfach gezeigt, äußerten sich die Befürworter der Juryentscheidung ausführlich in der Tagespresse, während diejenigen, die dem Volzschen Entwurf zuneigten, immer nur von den Erstgenannten erwähnt und argumentativ angegriffen wurden. Diese nur indirekt greifbare Polarisierung kann daher rühren, daß sich die Beteiligten in Fachleute und Laien scheiden lassen, wobei jene ihre Position faktisch begründen konnten, diese jedoch nicht. Hinzu kam die bereits angeführte Tatsache, daß zwei Jurymitglieder Karlsruher waren und somit weiterhin an der Angelegenheit interessiert, ja sogar als Angehörige des Gesamtkomitees an der endgültigen Entscheidung beteiligt waren.

In dieser etwas verfahrenen Situation bezog der Stadtrat Stellung, indem er sich einstimmig für die Ausführung des Volzschen Entwurfs aussprach. Anfang Januar 1889 teilte man dies dem geschäftsführenden Ausschuß mit, der sich dadurch in seiner Intention bestärkt fühlte und beschloß, dem weiteren Komitee genau diesen Vorschlag zu machen. Vorausgegangen war der Entscheidung eine Abstimmung, zu der man erstaunlicherweise zwei Mitglieder des Gesamtkomitees hinzugebeten hatte, und zwar die ehemaligen Juroren Lübke und Durm. Lübke enthielt sich der Stimme, Durm „legte sein Mandat mit kurzer Erklärung nieder und trat aus" (Bad. Landesztg. 23. 1. 1889, 2. Bl.). Bei der folgenden, schließlich entscheidenden Sitzung des Denkmalkomitees am 19. 1. 1889 waren 18 Komiteemitglieder, darunter auch die Studenten, nicht anwesend – das Ergebnis waren 17 Stimmen für, 11 gegen die Büste. Direkt im Anschluß traten weitere fünf Mitglieder mit einer schriftlichen Erklärung der Gründe aus dem Komitee aus: „1) Sie erblicken in der Ablehnung des Standbildes eine Herabminderung der dem nationalen Dichter gebührenden Ehre; 2) Sie halten das Komitee durch das in seinem [. . .] Aufrufe zur Sammlung von Beiträgen gegebene Versprechen, ein Standbild zu errichten, für verpflichtet, sein Wort dem Beitraggeber gegenüber einzulösen" (Bad. Landesztg. 20. 1. 1889, 2. Bl.).

Unterzeichnet war dieser Protest mit den Namen Cathiau, Brombach, Gleichauf und der Brüder Klose.
Der Karlsruher Eklat in der Denkmalsangelegenheit kam letztlich der Stadt Heidelberg zugute, die ebenfalls schon eine stattliche Summe für ein Scheffel-Denkmal gesammelt hatte. Die in Karlsruhe Brüskierten, allen voran der Maler Wilhelm Klose und seine Freunde, schenkten den Heidelbergern 9500 Mark unter der Bedingung, daß der vom Karlsruher Preisgericht mit dem ersten Preis bedachte Heersche Entwurf in Heidelberg zur Ausführung komme, was dort „freudig und dankbar angenommen" wurde (Bad. Landesztg. 12. 2. 1889, 2. Bl.). Das Denkmal wurde im Juli 1891 eingeweiht.
Neben der heftig geführten Diskussion um das zur Ausführung bestimmte Modell trat die Platzfrage überraschenderweise fast ganz in den Hintergrund. Auch hier gab es unterschiedliche Meinungen, die sich in der Presse artikulierten. Als Standort für das Scheffel-Denkmal wurden in der „Badischen Landeszeitung" vom 16. 12. 1888 (2. Bl.) und in den „Karlsruher Nachrichten" vom 21. 12. 1888 (1. Bl.) der Spitalplatz – der heutige Lidellplatz – im Südosten der Innenstadt vorgeschlagen; dabei hob man die Nähe des Bahnhofs hervor, und außerdem sei Scheffels Geburtshaus an diesem Platz gelegen. Der Stadtrat hatte jedoch den Kunstschulplatz im damaligen Hardtwaldstadtteil – der heutige Scheffelplatz im Nordwesten der Innenstadt – als Standort für das Denkmal ins Auge gefaßt. In dieser etwas polemisch geführten Diskussion beklagten die Anwohner des Spitalplatzes eine gewisse Diskriminierung ihres Stadtteils zugunsten des sogenannten Millionen- oder Aristokratenviertels im Westen der Stadt (Karlsruher Nachrichten 19. 12. 1888, 1. Bl.). Auch in dieser Frage brachte die bereits erwähnte Sitzung vom 19. 1. 1889 Klärung, da sich der Denkmalausschuß für den Kunstschulplatz als Aufstellungsort entschied. Über die genaue Finanzierung ist nichts bekannt, jedenfalls bewilligte der Bürgerausschuß einen Beitrag von 7000 Mark für das Denkmal und 5000 Mark für die Gestaltung des Platzes, auf dem ursprünglich einmal ein Springbrunnen vorgesehen war. Vermutlich konnten so – zusammen mit den über 30 000 Mark an Beiträgen – die Kosten gedeckt werden. Zwischenzeitlich äußerte der Kunsthistoriker Wilhelm Lübke in einer Publikation von 1891 noch einmal seine harsche Kritik an derart „monumentalen Verirrungen". Er führte die Konkurrenz um das Karlsruher Scheffel-Denkmal als Beispiel dafür an, „daß unser Publikum hinsichtlich der Verwechslung des Kunstgewerblichen mit dem Monumentalen und vollends hinsichtlich der Bevorzugung des ersteren an Stellen, wo es nicht am Platze ist, die Verirrungen der Künstler theilt" (Lübke 1891, S. 363).

Am 19. 11. 1892 konnte das Karlsruher Scheffel-Denkmal feierlich enthüllt werden. Der Kunstschulplatz war für die Aufstellung des Denkmals umgestaltet worden; nach Norden hin hatte man eine kleine Anhöhe aufgeschüttet, zu der sieben Treppenstufen hinaufführen. Um den architektonischen Unterbau des Monuments war eine schmale Rasenzone angelegt, welche die Standfläche des Denkmals optisch vergrößerte und vom umgebenden Sandboden abgrenzte. Der Enthüllung ging ein Festakt im Saale des Museums voraus. Im Beisein des Großherzogs und der Großherzogin übergab der Vorsitzende des Denkmalausschusses, G. v. Stoesser, das Scheffel-Denkmal an die Stadt, in deren Namen Oberbürgermeister Schnetzler dankte.
Gegenüber seinem eingereichten Entwurf hatte der Bildhauer in der Ausführung doch einiges entscheidend verändert (Abb. 58). Der reich gestaltete architektonische Unterbau blieb in seiner Gliederung weitgehend erhalten; die gravierendste Änderung nahm der Künstler an den Seitenflächen der auf quadratischem Grundriß sich erhebenden Architektur vor. Er gab die bereits im ersten Urteil der Jury bemängelten ungünstigen Bogenformen auf, indem er die beiderseits dieses Feldes vorspringenden Gesimse zurücknahm und die Seitenreliefs in querrechteckige Felder einließ. Die am Fuße des Postaments sitzende weibliche Gestalt war ebenfalls verändert worden. Der Kontrast zwischen dem entblößten Oberkörper und den üppig fließenden Stoffmassen des Gewandes blieb erhalten, jedoch die langen Haare wurden in der Ausführung mit einem weit über den Rücken fallenden Schleier bedeckt. Die als ziemlich freie Interpretation einer Muse der Dichtkunst zu deutende allegorische Figur ließ ihre linke Hand über die Seiten eines aufgeschlagenen Buches gleiten, ihre Rechte umfaßte ein Saiteninstrument – Attribute, die einmal der Muse der epischen Dichtung, zum andern der Muse der Lyrik zugeordnet werden. Auch die beiden Putti – an der Seite und zu Füßen der weiblichen Gestalt – waren in der Ausführung, wenn auch nur geringfügig, modifiziert. Amor- und Bacchusknabe, dieser geflügelt und mit Pfeil und Bogen, jener eine Ranke Weintrauben und eine Laute haltend, vervollständigten diese ikonographisch beziehungsreiche Dreiergruppe. Die Figuren sollten Persönlichkeit und Werk des im Denkmal Verehrten versinnbildlichen, wobei der Hinweis auf den Dichter der „Gaudeamus-Lieder" mit Amor und Bacchus besonders deutlich war. Formal bildete die aus Bronze gegossene Gruppe die Überleitung vom Unter- zum Mittelbau der aus weißem Marmor gehauenen Sockelarchitektur.
In den bronzenen Seitenreliefs waren Szenen aus Scheffels „Ekkehard" dargestellt. Auf der linken Seite (Abb. 58 d) war



58d
Scheffel-Denkmal, linkes Sockelrelief, Aufnahme um 1892

der Einzug der Herzogin Hadwig von Schwaben in das Kloster von St. Gallen wiedergegeben; da gemäß den Klosterregeln keine Frau die Schwelle des Klosters betreten durfte, mußte der Mönch Ekkehard die Herzogin auf seinen Armen darüber tragen. Diesen szenischen Höhepunkt zu Anfang des Scheffelschen Romans hielt das Relief fest: Vor den imposanten Klosterbauten mit Zinnen und Türmen ist Hadwig mit ihrem Gefolge erschienen. Die Zugbrücke ist heruntergelassen, auf ihr steht – im Zentrum der Darstellung – der Abt des Klosters. Indem er dem Betrachter den Rücken zuwendet, weist er mit einer einladenden Gebärde an die Herzogin, die sich auf Ekkehards Schultern stützt, nach dem Tor. Neben dem Mönch ist, mit Schwert und Rittergewand, Herr Spazzo, der herzogliche Kämmerer, zu sehen, Klosterleute und das Gefolge Hadwigs schließen sich an. Diese Gruppe wird überwölbt von einem sich seitwärts neigenden Laubbaum, vor dem der Wächter und Jäger Romeias mit seinen Hunden bei den Begleiterinnen der Fürstin weilt. Zerklüftete Felsmassen schließen die Darstellung nach rechts hin ab, während am linken Bildrand die Klostermauer sich perspektivisch in die Tiefe zieht – die schmale Raumflucht wird im Vordergrund belebt von einer kleinen Gruppe fürstlicher Dienstleute mit Pferden und Hunden.
Zeigte das linke Relief die erste Begegnung zwischen Hadwig und Ekkehard, so stellte das rechte (Abb. 58e) den dramatischen Augenblick der Erzählung dar, als die Herzogin den Mönch zurückweist. Diese Szene spielt in der Burgkapelle auf dem Hohentwiel: „Sechs schwere Säulen mit würfelförmigem laubwerkverziertem Knauf trugen die niedere Wölbung", beschrieb Scheffel (Ekkehard 1904, S. 359) die Örtlichkeit, und der Künstler hat diese Schilderung der Architektur perspektivisch genau erfaßt, wobei er den Raum nach links in die Tiefe fluchten läßt. In der „Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert" war folgendes geschehen: Ekkehard hatte die Herzogin bedrängt, Rudimann, der Kellermeister von Reichenau, war hinzugekommen und rief den nachfolgenden Mönchen zu: „Sacrilegium! [. . .] er hat vor dem Altar die buhlerische Hand zu seiner Gebieterin erhoben!" (Ekkehard 1904, S. 365) Daraufhin verlor Ekkehard die Beherrschung, „er riß die ewige Lampe herunter, wie eine Schleuder schwang er das eherne Gefäß; das Licht darin erlosch – ein dumpfer Schrei hallte auf, der Kellermeister lag blutigen Hauptes auf den Steinplatten, die Lampe klirrte neben ihm . . . Ringen, Zerren, wilde Verwirrung . . . es ging mit Ekkehard zu Ende. Sie hatten ihn überwältigt; den Gürtel der Kutte rissen sie ihm ab und banden ihn" (Ekkehard 1904, S. 365). Genau diesen Moment der Erzählung hat der Bildhauer wiedergegeben: Rudimann liegt, von



58e
Scheffel-Denkmal, rechtes Sockelrelief, Aufnahme um 1892

Ekkehard niedergeschmettert, mit der ewigen Lampe am Boden, links von ihm halten drei Dienstleute den sich wehrenden Mönch fest, ein vierter liegt am Boden, andere eilen hinzu. Fast am rechten Bildrand steht Hadwig vor einem Seitenaltar, „mit abweisender Gebärde und voll strenger Hoheit dem Blick Ekkehards begegnend" (GLA: 235/6982). Das lebhafte Geschehen drückt sich in einer dynamischen Bewegung der beteiligten Personen aus und wird besonders deutlich in der bewegten Linienführung der üppigen Gewänder, gesteigert durch dramatisch-expressive Gesten der Handelnden. Kontrastierend wirken dazu die schweren kubischen Formen der Architektur mit ihren ruhigen Vertikalen und Horizontalen, eine Dynamisierung wird allenfalls durch die schräg ins Bild gesetzte Raumflucht erzielt. Auch der Gegensatz von betont flach gehaltenem Relief bei der Wiedergabe der baulichen Teile und den stellenweise beinahe vollplastisch herausgearbeiteten Figuren steigert die Ausdruckskraft der Darstellung.

Sind die beiden unteren Teile des dreifach gegliederten Denkmalunterbaus viereckig, erhebt sich der obere Teil, vermittelt durch eine achteckige Zwischenplatte, auf rundem Grundriß und verjüngt sich nach oben ein wenig. Vier in Voluten auslaufende bronzene Vertikalbänder, oben durch Fruchtwerk, unten durch Fruchtgehänge miteinander verbunden, gliedern optisch diesen zylinderförmigen Untersatz der Büste. Unter dem Namenszug „SCHEFFEL" auf der Vorderseite des Rundsockels ist, ähnlich wie am Grabmal des Dichters, das von Josef Durm und Adolf Heer stammte, eine, ebenfalls aus Bronze gegossene, fliegende Taube mit einem Ölzweig im Schnabel dargestellt – daher auch das Motto „Ölzweig" des Modells. Aber nicht nur Bronzeteile bilden den Dekor dieses mittleren Teils der Sockelarchitektur, der Marmor selbst ist in schmückender Absicht bearbeitet; so legt sich am unteren Rand ein ornamentiertes, wulstartig hervortretendes Band aus stilisierten Lorbeerblättern um die Rundung, die nach oben hin durch eine Zierleiste mit Eierstabmotiv abgeschlossen wird. In der Ausführung hat der Künstler den Schmuck dieser Zone sogar noch verstärkt gegenüber dem Entwurf, möglicherweise schienen ihm oder den Auftraggebern die großen weißen Flächen zu leer.

Auf diesem säulenartigen Sockelstück erhebt sich die Büste des Dichters, deren Gestaltung ebenfalls vom Modell abweicht. Vor allem die Kopfhaltung, die heftig kritisiert worden war, ist verändert. Die Büste zeigt Scheffel „mit freiem, aufwärts gerichtetem Blicke in der für seine jüngeren Jahre charakteristischen Bekleidung, wie solche von den Herren der vierziger und fünfziger Jahre getragen zu werden pflegte" (Weddigen 1904, S. 144). Im Entwurf dagegen war der Kopf ein wenig nach unten geneigt gewesen. Weggelassen ist in der Ausführung die Lyra am Büstenfuß, der in seiner gesamten Höhe mit vollplastischem Dekor – zahlreiche verschiedene Früchte und Blätter darstellend – geschmückt ist, an der Vorderseite noch durch einen Palmzweig geziert. Das Bildnis Scheffels ist recht naturalistisch gestaltet, wobei die voluminös drapierte Gewandung ein wenig an den Typus der barocken Herrscherbüste erinnert, was möglicherweise zu Ehren des Dichterfürsten auch beabsichtigt war.

Unter den bei der feierlichen Enthüllung so zahlreich niedergelegten Kränzen war auch einer der Scheffel-Verehrer in New York und einer des österreichischen Scheffel-Bundes, ein Hinweis auf das internationale Interesse und die Bedeutung des Gefeierten für die Zeitgenossen. Am Abend ehrte die Studentenschaft den „Dichter des fröhlichen Studentenlebens" mit einem Fackelzug (Chronik 1892, S. 65). „Mit drei Musikkorps, Reitern und zahlreichen sechs- und vierspännigen Wagen ziehen die Verbände durch die Straßen Karlsruhes zum Kunstschulplatz [. . .]. Es werden zwei Strophen des Gaudeamus gesungen, dann trägt der Studiosus Staiger die von Robert Haaß zu diesem Anlaß gedichtete ‚Studentenpredigt' vor [. . .]" (Kultzen 1961, S. 155; Kat.-Nr. 84). Zum Abschluß der Feierlichkeiten dieses Tages wurde anschließend im großen Saal der Karlsruher Festhalle ein Bankett abgehalten.

In der Folgezeit fanden am Scheffel-Denkmal immer wieder Gedenkfeiern statt, und am 9. 11. 1916 wurde der Kunstschulplatz in Scheffelplatz umbenannt, was die Bedeutung des Monuments für die Zeitgenossen noch unterstreicht. Anläßlich der Metallsammlungen während des Ersten Weltkriegs wurde für das Scheffel-Denkmal ein ausführliches Gutachten angefertigt, in welchem es abschließend heißt: „Des hohen künstlerischen Wertes wegen müssen neben der Büste und der Gruppe am Fusse des Standbildes auch diese beiden Reliefs unter allen Umständen erhalten bleiben" (GLA: 235/6982).

Überstand das Denkmal diese Jahre vollständig, kam es jedoch im Zweiten Weltkrieg wiederum für die „Metallspende des deutschen Volkes" in Betracht. Mitte April 1943 war nur noch die Büste Scheffels von der Ablieferung „zurückgestellt", alle übrigen Bronzeteile des Denkmals, die Reliefs, die Figurengruppe und das gesamte dekorative Beiwerk wurden für Kriegszwecke demontiert und eingeschmolzen.

Bei einer Bestandsaufnahme der städtischen Denkmäler wurde Anfang 1953 festgestellt, daß im Stadtarchiv von den zerstörten Seitenreliefs originalgroße Gipsabgüsse vorhanden sind und Neuanfertigungen in Bronze etwa 2500 Mark kosten würden. Bei diesen Plänen zur Wiederherstellung blieb es dann auch, und so bietet sich dem heutigen Betrachter ein völ-



58f
Scheffel-Denkmal, Aufnahme 1987

lig verändertes Bild des Denkmals (Abb. 58f). Nur noch die Bronzebüste und der Name des Dichters zieren am ursprünglichen Ort den Marmorsockel, der zwar nur kleinere Beschädigungen aufweist, aber längst nicht mehr in hellem Weiß erstrahlt. Die als großartiger Auftakt zu einem pompös dekorierten Monument konzipierte Freitreppe wirkt heute, angesichts des „abgeräumten" Denkmals, beinahe verfehlt. Die bald nach der Einweihung gepflanzten Bäume, ausschließlich Nadelhölzer, die das Denkmal von drei Seiten umgeben, überragen es mittlerweile, so daß lediglich die Blickachse nach vorne frei ist. Dadurch ist – wahrscheinlich genauso beabsichtigt – eine geradezu symbolische Gedenkstätte für den Dichter der „Waldeinsamkeit" entstanden.

Archivalien:
StA: 8/StS 17/123; 8/StS 22/11; 8/StS 23/42; 8/PBS OIII/656, 657; 8/PBS III/1297–1335; 8/PBS OXIIIb/381; 8/PBS OXIVb/607, 667, 691, 728, 729.
GBA: Akte TBA, Lutherplatz etc., Fach 52.
HBA: Akte Denkmäler und Brunnen, H. 2.
H-Reg: 365.21.
GLA: 56/165; 60/468; 235/6982; 424f/425; N Weech 11; D Karlsruhe 24; G Karlsruhe 538.
LDA: 00207, 06834, 06923, 06983; Kartei Metallspende.

Literatur:
Karlsruher Nachrichten 14. 4. 1886, 9. 5. 1886 (1. Bl.). – Chronik 1886, S. 80. – Wiener Bauindustrie-Ztg., 3, 1886, S. 623. – Chronik 1887, S. 75, 109. – Karlsruher Nachrichten 12. 12. 1888 (1. Bl.), 14. 12. 1888 (1. Bl.). – Bad. Landesztg. 16. 12. 1888. – Karlsruher Nachrichten 16. 12. 1888 (1. Bl.). – Karlsruher Ztg. 18. 12. 1888. – Karlsruher Nachrichten 21. 12. 1888 (1. Bl.). – Karlsruher Ztg. 22. 12. 1888. – Karlsruher Nachrichten 23. 12. 1888, 28. 12. 1888, 30. 12. 1888 (1. Bl.). – Chronik 1888, S. 96ff. – Karlsruher Nachrichten 1. 1. 1889. – Karlsruher Ztg. 20. 1. 1889. – Bad. Landesztg. 20. 1. 1889 (2. Bl.), 23. 1. 1889 (2. Bl.). – Karlsruher Nachrichten 23. 1. 1889, 25. 1. 1889. – Bad. Landesztg. 27. 1. 1889 (2. Bl.), 30. 1. 1889 (2. Bl.). — Karlsruher Nachrichten 30. 1. 1889, 1. 2. 1889. – Bad. Landesztg. 12. 2. 1889 (2. Bl.). – Kunstchronik 24, 1889, Sp. 203f. – Die Kunst für Alle 4, 1888/89, S. 141, 188f. – Chronik 1889, S. 108f. – Cathiau o.J. (1890), S. 37. – Festschrift zur Einweihung des Scheffel-Denkmals in Heidelberg. Heidelberg 1891. – Wilhelm Lübke: Altes und Neues. Studien und Kritiken. Breslau 1891, S. 363. – Karlsruher Ztg. 19. 11. 1892 (Beil.). – Chronik 1892, S. 64–72. – Meyer 1895, S. 57. – Woerl o.J. (1899), S. 22. – Führer 1900, S. 21f. – Ruf 1901, S. 24. – Joseph Viktor von Scheffel: Ekkehard. Eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert. 200. Aufl. Stuttgart 1904. – Otto Weddigen: Die Ruhestätten und Denkmäler unserer deutschen Dichter. Halle 1904, S. 144. – Weech 3, 2, 1904, S. 552, 581. – Beckmanns Führer o.J. (1905), S. 47. – Meyer 1905, S. 40f., 57, 78. – Kleiner Führer o.J. (1906), S. 12, 16, 27. – Chronik 1906, S. 210f. – Kleiner Führer 1909, S. 12f. – Bad. Presse 8. 4. 1911 (Abendausg.), 10. 4. 1911 (Mittagausg.). – Karlsruhe 1911, S. 489. – Sander 1911, S. 40, 109f., 183. – Oeftering 1913, S. 41, 55. – Krieg o.J. (1913), S. 31. – Chronik 1914, S. 207f. – Luckenbach 1914, S. 78. – Widmer 1915, S. 333. – Chronik 1916, S. 41. – Chronik 1917, S. 335. – Oeftering 1919, S. 18. – Widmer/Stark o.J. (1919), S. 32. – Chronik 1920–23, S. 63. – Behm 1921, S. 42, 60, 63. – Beringer 1923, S. 20ff., 40, 81f., 85. – Schorn 1925, S. 37, 52f. – Berendt 1926, S. 133. – Hirsch 2, 1932, S. 148. – Karlsruhe 1934, S. 51. – Schneider o.J. (1934), S. 117. – Karlsruhe 1936, S. 16. – Rolf Kultzen: Die Enthüllung des Karlsruher Scheffeldenkmals am 19. November 1892. In: Rupertо-Carola 13, Bd. 29, 1961, S. 150–156. – Baedeker 1966, S. 23. – Friedrich Bentmann: Der unbekannte Scheffel. Zu seinem 150. Geburtstag. Waldkirch i. Breisgau 1976. – Bischof 1978, S. 97. – Günter Mahal: Joseph Viktor von Scheffel. Versuch einer Revision. Karlsruhe 1986. – Um 1900. Das alte Karlsruher Künstlerhaus. Ausst.-Kat. Künstlerhaus-Galerie Karlsruhe 1987, Abb. 237.

G.B.