

# Karlsruher Beiträge

Nr. 1  
Mai 1981

Herausgeber  
Stadtverwaltung  
Karlsruhe



Stefan Sinos:  
Friedrich Weinbrenner,  
sein Beitrag zur Baukunst  
des 19. Jahrhunderts.

Wulf Schirmer:  
Die Architekten des  
19. Jahrhunderts – von der  
Schule Weinbrenners bis  
Hermann Billing.

Joachim Göricke:  
Klassizismus – Tradition  
und Neue Sachlichkeit der  
ersten Hälfte des  
20. Jahrhunderts.

Ottokar Uhl:  
„Denkwürdigkeiten“ –  
Aktualitäten.  
Zur Rezeption von  
Friedrich Weinbrenner.



# Karlsruher Beiträge

---

Vortragsfolge anlässlich  
des Weinbrenner-Jahres 1976

5. November 1976:  
Prof. Dr.-Ing. Stefan Sinos:  
Friedrich Weinbrenner, sein Beitrag zur Baukunst des  
19. Jahrhunderts.

18. November 1976:  
Prof. Dr.-Ing. Wulf Schirmer:  
Die Architekten des 19. Jahrhunderts — von der  
Schule Weinbrenners bis Hermann Billing —

3. Dezember 1976:  
Dr.-Ing. Joachim Göricke:  
Klassizismus-Tradition und Neue Sachlichkeit der  
ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Stadtarchiv Karlsruhe	
Abt.:	_____
Nr.:	<i>Lesesaal</i>

17. Dezember 1976:  
Prof. Ottokar Uhl:  
„Denkwürdigkeiten“ — Aktualitäten.  
Zur Rezeption von Friedrich Weinbrenner

Wein

Herausgeber: Stadt Karlsruhe  
Verlag und Gesamtherstellung: G. Braun  
(vormals G. Braunsche Hofbuchdruckerei  
und Verlag) GmbH, Karl-Friedrich-Str. 14—18  
7500 Karlsruhe 1  
Umschlaggestaltung und Layout: O. Then, Karlsruhe

© 1981 by G. Braun und Stadt Karlsruhe

ISBN 3 7650 0401 4

# Geleitwort des Oberbürgermeisters zu Heft 1 der neuen Schriftenreihe „Karlsruher Beiträge“

Wenige Namen sind mit unserer Stadt so eng verbunden wie der Name Friedrich Weinbrenner. Karlsruhe verdankt diesem bedeutenden Baumeister zum großen Teil sein städtebauliches Gesicht. Er gab der Stadt in zentralen Bereichen, so vor allem am Marktplatz und an den ihn rahmenden Gebäuden, zu Beginn des letzten Jahrhunderts ihren unverwechselbaren Charakter. Die bauliche Entwicklung ging zwar weiter, doch seine Handschrift ist bis heute unverkennbar.

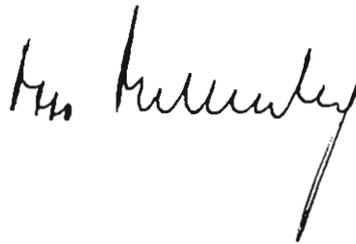
Die Stadt Karlsruhe hat das Jahr des 150. Todestages von Friedrich Weinbrenner 1976 zum Anlaß genommen, ihren großen Sohn in besonderer Weise zu würdigen. Der erstmals ausgeschriebene Architekturwettbewerb um die „Weinbrenner-Plakette“ und eine zusammen mit der Universität Karlsruhe veranstaltete Vortragsreihe, in deren Rahmen sich anerkannte Experten mit Leben und Werk des bekannten Baumeisters beschäftigten, bildeten die Schwerpunkte. Beides geschah in der Absicht, das Interesse an Friedrich Weinbrenner sowie an der baulichen Entwicklung Karlsruhes wachzuhalten und die Bevölkerung anzuregen, sich mit der Gestaltung unserer Stadt auseinanderzusetzen.

Es ist kein Zufall, daß sich die erste Ausgabe der neuen Schriftenreihe „Karlsruher Beiträge“ ebenfalls dem Thema Weinbrenner widmet. Die im ersten Heft veröffentlichten Vorträge aus dem Weinbrennerjahr wollen eine Möglichkeit bieten, das Wissen um die historische Entwicklung zu vertiefen und die Diskussion über stadtgestalterische Fragen fortzusetzen. Eine Dokumentation für interessierte Bürger also, die jenseits der Tagesaktualität auf das Wesentliche zielt. Dabei gehen die vier Referenten durchaus von unterschiedlichen Standpunkten und Ansätzen aus, so daß die Ergebnisse ihrer Überlegungen auch nicht unbedingt in gegenseitigem Zusammenhang zu sehen sind.

Die „Karlsruher Beiträge“, die von jetzt an in unregelmäßigen Abständen und in jeweils begrenzter Auflage erscheinen sollen, werden sich jedoch nicht auf städtebauliche Probleme beschränken. Sie werden aus

besonderem Anlaß vor allem kulturelle und stadtgeschichtliche Themen unterschiedlicher Art aufgreifen und versuchen, sie der Bevölkerung durch eine geeignete Darstellung nahezubringen. Die Stadt Karlsruhe will mit diesem Angebot Bürgern und Besuchern eine weitere Möglichkeit eröffnen, Karlsruhe kennen und lieben zu lernen. Ich wünsche der neuen Schriftenreihe daher einen guten Start und hoffe auf eine starke Resonanz in der Öffentlichkeit.

Karlsruhe, im Mai 1981



Otto Dullenkopf  
Oberbürgermeister



---

## Inhalt

Geleitwort des Oberbürgermeisters	3
Prof. Dr.-Ing. Stefan Sinos: Friedrich Weinbrenner, sein Beitrag zur Baukunst des 19. Jahrhunderts	7
Prof. Dr.-Ing. Wulf Schirmer: Die Architekten des 19. Jahrhunderts — von der Schule Weinbrenners bis Hermann Billing	61
Dr.-Ing. Joachim Göricke: Klassizismus-Tradition und Neue Sachlichkeit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	103
Prof. Ottokar Uhl: „Denkwürdigkeiten“ — Aktualitäten. Zur Rezeption von Friedrich Weinbrenner	139



Stefan Sinos

Friedrich Weinbrenner  
Sein Beitrag  
zur Baukunst  
des 19. Jahrhunderts



# Friedrich Weinbrenner

## Sein Beitrag zur Baukunst des 19. Jahrhunderts

Die Stadt Karlsruhe bekam in ihrer relativ kurzen Geschichte durch die Planungen in zwei verschiedenen Epochen ihre Bedeutung für die Baukunst des europäischen Raumes. Diese zwei Epochen fallen einerseits mit ihrer Gründung und der Planung der sogenannten Fächerstadt, noch im Geiste des Barocks, andererseits mit ihrer großen Erweiterung und Neugestaltung am Anfang des 19. Jahrhunderts, also in einer vom Klassizismus geprägten Zeit zusammen. Die Grundzüge des somit entstandenen Stadtbildes sind mehr oder weniger im alten Stadtbereich noch zu finden. Die Antithese der barocken Gründung mit dem klassizistischen Weiteraufbau ist hier trotz mancher Zerstörungen spürbar. Wenn jedoch die barocke Stadtgründung als ein formal extremes Beispiel der barocken Stadtplanung in die Baugeschichte einging, das zwar vorzüglich den Geist des Absolutismus widerspiegelt, sonst aber ohne richtige Beziehung zum Stadtorganismus gestanden hat, stellt die klassizistische Erweiterung der Stadt eine Schöpfung dar, welche die gesamte Stadtproblematik faßt und wirklich neue Wege für den Städtebau aufzeigt.

Diese klassizistische Stadt Karlsruhe ist mit dem Namen eines Baumeisters eng verknüpft, dessen Werk das Stadtbild geprägt und der Stadt ihre volle Bedeutung in der bisherigen Baukunst gegeben hat, nämlich mit Friedrich Weinbrenner. In einer der größten Zeiten deutscher Kulturgeschichte, in der neue wirtschaftliche und politische Strömungen nach der französischen Revolution bemerkbar wurden, hat die Stadt Karlsruhe das Glück gehabt, einen Universalgeist vom Format Weinbrenners zu haben, der ihr den Anspruch eines kulturellen Zentrums gab. Es ist demnach auch heute so, daß jede Würdigung der Stadt im baugeschichtlichen Zusammenhang vor allem mit dem Namen Weinbrenners verbunden bleiben muß.

In einer begrenzten Würdigung dieses Baumeisters können natürlich nicht alle Einzelheiten seines Wirkens geklärt werden. Aus diesem Grund wird im folgenden der Versuch unternommen, die Leitvorstellungen,

welche das Werk Weinbrenners geprägt haben, zu umreißen und die Bedeutung seiner Handlungen für seine Zeit und seine Nachwelt zu unterstreichen. Somit wird von einer reinen biographischen Darstellung zum Teil abgewichen und ein größerer Wert auf die Behandlung einzelner Schwerpunkte im Leben und Schaffen des Baumeisters gelegt. Zum besseren Verständnis des weiteren sind jedoch am Anfang einige Fakten über seine Herkunft und seine Jugendzeit notwendig.

Friedrich Weinbrenner ist im November 1766 in Karlsruhe geboren, „in dem reichen und fruchtbaren Jahre“, wie er in seinen „Denkwürdigkeiten“ schreibt, „worauf ein so furchtbarer Winter folgte, daß . . . die Bäume in dem . . . Eichwalde krachten und zersprangen“.<sup>1</sup> Mit diesen Sätzen fängt seine selbstbiographische Schilderung an und damit wird seine Geburt mit zwei extremen Naturereignissen verbunden. Man kann natürlich hier nur den Versuch Weinbrenners ablesen, sein Geburtsjahr deutlich zu markieren; vielleicht könnte auch seine Geistauffassung dokumentiert gesehen werden, also diejenigen eines Mannes, der in einer Zeit der großen Gegensätze lebte, welche auch sein Werk beeinflussten.

Der Sohn eines Hofzimmermeisters erlernte von klein auf das väterliche Handwerk und schildert seine frühe Jugend als sorglos und glücklich. Durch den frühen Tod seines Vaters, den er mit acht Jahren verlor und den Tod seiner Mutter, welche in seinem sechzehnten Lebensjahr starb, hat er sehr jung mit seinem Bruder die Geschäfte des Familienbetriebs übernommen, eine Aufgabe, die er auch mit großem Fleiß bewältigte. „Der Drang, das Zimmerhandwerk zu erlernen, war . . . so groß, daß ich in meiner Unschuld oft Gott auf den Knien bat, daß er die Welt nicht untergehen oder mich sterben lassen möchte, bevor ich mich nicht . . . so berühmt gemacht hätte, wie dieser

<sup>1</sup>) Fr. Weinbrenner: Denkwürdigkeiten. Herausgegeben von A. von Schneider, Karlsruhe 1958, S. 15

oder jener Meister . . .“ Mit diesen Worten beschreibt er in seinen „Denkwürdigkeiten“ seine frühe Haltung zum Familienhandwerk.<sup>2</sup> Als er sechzehn wurde, machte ihn allerdings der Gedanke sehr traurig „die ganze Zimmermannskunst bereits inne zu haben“. Denn wie er im weiteren schreibt, „fand (er) darin gar wenig Befriedigendes, weil (er) . . . wohl fühlte, daß man sich mit derselben keinen Namen und noch viel weniger berühmt machen könne“.<sup>3</sup>

Er versuchte also in den folgenden Jahren mit großem Fleiß weitere Bildung zu erlangen, vor allem Bildung, die ihn zum Erlernen der Baukunst führen konnte. Dieses Unternehmen war für die damalige Zeit in Karlsruhe nicht so einfach zu bewältigen und er bemerkt, daß es ihm „doch gänzlich an den für das höhere Studium der Baukunst unentbehrlichen Vorkenntnissen“ fehle, „weil sich dazumal niemand in Karlsruhe fand, welcher die Architektur gründlich kannte“.<sup>4</sup> Diese Bemerkung ist wohl sicherlich übertrieben. Sie zeigt jedoch die Schwierigkeiten, die er anfangs hatte, ein richtiges Baustudium zu beginnen. Später versuchte er das mit Reisen nachzuholen. Als er dann in Wien oder in Berlin die Gelegenheit bekam, ein richtiges Studium zu verfolgen, zog er nämlich eine freie Studienart vor und besuchte keine Bau- schule für eine längere Zeit. So blieb er auch weiterhin ein Geist, der ständig auf die Suche nach dem Neueren ging, ein Baumeister, der nach der wahren Kunst strebte und seine Haltung zur Kunst mit denjenigen eines Hungrigen, „der in einem Kochbuche liest“, verglich.<sup>5</sup> Er präsentiert sich also als ein Geist mit großen Ambitionen, der in seinem Baustudium forschend und tastend nach neuen Formen suchte, die seine Weltanschauung und sein Gefühl befriedigen könnten.

Weinbrenner war zur Zeit der französischen Revolution dreiundzwanzig Jahre alt. Es ist die Zeit des Beginns seiner Reisen, um einen unbefriedigten Geist mit neuen Kenntnissen zu sättigen. Nach einigen Berufsreisen in die Schweiz reiste er zuerst nach Wien,

wo er in der Akademie einige Kurse besuchte und sich sonst von gotischen und einigen barocken Bauten der Stadt begeistern ließ. Nach einem dreiviertel Jahr in Wien reiste er weiter nach Dresden, wo er schon nach acht Tagen feststellte, daß der Unterricht an der dortigen Akademie zwar „vorzüglich in den Anfangsgründen des Zeichnens, der Perspektive usw. bestand“, jedoch daß hier für ihn wenig zu gewinnen sei. Er faßte also den Beschluß, sich wieder auf den Weg zu machen, diesmal nach Berlin.

Auch in Berlin besuchte er nur Vorlesungen über Ästhetik und Baumaterialien und gestaltete im übrigen sein Studium frei. Es scheint, daß er, der später als Lehrer durch die Gründung einer eigenen Schule in Karlsruhe (aus der auch die Fridericiana hervorgegangen ist) so wirksam wurde, den eigentlichen programmierten Akademieunterricht scheute. Ja, er war, wie man aus seinen „Denkwürdigkeiten“ oft spürt, stolz, ein Autodidakt gewesen zu sein, der in seiner Zeit in welcher sich die modernen Gesellschaftsformen und ideologischen Richtungen entwickelten, ein offener Geist blieb und gerade diesen Zeitgeist in seinem Werk einzuschließen vermochte.

Diese Beziehung zu den Strömungen seiner Ära unterstreicht er deutlich in der Einleitung seiner Selbstbiographie, wenn er meint, daß „ein anderer mit gleichem Trieb und gleicher Liebe für die Kunst“ durch andere Umstände vielleicht „geschwinder zum Ziele“ gelangen kann. Allerdings schließt er gleich mit dem Satz „Allein welcher Mensch ist Herr seines Geschicks, das mit seinem Zeitalter und mit seinen Umgebungen meist so innig zusammenhängt?“<sup>6</sup> Diese Frage des Zeitalters und seiner Umgebung, hauptsächlich auf die Baukunst bezogen, soll im weiteren besprochen werden.

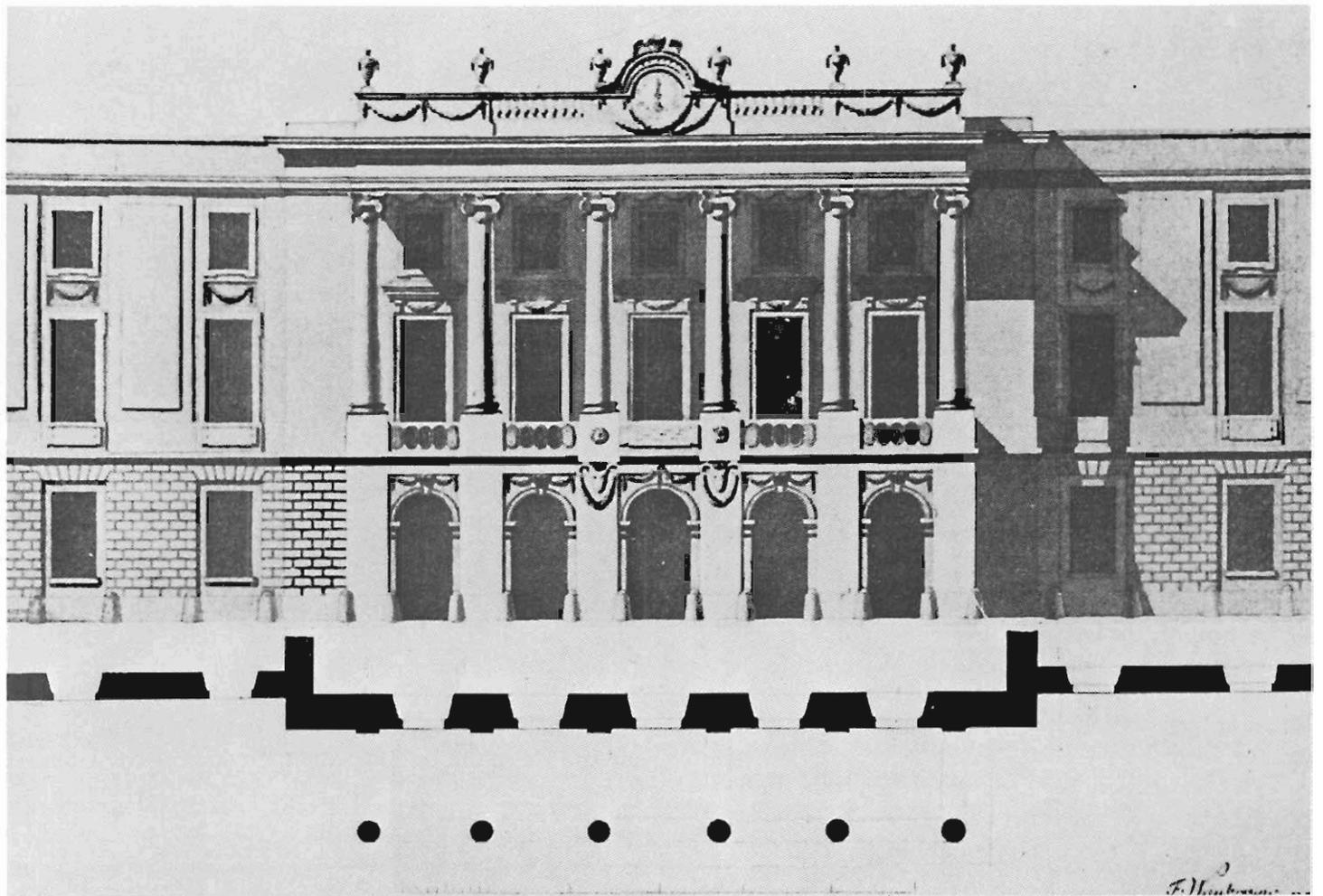
<sup>2</sup>) Ebenda, S. 17

<sup>3</sup>) Ebenda, S. 19

<sup>4</sup>) Ebenda, S. 20

<sup>5</sup>) Ebenda, S. 13

<sup>6</sup>) Ebenda, S. 13



Weinbrenner lernt noch in Karlsruhe bei Andrea Pozzo und Johann Heinrich Lambert und auch durch das Studium der fünf Säulenordnungen nach Vignola, im spätbarocken Sinne entwerfen. Der früheste bis jetzt publizierte Entwurf von Weinbrenner (Abb. 1) weist die typische spätbarocke Anordnung eines Palais wohl nach französischer Manier auf, mit gleicher Behandlung in der Höhe des mittleren Traktes und der Seitentrakte und einem vorgeschobenen Eingangsaufbau mit einer ionischen Kolonade im ersten Stock.

1. Fr. Weinbrenner, Entwurf zu einem Stadtpalais. Privatbesitz

Diese Architektur hat mit dem späteren Werk Weinbrenners wenig zu tun. Sie zeigt jedoch, daß er schon in Karlsruhe, auch entgegen seiner Behauptung, er hätte hier nicht die Möglichkeit gehabt, richtig zu studieren, zu reifen Ergebnissen in der damaligen konventionellen Entwurfsart gekommen war. Wohl meint er damit, daß seine Heimatstadt ihm nicht eine Lehre der Bauformen geben konnte, welche dem fortschrittlichen Zeitgeist seiner Ära entsprach. Dies wollte er in Paris finden. Er ließ sich aber dann überreden, nach Wien zu fahren. Jedoch muß mit großer Sicherheit angenommen werden, daß er während seiner Wiener Zeit auch weiterhin im spätbarocken Stil, wie es dort üblich war, entwarf. Zugleich muß er aber mit den schon im Aufbruch befindlichen Strömungen des Klassizismus, in dem er seinen Weg finden sollte, vertraut geworden sein. Dadurch scheint sein Unbehagen über die allgemeine Studienmöglichkeiten erklärbar, welches vielleicht schon in Wien vorhanden war und in Dresden bei ihm voll zum Ausdruck kommt. Es ist auch bezeichnend dafür, daß auf seinen eigenen Vorschlag hin sein Mitreisender und er Dresden nach einigen Tagen verließen, um nach Berlin zu fahren, wo nach seinen Worten „damals so viel gebaut“ wurde.<sup>7</sup>

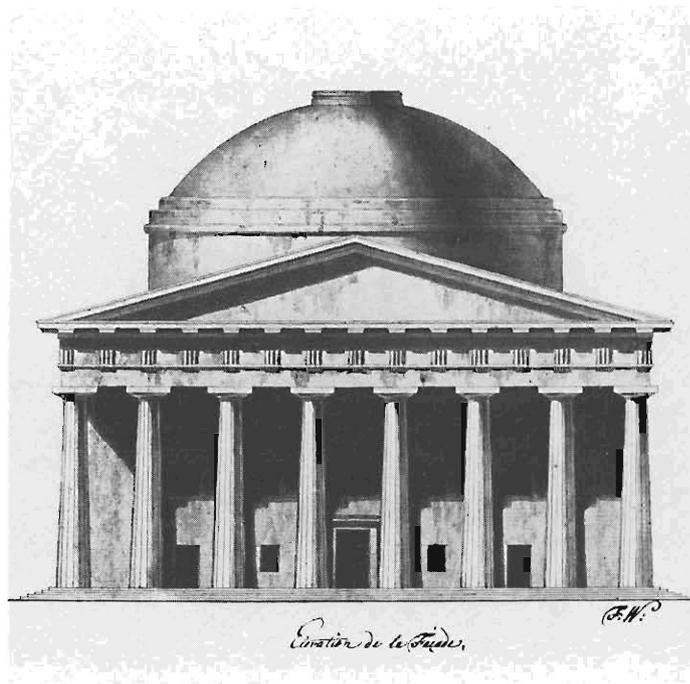
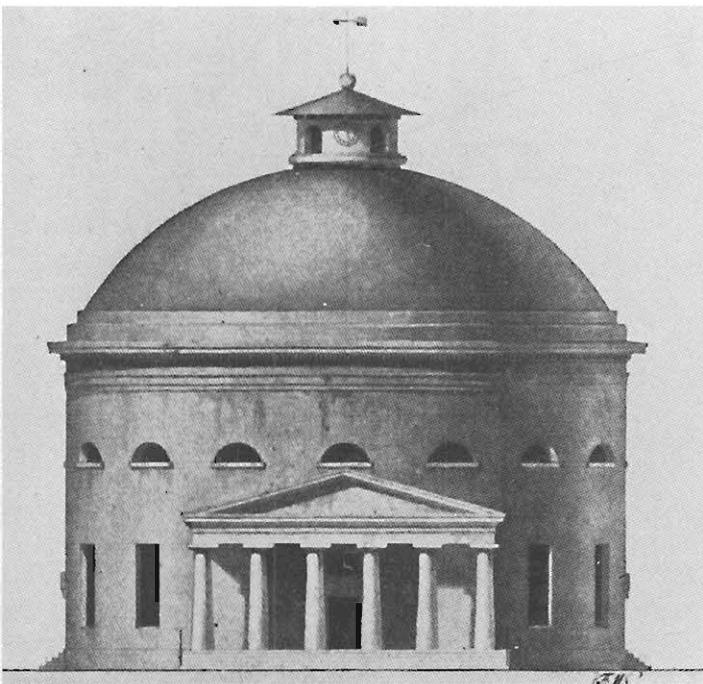
Es ist heute nicht leicht festzustellen, wie Weinbrenner zum Klassizismus kam. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß seine Begegnung mit dieser neuen Kunstrichtung in Wien erfolgte. So wäre sein Drang, nach Berlin zu kommen, auch erklärlich. In Berlin wurde damals wie in fast allen großen deutschen Städten viel gebaut. Allein diese Tatsache erklärt noch nicht den Entschluß, sein Studium in Wien und Dresden abzubrechen, um dorthin zu kommen. In dieser Tat scheint es nicht die Menge der gebauten Substanz, sondern die Art, in der man baute, und die allgemeine Geisteshaltung, die in dieser Stadt seit der Zeit Friedrichs des Großen herrschte, gewesen zu sein, die ihn zu diesem Entschluß geführt hat; also nicht allein das großstädtische, sondern das im Auf-

bruch befindliche klassizistische Berlin. Hier hörte er vor allem Vorlesungen über Ästhetik und über Baumaterialien. Er vermied aber wiederum ein geregeltes Studium. Außerdem suchte er die gesellschaftliche Beziehung zu den damals in Berlin wirkenden Architekten, vor allem zu Genelli aber auch zu Langhans. In der Zwischenzeit entwarf er, und er muß hier mit den zwei klassizistischen Stilen vertraut geworden sein, die sein Lebenswerk bestimmten: nämlich mit dem Klassizismus, der in direkter Beziehung zum Werk des barocken Baumeisters und Theoretikers Andrea Palladio stand und demjenigen, der seine Vorbilder durch eine erneute unmittelbare Auseinandersetzung mit den antiken Bauten suchte und danach strebte, ihn neuen gesellschaftlichen Erfordernissen anzupassen.

Der Klassizismus als kulturelle Bewegung bedeutet sicherlich einen der Höhepunkte deutscher Geistesgeschichte. Diese Tatsache ist keinesfalls ein Zufallsergebnis. Sie steht in engem Zusammenhang mit dem Wesen des damals aufsteigenden deutschen Bürgertums, das nach mehr Rechten und Freiheiten strebte. Dabei wurde zum einen im kleinen Maßstab die Struktur der mittelalterlichen Bürgerstadt als Vorbild angesehen, zum anderen in größerem Maßstab die römische Republik und vor allem die athenische Demokratie gesellschaftlich und kulturell als Ideal betrachtet.

In der Architektur hatte man in der Zwischenzeit außer dem Werk von Palladio das Werk von Piranesi über die römische und das Werk von Le Roy über die griechische Antike gehabt, welche für die Entwicklung der neuen Formsprache von größerer Bedeutung gewesen sind. Gleichzeitig jedoch bahnten sich in der Architektur neue Ideen an. Durch die letzteren wurde die Regelmäßigkeit der Form und die Einfachheit der Baukörper zu einem neuen Architekturziel erhoben. Dabei wurden das Quadrat, der Kubus, der Kreis und der Zylinder als primäre architektonische Grundfor-

<sup>7</sup>) Ebenda, S. 38



men angesehen. Eine Erneuerung in der Architektur sollte nur durch das Zurückgreifen an diesen Grundformen erfolgen.

Mit dieser letzten Richtung kommt Weinbrenner auch in Berlin zum ersten Mal in Berührung. Es waren demnach drei neue Grundlagen des Entwerfens, die im Rahmen des Klassizismus von der einen oder der anderen Schule propagiert wurden, also die erneute Auseinandersetzung mit der römischen oder der griechischen Antike, die Ideologie über den Wert der einfachen Grundformen, selbstverständlich in Anlehnung an Plato, und der Palladianismus.

Bei der Betrachtung der Versuche Weinbrenners, mit den zwei erstgenannten Entwurfsgrundlagen zu arbeiten, ist es notwendig, auf einen Berliner Bau Bezug zu nehmen. Noch unter Friedrich dem Großen hat der Franzose Le Geay die Hedwigskirche in Anlehnung an das Pantheon gebaut und hier eine römische Rundtempelform für einen christlichen Sakral-

2. Fr. Weinbrenner, Entwurf zu einer protestantischen Kirche

3. Fr. Weinbrenner, Entwurf zu einer protestantischen Kirche. Slg. Institut für Baugeschichte, Universität Karlsruhe

bau verwendet.<sup>8</sup> In Zusammenhang mit diesem Bau entstanden von Weinbrenner in Berlin Entwürfe zu einer protestantischen Kirche, die auch das Pantheon als Vorbild nahmen (Abb. 2 und 3). Allerdings ist es nicht mehr allein das Spiel zwischen der Zylindermasse der Halbkugelüberdachung, und der Vorhalle, welches bei diesem Projekt zum Ausdruck kommt, sondern auch der Versuch des Architekten, dem römischen Rundbau durch die Anbringung der dorischen Säulenform in der Fassade einen griechischen Geist

<sup>8</sup>) Über Le Geay und seinen Werken vgl. J. Harris, Le Geay: Piranesi and International Neo-Classicism in Rome 1740–1750. In Essays presented to R. Wittkower London 1969, S. 189 ff. Auch J. M. Perouse de Montclos: Etienne-Louis Boullée, Paris 1969, S. 39 ff; S. Sinos: Entwurfsgrundlagen im Werk Friedrich Weinbrenners, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden Württemberg, Bd VIII, 1971, S. 200 und Abb. 5

zu geben. Gerade die Beziehung der dorischen Vorhalle zum übrigen Baukörper scheint bei den zwei Varianten entscheidend für die kompositionelle Auseinandersetzung Weinbrenners gewesen zu sein. Von der niedrigen kleinen Vorhalle des einen Entwurfes, die etwas verloren vor den massigen übrigen Baukörpern dasteht, der übrigens von einer chinesischen Laterne gekörnt ist, geht er in seiner zweiten Variante genau zum Gegenteil über. So entwirft er eine große dorische, achtsäulige Vorhalle, welche die gesamte Breite des Grundrisses einnimmt.<sup>9</sup> Hinter dieser Vorhalle erscheint nur ein Teil des Kuppeltambours, der sich über dem inneren Kreis des Grundrisses erhebt. In diesem Projekt verschmelzen sich also zwei Ideen: die Verherrlichung des einfachen Baukörpers, die an einem Bau römischen Ursprungs erkannt wird, und die dorische Form, die als Symbol des Griechischen, Tektonischen, Einfachen und Wahren angesehen wurde.

Bezeichnend für die Stilrichtung, die er hier verfolgt, ist auch die Rolle, welche die dorischen Säulen im allgemeinen zu dieser Zeit gespielt haben. Die Auseinandersetzung um den dorischen Stil war nämlich damals eines der größten theoretischen Themen der Zeit. Jede progressive Architekturplanung konnte schwer ohne sie auskommen, also ohne dieses Zeichen einer humanistischen Geisteshaltung.<sup>10</sup> Der Dorismus, d. h. der klassizistische Stil, der sich durch die Verwendung der dorischen Säule auszeichnete, wird Weinbrenner für die nächsten Jahre ständig beschäftigen. Es ist ein eigentümlicher Dorismus, der sich zum Teil mit sehr gedrungenen Säulenproportionen ausdrückt, welche allerdings damals auch sonst üblich waren und der eigentlich nicht viel mit der griechischen Architektur zu tun hat.

In diesem Sinn hat also auch Weinbrenner versucht, die dorische Ordnung in seine Bauten einzubeziehen. So verwendet er die dorische Säule bei seinem Entwurf zu einem Grabmal (Abb. 4), das wohl eines seiner besten Beispiele einer Architektur, die den einfachen Baukörper verherrlicht, darstellt. Auch bei einem

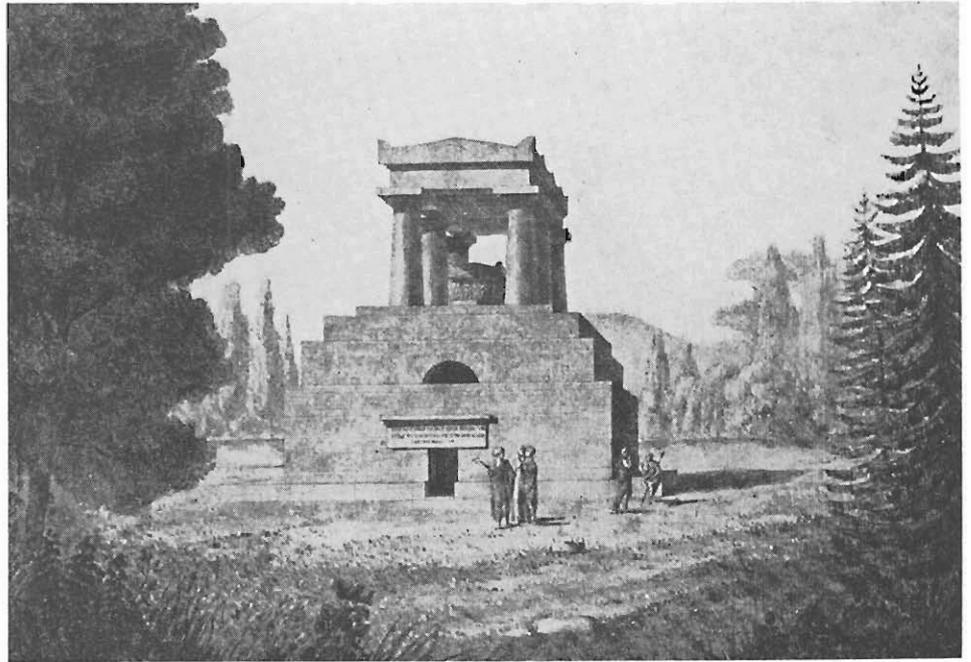
folgenden Entwurf für ein „Denkmal auf die Schlacht bei Rossbach“ (Abb. 5) wird die dorische Säule benutzt. Das Denkmal ist allerdings in einer römischen Gesamtplanungsidee konzipiert und weist eine mittlere Gedenksäule in Anlehnung an römische Vorbilder, jedoch mit stark gedrungenen Proportionen, auf. Dieses Projekt wird in Rom gezeichnet und demonstriert schon die inneren Kämpfe, die er bei den Auseinandersetzungen zwischen den römischen Formen und denjenigen, die er als griechisch ansah, durchmachte. Es zeigt auch, wie er dann im weiteren handeln und römische Planungsideen mit stark abstrahierten griechischen Einzelformen zu verbinden suchen wird.

Weinbrenner entschloß sich 1792, nachdem er schon in die klassizistischen Ideen der damaligen Zeit eingedrungen war, die römische Antike selber zu studieren. Ihm sollte das unmittelbare Studium der alten Bauten zur weiteren Vertiefung in der antiken Formsprache verhelfen. Dazu hatte ihm auch Genelli wärmstens geraten. Insgesamt blieb er dann fünf Jahre in Rom, eine Zeit, die für ihn sehr ergiebig war, in der er sein freies Studium fortsetzte und zugleich seine Tätigkeit als Lehrer anfang. Nebenher verkehrte er auch hier mit manchen Künstlern, er musizierte und zeichnete vor allem.

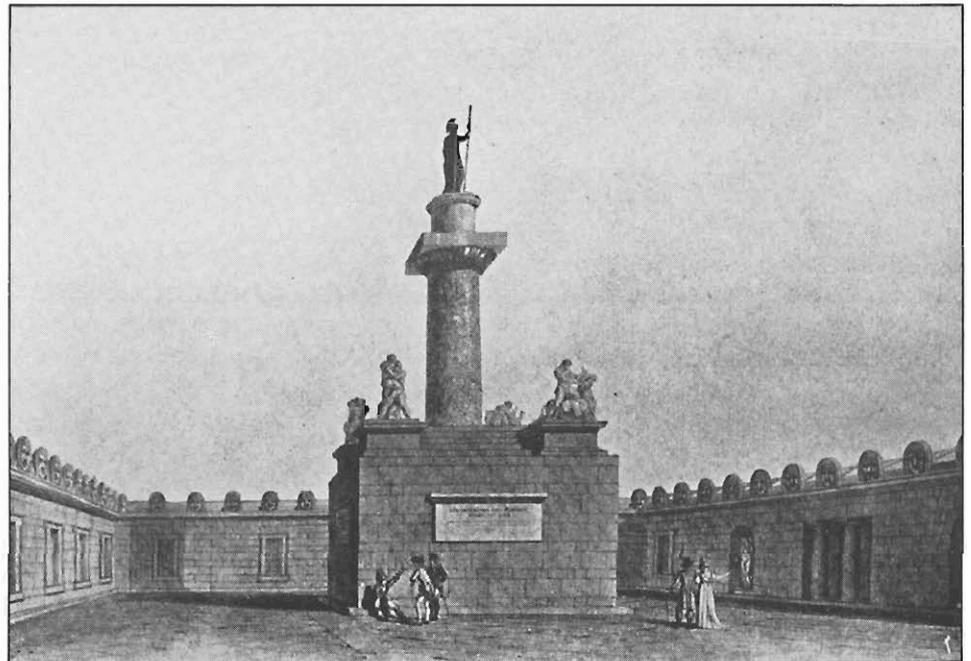
<sup>9</sup>) Es muß hier erneut auf die Tatsache hingewiesen werden, daß beim Wettbewerb für den Karlsruher Marktplatz die Stadtkirche sowohl von Pedetti (1789) als auch von Salins de Montfort und Antoine (1790) im Zentralbauform konzipiert war. Vgl. dazu Sinos a. a. O. S. 215, Anm. 9

<sup>10</sup>) Über die dorische Form im Klassizismus vgl. N. Pevsner: *The Doric Revival*; *Written in collaboration with S. Lang*; In N. Pevsner: *Studies in Art, Architecture and Design*, London 1969, Vol. I, S. 197 ff; auch K. Bauch: *Das Brandenburger Tor*, Berlin 1968. Zwei weitere Varianten zu diesem Entwurf konnte W. Schirmer, anlässlich einer Fr. Weinbrenner-Ausstellung, dem Publikum präsentieren. Vgl. *Ausstellungskatalog Fr. Weinbrenner, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1977/78*.

4. Fr. Weinbrenner, Entwurf zu einem Grabmal



5. Fr. Weinbrenner, Entwurf für ein Denkmal auf die Schlacht bei Rossbach, oder Siegesdenkmal, Entwurf für Leipzig 1813. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe VIII, 2812



Seine Geisteshaltung zur Antike, die wir schon an seinen Berliner Projekten beobachten konnten, wird bei zwei seiner dort entstandenen Zeichnungen deutlich sichtbar (Abb. 6 und 7). Er zeichnet einerseits in einer malerischen Auffassung den Tempelrest des Mars Ultor des Augustusforums, so wie er in dem damaligen Stadtbild erhalten war, andererseits präsentiert er in einer fast achsialen Ansicht die frei in der Landschaft stehenden griechischen Ruinen des sogenannten Cerestempels von Paestum. Da er eine vollständige römische Tempelfront in Rom zum Zeichnen nicht finden konnte, wurde er dazu gebracht, an den nach einer ganz anderen architektonischen Konzeption entworfenen, griechischen Tempeln, den Ausdruck der Achsialität zu suchen. Aus der Achse weicht er nur wenig ab, um die hintere Säulenfront zeichnen zu können. Sonst aber scheint Weinbrenner für den dorischen Tempel, der für eine freie Stellung in der Landschaft als selbständiger Baukasten konzipiert war und der zu seiner Umgebung keine achsiale Beziehung zu besitzen braucht, kein Verständnis gehabt zu haben. Es sind römische Entwurfsprinzipien, die er hier sucht, auch bei einem Bau, der sonst griechisch-dorische Einzelformen aufweist. So blieb Weinbrenner in seiner Architekturtheorie, die sich hier in Rom zu kristallisieren begann, auch weiterhin ein Römer. Dabei handelte es sich um eine universale Architekturtheorie, die später alles einschließen wird, was ein aufgeklärter Geist dieser Zeit in einer derartigen Theorie umfassen konnte.

Wir wissen, daß sich Weinbrenner in Rom mit dem Idealplan einer Stadt beschäftigte.<sup>11</sup> Dieser Plan ist bis heute nicht gefunden worden. Allein aber die Tatsache, daß er sich nicht nur mit der Problematik der einzelnen Bautypen und Bauformen auseinandersetzte, wie manche seiner Zeitgenossen es taten, sondern gleich in seinen frühen Jahren das Problem der neuen Stadtform anpackte, deutet auf die Breite seiner Gedankenwelt. So ist sein späteres Wirken, das immer unter einer Gesamtstadtkonzeption gestanden

hat, auch ein Ergebnis dieser frühen Auseinandersetzungen.

Er gehörte zu den ersten deutschen Baumeistern und wohl zu den bedeutendsten, die erkannt haben, daß eine neue Architekturtheorie nicht mehr von der einzelnen Baubetrachtung, sondern im Rahmen der neuen sozialen und politischen Gegebenheiten, von einer klaren Vorstellung des gesamten Stadtorganismus ausgehen muß. Innerhalb einer solchen Stadtkonzeption sollten sich dann sowohl die einzelnen Bautypen, als auch ihre entsprechenden Bauformen festsetzen und gestalten lassen. In diesem Sinn muß man annehmen, daß seine in Rom entstandenen Entwürfe entweder direkt als einzelne Bauten zu seiner Idealstadtplanung entworfen wurden, oder von den allgemeinen Prinzipien, die er dort feststellte, abgeleitet sind.

Eines der Probleme, das ihn bei dieser Stadtplanung beschäftigte, ist die Form eines Stadtabschlusses gewesen. Weinbrenner ließ sich, wie aus seinen Zeichnungen hervorgeht, von den Stadttoren des antiken Rom und ihren massigen Baukörperzusammensetzungen, welche die antike Stadt markierten, stark beeindrucken. Das Tor an der Via Appia kommt vielleicht seinen Versuchen, mit einfachen Baukörpern ähnliche Werke von größerer Monumentalität zu schaffen, am nächsten.<sup>12</sup> Mit einem solchen Geist ist sein Entwurf

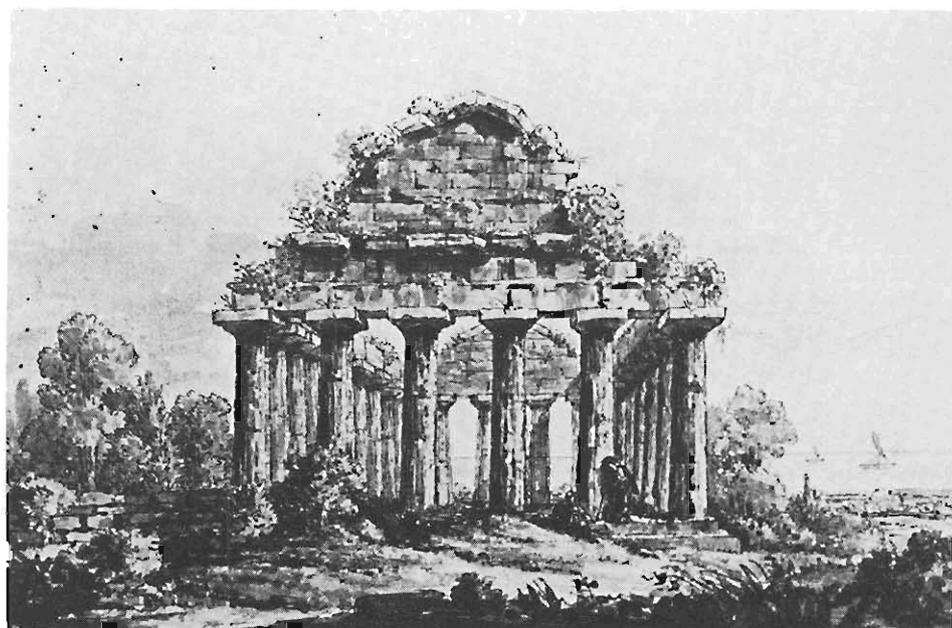
<sup>11)</sup> Vgl. Weinbrenner, *Denkwürdigkeiten* a. a. O. S. 77

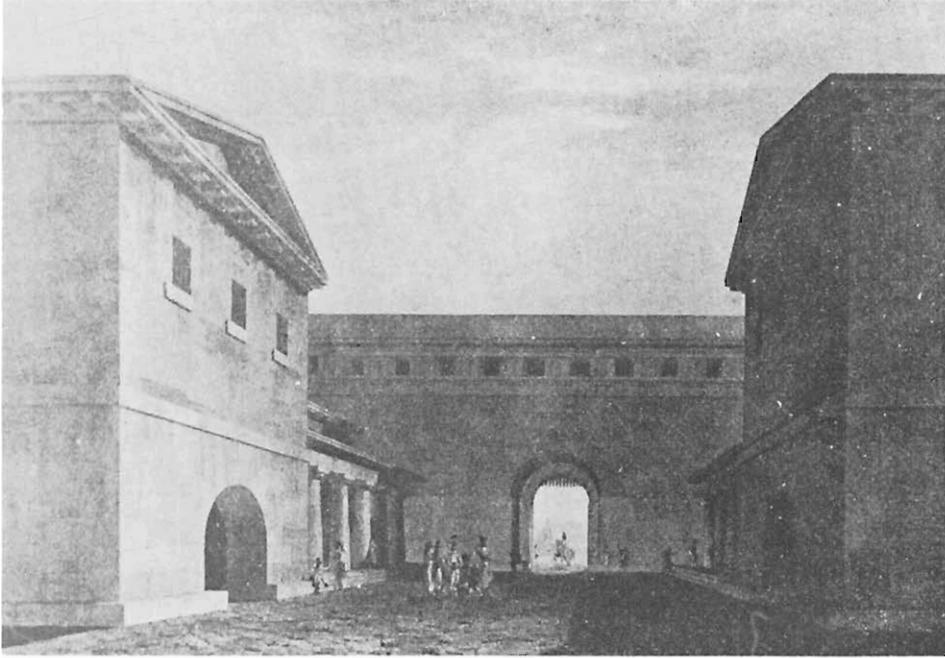
<sup>12)</sup> Vgl. dazu die Zeichnung von Weinbrenner zu dem Tor an der Via Appia in den „*Denkwürdigkeiten*“ a. a. O., Abb. XVII; auch die Zeichnung der Porta Pinciana, ebenda, Abb. VI und der Porta San Paolo, ebenda, Abb. XVI

6. Fr. Weinbrenner, Zeichnung des Tempelrestes des Mars Ultor, im Augustusforum Rom. Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe



7. Fr. Weinbrenner, Zeichnung der Ruine des sog. Cerestempels von Paestum. Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe

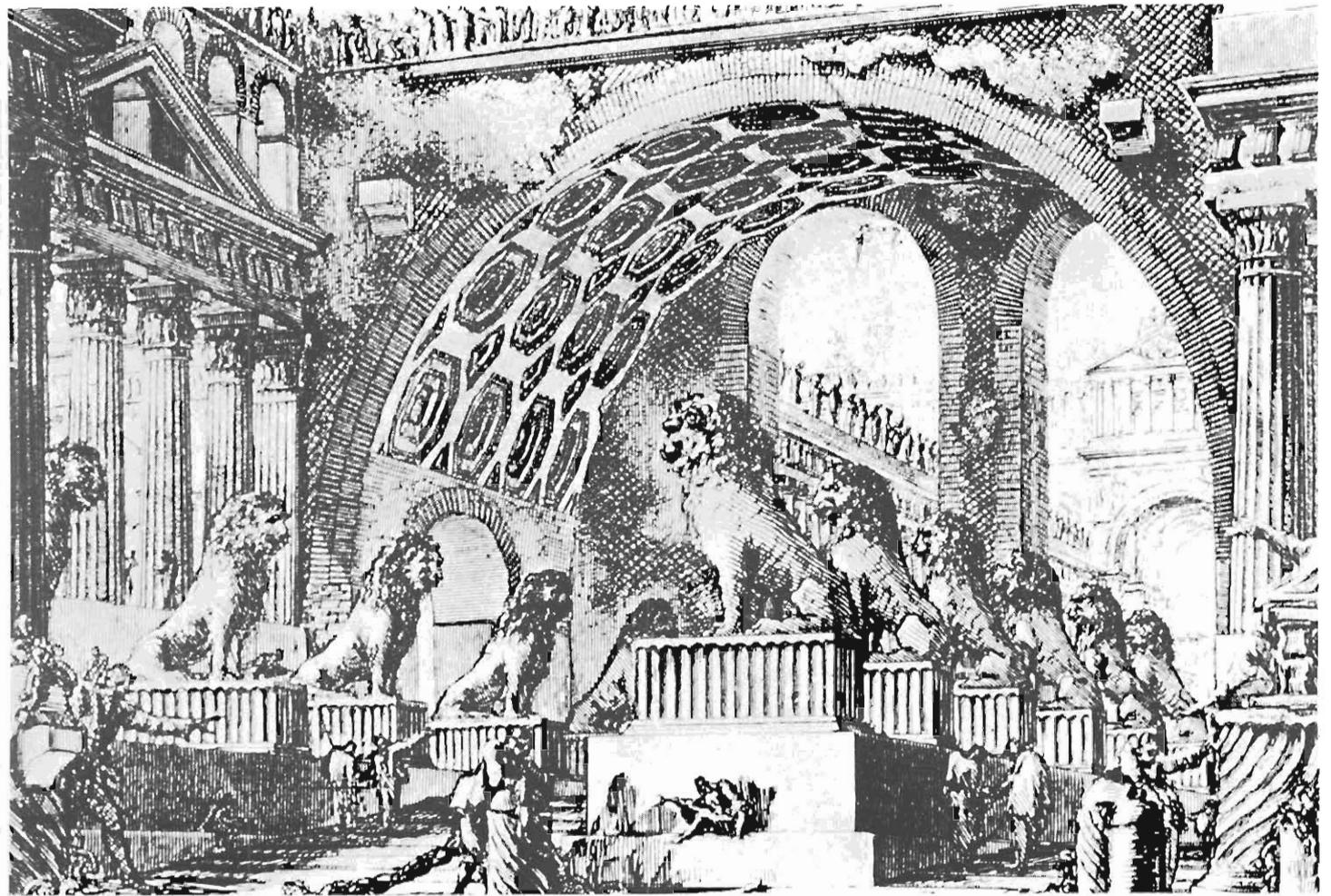




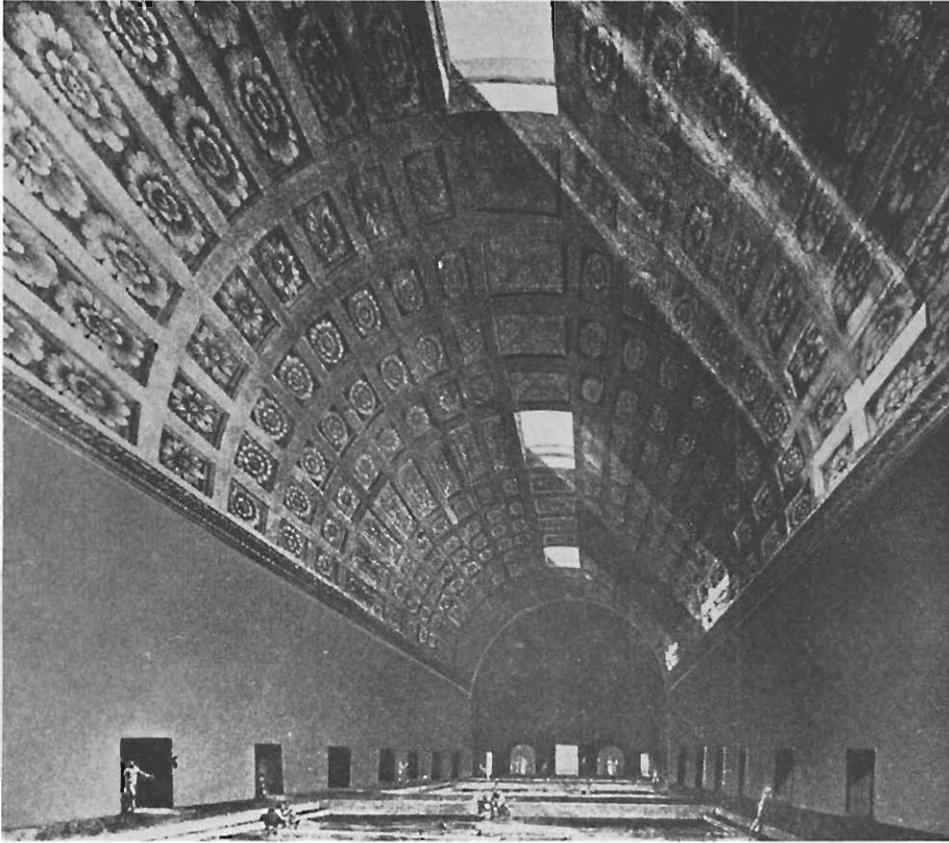
8. Fr. Weinbrenner, Entwurf zu einem Stadttor

zu einem Stadttor konzipiert (Abb. 8). Die Massigkeit der Anlage wird hier mit der Sachlichkeit der dorischen Ordnung in einer Weise kombiniert, die zwar im Grundriß der Anordnung der Propyläen von Athen folgt, insgesamt aber eine neue Schöpfung ist. Die zwei schlichten, zweistöckigen Nebenbauten, welche die Straße flankieren, werden durch niedrige Säulenhallen mit dem Haupttorbau verbunden. Damit wird ein geschlossener Platz am Eingang der Stadt, als Bindeglied zwischen dem davor liegenden Stadtbereich und der hinter dem Tor sich öffnenden freien Landschaft, gestaltet. Von dieser Raumkonzeption eines Stadteingangs wird er später während seiner Karlsruher Tätigkeit Gebrauch machen, vor allem in der Anlage am Ettlinger Tor am Ende der Schloßstraße; natürlich mit ganz anderen gestalterischen Mitteln, welche den Erfordernissen dieser unbefestigten Stadt entsprachen.

Bei den einzelnen Bauten, die er in seiner römischen Zeit entwarf, werden von ihm anhand antiker Vorbilder, einige Raumideen gründlich untersucht, die in enger Beziehung mit der Konstruktionsweise der Antike und Spätantike stehen. Eine römische Bauform, die ihn und seine Zeitgenossen faszinierte, war außer dem schon gezeigten, mit einer Kuppel überdeckten Zentralbau, der längliche, mit einer Tonne überwölbte Raum. Piranesi zeichnete ganz demonstrativ in einem Stich, in dem er verschiedene Elemente der römischen Baukunst zusammenfaßte einen Teil einer Tonne, die hier die Funktion eines Tores übernimmt und von zwei Tempelbauten flankiert wird (Abb. 9). Damit wird schon die vermutete Bedeutung der Tonnenkonstruktion für die römische Baukunst dokumentiert, welche die Entwürfe mancher Klassizisten prägte. So, wie der Franzose Boulée in seinem Entwurf für die Nationalbibliothek in Paris plante,



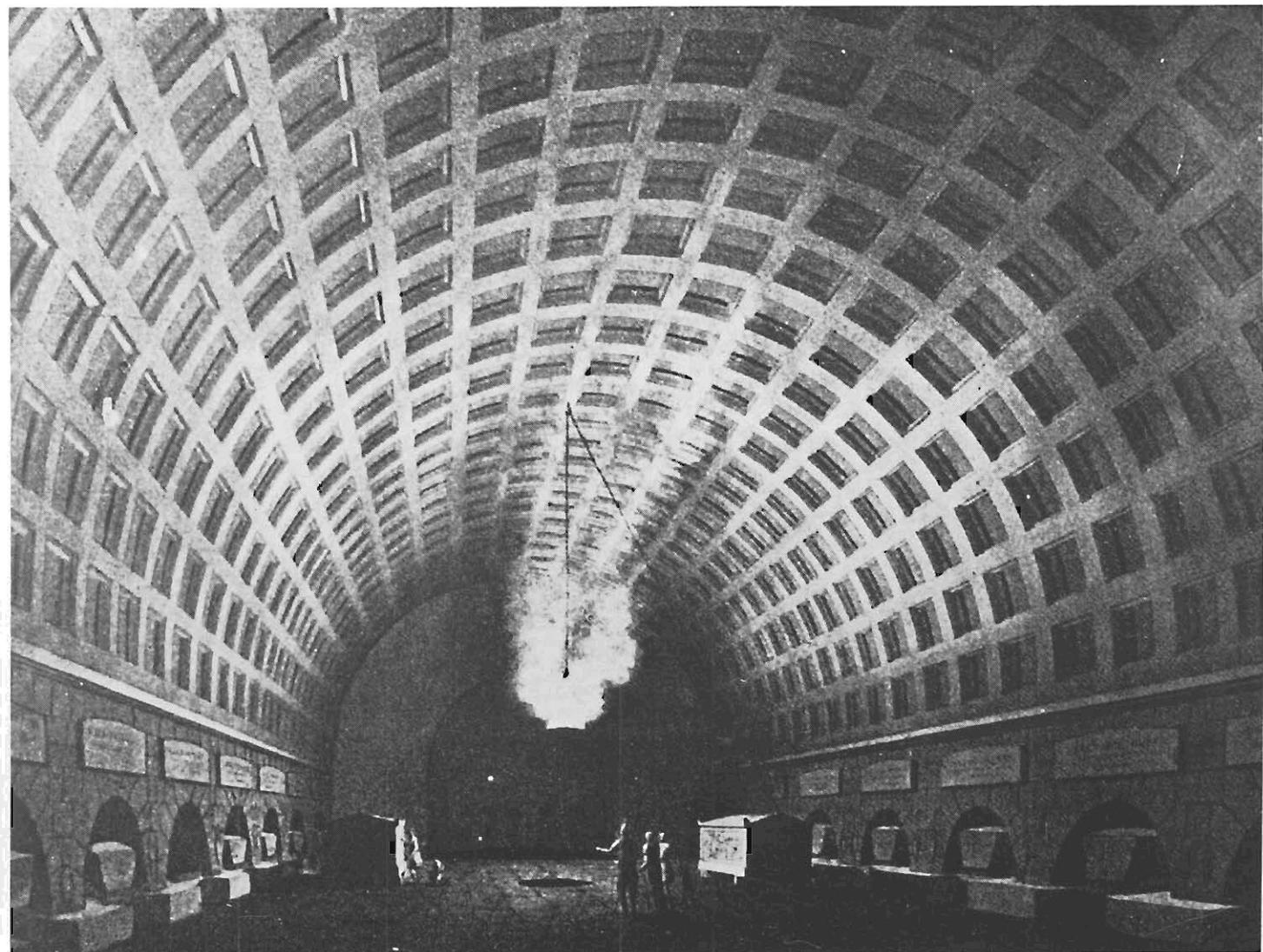
9. G. B. Piranesi, Entwurf zu einem Städteingang



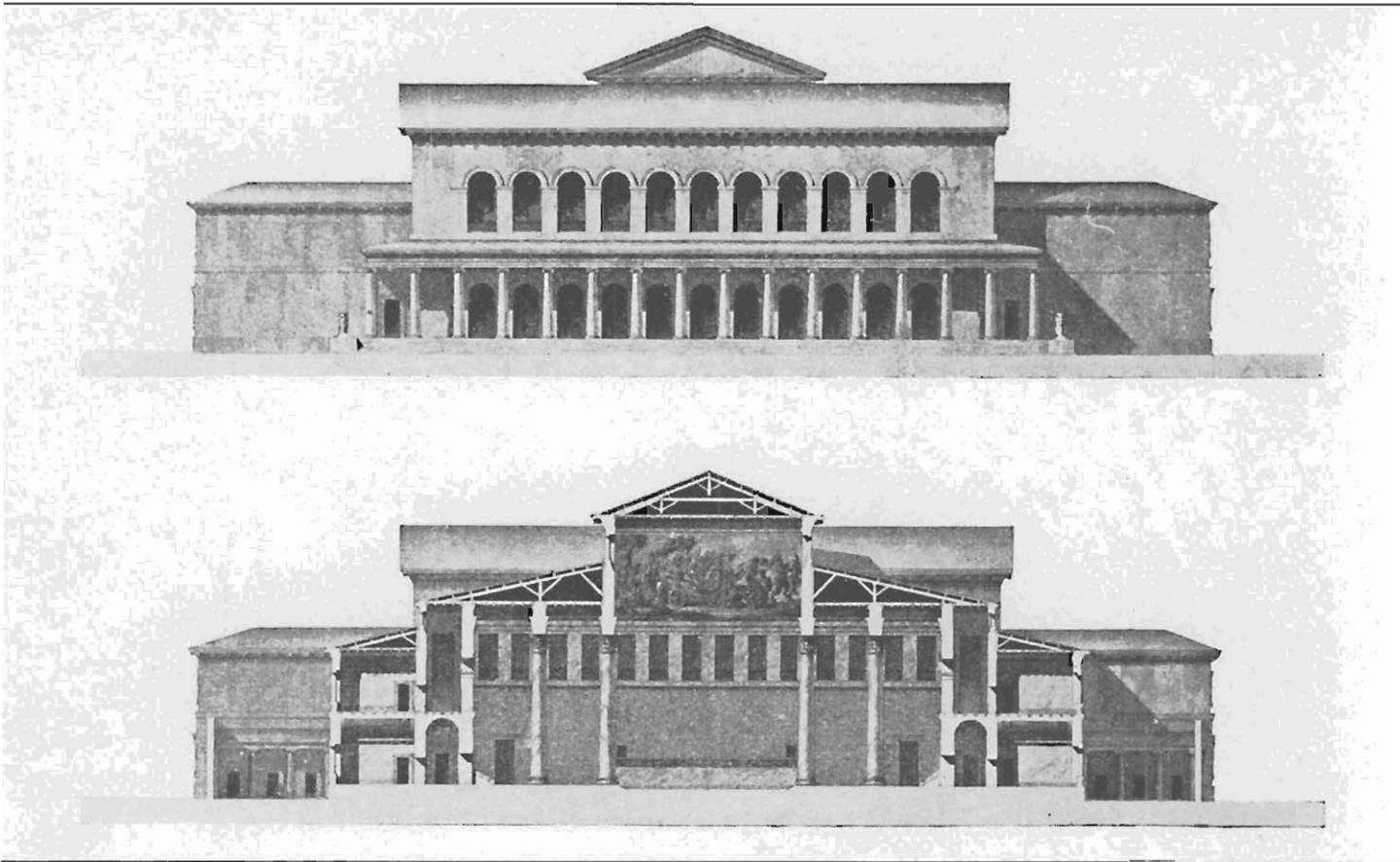
10. Fr. Weinbrenner,  
Rekonstruktion des Bades des Hippias

schlug auch Weinbrenner in zwei Entwürfen, für jeweils einen längsgerichteten Raum, eine einheitliche Tonnengewölbung vor (Abb. 10 und 11). Es muß hier bemerkt werden, daß der Klassizismus das Kreuzgewölbe nicht als die beste Überdeckungsmöglichkeit eines längsgerichteten Raumes betrachtete; für seine Raumkonzeption war die Wiederholung einzelner Bauglieder im Deckenbereich, wie es z. B. in einer romanischen Kirche der Fall ist, unerwünscht. Der schlichte Raum sollte auch einen schlichten klar defi-

nierbaren Abschluß nach oben erhalten und dies konnte bei einer massiven Überdachung beim Rundbau nur durch eine Kuppel, und beim rechteckigen Raum durch eine Tonnenkonstruktion zustande gebracht werden. Die Entwürfe zu der Rekonstruktion des Bades des Hippias und zu einer Fürstengruft sind typische Beispiele dieser Haltung, die als Ideal eine aus einfachen Grundformen aufgebaute Architektur hat.



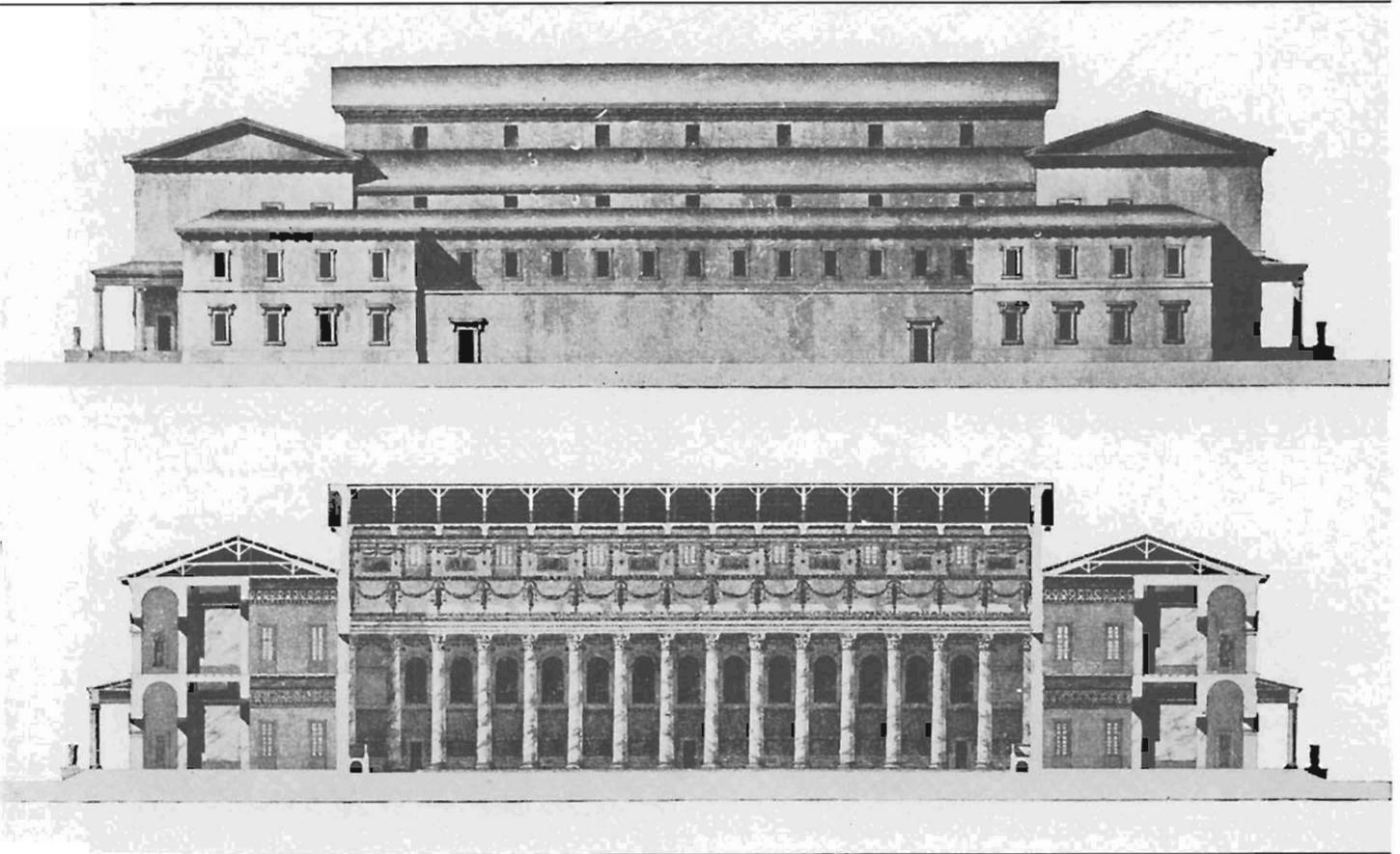
11. Fr. Weinbrenner, Entwurf zu einer Fürstengruft



12. Fr. Weinbrenner, Entwurf zu einem Ballhaus, Vorderansicht und Querschnitt, Slg. Institut für Baugeschichte, Universität Karlsruhe

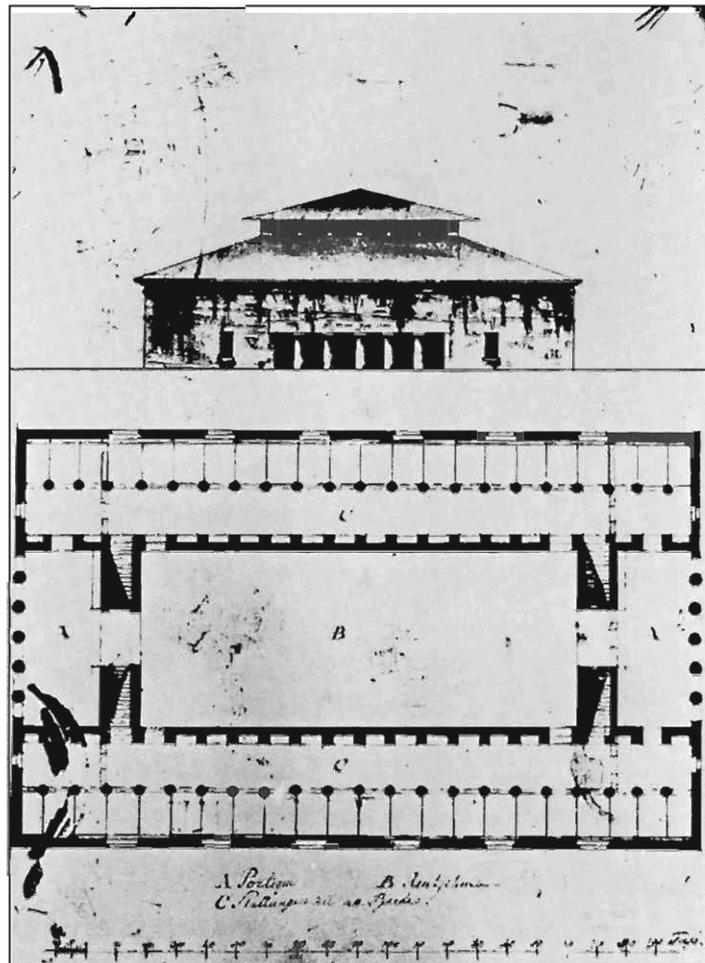
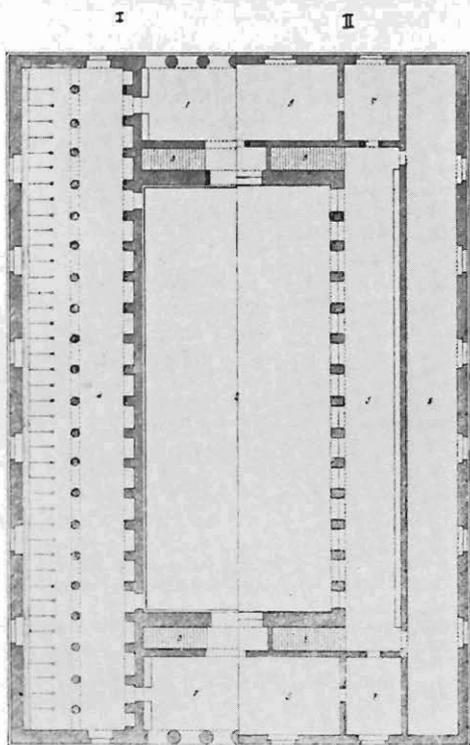
Aber auch die Bauformen der antiken und frühchristlichen Basilika, also des mit einem hölzernen Dachstuhl überdeckten Großraums mit inneren Säulenreihen und überhöhtem Mittelschiff muß ihm besonders imponiert haben. In seinem Entwurf zu einem Ballhaus übernahm er diese Bauform und schuf ein

durchaus revolutionäres Projekt, welches in etwa die Funktion einer heutigen Stadthalle übernehmen sollte (Abb. 12 und 13). Damit zeigte er auch seine Gedanken auf über die neuen Bauaufgaben, die eine Bürgerstadt braucht und über die Erforderlichkeit eines Sozialzentrums der neueren Stadt, viele Jahrzehnte vor



13. Fr. Weinbrenner, Entwurf zu einem Ballhaus, Seitenansicht und Längsschnitt, Slg. Institut für Baugeschichte, Universität Karlsruhe

manchen anderen Architekten und Planern. Der große basilikale Hauptraum wird von zwei Querbauten flankiert; die Form der antiken Marktbasilika, die als Vorbild zum frühchristlichen Sakralbau diente, wird erneut als Bauform für einen profanen und sozialen Zweck benutzt.



14. Fr. Weinbrenner, Entwurf zu einer Reitschule  
 15. Fr. Weinbrenner, Entwurf zu einer Reitschule, Philadelphia, Inventar A II

Auch die Projekte zu einer Reitschule sind von dieser basilikalischen Anordnung beeinflusst (Abb. 14 und 15). Was dabei entsteht, ist eine Scheune von großen Dimensionen, die dorische Säulen bei den Eingängen aufzeigt und sonst von einer Sachlichkeit geprägt ist, die noch im zweiten Projekt vom herumgezogenen Ornamentband und den klaren Gegensätzen der Fensterformen betont wird.<sup>13</sup>

<sup>13</sup>) Die Neuentdeckung einer ganzen Serie von Weinbrennerzeichnungen in der Universität von Pennsylvania ist ein wertvoller Verdienst von Prof. Kl. Lankheit. Vgl. dazu Kl. Lankheit, Fr. Weinbrenner — Beiträge zu seinem Werk, Fridericiana, Heft 19, S. 5 ff



16. Fr. Weinbrenner, Entwurf zu einem Rathaus

In einer Reihe von Zeichnungen zu einem Rathausprojekt behielt er zwar bei der äußeren Gestaltung der einzelnen Baukörper dieselbe schlichte Haltung, in seiner Innengestaltung jedoch präsentierte er einen anderen Gedanken, der ihn bei der antiken Architektur faszinierte, nämlich den von Säulen umschlossenen Raum (Abb. 16). Was wir hier vor uns haben ist ein gedeckter Peristylhof, der sich nach allen Richtungen öffnet, nach vorne und hinten ins Freie, nach rechts und links zu jeweils zwei Treppenhäusern, die von oben belichtet werden. Dieser Gedanke der offenen Halle spiegelt seine damalige Auffassung zur Funktion eines Rathauses wider, das offen, ohne jede Schranke für die Stadtbürger sein mußte. Diese Halle sollte in unmittelbarer Beziehung zum umliegenden Freiraum stehen, eine Erweiterung des Marktes bilden und in antikem Geist die deutsche mittelalterliche Tradition ausdrücken. Auch dieses Projekt hat bis

jetzt nicht seinen gebührenden Platz in der Fachliteratur gefunden. Es ist wohl das erste Rathausprojekt der Neuzeit, das die herrschenden Ideale der Freiheit und Gleichheit aller Bürger als Grundlage der Gestaltung hatte.

Bezeichnenderweise wird dieser Raum, der als Eingangshalle eines repräsentativen Bauwerkes von dem Bürgersteig des Marktplatzes nicht einmal durch eine Stufe differenziert war, von dem damaligen Leiter des Karlsruher Bauamtes Jeremias Müller auch als „Promenade“ zitiert, eine Benennung die durchaus von Weinbrenner stammen konnte. J. Müller kritisiert sonst stark den Entwurf, bezieht sich dabei hauptsächlich auf die Proportionen und meint, ohne die wirklich neuen Gedanken des Projektes zu verstehen, es scheine ihm bei diesem Vorschlag „man befeißige sich, recht widernatürliche Sachen vor schöne zu halten“. Nach Müller verteidigt Weinbrenner „diese Bau-

art auf das äußerste und verwirft hingegen die ehemalige Architektur derer Baumeister, die sich so viel Mühe gegeben“. Er meint dann weiter: „Wann aber der junge Weinbrenner in mancherley Betracht auf eigene Sätze sich zu gründen scheint, . . . so sollte man fast glauben, daß diese Abweichung einen Bezug auf den babylonischen Thurmbau und die Verwirrung der Sprache haben könnten.“<sup>14</sup>

Für heute sind die ästhetischen Einwände Müllers interessant in Bezug auf die Reaktion, die dieser Entwurf hervorrief, zugleich jedoch durch den Beweis, den sie uns überlieferten, daß man das eigentlich Neue in der Gesamtplanung nicht verstanden hat oder nicht akzeptieren wollte. Man kritisierte und kämpfte weiter um die einzelne Form und den Stil. Immerhin war auch diesbezüglich der Markgraf nicht von den stilistischen Einwänden Müllers überzeugt und Weinbrenner wurden, aus dem Fond für Kunst und Wissenschaft zweihundert Louidors als Unterstützung für sein weiteres Studium in Rom, angewiesen.<sup>15</sup>

Die Idee des Peristylhofes in seiner ursprünglichen Form, also des von Säulen umgebenden Hofes, beschäftigte ihn auch, wie ein Entwurf zu einem Schlachthaus zeigt (Abb. 17). Es sind immer dorische Säulen, die den Hof umgeben und es ist die Darstellung der hier arbeitenden Menschen, wie wir bei anderen Projekten schon gesehen haben, die den Willen Weinbrenners, den menschlichen Maßstab beizubehalten, bezeugt. So ist die Auffassung, die an diesen Beispielen zum Ausdruck kommt, nicht nur revolutionär im Sinne etwa von Boulée, der schon vor ihm die Lehre der einfachen Baukörper propagierte, sie ist es auch in Bezug auf den hier zugrunde liegenden Maßstab. Weinbrenner zeigt sich bei seinen Entwürfen, die nicht einen direkten militärischen Charakter besitzen,<sup>16</sup> als Humanist, der die Bedürfnisse des neuen Stadtmenschen berücksichtigte und dabei versuchte, in der Nähe des menschlichen Maßstabes zu bleiben. Somit ist seine Idealarchitektur weder eine Architektur für Übermenschen noch für eine Menschenmasse

bestimmt, sondern sie ist vom Willen eines Architekten geprägt, der dem einzelnen Menschen näher kommen wollte, indem er für ihn maßstabsgerecht entwarf.

Der geschlossene Hof, ob mit oder ohne Säulenumgang, als Zentrum eines Bauwerkes, wird auch in seinem Entwurf zu einem Zeughaus dokumentiert (Abb. 18). Der in der Baukörperbehandlung in Verwandtschaft zu seinem Stadttorprojekt stehende Entwurf läßt uns als letztes römisches Beispiel die Vorliebe Weinbrenners erkennen, den offenen Raum baulich zu fassen und als Mittelpunkt von Anlagen, die dafür geeignet waren, zu gestalten. Diese Suche nach einer Beziehung zwischen der bebauten und der freien Fläche bleibt auch in seinem späteren Werk in Karlsruhe, vor allem in den Platzbildungen, dominant für seine Gestaltungstheorie.

1797 kehrte Weinbrenner in seine Heimat zurück und wurde Bauinspektor im Badischen Dienst. Gleich darauf schrieb er an einen Vetter „ich muß nun schon für einmal, hier mein Heil probieren und in Hoffnung leben, daß ich mit der Zeit mein Glück verbessern kann.“<sup>17</sup> Was er dann auch tat. Hier in Karlsruhe war die Synagoge sein erster Monumentalbau, der noch stark unter dem Einfluß seiner in Rom gewonnenen Architekturtheorie stand. Sie ist auch wohl die einzige von ihm gebaute Anlage, die er im sogenannten Revolutionsstil errichtet hat. Das an der Ecke

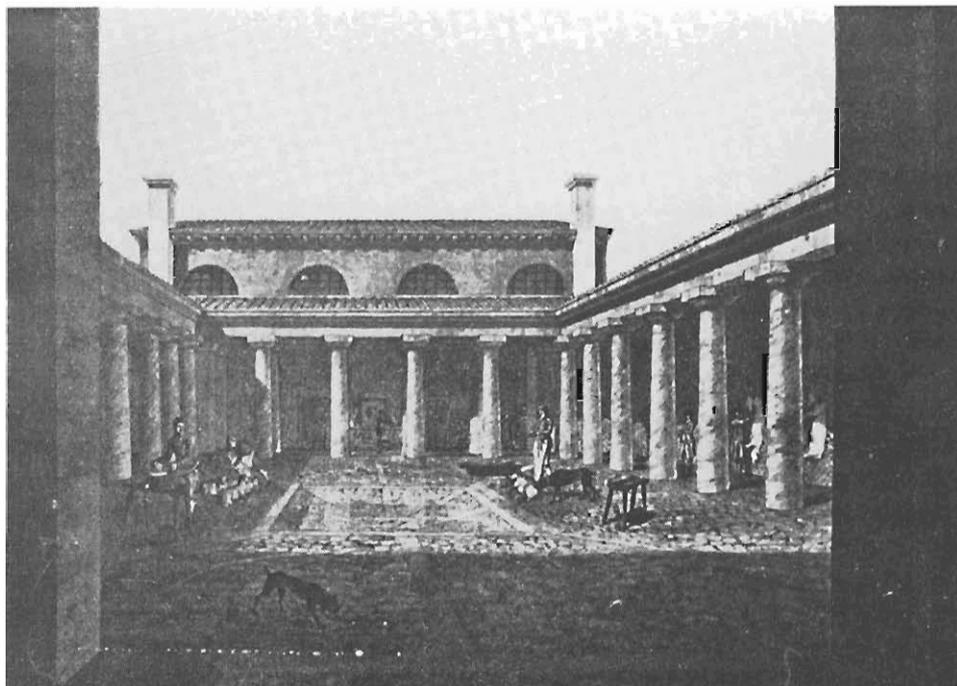
<sup>14</sup>) Vgl. A. Valdenaire, Fr. Weinbrenner, Karlsruhe 1919, S. 26 ff

<sup>15</sup>) Ebenda, S. 31

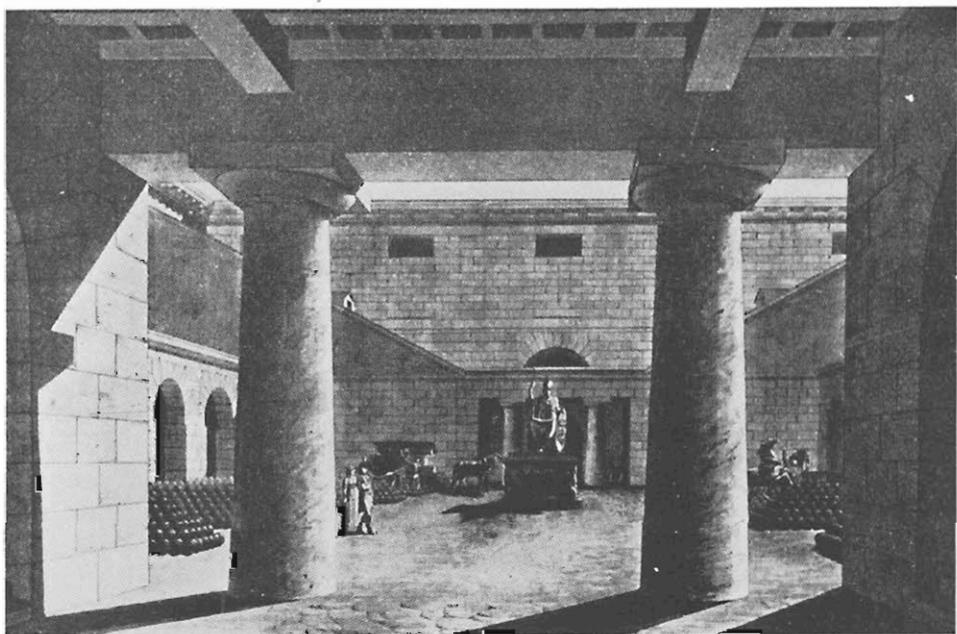
<sup>16</sup>) Es ist richtig, daß ein militärischer Monumentalismus hauptsächlich bei den Entwürfen Weinbrenners, welche nach der Funktion des geplanten Objektes einen militärischen Charakter besitzen, vorhanden ist

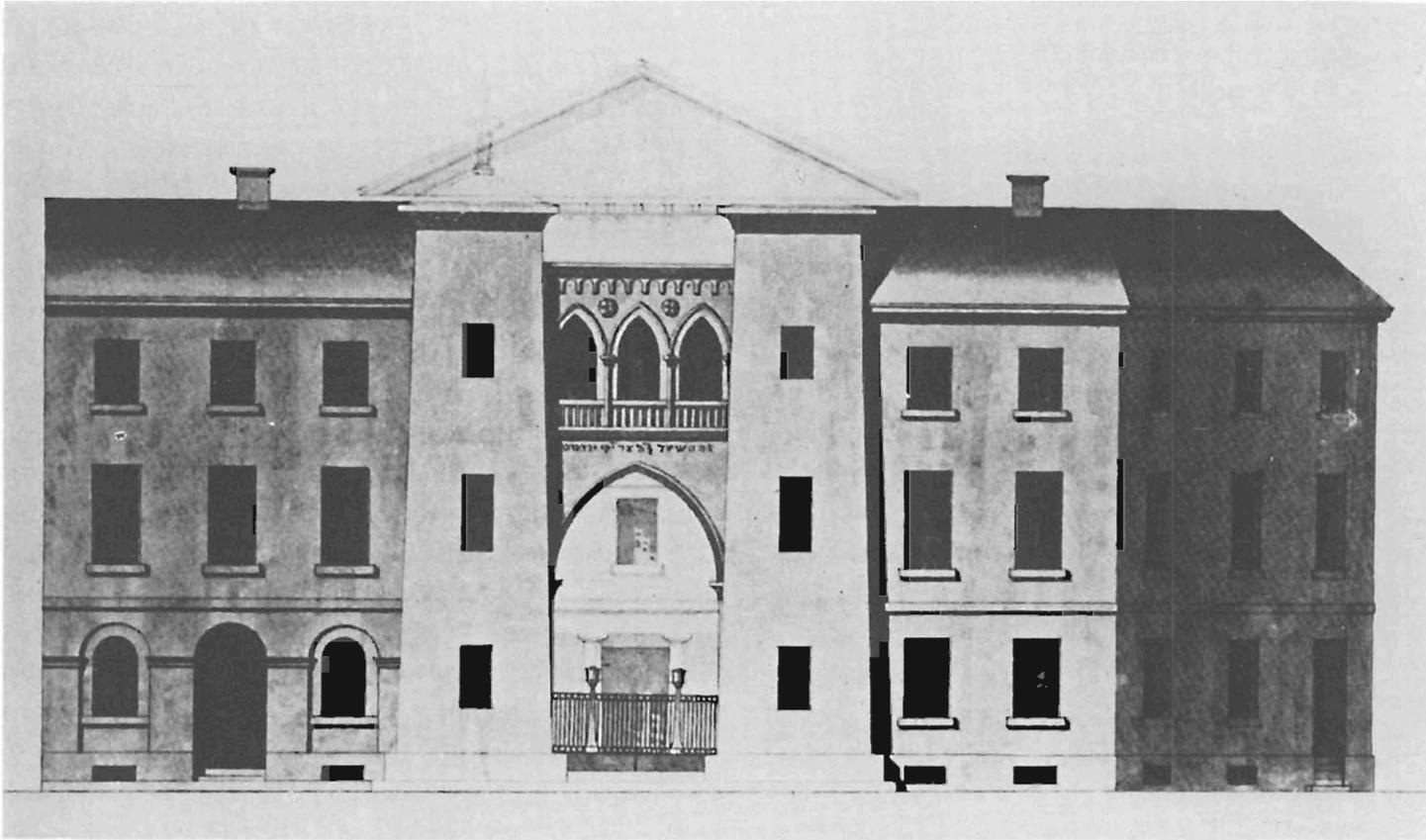
<sup>17</sup>) Vgl. Valdenaire a. a. O. S. 61

17. Fr. Weinbrenner,  
Entwurf zu einem Schlachthaus



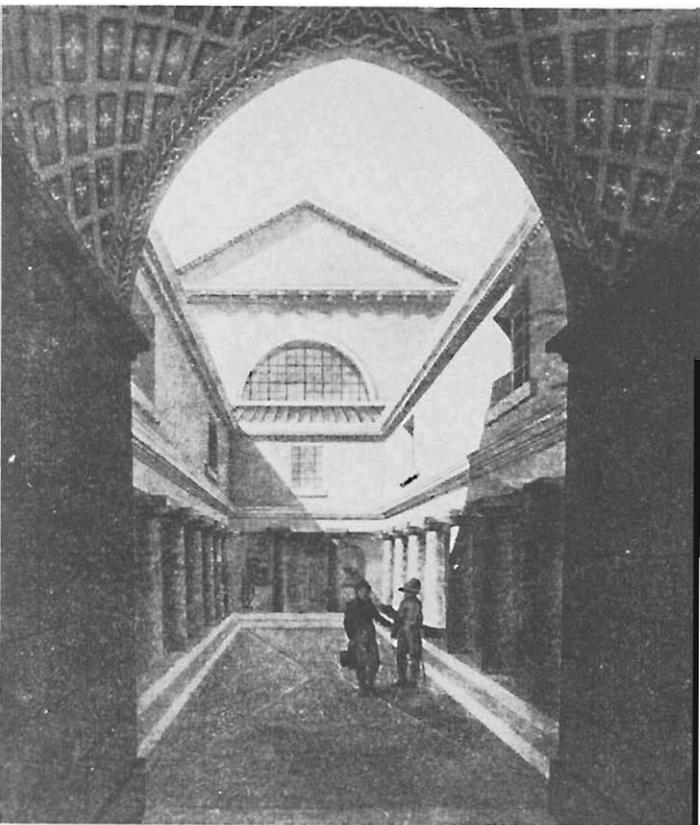
18. Fr. Weinbrenner,  
Entwurf zu einem Zeughaus





Kronen- und Kaiserstraße entstandene Bauwerk wies einen mittleren Eingangstrakt mit zwei Türmen, die ein gotisierendes Portal flankierten, auf (Abb. 19 und 20).<sup>18</sup> Dabei wollte er natürlich den fremdartigen, orientalischen Charakter des Baues dokumentieren, wobei die verjüngenden Türme ägyptisierende Pylonen und der mittlere Torteil arabeske Formen nachahmen sollten. Hinter diesem Torbau befand sich in altbiblischer und christlicher Weise ein Säulenhof mit niedrigen dorischen Säulen, die er so gerne bei seinen Entwürfen in Rom verwendet hatte. Erst hinter diesem Hof kommt der eigentliche Sakralraum, der mit seinem Giebel den offenen Raum beherrscht und im Inneren mit einer hölzernen Tonne überdeckt war.

19. Fr. Weinbrenner, Die Synagoge von Karlsruhe, Hauptansicht, Philadelphia, Inventar A 121



20. Fr. Weinbrenner, Die Synagoge von Karlsruhe, Vorhof

Wenn uns die zu den bisher gezeigten Projekten Weinbrenners fremdartig wirkende Fassade auffällt, so muß festgehalten werden, daß mit diesem Bau das einzige Mal die Architekturformen verwirklicht worden waren, die er solange bei seinem Studium in Rom gesucht hat. Ansonsten ist auch die Fassade in der Gesamtkomposition nicht so orientalisches, wie sie auf den ersten Blick erscheint. Sie ist auch von den italienischen Stadttoren inspiriert, wie eine Zeichnung Weinbrenners vom Augustusbogen von Perugia, welcher im Mittelalter zu einem Stadttor umgebaut worden war, zeigt.<sup>19</sup> Die dort vorhandene Anordnung der einzelnen Baukörper mit den verjüngenden Türmen,

wurde mit einigen Abweichungen später sowohl bei der Synagoge, als auch bei einem Entwurf zur katholischen Kirche von Karlsruhe benutzt.<sup>20</sup>

In den folgenden Jahren entfernt sich Weinbrenner von diesem Architekturstil, der allerdings in seinem Karlsruher Plan für den Marktplatz bei den Einzelbauten und in seinem Projekt zu der Umgestaltung der Langen Straße nachklingt. Mit diesen Beispielen kommen wir jedoch vor allem zu einer zweiten Phase im Leben Weinbrenners, die genauso interessant wie seine erste ist. Für das Verständnis seines Wirkens in dieser Phase sind von primärer Bedeutung seine städtebaulichen Projekte und Ausführungen. Außer den Erweiterungsplänen von Gernsbach, Pforzheim, Lahr und Badenweiler, die hier nicht besprochen werden<sup>21</sup>, hat sich sein stadtplanerisches Wirken natürlich auf seine Heimatstadt konzentriert. Hier war seine erste Aufgabe die Neugestaltung des Marktplatzes und der Aufbau der Schloßstraße. Die Geschichte dieser Planung wird hier nicht im einzelnen geschildert. Wir müssen nur festhalten, daß Weinbrenner mit schon vorhandenen Planungen arbeiten mußte, die er auch wohl mitverwendet hat.<sup>22</sup>

<sup>18)</sup> Zu dem Entwurf der Karlsruher Synagoge vgl. auch Kl. Lankheit, a. a. O. S. 8

<sup>19)</sup> Vgl. Denkwürdigkeiten a. a. O. Abb. XXV

<sup>20)</sup> Vgl. dazu Valdenaire a. a. O. Abb. 218, S. 243

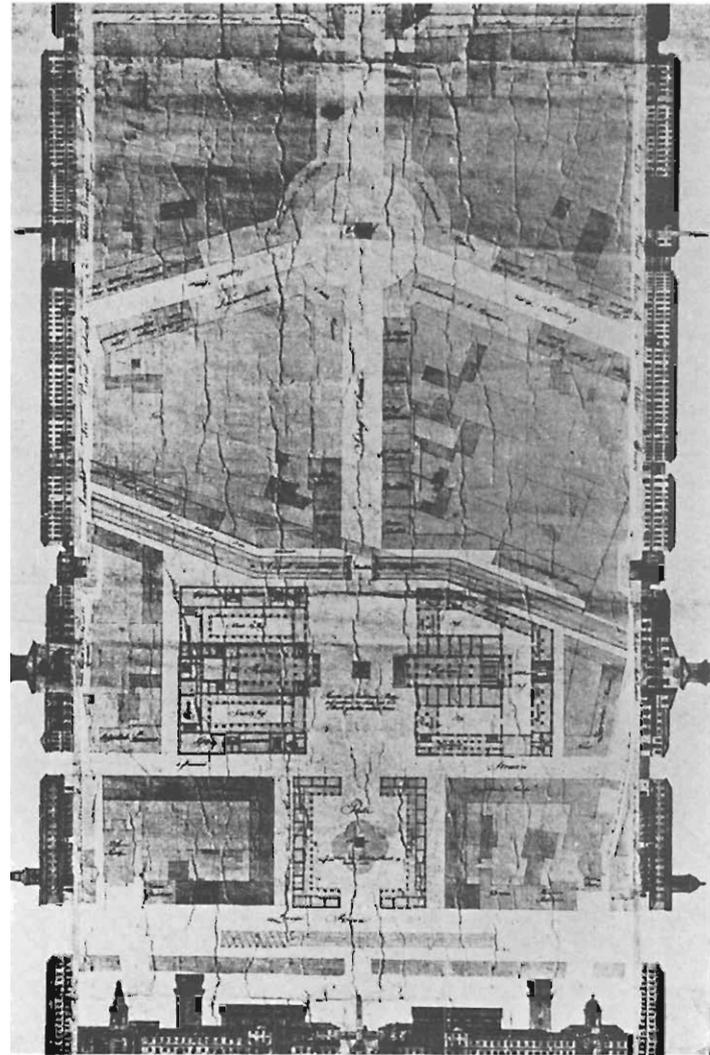
<sup>21)</sup> Eine breitere Untersuchung des städtebaulichen Wirkens Weinbrenners wäre sehr wichtig und wünschenswert

<sup>22)</sup> Vgl. dazu Valdenaire a. a. O. S. 83 ff

Nach dem Plan Weinbrenners sollte vom Ettliger Tor aus, also vom Südeingang der Stadt her, eine „Via Triumphalis“ entstehen, die einen ersten Schwerpunkt im Rondellplatz haben sollte, um dann im eigentlichen Marktplatz ihren Höhepunkt zu erreichen (Abb. 21). Dies sollte in der Platzfläche zwischen dem Rathaus und der evangelischen Stadtkirche erfolgen, also im monumentalsten Platzbereich, auf welchem nach der Vorstellung des Architekten auch der Holz- und Viehmarkt gehalten werden konnte (Abb. 22). Diese räumliche Staffelung zum bürgerlichen Zentrum der Stadt hin wurde auch von der nördlichen Richtung aus, durch die Anordnung eines zweiten Platzes, der einstöckige, niedrige Bauten die „Boutiquen für Handwerker und Fabrikanten“ enthalten sollte, gewährleistet. Der unmittelbar an der Langen Straße sich öffnende Markthof sollte für den Wochenmarkt dienen und lehnt sich, wie Weinbrenner selber schreibt, an die Form des antiken Marktes an, die er in Deutschland wieder ins Leben rufen wollte.

Es ist wichtig zu erkennen, wie er versuchte mit der länglichen Fläche, die er zur Verfügung hatte, kleinere, dem menschlichen Maßstab gerechte Räume zu gestalten. Dabei sollte der repräsentative Bereich vom Kaufbereich zu unterscheiden sein, daß keine absolute Trennung der beiden zu erkennen wäre. Die ganze Anlage der Schloßstraße, die in den Hauptlinien schon umrissen war, wurde durch die Planung Weinbrenners mit der Gestaltung des Ettliger Tores gegen Süden und des Markthofs gegen Norden abgefaßt. So konnte durch die Anordnung einer funktional bestimmten Folge von Räumen von beiden Richtungen aus eine Steigerung des Ausdruckes gegen das neue bürgerliche Stadtzentrum hin gewährleistet werden.

Weinbrenner entwarf also nicht einen beliebigen Platz nach reinen formalen Gesichtspunkten. Er entwarf das Zentrum einer Bürgerstadt, nachdem er die Funktion eines solchen Zentrums genau analysiert



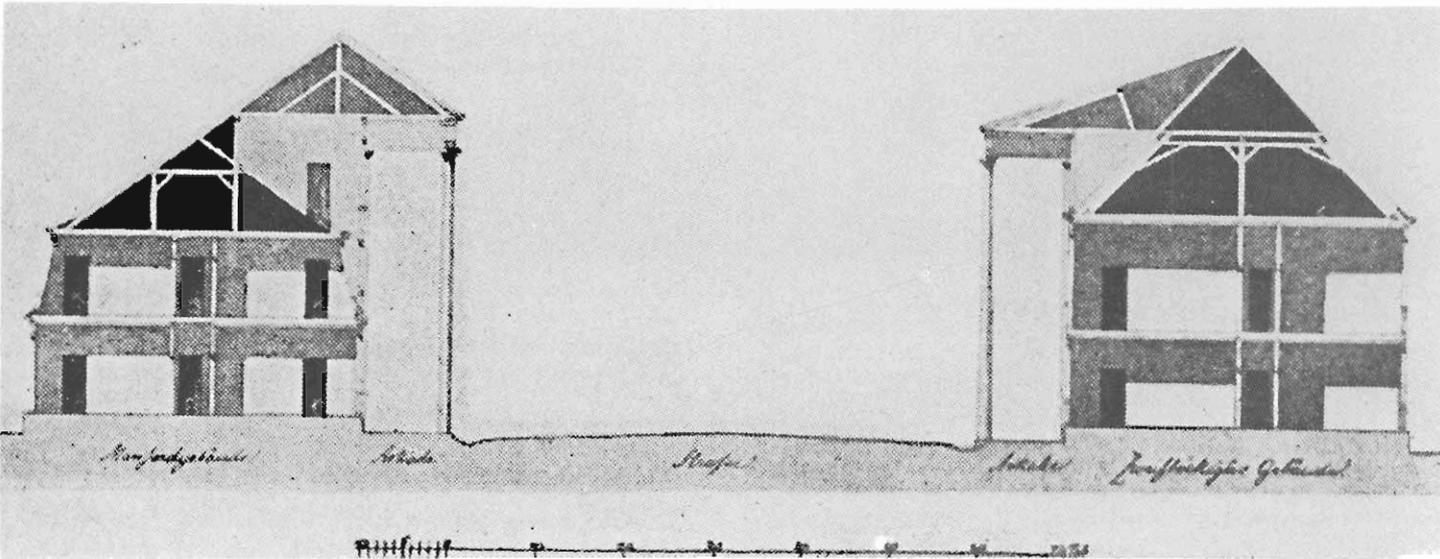
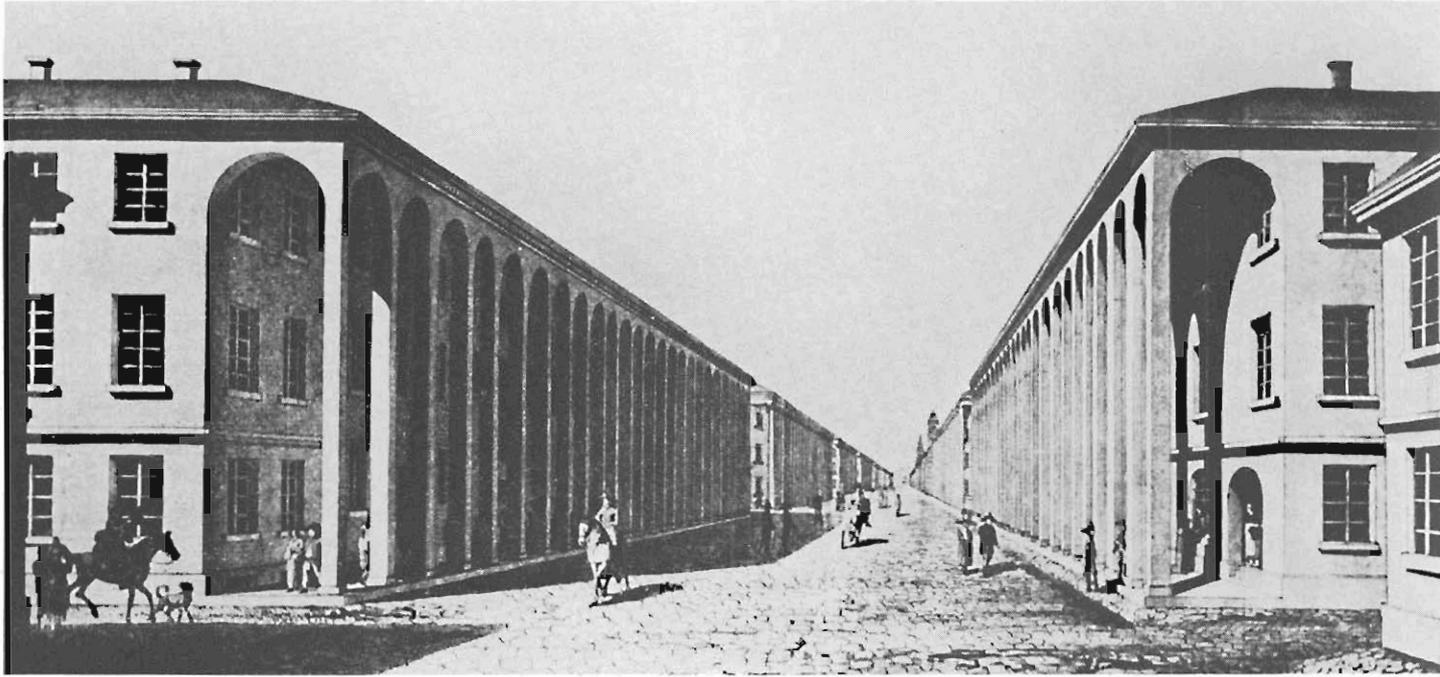
21. Fr. Weinbrenner, Entwurf für den Aufbau der Schloßstraße von Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe (Baupläne Karlsruhe Nr. 106)



und sich mit den lokalen Gegebenheiten auseinandergesetzt hatte. Als Ausdruck eines solchen bürgerlichen Stadtzentrums ist der Karlsruher Marktplatz eines der bedeutendsten historischen Bauprojekte des europäischen Klassizismus. Leider ist das Projekt in dieser Form nie ausgeführt worden und die Gestaltung des Marktplatzes blieb bis heute ein Kompromiß. Er wurde eher eine breite Straße als ein gegliedertes Forum im Maßstab einer kleinen Bürgerstadt.

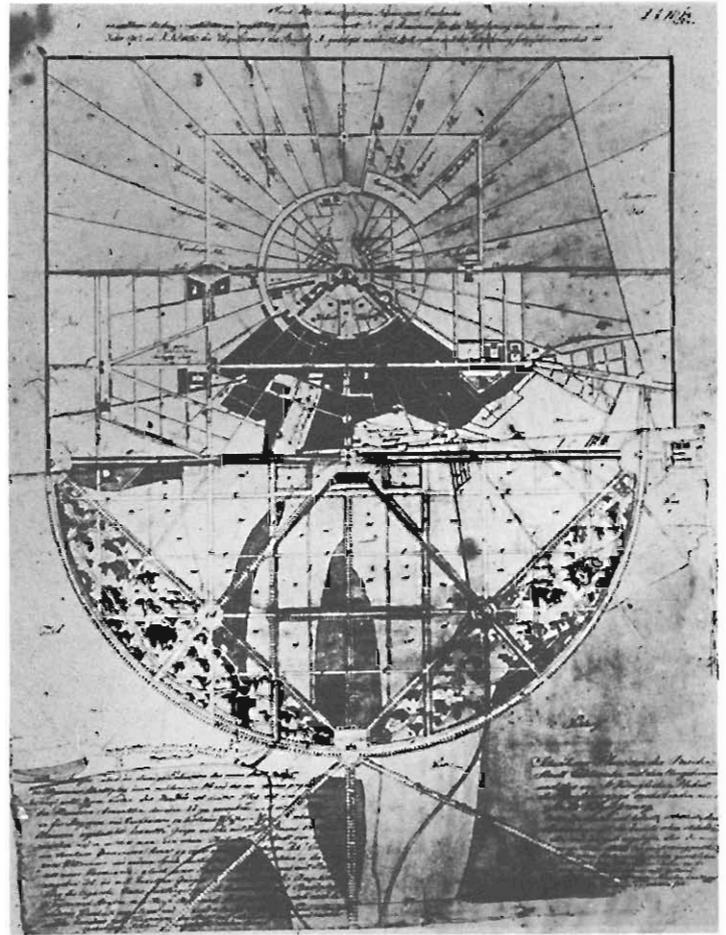
22. Fr. Weinbrenner, Entwurf für die Neugestaltung des Marktplatzes von Karlsruhe Staatliche Kunsthalle Karlsruhe P. K. I. 483/5

Im Gegensatz zu dieser, an der Schloßstraße konzipierten Abfolge von kleineren Räumen stellte sich Weinbrenner bei einem anderen Plan die Ost-West-Achse der Stadt, also die Lange Straße, in einheitli-



23. Fr. Weinbrenner, Entwurf für die Umgestaltung der Langen Straße  
 24. Fr. Weinbrenner, Entwurf für die Umgestaltung der Langen Straße,  
 Querschnitt

cher Bebauungsform vor (Abb. 23 und 24). Mit diesem Projekt suchte er eine Lösung zur Gestaltung einer Hauptverkehrsstraße, also einer „Fest- und Kommerzialstraße“<sup>23)</sup>, wie er sie nennt, in einer einheitlichen Form zu finden. Hier wollte er keine Abfolge von Raumeindrücken schaffen, sondern die lange Perspektive betonen. Im übrigen überstieg die an römischen Konstruktionen erinnernde Arkadenfassade die damaligen finanziellen Möglichkeiten der Stadt. Auch ist dieser Entwurf das einzige Karlsruher Projekt Weinbrenners, in dem die Suche nach der Großform so deutlich wird. Eine Großform, die dem Entwurf eine Monotonie und einen fast militärischen Charakter gibt. Die Form wird hier zum Selbstzweck und steht nicht mehr in Beziehung zum menschlichen Maßstab. Die an den verschiedenen, schon vorhandenen Häusern vorgeblendete dreistöckige Fassade weist blinde Fenster auf, und verbirgt ansonsten hauptsächlich zweistöckige, ja vielleicht einstöckige Bauten. Dieses Projekt erregte in manchen Zeiten großes Interesse. Dabei ist es eines der einfallsärmsten Weinbrenners gewesen, das seiner übrigen Gestaltungstheorie ziemlich ferne lag. Dieser Vorschlag ist demnach eher in Verbindung mit einer Verzweiflung, nicht zu einem einheitlicheren Stadtbild mit Hilfe von Baugraden und Vorschriften kommen zu können,<sup>24)</sup> zu verstehen. Auch kann man hier den Einfluß von äußeren Umständen nicht ohne Grund annehmen. Um das wirkliche Wirken Weinbrenners als Stadtplanner zu würdigen, muß jedoch vor allem sein Entwurf zur Vergrößerung von Karlsruhe, der wahrscheinlich 1815 entstand, betrachtet werden (Abb. 25). Es handelt sich um den sogenannten „Tullaplan“, der jedoch in Wirklichkeit Weinbrenners Werk ist.<sup>25)</sup> Dieser Plan gehört zu den bedeutendsten Leistungen des Baumeisters, und ist zugleich eine der vollendetsten Konzeptionen einer klassizistischen Stadt im europäischen Raum. Weinbrenner geht davon aus, daß sich Karlsruhe flächenmäßig in der Zukunft sehr stark vergrößern wird und schlug eine Neustadt vor. Diese



25. Fr. Weinbrenner, Entwurf zur Vergrößerung von Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe, Ap. H. Nr. 51, 55

sollte zwar manche der zentralen Einrichtungen der alten Stadt weiter benutzen, im übrigen jedoch einen ziemlich selbständigen Organismus bilden. Durch die

<sup>23)</sup> Darunter muß man sich wohl eine Paradesstraße vorstellen

<sup>24)</sup> Vgl. Valdenaire a. a. O. S. 78 ff

<sup>25)</sup> Vgl. dazu auch die grundlegende Arbeit von A. Tschirra. Der sogenannte Tulla-Plan zur Vergrößerung der Stadt Karlsruhe. In: Werke und Wege. Eine Festschrift für Dr. Eberhard Knittel zu 60. Geburtstag, Karlsruhe 1959 S. 31 ff

Anlage der Kriegsstraße, die in 40 m Breite geplant war, wurde der neue Bereich vom alten getrennt. Drei senkrechte Straßenachsen zur Kriegsstraße, also die Karlstraße, die Schloßstraße und die Fasanenstraße, verbinden den neuen mit dem alten Stadteil. Das Radialsystem der alten Stadt wird im neuen Bereich aufgegeben. Statt dessen entsteht ein System von Diagonalstraßen, die einerseits am Ettlinger Tor und andererseits an einem Platz, der etwa an der Stelle des heutigen Hauptbahnhofes liegt, münden. Mit Zentrum das Ettlinger Tor, wird eine halbkreisförmige Straße um diese neue Stadt herumgeschlagen, die zugleich die äußerste Grenze der Stadt bildet. Somit entsteht eine Umgehungsstraße, die mehr die Rolle einer Stadtgrenze übernimmt und sonst als Promenadallee dient. In der neuen Stadtkonzeption übernimmt also an Stelle der Verteidigungsmauer eine breite Allee die Rolle der Stadtbegrenzung.

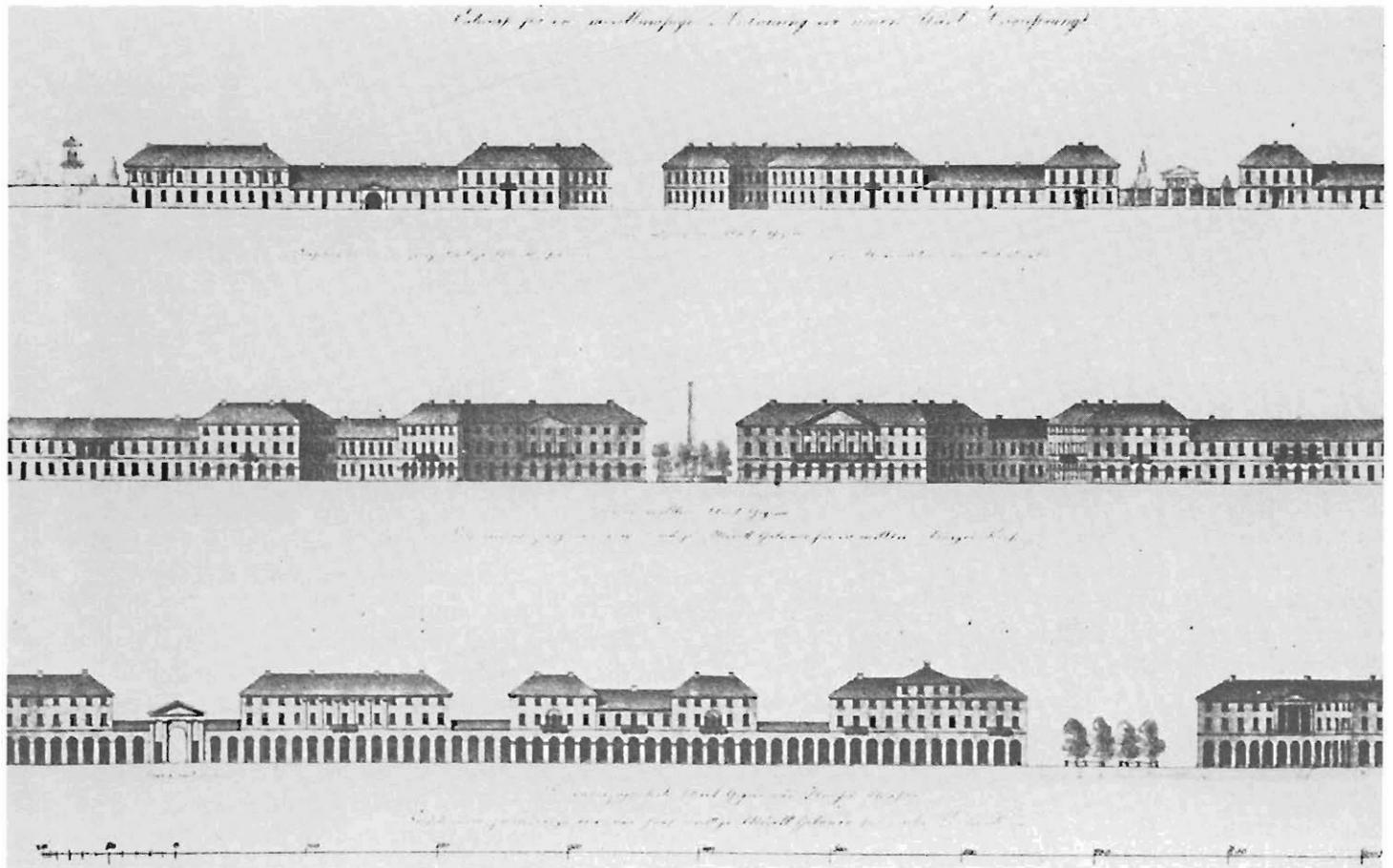
Die Idee der Überlappung eines Rechtecks oder Quadratschemas der Straßenführung mit einem Diagonalschema, das die schnelle diagonale Verbindung der einzelnen Stadtteile miteinander ermöglicht, wird im Städtebau des Klassizismus wie früher in der Gartengestaltung des Barocks oft verwendet. Weinbrenner plante hier sehr großzügig. Er war ja auch sonst der Meinung, daß man eine Stadt hauptsächlich durch die Anlage einer Neustadt vergrößern sollte. Damit meinte er wohl, daß bei einer Stadtvergrößerung nicht kleinere Erweiterungen, sondern ein zum größten Teil selbständiger Stadtorganismus vorgesehen werden sollte, der zwar mit der Altstadt in engem Zusammenhang stehen muß, sonst jedoch den neuen Erfordernissen der Zeit zu entsprechen hat. So trennte er einerseits durch die Kriegsstraße deutlich die alte von der neuen Stadt, andererseits aber setzte er den neuen Marktplatz an das Ettlinger Tor, also an die Nahtstelle.

Dieser neue Marktplatz hat jedoch, was seine Dimensionen betrifft, nichts mehr mit dem alten, auch von ihm entworfenen, zu tun. Er hat eine Größe von

460 × 230 m, enthält keine repräsentativen Bauten und bekommt einen besonderen Akzent vor allem durch die Anlage eines mittleren Hafenbeckens. In den übrigen Neustadtbereichen sind auch keine Kirchen und Monumentalbauten vorgesehen. Es werden lediglich als Erweiterung des alten Geschäftszentrums die Handelseinrichtungen des Marktes vorgesehen, eines Marktes der einer florierenden Bürgerschaft entsprechen sollte. Ansonsten sollte der bebaute Teil aus Wohnhäusern, Werkstätten und einigen Kasernen bestehen.

Für eine Bürgerschaft, die außer dem Marktplatz ihre zentralen Einrichtungen in der Altstadt finden konnte oder sollte, wollte Weinbrenner noch wesentliche Erholungsmöglichkeiten planen. In dieser Beziehung ging er bei seinem Entwurf sehr großzügig vor, Sicherlich durch den barocken Gartenbau und seine Italienreise angeregt, plante er an den Kreuzungspunkten der Diagonalstraßen im Osten und im Westen, zwei runde Plätze von 165 m Durchmesser. Der östliche sollte als Naumachie und Badeplatz, der westliche als Platz für englische Reiter, Seiltänzer und als Amphitheater dienen. Zwischen diesen runden Plätzen wird eine langgestreckte Fläche als Zirkus angelegt, der in Anlehnung an die Piazza Navona Roms, allerdings bedeutend größer als dieser, konzipiert ist. Mit einer Länge von 950 m und einer Breite von 65 m behielt er nur die Platzbreite des römischen Vorbildes bei und schlug einen sehr langgestreckten Sport- und Promenaderaum vor, der weniger den Charakter eines Platzes hat.

Durch die Führung des Alb- und Murgkanals durch das neue Stadtgebiet wird außerdem diesem Stadteil noch ein weiterer Akzent gegeben und die Bildung der Naumachie im östlichen Rundplatz und des Hafenbeckens am neuen Marktplatz ermöglicht. Im ersten Planungskonzept werden noch dazu die äußeren Kreissegmente als Erholungsflächen freigelassen. Die zwei Hauptachsen der Stadt, die Kriegsstraße und die Ettlinger-Straße, enden an ihren Schnittpunkten mit



der äußeren halbkreisförmigen Straße an drei größeren Plätzen, welche wiederum die neuen Eingänge für den Gesamtbereich bilden. Außer dem natürlichen Element des Wassers wird Grün als Baumbepflanzung in den großen Alleen und Plätzen, im gesamten Stadtbereich durchzogen.

Diesem Erweiterungsplan liegt ein Großmaßstab zugrunde und, wie Arnold Tschira einmal schrieb, dachte Weinbrenner dabei „in den Kategorien und Zeiträumen die das kommende Zeitalter fordern“.<sup>26</sup> Wenn er in der Altstadt entwarf, behielt er, wie wir am Beispiel des Marktplatzes gesehen haben, den klei-

26. Fr. Weinbrenner, Modellbebauungen für die Stadterweiterung von Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe (Baupläne Karlsruhe Nr. 523)

<sup>26)</sup> Ebenda, S. 42

nen Maßstab der dem damaligen kleinen Karlsruhe entsprach, bei. Erst außerhalb dieses Bereiches machte er den Sprung zu einer großzügigen Planung, die einer neuen Großstadt des 19. Jahrhunderts entsprechen sollte. Auch in dieser Beziehung also, der klaren Trennung in der Behandlung der alten Bausubstanz und der neuen Erweiterung, ist seine Planung als vorbildlich anzusehen.

Für diese Stadterweiterung entwarf Weinbrenner drei Modellbebauungen (Abb. 26). Im Plan stellt der unterste Vorschlag nach seiner Legende „für die vorzüglichste Stadtgegend und Hauptstraßen verschiedene zwei-, drei-, vier- und fünfstöckige Modellgebäude für reiche Particulieres“ dar. Es ist ein Vorschlag, der für den geplanten Zirkus vorgesehen war, also dem länglichen Raum, welchem die Piazza Navona als Vorbild diente. Der Karlsruher Zirkus sollte von einem Arkadengeschoß umgeben sein, das die einzelnen selbständigen Bauten für die reichen Bürger miteinander verband. Somit werden zwar auf dem vornehmsten Platz der Stadt selbständige Großbauten errichtet, durch ihre Verbindung jedoch im unteren Geschoß wird auf eine geschlossene Gestaltung des Platzes Rücksicht genommen.

In demselben Plan, mit dem in der Mitte gezeigten Entwurf schlug er für die mittlere Stadtgegend verschiedene zwei- und dreistöckige Modellgebäude für die „mittlere Bürgerklasse“ vor. Die hier gezeigten seitlichen Bauten sind wohl als Miethäuser gedacht und in der Form ganz schlicht gehalten. Die mittleren dagegen, die einen runden Platz umschließen, sollten eine gewisse Monumentalität aufzeigen. Vielleicht deutet der in der Achse liegende Obelisk auf eine Bebauung jenseits des Ettlinger Tores hin.

Der obere Bebauungsvorschlag zeigt dann „für die entferntere Stadtgegend verschiedene ein- und zweistöckige Modellgebäude für Handwerker und Fabrikanten“. Es ist die Bebauung, die für die äußeren, südlichen Diagonalen der Neustadt vorgesehen war, an denen er in unmittelbarer Beziehung zur freien

Landschaft und in enger Verbindung mit dem Wohnbau das Handwerk anlegte.

Das für das gesamte 19. Jahrhundert Bedeutende in diesem Plan ist, so glaube ich, schon sichtbar. Weinbrenner plante nicht nur von einer reinen ästhetischen Grundlage ausgehend, er zeichnete nicht große Straßenführungen und monumentale Plätze, nur um formal gesehen eine monumentale Großstadt zu schaffen. Was wir an seinem römischen Idealstadtentwurf vermuteten, also eine Planung von der Sozialstruktur einer neuen Stadt ausgehend, wird hier an einem realen Projekt demonstriert. Dabei wollte er bereits nicht nur den sozialen Gegebenheiten der damaligen Bevölkerung von Karlsruhe, sondern einer Bevölkerung mit einer schon weiterentwickelten Struktur, also einer Großstadt Karlsruhe, gerecht werden. Gleichzeitig ist es einer der ersten Projekte, das die Problematik der neuen Stadt zu umfassen versuchte, und es blieb deshalb richtungsweisend.

Wenn wir jetzt versuchen, die einzelnen Bauten des Baumeisters zu betrachten, so ist es notwendig, gleich am Anfang festzuhalten, daß die Mehrzahl von ihnen in einer anderen Weise errichtet sind als seine bisher gezeigten Projekte. Bei seinem Versuch, der deutschen Architektur neue Gestaltungsformen zu geben, verließ Weinbrenner nach dem Bau der Synagoge seinen Revolutionsstil und kehrte zu einer Architekturrichtung zurück, die er wohl in Berlin kennen gelernt hat, nämlich den Paladianismus. Dieser fand in Berlin schon zur Zeit Friedrichs des Großen vor allem durch englischen Einfluß eine schnelle Verbreitung. Die Formsprache Palladios schien ihm für den Aufbau einer klassizistischen deutschen Stadt besser realisierbar zu sein. Wieso er seine Kunstrichtung änderte, läßt sich vielleicht damit erklären, daß er rechtzeitig erkannt hat, ein traditionellerer Klassizismus wäre für eine sich in einem Evolutionsprozeß zur Bürgerstadt hin befindliche Stadt passender. Diese Formen hätten auch besser das neue Bürgertum, das noch immer im barocken Geist seine Vorbilder suchte, repräsentieren

können. So gesehen bildet sein Palladianismus ideenmäßig ein Zwischenglied zwischen den barocken Fürstenbauten und dem Ausdruck seiner Idealgesellschaft, den er in Rom gesucht hat.

Jedoch auch als Palladianist blieb Weinbrenner ein Baumeister mit großer Ausstrahlung, welche vor allem durch sein theoretisches Werk von den skandinavischen bis zu den balkanischen Ländern bemerkbar wird. Die Architekturelemente Palladios, die für die Fassadenbildung und die Gesamtkomposition von besonderer Bedeutung für die Klassizisten vor Weinbrenner waren, sollten hier kurz erwähnt werden. Es sind vor allem drei Leistungen von Palladio, die einen Einfluß auf die klassizistische Architektur ausübten. Als erste derartige Leistung wäre die Einbeziehung der antiken Tempelfront in den profanen und sakralen Bauten zu nennen und dabei hauptsächlich die Übereinandersetzung zweier Tempelfronten bei einer dreiteiligen Fassadenbildung, wie sie Palladio bei seinen Venezianischen Kirchen San Giorgio Maggiore und Il Redentore anwendete (Abb. 27).<sup>27</sup> Als nächstes wäre dann die Kombination eines halbrunden Fensters mit einem Giebel zu nennen, so daß der erstere in den Giebel dringt und eine betonte Dreigliederung der Fassade schafft, wie Palladio es in der Villa



27. Andrea Palladio, Kirche Il Redentore in Venedig

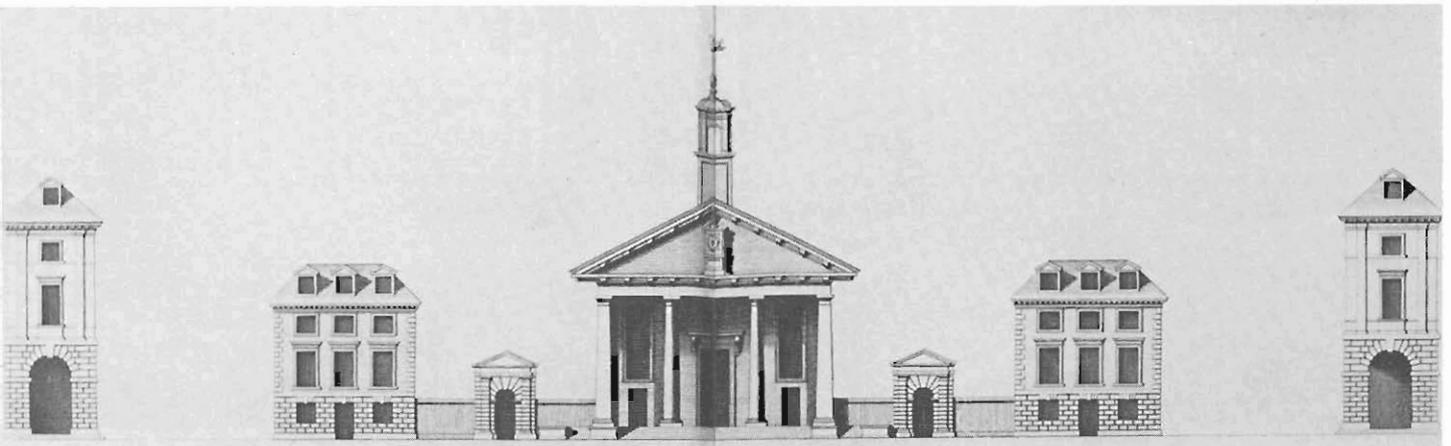
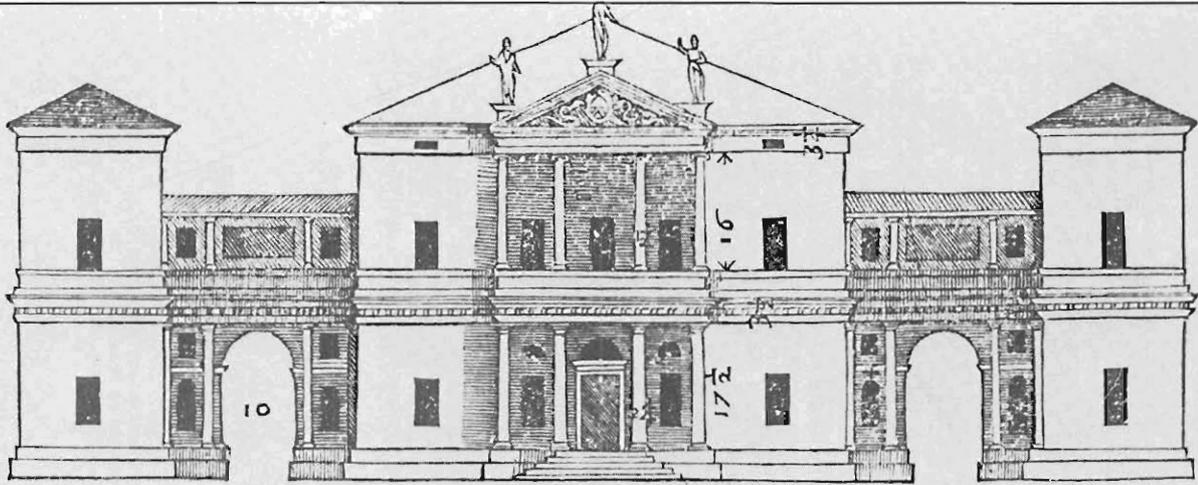
<sup>27</sup>) Vgl. dazu R. Wittkower, Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1969, S. 74 ff



28. Andrea Palladio,  
Villa Foscari in Gambare di Mira

Foscari baute (Abb. 28). Ein anderer Palladianischer Gedanke, der großes Interesse erregte, war die Idee der Zusammensetzung mehrerer rechteckiger Elemente um eine runde Bauform zu einem zentralen Gesamtbau, welche er in der Villa Rotonda verwirklicht hat. Vor allem aber war Palladios Konzeption einer eurythmischen und symetrischen Anordnung von mehreren selbständigen Baukörpern zu einem Gesamtgebilde, von großem Einfluß. Nach dieser Konzeption könnte ein vollendetes architektonisches Ergebnis durch eine Zusammenfügung von einzelnen, selbständigen Elementen zustande kommen, die sich jedoch zu einer Einheit integrieren müssen und bei welcher aber eine Graduierung der einzelnen Formen gewährleistet werden sollte. Wie dies zu erreichen wäre, zeigt er in seinem Entwurf für die Villa Pisani (Abb. 29). Hier wird ein mittlerer Hauptbau von zwei Nebenbauten flankiert, die etwas niedriger gehalten und mit ihm durch noch niedrigere und zurückgesetzte Baukörper verbunden sind.

Das letztere Entwurfsprinzip hat vor allem den englischen Palladianismus stark beeinflusst und das englische Zeichnungswerk von Colen Cambell „Vitruvius Britannicus“ enthält eine Reihe von Entwürfen, die in Anlehnung an die Villa Pisani konzipiert sind. Dieses Werk hat einen sehr großen Einfluß auf die damalige europäische Architektur ausgeübt und es ist anzunehmen, daß es Weinbrenner schon in Berlin studiert und darin auch andere Vorbilder zu diesem Entwurfsprinzip gefunden hat. In dieser Beziehung wird hier auf die Gestaltung des Platzes von Covent Garden in London durch Inigo Jones hingewiesen, bei der die Planungsidee Weinbrenners zur evangelischen Stadtkirche schon vorhanden ist (Abb. 30).<sup>28</sup> Obwohl also Weinbrenner die Bauten Palladios nicht gekannt hat, wurde er von dessen Architekturprinzipien durch das theoretische Werk und durch die Werke der englischen Palladianisten informiert und in seinem späteren Werk davon stark beeinflusst.

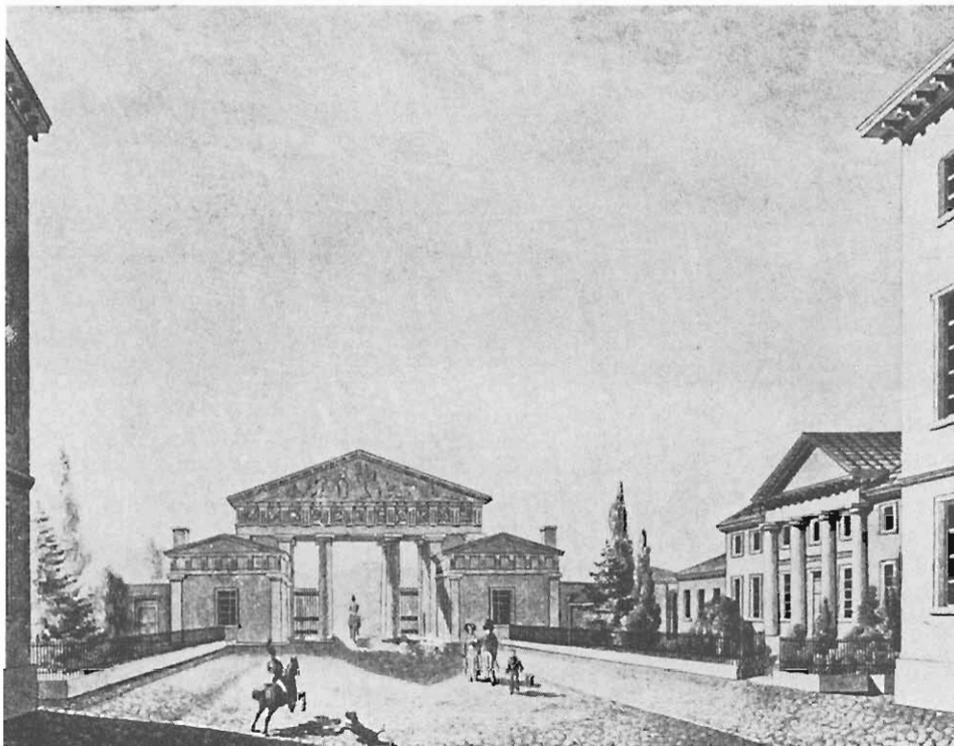


29. Andrea Palladio, Entwurf zu der Villa Pisani  
 30. Inigo Jones, Entwurf für die Gestaltung des Platzes von Covent Garden in London (nach „Vitruvius Britannicus“ Bd. II, Taf. 21/22)

<sup>28)</sup> Siehe auch Sinos, a. a. O. S. 202 ff



31. Fr. Weinbrenner, Das Ettlinger Tor,  
Südansicht



32. Fr. Weinbrenner, Das Ettlinger Tor,  
Nordansicht, Rechts das Haus  
von Weinbrenner



So baute er zwar das Ettlinger Tor in Anlehnung an die Propyläen der Akropolis von Athen mit dorischen Säulen. Er verwendete allerdings dabei das palladianische Prinzip der Überlappung der zwei Tempelfronten, um die zwei niedrigen Nebenbauten an das Tor anzuschließen (Abb. 31 und 32). Um einen direkten Anschluß dieser Nebenbauten an das Tor und die palladianische Fassadengliederung zu erreichen, mußte er jedoch die zwei seitlichen Interkolumnien schließen und Pilaster anstatt Säulen setzen.

33. Fr. Weinbrenner, Das Haus des Generals von Beck an der Schloßstraße in Karlsruhe

Die gleiche Fassadengliederung findet auch in seinem Hausbau Verwendung. So wird die Fassade des Hauses des Generals von Beck an der Schloßstraße, in drei Teile gegliedert und zeigt diese typische palladianische Manier der Überlappung zweier Giebel (Abb. 33).



34. Fr. Weinbrenner, Die Münze in Karlsruhe

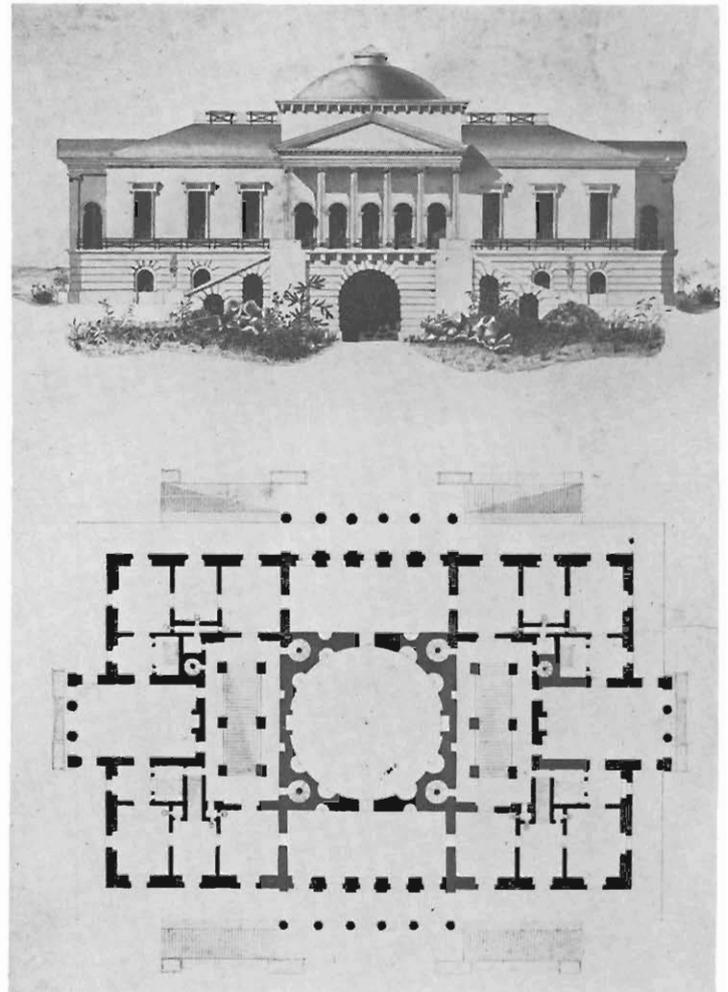


35. Fr. Weinbrenner, Das ehemalige Promadenhaus in Karlsruhe

Bei der Münze und beim Stephaniensbad finden wir dann das zweite palladianische Motiv, nämlich die Durchdringung des Giebels mit einem mittleren Teil, der einen segmentförmigen Abschluß in dem Giebelfeld besitzt (Abb. 34). Dasselbe geschieht in seiner Fassade zum Theater von Leipzig und am Keglerheim, dem ehemaligen Promadenhaus (Abb. 35).

Was seine Baukörperbildung angeht, zeichnete er eine ganze Reihe von Variationen in Anlehnung an die Villa Rotonda und baute einige davon. Das Beispiel des Palais der Markgräfin Friedrich, das an der Stelle des heutigen Bundesgerichtshofes stand, demonstriert, wie er den zentralen Gedanken des palladianischen Modells gerne verließ, um eine Betonung

der einen Achse zu erreichen (Abb. 36). Die zwei angefertigten Projekte behalten nicht mehr die quadratische Anordnung, sondern bekommen einen rechteckigen Umriss. Überhaupt verließ Weinbrenner in seiner Karlsruher Zeit das Ideal der Zentralität zugunsten einer Wertdifferenzierung der zwei Hauptachsen.

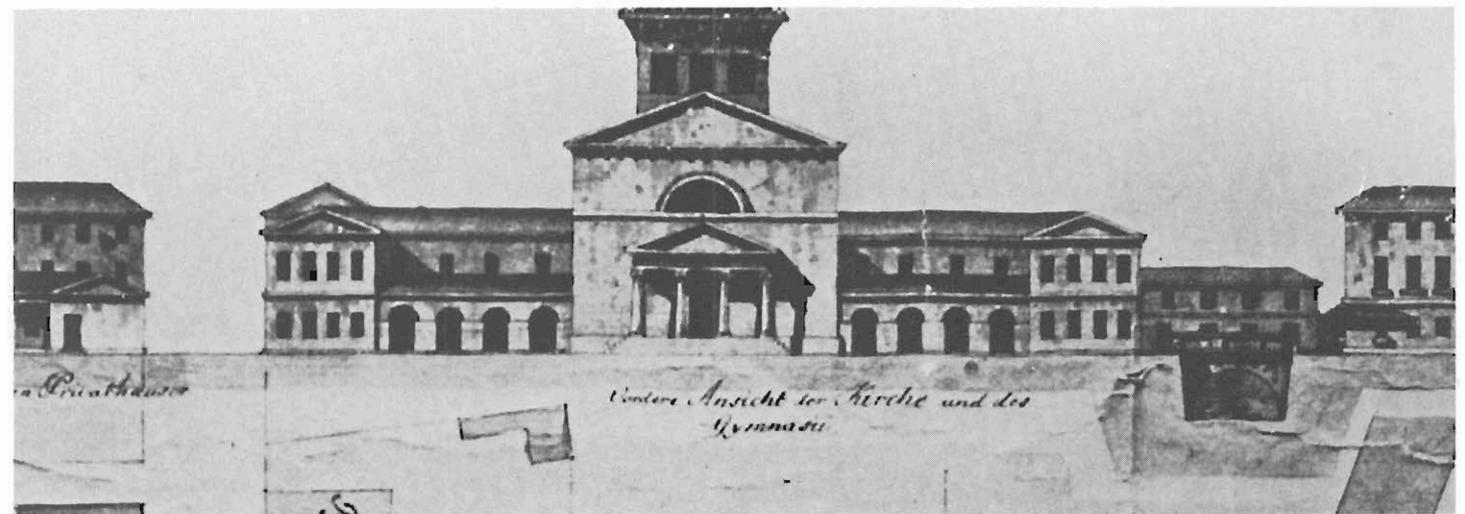


36. Fr. Weinbrenner, Entwurf für den Palais der Markgräfin Friedrich in Karlsruhe, Slg. Institut für Baugeschichte Universität Karlsruhe



Diese Tendenz wird in seinem ausgeführten Plan der katholischen Kirche sichtbar, wo zwar der mittlere Zentralbau noch stark an seine Berliner Versuche zu einer protestantischen Kirchenplanung erinnert. Dieser ist jedoch hier von Nebenbauten umgeben, die durch Mauern oder Säulengänge, nach bester palladianischer Manier, mit ihm verbunden sind (Abb. 37).

37. Fr. Weinbrenner, Die katholische Kirche in Karlsruhe Slg. Institut für Baugeschichte, Universität Karlsruhe



38. Fr. Weinbrenner, Entwurf zu der evangelischen Stadtkirche Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe (Baupläne Karlsruhe Nr. 106)

Die Planung zur evangelischen Stadtkirche in ihrem Anfangsstadium weist sowohl Elemente seiner revolutionären Stilrichtung, als auch das palladianische Schema der Zusammensetzung eines Ganzen aus verschiedenen, selbständigen Bauteilen auf (Abb. 38). Die einzelnen Formen sind zwar noch mit seinen römischen Projekten eng verbunden. Was wir jedoch

vor uns haben, ist die Komposition eines selbständigen, mittleren Sakralraumes, der von Nebenbauten flankiert wird, welche wiederum mit ihm durch niedrige Trakte verbunden sind. Der Kirchenbau zeigt noch die schlichten Formen, die ihn in Rom begeistert haben und die bei den Nebentrakten auch zu finden sind.

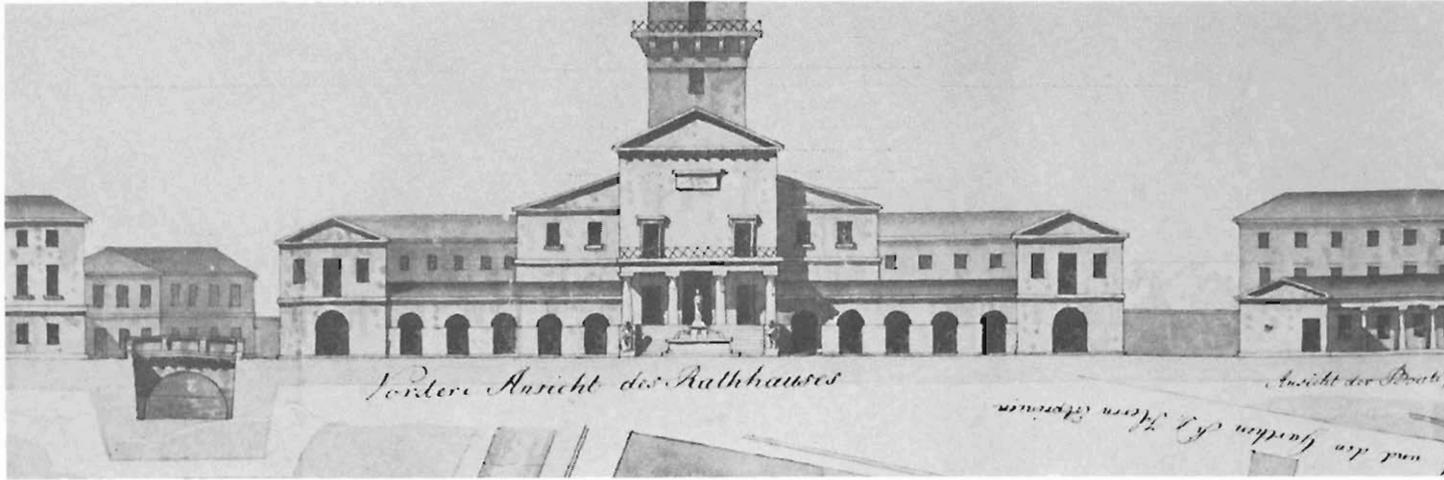


39. Fr. Weinbrenner, Ausführungsentwurf zu der evangelischen Stadtkirche in Karlsruhe, Zeichnung von Dyckerhoff (1808) Stadtarchiv Karlsruhe (Plansammlung XV, Nr. 1245)

Beim endgültigen Entwurf wird die Dominanz des sakralen Bauteils über die Nebenbauten gesteigert (Abb. 39). Eine römische Tempelfront vollster Prägung beherrscht das Ganze. Ihr Gegensatz zu den sonst schlicht gehaltenen Eckbauten, die keine Giebelfront mehr aufweisen, wird nur durch ihre, gegenüber der Behandlung im ersten Projekt, erhöhte Massigkeit, gemindert. Die niedrig gehaltenen Mauern, welche die einzelnen Bauteile verbinden, betonen noch stärker den selbständigen Charakter der einzelnen Bauglieder, die, wohl bemerkt, auch ganz verschiedene Funktionen enthalten. Es ist die vollendete Einzelform, die diesen Bau zu einem Meisterwerk Weinbrenners macht. Auch bei dem als Emporenkirche konzipierten Innenraum klingt dieselbe reife Formsprache an, und es muß hier betont werden, daß der Verlust dieser Innenraumgestaltung nicht nur für Karlsruhe ein großer Verlust war (Abb. 40).



40. Fr. Weinbrenner, Die evangelische Stadtkirche in Karlsruhe, Innenraum gegen Osten



41. Fr. Weinbrenner, Rathaus Karlsruhe (Entwurf von 1797) Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe (Baupläne Karlsruhe Nr. 106)

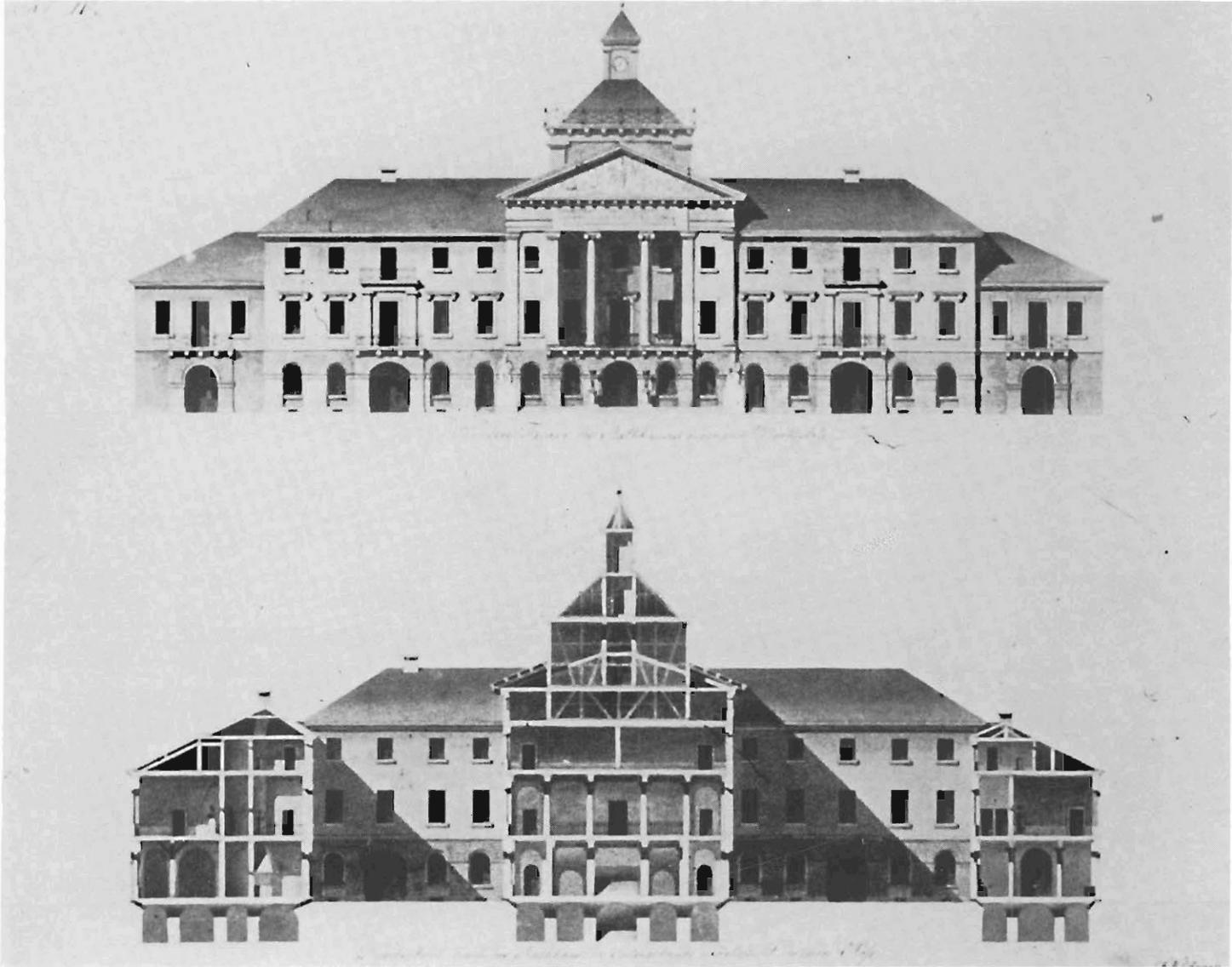
Bei seinem Rathausprojekt kann man eine ähnliche Entwicklung seiner Baugedanken feststellen. Auch hier verbinden sich in seinem ersten Entwurf zwei Stilrichtungen, einerseits die Verherrlichung des schlichten und einfachen Baukörpers und der dorischen Ordnung, andererseits das palladianische Prinzip der Zusammensetzung von Bauteilen zu einem Ganzen, ja sogar der Überlappung zweier Giebelfronten miteinander (Abb. 41).

In der Folge zeigt uns eine andere Variante zum Rathaus den Versuch, eine größere Monumentalität unter Verwendung des palladianischen Entwurfsprinzips, zu erreichen. Der mittlere Trakt wird größer und weist ein über drei Stockwerke reichendes Portal,

mit einer ionischen Ordnung, auf. Auch die Eckbauten werden mit Pilastern gegliedert und die Zwischentrakte zeigen einen zweistöckigen Aufbau, der die Einheitlichkeit des Ganzen steigert (Abb. 42). Bei diesem Plan, der die Kombination eines Rat- und Ständehauses vorsah, sollte das große mittlere Portal dem Vorbau der Stadtkirche gestalterisch entsprechen. Bei den Seitentrakten blieben die Giebelfronten vorhanden. Dazu half auch der schon nach dem ersten Plan fertiggestellte Nordflügel. Auch diese Planung gelangte nicht zur Ausführung und Weinbrenner plante in der Folge, in Anlehnung an die Form eines Stadtpalais, eine Anlage, die aus einem dreistöckigen Hauptbau bestand, an dem zwei niedrige Seitenflügel ange-



42. Fr. Weinbrenner, Rathaus Karlsruhe (Entwurf 1818) Slg. Institut für Baugeschichte, Universität Karlsruhe



43. Fr. Weinbrenner, Rathaus Karlsruhe (Entwurf 1821) Slg. Institut für Baugeschichte, Universität Karlsruhe



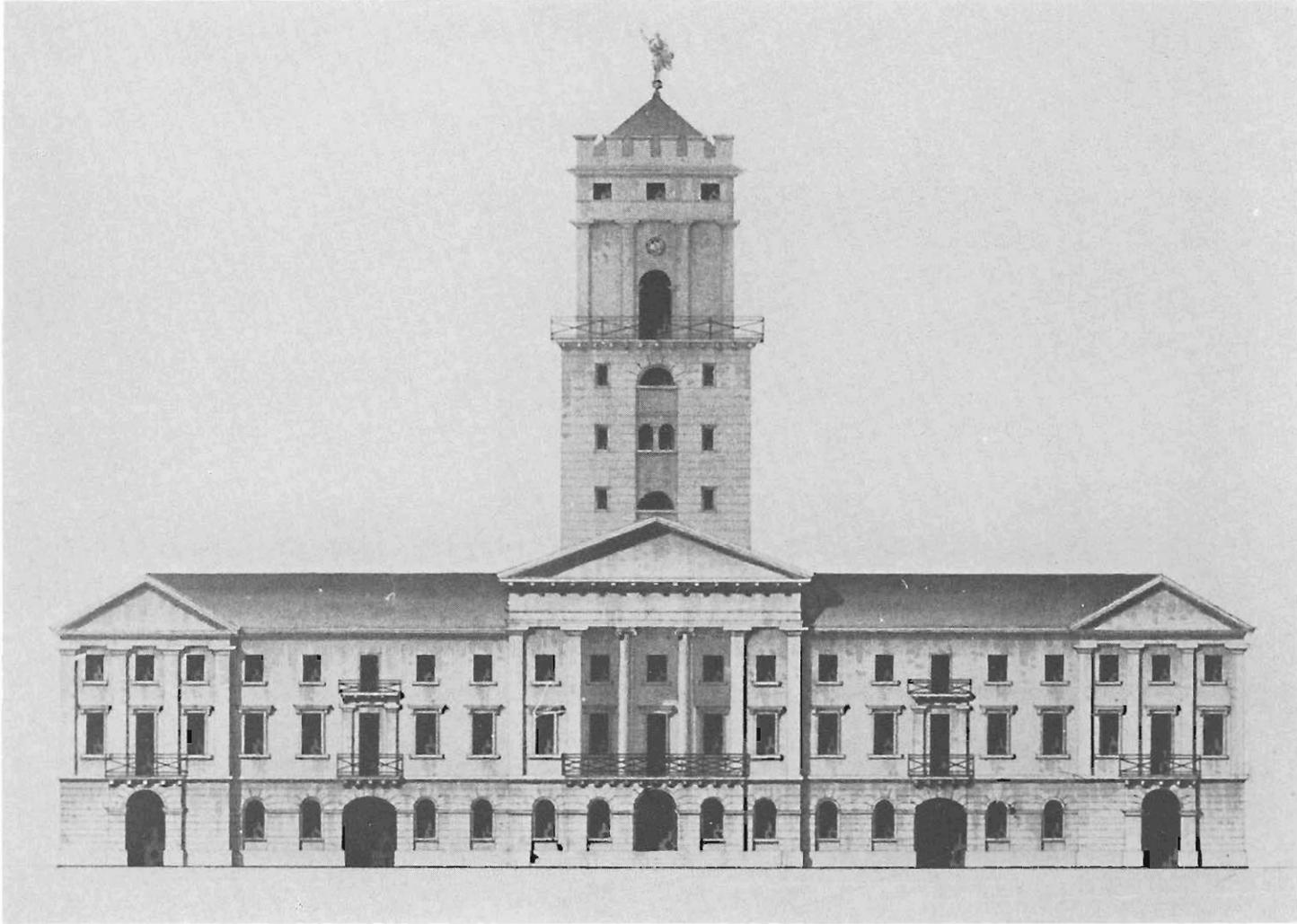
44. Fr. Weinbrenner, Alternativvorschläge zum Rathaus von Karlsruhe (1821) Slg. Institut für Baugeschichte Universität Karlsruhe

schlossen waren und der einen mittleren Risalit besaß, bei welchem die Großordnung erst im ersten Geschoß anfing (Abb. 43). Das palladianische Grundschema wurde zugunsten einer barocken Gestaltung aufgegeben. Die niedrigen Seitentrakte waren nur durch die Tatsache, daß der nördliche schon gebaut war, in die Planung einbezogen. Der Turm steht jetzt über dem Ratsaal in Anlehnung an die Villa Rotonda.<sup>29</sup>

Durch das Vorstellen eines Alternativvorschlags versuchte Weinbrenner in der Folge auf sein zweites Projekt zurückzukommen. Dabei wurden das palladianische und das konventionelle barocke Entwurfs-

schema nebeneinander gestellt (Abb. 44). Schon hier wird sichtbar, wie nach diesem langen Zögern das Endprodukt eine Kompromißlösung geworden ist. Man entschloß sich dann, für den mittleren Teil auf die dritte Lösung, mit der Loggia über dem ersten Stock, zurückzugreifen, die Zwischentrakte dreistöckig aufzubauen und die Eckrisaliten mit

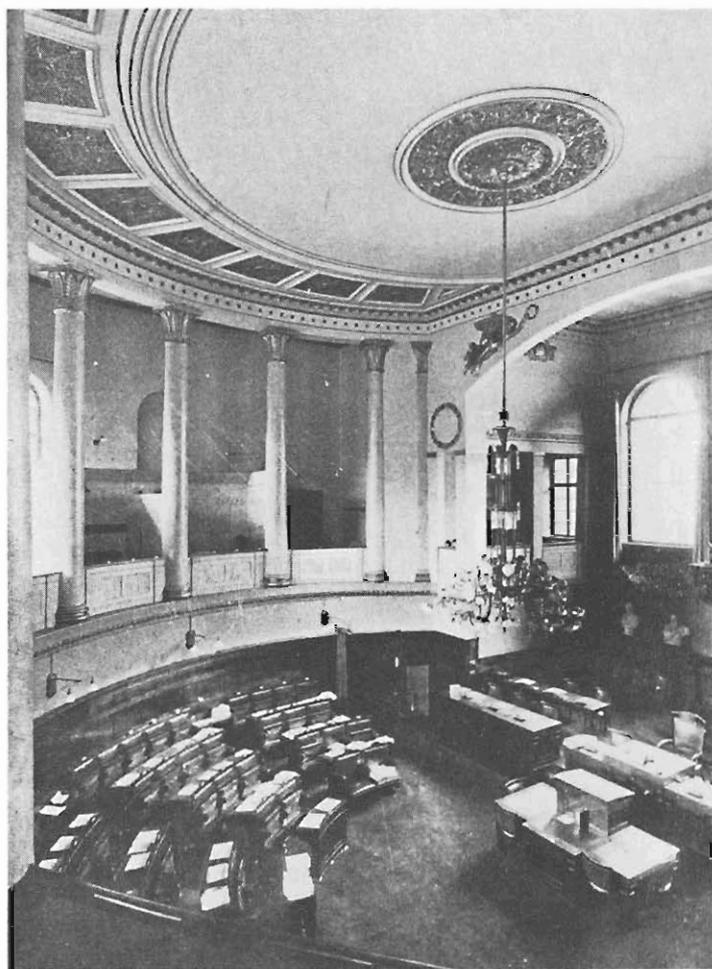
<sup>29</sup>) Die Anwendung der Formen eines Stadtpalais in diesem Projekt von 1821, steht in enger Verbindung mit dem Bau des Markgräflichen Palais, welches 1803 entworfen wurde und zu seiner vollendetsten Schöpfung gezählt werden muß



45. Fr. Weinbrenner, Rathaus Karlsruhe, Zeichnung von Mees (1828)  
Slg. Institut für Baugeschichte, Universität Karlsruhe

Giebelfronten umzugestalten (Abb. 45). Die Eurythmie, die ursprünglich durch die klare Differenzierung zwischen den beiden Nebentrakten und dem dominierenden mittleren Bauteil zustande kommen sollte, wurde zugunsten einer traditionelleren Auffassung aufgegeben. Das Rathaus, dem Weinbrenner in seinen römischen Entwürfen den Ausdruck der neuen Gesellschaftsform geben wollte, bekam schließlich in etwa die Form eines barocken Palais, wobei man feststellen muß, daß auch diese restaurative Architektur Weinbrenners manchen seiner Zeitgenossen sicherlich nicht restaurativ genug erschien.

Zwei andere Bauten Weinbrenners, die eine überregionale Bedeutung haben, sind das Ständehaus und das sogenannte Museum gewesen. Beide, als Ausdruck der neuen bürgerlichen Macht konzipiert, sind leider nicht mehr erhalten. Beim Ständehaus nahm Weinbrenner wiederum einen Bau Palladios als Vorbild, nämlich das Teatro Olimpico von Vicenza. Dieses hatte auch dem Franzosen Gisors für die Gestaltung des Repräsentantenhauses in Palais Bourbon in Paris gedient und Weinbrenner kannte es vielleicht aus eigener Sicht.<sup>30</sup> Im Gegensatz zu diesen beiden Bauten gestaltete Weinbrenner allerdings einen viel höheren Säulenumgang (Abb. 46), welcher den Raum dann prägte. Auch zeigte er bei der Behandlung der einzelnen Bauglieder seine Meisterschaft in den dekorativen Details. Beim Museum wiederum, das die Funktion eines Klubhauses für die Bürgerschaft hatte, verwendete er die runde Bauform, um das Eckproblem, welche das Grundstück stellte, zu lösen. Im Inneren gelang es ihm durch die zweistöckige Anordnung des Hauptsalles und die zwei Nischen, die er jenseits der Längsachse baute, einen Großraum mit einer Dreikonchenanlage zu schaffen, der wohl zu den schönsten und imposantesten der Stadt gehörte.



46. Fr. Weinbrenner, Das Ständehaus in Karlsruhe, Innenraum

<sup>30)</sup> Vgl. E. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, New York 1968, S. 206 und Abb. 217. Daß Weinbrenner nach Paris reiste, muß noch ausführlich bewiesen werden

Der Bau des Theaters, der Bäder, des Ständehauses, des Museums und der Rathauses demonstrierte sicherlich nicht nur den Willen der Bürgerschaft, den neuen städtischen Erfordernissen gerecht zu werden. Gleichzeitig wird die enge Beziehung und Zusammenarbeit zwischen den Bauherren — in dem Fall dem Großherzog und der Bürgerschaft — und eines Stadtplaners und Architekten von Format sichtbar. Weinbrenner war nicht ein Baumeister, der an seine Projekte ausschließlich durch die Anregung von anderen heranging. Durch die Gesamtstadtkonzeption, die er hatte, konnte er dem Auftraggeber helfen, seine Wünsche zu erkennen und entsprechend zu handeln. Manche Städte, auch viel größere in Europa, haben zu dieser Zeit einen großen Ausbau erhalten. Nicht alle sind jedoch an ihre neuen Bauprobleme in einer solchen vollständigen Weise vorgegangen. In dieser Hinsicht mußte also die Wirkung Weinbrenners sehr groß gewesen sein.

Er wollte der Stadt ein neues Leben geben, er wollte den Bedürfnissen seiner Mitbürger, entweder durch die Errichtung von sozialen Einrichtungen oder durch die Verbesserung der Wohnbedingungen gerecht werden. Seine geplanten und gebauten Einzel- oder Mietshäuser, die in diesem Zusammenhang nicht besprochen werden und von denen nur noch wenige erhalten sind, zeugen von seinem Willen, der alten deutschen Wohntradition gerecht zu bleiben. Gleichzeitig aber wollte er ihnen durch ein neues universales Gewand formell den Ausdruck des neuen europäischen Bürgerhauses geben.

Wenn im zweiten Teil dieser Weinbrenner-Betrachtung ein größeres Gewicht auf seine stadtplanerische Konzeption gelegt wurde, so geschah das, weil seine Bedeutung als Städteplaner im 19. Jahrhundert entscheidend ist. Wenn wir auch festgestellt haben, daß seine Wirkung für die Stadt Karlsruhe groß war, dann müssen wir noch hinzufügen, daß dieses Wirken eine Ausstrahlung hatte, welche noch nicht entsprechend erkannt worden ist. Sein theoretisches Werk hat seine

Vorstellung über die einzelnen Bauten in der Nachfolgezeit einem breiten Publikum bekannt gemacht. Seine stadtplanerischen Konzeptionen jedoch haben für die Geschichte des 19. Jahrhunderts eine noch größere Bedeutung, da Weinbrenner einer der ersten Baumeister war, der die Impulse der Neuzeit erfaßte und versucht hat, sie baulich auszudrücken. Als entwerfender Architekt kämpfte er lange mit der Formsprache, wie auch manche seiner Zeitgenossen es taten. Er lernte barock zu entwerfen, begeisterte sich dann für den revolutionären Klassizismus und wurde später der bedeutendste Vertreter des deutschen Palladianismus.

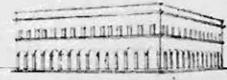
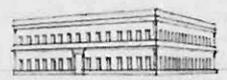
Der strenge Rationalismus der französischen Schule war ihm fremd. Dies erscheint am besten in seinem theoretischen Werk das er verfaßt hat,<sup>31</sup> wenn er seine Gegensätze zu den einflußreichsten französischen Theoretikern der Zeit, Durand, ausdrückt. Beide verherrlichten den einfachen Baukörper. Durand ging in seiner Theorie vom Gedanken aus, bei der Zusammenstellung von Bauten sei der dividierende Vorgang einer Grundform oder die Addition gleicher Einheiten anzuwenden (Abb. 47). Er schlug seinen Studenten vor, sie sollten üben, das Quadrat zu teilen, um das Entwerfen zu erlernen.<sup>32</sup>

<sup>31)</sup> Fr. Weinbrenner, *Architektonisches Lehrbuch*, 1810—1825

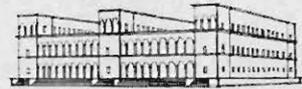
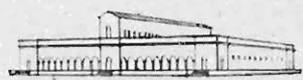
<sup>32)</sup> J. N. L. Durand, *Précis des Leçons d'Architecture*, Zweite Auflage, Paris 1817, zweiter Teil, S. 91

GANZE GEBÄUDE  
Aus verschiedenen Horizontal- und Vertical-Verbindungen entstehend.

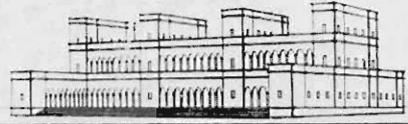
nach dem  Quadrate



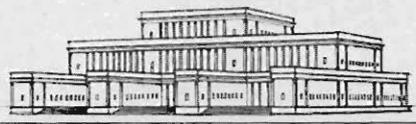
in zwey  getheilt



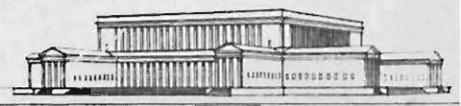
in drey 



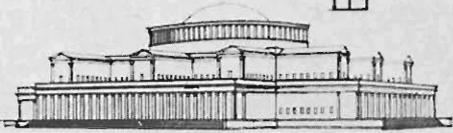
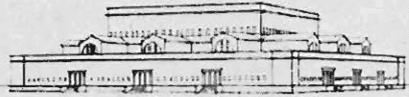
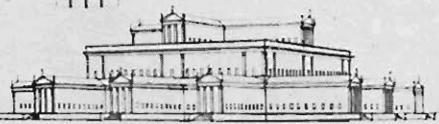
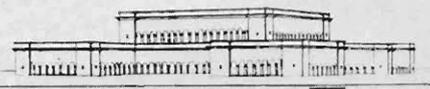
in drey 



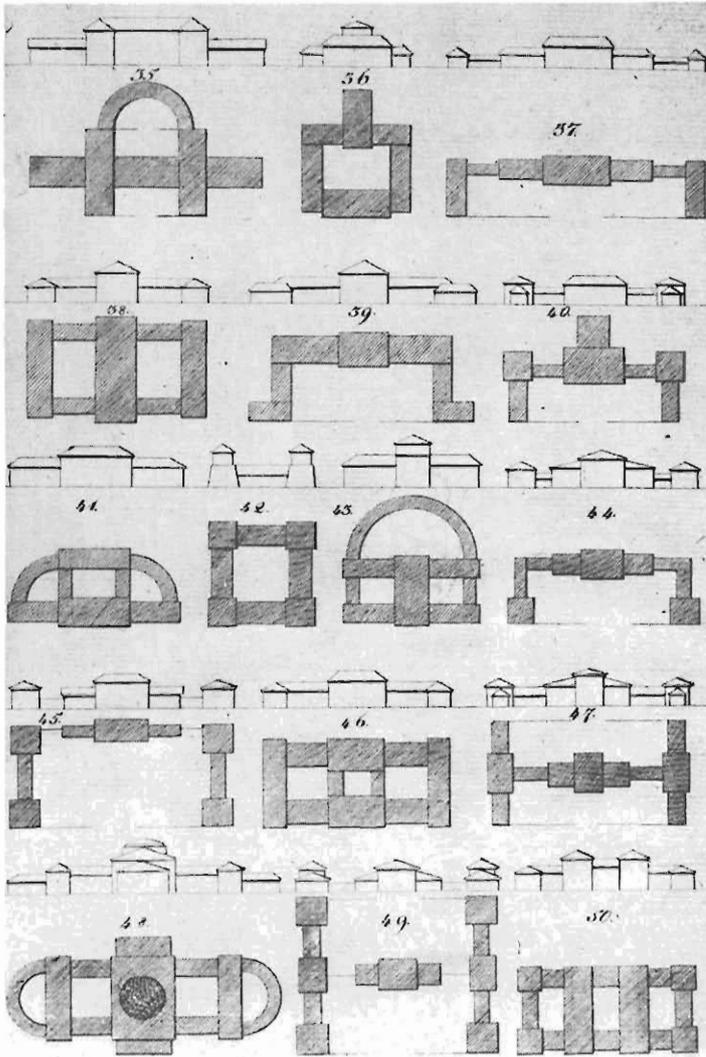
in vier 



in vier 



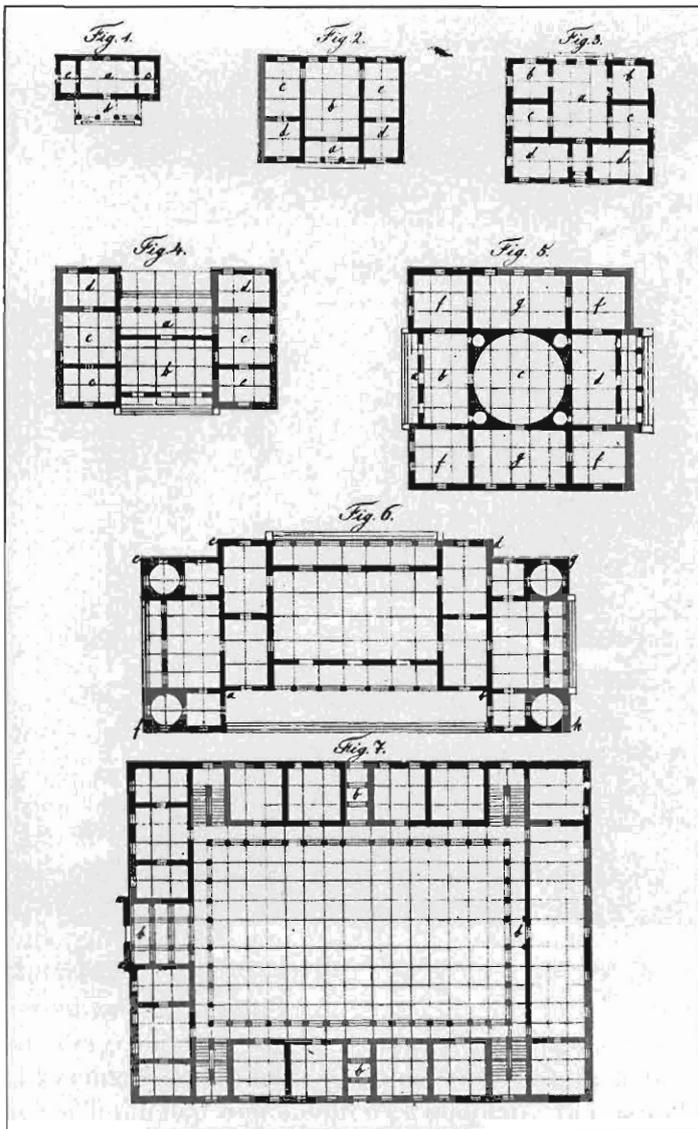
47. J. N. L. Durand, Baukörperzusammensetzung (Nach „Précis“ 2. Auflage 1814, Teil II, Tf. 20).



48. Fr. Weinbrenner, Baukörper-Zusammensetzung (Nach „Architektonisches Lehrbuch“ 3. Teil, 2. Heft, Tf. X)

Weinbrenner ging ganz andere Wege. Bei ihm ist die Zusammenfügung ungleicher Elemente in einer symmetrischen und eurythmischen Weise das wichtigste, und er empfahl seinen Schülern, in einer solchen Art die Baukörperzusammensetzungen zu üben, um die Mannigfaltigkeit der Formen frühzeitig zu erkennen (Abb. 48).<sup>33</sup>

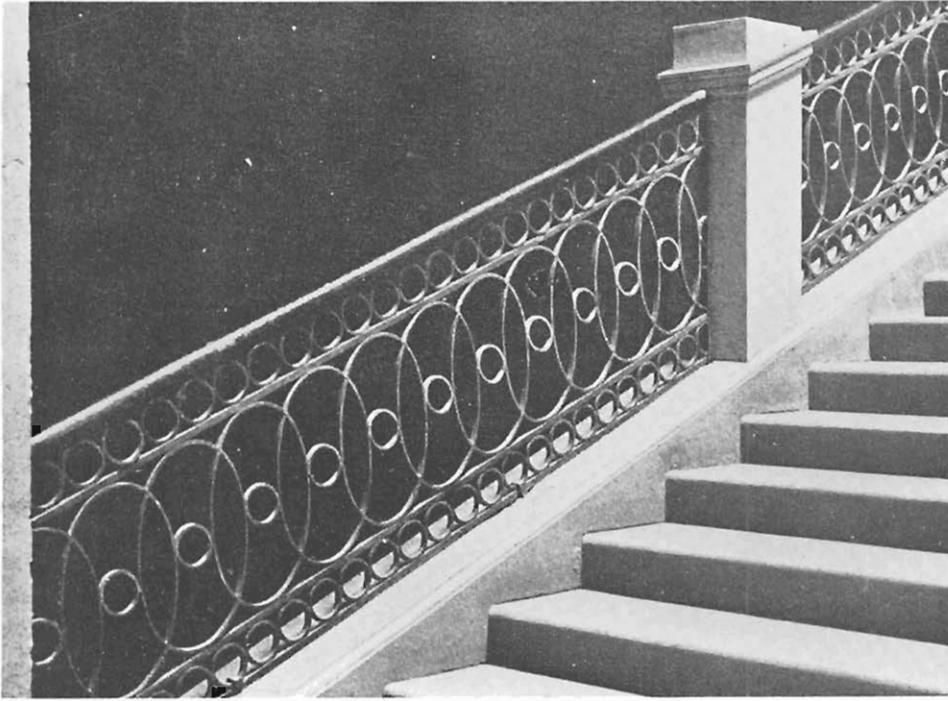
<sup>33</sup>) Fr. Weinbrenner, Architektonisches Lehrbuch, dritter Teil, viertes Heft, S. 60



Auch das von Durand propagierte Raster­system, das von den klaren französischen Rationalisten bei jedem Bau stur durchgehalten werden mußte, war für Weinbrenner nicht in dieser extremen Konsequenz akzeptabel. So änderte er bei seinen Vorschlägen sein Raster­netz je nach der Funktion der einzelnen Räume (Abb. 49). Bei einer entsprechenden Zeichnung von ihm sind in Figur 6 die Raster­quadrate im mittleren Teil größer als in den Seiten­flügeln, und in Figur 7 die Felder, auf welchen die Haupt­achsen des Baus fallen, verbreitert. Er schrieb dazu: „Es würde in manchen Fällen auch selbst fehlerhaft sein, wenn ein Baumeister diese Vorschriften überall streng befolgen wollte, es wäre denn, daß er etwa die Quadrate nach dem Stande und der Beschäftigung der Bewohner eines Hauses größer oder kleiner, je nachdem es die Zweckmäßigkeit und der Anstand erfordert, in einem sachgemäßen Verhältnis annehme . . .“<sup>34</sup>

49. Fr. Weinbrenner, Rasterentwürfe (Nach „Architektonisches Lehrbuch“ 3. Teil, 4. Heft, Tf. XL)

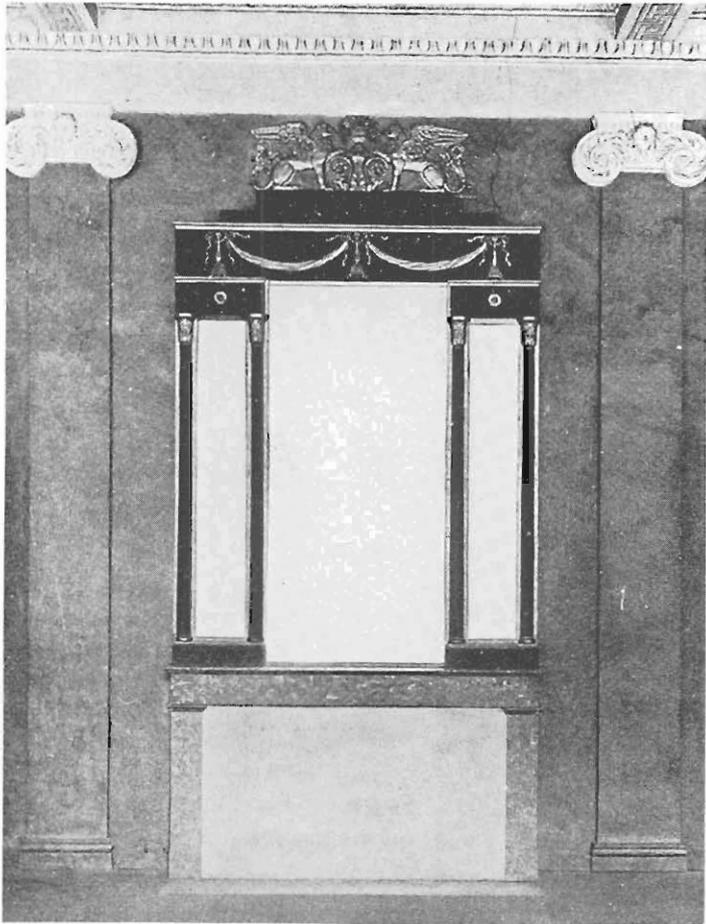
<sup>34</sup>) Ebenda, S. 60 ff



50. Fr. Weinbrenner,  
Markgräfliches Palais Karlsruhe, Treppengeländer

Das künstlerische Element des Gestalters drückt sich hier allerdings gleichzeitig aus, eines Gestalters der die Strenge des Rationalismus anerkannte, jedoch dadurch seine Gestaltungsfreiheit nicht unterdrücken ließ. Seine Details, wie z. B. an dem Geländer einer Treppe des Markgräflichen Palais (Abb. 50), bei welchem die Verwendung von rein geometrischen For-

men zu sehen sind, aber auch die Beispiele, wo er Formen aus der Natur nachahmt, zeugen von seiner Vorliebe zum Gestalten, plastische Gebilde zu schaffen und eine schlichte Dekoration im Bau einzufügen, die nach seiner Auffassung unbedingt zur Architektur gehören. Er sprach nicht von reiner Nutzarchitektur. Wie wir gesehen haben, erkannte er das Nutzbare an,



51. Fr. Weinbrenner, Markgräfliches Palais Karlsruhe, Kamin mit Spiegel

ja, er war sogar ein Vorkämpfer der funktionalen Anordnung der Bauwerke. Sein Bestreben war es aber, Kunstwerke zu schaffen, da für ihn Architektur nur Kunst sein kann. Dieser Kunstbegriff der Architektur ist eng mit jeder Neuschöpfung verbunden und wird auch bei seinen Gestaltungen nicht gestört, wenn er traditionelle, klassische Elemente verwendete.

Wenn auch einige Teile bei solchen Gestaltungen durch andere Vorbilder inspiriert, ja sogar kopiert sind, wie z. B. die Greifen über einem Kamin mit Spiegel im Markgräflichen Palais, so war sein Bestreben, eine neue Gesamtform zu entwickeln, in der er sein Feinheitsgefühl ausdrücken konnte (Abb. 51). So war es diesem Baumeister, der in einer Person den Gestalter, den soliden Handwerker und den aufgeklärten Planer vereinigte, in weit größerem Rahmen, als man bis jetzt annahm, vergönnt, durch seine Architekturtheorie, seine klare Stadtkonzeption und seine Bauten eine große Ausstrahlung zu erreichen, und in mancher Hinsicht richtungsweisend für die Baukunst des 19. Jahrhunderts zu wirken. Dies beruht auch auf der Tatsache, daß er einer der ersten Architekten der Neuzeit war, der die Problematik der neuen Welt erkannte und als Baumeister versucht hat, zu dieser Problematik eine dem Menschen gerechte und umfassende Antwort zu geben.



Die Architekten des  
19. Jahrhunderts  
– von der Schule  
Weinbrenners bis  
zu Hermann Billing –



# Die Architekten des 19. Jahrhunderts

## – von der Schule Weinbrenners bis zu Hermann Billing –

Ein Versuch, über die Architektur des 19. Jahrhunderts in Karlsruhe zusammenfassend in knapper Form zu handeln, müßte mißlingen, denn das 19. Jahrhundert als eine Zeit einigermaßen gleichmäßiger Vorgänge gibt es ja nicht, und alle wesentlichen Fragen der Architektur des 19. Jahrhunderts anzusprechen, einer Architektur, die mit den großen wirtschaftlichen und politischen Änderungen im Laufe des Jahrhunderts immer wieder vor neue Anforderungen gestellt war, anderen Zwecken dienen, anderen Gedanken Ausdruck verleihen mußte, ist ein umfangreiches Unternehmen. Der Einbruch um 1830, die unruhigen endvierziger Jahre, die Zeit der Reichsbildung und die Jahrhundertwende mit dem Aufbruch der Jugend und Rückbesinnung zugleich spiegeln sich deutlich auch in der Architektur Karlsruhes. Dies alles hier im einzelnen auseinanderzusetzen, ist eben unmöglich. Aber es soll der Versuch unternommen werden, an einigen Beispielen darzulegen, was Friedrich Weinbrenner seine Schüler zu lehren trachtete und wie er es tat; was einzelne Schüler aus diesen Lehren machten und wie sie auch weit über die Grenzen dieser Stadt hinaus wirkten; wie folgende Generationen des 19. Jahrhunderts mit dem Vermächtnis Weinbrenners umgingen, mit der durch ihn geprägten Karlsruher Stadtmitte, mit seinen Überlegungen zur planmäßigen Vergrößerung der Stadt.

Im Jahre 1797 kehrte Friedrich Weinbrenner nach fünfjährigem Studienaufenthalt in Italien nach Karlsruhe zurück<sup>1</sup> (Abb. 1). Mit tiefen Eindrücken und mit seinen, mit endlosem Fleiß erarbeiteten Studienmaterialien trat er als Bauinspektor in die Dienste des Markgrafen Karl-Friedrich. Den 31-jährigen stellte die Arbeit aber nicht zufrieden, er versuchte sein Glück in Straßburg und folgte schließlich im März des Jahres 1800 einer Einladung des Prinzen August von England nach Hannover. Trotz eines wohl außerordentlich interessanten Angebotes, in hannoversche Dienste zu treten, entschied er sich für die Rückkehr nach Karlsruhe. Aber in Hannover wußte man sich

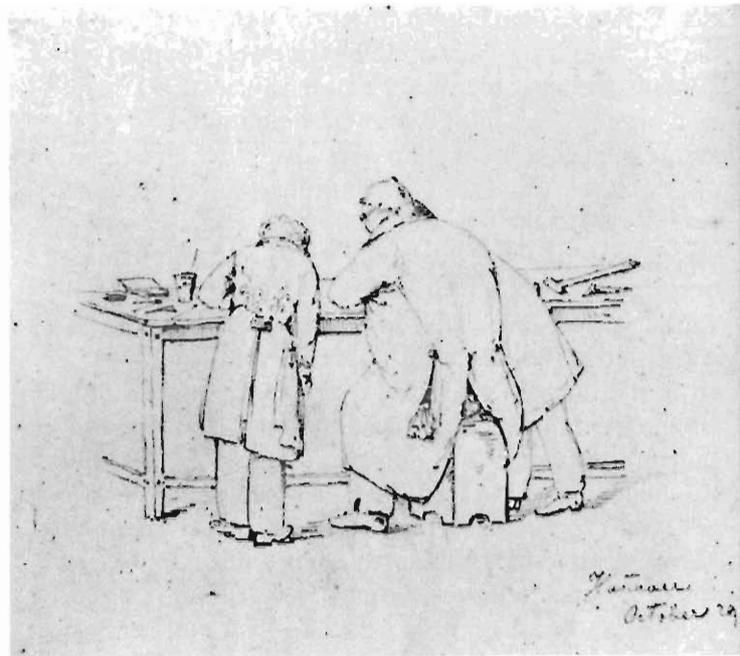


1. Friedrich Weinbrenner, Radierung von Carl Sandhaas (Stadtarchiv, Plan- u. Bildersammlung III, 1693)

<sup>1)</sup> Vgl. Friedrich Weinbrenner, *Denkwürdigkeiten*, hrsg. von Arthur von Schneider, Karlsruhe 1958, S. 174; Arthur Valdenaire, *Friedrich Weinbrenner*, Karlsruhe 1919, 3. Aufl. Karlsruhe 1976, S. 58 f.

die Fähigkeiten des 34-jährigen dennoch zunutze zu machen: ein junger Architekt sollte auf Kosten der Regierung bei Weinbrenner in Karlsruhe seine weitere Ausbildung erhalten. Weinbrenner selbst hat wohl die Wahl unter den jungen Zeichnern des Hofbaumeisters getroffen: sie fiel auf Georg Moller aus dem hannoverschen Diepholz, der als Stipendiat nach Karlsruhe zog. Er und Christoph Arnold aus Straßburg gehörten zu Weinbrenners ersten Schülern in Karlsruhe.

Schon in Lausanne und Rom hat Weinbrenner ersten Unterricht erteilt, und er selbst hat in seinen Lehrjahren manchenmal den Mangel an systematischem Unterricht beklagt. Mit der Rückkehr nach Karlsruhe im Jahre 1800 widmete sich Weinbrenner dann sogleich dem Aufbau seiner privaten Architekturschule. Man lernte in kleinem Kreise (Abb. 2). Wie sehr es Weinbrenner drängte, sein Wissen und seine Fähigkeiten weiterzugeben, wie unglücklich er war über die Verhältnisse im badischen Bauwesen, das zeigen seine eigenen Worte: „Ist man vielleicht in keinem Fach so weit, als wie im Fache der Baukunst zurück, denn alles, was nur Maß und Cirkel seinem Gebrauch nach kennt, glaubt sich nach diesen bey uns eingerissenen Mißbräuchen schon berechtigt zu seyn, Eingriffe in diesem Kunstfache zu thun und selbst ein Eingeweihter zu seyn, wenn er auch nur in anspruchsloser Angabe etwas für Kunst und Wissenschaft gethan zu haben glaubt. Welche Folgen und Nachteile solche Anmaßungen dem Staate sind, mögen die seit mehr als einem Jahrhundert in dem architektonischen Fache erzeugten Produkte und die hierauf zwecklos verwendete Summen angeben. Ohne hierüber eine weitere Schilderung von der Unvollkommenheit unserer Stadt- und Landgebäude zu geben, so darf man nur im allgemeinen auf die so unvollkommene und kunstlose Bearbeitung unserer Gebäude hindeuten und man wird sehen, daß alles, was das letzte 18. Jahrhundert und zuvor für die Baukunst hervorgebracht hat, auch keine Spur von Fortschritten und



2. Weinbrenner mit Schülern (Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe, Wbr. Sch. II 58)

Cultur dieses so bedeutenden Faches zeigt. Um nun bei dieser bevorstehenden Bauorganisation zugunsten des Staates und zur Cultur der Baukunst nach einem gemeinschaftlichen Ziele zu wirken und von dem jetzigen Standpunkte unserer Kenntnisse auszugehen, wäre es zu wünschen, daß vor allem die im ganzen Großherzogtum angestellten Baumeister ihrem Gehalt nach, also placiert und gehörig versetzt und verteilt werden, daß ein jeder auf seine ihm passende Stelle komme, wo er mit seinen Kenntnissen zu dem Hauptzwecke des Ganzen wirken und tätig sein könnte; so möchte, nach meinem unmaßgeblichen Dafürhalten, das hiesige Bauamt, als das Centrum für Cultur und Zweck seiner gehörigen Sphäre nach angesehen, vor allem mit solchen Subjekten versehen werden, daß sich von hier aus die Hauptstrahlen jener Erwartungen verbreiten und daß das übrige Baupersonal für Land- und Stadtgebäude, für die 2 noch untergeord-

nete Bauämter in Mannheim und Freiburg von hier aus durch junge tätige und wissenschaftliche Männer, welche ein vollkommenes Studium der Baukunst von Anfang bis zu der Praktik eines Geschäftsmannes durchgegangen haben, zu besetzen sey“<sup>2</sup>.

Sowohl Ergeiz als auch der Wille zu planmäßiger Neuordnung des Bauwesens sprechen aus diesen Worten, aber auch ein gehöriges Maß an Ungerechtigkeit gegenüber den Leistungen seines Vorgängers als Leiter des Badischen Bauwesens Johann Jeremias Müller und seiner Zeitgenossen, die sich um das Bauwesen bemühten. Allerdings: Weinbrenner sann auf gründliche Ausbildung aller Verantwortlichen.

Zu seinen Schülern, von denen wir etwa 100 namentlich kennen, gehörten neben den beiden schon genannten Christoph Arnold (Schüler 1800) und Georg Moller (Schüler 1802–07) etwa Friedrich Arnold (Schüler 1802–08), Heinrich Hübsch (Schüler 1815 bis 21), Alexis de Chateaufneuf (Schüler um 1820), Joseph Berckmüller (Schüler 1817–22), Friedrich Theodor Fischer, Friedrich Eisenlohr (Schüler 1824(?)–26) und Ernst Adolph Oehl von Hattersheim (Schüler 1804). Aber auch Johann Heinrich Voß lernte bei ihm, der Sohn des Dichters und Übersetzers der homerischen Epen. Wie überhaupt ein ganzer Teil der Schüler aus dem Bekanntenkreise Weinbrenners stammte, andere brachte er von Reisen mit oder sie wurden von weither zu ihm gesandt: aus Hamburg und Berlin, aus Coburg und Gotha, aus Hannover und Darmstadt, aber auch aus Basel, Bern, Zürich und Paris.

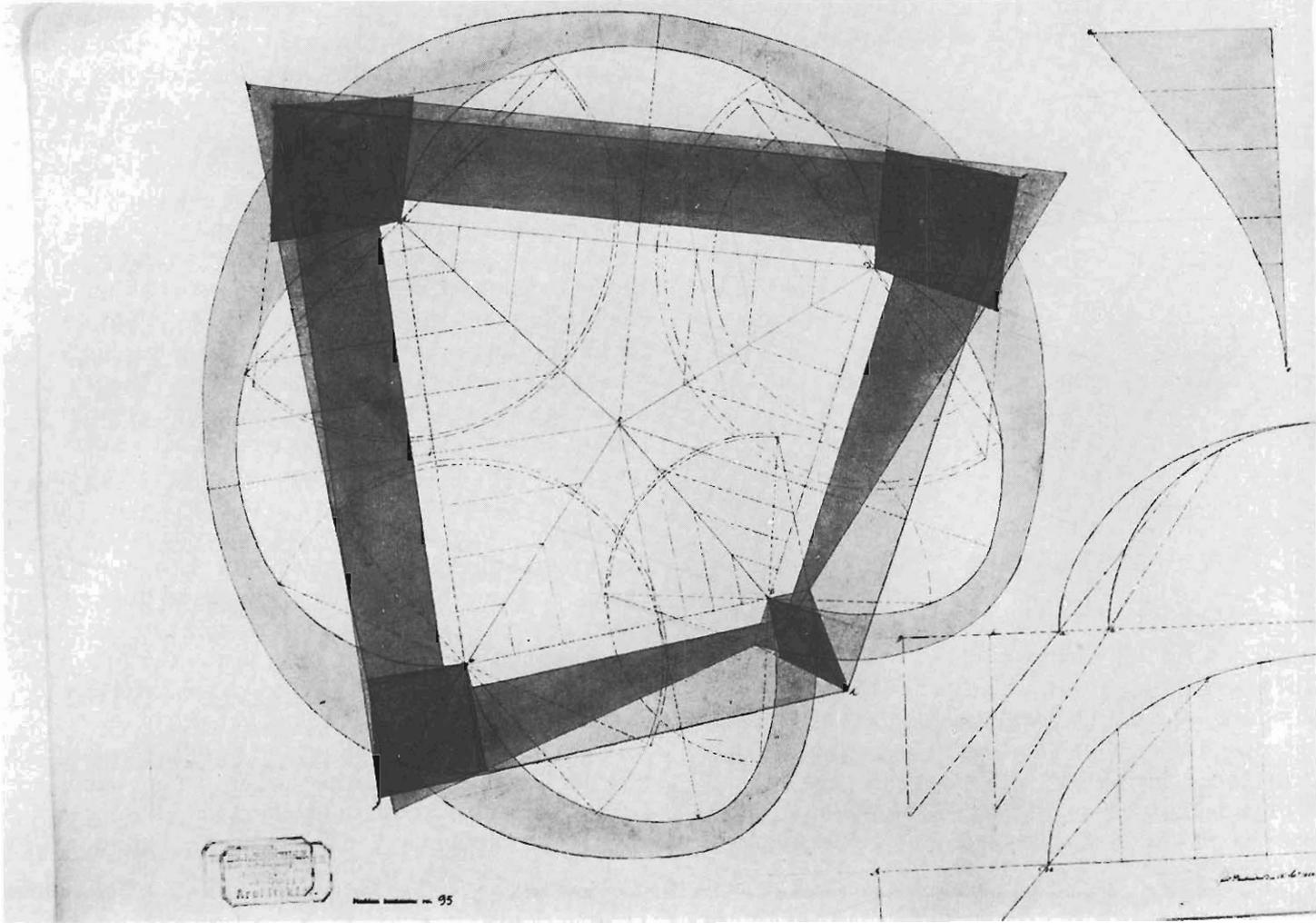
Vom Ansehen der Weinbrennerschen Schule, von dem Lehrgegenstand und von der Lehrmethode vermittelt uns eine Beschreibung Theodor Hartlebens aus dem Jahre 1815 ein deutliches Bild: „Man könnte diese schon seit mehreren Jahren bestehende Privatanstalt des Herrn Oberbaudirektors Weinbrenner mit Recht eine Akademie der Baukunst nennen. Nicht nur solche, welche sich dem Studium derselben zuerst widmen wollen, sondern auch wirklich praktische

Baumeister aus den entferntesten Staaten Deutschlands besuchen diese Lehranstalt, um sich noch in die höheren Mysterien einzuweihen. Die Baukunst wird da ganz wissenschaftlich, theoretisch und praktisch behandelt. Von dem historischen Teile derselben wird zu dem dogmatischen übergegangen. Einem solchen Lehrer, wie Herrn Oberbaudirektor Weinbrenner, kann es nicht genügen, daß der Baukünstler genaue Kenntnis der Materialien erhalte und sie zu verbinden verstehe. Seine Methode ist vielmehr so, daß von den Anfangsgründen des geometrischen Zeichnens, der Optik und Perspektive zu der Lehre von der Holz- und Steinkonstruktion, von dieser zu der Theorie der Säulen und Verzierungen, und endlich zu den übrigen Details der Gebäude und ihrer gänzlichen Ausführung übergegangen wird. Nach einem solchen Plane, von welchem die bisherige mechanische Bildung des Baumeisters weit entfernt war, gibt der Direktor seiner merkwürdigen Anstalt das rege Leben, in welchem der wahre Baukünstler einzig seine Vollendung erwarten kann. Unter seiner Teilnahme prüft die Versammlung hoffnungsvoller Baukünstler die aufgestellten Muster, entwirft Pläne, teilt sich wechselseitig die Beobachtungen und Zweifel mit, vergleicht die verschiedenen Epochen des Baustiles und trägt die Resultate der neuesten Literatur vor. Um sich mit dem Geiste des Lehrers vertraut zu machen, liefern insbesondere die Zeichnungen von Karlsruhes architektonischen Epochen, mit welchen die Arbeitszimmer des Bureaus dekoriert sind, hinreichende Gelegenheit. Fremde, welche diese Anstalt besuchen, möchte wohl diese Übersicht von Karlsruhes stufenweisen Fortschritten gewiß ebensosehr als die Beobachtung seiner Lehrmethode interessieren“<sup>3</sup>.

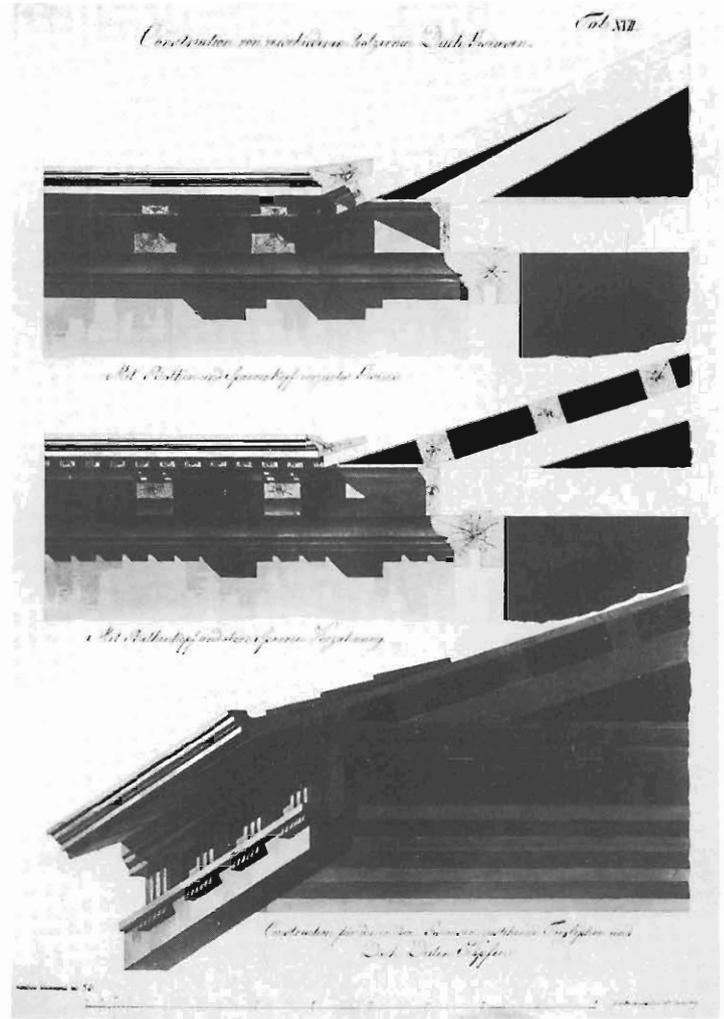
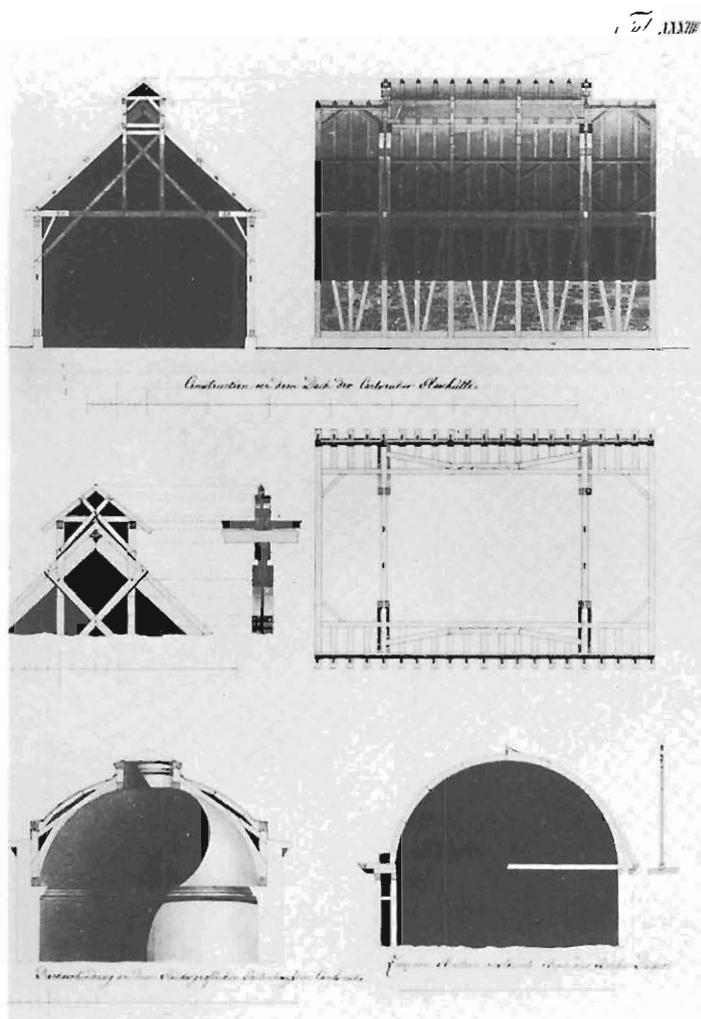
Eine ganze Reihe von Übungsblättern der Schüler ist erhalten, und wir können uns ein recht gutes Bild

<sup>2</sup>) Aus einem Schreiben Weinbrenners vom 24. 3. 1808, zit. nach Valdenaire, a. a. O., S. 308.

<sup>3</sup>) Zit. nach Valdenaire, a. a. O., S. 310.

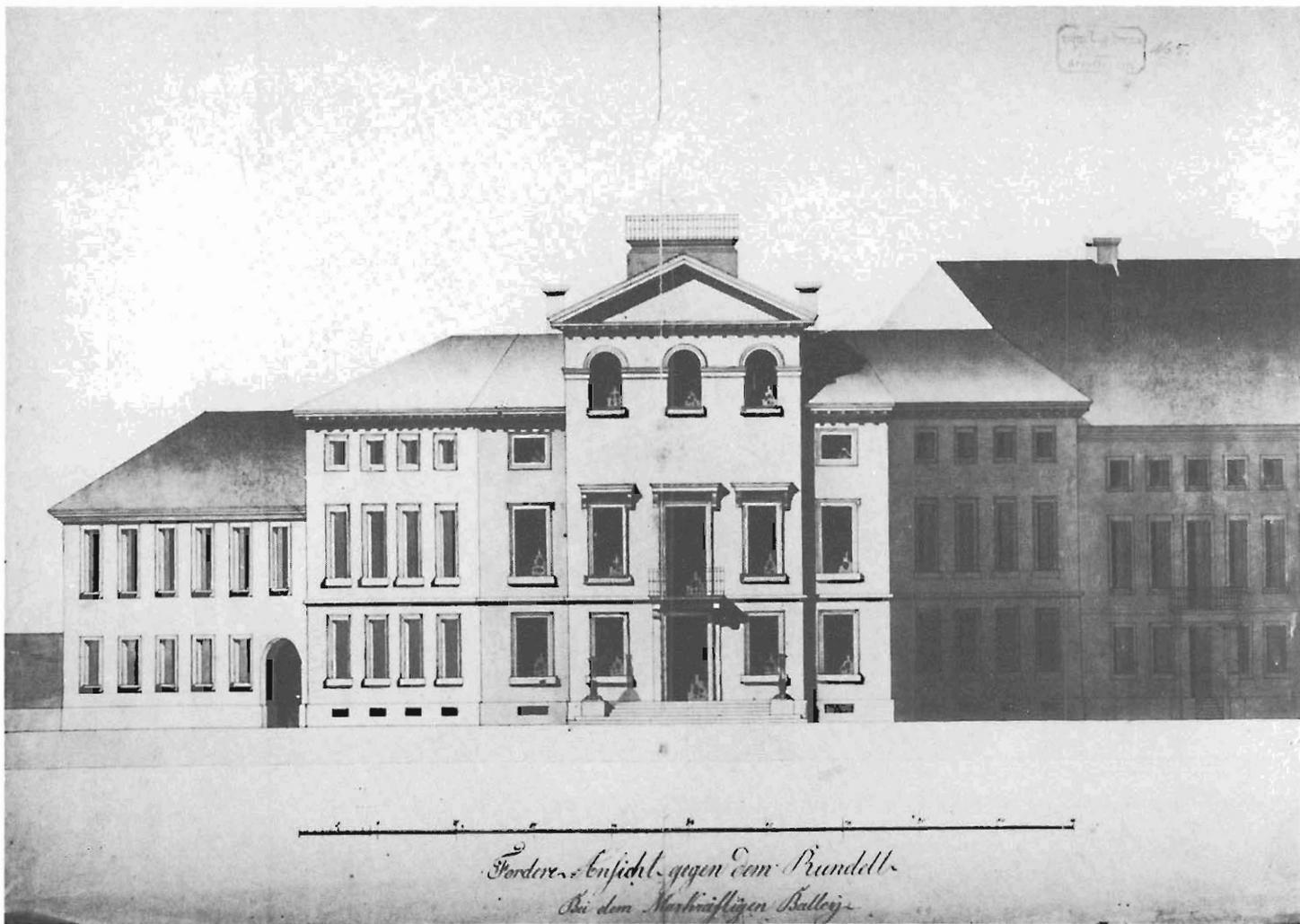


3. Übungsblatt zur Darstellenden Geometrie von Joseph Berckmüller  
(Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe, Berckm. 94)



von ihrem Studienplan machen: Der Unterricht, der sich bis zu vier Jahren hinzog, erstreckte sich zunächst auf Grundlagen wie Einfaches Zeichnen, Darstellende Geometrie (Abb. 3) und Bauformenlehre; dann kam die Baukonstruktionslehre hinzu (Abb. 4), die sowohl den Holz- als auch den Massivbau umfaßte. Hier wird nun das in der Bauformenlehre erlernte in die Übungen zur Baukonstruktion übertragen (Abb. 5).

4. Übungsblatt zur Baukonstruktionslehre von Joseph Berckmüller (Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe, Berckm. 72)
5. Übungsblatt zur Bauformen- und Baukonstruktionslehre von Joseph Berckmüller (Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe, Berckm. 56)

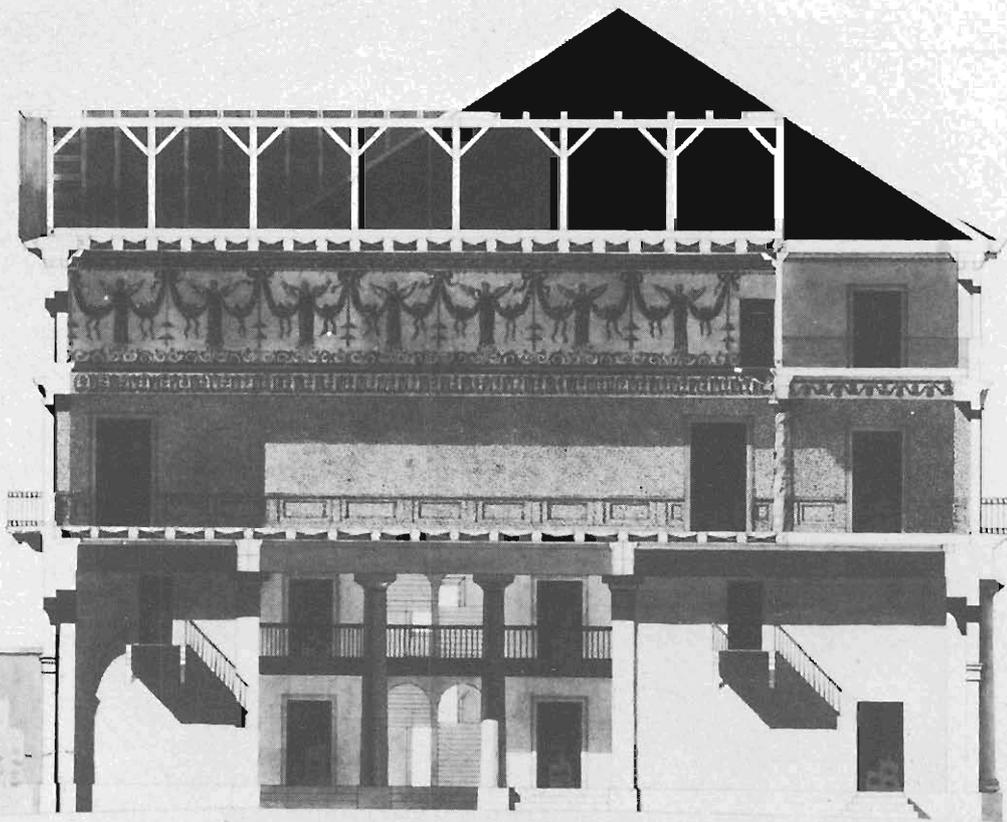


Das Entwerfen von Gebäuden beginnt dann mit dem Kopieren von Blättern des Meisters und mit der Darstellung der von ihm errichteten Bauten. Abbildung 6 zeigt eine Schülerkopie zum Haus des Staatsrates Wohnlich, das in den Jahren 1799–1800 nach den Plänen Weinbrenners als erstes Gebäude am Rondellplatz gegenüber dem späteren Markgräflichen Palais errichtet wurde: Proportionslehre, Licht und Schatten, Andeuten von Baumaterial in einfacher

6. Karlsruhe, Haus des Staatsrates Wohnlich von Friedrich Weinbrenner, Schülerkopie (Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe, Wbr. Sch. I 5)

Weise. Das Blatt ist bezeichnet als „Fordere Ansicht gegen dem Rundell bei dem Markkräftigen Balley“.

Als Beispiel von Entwurfsübungen eines fortgeschrittenen Schülers können hier zwei Blätter dienen von Ernst Adolph Oehl von Hattersheim, der von

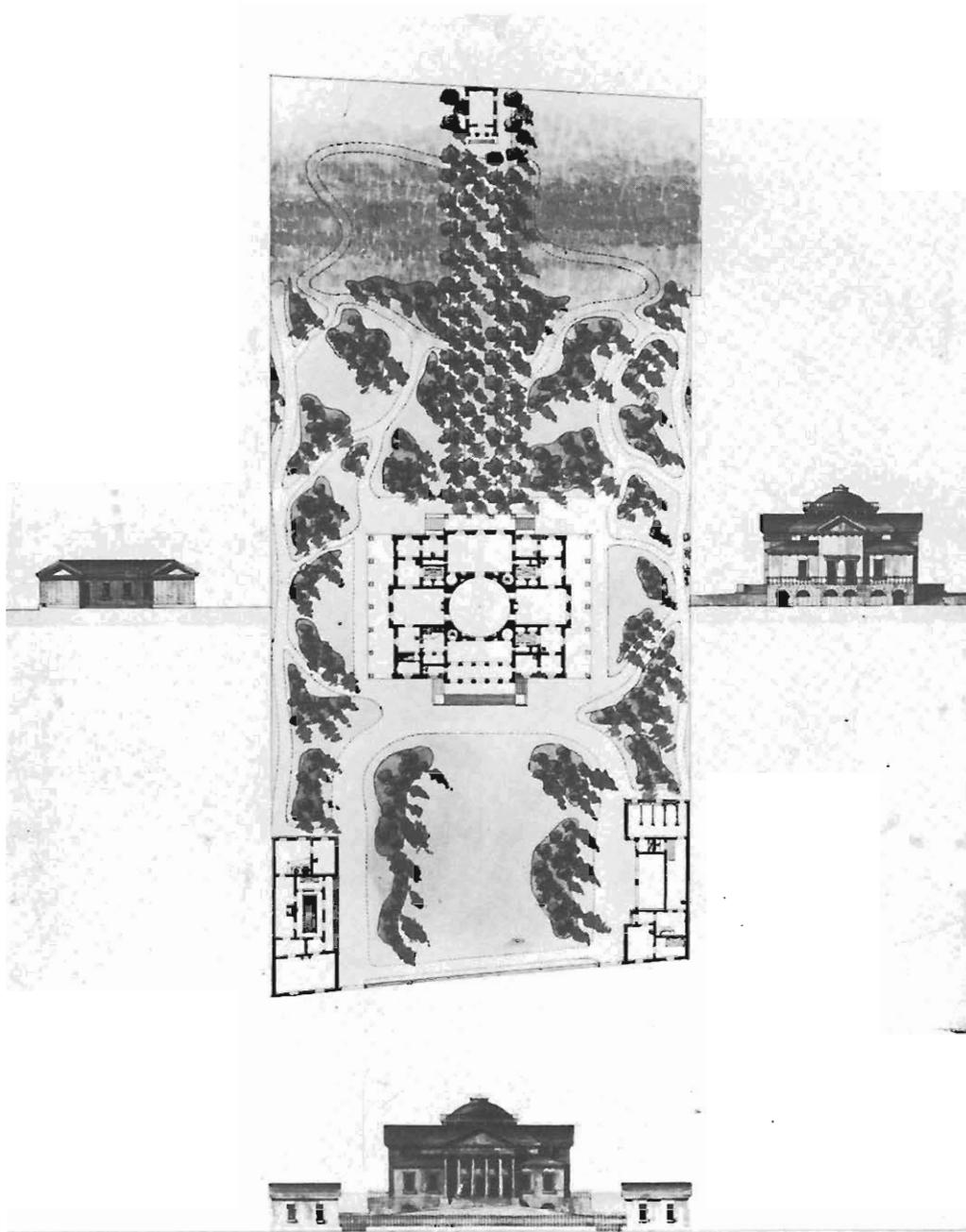


7. Vertikalschnitt durch ein Casino-Gebäude in Karlsruhe von F. Weinbrenner, Zeichnung von Ernst Adolph Oehl von Hattersheim (Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe, Wbr. Sch. I 43)

1804 bis 1806 in Karlsruhe weilte<sup>4</sup>. Ein Vertikalschnitt durch das Casino-Gebäude (nach einem Entwurf für Karlsruhe von Weinbrenner) mit Durchfahrt zum Hof und zweigeschossigem Saal in den oberen Etagen zeigt eine für Weinbrenner typische Dachausbildung: Das niedrigere Dach über dem Saal zierte in

der Höhe der Traufe des Hauptdaches ein Dreiecksgiebel (Abb. 7). Bis ins Detail ist die Dekoration des Saales durchgearbeitet, die durch einen geschoßhohen Engel-Girlandenfries bestimmt wird. Das verblichene Blatt läßt die kräftigen Farben erahnen, die diesen Raum einmal schmücken sollten.

<sup>4</sup>) Oehl (geb. um 1787) Schüler Weinbrenners 1804, ging 1810 nach Rom, 1836 wurde er Bezirksbaumeister in Konstanz, 1844 Baurat. — Vgl. Oelenheinz, Architekt vor hundert Jahren, in: Deutsche Bauzeitung 56. Jg. 1922, S. 283 ff.



8. Herrschaftliches Landhaus, Zeichnung von Ernst Adolph Oehl von Hattersheim (Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe, Wbr. Sch. I 37)

<sup>5)</sup> Vgl. Valdenaire, a. a. O., Abb. 33 u. 34.

<sup>6)</sup> Hellmut Delius, Vitruv und der Deutsche Klassizismus — C. F. Schinkel und F. Weinbrenner, in: Architectura, Jb. f. d. Geschichte der Baukunst, Bd. 1 Berlin 1933, 56 ff.

<sup>7)</sup> Christoph Arnold (1779—1844), Schüler Weinbrenners 1800, Professor in Karlsruhe 1804, Reise nach Frankreich und Italien 1805—1808, Bauinspektor in Freiburg 1819, seit 1835 in Heidelberg. — Vgl. Adolf Schmid, Christoph Arnold (1779—1844), in: Badische Heimat 1/1980, S. 101 ff.

<sup>8)</sup> Friedrich Arnold (1786—1854), Schüler Weinbrenners 1802—1808, Lehrer an der Architektonischen Zeichenschule in Karlsruhe 1807, Professor in Freiburg 1811, Militärbaudirektor in Karlsruhe 1815.

Ein anderes Blatt zeigt eine herrschaftliche Villa (Abb. 8). Auf den ersten Blick erkennen wir das große Vorbild zu diesem Entwurf, die Villa Rotonda bei Vicenza von Andrea Palladio. Wenig abgewandelt besitzt unser Bau nur eine Portikus auf der Eingangsseite gegenüber vier gleich ausgebildeten Fassaden bei Palladio. Auch der ganze Baukörper ist hier vielgliedriger komponiert, umgeben von einem englischen Garten in dem eine doppelte Allee auf einen kleinen Bau, vielleicht einen Freundschaftstempel hinführt. Die Arbeit von Oehl geht auf eine Studie Weinbrenners zurück, die dieser wohl schon in seiner römischen Zeit als Entwurf für ein fürstliches Landhaus gefertigt hat<sup>5</sup>. Es nimmt nach der intensiven Auseinandersetzung Weinbrenners mit dem Werk Palladios nicht wunder, daß auch die Schüler mit dessen Baugeanken gründlich vertraut gemacht werden: In den Arbeiten Palladios liegt für Weinbrenner die Möglichkeit, mit dem architektonischen Vermächtnis der Antike in gewissen Grenzen frei umzugehen. Palladio liefert für ihn eine mit manieristischen Gedanken aufgebaute Interpretation der von Vitruv formulierten Gesetzmäßigkeiten antiker Architektur. In einer Gegenüberstellung der Werke der Architekten Karl Friedrich Schinkel und Friedrich Weinbrenner kommt Hellmut Delius gar zu dem Schluß, daß Weinbrenner derjenige sei, „der von den Architekten des Klassizismus die Antike und damit den Vitruv in ihrem ganzen Wesen erkannt und erfaßt hat“<sup>6</sup>.

Auf welchen Boden sind nun diese Lehren Weinbrenners gefallen? Die älteren seiner Schüler arbeiten ganz im Sinne des Meisters: Christoph und Friedrich Arnold in Freiburg und Karlsruhe und Georg Moller in Darmstadt. Die jüngeren aber gehen, jedenfalls mag das auf den ersten Blick so scheinen, schnell und gründlich eigene Wege: Heinrich Hübsch in Karlsruhe und im weiteren Umkreis, Alexis de Chateauf in Hamburg und Berckmüller, Fischer und Eisenlohr, die wieder vornehmlich im Badischen arbeiten.



9. Karlsruhe, Wohnhaus Stephaniensstraße 14 von Friedrich Arnold (Aufnahme 1910 von W. Kratt)

Christoph Arnold geht im Sinne der Weinbrennerschen Neuordnung des badischen Bauwesens als Bauinspektor nach Freiburg<sup>7</sup>. Friedrich Arnold wird zunächst Lehrer an der „Architektonischen Zeichenschule“ in Karlsruhe bei Christian Heinrich Fahsolt, einer Anstalt, die Weinbrenner ebenfalls neu zu gestalten suchte; dann geht er nach Freiburg, um schließlich 1815 nach Karlsruhe zurückzukehren<sup>8</sup>.

Von ihm kennen wir einige Wohnhausbauten: In der Stephaniensstraße Nr. 14 steht das ehemalige Haus von Munck, das zwar nicht als Modellhaus im Weinbrennerschen Sinne errichtet wurde, sehr wohl aber in seinem Geiste (Abb. 9). Aus einer Gegenüberstellung



10. Karlsruhe, Wohnhäuser in der Markgrafenstraße (Aufnahme um 1910)

11. Karlsruhe, ehem. Militärkrankenhaus von Friedrich Arnold (Aufnahme W. Schnuchel 1976)

mit Modellhäusern der Weinbrennerzeit in der Markgrafenstraße (Abb. 10), mit ihren unterschiedlich proportionierten Fenstern in den drei Geschossen, einem das Erdgeschoß von den Obergeschossen trennenden schmalen Gurt und dem kräftigen Konsolgesims unter dem Dach können wir die enge Verwandtschaft der beiden Bauten und ihrer Baumeister erkennen.

Aber auch noch das erst in den Jahren 1844/45 von Friedrich Arnold errichtete Militärkrankenhaus ist deutlich von Weinbrenners Architekturvorstellungen geprägt (Abb. 11): Über einem Sockelgeschoß sind die beiden oberen Geschosse durch Nischenbildungen zwischen flachen Lisenen zusammengefaßt; die schlanken Fenster der Beletage sind durch horizontale Verdachungen weiter gehöh<sup>9</sup>.

Der dritte der Genannten, Georg Moller, konnte nach Beendigung seiner Studien in Weinbrenners Bauschule nicht nach Hannover zurückkehren (Abb. 12)<sup>10</sup>. Als nach seiner zweijährigen Studienreise durch Italien hannoversche Lande immer noch von Franzosen besetzt waren und er, wie er sagte, als Hannoveraner keine Lust hatte, einem fremden Herrn zu dienen, entschied er sich, ein Angebot des hessischen Großherzogs Ludwig I. anzunehmen, und ging im Jahre 1810 als Hofbaumeister nach Darmstadt.

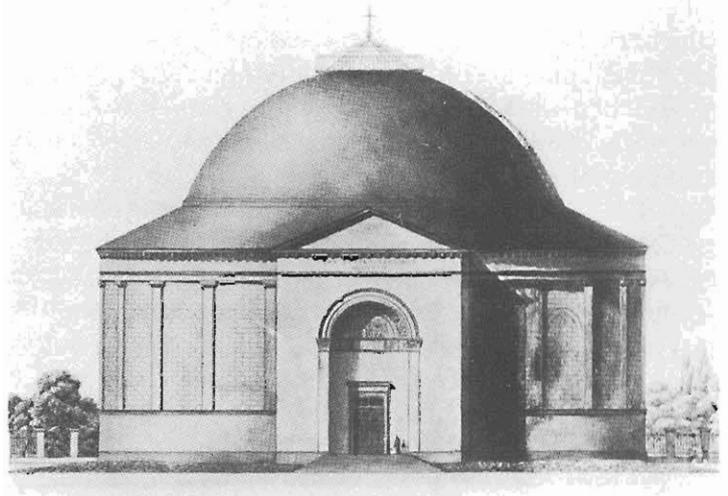
Wie einst Weinbrenner bei seinen frühen Studien zu einer protestantischen Stadtkirche und später dann zur katholischen Stadtkirche St. Stephan, so stand auch Moller noch 1820 beim Entwurf zur Ludwigskirche in Darmstadt das große römische Vorbild, das Pantheon, vor Augen. Gemischt mit dem Gedanken- gut einer Gruppe junger französischer Architekten, der sog. Revolutionsarchitekten Etienne Louis Boulle und Claude Nicolas Ledoux, bildete er seinen Bau aus Zylinder und Kugel, geschmückt mit einer 6-säu-

<sup>9</sup>) das ehem. Militärkrankenhaus an der Kriegsstraße beherbergt heute das Versorgungsamt und die Versorgungsanstalt des Bundes und der Länder.

<sup>10</sup>) Zu Georg Moller (1784—1852) vgl. Marie Frölich und Hans-Günther Sperlich, Georg Moller, Darmstadt 1959.



12. Georg Moller, Zeichnung von August Lucas 1829 (nach Frölich/Sperlich, Moller, S. 13)



13. Darmstadt, Ludwigskirche, Entwurfszeichnung von Georg Moller, ab 1820 (nach Frölich/Sperlich, Moller, S. 167)  
 14. Darmstadt, Ludwigskirche, Entwurfszeichnung von Georg Moller, ab 1820 (nach Frölich/Sperlich, Moller, S. 168)

ligen jonischen Portikus (Abb. 13), und wie seinerzeit Weinbrenner entwarf auch Moller Varianten, unter denen ein Plan zur Ausführung bestimmt werden konnte (Abb. 14).

Die Prägung durch Friedrich Weinbrenner bestimmte im ganzen die klassizistische Darmstädter Neustadt, das Werk Georg Mollers. Wie Weinbrenner aber beschäftigte sich auch Moller intensiv mit der Baukunst des Mittelalters: Gemeinsam mit dem Karlsruher Baumeister Jakob Karl Vierordt arbeitete er bereits im Herbst des Jahres 1811 an Bauaufnahme und Rekonstruktionsplänen des damals unvollendeten Domes in Köln. Es ist nur natürlich, daß diese Beschäftigung in späteren Jahren in Mollers Bauten entsprechenden Niederschlag gefunden hat.

Als Friedrich Weinbrenner am 1. März 1826 starb, vergingen nur wenige Monate bis seinen ersten zu Ansehen gelangten Schüler Georg Moller in Darmstadt der Ruf des badischen Großherzogs Ludwig erreichte, Weinbrenners Nachfolge in Karlsruhe anzutreten. Moller lehnte ab; er entschied sich, sein eigenes Werk in Darmstadt fortzuführen. Wenige Wochen nach Mollers Absage wurde Heinrich Hübsch nach Karls-



15. Heinrich Hübsch, Bleistiftzeichnung von Carl Sandhas 1837 (Privatbesitz)

ruhe berufen (Abb. 15)<sup>11</sup>. Nach anfänglichen Studien der Philosophie und Mathematik in Heidelberg, war er zwischen 1815 und 1821 bei Weinbrenner in Karlsruhe tätig. Reisen führten ihn nach Italien, Griechenland und Konstantinopel. Als ihn im Frühjahr 1824 in Rom der Ruf erreichte, als Lehrer an der Bauschule des Städel'schen Kunstinstitutes in Frankfurt tätig zu werden, bat er den Großherzog von Baden um Genehmigung dieser Tätigkeit, bis ihm eine Anstellung im Vaterlande gewährt werden könne. Er wollte sich die Rückkehr nach Karlsruhe offenhalten. Indes wollen wir annehmen, daß er zunächst nicht ungern lieber nach Frankfurt ging als nach Karlsruhe: Wir können das zum Beispiel aus einem Brief entnehmen, mit dem er um 1820 eine Arbeit an den älteren Freund Georg Moller nach Darmstadt sandte: „Ich bin sehr begierig, was Sie von der Arbeit meiner Hände und meines Kopfes halten werden; und freue mich daher sehr auf einen baldigen Besuch, den ich Ihnen abstaten will. Unserem gemeinschaftlichen Lehrer (Weinbrenner) wage ich kein Exemplar zu schicken; denn er würde es am Ende gar als Beleidigung nehmen. Er wird ohnehin genug über die ketzerischen Ansichten,

welche ich entwickle, losziehen. Sie hoffe ich dadurch, daß ich meine wohl auch von den Ihrigen abweichende Ansichten so geradeaus hindrucken ließ, nicht zu beleidigen“<sup>12</sup>.

In Karlsruhe konnten die kritischen Vorstellungen des jungen Mannes nicht unbekannt sein. Daß der Großherzog nach der Absage Mollers Hübsch dennoch zur Fortführung des Werkes Friedrich Weinbrenners aus Frankfurt nach Karlsruhe holte, zeugt von seinem Willen, nur hervorragende Künstler das Bauwesen führen zu lassen, und von der Einsicht in ein sich wandelndes Verständnis vom Bauen.

Kaum hatte der Baurat seinen Dienst angetreten, da legte er sein architektonisches Bekenntnis gedruckt der Fachöffentlichkeit vor: „In welchem Style sollen wir bauen“ überschreibt er eine Sendschrift an die 1828 in Augsburg zu einer „Säcular-Feier“ für Albrecht Dürer versammelten Künstler<sup>13</sup>. Schon früher hatte dieses Thema zu einzelnen Auseinandersetzungen geführt, etwa mit Alois Hirt, einem der führenden Köpfe der Berliner Akademie. „Euch insbesondere“, schreibt er jetzt nach Augsburg, „die Ihr bei der Befreiung der Malerei und Bildhauerei von den Fesseln der Antike mitgewirkt habt, kann diese Schrift nicht unwillkommen sein, indem sie dasselbe mit der Architectur beabsichtigt“<sup>14</sup>.

Blicken wir noch einmal zurück: Nach ersten Lehrjahren in Karlsruhe zog die Stadt Rom und dort insbesondere die frühchristliche Architektur den jungen Baukandidaten in ihren Bann. Eine Gruppe dort weilender Nazarener Maler gehörte zu seinen Freunden. Auf einer Reise nach Köln, das Rom am Rhein, wie er es nannte, studierte er die mittelalterliche Architektur;

<sup>11</sup>) Zu Heinrich Hübsch (1795—1863) vgl. Arthur Valdenaire, Heinrich Hübsch, Eine Studie zur Baukunst der Romanik, Karlsruhe 1926. — Joachim Görlicke, Die Kirchenbauten des Architekten Heinrich Hübsch, Studien zur Bauforschung 8, hrsg. von der Koldewey-Gesellschaft, Karlsruhe 1974.

<sup>12</sup>) Zit. nach Frölich/Sperlich, a. a. O., S. 32.

<sup>13</sup>) Heinrich Hübsch, In welchem Style sollen wir bauen? Karlsruhe 1828.

<sup>14</sup>) ebenda, Vorwort.

besonders die Kirche St. Maria im Capitol besuchte er immer wieder. Neben die Auseinandersetzung mit der Architektur der Antike war für ihn also längst die mit den Bauten des Mittelalters getreten.

Jetzt, 1828 steht für ihn fest: „Die Malerei und die Bildhauerei haben in der neueren Zeit längst die todte Nachahmung der Antike verlassen. Die Architectur allein ist noch nicht mündig geworden, sie fährt fort, den antiken Styl nachzuahmen. Und ob man gleich so ziemlich allgemein die Unzulänglichkeit desselben für die heutigen Bedürfnisse einsieht und mit den neueren in diesem Style aufgeführten Gebäude unzufrieden ist, so beharren dennoch die Architekten beinahe allgemein darauf. Ein großer Theil derselben lebt wirklich in dem Glauben, daß die schönen Formen in der Architectur etwas Absolutes seien, was für alle Zeiten und Umstände unverändert bleiben könne, und daß einzig und allein der antike Styl dieselben in ihrem vollkommenen Ideale darstelle. Viele Architecten, welche sehr wohl die Unzulänglichkeit des antiken Styles für die heutige Anwendung einsehen, beharren, da sie nun einmal mehrere Gebäude darin aufgeführt haben, dennoch aus unredlicher Eitelkeit darauf, und affectiren gleich falschen Propheten eine Inspiration der Schönheit, womit sie vorzugsweise beglückt worden seien, und wovon man weiter keine Rechenschaft geben könne“<sup>15</sup>.

Dann zeigt Hübsch seinen Weg auf: „Wer in der Architectur die Seite der Verzierung zuerst betrachtet, und sich etwa fragt, warum ihm an einem Capitale dieses Laubwerk besser gefällt, als jenes, der wird leicht an der Möglichkeit sicherer Prinzipien verzweifeln. Wer aber die Untersuchung mit der Seite des Bedürfnisses beginnt, der wird eine sehr sichere Basis finden“.

„Sieht man die Sache practischer an, so bekommt man wieder Muth“, meint er und schließt nach ausführlichen Darlegungen der Vorzüge und Nachteile der verschiedenen Stile, d. h. der damals sichtbaren Möglichkeiten, das Äußere der Architektur zu ord-

nen, mit der Feststellung, „daß sich mittelst des griechischen Styls die Aufgabe der Architectur für die heutigen Bedürfnisse und das nördliche Clima unmöglich auflösen läßt, und daß alle bisherigen Versuche weder den ersteren richtig nachahmten, noch die letzteren befriedigend lösten“ . . . „Hiernach ist die Haupteigenschaft, welche den neuen Styl von dem griechischen unterscheidet: statt der Horizontal-Überdeckung im Steinbau Gewölb-Überdeckung, oder statt der antiken Säulenstellung mit horizontalem Gebälk eine Bogenstellung“ . . . „Es wird jeder sogleich erkennen, daß der neue Styl am meisten Ähnlichkeit mit dem Rundbogen-Style erhalten muß — ja daß er im Wesentlichen der Rundbogen-Styl ist, so wie dieser geworden wäre, wenn er sich ohne alle nachtheilige Rückerinnerung an den antiken Styl ganz frei und unbefangen hätte entwickeln können“<sup>16</sup>. Auf der Suche nach überzeugenden Lösungen für neue große Bauaufgaben stand Heinrich Hübsch aber keineswegs allein. Eben zu jener Zeit bemühten sich auch „Klassizisten“ um neue Wege in der Architektur. Noch in den Jahren 1822–28 baut z. B. Friedrich Schinkel, einer der offenbar von Hübsch angesprochenen, in Berlin sein Museum im Lustgarten gegenüber dem Schloß. Ab 1827 aber entstanden seine Entwürfe für eine Kaufhalle, eine Bibliothek und für die Bauakademie.

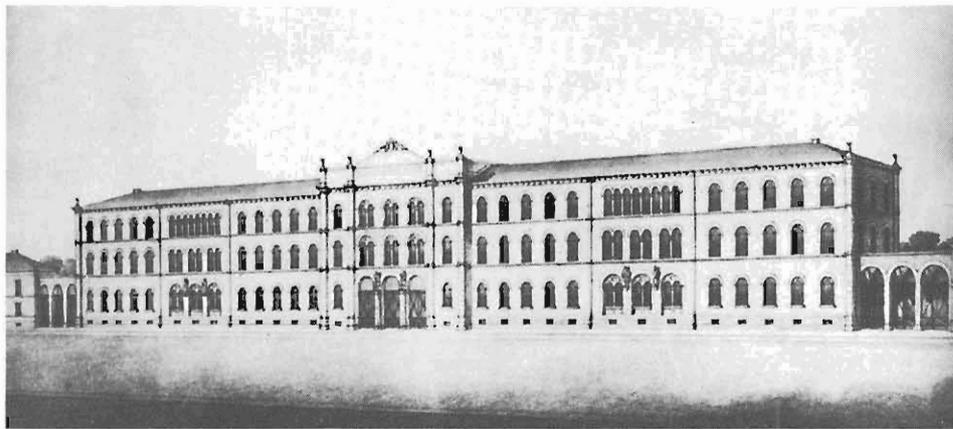
Wie sieht nun die Architektur von Heinrich Hübsch aus? In den Jahren 1829–1835 entstand das Gebäude für die wenige Jahre zuvor gegründete Polytechnische Schule (Abb. 16). Genau das hatte er gefordert: für unser Klima den Mauerwerksbau, Rundbogenfenster und wenig architektonischen Schmuck. 30 Jahre später wird das Bauwerk von Friedrich Theodor Fischer, einem der letzten Weinbrenner-Schüler, nach Osten hin erweitert: Neben einen Mittelrisalit mit dem neuen Hauptportal tritt spiegelbildlich noch einmal die Fassade von Hübsch (Abb. 17).

<sup>15)</sup> ebenda, S. 1.

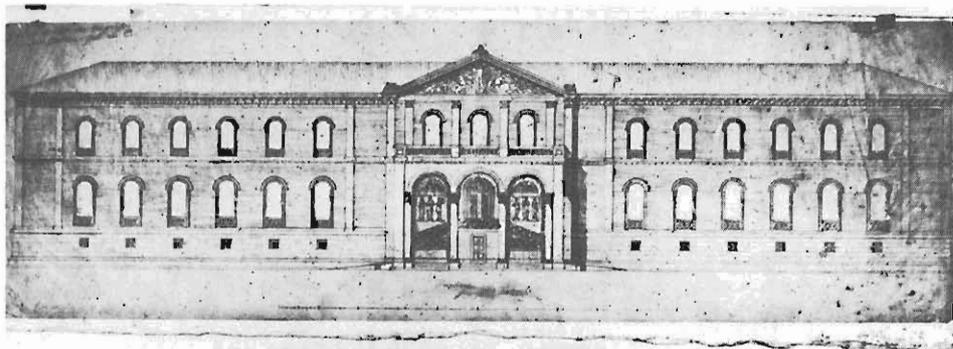
<sup>16)</sup> ebenda, S. 2, 3, 27.



16. Karlsruhe, Polytechnische Schule von Heinrich Hübsch (Bad. Generallandesarchiv, Baupläne Karlsruhe 547)

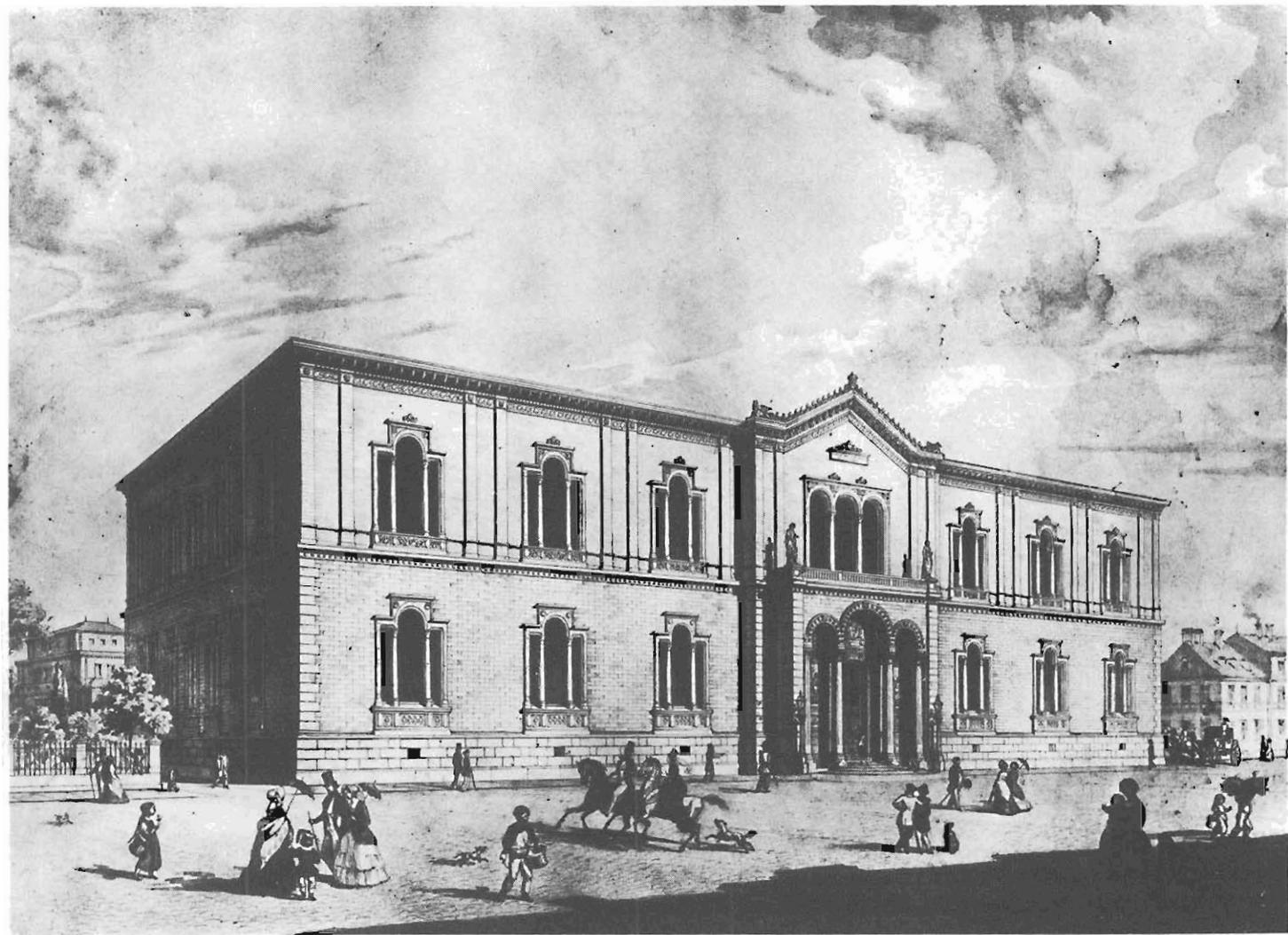


17. Karlsruhe, Polytechnische Schule nach der Erweiterung durch Friedrich Theodor Fischer im Jahre 1864



18. Karlsruhe, Kunsthalle, Entwurfszeichnung von Heinrich Hübsch (Bad. Generallandesarchiv, Baupläne Karlsruhe 502)

19. Karlsruhe, Kunsthalle, der ausgeführte Bau von Heinrich Hübsch (Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe, Hübsch 125)



Ab 1836 beschäftigte Hübsch dann der Neubau der Kunsthalle. Nicht nur, daß bei der Gestaltung des Mittelrisalites in einer Entwurfszeichnung die erneute Auseinandersetzung mit der Antike sichtbar wird (Abb. 18), er entschied sich bei der Wahl der Fensterform zwischen einfachen Rundbogenfenstern und einer Form, die von dem in Weinbrenners Schule oft zitierten Andrea Palladio entwickelt worden war, für

das Palladio-Motiv (Abb. 19). Pilaster gliedern den Bau. Und so schwingt hier und dann später noch stärker bei der 1853–57 erbauten Orangerie und beim kriegszerstörten alten Theater — ein großer Verlust für Karlsruhe — viel Römisches mit.

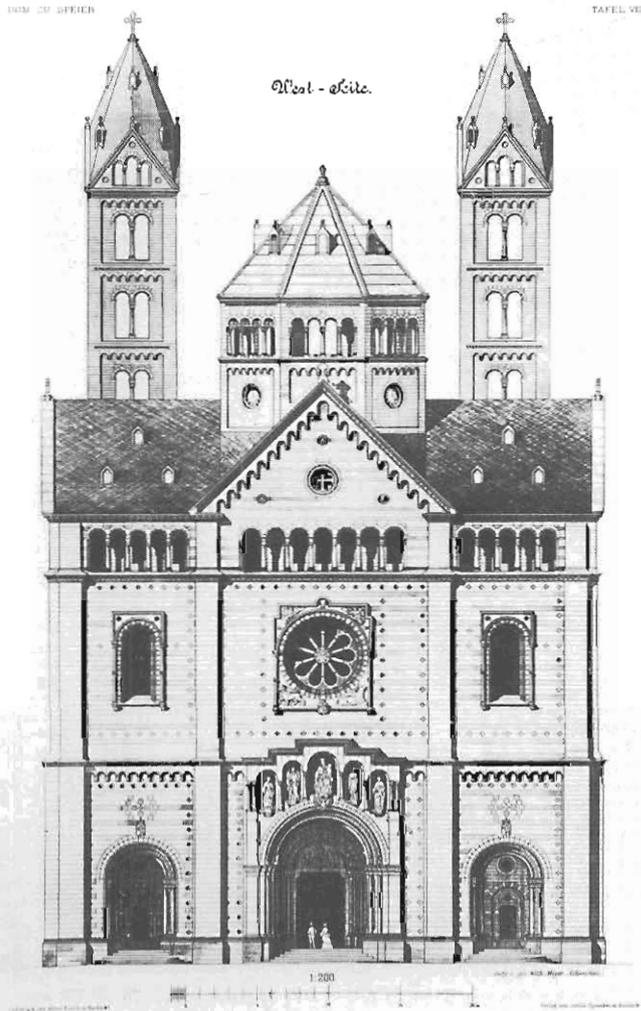
Berufen sah sich Hübsch aber eigentlich zum Kirchenbau, den er als „Höhere Architektur“ deutlich von der „Utilitätsarchitektur“ trennte. Etwa 40 Kir-



chen hat er geplant und gebaut, die meisten in badi-  
 schen Landen. St. Cyriakus draußen in Bulach ist  
 weithin bekannt. Als besonderes Glück empfand er es,  
 daß er im Jahre 1853 vom Bayerischen König Ludwig  
 den Auftrag erhielt, den im pfälzischen Erbfolgekrieg  
 schwer beschädigten und im 18. Jahrhundert nur not-  
 düftig hergerichteten Kaiserdom in Speyer vollkom-  
 men wiederaufzubauen (Abb. 20).

20. Dom zu Speyer, Westbau von Franz Ignaz Michael Neumann,  
 1772 ff., Kolorierte Bleistiftzeichnung 1840 (Hist. Museum Speyer)  
 21. Dom zu Speyer, Westbau von Heinrich Hübsch 1853 ff. (nach Meyer-  
 Schwartau, Dom zu Speyer, Berlin 1893, Taf. 8)

Zuvor, noch während der Nazarener Maler Johan-  
 nes Schraudolph den Dom mit der unvollkommenen  
 Vorhalle von Franz Ignaz Neumann ausmalte, ge-  
 stand Hübsch, von Ludwig um ein Gutachten gebe-



Erfüllung seiner Lebensarbeit. Dabei vertrat er den Standpunkt, daß „der Speyerer Kaiser-Dom noch viel mehr von allgemein deutscher Bedeutung ist, als der Cölner-Dom, zu dessen Vollendung schon so viele Geldbeträge aus allen Gegenden Deutschlands zusammengekommen sind“.

Das Programm von Hübsch spiegelt sich deutlich in dem vollendeten Bau wieder (Abb. 21): Es soll „das Neumannsche Untergeschoß der Vorhalle im Ganzen bleiben, nur in romanischem Stile verbessert werden, die Westfront Mittelschiffhöhe und einen Giebel, dabei opulente romanische Stilformen erhalten, die Neumannsche Concha bleiben, die Glockenkuppel im Achteck ummantelt und die Seitentürme auf die alten Untermauern in deren Dimensionen und in den alten romanischen Formen gebaut werden“<sup>18</sup>.

Aus tiefer religiöser Überzeugung und als leidenschaftlicher Architekt schuf Hübsch diesen Westbau, der zugleich ein Beispiel früher Denkmalpflege wurde: Den Dom als Kulturdenkmal erhalten, „in romanischem Stile verbessern“, so wie das die mittlerweile erhebliche Kenntnis der Architektur des Mittelalters zuließ. — Vermerkt sei an dieser Stelle noch, daß auch Heinrich Hübsch als Architekturschriftsteller tätig war: Sein großes Werk „Die altchristlichen Kirchen“ (und damit waren die Bauten des frühen Mittelalters gemeint, von Alt-St. Peter in Rom bis eben nach Speyer) erschien in Teilen seit 1855<sup>19</sup>.

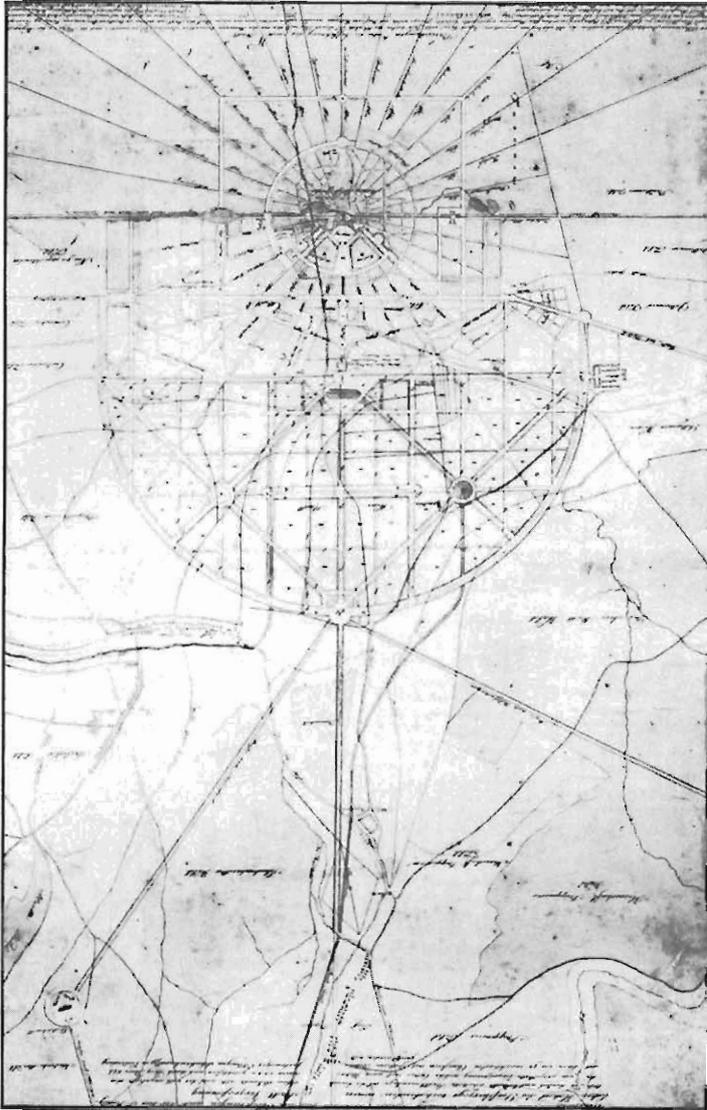
Aber nicht nur Hübsch fühlte sich von der Architektur des Mittelalters besonders angezogen. Von Moller und Schinkel hörten wir das schon; auch Friedrich Weinbrenner begegnete den großen Bauten seiner weiteren Heimat mit Ehrfurcht und Bewunderung. Er, den Hübsch einen Klassizisten, unwillig sich

ten: „Ja, ich stand sogar schon einmal im Begriffe, meine Vorschläge geradezu an Se. Maj. den König Ludwig zu richten, doch wollte ich mich zu Lebzeiten meines Freundes (Friedrich von) Gärtner nicht zu drängen“<sup>17</sup>. Ein Bauwerk des Mittelalters, Grabstätte von acht deutschen Kaisern und Königen, das in Vorahnung kommender Reichseinigung nationale Bedeutung erhielt, vollenden zu dürfen, war für Hübsch die

<sup>17)</sup> Zit. nach A. Valdenaire, Heinrich Hübsch, Karlsruhe 1926, 51 f. — vgl. Verf., Eine Skizze für eine Westfassade des Domes zu Speyer, in: Mit. Hist. Ver. d. Pfalz 67, 1969, 375 ff.

<sup>18)</sup> Zit. nach A. Schwartzberger, Der Dom zu Speyer, Neustadt a. d. H. 1903, Bd. 2, S. 321.

<sup>19)</sup> Heinrich Hübsch, Die Altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen, Karlsruhe 1858 ff.



22. Karlsruhe, Stadterweiterung von J. Weinbrenner, sog. Tulla-Plan, 1815 (Stadtarchiv Karlsruhe, Plan- und Bilderslg. XVI, 120)

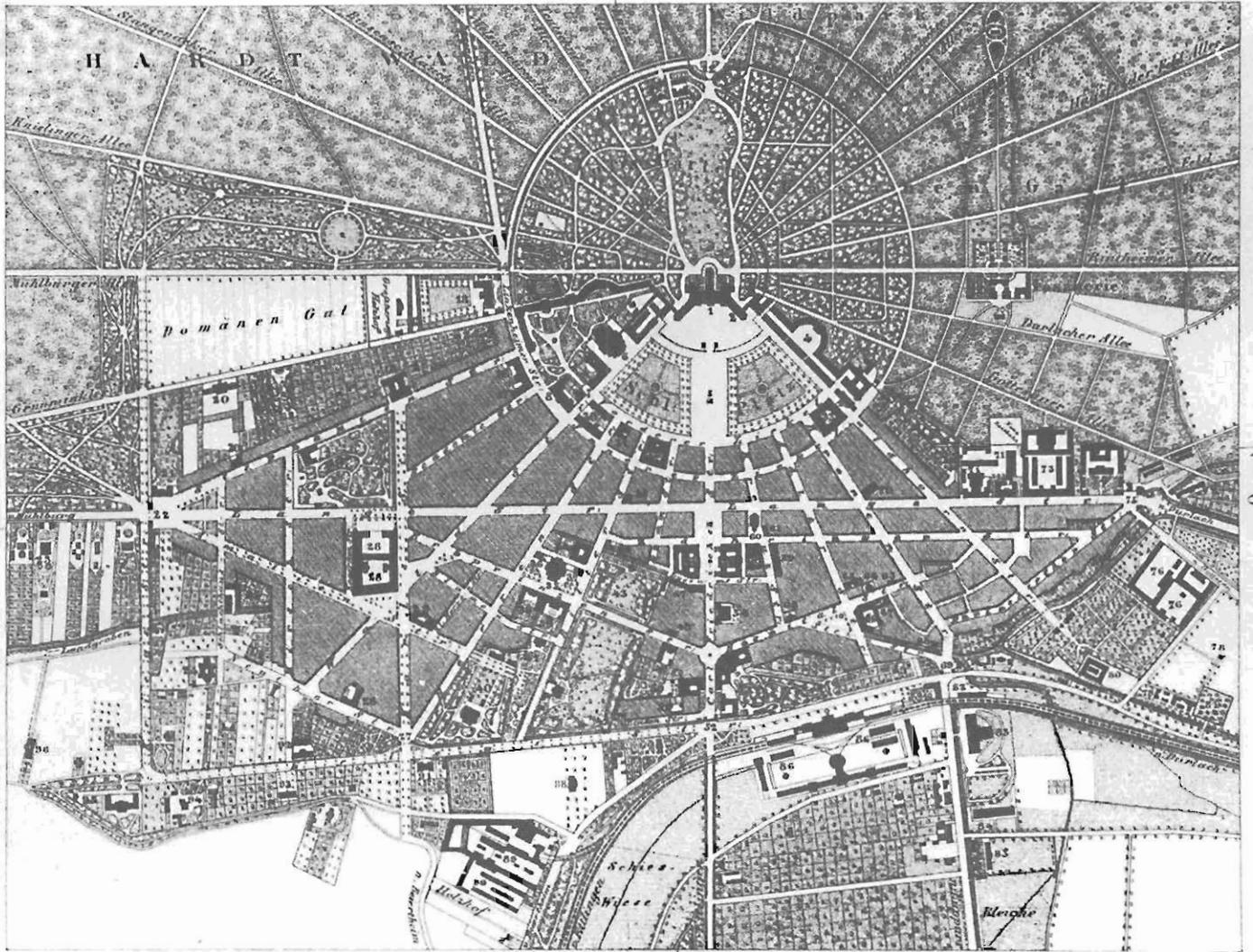
mit anderen Architekturen als der der Antike auseinanderzusetzen, schilt, äußert sich im Hinblick des Domes zu Speyer: „Das möchte ich gebaut haben, und sonst gar nichts“. Und in seinen Memoiren, den „Denkwürdigkeiten“ hält er sich zugute, das Seine dazu beigetragen zu haben, daß das Straßburger Münster nicht nach einem „abscheulichen Plane“ „verdorben und verunstaltet“ in einen Tempel der Vernunft verwandelt wurde<sup>20</sup>.

Weinbrenners architektonische Leistungen sahen sich in jenen Jahrzehnten harter Kritik ausgesetzt, nicht nur von Hübsch. Daß seine Bauten aber immer Teil einer städtebaulichen Gesamtkonzeption waren, das haben seine Kritiker wohl nicht gesehen. So möchte ich auch seinen großen Stadterweiterungsplan von 1815 eher als barocken, denn als klassizistischen Gedanken ansprechen (Abb. 22). Als architektonische Mittel zur Umsetzung seiner Ideen standen ihm aber nur die des Barock, oder besser: des gereinigten Barock, wie er ihn verstand, zu Gebote, und es waren auch für die folgende Architektengeneration keine anderen Mittel in Sicht. Was wunder, daß der Stadterweiterungsplan in Vergessenheit geriet. Dabei hatte Weinbrenner in ihm auch die Ausdehnungsrichtung der Stadt deutlich vorausgesehen: nach Süden. An die Nahtstelle zwischen der alten und neuen Stadt Weinbrenners aber legte sich in den vierziger Jahren ein trennendes Band: die Eisenbahn (Abb. 23).

Für die Architektur sind diese Jahre nun auch in anderer Hinsicht von Bedeutung: Eine sich ändernde Arbeitswelt, die Ereignisse von 1848, sich ändernde politische Ordnungsstrukturen, Zusammenhänge, die hier nicht im einzelnen erörtert werden müssen. Sie führen in der Architektur zu einer neuen Renaissance, die mit fortschreitender Zeit mehr und mehr barocke Züge erhält.

<sup>20</sup>) Weinbrenner, Denkwürdigkeiten, Karlsruhe 1958, 173. — Vgl. Klaus Lankheit, Der Tempel der Vernunft, Basel u. Stuttgart, 2. Aufl. 1973, S. 37 f., Anm. 37; ders., Friedrich Weinbrenner und der Denkmalskult um 1800, Basel u. Stuttgart 1979, S. 19.

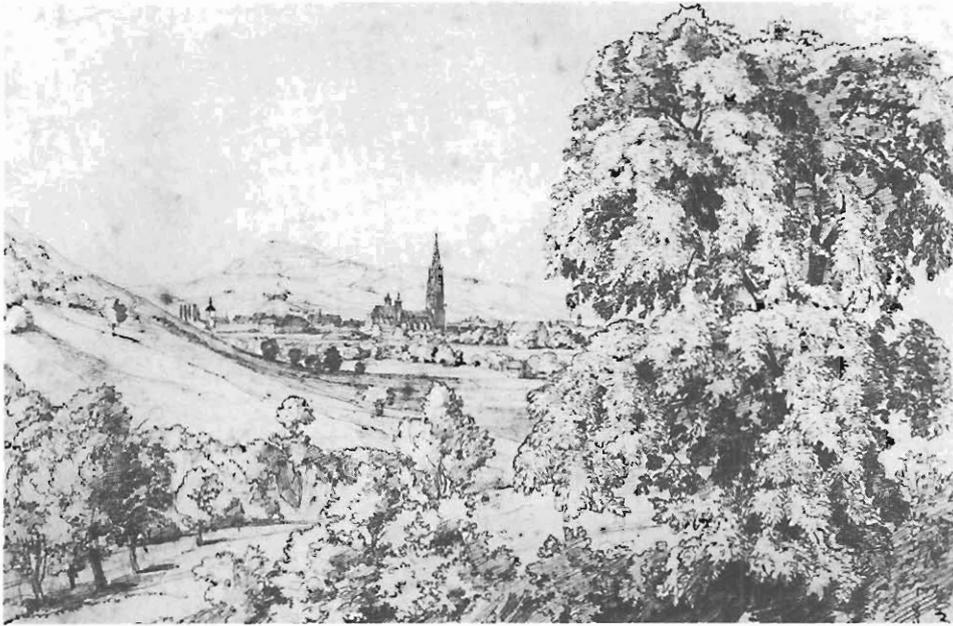
N o r d .



0 3 4

S ü d

23. Karlsruhe, Stadtplan von 1849

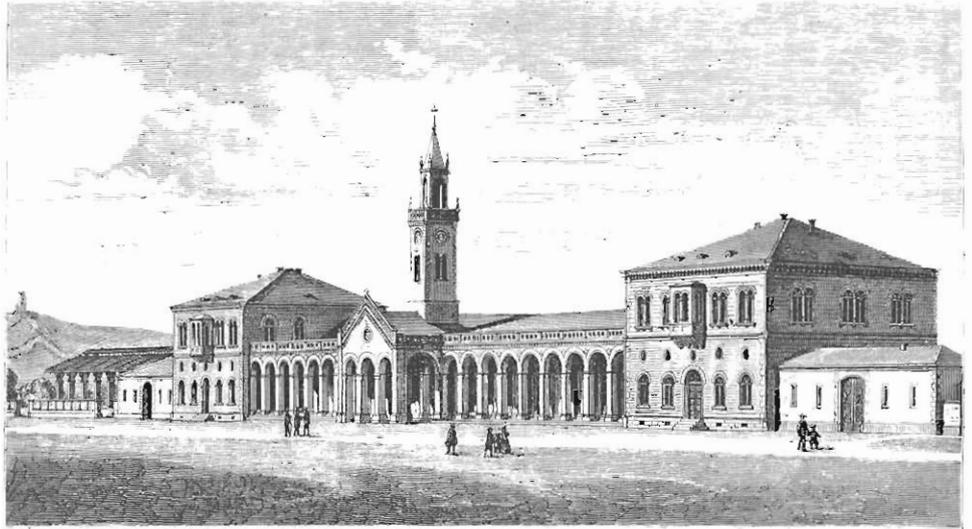


24. Friedrich Eisenlohr, Zeichnung von C. Oesterley 1847 (Staatl. Kunsthalle Karlsruhe)



25. Blick auf Freiburg, Zeichnung von Friedrich Eisenlohr (Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe, Slg. Eisenlohr 182)

26. Ansicht von Baden-Baden, Zeichnung von Friedrich Eisenlohr (Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe, Slg. Eisenlohr 181)



27. Karlsruhe, Alter Bahnhof von Friedrich Eisenlohr, ab 1842 (nach Karlsruhe im Jahre 1870, Karlsruhe 1872, S. 62)

Zunächst aber sollen noch einige Worte zur Mitte des Jahrhunderts gesagt werden: Für jene große Bauaufgabe, für die Hochbauten der Badischen Staatseisenbahnen, wurde Friedrich Eisenlohr gewonnen, einer der letzten Schüler Weinbrenners (Abb. 24). Daß er in seinen Lehrjahren nach Rom reiste, war selbstverständlich. Mehr noch als seine dort gefertigten Zeichnungen zeigen uns seine Skizzen, die er auf Reisen rheinauf, rheinab an jedem Ort zu Papier brachte, einen empfindsamen, ja sensiblen Künstler (Abb. 25 und 26).

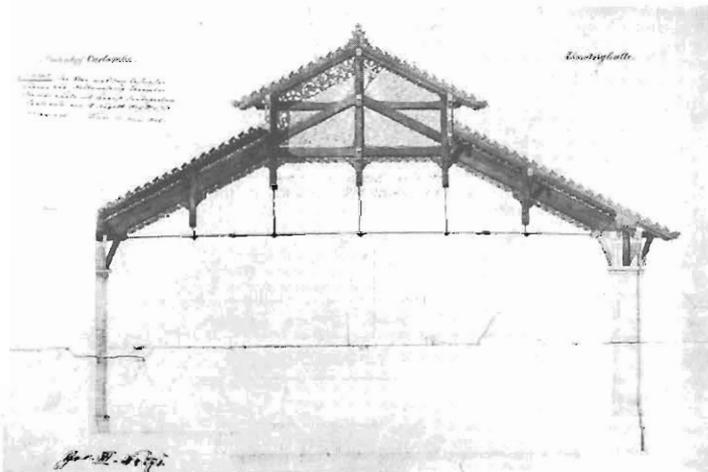
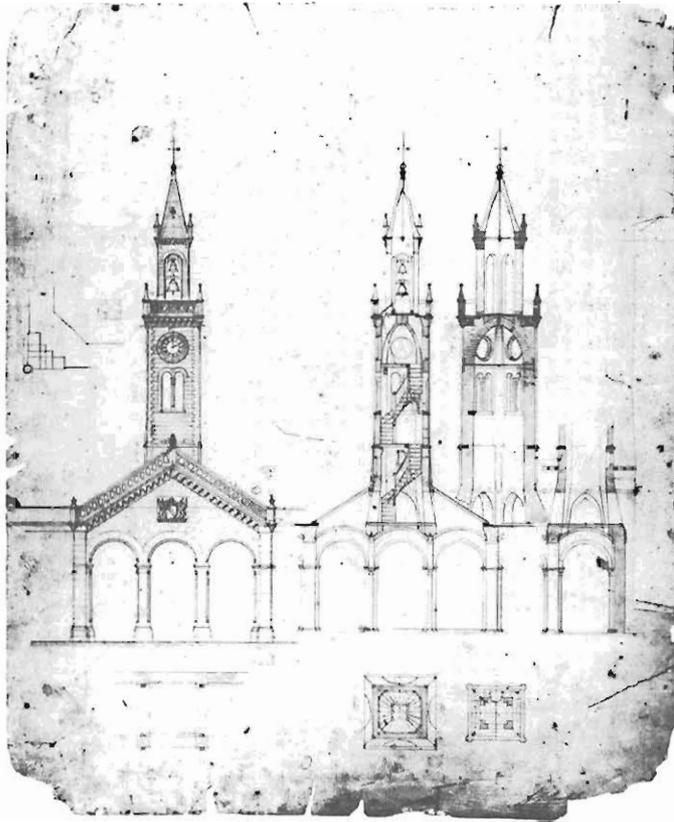
Er baute nur einiges, das nicht für die Eisenbahn bestimmt war: Zwei Kirchen in Baden-Baden und Ofenburg, das Kurhaus in Badenweiler und weniges mehr. In Karlsruhe ist uns ein kleines Bauwerk erhalten geblieben, das deutlich seinem Empfinden Ausdruck verleiht: Die Kapelle auf dem Alten Friedhof an der Kapellenstraße.

Seine architektonischen Vorstellungen drücken sich in seinen Bauten aus, seien sie aus Quadern, Backsteinen oder Holz ausgeführt, „indem überall sichtbares

Material und unverhüllte wirkliche Konstruktion und eine darauf sich gründende Formenbildung, also keine Scheinform, sondern Wahrheit erstrebt ist“<sup>21</sup>: Wir glauben Worte aus dem frühen 20. Jahrhundert zu hören.

Daß sich Eisenlohr um 1850 bei seinen Bauten auch an den auf Reisen skizzierten großen gotischen Kirchen orientierte, scheint uns nach seinen Worten fast selbstverständlich. So vernehmen wir diese Welt und die von ihm erstrebte Wahrheit, die „Materialgerechtigkeit“ auch in seinem bedeutendsten Bauwerk: Dort, wo sich heute der Neubau des Badischen Staatstheaters erhebt, stand einst der Hauptbahnhof Karlsruhes (Abb. 27). Ein langgestreckter, zierlich gegliederter Nutzbau, die Ecken im Sinne seines Lehrers betont, als sichtbares Wahrzeichen ein schlanker

<sup>21</sup>) Friedrich Eisenlohr (1805—1854), Lehrjahre in Freiburg bei Chr. Arnold (1821—1824) und Karlsruhe (1824—1826), Italienreise 1826—1828, Lehrer am Polytechnikum in Karlsruhe ab 1832 und dessen Direktor ab 1853. — Zit. nach: Friedrich Eisenlohr, Ausgeführte oder zur Ausführung bestimmte Entwürfe von Gebäuden verschiedener Gattung, Karlsruhe 1852, Vorwort.



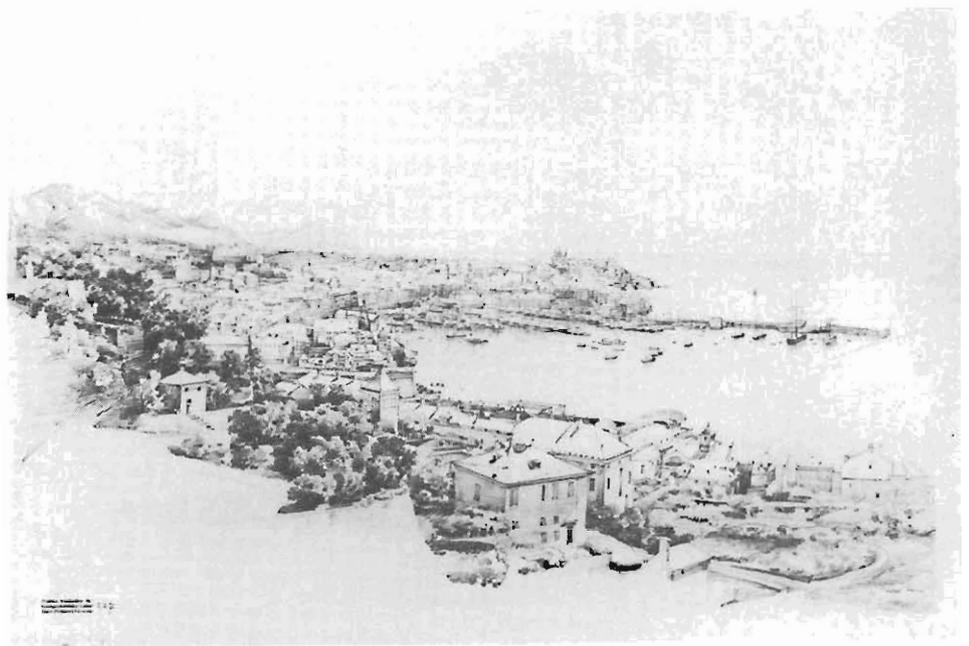
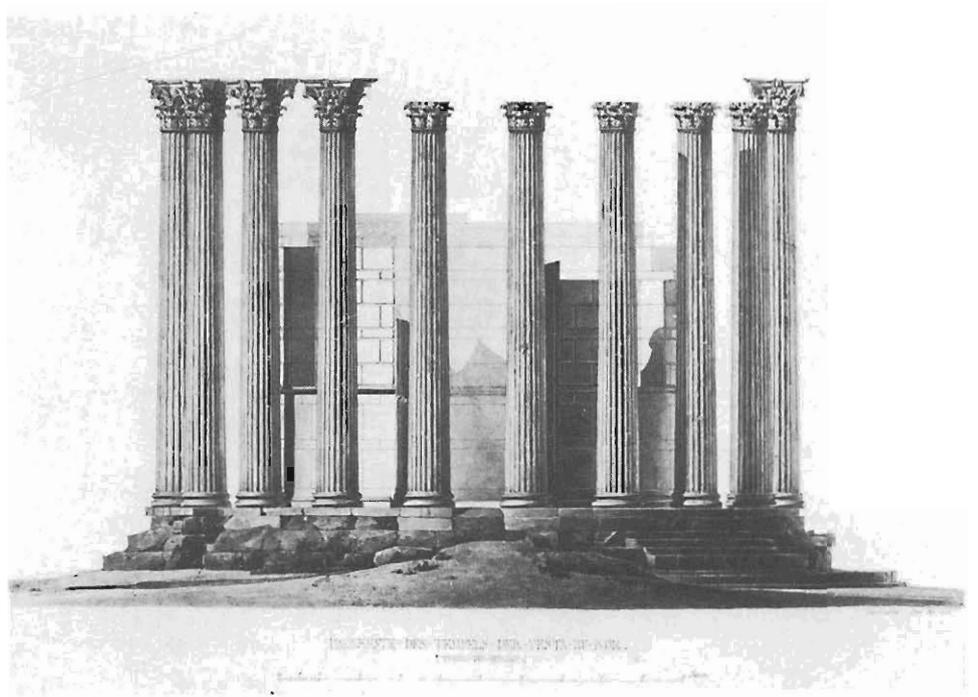
Glockenturm (Abb. 28). Die Bahnsteighallen konstruiert mit Bindern aus hölzernen Druck- und schmiedeeisernen Zugstäben (Abb. 29).

Wenn wir an dieser Stelle nocheinmal kurz zurückdenken, dann wird uns klar, wie weit sich die beiden Schüler von der Architektur des Lehrers entfernt haben. Aber es gibt auch Gemeinsames: Der Wille, eine eigene, aus Bedürfnissen und konstruktiven Möglichkeiten entwickelte Architektur zu schaffen, beherrschte ja nicht nur Hübsch und Eisenlohr. Auch Weinbrenner schuf auf dieser Grundlage seine neue Architektur, die sich sehr wohl und erheblich von der anderer „Klassizisten“ unterscheidet.

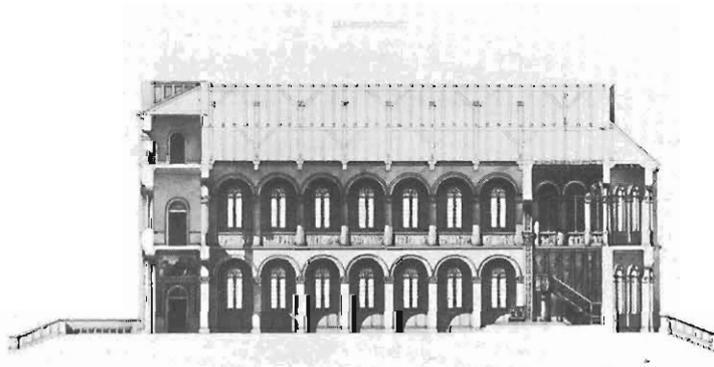
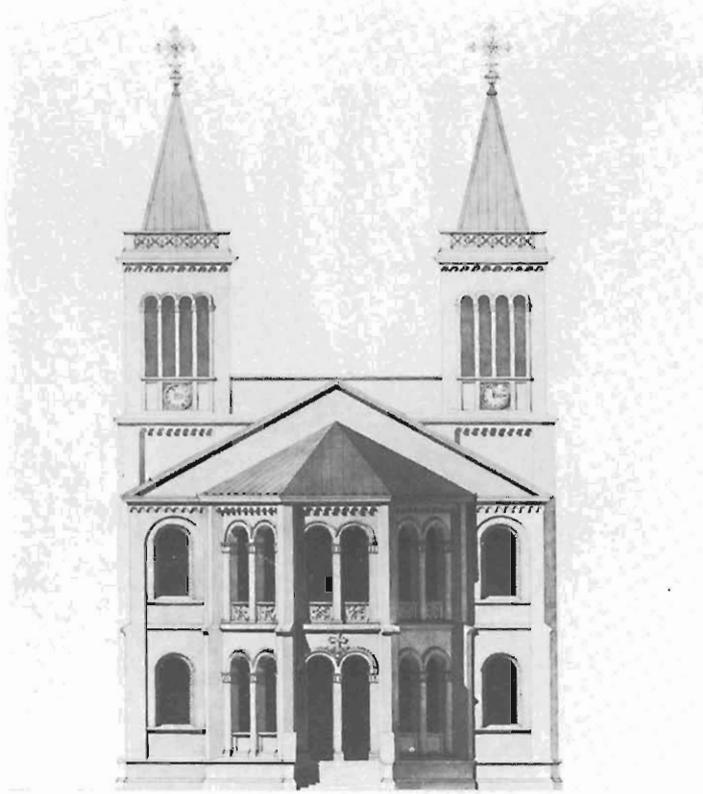
Weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus wirkte ein anderer Schüler aus Weinbrenners letzten Arbeitsjahren: Joseph Berckmüller. Wir wissen nicht allzuviel von diesem Architekten, denn bisher hat noch niemand gründlich über sein Werk gearbeitet. Nach seinen Lehrjahren in Karlsruhe zog er selbstverständlich nach Italien und zeichnete dort alles, was ihm vor die Feder kam: Den Vestatempel (Abb. 30) und die großen Renaissancepaläste in Rom, die Tempel in Pästum und die ausgegrabenen Bauten von Pompeji genauso wie die großen frühchristlichen Kirchen. Hunderte von Skizzen sind uns erhalten (Abb. 31). Im Jahre 1829 legte er dann die Staatsprüfung ab, und aus dieser Zeit ist uns eine Arbeit erhalten (Abb. 32 und 33): Ein Kirchenbau, dessen Schiff und Chor von mittelalterlicher Architektur geprägt ist, so wie Heinrich Hübsch sie verstand. In den Glockentürmen aber und noch mehr in der Innenausstattung des Chores finden wir den Lehrer Weinbrenner

28. Karlsruhe, alter Bahnhof, Entwurfszeichnung von Friedrich Eisenlohr (Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe, Slg. Eisenlohr 2)

29. Karlsruhe, alter Bahnhof, Einsteighalle, Entwurfszeichnung von Friedrich Eisenlohr (Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe, Slg. Eisenlohr 3)



30. Rom, Vesta-Tempel, Bauaufnahme von Joseph Berckmüller 1827 (Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe, Berckmüller 370)
31. Blick auf Genua, Reiseskizze von Joseph Berckmüller (Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe, Berckmüller Nr. 227)

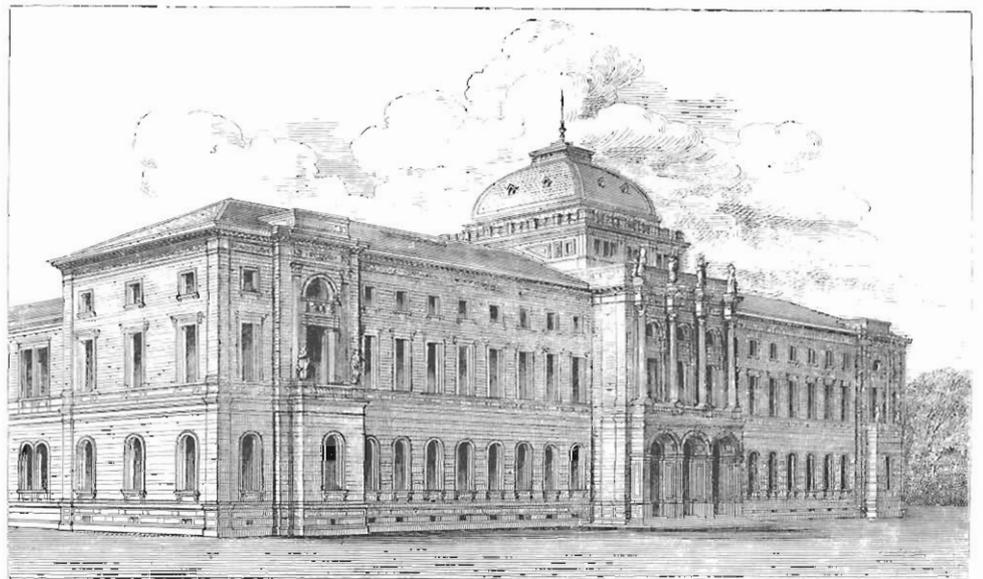


wieder: Schwere Vorhänge und eine zarte Girlandendekoration gehören noch ganz in die zwanziger Jahre.

In der Folgezeit erfahren wir nichts von Berckmüller, er arbeitete in verschiedenen Fabrikunternehmen und trat dann gegen die Mitte des Jahrhunderts in den Staatsdienst. Aber erst Ende der sechziger Jahre erschien er mit größeren Bauten in der Öffentlichkeit: Eine Reihe von Wohn- und Geschäftshäusern entstand am Friedrichsplatz (Abb. 34; das Gebäude der Badischen Bank ist heute letzter Zeuge dieser Anlage). Gegenüber entstand dann der Neubau für die vereinigten Großherzoglichen Sammlungen, heute Museum am Friedrichsplatz (Abb. 35). Während die Bauten auf der Nordseite des Platzes ganz die Formensprache der italienischen Renaissance sprechen, zeigt das Sammlungsgebäude mit kräftigem Sockelgeschoß, Piano nobile und Mezzanin, Seiten- und Mittelrisalit, nun barocke Züge.

Die Architektur dieser Bauwerke finden wir wieder in den zahllosen Wohnbauten, Bürgerhäusern unserer schnell wachsenden Stadt. Bereits in den sechziger Jahren entstanden die ersten Bauten im Süden, im Augartenviertel und in der Weststadt. Als sich dann die Stadt auch symbolisch durch das Niederlegen des Ettlinger Tores im Jahre 1872 nach Süden öffnete, bildete die Bahnlinie eine trennende Schranke, die erst durch die Verlegung des Bahnhofes weiter nach Süden in unserem Jahrhundert beseitigt werden konnte.

32. u. 33. Entwurf für eine ev. Kirche, Studienarbeit von Joseph Berckmüller (Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe, Berckmüller Nr. 619, 615)

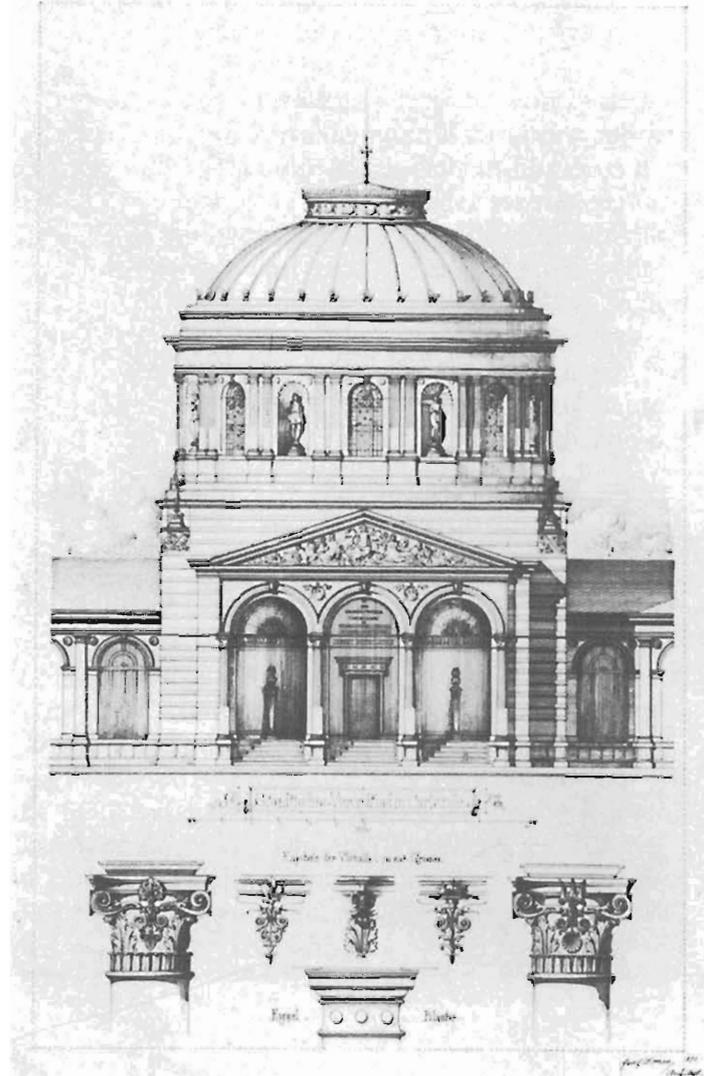


34. Karlsruhe, Friedrichsbau von Joseph Breckmüller um 1870 (Photo W. Schnuchel 1976)
35. Karlsruhe, Sammlungsgebäude am Friedrichsplatz von Joseph Berckmüller um 1870 (nach Karlsruhe um 1870, Karlsruhe 1872, S. 85)



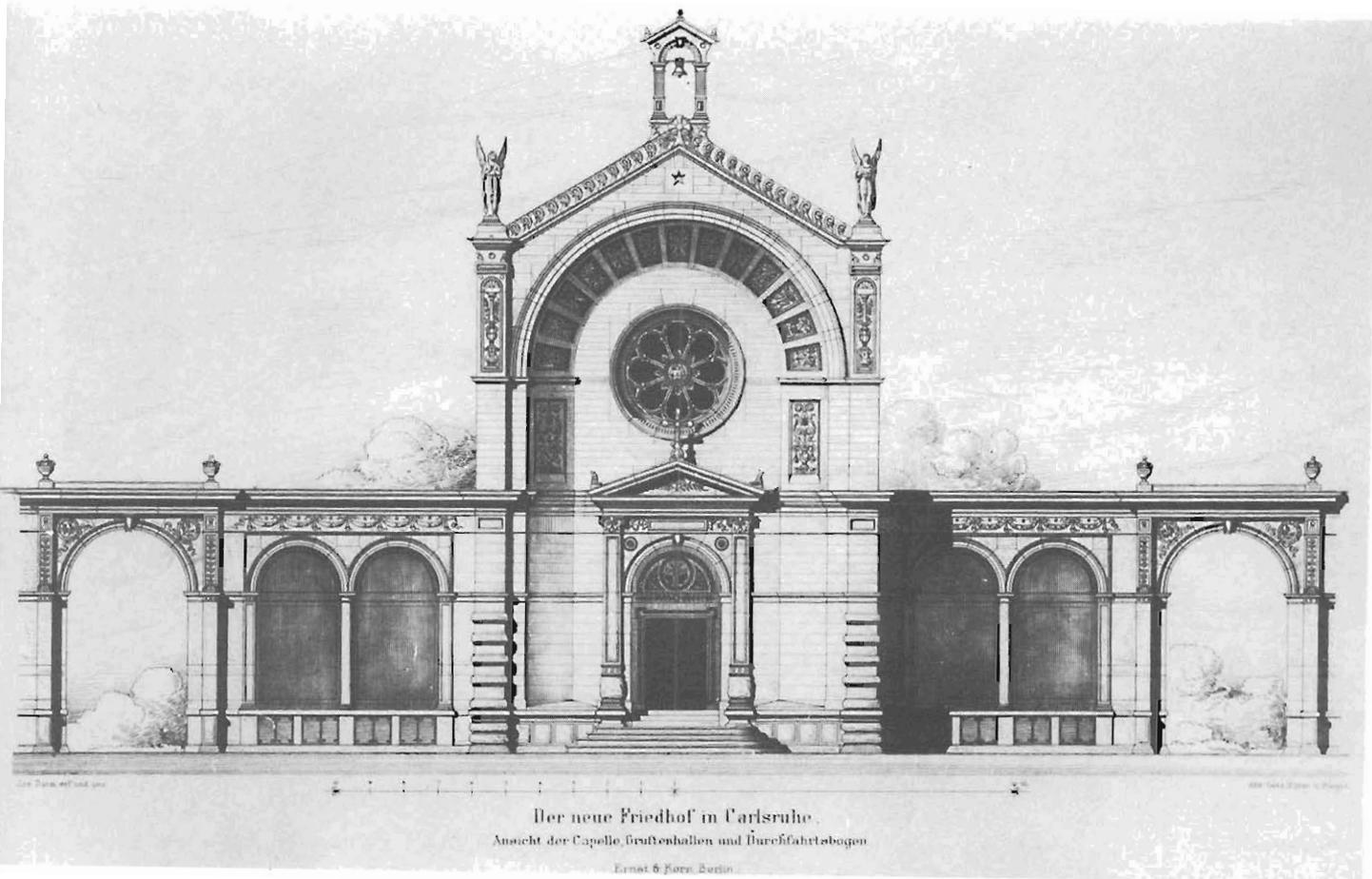
36. Joseph Durm, Ölgemälde von Leopold Durm 1914, Ausschnitt (Fakultät f. Architektur der Universität Karlsruhe)

Im Kaiserreich veränderte sich das Bild Karlsruhes gründlich: 1879 stirbt Berckmüller als letzter Weinbrennerschüler, eine neue Generation von Architekten bestimmt die Szene. Mit der blühenden Wirtschaft kommt Geld in die Stadt. Das bürgerliche Leben nimmt mehr und mehr barocke Züge an und damit auch die Architektur. Joseph Durm ist einer der Namen, die wir nun immer wieder hören (Abb. 36). Galt seine Liebe der „Baukunst der Renaissance in Italien“, die er in einem umfangreichen Werk behandelte<sup>22</sup>, mit zahlreichen eigenen Zeichnungen illustriert, so beschäftigte ihn doch die gesamte historische Architektur. Gemeinsam mit anderen Fachkollegen gab er das Handbuch der Architektur heraus, das mit seinen mehr als 30 Bänden auch heute noch ein unentbehrliches Standardwerk ist. Neben dem Band über die Renaissance in Italien steuerte Durm selbst auch diejenigen über die Baukunst der Griechen und der Römer bei. Die ersten öffentlichen Bauten von Durm, das städtische Vierordtbad aus dem Jahre 1873 (Abb. 37) und die Kapelle auf dem neuen Friedhof an der Haid- und-Neustraße aus den Jahren 1874–76 (Abb. 38), sind getragen von den Gedanken der großen Weinbrennerschüler Hübsch und Eisenlohr und von der



37. Karlsruhe, Vierordtbad, Ansichtszeichnung der Eingangsrunde, Joseph Durm 1873 (Stadtarchiv Karlsruhe, Plan- und Bilderslg. XV, 1074)

<sup>22</sup>) Joseph Durm, Die Baukunst der Renaissance in Italien, Hdb. d. Arch. TL. 2 Bd. 5, 2. Aufl. Leipzig 1914.

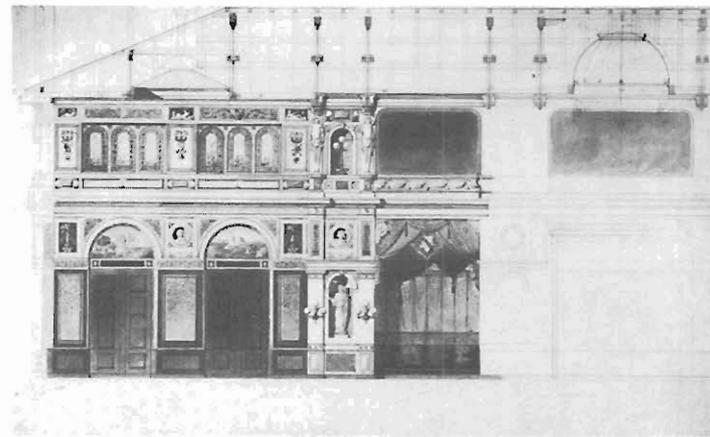
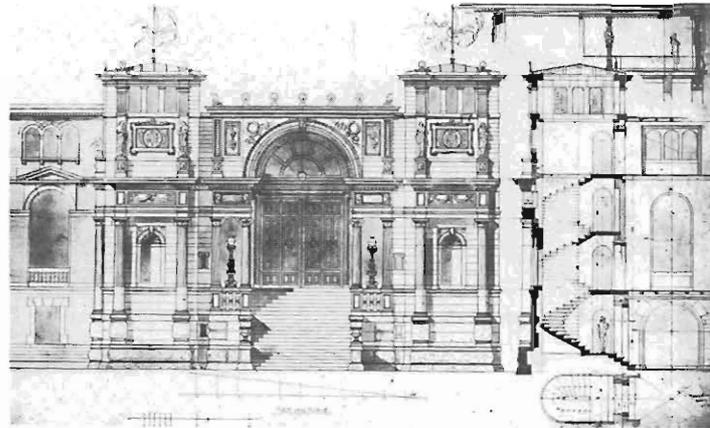


38. Karlsruhe, Friedhofskapelle, Entwurf von Joseph Durm 1874—1876  
(Zeitschrift für Bauwesen 1880, Atlas Tafel 4)

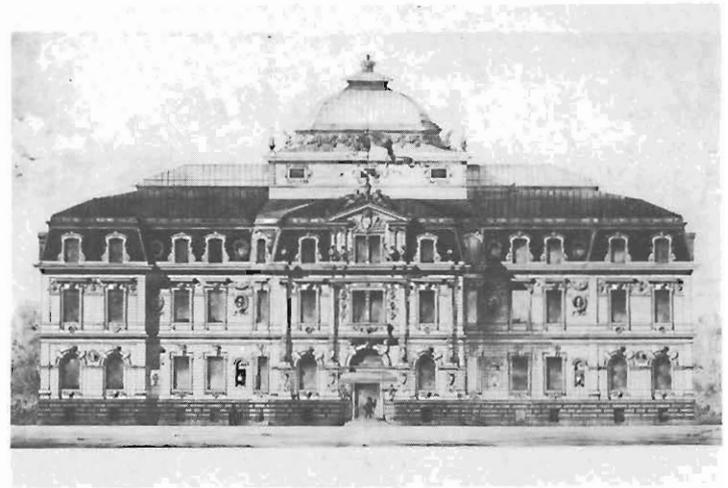


italienischen Renaissance zugleich. Aber die gleichzeitigen Wohn- und Geschäftsbauten in der Stadt, etwa das Haus an der Ecke Douglas-/Kaiserstraße, orientieren sich ganz an Italienischem (Abb. 39).

Schon der Entwurf für die Festhalle aus dem Jahre 1875 zeigt eine bewegte Fassade (Abb. 40), und wenn wir uns die Dekoration der Innenräume ansehen (Abb. 41 und 42), dann ist hier schon eher Barockes



39. Karlsruhe, Haus Kaiserstraße 158 von Joseph Durm, um 1875 (nach Joseph Durm, Sammlung ausgeführter Bauten, Karlsruhe 1876, Taf. 22)
40. Karlsruhe, Festhalle, Entwurfszeichnung der Eingangspartie von Joseph Durm 1875 (Stadtarchiv Karlsruhe, Plan- und Bilderslg. XV, 414)
41. Karlsruhe, Festhalle, Entwurfszeichnung zur Innendekoration der Längswand von Joseph Durm 1875 (Stadtarchiv Karlsruhe, Plan- u. Bilderslg. XV, 424)



zu spüren, als etwa in der gleichzeitigen Innenraumskizze des eben genannten Joseph Berckmüller (Abb. 43). Vollends aber öffnete sich dieser Vertreter einer neuen Renaissance barocken Gedanken beim Bau des Erbgroßherzoglichen Palais in den Jahren 1893—97 (Abb. 44). Seiner hohen Dächer im Kriege beraubt, ist das Bauwerk heute Sitz des Bundesgerichtshofes.

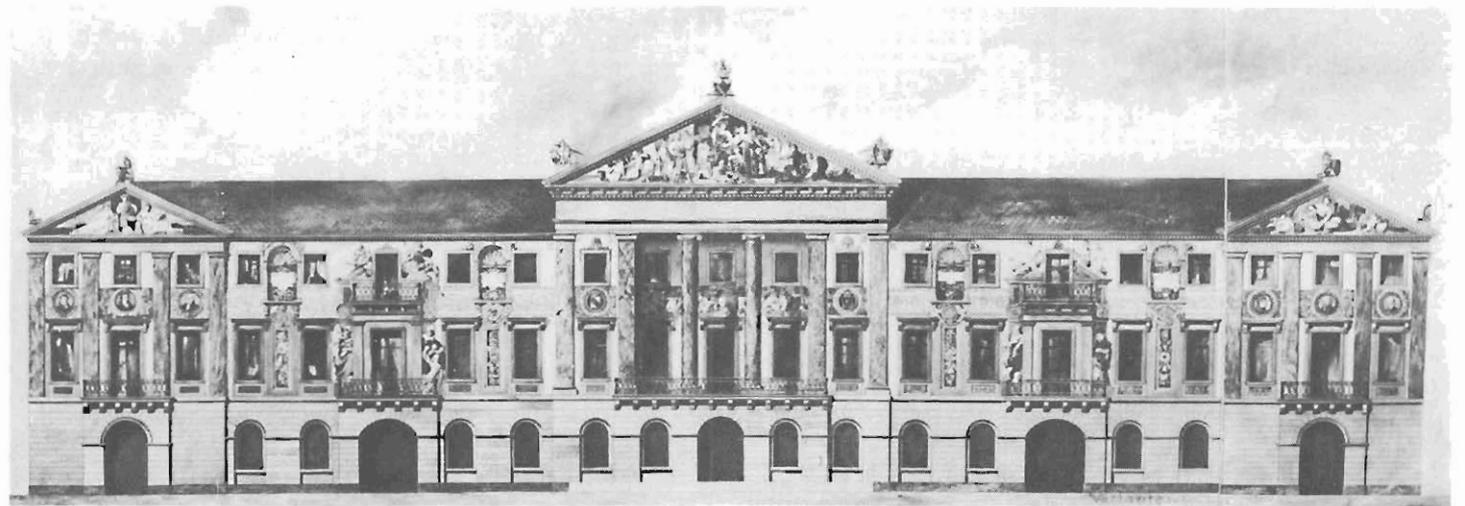
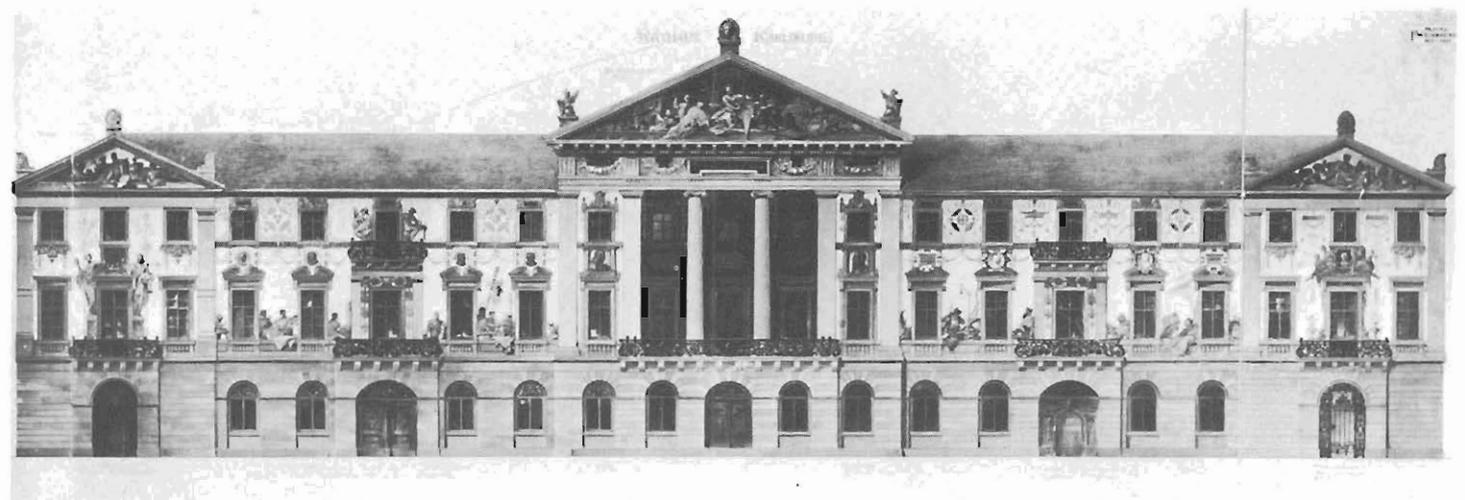
42. Karlsruhe, Festhalle, Entwurfszeichnung zur Innendekoration der Stirnwand von Joseph Durm 1875 (Stadtiarchiv Karlsruhe, Plan- u. Bilderslg. XV, 423)
43. Karlsruhe, Sammlungsgebäude, Entwurf zu einer Raumdekoration von Joseph Berckmüller 1874 (Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe, Berckmüller Nr. 810)
44. Karlsruhe, Erbgroßherzogliches Palais, Entwurf für die Eingangsfront von Joseph Durm 1890 (Staatl. Hochbauamt Karlsruhe)



In direkte Berührung mit dem Werk Friedrich Weinbrenners ist Durm aber am Marktplatz gekommen (Abb. 45): In der südöstlichen Ecke errichtete er ein mehrgeschossiges Bauwerk (heute Sitz eines Polizeireviers), das mit gerundetem Turm den sich verengenden Straßenraum der Achse kräftig betonen sollte. Durm stellte sich vor, daß auch gegenüber einmal ein entsprechender Bau entstehen müßte. Es galt für ihn, den Marktplatz, das Zentrum der Stadt, zu stärken,

45. Karlsruhe, Marktplatz (Photo Bildstelle der Stadt Karlsruhe)

46. u. 47 Karlsruhe, Rathaus, 2 Konkurrenzentwürfe zur Fassadenumgestaltung 1897 (Stadtarchiv Karlsruhe, Plan- u. Bilderslg. XV, 845 u. 849)



da ringsum und vor allen Dingen in der Kaiserstraße große 4- und 5-geschossige Bauten die kleineren Häuser verdrängten. Ob sich Durm bewußt war, daß er mit seinem Bau auch die mit Bedacht von Weinbrenner gesetzten Akzente auf der Achse vom Schloß zum Ettlinger Tor verschieben würde: wir möchten das bezweifeln.

Aber nicht nur Durm machte sich Gedanken um eine Aufwertung des Marktplatzes. Die Stadt selbst

ging daran, ihr Rathaus gründlich instandzusetzen: Seit 1885 nahm man Ausbesserungen und Umbauten vor, im Inneren, aber auch an den Fassaden. Der Rathhausturm wurde endlich 1897 wieder hergerichtet und in jenem Jahr fand dann auch ein großer Fassadenwettbewerb statt: es ging um die farbliche Neugestaltung des Rathauses. Unter den eingereichten Entwürfen entschied sich das Preisgericht für die Arbeiten der beiden Akademieprofessoren Karl Eyth und Karl

Gagel. Zwei Beispiele sollen zeigen, worum es allen Bearbeitern gemeinsam ging (Abb. 46 und 47): Nicht nur den richtigen Farbton oder die richtige Palette galt es zu finden, sie mühten sich, das Rathaus durch lebendigen, farbenfrohen Schmuck aufzuwerten. Dabei stand ihnen in erster Linie die Kunst der Renaissance Pate. Aber wir entdecken auch schon manche freie Formensprache, Zeichen des Jugendstiles. Eine Generation versucht, das überkommene Erbe neu zu deuten, neu zu formulieren, es verändernd zu erhalten.

Ein Beispiel für die neue 4- und mehrgeschossige Bebauung auf der Kaiserstraße mag das um die Jahrhundertwende entstandene Kaufhaus Tietz an der Ecke Ritterstraße sein (Abb. 48). Zwei Schweizer Architekten, Robert Curjel und Karl Moser, die in den Jahren von 1888 bis 1915 in Karlsruhe gemeinsam ein Büro unterhielten, haben es errichtet. Als Quaderbau, in Achsen und Geschosse gleichmäßig gegliedert, ge-

hört sein architektonischer Schmuck der neuen Zeit, dem Jugendstil an. Der Baukörper aber erweist trotz seiner Größe mit seiner gerundeten Eckausbildung dem gegenüberliegenden Weinbrennerschen Museum seine Reverenz. Beide Bauten sind heute nicht mehr erhalten, aber beide leben in ihren Nachfolgern fort: Der Weinbrennerbau brannte 1918 ab und die Architekten Pfeifer und Großmann errichteten hier in den Jahren 1923–24 einen Neubau für die Rheinische Creditbank (heute Deutsche Bank); das Kaufhaus hat nach seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg eine neue Gestalt bekommen.

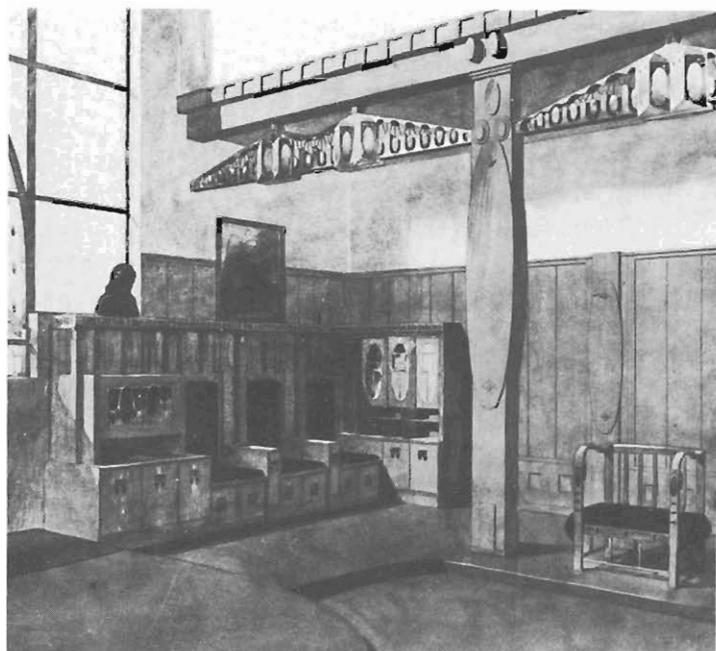
Ein anderer Architekt der Jahrhundertwende war Herrmann Billing (Abb. 49). Als Sohn eines Karlsruher Baumeisters besuchte er die Kunstakademie, studierte dann an der Technischen Hochschule bei Joseph Durm und Otto Warth und ging schließlich zu weiterer Ausbildung in das Meisteratelier der bedeutenden Berliner Architekten von Kayser und Groß-



48. Karlsruhe, Kaufhaus Tietz, von Robert Curjel und Karl Moser (Photo W. Kratt 1910)

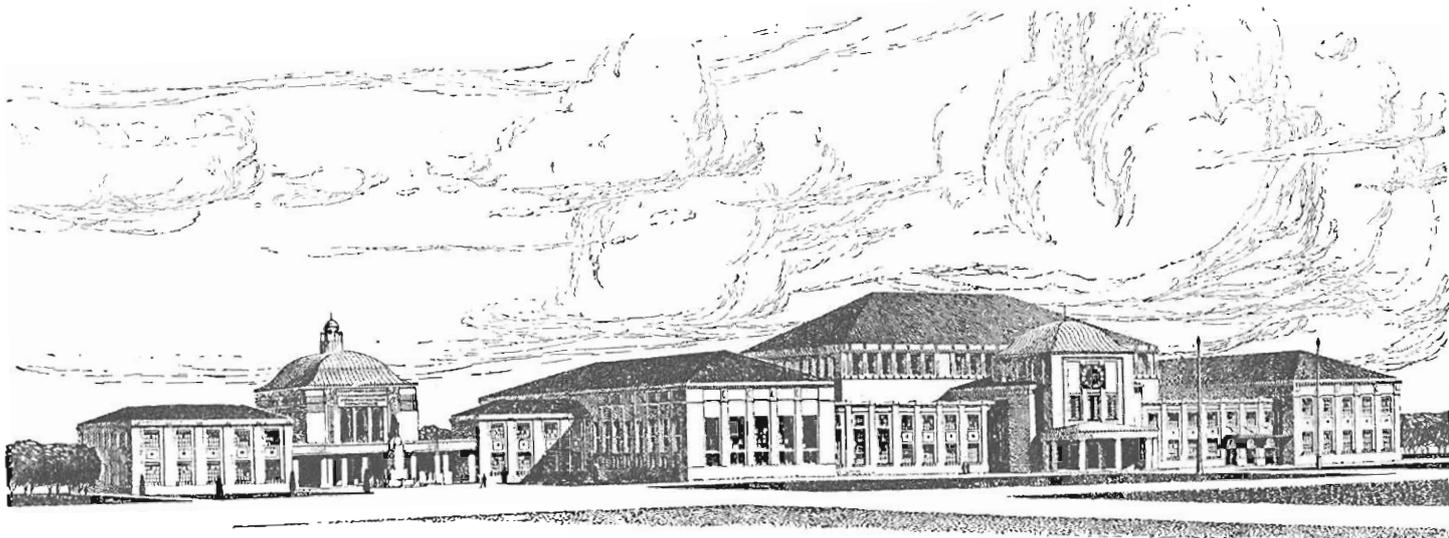
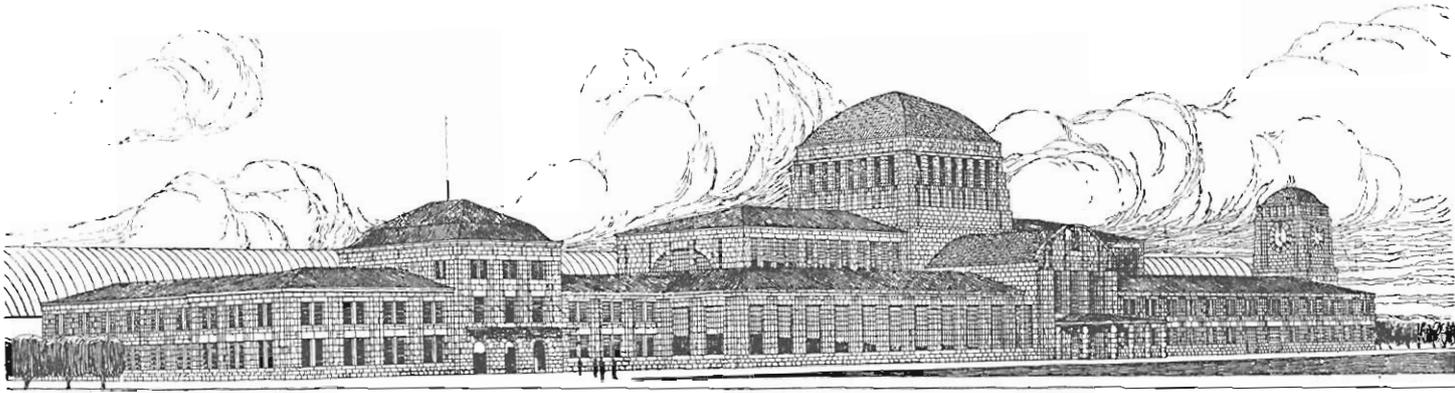


49. Hermann Billing, Ölgemälde von A. Schmidt 1898, Ausschnitt (Inst. f. Baugeschichte Karlsruhe)
50. Musikraum auf der Weltausstellung in St. Louis 1904, perspektivische Ansicht von Hermann Billing (Architekturslg. der TU München)

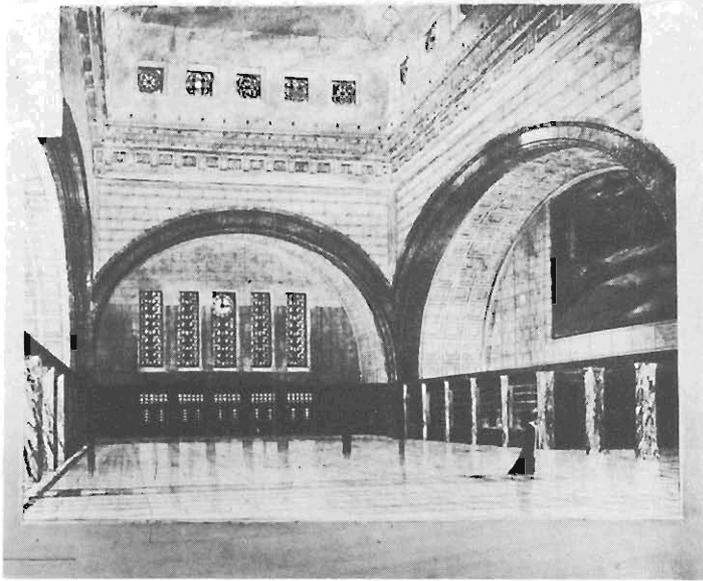


heim. In seiner Freizeit beteiligte er sich an Wettbewerben, und nachdem er in der Konkurrenz um eine neue Weserbrücke in Bremen den 1. Preis und den Auftrag zur Ausführung der künstlerischen Gestaltung erhielt, machte er sich selbständig.

Neben Planung und Bau von Villen und Wohnhäusern (etwa in der Baischstraße) beteiligte er sich immer wieder an Wettbewerben: Für seinen Entwurf zur Ausgestaltung des Musikraumes auf der Weltausstellung in St. Louis 1904 errang er den ersten Preis (Abb. 50). Und beim Wettbewerb für ein Empfangsgebäude des neuen Karlsruher Bahnhofes (der nach langer Auseinandersetzung zwischen Stadt und Bahn von seinem Standort am Ettlinger Tor an seinen heutigen Platz verlegt wurde, wodurch der Weg für ein Zusammenwachsen der neuen Stadtteile mit der alten Stadtmitte frei war — eine glückliche Entscheidung für Karlsruhe —) wird Billings Entwurf ebenfalls preisgekrönt (Abb. 51 oben), trotz harter Konkurrenz, unter ihr der später in Berlin so bedeutende Ar-

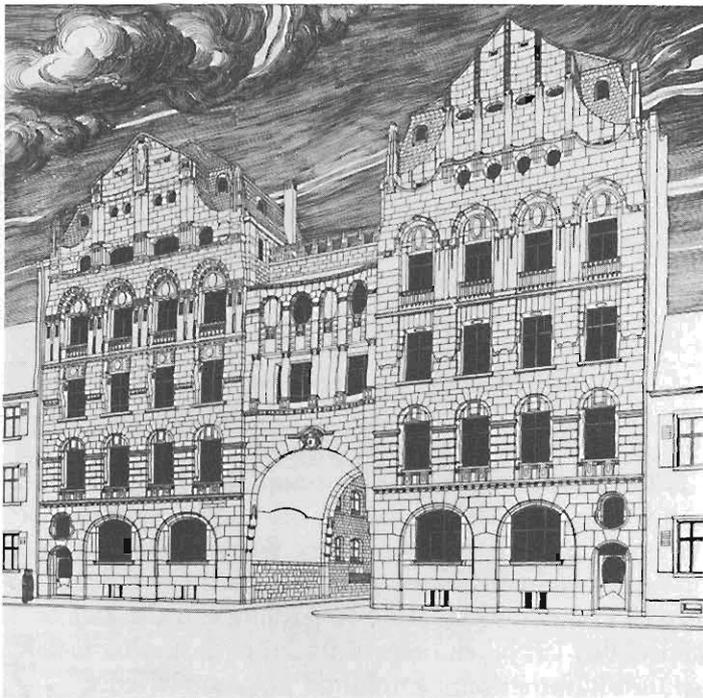


51. Karlsruhe, Hauptbahnhof, Konkurrenz-Entwürfe Hermann Billing mit Vitali (1. Preis) und Hermann Billing (Ankauf) (nach Deutsche Konkurrenzen Bd. 18 Heft 9, 1905, S. 13)



chitekt Bruno Taut<sup>23</sup>. Ausgeführt wird der Bahnhofsbau später dann von August Stürzenacker.

In Kiel baute Billing das neue Rathaus, in Mannheim die Kunsthalle. Neben der Hofapotheke an der Waldstraße/Ecke Kaiserstraße war in Karlsruhe eines seiner schönsten Gebäude das Wohn- und Geschäftshaus am Kaiserplatz (Abb. 53). Nach schweren Kriegsschäden ist es uns als Torso erhalten. Zwei gleichgroße aber nicht gleichgestaltete Flügel geben in ihrer Mitte den Durchgang zur Baischstraße frei. Konkave Wandausbildungen, bewegte Linien, ovale Fenster und ein von seinem Architekten erfundenes Ornament bringen die Spannung in die Fassade.



52. Karlsruhe, Hauptbahnhof-Wettbewerb 1905, Innenperspektive der Halle von Hermann Billing (Architekturslg. der TU München)

53. Karlsruhe, Kopfbauten der Baischstraße, perspektivische Ansicht von Hermann Billing um 1900 (Architektursig. der TU München)

<sup>23</sup> Zum Bahnhofswettbewerb vgl. Deutsche Konkurrenzen, Bd. 18, Heft 9, 1905.



54. Hans Zippelius,  
Ölgemälde um 1905 (Privatesitz)

Mit Billing gemeinsam tätig war zeitweilig ein Architekt ganz anderer, eigener Prägung: Adam Johann Zippelius (Abb. 54). Nach seinem Studium verließ er als Zwanzigjähriger Karlsruhe und ging mit einem Stipendium des bayerischen Königs in den Süden. Zunächst finden wir ihn in Italien, dann in Griechenland und schließlich auf den großen deutschen archäologischen Ausgrabungen in Pergamon und Priene. Das Vermessen der ausgegrabenen Ruinen und Zeichnen von Architekturdetails gehörte dort zu seinen Aufgaben. Er versuchte sich ein Bild zu machen von einer nach dem hippodamischen System gebauten hellenistischen Stadt (Abb. 55). Daß wir seine Eindrücke aus Griechenland und Kleinasien in seinen Karlsruher Bauten wiederfinden, ist nur zu verständlich. In der Gartenstraße Nr. 44 entstanden in den Jahren 1909–10 zwei einfache mehrgeschossige Wohnbauten mit liebenswerten Details (Abb. 56 und 57): Ihren Eingang begleiten zwei gedrungene dorische Säulen, die Balkons werden von jonischen Säulen und Kary-

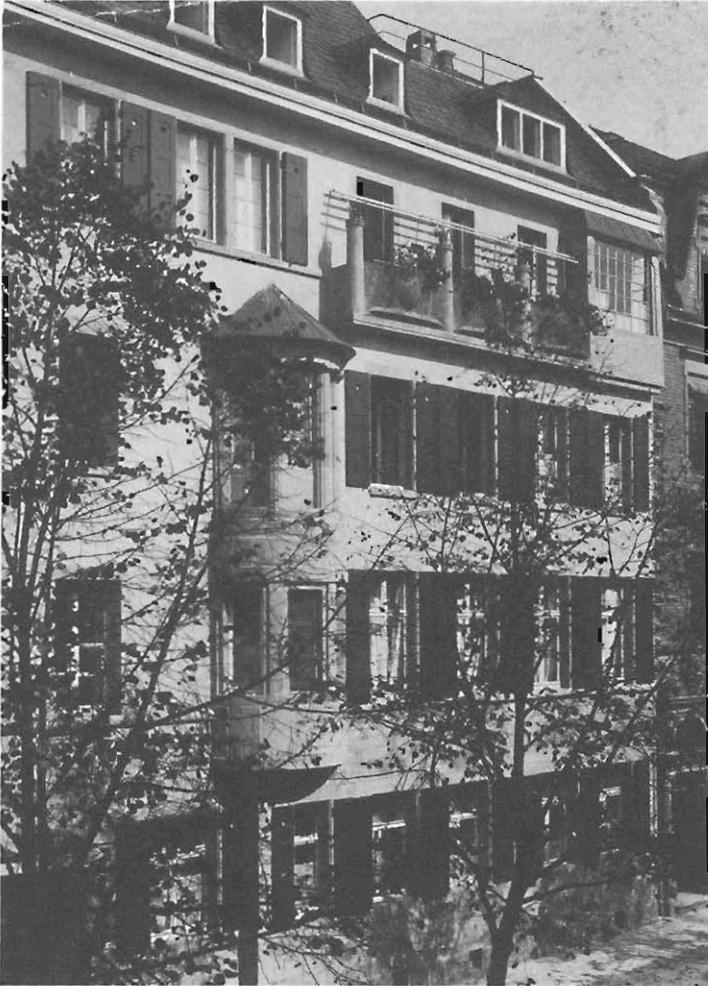
atiden getragen, die Geländer sind mit bronzenen Schilden geziert. Hält die Antike wieder Einzug in der Architektur Karlsruhes?

Herrmann Billing, den wir immer wieder in Konkurrenz mit den Schweizer Architekten Curjel und Moser antreffen, sei es bei der Christus-Kirche am Mühlburger Tor oder bei der Anlage des neuen Festplatzes, er öffnete sich bald nach der Jahrhundertwende klassizistischen Architekturgedanken. Schon beim Bau der Mannheimer Kunsthalle im Jahre 1907 begegnen uns Symmetrien, Gliederungen und Ordnungsgedanken jener Zeit. Die Kunsthalle in Baden-Baden aber zeigt 1913 seine Hinwendung zur antiken Architektur, ohne daß dieses einer Erläuterung bedarf (Abb. 58). In denselben Jahren begannen die ersten Architekten, sich mit dem Werk Weinbrenners systematisch auseinanderzusetzen. Der von seinen Schülern in Frage gestellte, dessen Architektur die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als „nüchtern, phantasie-los und kümmerlich“ empfand<sup>24</sup>, gewann wieder



55. Priene, Rekonstruktionszeichnung von Hans Zippelius 1908  
(Deutsches Archäologisches Institut Istanbul)

<sup>21)</sup> Alfred Woltmann, in: *Bad. Biographien*, 2. T., Karlsruhe 1907. —  
Leopold Oelenheinz, *Alt-Karlsruhe und Friedrich Weinbrenner*, in: *ZS  
f. Bauwesen* 1913, S. 567 f.



56. u. 57. Karlsruhe, Haus in der Gartenstraße von Hans Zippelius 1909–1910 (Photo nach 1910: 56, Photo W. Schnuchel 1976: 57)



58. Baden-Baden, Kunsthalle von Hermann Billing 1913 (nach Martin, Hermann Billing, Berlin 1930, Taf. 2 unten)

Freunde: Oskar Seneca und Leopold Oelenheinz widmen sich seinem Werk<sup>25</sup>. Arthur Valdenaire verfaßte eine Doktorarbeit über die Baukunst Weinbrenners und legte sie seinen Lehrern an der Technischen Hochschule, Adolf von Oechelhaeuser und Hermann Billing, vor<sup>26</sup>. So schließt sich der Kreis.

Es waren in Karlsruhe Architekten tätig, die aus unterschiedlichen Quellen schöpften, die gewaltigen Einflüssen ausgesetzt waren, deren Wirken als Architekten, Lehrer und Architekturschriftsteller weit über die Grenzen dieser Stadt hinausreichte. Dies alles spiegelt sich in der Karlsruher Architektur des 19. Jahrhunderts wieder, einer Architektur, von der der bedeutende Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt bereits an der Wende zu unserem Jahrhundert hoffte, daß sie nicht als müßige Spielerei, sondern als Ergebnis von ernster Arbeit tüchtiger Meister angesehen werde<sup>27</sup>.

<sup>26)</sup> Aus dieser Dissertation ist dann die Weinbrenner-Monographie Valdenaires hervorgegangen.

<sup>27)</sup> Eine erste gründliche Auseinandersetzung mit der Architektur des 19. Jahrhunderts finden wir bei Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, 2. Aufl. Berlin 1900.



Dr. Joachim Göricke

Klassizismus-Tradition  
und Neue Sachlichkeit  
in der Architektur  
der ersten Hälfte  
des 20. Jahrhunderts  
in Karlsruhe



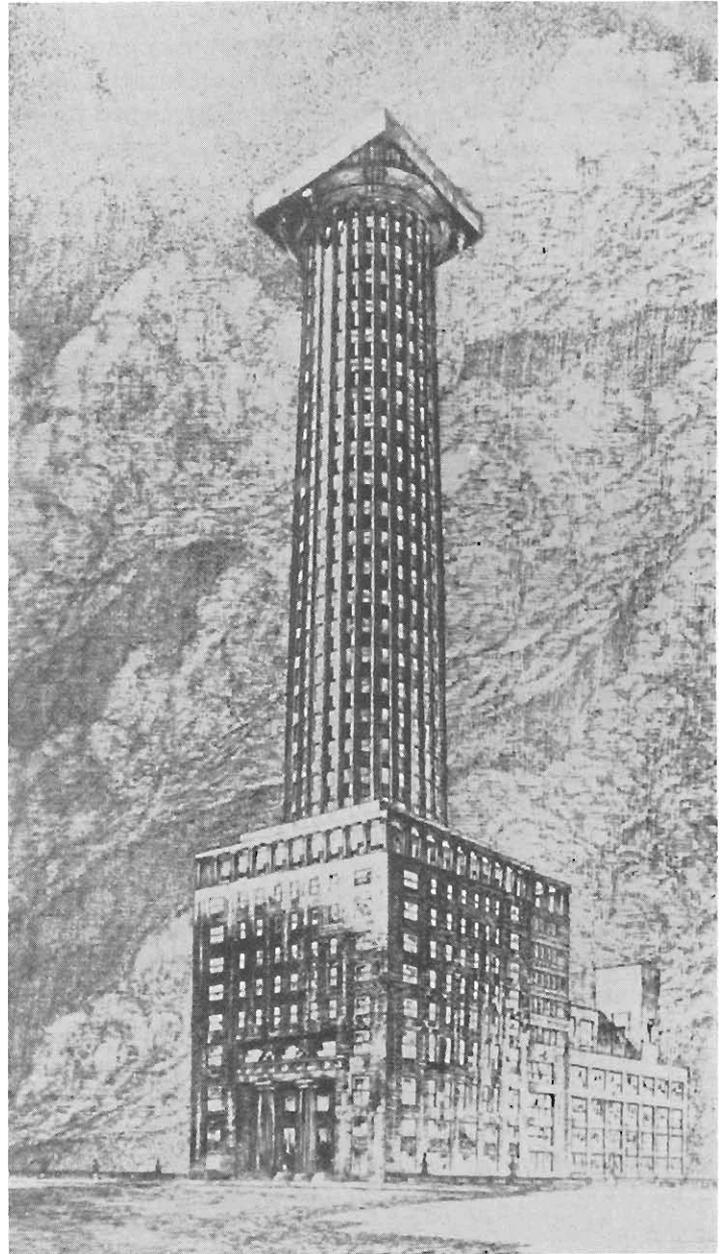
# Klassizismus-Tradition und Neue Sachlichkeit in der Architektur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Karlsruhe

Im Frühjahr 1922 schrieb die amerikanische Zeitung „Chikago Tribune“ einen Wettbewerb aus zur Erlangung von Entwürfen für ein neues Verwaltungsgebäude. Ausdrücklich verlangte der Ausschreibungstext für den Neubau höchste architektonische Eleganz und Unverwechselbarkeit, es war beabsichtigt „the most beautiful and distinctiv office building in the world“ zu errichten.

Aus der großen Anzahl eingegangener Entwürfe von teilweise prominenten Architekten sei hier der Entwurf von Adolf Loos vorgeführt. Ungewöhnlich ist dieser Plan aus zwei Gründen: Einmal stellt er im Gesamtschaffen des damals 52jährigen eine einmalige Überbetonung des Formprinzips dar, zum anderen aber scheint Loos nur in einer bestimmten Form Eleganz und Unverwechselbarkeit gesehen zu haben. „Alle diese untraditionellen Formen werden nur allzu rasch von neuen widerlegt und der Besitzer wird bald gewahr, daß sein Haus unmodern ist, weil diese Formen wechseln wie die der Damenhüte“. Er wählte die traditionsreichste Form: Eine dorische Säule, rein nachgebildet, steht auf einem Unterbau, dessen Portal wiederum durch zwei eingestellte dorische Säulen betont wird (Abb. 1).

Nicht nur in Wettbewerbsentwürfen regte sich zu Beginn unseres Jahrhunderts wieder antiker Geist. Eine Anzahl hier vorgestellter Bauten aus dieser Stadt mag das unterstreichen. Allen gemeinsam ist — trotz unterschiedlichster Bedeutung — das antike Vorbild und der Zeitpunkt der Entstehung, die Jahre zwischen 1913 und 1925.

Denken wir an die wichtigen Bauten Hermann Billings oder Friedrich Ratzels etwa, die ja nur wenige Jahre zuvor entstanden sind, an Curjel und Mosers Lutherkirche oder an das Bankhaus Veit L. Homburger, so wird ein bemerkenswerter Wandel erkennbar: Nicht mehr das „freie“ Ornament, die angedeutete aber eigenständige Nachahmung, nicht mehr die „malerische“ Gruppierung, schon gar nicht die „akademisch-wissenschaftliche“ Kopie historischer Stile, wie



1. A. Loos, Wettbewerb „Chicago Tribune“, 1923 (Nach A. Loos, Das Werk des Architekten, Hsg. v. H. Kulka, Wien 1931)

sie noch zu Josef Durms Zeiten üblich war, bestimmen jetzt das Bild der Entwürfe. Klare dorische Formen, ruhige Baugruppen, sparsame Verwendung dekorativer Elemente sind die charakteristischen Merkmale aller hier gezeigten Objekte. Es wuchs offensichtlich die Erkenntnis, daß Ornament, wo es auswechselbar wurde, auch entbehrlich sein konnte.

Ich komme noch einmal auf Adolf Loos zurück, der bereits 1908 mit einem Vortrag die Fachkollegen brüskiert hatte. „Ornament und Verbrechen“ war der Titel einer polemisch gehaltenen Ansprache, die den Grundsatz der Zweckmäßigkeit allen formalen Überlegungen voranstellte. Zweck und Material und die harmonische Verbindung beider bilden die Grundelemente seiner Entwurfstheorie. Die „Evolution der Menschheit (ist) gleichbedeutend . . . mit dem Verschwinden des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstände“, und „wenn ein Gebrauchsgegenstand in erster Linie nach ästhetischen Gesichtspunkten geschaffen wird, ist er ein Ornament, mag es noch so glatt sein“, war das Fazit seiner Überlegungen.

Loos war einer der ersten Verkünder einer ornamentfreien und materialbetonten Architekturauffassung. Seine Appelle und ein gewisser gleichzeitiger Überdruß an der Opulenz der eklektizistischen Stilauffassung bereiteten den Boden für die neue Einschätzung klassizistischer Bauformen. Neo-Klassizismus ist also — zunächst ganz vordergründig betrachtet — eine Gegenbewegung, die in den klaren und geordneten Formen der Antike Ruhe suchte. Dies hieße aber die neue Kunstform einzuordnen in vorangegangene „Stil“-Epochen; es ist jedoch ein Wandel im Verhältnis zur Form zu beobachten. Diese wird nicht mehr als etwas Absolutes betrachtet. Klassizismus im idcellen Sinne wird Entwurfsgrundlage. Von möglichst frühen — dorischen — Formen ausgehend, strebt der Neo-Klassizismus unter fortschreitender Eliminierung des Formgedankens einem Entwurfsprinzip zu, dem schließlich — wie darzustellen sein wird — die Architektur des Bauhauses, hier als Neue Sachlichkeit

bezeichnet, entsprang. Das Prinzip der symmetrischen und eurhythmischen Gliederung, die Betonung mathematisch-räumlicher Grundfiguren, Scharfkantigkeit und Transparenz führten, unter zunehmender Substitution des Ornamentes und der Dekoration durch das Material, zur modernen Architektur. Auch das alte Motiv klassizistisch-antiker Bau- und Denkweise erfährt in jenen Jahren nach dem Ersten Weltkrieg eine neue wichtige Dimension: Die Unterordnung des Einzelobjektes unter eine Gesamtkonzeption. Klar hat Walter Gropius im Katalog zur Eröffnung der Dammerstock-Siedlung darauf hingewiesen, daß „zugunsten der höheren Einheit . . . die architektonische Aufgabe des einzelnen . . . in der harmonischen Verbindung . . . nicht also in der Erfindung individueller Motive“ zu liegen habe.

Über Klassizismus-Tradition und Neue Sachlichkeit sprechen zu wollen, setzt natürlich eine gewisse Erläuterung der Begriffsinhalte voraus. Was verstehen wir heute unter Klassizismus? Was unter „Neuer Sachlichkeit“? Es ist hier nicht angebracht die Begriffe ausgiebig zu erläutern. Zur Klassizismus-Definition hat Siegfried Giedion — um klare Formulierungen sonst nicht verlegen — noch 1922 ratlos von „schwankendem Umfang“ und „verworrenem Begriff“ gesprochen. Johann Joachim Winckelmann hatte 1764 „diejenige Harmonie“ gepriesen, „die unseren Geist entzückt“, sie „besteht nicht in unendlich gebrochenen, gekettelten und geschleiften Tönen, sondern in einfachen und lang anhaltenden Zügen“. Edle Einfachheit und stille Größe als Symbol der griechischen Kunst. Heute empfinden wir den Klassizismus als ein außerordentlich komplexes Thema. Es ist ja nicht eine Wiederbelegung der Antike schlechthin, die den Klassizismus charakterisiert, ebensowenig wie für die Renaissance eine allgemeine Wiederbelegung römischer Architekturformen maßgeblich war. Vielmehr — und damit sind insbesondere die Verhältnisse hier in Baden gemeint — ist der Klassizismus durch seine Verquickung mit der Entwicklung des bürgerlichen Elements, dem

Entstehen einer neuen Klasse, bestimmt. „Eine innere Verwandtschaft führte den Klassizismus und die bürgerliche Bewegung zusammen“, hatte Franz Schnabel in seiner „Deutschen Geschichte im 19. Jahrhundert“ bemerkt, und weiter festgestellt, daß die „Herrschaft des Formgesetzes — insofern sie nicht schöpferische Kräfte entwickeln kann, sondern nur gegebene Mittel ordnen will — . . . der Festigkeit des Bürgertums entsprach“. Damit tritt zum künstlerischen Element der Wiederbelebung und Interpretation antiker Formen das politische Moment einer sich formierenden Gesellschaftsschicht. Das neu entstehende Bürgertum sah in den Formen des kaiserzeitlichen Rom ein adäquates Vorbild: Selbstbewußtsein, Mitverantwortung, Unterwerfung unter eine Raison, aber keine Subordination. Hinzu tritt als Zeitströmung — im bewußten Gegensatz zur ursprungsgleichen Romantik — das Bedürfnis nach Überschaubarkeit und Ordnung. Es ist dies eine frappierende Duplizität zu der eingangs geschilderten Situation um 1910, als deren Resultat neo-klassizistische Bestrebungen sichtbar wurden. Nur fehlte vor dem Ersten Weltkrieg die tragende Kraft einer aufstrebenden Gesellschaftsschicht, die als Auftraggeber Selbstdarstellung suchte und die historisch wichtige Beziehung sah.

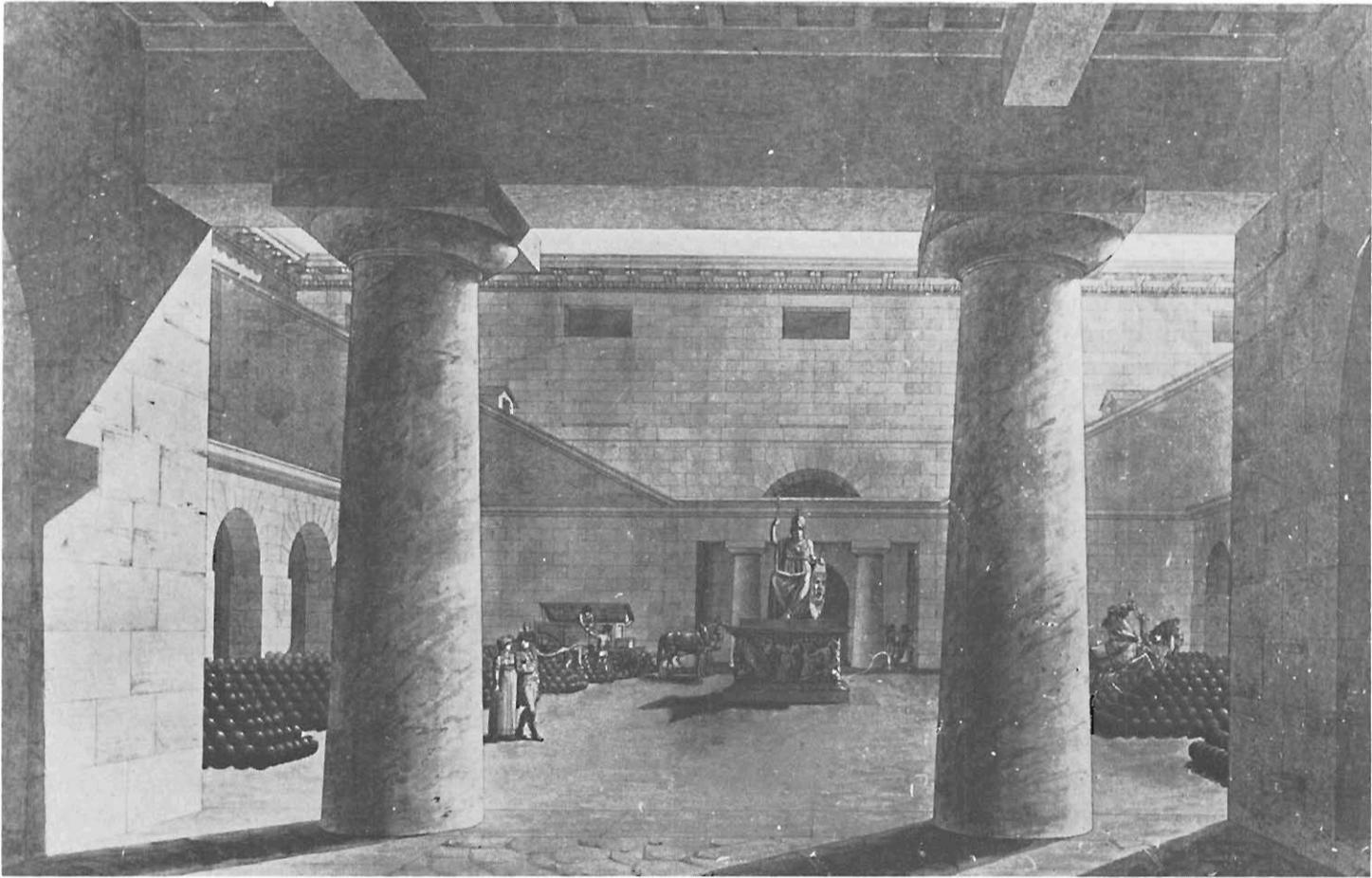
Sie haben hier an dieser Stelle über die Entwurfsprinzipien Friedrich Weinbrenners sprechen gehört. Seine architektonische Auffassung hat in beispielhafter Weise den politischen und den künstlerischen Aspekt des Klassizismus in sich vereinigt: Der vielfach zitierte Karlsruher Marktplatz ist eben nicht nur ein Denkmal klassizistischer Architektur, sondern ebenso ein Denkmal bürgerlicher Emanzipation, das die 1818 gegebene Verfassung in gleicher Weise widerspiegelt, wie es die wiederentdeckte antike Form manifestiert.

Es ist nur ein schmaler Streifen des breiten Bandes „Klassizismus“, der hier beleuchtet werden kann. Klarer sind die Bedingungen für den Begriff „Neue Sachlichkeit“, der — als der Malerei angehörig — hier vielleicht nicht ganz korrekt verwendet wird. Bereits in

den 30er Jahren hat Emil Kaufmann die wichtigen Zusammenhänge zwischen den Revolutionsarchitekten — Claude Nicola Ledoux als Beispiel — und den Bauten der 20er Jahre unseres Jahrhunderts hergestellt, eben jener Architektur, die hier mit „Neuer Sachlichkeit“ bezeichnet wird. Kaufmann hat eindeutig ausgesprochen, worin sich die — so seine Bezeichnung — autonome Architektur ausspricht: Mit Ledoux beginnt der „Primat des vom Zweck ausgehenden Planes“. Walter Gropius sprach später von der Form, die der Funktion zu folgen habe. Das Würfelhaus, die Blockfürgung und das Pavillonsystem als Ausdruck der „autonomen“ Architektur sind jedoch auch Symptome Weinbrenner'scher Architektur. Sein Rathaus-Entwurf für Karlsruhe von 1818 oder verschiedene römische Entwürfe der 1790er Jahre mögen hier als Beispiel dienen (Abb. 2, 3, 4).

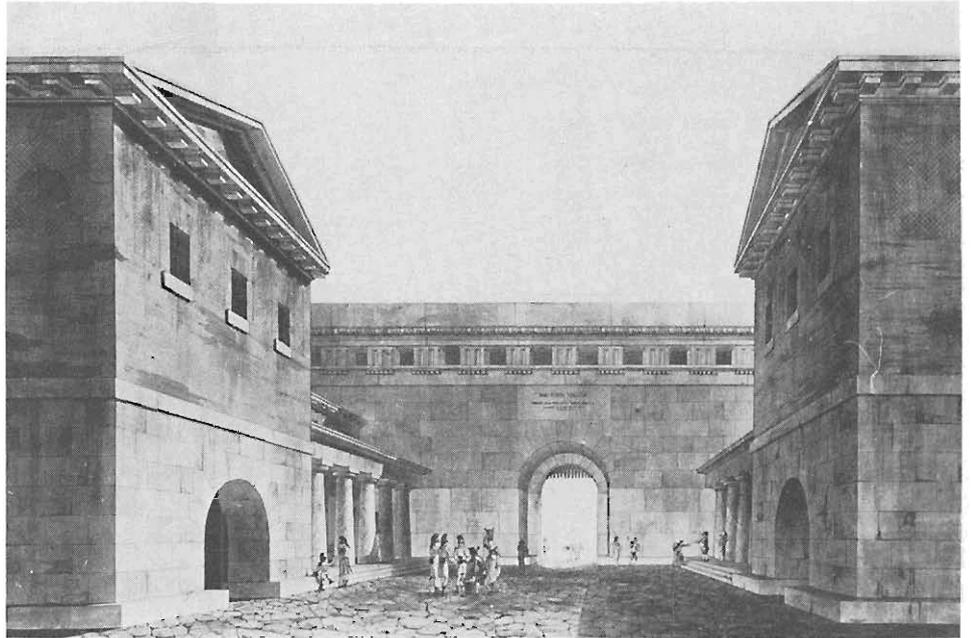
Es ist oft zitiert worden, daß F. Gilly, dessen Arbeiten Weinbrenner während seines Berliner Aufenthaltes wohl kennengelernt hatte, eine Vermittlerrolle gespielt haben mag. Gillys Theaterentwurf folgt ganz der „geschichtslos theoretischen“ (K. Bauch) Architektur der sogenannten Revolutionsarchitekten. Weinbrenners Klassizismus und die Architektur der Neuen Sachlichkeit haben also eine gemeinsame Basis. Das architektonische Resultat, ich zitiere noch einmal Emil Kaufmann, kommt „weniger den Wünschen und dem Willen des schaffenden Menschen (entgegen), desto mehr dem eigentlichen Wesen der Architektur“. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an den Eindruck, den die — streng nach kubischen Gesichtspunkten gefertigten — Entwürfe Weinbrenners 1795 auf Wilhelm Jeremias Müller machten; „widernatürlich“, „drückend“, „düster und finster“, hatte dieser letzte Vertreter des Karlsruher Zopfstyles die Entwürfe des jungen Weinbrenner gefunden, „für Leute, die zur Melancholie geneigt sind“.

In Verbindung mit den Gedanken Kaufmanns, die hier nur grob skizziert werden können, erlaube ich mir den Hinweis auf einen Fragenkomplex, der uns

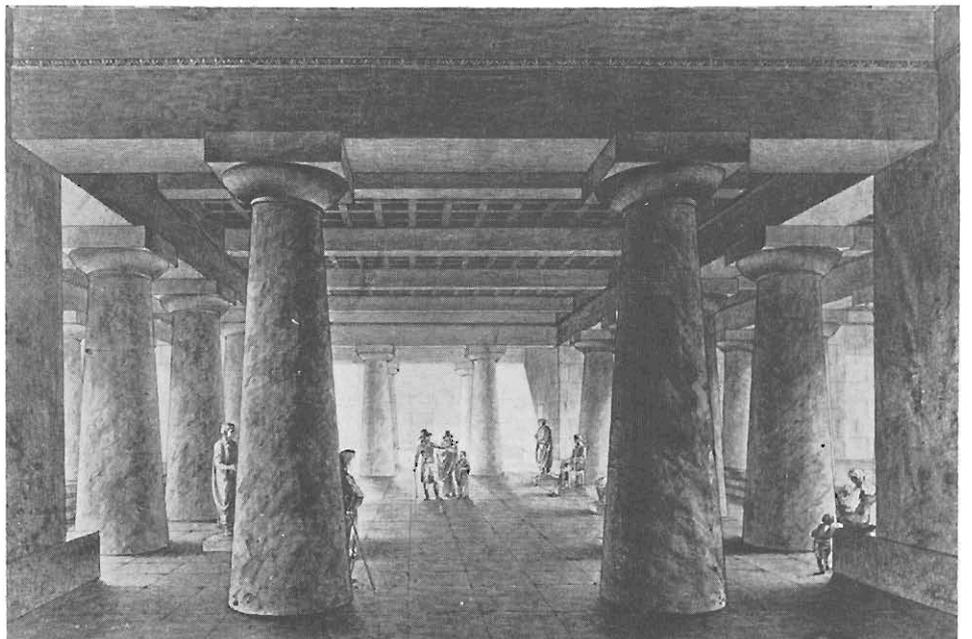


2. F. Weinbrenner, Entwurf zu einem Arsenal, Rom, 1795 (Kunsthalle  
Karlsruhe P. K. J. 483/9)

3. F. Weinbrenner, Entwurf zu einem Stadttor,  
Rom, 1714 (Kunsthalle Karlsruhe P. K. J.  
483/8)



4. F. Weinbrenner, Entwurf zu einem Rathaus,  
Rom, um 1794 (Kunsthalle Karlsruhe VIII  
2811-1)



heute fast gleich heftig beschäftigt wie vor 70 Jahren: das Problem der Denkmalpflege. Der Begriff „autonome Architektur“ schließt den konsequenten Bruch mit historischen Bauformen ein. Ledoux's Entwürfe zeigen das. Auch die Gotik war ein konsequenter Bruch mit überlieferten Bauformen. Resultat dieser — hier rein spekulativ vorgetragenen — Überlegungen ist, daß moderne Architektur Selbständigkeit erst dann erlangt, wenn sie konsequent modernste Erkenntnisse und Bedürfnisse — Zweck und Material — zu bewältigen bzw. zu befriedigen weiß. Autonome Architekturen hatten nie Schwierigkeiten, sich neben historischer Substanz zu behaupten: Kein Mensch empfindet es als störend, wenn ein gotischer Chor eine romanische Kirche abschließt. Die Probleme im Nebeneinander von historischer und neuer Architektur sind deshalb in erster Linie Probleme der „modernen“ Architektur, deren Mangel an Autonomie, könnte man folgern, zu der weitverbreiteten Unfähigkeit geführt hat, historischer Bausubstanz etwas Eigenständiges an die Seite zu stellen. Nicht das vielbeklagte Ende einer Kontinuität — das gar nicht stattgefunden hat — ist ein Grund für die Fehlentwicklung unserer zeitgenössischen Architektur, vielmehr fehlt der konsequente Bruch mit den historistischen Bauauffassungen, die konsequente Abwendung vom 19. Jahrhundert.

Diese Gedanken sind nicht neu. Auf anderen Wegen ist Georg Gottfried Dehio bereits 1905 zu einem ähnlichen Schluß gelangt: In seiner Straßburger Rede zur Feier des Geburtstages Kaiser Wilhelms II. am 27. Januar glaubte er erst dann wieder ein problemloses Nebeneinander von zeitgenössischer Architektur und Baudenkmal prophezeien zu können, wenn „wieder eine klare baukünstlerische Überzeugung“ vorhanden sei, also eine zeitgemäße Architektur.

Gottfried Semper hatte von dieser neuen Architektur schon in den 60er Jahren gefordert, daß sie „die Anforderungen der Gegenwart“ nicht nach historischen Stilen modeln solle, „sondern, wie es natürli-

cher scheint, die Lösung der Aufgabe aus ihren Prämissen, wie sie die Gegenwart gibt, frei heraus zu entwickeln“.

Mangelnde „Autonomie“ der modernen Architektur, aber auch mangelnde Einsichten der modernen Denkmalpflege haben oft zu angepaßten, innerlich unwahren Architekturen geführt. Vielleicht zu Unrecht hat sich die Denkmalpflege bereits „alibistisch“ nennen lassen müssen, wenn sie kleinerem Übel zustimmte, um größerem vorzubeugen. Was fehlt, ist ein neues klares Prinzip das der modernen Architektur in ihren konsequentesten und besten Vertretern ein Mitspracherecht im Sinne der Kaufmann'schen Autonomie einräumt. Die letzte grundsätzliche Arbeit über den Themenkreis ist reichlich 70 Jahre alt; sie stammt von Alois Riegl und erschien 1908. Es ist dort klar ausgesprochen, daß für das 19. Jh. als Postulate für die Denkmalsbehandlung Stilursprünglichkeit — historischer Wert — und Stileinheit — dem Neuheitswert entsprechend — gelten, Postulate, nach denen auch heute noch weitgehend renoviert und restauriert wird. Solange wir in dieser Weise weiter verfahren — ich zitiere Karl Korn zum Denkmalschutzjahr 1975 — verlieren die Denkmäler ihre „Aura, das heißt ihre Geschichtsmächtigkeit“ und sinken als „Fotoattrappen oder Touristenattraktionen“ . . . zu „Dekorationsstücken“ herab. Die notwendige Entwicklung des Geschichtsbewußtseins kann nur stattfinden, wenn wir endlich von der Stilursprünglichkeit und Stileinheit abrücken. Es muß nicht die älteste Methode der Denkmalpflege angewendet werden, die John Ruskin 1877 beschrieben hat: „Bewahrt ein altes Denkmal mit ängstlicher Sorgfalt um jeden Preis vor Zerfall“, „stützt es mit Balken, wo es sich neigt, kümmert euch nicht um die Unansehnlichkeit solcher Stützen: Besser eine Krücke, als ein verlorenes Glied“. Sie sollte jedoch nicht aus den Augen verloren werden.

In Baden starb 1826 mit Friedrich Weinbrenner der Hauptvertreter der klassizistischen Stilauffassung. Die begabteren Schüler des Meisters — Moller zunächst



5. F. Ostendorf, Haus Weberstraße Karlsruhe  
1912/13 (Aufnahme Verf.)



6. F. Ostendorf, Staatsschuldenverwaltung Karlsruhe, 1912/13 (Aufnahme Verf.)

ausgenommen — unterlagen der romantischen Geschichtsbetrachtung, die in der mittelalterlichen Historie auch Anregungen für das Schaffen des Architekten fanden.

Zu einer gemeinschaftlichen Aussage kam es unter den Weinbrenner-Schülern nicht mehr. Der freiwilligen Disziplin einer selbstgewählten Ordnung, wie sie die Lehre Weinbrenners gekennzeichnet hat, stand eine zunehmende Individualisierung gegenüber.

Aber bereits kurz nach der Jahrhundertmitte werden wieder „antike“ Stimmen laut. Gottfried Semper ist einer der ersten, der im „divinatorischen Künstler-sinn“ das wichtigste Mittel sieht, der „scharf sichten- den und scharfsinnig spürenden“ Archäologie paroli zu bieten. Er bekannte unumwunden, daß „alle Wiedergeburten der antiken Kunst sofort Neues und niemals ganz so Schlechtes . . . zu Wege brachten“. Zwar ist seine eigene Architektur nicht im gleichen Maße kompromißlos wie seine Schriften; er bevorzugt ein an die Renaissance angelehntes Bild der Antike. Wichtig für alle Architekturen jener Zeit ist aber seine Feststellung, daß nur „die wahrhaft künstlerische Hand“ jene Baukunst der Wiedergeburt ausführen kann, hingegen „aber durch Pfsucherei . . . sofort (die) trivialste Formengemeinheit“ entsteht. Wir werden Gelegenheit haben, die Richtigkeit dieses Satzes bei der Beobachtung angewandeter antiker Formen bestätigt zu finden.

Sempers Äußerungen hatten weitreichende Wirkung. In Karlsruhe war es zuerst Friedrich Ostendorf, der den zeitlosen Wert der antiken Form für so wichtig erachtete, daß er ihn für seine Bauten und seine theoretischen Arbeiten als Richtschnur nahm (Abb. 5, 6). Ostendorf, Jahrgang 1871, 1907 nach Karlsruhe berufen, Schüler von Carl Schäfer, zuvor Professor für Mittelalterliche Baukunst in Danzig, hat hier in dieser Stadt offenbar einen entscheidenden geistigen Wandel durchgemacht.

„Auch wir (können) eine neue Kunst haben“, schrieb Ostendorf im 1. Band seiner „Sechs Bücher

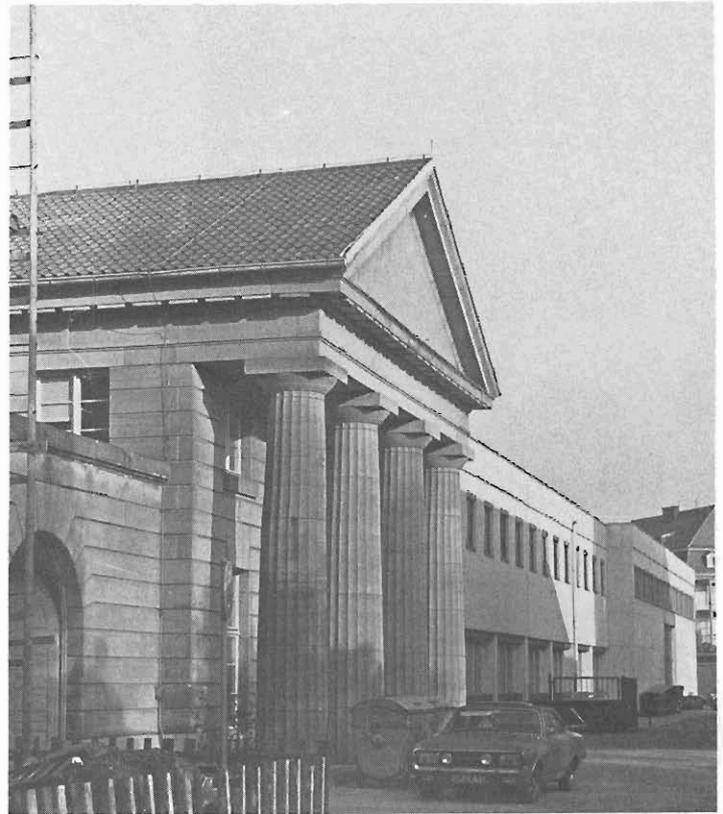
vom Bauen“, und „brauchen doch deshalb keine neuen Formen. Solche ‚modernen‘ Formen gewaltsam erschaffen zu wollen, ist eine Vermessenheit“. Vielmehr müsse die Baugeschichte abgetastet werden nach der „Verkörperung der einheitlichen architektonischen Idee“, und die sei nur in der Antike, der Renaissance, besonders aber auch im späten Rokoko und Biedermeier zu suchen. Die künstlerische Hinterlassenschaft jener Epochen „nehmen wir . . . behutsam auf und führen sie in unsere Tage hinein. . . Wir werden sie langsam im Laufe der Zeit ändern. Aber einstweilen und bis wir fest im Sattel sitzen, eignen wir sie uns an“. Aus diesen Sätzen spricht Ostendorfs Lehrer Carl Schäfer, der ein gleiches mit Stilen des Mittelalters, insbesondere der Gotik, versuchen wollte: . . . „ob und wie lange es bei dieser Art (der Nachahmung) bleiben oder ob sich der ‚neue Stil‘ daraus entwickeln werde“ so Schäfer, sei „in Gottes Hand“ gestellt.

Es gab zahlreiche Warner vor einer Wiederbelebung antiker und anderer Stilarten. Probleme der Denkmalpflege in diesen Jahren hatten entscheidende Rückwirkungen auf die Architektur. Der feinsinnige Hermann Muthesius nannte es „ein gefährliches Beginnen, sich mit dieser schon einmal verdauten Kost zufrieden zu geben“. Und Cornelius Gurlitt hatte bereits an der Schwelle zum neuen Jahrhundert festgestellt, daß man „nicht in ihrem Geiste“ schafft — dem der Altvorderen nämlich — „wenn man in ihren Formen arbeitet, sondern (nur) wenn man ebenso selbständig dem Ziele zuschreitet, wie sie es einst taten“.

Aber Ostendorf hatte im Zeitgeist einen starken Verbündeten: Der Überdruß an reich gegliederten, aber vielfach unpraktischen Baugruppen hatte zugenommen, einfache und geschlossene Baukörper erschienen günstiger. Hinzu kam, daß seine Theorien immer von der Vorstellbarkeit — und damit Nachvollziehbarkeit — eines Entwurfgedankens ausgingen. Nach seiner Auffassung mußte der Bau in seinen Einzelementen erst im Kopf des Architekten fertig

durchdacht erscheinen, ehe die zeichnerische Darstellung zu erfolgen habe. Eine Methode, von der er zu recht behaupten konnte, daß ihr „Aufwand an geistiger Arbeit“ natürlich sehr viel größer als üblich sei. Dieses Entwurfsprinzip begreifen wir besser, wenn wir Ostendorfs Bezugsperson — Friedrich Weinbrenner — befragen: „Das Kunstschöne beruht auf einer Idee“ hatte dieser im III. Teil seines „Architektonischen Lehrbuches“ festgestellt, „und darum muß der ächte und rechte Künstler neben dem Talent für technische Ausführung jene geniale Kraft besitzen, welche frei im Reiche der Formen waltet und sie hervorzu- bringen und zu beleben weiß“. In ganz ähnlicher Weise hat Ostendorf das künstlerische Prinzip seiner Architekturtheorie zu erläutern versucht: „Wenn nun der Kunstgenuß auf dem Nachdenken eines künstlerischen Gedankens beruht, so muß das architektonische Kunstwerk also aus einem Gedanken entstanden sein“. Das Bauwerk, so Cornelius Gurlitt über Ostendorfs Theorie des Entwerfens, „erscheint . . . als eine mit Baumaterialien zur Erscheinung gebrachte künstlerische Idee“. Der Architekt legt nur nieder, was in seinem Geiste bereits vorhanden ist. Was Friedrich Weinbrenner als freies Walten im Reiche der Formen — bekannter Formen natürlich — bezeichnet hat, ist auch für Ostendorf selbstverständlich. Daher seine unerschütterliche Vorstellung, mit herkömmlichen, vorzugsweise antik entlehnten Formen, auch eine neue Architektur bewältigen zu können. Unterzieht man die hier gezeigten Beispiele einer genaueren Betrachtung, so lassen sich zwei Strömungen des Neoklassizismus feststellen: Die eine Richtung, zu der auch Ostendorf gehörte, knüpfte an allgemeine klassizistische Traditionen an, suchte in erster Linie die klare Übersicht und Ordnung. Walter Sackur, ein um den Nachlaß des jung im Kriege gefallenen Ostendorf außerordentlich verdienter Mann, hat dieses Entwurfsprinzip übernommen. In seiner lupenreinen dorischen Architektur für das ab 1921 entstandene Bauingenieurgebäude an der hiesigen Techni-

schen Hochschule spiegelt sich jedoch auch — ähnlich wie bei A. Zippelius — das archäologische Interesse wider (Abb. 7).



7. W. Sackur, Bauingenieurgebäude der TH Karlsruhe, 1921 (Aufnahme Verf.)

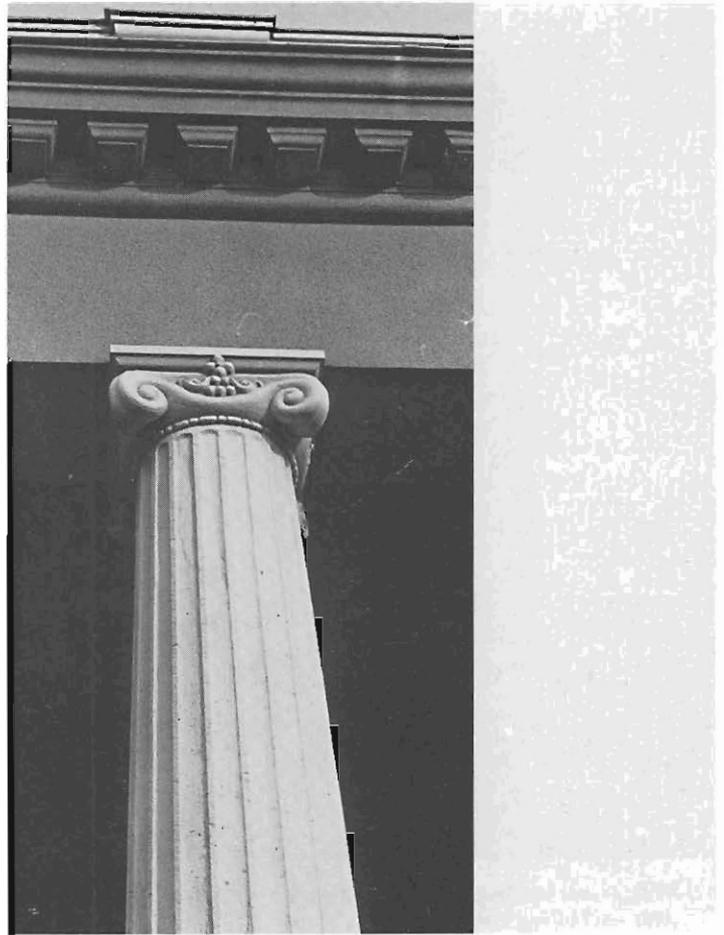


Eugen Becks Gewerbeschule von 1911 stellte, neben den Bauten Ostendorf, ein erstes Beispiel des neuen antik orientierten Entwurfsgeistes für Karlsruhe dar (Abb. 8, 9). Selbst Curjel und Moser, die wenige Jahre zuvor mit dem Bankhaus V. L. Homburger den Jugendstil in Karlsruhe eingeführt hatten, schlossen sich mit ihrer Festplatzbebauung den neuen Klassizismustendenzen an (Abb. 10, 11). Wichtig ist hier der städtebauliche Akzent, der mit dieser, als Agora verstandener Rahmung, versucht wird.

8. E. Beck, Gewerbeschule Karlsruhe, 1911 (Aufnahme Verf.)  
 9. E. Beck, Gewerbeschule Karlsruhe, 1911 (Detail) (Aufnahme Verf.)



10. Curjel und Moser, Ausstellungshalle Karlsruhe, 1915 (Aufnahme Verf.)



11. Curjel und Moser, Ausstellungshalle Karlsruhe, 1915, Detail (Aufnahme Verf.)



12. Pfeiffer und Großmann, ehem. Rheinische Creditbank Karlsruhe, 1928 (Aufnahme Verf.)  
 13. Pfeiffer und Großmann, ehem. Rheinische Creditbank (Aufnahme Verf.)



1926 errichtete das Architekturbüro Pfeiffer und Großmann an der Stelle des von Weinbrenner errichteten Gebäudes der „Museumsgesellschaft“, das in den 20er Jahren abbrannte, einen Neubau (Abb. 12, 13). Kann man hier auch unterstellen, daß die historische Verpflichtung von Bedeutung war, so läßt sich dieser Neubau doch nur in die Reihe der interpretierenden, aber nicht weiterweisenden Bauten stellen.

Dieser ersten Gruppe steht eine zweite gegenüber, die, wie bereits angedeutet wurde, durch die Neubewertung des Materials auf Kosten der Form wichtige Geschmacksverlagerungen auslöste. Schon Adolf Loos hatte das Material — allerdings mehr aus technisch gestalterischen Gründen denn als Formersatz — außerordentlich stark bewertet. Eine Anzahl für ihn typischer Materialien sind Granit, Skyros-Marmor, Onyx von Ain Snara, Mahagoni, Satinholz, Spiegeleiche, Kirschholz usw. Auch Ludwig Mies van der Rohe könnte geradezu für einen Materialfanatiker gelten. Äußerste Einfachheit des Grundrisses und



14. H. R. Alker, Radiumsolbad Heidelberg, 1924 (Aufnahme Verf.)

klarsten Aufbau verbindet er mit Bronze, Chrom und Halbedelstein. Hier unterstreicht keine Dekoration mehr die Gestalt eines Baues, sondern das Material spricht für sich, bekommt Eigenwert. Der kühle Glanz des Stofflichen, verbunden mit der außerordentlichen Disziplin einer durchdachten Maßordnung, ist von Zeitgenossen nicht unwidersprochen geblieben. Erich Mendelsohn sprach 1950, nach einem Besuch bei Mies, von „preußischer Strenge“, die allerdings „ohne den Charme Schinkels“ sei, ein „klarer Himmel ohne Sonne und tot wie Julius Cäsar“. Wichtig für unsere Betrachtungen ist das von dieser zweiten Gruppe von Architekten erkannte Prinzip einer abgewandelten klassizistischen Bauauffassung, die sich nicht mehr an der absoluten Form, sondern am

geistigen Ordnungsprinzip der Antike orientierte.

Ein wichtiger Vertreter dieser zweiten, wesentlichen Richtung im südwestdeutschen Raum ist Hermann Reinhard Alker. Über eine anfängliche Befangenheit in Formen der italienischen Frührenaissance fand Alker in den 20er Jahren eigenständig zur Architektur der Neuen Sachlichkeit. 1885 geboren, hatte er sich, nach Studium in Karlsruhe und Rom, baugeschichtlichen Problemen zugewandt, und unter dem Einfluß dieser Studien nach den Bauten Michelangelos ganz eigenwillige Architekturformen entwickelt. Sein 1924 errichtete Radiumsolbad in Heidelberg ist ein erstes Zeugnis dieser Auseinandersetzung mit der Architektur der Renaissance (Abb. 14, 15). Die Großordnung, die er dem Eingang zuordnet, die Kassetie-



15. H. R. Alker, Radiumsolbad Heidelberg, 1924 (Detail, Aufnahme Verf.)

rung der Vorhallendecke und die angedeutete Attika sind Reflexionen zu Michelangelos Kapitolbebauung. Statt des reichen Programms, wie es die Renaissance benutzte, ist in klarer Umsetzung des Prinzipes das Material (Putz und Zementguß) und die Proportion getreten.



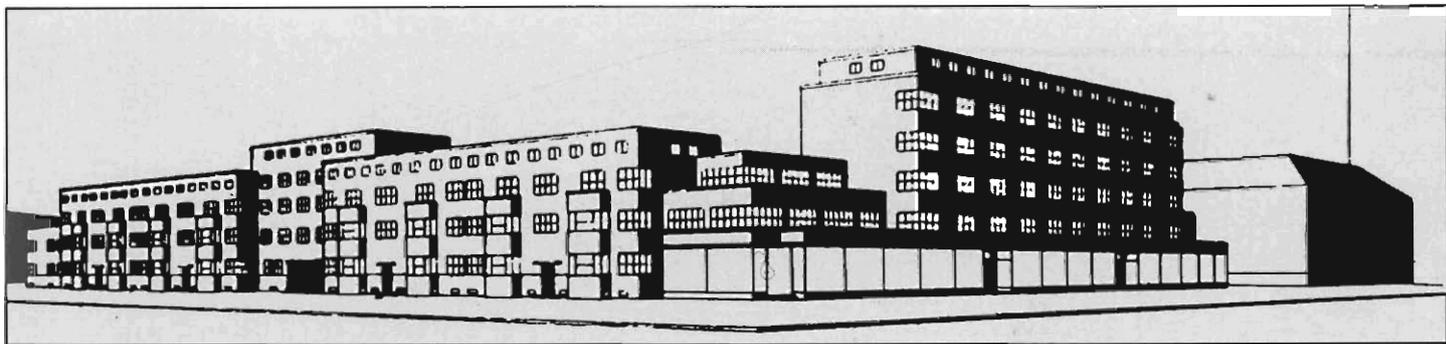
16. H. R. Alker, Hochschulstadion Karlsruhe, ab 1926 (Aufnahme Verf.)

Mit seinem Stadionbau in Karlsruhe hat Alker 1926 den entscheidenden Durchbruch zur modernen Architektur vollzogen (Abb. 16, 17). Klar spricht das Prinzip von Eurhythmie und Symmetrie aus diesem Bau. Die Reihung des zwischen die Treppenhäuser gespannten Verbindungsganges mit seinen Zugstützen



17. H. R. Alker, Hochschulstadion Karlsruhe, ab 1926 (Aufnahm. Verf.)

drückt nicht nur antike Wertschätzung aus, sondern dokumentiert auch die folgerichtige Substitution der Dekoration durch Material, Konstruktion und Proportion. Noch klarer ist Alkers größte Bauaufgabe in Karlsruhe ausgefallen, die Bebauung des Quartiers Ebertstraße/Schwarzwaldstraße/Schnetzlerstraße/Klosestraße, um 1930 entstanden (Abb. 18, 19). Hier wird vollends – im Sinne des Bauhauses – der Wohnungsbau als ein technisch und gestalterisch auf der Höhe der Zeit befindliches Werk betrachtet, an dem – vom Gebrauchswert ausgehend – Zierrat und Dekoration überflüssig sind. Die Maschine als universeller Produzent aller Gebrauchs- und Bedarfsgüter kann – das liegt in ihrer Existenz begründet – keine individuelle Ausnahme gestatten: Deshalb gleiche Details für gleiche Funktionen, industrielle Produkte für alle Ausstattungsgegenstände.

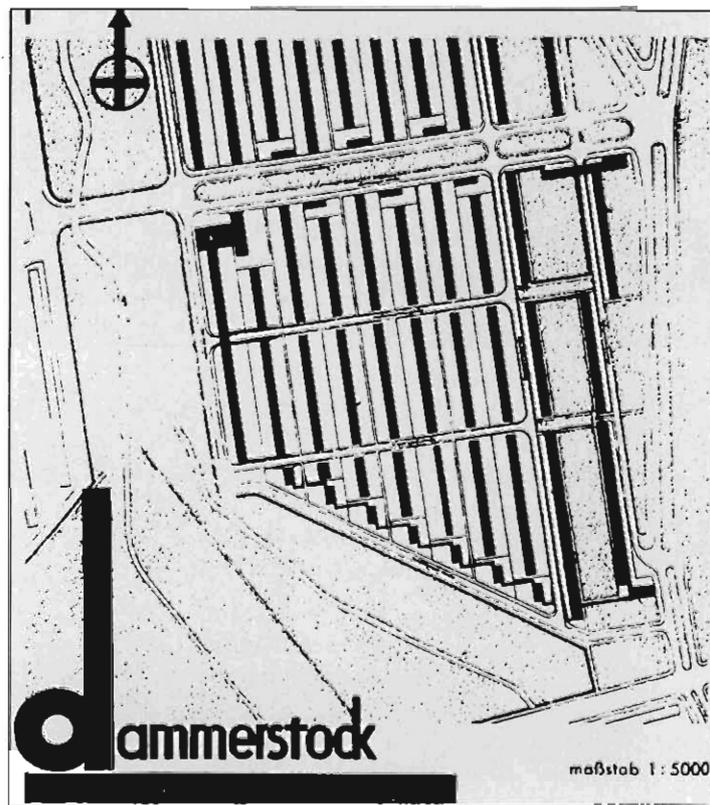


18. H. R. Alker, Wohnbebauung Ebertstraße Karlsruhe, um 1930 (Zeichnung Alker, Postkarte)  
 19. H. R. Alker, Wohnbebauung Ebertstraße Karlsruhe, um 1930 (Aufnahme Verf.)

Am 29. September 1929 wurde die Ausstellung „Die Gebrauchswohnung“ in Karlsruhe-Dammerstock eröffnet. Walter Gropius hatte die künstlerische Oberleitung übernommen. Konsequenterweise wurde nun die moderne Bautechnik in den Dienst einer einheitlichen Bauidee gestellt. Die Einheitlichkeit der Erscheinung, ein wichtiges Moment von Klassizität überhaupt, wurde durch den freiwilligen Beschluß aller teilnehmenden Architekten erreicht, gleiche Fenstermaße, weißen Anstrich und flaches Dach zu verwenden (Abb. 20, 21, 22).

Zwar kann man davon ausgehen, daß die bereits 20 Jahre zuvor entstandenen Gartenstädte — Hellerau bei Dresden und im näheren Bereich Rüppurr — das Problem des Wohnens auf kleinstem Raum zu erschwinglichen Bedingungen erschöpfend behandelt hatten. Eine der grundsätzlichen Erkenntnisse war die Wiederentdeckung des Gartens, nicht allein des Nutzgartens, sondern als Erweiterung des häuslichen Lebensbereiches. Als Resultat ihrer Überlegungen hatten deshalb die Gartenstadtplaner — zu denen bereits hier in Rüppurr Ostendorf, in Hellerau Riemerschmid und Tessenow gehört hatten — das Wohnzimmer an der Rückseite des Hauses, zum Garten hin orientiert. Damit war eine wesentliche Wandlung der alten, repräsentativ gedachten Anordnung erreicht. Die sogenannte Gute Stube wurde von der Straße zum Garten hin verlegt und verband nun Zweckmäßigkeit mit einer bis dahin ungewohnten Intimität.

Bautechnisch waren die Gartenstädte jedoch immer konventionell errichtet worden. Es ist das besondere Verdienst des Bauhauses, die neu gewonnenen Wohnformen der Gartenstädte — soweit sie das Einfamilien-Reihenhaus betrafen — nun auch mit neuzeitlichen Materialien darzustellen. Stahl, Beton und große Glasflächen bezeichnen äußerlich diese neue Bauauffassung, die mit zeitgemäßen Mitteln darstellte, was funktional bereits zwei Jahrzehnte zuvor festgestellt worden war. Damit tritt jene Übereinstimmung von Funktion und Form ein, die charakteristisch ist für



20. Dammerstock-Siedlung Karlsruhe, 1929, Lageplan (Katalog d. Ausstellung)



21. Dammerstock-Siedlung Karlsruhe, 1929 Otto Haesler, Wäschereigebäude (Aufnahme Verf.)



22. Dammerstock-Siedlung Karlsruhe, 1929, W. Gropius, Wohnhaus (Aufnahme Verf.)

eine selbständige — autonome — Architektur.

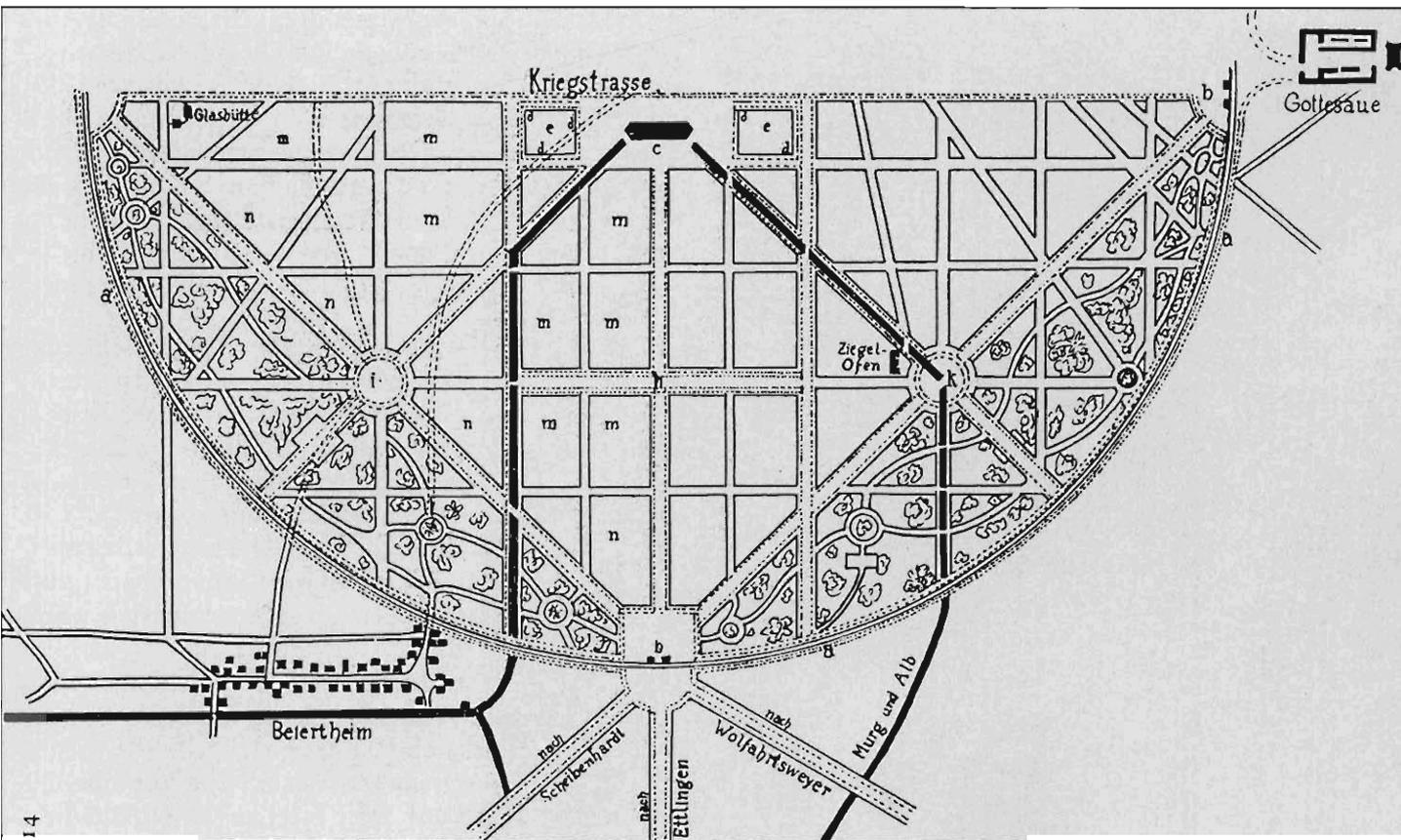
Die Entwicklung des Bauhauses ist jäh unterbrochen worden durch die politischen Verhältnisse im Dritten Reich. Das lag nicht, wenn es auch so dargestellt wurde, am Flachdach, an „Klein-Arabien“. Es waren die Manifeste des Bauhauses, die seit 1919 regelmäßig erschienen. Wer, wie Walter Gropius, „den gestaltenden Geist des Aufbaus . . . im Volke wieder blühen“ lassen wollte, darin die „wahre Aufgabe des sozialistischen Staates“ sah, gleichzeitig aber in „Kapitalismus und Machtpolitik“ retardierende Momente der schöpferischen Entwicklung erkannt haben wollte, konnte nicht damit rechnen, nach 1933 noch unterstützt zu werden.

Besondere Beachtung verdient der Städtebau im näheren Bereich unter den Gesichtspunkten des Neo-Klassizismus.

Die bereits zitierte Gartenstadtbewegung war zu stark mit den Problemen des Wohnen beschäftigt, als daß sie auch hier grundsätzliche Lösungen hätte finden können. Ostendorf hat dennoch die Gartenstadt Ruppurr als regelmäßige Anlage in ihren wesentlichen Teilen angeregt und damit starken Bezug genommen auf die Tradition der Stadt. Das flache, problemlose Gelände hat diese Entwicklung gestattet. In Hellerau — das zweifellos anregend gewirkt hatte — folgten die Architekten Riemerschmid und Tessenow stärker den Modellierungen des Terrains. Glanzpunkte neo-klassizistischer Architektur sind dort die Bauten Heinrich Tessenows, der die „Schule für künstlerischen Tanz“ sowohl im Grundriß der Anlage als auch im Detail in ein außerordentlich straffes, ganz antik orientiertes Schema zwängte. In Karlsruhe ist die Tradition der Radialstadt an den verschiedensten Punkten immer wieder sichtbar geworden. Wie Arnold Tschira am Beispiel des ersten Stadterweiterungsplanes von Friedrich Weinbrenner klarlegen konnte, waren die Grenzen derartiger Erweiterungen jedoch eng gesteckt (Abb. 23). Weinbrenner selbst hatte das erkannt und strebte, unter Beibehaltung und Abrundung des Systems, einer Ordnung zu, die das Strahlenschema der Gründungsstadt nur noch nebensächlich übernahm. Sein Plan für Kehl von 1814 unterstreicht das. Die Entwicklung der Stadt Karlsruhe verlangte regelmäßige Quartiere, die sich mit dem artifiziiellen System des Strahlengrundrisses jedoch nicht erreichen ließen.

Es seien hier zwei Platzbebauungen vorgestellt, die seinerzeit außerordentlich diskutiert wurden, und die ein Bild geben vom Stand der Auseinandersetzung mit dem Klassizismus einerseits und der Baugeschichte der Stadt andererseits.

Nach der Verlegung des Hauptbahnhofes an die südliche Peripherie der Stadt ergab sich die Notwendigkeit, sowohl den Platz vor dem Ettlinger Tor als



23. F. Weinbrenner, Staderweiterungsplan für Karlsruhe, 1815 (nach A. Tschira in Festschrift Knittel 1959)



24. W. Vittali, Bahnhofplatz-Bebauung Karlsruhe, 1913/15 (Aufnahme Verf.)

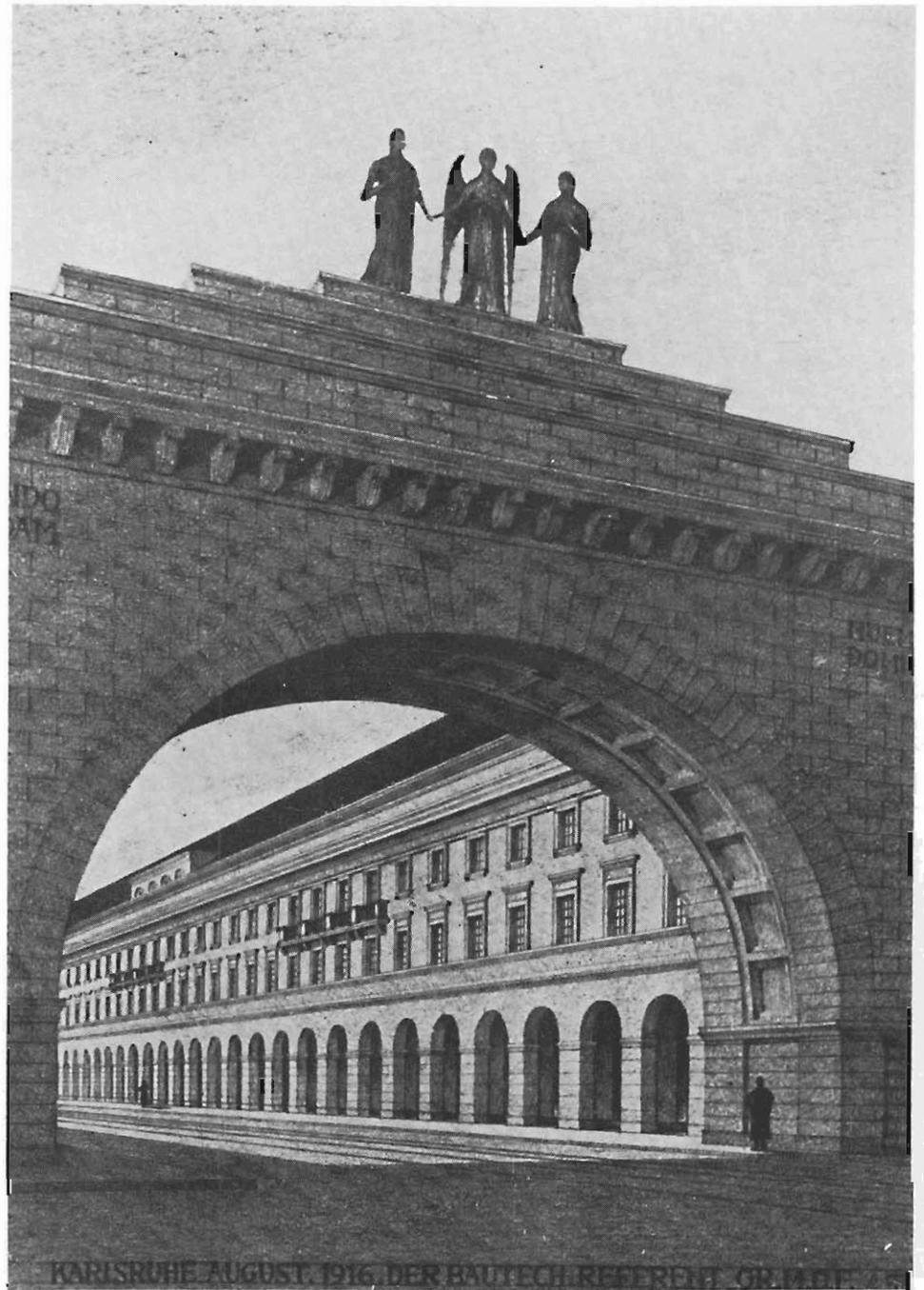
auch den Bahnhofsvorplatz, der nicht Bestandteil des Wettbewerbes um das neue Bahnhofsgebäude war, um- bzw. neu zu gestalten. Wilhelm Vittali hat 1913 bis 1915 den Bahnhofplatz nach verkehrstechnischen Gesichtspunkten in neo-klassizistischen Formen und unter Wahrung der Verbindung zum Stadtgarten entworfen (Abb. 24). Interessanter ist die Neugliederung des Ettlinger-Tor-Platzes. Bereits 1912 hatte ein Wettbewerb stattgefunden, der keine befriedigende Lösung ergab.

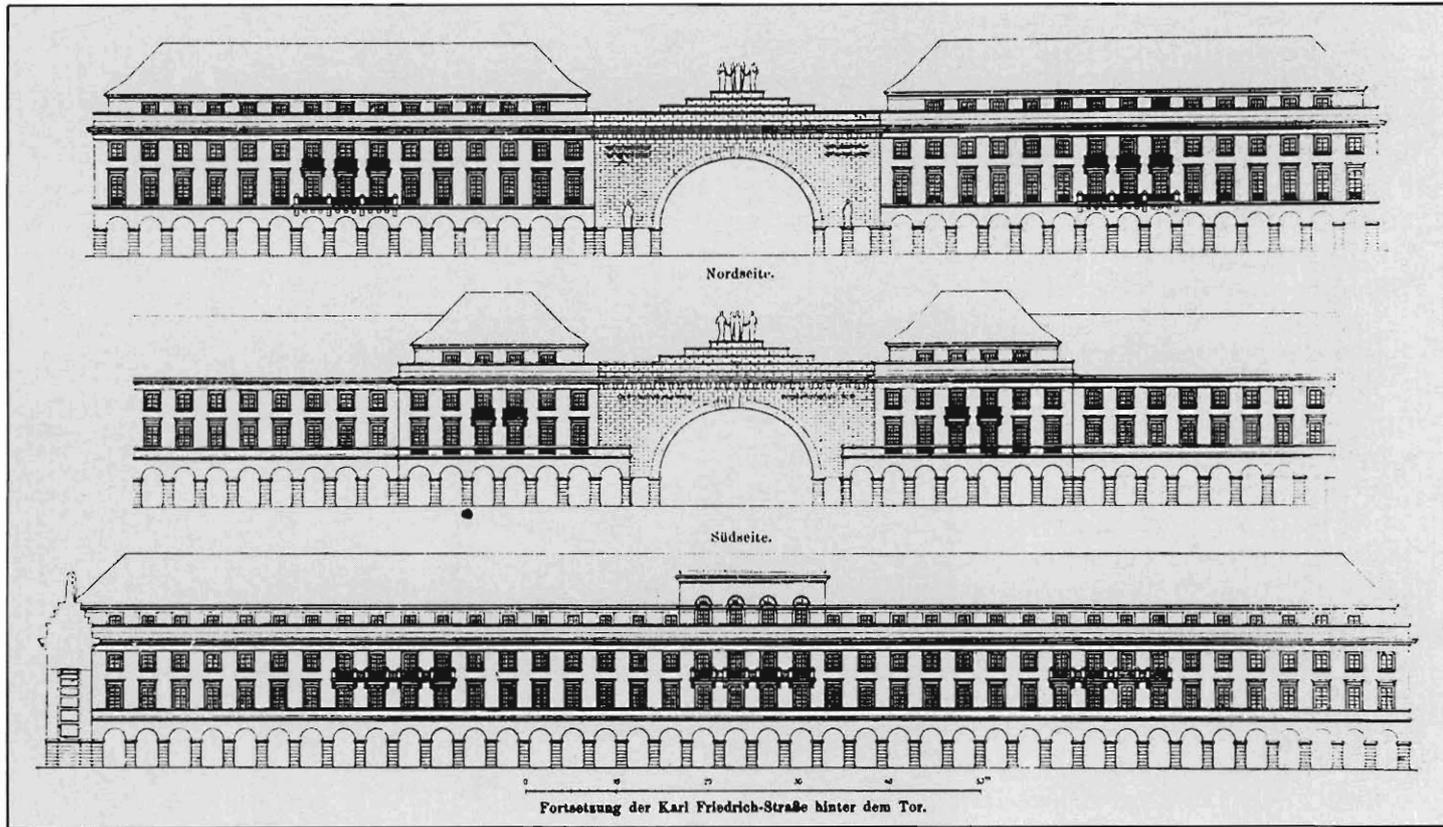
Der im Ersten Weltkrieg gefallene Hans Schmidt schlug 1913 einen Halbkreis als Platzform vor, der durch zwei Radialstraßen und das Kreuz der Kriegs- und Ettlinger Straße gebildet werden sollte. Dieses Konzept entsprach weitgehend dem oben zitierten Stadterweiterungsplan Weinbrenners von 1815.

1917 trat W. Langstein in der Deutschen Bauzeitung mit einem Vorschlag an die Öffentlichkeit, der in gewissem Sinne dem eingangs geschilderten Vorhaben Adolf Loos' für die Chikago Tribune an die Seite zu stellen ist: unter dem Kürzel W. L. schlug er vor, Weinbrenners 1871 abgebrochenes Ettlinger Tor aus soliderem Material an fast der gleichen Stelle wieder zu errichten. Durch verkehrstechnische Veränderungen käme das Tor auf einer Insel zu stehen, um die herum Automobilverkehr und durch die hindurch die Straßenbahn hätte fahren sollen.

Für Fritz Hirsch war die Veröffentlichung des Beitrages eine passende Gelegenheit, einen bereits 1916 geplanten Entwurf vorzustellen (Abb. 25, 26). Hirsch nahm die Idee von Schmidt auf — es ist schließlich bei dieser Platzform geblieben — verwandte aber die Toridee von Langstein. Seine Torneuschöpfung, die er zunächst als ein Denkmal für Friedrich Weinbrenner, später für die Gefallenen des Krieges deklarierte, war in den Dimensionen den veränderten Verkehrsverhältnissen angepaßt. Als Standort wählte er die Kreuzung Baumeister-/Ettlinger Straße. Das Tor stünde damit etwa 150 m hinter der Kriegsstraße und würde mit seiner Bebauung eine „arkadenumsäumte Fest-

25. F. Hirsch, Ettlingertorplatz Karlsruhe, 1916,  
Perspektive (Deutsche Bauzeitung, 51 Jg.,  
1917)





26. F. Hirsch, Etlingtontorplatz Karlsruhe, 1916, Ansichten (Deutsche Bauzeitung, 51. Jg., 1917)

straße“ bilden, die als Fortsetzung der via triumphalis mit einer „Denkmälerreihe des badischen Fürstentums“ geschmückt, ein Bindeglied zwischen der alten und der neuen Stadt darstellen könnte. Hirsch lehnte sich damit eng an Planungen an, die Weinbrenner 1815 für die südliche Stadterweiterung vorgeschlagen hatte. In Hermann Billings Oberpostdirektion — erst 1935—1939 errichtet — lebt als Torso die Idee Hirschs fort (Abb. 27). Die Kolonnaden säumen heute allerdings keine Feststraße, sondern stehen recht verloren in einem Gebiet, das durch veränderte Zielvorstellungen vom ursprünglichen Gedanken nichts mehr erkennen läßt.

Fast gleichzeitig mit den Entwürfen zum Bahnhofsvorplatz und dem Etlington-Tor-Platz entstand um



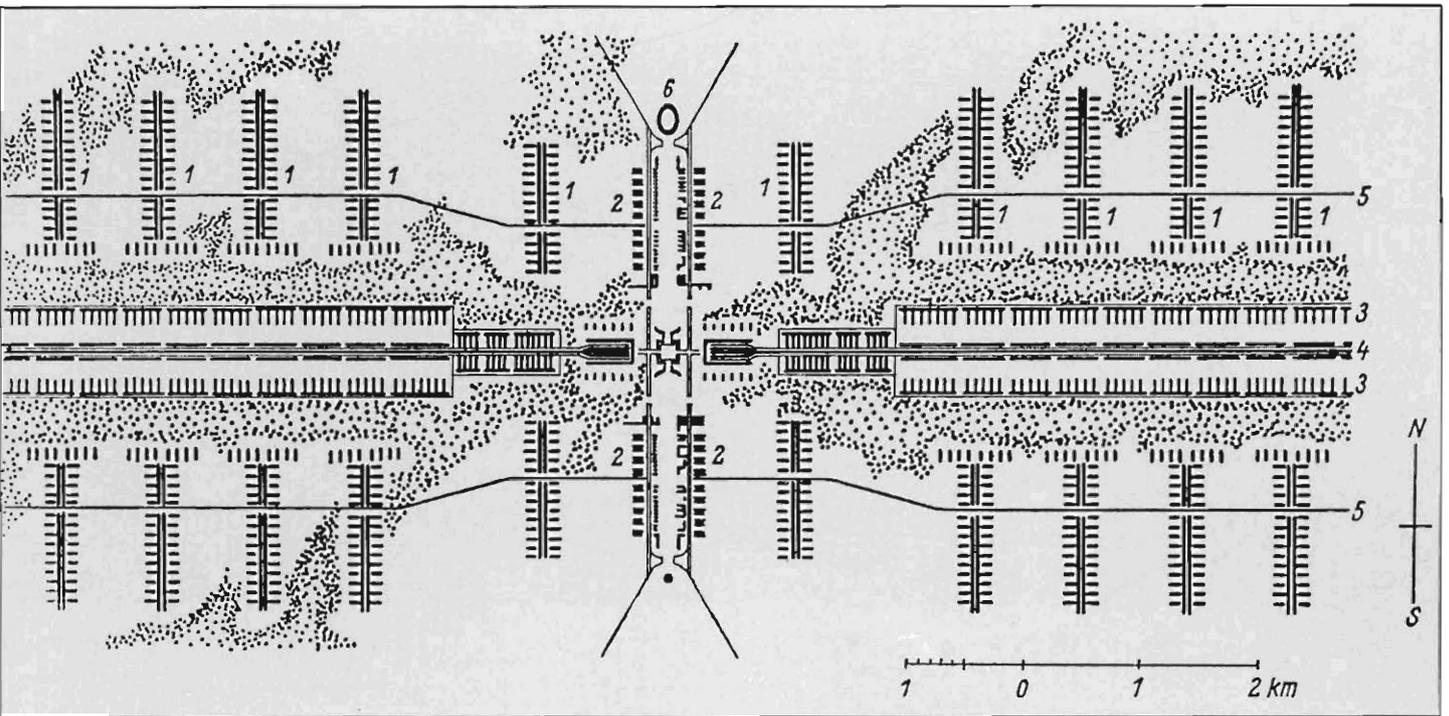
27. H. Billing, Oberpostdirektion Karlsruhe, 1935/39 (Aufnahme Verf.)



1910, von H. Sexauer geplant und entworfen, der Haydnplatz (Abb. 28). Auch hier gehen drei Straßen strahlenförmig von einem Platz aus, wobei als axialer Bezug die ehemalige Kadettenanstalt, die heutige Oberfinanzdirektion, gewählt wurde. Mit einer ähnlichen Gebäudegestaltung hatte Sexauer am Wettbewerb zur Bebauung des Bahnhofsvorplatzes teilgenommen. Die Beziehung zur Architektur des Karlsruher Schlosses tritt in diesem Wettbewerbsentwurf noch deutlicher zutage, als am ausgeführten Objekt Haydnplatz.

28. H. Sexauer, Haydnplatz Karlsruhe, 1910 (Aufnahme Verf.)

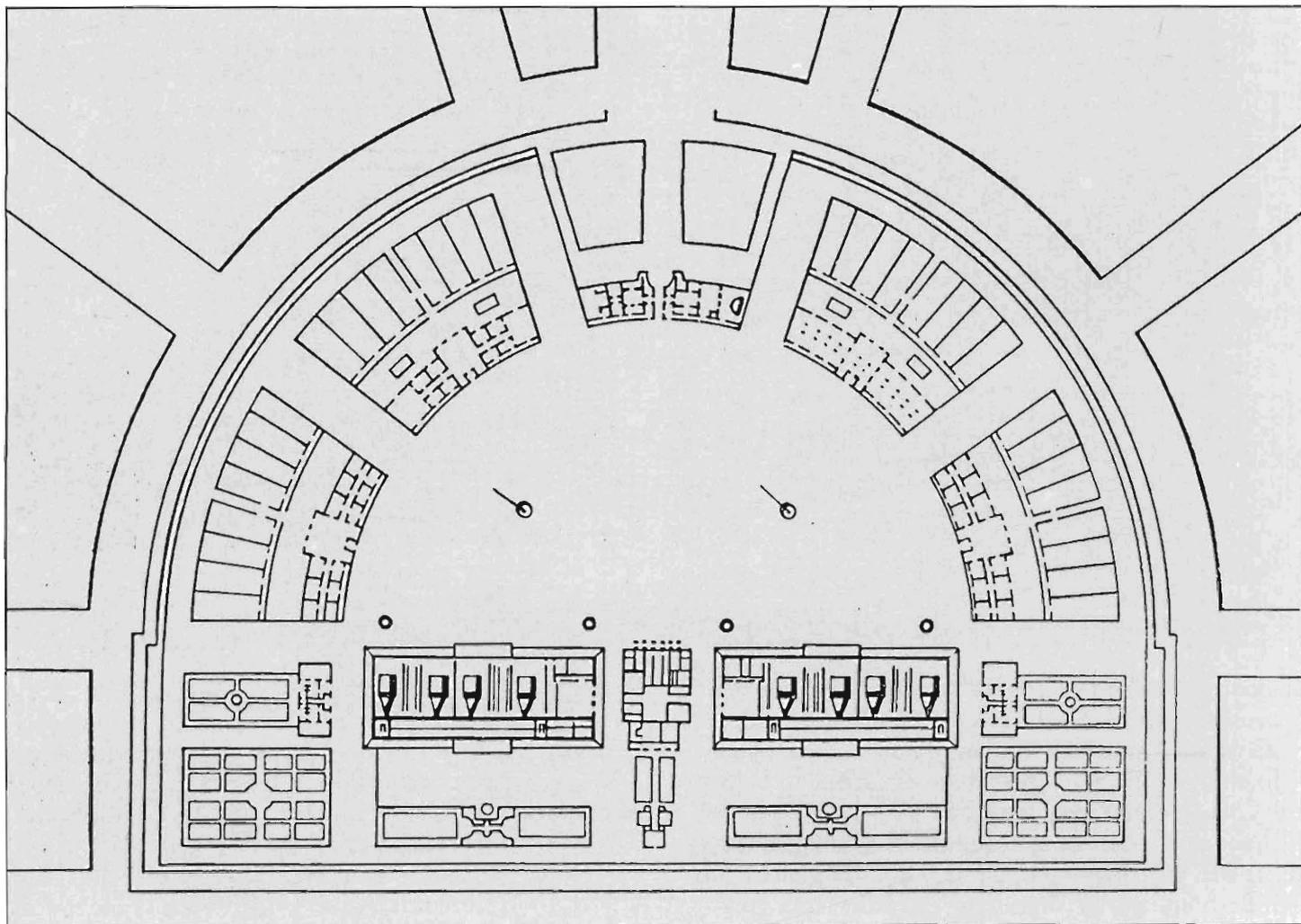
Eine gewisse Ratlosigkeit scheint sich im immer wieder benutzten Schema der strahlenförmig auseinander laufenden Straßenzüge bemerkbar zu machen. Es sind Rückgriffe, die durch die Stadtform wohl gerechtfertigt sind. Aber es fehlt die Auseinandersetzung mit den Problemen des Wohnens in der Stadt allgemein. „Das Interesse der Architekten und der Öffent-



29. O. E. Schweizer, Entwurf einer Bandstadt, 1931 (nach O. E. Schweizer, Die Architektonische Großform, Karlsruhe 1957)

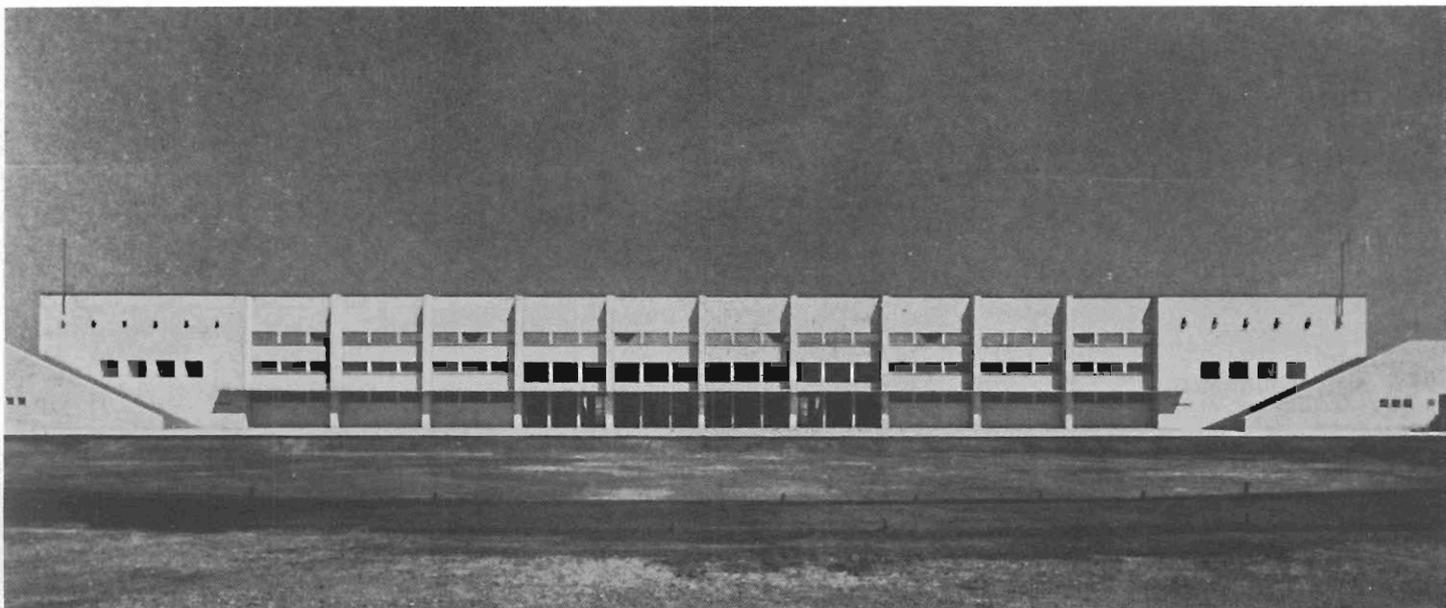
lichkeit galt nur den repräsentativen Problemen des Städtebaus“ hat Arnold Tschira 1963 festgestellt.

Es ist auch hier dem Bauhaus — der Neuen Sachlichkeit — vorbehalten geblieben, einen ersten Schritt zur Lösung dieser Probleme zu tun. Was 1929 in der Dammerstock-Siedlung entstand, ist das logische Resultat von Überlegungen, die sich mit der gleichmäßigen Besonnung, der Trennung von Fahr- und Fußgängerverkehr, der optimalen Schaffung von Lebensraum beschäftigt hatten. Der so entstandene Siedlungsgrundriß wirkt durch seinen schematischen Charakter zunächst befremdend. Otto Ernst Schweizer ist mit seiner Bandstadt von 1931 noch einen Schritt weitergegangen und hat die Verbindung von Wohnen und Arbeiten in zumutbarer Entfernung auf ideale Weise zu lösen versucht (Abb. 29). Der Zeilenbau, wie ihn die Dammerstock-Siedlung in unserem Raum eingeführt hat, verdichtet sich bei Schweizer zu Trab-



anten, die einer Industrieachse zugeordnet sind. Er hebt damit ganz bewußt auf einen Idealplan ab und rückt so in die Reihe jener Architekten und Planer, die im wahrhaft klassischen Sinn die Großordnung als Voraussetzung für mögliche Lösungen im Detail sehen. Nicht anders ist die Auffassung Weinbrenners auf diesem Gebiet zu sehen: Erst durch geplante Überschaubarkeit und Ordnung wird jener Rahmen geschaffen, der für die Wirkung des Einzelbaues so

30. C. N. Ledoux, Entwurf zur Salinenstadt Chaux, 1774

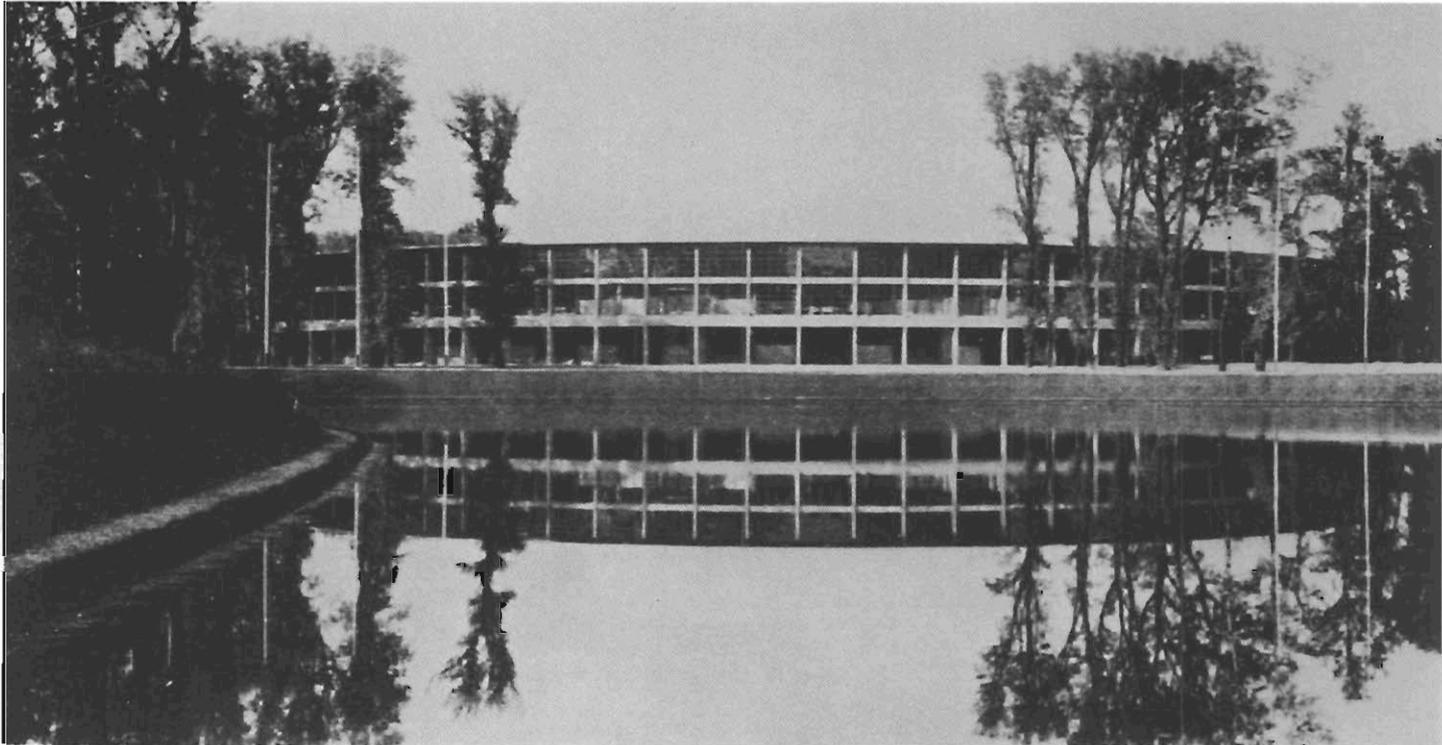


31. O. E. Schweizer, Stadion Nürnberg, 1927/28 (nach O. E. Schweizer, Die Architektonische Großform, Karlsruhe 1957)

wichtig ist. Betrachten wir den Plan Ledoux's zur Salinenstadt Chaux von 1774, so fällt die grundsätzliche Übereinstimmung in der Betrachtung des Problems Wohnen und Arbeiten auf (Abb. 30). In beiden Entwürfen — bandartig bei Schweizer, konzentrisch bei Ledoux — wird das Bemühen deutlich auf anderen als bis dahin üblichen Wegen zu einer Lösung zu gelangen. Schweizers Bemühungen „um eine auf das Ganze gerichtete Ordnung“, die das „beziehungslose Neben-

einander der verschiedenartigsten Formen“ zu verhindern trachtete und der Vorschlag eines neuen „Ordnungsprinzipes“ gipfeln im „Räumlichen“, denn, so Schweizer, erst der „gegliederte Raum vermag das Gebaute, das Gewachsene und die Welt der Technik“ zu einer Einheit zusammenzufügen.

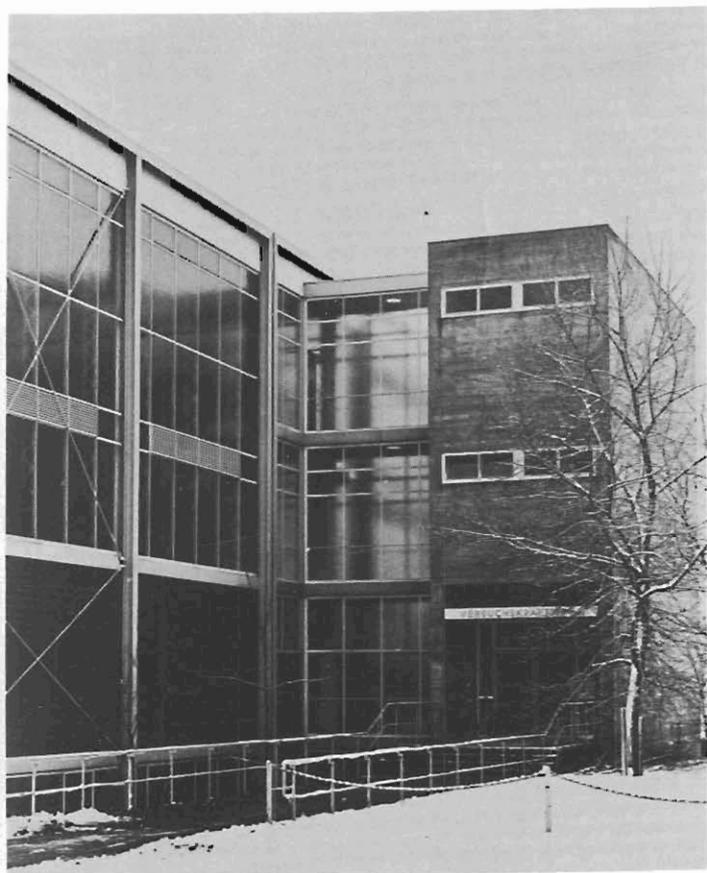
Die „architektonische Großform“, um die es Schweizer ging, hat er nur in Details verwirklichen können. Seine Stadionbauten in Nürnberg und Wien



32. O. E. Schweizer, Station Wien, 1929 (nach O. E. Schweizer, Die Architektonische Großform, Karlsruhe 1957)

1927/28 und 1929–31 können als Beispiele gelten für den ausgesprochenen Sinn Schweizers, Natur und Technik harmonisch miteinander im klassischen Sinne zu verbinden (Abb. 31, 32).

Durch Egon Eiermann wurden noch einmal klassizistische Entwurfsgedanken verwirklicht. 1947 nach Karlsruhe berufen, ist es ihm allerdings trotz mehr als 20jähriger Tätigkeit nicht vergönnt gewesen, hier in dieser Stadt mit einer repräsentativen Bauaufgabe be-



33. E. Eiermann, Versuchskraftwerk der TH Karlsruhe, 1952/54 (zusammen mit R. Hülgers) (Aufnahme Verf.)

traut zu werden. Einzig das unvollkommene und verändert ausgeführte Versuchskraftwerk und die — unzugänglichen — Gebäude für die DEA-Scholven, geben Zeugnis von seiner Arbeit (Abb. 33, 34). Eiermann hat neben Schweizer als Architekt die nächste Verwandtschaft zu einzelnen Entwurfsgedanken Weinbrenners. „Das Sichtbarmachen der Ordnung ist vom Städtebau bis in das kleinste Bauwerk das Charakteristikum“, beschrieb er im Dezember 1961 zur

Einweihung des Neckermann-Versandhauses in Frankfurt/M. die Tätigkeit des Architekten. Dieser Ordnung des Ganzen entspringt sein Begriff von Disziplin: Zweck und Aufgabe muß der Architekt auf nachvollziehbare Weise mit modernsten Mitteln und Materialien erkennen und lösen. Darin folgte er Ludwig Mies, der glaubte, „daß Baukunst wenig oder nichts zu tun hat mit der Erfindung interessanter Formen noch mit persönlichen Neigungen“. Vielmehr —



und damit erreicht Egon Eiermann jenen Autonomieanspruch, den ich eingangs zitierte — ist die Berufung auf die wissenschaftlichen und technischen Entwicklungen unserer Zeit und ihre konsequente Anwendung die eigentliche Voraussetzung für eine moderne Baukunst.

34. E. Eiermann, Oberrheinische Mineralölwerke (ehem. DEA-Scholven) Karlsruhe, 1961/63 (zusammen mit R. Hilgers) (Aufnahme H. Neundorf, Baden-Baden)

## Literaturhinweise

- A. Loos, *Das Werk des Architekten*, Hsg. H. Kulka, Wien 1931  
W. Gropius, *Katalog der Dammerstock-Ausstellung Karlsruhe 1929*  
S. Giedion, *Spätbarocker und Romantischer Klassizismus*, München 1922  
F. Schnabel, *Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert, Die Grundlagen der neueren Geschichte*, Herder-Bücherei 201/202, Freiburg 1964  
E. Kaufmann, *Die Stadt des Architekten Ledoux; Zur Erkenntnis der Autonomen Architektur*, in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen II*, 1933  
K. Bauch, *Das Brandenburger Tor*, Köln 1966  
G. G. Dehio, *Denkmalschutz und Denkmalpflege im XIX. Jahrhundert*, Straßburg 1905  
G. Semper, *Der Stil etc.* München 1878<sup>2</sup>  
A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung, Gesammelte Aufsätze*, Hsg. K. M. Swoboda, Augsburg/Wien 1929  
K. Korn, *Denkmalschutz ohne Geschichte?* *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 11, 14. 1. 1975  
F. Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen, Erster Band*, Berlin 1918<sup>3</sup>  
C. Schäfer, *Von Deutscher Kunst, Gesammelte Aufsätze*, Hsg. H. A. Schäfer, Berlin 1910  
C. Gurlitt, *Die Deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1907<sup>3</sup>  
F. Weinbrenner, *Architektonisches Lehrbuch, III. Theil, I. Heft: Über Form und Schönheit*, Stuttgart 1810  
A. Tschira, *Der sogenannte Tulla-Plan zur Vergrößerung der Stadt Karlsruhe, Festschrift für E. Knittel*, Karlsruhe 1959  
A. Tschira, *Die Kunst des Abendlandes*, Hsg. K. Martin, Teil II, Karlsruhe 1963  
O. E. Schweizer, *Die Architektonische Großform*, Karlsruhe 1957  
L. Mies van der Rohe, *Die Kunst der Struktur*, Hsg. W. Blasen, Zürich und Stuttgart 1965  
E. Mendelsohn, *Briefe eines Architekten*, München 1961



Ottokar Uhl

# »Denkwürdigkeiten« – Aktualitäten

zur Rezeption  
von Friedrich Weinbrenner



# »Denkwürdigkeiten« – Aktualitäten\*)

zur Rezeption von Friedrich Weinbrenner

\*) Erweiterte Fassung

Diese Überlegungen wurden angeregt durch die Beschäftigung mit Friedrich Weinbrenner. Die vorliegenden Skizzen könnten den Ausgangspunkt für eine demokratisierte Ästhetik bilden. Es soll das hier gesagte aber nicht den Versuch darstellen, Weinbrenner posthum zu interpretieren und seine Autorität für die Stützung der eigenen Überlegungen zu gebrauchen. Daß die Weiterentwicklung, Vermittlung und Demokratisierung von Ästhetik eine der entscheidenden Aufgaben des Architekten ist, dies sollte uns im Sinne von Weinbrenner bewußt sein. Die Ästhetik wird für immer mehr Menschen immer mehr Bedeutung erlangen!

Klassizistische Lösungen des Formproblems beschäftigen uns auch heute. Die Merkmale des Klassizismus stehen in der Auseinandersetzung mit den Rationalisten erneut zur Diskussion. Die historische Genese dieser formalen Lösungsversuche soll im folgenden exemplarisch beleuchtet werden.

Gerade deshalb scheint es zweckmäßig, keine Bilder zu zeigen, um kein falsches Bild zu vermitteln: Es geht nicht so sehr um die jeweils konkrete Ausprägung des Klassizismus, sondern um das durchgängige, dahinterstehende formale und ideologische Konzept. Ich ersuche Sie, in der folgenden Auseinandersetzung mit Architektur mit mir zwei Thesen zu überlegen:

These 1:

Je größer das Ausmaß des Legitimationsdefizits kunst- und gesellschaftsbestimmenden Eliten war, desto eher ist eine Häufung klassizistischer Merkmale in der Architektur zu beobachten.

These 2:

Die formale Unsicherheit der Architekten äußert sich im architekturgeschichtlich wiederholt feststellbaren Versuch, ästhetische Vielfalt einerseits und ästhetische Unbestimmtheit andererseits durch einen scheinbar objektiv begründeten Formenkanon (und damit verbundenen Rhetorikvorschriften) zu korrigieren.

Im übrigen erlaube ich mir, die wesentlichen Meinungen zu diesem Problem durch die Autoren selbst Ihnen zur Kenntnis zu bringen. Die diesbezüglichen Überlegungen stehen vielfach am Anfang, etwaige Verkürzungen in der Argumentation bitte ich auch der Komplexität des Themas und der Kürze der Zeit zuzuschreiben.

In erster Annäherung an die Thematik sollen uns nun jene Probleme beschäftigen, die zur Entstehung des Klassizismus geführt haben. Im Anschluß daran gilt es, das wiederholte Auftreten ästhetischer Merkmale des Klassizismus am Beispiel der Revolutionsarchitektur darzustellen, die ja wohl kaum eine Architektur der Revolution war als vielmehr eine Architektur, die die Revolution im Stil betrieben hat, wenn gleich sie eine ästhetische Produktion in revolutionären Zeiten darstellt. Die Ästhetik des Historismus greift ebenfalls auf klassizistische Merkmale zurück, wobei die Ästhetik in diesem Fall eine eklektizistische ist, mit Formenkanon und Rhetorikvorschriften aus der Geschichte des klassizistischen Bauens überhaupt komponiert. Die Kontrastierung zum Historismus entsteht in der Addition von Gebrauchswerten und Gebrauchsformen und hat als Funktionalismus zunächst wesentliche Bedeutung, hat allerdings in der Folge als enthumanisierte Form bis heute die sogenannten Sachzwänge vor die Menschlichkeit des Bauens, aus welchen Kriterien auch immer (ästhetische oder ökonomische), gestellt. In Abgrenzung zur ästhetischen Avantgarde entsteht im Rahmen der sowjet-russischen Kulturkonzeption der frühen zwanziger Jahre eine Renaissance der Antike, die in der Literatur vielfach als kleinbürgerliche Maskierung und unaufgearbeitete spätfeudale Krise der neuen sowjetischen Gesellschaft interpretiert worden ist. Ohne in den Parallelismus landläufiger Kulturkritik verfallen zu wollen, läßt sich die Monumentalität der faschistischen Architektur und ihre Funktion als Ersatz traditioneller Legitimationen ebenfalls als kleinbürgerliches Bedürfnis interpretieren. Daß heute im Konzept der Ratio-

nalisten die Dominanz sogenannter rein formaler Werke im Sinne einer eigenen Formendisziplin mit immanenter Logik beobachtbar ist, soll uns auf dem Hintergrund der historischen, im folgenden zu analysierenden Verwendung klassizistischer Merkmale einige denk- und merkwürdige Interpretationshilfen liefern. Die Fragwürdigkeit allgemein gültiger Rhetorikvorschriften wird besonders deutlich, wenn man die ästhetischen Produktionen von klassizistischen Merkmalen am Bild des Architekten mißt, wie es von Hannes Meyer formuliert wurde, der den Architekten als Koinzidenz von Organisator, Wissenschaftler und Künstler interpretiert.

Im Anschluß an die jeweiligen Darstellungen soll schließlich der Versuch einer Einordnung der ästhetischen Produktion klassizistischer Merkmale in die historische Entwicklung der künstlerischen Produktion im allgemeinen versucht werden. Die Einordnung des Klassizismus in den Prozeß zunehmender Autonomisierung von ästhetischer Produktion soll auf dem Hintergrund der Entwicklung einer gesellschaftlichen Arbeitsteilung und den damit sich wandelnden Bedingungen ästhetischer Produktion sowie der Zuordnung dieser zu Gruppen- bzw. Gesellschaftsinteressen dargestellt werden.

Die Entstehung des Klassizismus fällt in die Zeit des beginnenden Emanzipationsversuches der bildenden Künstler, ein Emanzipationsversuch, der sich in seiner historischen Perspektive in der Polarität zwischen der Befreiung von den bisherigen Rahmenbedingungen einerseits und der Autonomisierung als beginnende Entfremdung andererseits beschreiben läßt.

Die Emanzipation der Künstler von ihrer Position als Handwerker bedeutete also einen Aufstieg zur Intelligenz, zu freier und eigenmächtiger geistiger Arbeit, wenngleich dieser Aufstieg — gefördert von Humanisten — mit der mißverständlichen Einschätzung der Funktion bildender Künstler in der Antike begonnen hat. Die nunmehrige Funktion bildender Künstler ist in der Ambivalenz zwischen dem sprichwörtlichen Hofkünstler und Propagandisten des Ancien regime einerseits und in seiner Funktion als Wortführer bürgerlicher Emanzipation andererseits zu sehen.

Die beiden Wurzeln der nunmehrigen Tradition künstlerischer Produktion sind zunächst im alten Rom und in der Folge in der griechischen Antike gesehen worden, während Architekten wie Palladio sich in der römischen Tradition und der Bedeutung des Privaten verstehen, ist etwa am Beispiel der Revolutionsarchitektur die griechische Antike und deren Präferenz öffentlicher Bauten zu erkennen. Darüber hinaus zeigt sich bereits in den Anfängen des Klassizismus die Widersprüchlichkeit der damaligen Gesellschaft, die sich zwar auf demokratische Legitimationsstrukturen beruft, dennoch aber eine Gesellschaft von Sklavenhaltern gewesen ist.

*„Die Künstlerschaft stellt sich, indem sie sich von Kirche und Zunft emanzipiert, unter ihre geistige Vormundschaft. Der Preis, den sie für ihre Unabhängigkeit von den alten Autoritäten und ihren sozialen Aufstieg, für Beifall und Ruhm zu zahlen hat, ist die Anerkennung der Humanisten als Kunstrichter. Sie schneidet bei dem Handel nicht schlecht ab; denn wenn die neuen Protektoren der Künste auch nicht immer die besten Kritiker und Kenner sind, so sanktionieren sie doch den Ab-*

fall der Künstlerschaft vom Handwerk und ihren Aufstieg zur Intelligenz als dem Stand freier und eigenmächtiger geistiger Arbeiter. Man erklärte das Einstehen der Humanisten für sie mit dem von der ganzen Renaissance geteilten Mißverständnis, in den literarischen und den künstlerischen Denkmälern des klassischen Altertums eine unteilbare Einheit zu erblicken und den bildenden Künstler der Antike, der für seine Zeitgenossen nie etwas anderes als ein Banause war, so zu beurteilen, als ob er am Ansehen des gottbegnadeten Dichters Teil gehabt hätte . . .“

„Diese bewarb sich um die Freundschaft der Humanisten, nicht um ihre bereits errungene wirtschaftliche Unabhängigkeit zu sichern, sondern um sie zu rechtfertigen . . .“

„Aus dieser Interessengemeinschaft erwuchs jener Einheitsbegriff der Kunst, der seit der Renaissance landläufig geworden ist, vorher aber durchaus unbekannt war . . .“

„Die beiden nachklassischen Stile, Der Manierismus und der Barock, geben fast gleichzeitig aus der Krise der Renaissance hervor, obwohl die manieristische Tendenz die barocke bald verdrängt, um von den zwanziger Jahren bis zum Ende des Cinquecento die Entwicklung zu beherrschen und dann erst vom Hochbarock endgültig abgelöst zu werden. Die Krisenstimmung, die die Kunst des Jahrhunderts immer wieder bedroht, und die Opposition, die sich gegen die Hochrenaissance geltend macht, haben ihren Ursprung in dem Gefühl der Unzulänglichkeit, das man gegenüber dem gehobenen, vermeintlich überzeitlichen und übermenschlichen Stil der Klassik empfindet, und dem Gefühl, daß seine allzu korrekten, harmonischen und scheinbar ungefährdeten Formen in dieser Zeit des Umschwungs nicht nur ungenügend, sondern geradezu verlogen geworden sind. In Wirklichkeit bestehen während des ganzen Jahrhunderts alle drei Stile, die Renaissance, der Manierismus und der Barock, nebeneinander, und keiner hört auf, bis zum Ende der Krisenzeit wertvolle, ja großartige Werke hervorzubringen, so daß man die Entwicklung mit gewissem Recht

als eine stilgeschichtliche Auseinandersetzung zwischen der unhalbar gewordenen Synthese der klassischen Kunst und den beiden sie auflösenden, allerdings auch untereinander gegensätzlichen Richtungen des spiritualistischen Manierismus und des sensualistischen Barock bezeichnen konnte. Tatsächlich handelt es sich hier aber eher um soziologische als stilistische Gegensätze. Die kunstimmanente und rein formale Erklärung des Vorgangs dringt nicht tief genug. Der Ausgleich, den der Frühbarock zwischen den antagonistischen Tendenzen in den frühen Dezennien des Jahrhunderts auf Grund des spontanen Gefühls und der expressiven Form herzustellen sucht, ist ohne Bestand . . .“

„Die höfische Repräsentation, so wie sie namentlich in Versailles verfolgt wird, paßt den ursprünglichen Charakter des Barock ihren besonderen Zwecken an, indem sie einerseits seinen inhärenten Emotionalismus in eine pompöse Theatralik verwandelt, andererseits seinen latenten Klassizismus, der schon durch die teilweise Rückkehr zu den Stilprinzipien der Renaissance nach dem Verfall des Manierismus gefördert wurde, zu einem starren Formrigorismus entwickelt und zum Ausdruck eines unbedingten, die ganze Gesellschaft beherrschenden Autoritätsprinzips macht . . .“

„Der Durchbruch zum Barock erfolgt auch schließlich am augenscheinlichsten unter ihrem Druck, eine der gegenreformatorischen Propaganda entsprechende, religiös eindrucksvolle Kunst ins Leben zu rufen.

Mit der Erfüllung dieser Aufgabe und einer ähnlich aktivistisch politischen Rolle, der Apologie und der Idealisierung des Absolutismus, verändert sich die gesellschaftliche Funktion des Künstlers von Grund aus. Es beginnt sein unermesslicher, bei aller persönlichen Bedeutungslosigkeit bis dahin beispielloser propagandistischer Einfluß, ohne welchen die Sozialgeschichte der nächsten zwei Jahrhunderte einfach unverständlich wäre. Auch mit dem Ende der Aufklärung und der Revolution und dem Beginn der Romantik hört dieser Einfluß nicht auf; er ist zumeist nur unterirdisch und unsichtbar . . .“

„Bald steht er im Dienste einer kirchlichen und höfischen Prunkentfaltung, der antireformatorischen und antidemokratischen Propaganda, bald wird er zum Wortführer des bürgerlichen Realismus und Rationalismus, zum Fürsprecher der Unmittelbarkeit und Innerlichkeit eines unpräntösen, in bescheidenem Rahmen sich abspielenden Lebens. . . .“

„Doch obwohl das Amt des Hofkünstlertums eine von alters her bekannte Einrichtung ist, gewinnt der Begriff des „Hofkünstlers“ erst hier, in Versailles, den Sinn, den man damit zu verbinden pflegt, und die Bedeutung, die dafür im Abendland während des ancien régime maßgebend bleibt. Neu ist die Steigerung des unpersönlichen Charakters der Hofkunst, das Zurücktreten des privaten Elements in allem und die Zurückhaltung im Verkehr aller mit allen. . . .“<sup>1</sup>

Die Architekten des Klassizismus berufen sich auf Palladio, der mit seinem Quattro Libri bis in unsere Tage Autorisierung im Formalen bedeutet.

„Die römische Baukunst, als das kräftigste Muster der kräftig klassizistischen, hatte selber, von Etrurien und der Roma quadrata her, diesen geomantisch-geometrischen, kosmomometrischen Anschluß in sich. Er war in Ägypten, dann Babylon am entschiedensten durchgeführt, aber er formte unterhalb dieser Gipfel fort, die »imitatio mundi« wurde, wie immer säkularisiert, auch ein römisch bildender, bindender Glaubensartikel. Selbst Vitruv, der der Roma quadrata der Urzeit so fern steht, fundiert noch die drei Forderungen, die er an einen vollkommenen Bau stellte, die firmitas, utilitas, venustas, letzthin astronomisch, das ist, kosmomorph. Das ganze neunte Buch seiner Schrift de architectura, dieser in der Renaissance so weithin rezipierten, handelt bei aller Nüchternheit mit Bedeutung von Astronomie und Astrologie, von den Mondphasen, von dem Tierkreis und den sieben Planeten, vom Einfluß der Gestirnkonstellation auf die Erde. . . .“<sup>2</sup>

„Die Bedeutung der „Quattro Libri“ liegt in der Verbindung zweier polarer Aspekte der damaligen Architekturliteratur: Einerseits wurden die Architekturtraktate

als humanistische Literatur betrachtet, die nicht für den ausübenden Baumeister gedacht waren, sondern für Gelehrte, welche sich mit der Architektur als Kulturercheinung auseinandersetzen wollten. So hält sich Alberti in der Gliederung seines Werkes an sein Vorbild Vitruv und im Stil an die Literatur. Andererseits sind die Traktate von Serlio und Vignola als Anleitungen für die Praxis gedacht, in denen der knapp gehaltene Text zur Betonung der Abbildung dient. Palladio verbindet die Ideale des Humanismus mit der Praxis, indem er seine Beispiele nicht zur Imitation vorstellt, sondern als Erläuterungen von Prinzipien, wie man antike Regeln zur Lösung von cinque-centesken Problemen anwenden kann. Demzufolge sind seine Texte auch kurz, aber immer in einer dem Humanisten nahen Sprache gehalten. . . .“<sup>3</sup>

Benevolo zeigt die Entwicklung vom Klassizismus und der Revolutionsarchitektur bis hin zu den konstruktiv praktischen Programmen der Ingenieure auf.

„Die Zeit von 1760 bis 1830, die für die Wirtschaftshistoriker die Zeit der industriellen Revolution ist, entspricht in den Handbüchern für Kunstgeschichte dem Klassizismus. Die wechselweise Beziehung dieser beiden Erscheinungen bedarf einer näheren Erklärung. Mit Recht wird festgestellt, daß sich während dieser Zeit die Löslösung der reinen Architektur von den Problemen der Baupraxis anbahnt; letztere gehen in die Hände einer besonderen Personengruppe, nämlich der Ingenieure, über, während sich die Architekten in eine Welt abstrakter Formen flüchten, nachdem sie den Kontakt mit den konkreten Bedürfnissen der Gesellschaft verloren haben. Beide Erscheinungen verlaufen also parallel, ohne Berührungspunkte, ja, sie entfernen sich nach und nach

<sup>1</sup>) Hauser, A., Soziologie der Kunst, München 1974, S. 303–309

<sup>2</sup>) Bloch, E., Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt 1959, Bd. 2, S. 853

<sup>3</sup>) Kubelik, M., I Quattro Libri dell'Architettura, in Andrea Palladio, Katalog der Ausstellung, Akademie der Bildenden Künste, Wien 1975, S. 11

voneinander und es tritt ein Zustand ein, den Giedion definiert als „Bruch zwischen Wissenschaft und Technik einerseits und der Kunst andererseits, will heißen, zwischen der Architektur und der Bautechnik schlechthin . . .“

„Für beide Wege wird der Anspruch auf Alleingültigkeit der antiken Formenwelt zur Diskussion gestellt; die Beibehaltung der klassischen Formen, der Ordnungen usw. muß auf andere Weise motiviert werden; folgende Argumente lassen sich anführen: Entweder greift man auf die angeblich ewigen Gesetze des Schönen zurück, die gleichsam als Rechtfertigungsprinzip in der Kunst fungieren (nebenbei gesagt, auf dieses Prinzip wird nur dann zurückgegriffen, wenn die öffentliche Meinung den überlieferten Zustand bereits in Zweifel stellt), oder man beruft sich auf inhaltliche Gründe; so etwa wird betont, die Kunst habe dem Menschen die Bürgertugenden einzuprägen, und der Gebrauch der antiken Formen rufe die edlen Beispiele der griechischen und römischen Geschichte ins Gedächtnis zurück. Oder aber man erklärt ganz einfach, Mode und Gewohnheit machten das Fortbestehen der klassischen Formenwelt eben zu einer Tatsache . . .“

„Die Anhänger der beiden ersten Anschauungen bilden eine kultivierte, streitbare Minderheit, die dem Klassizismus einen eindeutigen kulturellen Wert zuerkennt; nennen wir ihn den ideologischen Klassizismus. Für die anderen hingegen, das heißt, für die große Mehrheit der Architekten, ist der Klassizismus lediglich eine Konvention, der keine besondere Bedeutung beigemessen wird, die es jedoch ermöglicht, die formalen Probleme als ein für allemal gelöst zu betrachten und, den Anforderungen der technischen Kultur der Zeit entsprechend, die distributiven und konstruktiven praktischen Aufgaben mit analytischen Methoden zu bewältigen; diese Form des Klassizismus kann man die empirische nennen . . .“

„Während des ganzen 19. Jahrhunderts erklären die Ingenieure mit Eiffel immer wieder, daß „die authentischen Gesetze der Kraft stets mit den geheimen Gesetzen

der Harmonie übereinstimmen“. Die Ursprünge dieser Haltung sind in den Ingenieurschulen zu suchen, in denen damals und später der größte Teil der Architekten ausgebildet wurde. In der École Polytechnique in Paris hält die Vorlesungen über Architektur J. L. N. Durand, ein Schüler von Boullée und Augenzeuge der doktrinären Kämpfe der Revolutionszeit . . .“<sup>4)</sup>

<sup>4)</sup> Benevolo, L., Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1964, S. 63–68

# Neuklassizismus und die Revolution im Stil

(Revolutionsarchitektur)

„Parallel zum Geniekult Diderots und des Sturms und Drangs löst sich eine Generation Architekten vom Klassizismus, der die Antike durch Vitruv und seine Nachfolger hindurch als ein Problem von Säulenordnungen interpretiert hat. Man nimmt sich die Freiheit, auf andere Muster zurückzugreifen, sie miteinander zu kombinieren. Diese Freiheit im Umgang mit zitierbaren Stillagen war in den philosophisch-sentimentalen Parks vorgebildet, wo griechische, gotische, römische und chinesische Imitationen koexistierten. Lequeu, der selbst solche fabriques entworfen hat, führte dies Schalten mit der Vergangenheit zu einem bizarren, zeitweise krankhaften Eklektizismus weiter. Boullées Rousseauismus läßt ihn in seinen Entwürfen eine stimmungshafte Entsprechung von Bauwerk und Natur anstreben. Ledoux, in Maupe-tuis wohl selbst als Gartengestalter tätig, erweitert dies Komponieren aus verschiedenen Bauweisen zu einer seriellen Kombinatorik. Die Bauten für Chaux, die Propyläen und die Stadthäuser lassen sich als immer freiere, mit vereinfachten Elementen arbeitende Experimente deuten, die auf neue, vielfach noch gar nicht eingetretene Bedürfnisse mobil und abwechslungsreich reagieren wollen.

Der Begriff Revolutionsarchitektur vereint also sehr verschiedene Temperamente. Boullée und Ledoux waren, konträre Naturen. Nicht nur, daß der eine in erster Linie Theoretiker und Lehrer, der andere vor allem Praktiker ist. Boullée entwirft auch bewußt überdimensioniert, während Ledoux sich durchaus im Rahmen damaliger großer Aufgaben hält. „Den gelegentlichen Eindruck des Kolossalen erzeugt hier wesentlich der Stil, nicht die absolute Größenordnung. Was Ledoux' radikale Entwürfe der Ausführung entfremdet, ist primär die Verselbständigung der formalen Erfindungskraft“ (J. Langner). Sie zeigt sich im freien Umfang mit Formen Palladios und in der Reduktion der Säule, deren organische Wurzel damit getilgt wird, auf die Rundstütze.

Dieser Vorgang mutet heute logisch an. Gemessen am hierarchisierten Baudenken des Klassizismus bedeutete er einen Umsturz. Von Vitruv ausgehend, hatten die Ar-

chitekturtheoretiker seit der Renaissance den einzelnen Bauteilen und -typen Würdebereiche zugeteilt. Die Abfolge der sogenannten Säulenordnungen — dorisch, „toskanisch“, jonisch und korinthisch — entsprach beispielsweise gesellschaftlichen Rängen. Elemente wie Giebel, Portikus, Risalit waren Herrschaftszeichen und blieben repräsentativen Bauten vorbehalten. Die einzelnen Hausarten — Gesindeflügel, Villen, Palais und Schlösser — drückten ein sozial gestuftes, ablesbar in Stein verewigtes System aus, dem auch die topographische Lage und Erhöhung der verschiedenen Komplexe entsprach. Ledoux hat dies überkommene Präferenzdenken großenteils außer Kraft gesetzt. Die Repetier- und Auswechselbarkeit von Architekturelementen, welche die Vielteiligkeit seiner Entwürfe vielfach erst ermöglicht, bedeutet einen wichtigen Einschnitt. Formaler und die Gesellschaft repräsentierender Aspekt der Bauteile sind von nun an getrennt. Daraus ergeben sich zwei Konsequenzen. Zum einen rückt eine formal vereinfachte, ja schließlich ganz aus der Nutzung ableitbare Architektur in den Bereich des Möglichen, die allerdings erst ein Jahrhundert später, und aus anderen Voraussetzungen verwirklicht wird. Zum anderen steht es dem eklektischen 19. Jahrhundert frei, sich aus dem traditionellen Architekturarsenal Bauteile zur Unterstützung eines frisch angemasteten, auf Finanz, Kommerz oder Industrie fußenden Repräsentations-, bzw. Herrschaftsbedürfnisses auszuwählen. . . .“<sup>5</sup>

„Der Neuklassizismus ist sehr bewußt aus dem Klassizismus hervorgegangen. Ein Schriftsteller und Theoretiker hilft uns, das zu verstehen: Abbé Marc-Antoine Laugier (1713 — 1769), dessen Essai sur l'Architecture (Paris, 1753 und 1760) große Aufmerksamkeit erregte. In klarem, einprägsamem Stil sucht Laugier die „offensichtlichen Grundlagen“ wiederzufinden, welche die Vorur-

<sup>5</sup>) Metken, G., Utopien auf dem Papier, in Revolutionsarchitektur, Katalog der Ausstellung, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1970, S. 9—12, hier S. 11 f

teile im Laufe der Jahrhunderte verfälscht haben. Alles muß von der ursprünglichen Hütte, von der Vitruv spricht, abgeleitet werden: vier Pfosten und ein Dach mit zwei Schrägen. Der griechische Tempel kommt daher, jede gute Architektur soll dessen eingedenk sein. Laugier leitet davon ab, was erlaubt und was verboten ist. Alles was im Hinblick auf die ursprüngliche Struktur nicht unerlässlich und gemäß ist, ist überflüssig, unlogisch und muß abgelehnt werden. „Man wird vielleicht einwenden, daß ich die Architektur auf fast nichts reduziere. Es ist wahr, daß ich der Architektur viel Überflüssiges nehme, daß ich sie von einer Menge Tand befreie, der ihren gewöhnlichen Schmuck ausmachte, daß ich ihr nur ihre Natürlichkeit und Einfachheit lasse. . . .“<sup>6</sup>

„Ist der Leser von Speers Memoiren demnach vorbereitet auf allfällige Ansprüche in Richtung auf Klassizismus, so ist er doch überrascht davon, daß Speers Ambition deutlich auf die Revolutions-Architektur der Franzosen bezogen war. Er nennt die Namen von Etienne-Louis Boullée und von Claude-Nicolas Ledoux ein erstes Mal in Zusammenhang mit dem gigantischen Kuppelbau, den er neben dem Brandenburger Tor in der „Welthauptstadt“ Berlin aufzurichten plante. Auch in seiner „Theorie“, die er 1941 im eroberten Paris einem Kreis von „Freunden“ (darunter Cocteau!) vorgetragen haben will, spielt Boullée wieder eine Rolle, und zwar nicht irgendeine, sondern geradezu diejenige des reinen Vorbildes. Diese Stelle — vom strafgefangenen Memoirenschreiber Speer in indirekter Rede formuliert, offenbar um die eigene innere Distanziertheit zu 1941 anzudeuten — lautet: „Die französische Revolution habe nach dem Spätrokoko ein neues Stilgefühl formiert. Selbst einfache Möbel hätten schönste Proportionen gehabt. Seinen reinsten Ausdruck habe es in den Bauentwürfen Boullées gefunden. . . .“<sup>7</sup>

„Und wenn nun Boullée dazu übergeht, die Größe des Weltgebäudes in der Größe seiner Sakralgebäude („Métropole“) spiegeln zu wollen — dann unternimmt er zwar ein „unmögliches“ Vorhaben. Doch gerade dieses utopistische Vorhaben hat seine Tradition, denn es ist

nicht anderes als die uralte Idee, den Weltenbau im Sakralbau zu spiegeln oder abzubilden. Eine Forderung, die beispielsweise Palladio ebenso wie Plato gestützt haben und die mit großer Wahrscheinlichkeit auch den Monumenten der frühen Hochkulturen (etwa der Zikkurat in Mesopotamien, der Pyramide in Ägypten) zugrunde liegt. Zusammenfassend: der Größen-Anspruch bei Boullée ist eindeutig kosmologisch oder genauer: astronomisch-naturwissenschaftlich begründet. Er ist eine Spiegelung der Entwicklung der modernen Naturwissenschaften, und er hat mit politischer „Größe“ gar nichts zu tun. . . .“<sup>8</sup>

„Ist dies eine theoretische Wurzel, so ergibt sich die praktische aus den Bedürfnissen des historischen Augenblicks. 1781—88 hatte Sébastien Mercier in seinem Tableau de Paris die soziale Umschichtung von Paris zur Stadt der Massen beschrieben. Dieser soziologischen, frühsozialistischen Analyse ließen sich Bauaufgaben für eine kommende Gesellschaft entnehmen — Bibliotheken, Museen, Kaufhäuser, Zentralfriedhöfe, Siedlungen, Schlachthöfe, Fabriken etc. —, die von der Revolutionsarchitektur programmatisch aufgegriffen, aber erst im 19. Jahrhundert generell verwirklicht wurden.

Der von Diderot formulierte Geniekult und das Verblasen der Religion machten die großen Männer, die den Fortschritt vorantrieben, zu neuen Heiligen. Wie den abstrakten Bürgertugenden als Garanten demokratischer Gemeinschaft, wurden ihnen nun Denkmäler, Monumente und Kenotaphen zugeordnet, die sich an den großen Grabbauten der Vergangenheit, den Pyramiden, Tumuli und den Kaisergräbern Roms orientierten. Auf Philosophen und Naturwissenschaftler wurde die Unsterblichkeit, symbolisiert im Monument, übertragen. Als Größter von ihnen galt damals Newton, der Entdecker der Gravitationsgesetze, die das Weltall regieren. Ihm

<sup>6</sup>) Lemagny, J.-C., Menschliches Maß — Maßstab des Universums, in ebd. S. 17—18, hier S. 17

<sup>7</sup>) Vogt, A. M., Revolutionsarchitektur und Nazi-Klassizismus, in ebd., S. 19—20, hier S. 19

<sup>8</sup>) ebd. S. 20

sind die gewaltigen Denkmäler Boullées und seiner Schüler gewidmet. Daß sie durchwegs als Kugel (<sup>1</sup> Symbol des Universums) konzipiert sind, macht sie zur sprechenden Architektur. Die Entwerfer dachten an die moralische Wirkung ihrer Bauten. Sie luden sie mit emotionalen Qualitäten und sprechenden Details auf. Boullée schreibt: „Unsere öffentlichen Gebäude sollten in gewisser Hinsicht richtige Gedichte sein. Die Bilder, die sie unseren Sinnen darbieten, müßten in unseren Seelen ihrer Bestimmung entsprechende Gefühle auslösen.“

Auch die Tatsache, daß die Bauten von langen, erläuternden Kommentaren begleitet werden, bei Boullée und Ledoux in Form von Traktaten, bei Lequeu als Bildinschriften, weist in diese Richtung. Man will durch Architektur erziehen, überzeugen, bessern. Rhetorik artikuliert sich in Projekten, welche die Zukunft anvisieren. Boullée faßt ein Durchwirken der neuen Gemeinschaft mit riesigen, eher imposanten als praktischen Gebilden ins Auge. Ledoux fixiert in seiner idealen Stadt eine Gesellschaftsutopie. Der statische Charakter beider Experimente ist unverkennbar. Die Architekten gehen noch von der beruflich-ständischen, allenfalls Manufakturen kennenden Sozial- und Wirtschaftsstruktur des Dixhuitième aus. Das von der Aufklärung freigesetzte Individuum oder die aus Einzelnen addierte Menge bleibt ihre Maßeinheit. Die proletarischen Massen des Industriezeitalters sind nicht gesehen, kaum erahnt.

Andererseits ist diese Architektur von Dogmatik und diktatorischen Zügen nicht frei. Das durch Bauten kommandierte Glück aller läßt sich auch als Gängelung deuten. Boullées Stadion ist nichts anderes als ein gigantischer Aufmarschplatz. Seine riesigen Hallen und Säulenreihen, welche die Menschen zu gehorsamen Statisten, wo nicht zu Ameisen degradieren, wurden nicht zuletzt von den Architekten des Nationalsozialismus begierig aufgegriffen. Es führt eine deutliche Linie von Boullées Kenotaphen zu jenen kegelförmigen „Totenburgen“, die der NS-Staat am Ende des gewonnenen Krieges „in den weiten Ebenen Rußlands“ zu errichten gedachte. . . .<sup>9</sup>

Die ökonomischen Widersprüche, die sich aus dem

Phänomen der industriellen Revolution erklären lassen, finden, wenngleich selten interpretiert, auch in der Kunstgeschichte des Klassizismus ihren Ausdruck, dies bedeutet etwa für die Architektur, daß die Wissenschaft und Technik sich wohl in der Bautechnik und ihrer Entwicklung niederschlägt, daß aber die Architektur als Teilbereich bildender Kunst und deren Autonomie von der Gesellschaft denselben Bruch gegenüber sozioökonomischer Entwicklungen erkennen läßt, wie die Kunst schlechthin. Dies wird uns in der Interpretation des Funktionalismus und der Ingenieurarchitektur zu beschäftigen haben. Im Neoklassizismus stellte sich das Problem von Säulenordnungen das seit Vitruv für die Kunstproduzenten virulent war und als Frage zitierbarer Stillagen und Imitationen für den Geniekult ganzer Generationen von Architekten Bedeutung hatte, doch etwas anders. Das Präferenzdenken einzelner Formzitationen tritt in den Hintergrund, die Architektur wird formal weitgehend vereinfacht, Stil und Status müssen nicht mehr zwangsläufig korrespondieren. Die am Gebrauchswert orientierte Kunstproduktion ist formal vereinfacht und ausschließlich aus der Nutzung ableitbar. Was auf die ursprüngliche Struktur nicht schließen läßt, weil (die Hütte von Vitruv) als lapidares Strukturelement, ist überflüssig, ja unlogisch und abzulehnen. Hier drängen sich Parallelen zum Funktionalismus des 20. Jahrhunderts auf, der sich auch dem Vorwurf ausgesetzt hat, „daß sich die Architektur auf fast nichts reduziere“.

Die Architektur der faschistischen Repräsentationsbauten einer Welthauptstadt Berlin beruft sich auf die architektonischen Produktionen zur Zeit der französischen Revolution und beginnt ihrerseits zu zitieren. Die Dürftigkeit der diesbezüglichen Legitimationsversuche die, aus der französischen Revolution abgeleitet, und ein neues Stilgefühl suggerieren sollten, lassen sich in Speers Memoiren nachlesen. Die Dogmatik

<sup>9</sup>) Metken, G., a.a.O., S. 10

# Semper und die Zitation der Stillagen

und die diktatorischen Züge, welche in diesen Imitationen existieren, zeigen die Polarität klassizistischer Formelemente im Spannungsfeld von demokratisch organisierter Willensbildung einerseits und der Machtdemonstration gegenüber rechtlosen Unbeteiligten andererseits.

*„Es geschieht nichts neues in der Welt; es war alles schon einmal da! Nach den Philosophen bewegt sich die Gesellschaft (wenn überhaupt sie fortschreitet) in einer Spirallinie; von gewissen Punkten gesehen, fällt der Anfang einer Periode mit ihrem Ende zusammen.*

*Vor vielen tausend Jahren wohnte der Luxus in kunstlosen Zelten, in Wallfahrtsgehöften, in Burgen und Lagern. Die Baukunst existiert noch nicht, wohl aber eine reiche Kunstmanufaktur. Der Markt und der Handel, auch der Raub, versorgte die Haushaltung mit Luxusartikeln, mit Teppichen, Zeugen, Geräten, Gefäßen und Zieraten. So geschieht es noch heute in den Zelten der Araber, so geschieht es nahezu bei uns in unseren hochzivilisierten Zeiten, bei uns, die wir der Grenze der menschlichen Vollkommenheit nahe zu sein glauben . . .“*

*„Doch sehen wir, was damals, bei dem Anfang des Zyklus, auf die vorarchitektonischen Zeiten folgte. Der Gedanke bemächtigte sich des durch instinktmäßigen Bautrieb der Leute entstandenen Motives und behandelte es plastisch zu einer architektonischen Form der Gesellschaft.*

*In Ägypten setzte sich zum Beispiel die erbgessene Bürgerschaft der Nomos, in deren Weichbild ein berühmter Wallfahrtsort langsam entstanden war, in den Besitz dieses Motives und kleidete ihre nunmehrige konstituierte Priestergewalt in das architektonische Gewand des ägyptischen Tempels.*

*Ihre Herrschaft verlor nichts dadurch, daß an die Stelle des Gottes der Ortschaft ein von ihnen abhängiger König als letzte Inkarnation des ersteren eingesetzt wurde.*

*In Assyrien war das Feldlager das Vorbild der Baukunst. Es wurde zur mauerumkrönten, terrassenhaft steigenden Hofburg gestaltet. Die maßlose Herrscherstadt aufwärts, die Burg des untersten Vasallen abwärts waren nur Erweiterungen oder Verschrumpfungen des Vorbildes, das im Hoflager gegeben war. Der Hausgott als Repräsentant des dynastischen Abnherrn hatte sein Sanktuarium auf dem höchsten Gipfel der letzten Terras-*

senstufe; ein Symbol der höchsten irdischen Gewalt.

Dort in Ägypten wurde der Tempel hinter mächtigem Priestervorwerk gefangengehalten, hier verlor er sich in den Lüften als Knopf des ihn beherrschenden Unterbaues.

Die Hellenen, ein Gemisch von Eingeborenen und Einwanderern, ererbten diese und manche andere fremde Formen, verwebten sie mit einheimischen. Es war ein handeltreibendes, industrielles und kriegerisches Volk, voll Bewegung und Gegensätze, in Stämme geteilt, die anfangs unter dynastischer Oberhoheit standen. Nach Vertreibung der Dynasten bildeten sich Freistaaten, deren Formen von Gesetzgebern verschieden gestaltet wurden.

Schon lange vor diesen politischen Umwälzungen war das große Zersetzungswerk der Mischelemente, die sich bei ihnen vorfanden, eingetreten.

Die ionischen Dichter hatten aus der bildsamen Masse in ihrer ursprünglichen Bedeutung nicht mehr verständlicher Sagen und Mythen eine neue hellenische Mythologie geschaffen. Wahrscheinlich wurden sie dabei von den Sagen entnommenen bildlichen Darstellungen auf Waffen, Vasen, Teppichen, Gewändern und Geräten geleitet, denn öfters nehmen die Dichter auf solche Gegenstände bei ihren Beschreibungen direkten Bezug, und auch sonst kündigt sich dieser Einfluß schon durch die illustrative Weise ihrer Schilderungen an.

So wurden durch ornamentale Benutzung auf den Werken der Industrie die zum Teil fremden, zum Teil heimischen Formen zuerst zusammengeschmolzen und zu einem dritten Neuen vorbereitet.

Den dichterischen, auf Berggipfeln opfernden Ioniern stand der tempelbauende Stamm der Dorier als Gegensatz gegenüber. Jene schlossen sich mit ihren Traditionen an die benachbarten stammverwandten Asiaten an, diese fußten mit ihrem Sagenkreise auf ägyptischem Boden, wenn anders nicht dieser Sagenbezug von den dorischen Gesetzgebern künstlich arrangiert war.

Jene wählten nach Vertreibung ihrer Dynasten die demokratische Regierungsform, das Volk trat in die Erb-

schaft des orientalischen Despoten; sein Wille war Gesetz.

Die Dorier gründeten oder überkamen eine mehr stabile Form der Gesellschaft. Ihre Philosophen und Gesetzgeber holten aus Ägypten ihre Weisheit und ihre Institutionen. Die erbgesessene Priesterschaft mit den von ihr gemachten Königen war ihr Vorbild. Beide arbeiteten an dem Aufbau des Hellenentumes, das erst in seiner Vollendung hervortrat, als die dorische Form vom ionischen Geiste vollständig durchdrungen war und das Volk, das Souverän und Priester Gewordene, sich selbst in seinem Gotte verherrlichte.

So wurden zwei Gegensätze in einer höheren Idee zu neuer freier Gestaltung vereinigt, und der griechische Tempel war ein Abbild dieser Vereinigung. Der Gott dient niemandem mehr, ist sich selbst Zweck, ein Vertreter der eigenen Vollkommenheit und des in ihm verherrlichten hellenischen Menschen.

Als dies geschah, hatte griechische Weisheit, griechische Wissenschaft, den konstruierenden Standpunkt erreicht. Nicht blindlings, sondern sich ihrer selbst wohl bewußt, fand die Idee ihren Ausdruck.

Und nochmals durchlief die Menschheit dieselbe Bahn!

Rom erbt das Gewand des gestorbenen Hellenismus. Was dieses vereinigt hatte, das trennte sich wieder in seine ursprünglichen Gegensätze, sobald der sie versöhnende höhere Gedanke völlig tot war.

Das dorische Element nahm wieder die Priesterschaft in die Hände. Die in dem gotischen Dome zu ihrem letzten und höchsten Ausdruck gelangte abendländische Basilika ist eine zweite Auflage des ägyptischen Wallfahrtsstempels. Die Kirche hat den Tempel absorbiert. Die ionisch-asiatische Demokratie dagegen gab ihren Willen in die Hand des Imperators, der endlich seinen neuen Baalpalast in Konstantinopel zur Vollendung brachte. Des kaiserlichen Palastes hohes gewölbtes Atrium wird das Urbild aller griechisch-katholischen Dome, sein Tablinum birgt den Hausgott.

Die beiden getrennten Gegensätze harren einer neuen

# Funktionalismus als enthumanisierte Form

*Versöhnung. Sankt Peters Dom, die byzantinische Kuppel über der abendländischen Wallfahrtskirche, ist keine Versöhnung, sondern nur ein sprechender Ausdruck der vom Papste beherrschten Priesterschaft.*

*Wir sind auf dem neuen Zyklus etwa dort angelangt, wo auf dem alten die Griechen vor der Zeit der ionischen Dichter waren. Seit vierhundert Jahren arbeitet unsere praktische Wissenschaft an der Zersetzung der alten Überlieferungen, wie damals der Genius und die Werkätigkeit die halbvergessenen Traditionen verarbeitete.*

*So freuen wir uns denn als Künstler der nur vorerst und scheinbar den Künsten abholden Gewalt der Verhältnisse. Mögen die Erfindungen, die Maschinen und die Spekulanten nur wirken, was sie vermögen, damit der Teig bereitet werde, woraus die konstruierende Wissenschaft, diese heilende Achilles-Lanze, die neue Form gestalten könne. Vorderhand aber muß die Architektur von ihrem Throne heruntersteigen und auf den Markt gehen, um dort zu lehren und — zu lernen. ...“<sup>10</sup>*

Zur Kritik der funktionalistischen Architektur als antihumane Monofunktionalität nimmt in schärfster Form Max Raphael Stellung: „Bauen oder Revolution“ heißt der berühmt gewordene Aufruf von Le Corbusier, zu dem Raphael kritisch Stellung nimmt:

*„Die These, daß ein Gebäude direkt den Bedürfnissen der Benutzer entsprechen, eine enge Anpassung an Formen der Produktion und Reproduktion bilden solle, kam der Forderung gleich, trotz der Präfabrikation von Material und Konstruktionselementen jeden Bau unmittelbar neu zu konzipieren. Ein Kodifizieren und Tradieren von Formen durch Schulbildung wurde zusammen mit der Ästhetik abgelehnt, die die Kanonisierung bestimmter Formen bestätigt hatte. Aus diesem Versuch der Anpassung an jeweils neue Lebensprozesse, und das hieß de facto an die Erfordernisse industrieller Produktion unter kapitalistischem Verwertungsinteresse, bildete sich eine Kunst- und Traditionsfeindlichkeit heraus, die gerade auch die künstlerischen Richtungen, wie neben dem Funktionalismus etwa den Futurismus oder auch — allerdings unter anderen Prämissen — den Proletkult charakterisierte. . . .“*

*„Denn sie sind nach deren Selbstverständnis die architektonische Konstruktion (und diese gilt als Wesen der Architektur) selbst, durch diese direkt hervorgebracht. Der Bann dieser sehr viel totalitäreren Ästhetik, die auf der Ideologie von der Eigengesetzlichkeit der Maschinenarbeit beruht, war daher sehr viel schwerer zu brechen. Wurde von der akademischen Ästhetik ihre eigene Genese noch — jedenfalls partiell — durch ihre Rückführung auf die Empfindung des Menschen mit eingeholt und wurde sie damit jedenfalls partiell durchschaubar, so schien die funktionalistische Ästhetik, die vorgab, nichts als die Praxis und das Wesen der Naturstoffe selbst zu sein, nicht mehr auf eine Instanz beziehbar, die diese in sich völlig rational scheinenden Prozesse bei der Baukonstruktion in Gang setzte. Das wird die lange fraglose*

<sup>10)</sup> Semper, G., Wissenschaft, Industrie und Kunst, Mainz, 1966, S. 44–47

Gültigkeit der funktionalistischen Theorie in den kapitalistischen Ländern verursacht haben, die Raphael allerdings schon damals nicht akzeptiert hat. . . .“

„Künstlerische Formen sind keine Manifestationen von Ideen wie in den auf Hegel fußenden Ästhetiken, sondern nicht reduzierbare bzw. genetisch erklärbare Elemente und somit von dem, was traditionellerweise als Inhalt galt, prinzipiell nicht unterschieden. Sie gewinnen ihre Funktion allein in dem verselbständigten System der Konstruktion, nicht jedoch in einem mimetischen Verweisungszusammenhang. . . .“

„Hier offenbart sich wieder deutlich der fragwürdige Hintergrund funktionalistischer Bauweise: welches sind die Funktionen, die diese antiästhetische Architektur ihrem Anspruch nach so viel genauer nachzeichnet als die traditionelle Architektur? Ihre Zweckmäßigkeit setzt voraus, daß die menschlichen Vermögen und Bedürfnisse bereits zerlegt und isolierbar sind, wie es die gegeneinander verselbständigten arbeitsteiligen Produktionsprozesse und die von ihnen nochmals getrennten Reproduktionsformen vorzuschreiben scheinen. Die funktionalistische Architektur tendiert somit zur Monofunktionalität. Die Integration der Arbeiterklasse, die die funktionalistische Bauweise versprach, hatte zur Bedingung und zum Preis, daß Architektur generell darauf verzichtet, Abbild komplexer und integraler menschlicher Funktionen und Bedürfnisse zu sein, die nicht selbst wieder allein dem Antrieb der Produktivkraftentwicklung dienen, sondern deren Ziel und Zweck diese sein sollten. Das heißt: die Voraussetzung dieser Architektur bleibt, daß die kapitalistische Grundlage der Produktion akzeptiert wird.

Raphaels Architekturtheorie läßt sich als Versuch einer Synthese zwischen der kunstwissenschaftlichen, ästhetizistischen und der funktionalistisch-praktizistischen Theorie verstehen. Freilich hatte sich in den frühen 30er Jahren, als Raphael seine Architekturaufsätze schrieb, bereits von verschiedenen Seiten her eine Annäherung der Standpunkte angebahnt. Bereits Frankl hatte als eine Kategorie zur Beschreibung von Architektur ihr

„Zweckform“ eingeführt, unter der er Architektur als „geformte Schauplätze menschlicher Handlung“ begriff. Hierin ist durchaus ein Bezug zu den Bewegungsdiagrammen der Funktionalisten zu sehen, die diese als Grundlage eines Baus werten. Allerdings bleibt diese Erfassung der praktischen Funktion eines Gebäudes ohne Konsequenz auf seine ästhetische Analyse, der Bestimmung des „inneren Zwecks“, der wiederum allein an der physischen und geistigen Erscheinung des bürgerlichen Individuums orientiert bleibt.

Auf der anderen Seite nähern sich die funktionalistischen Architekten zunehmend und auch nach ihrer Theorie intendiert einem neuen Formalismus, eine Entwicklung, die nicht zuletzt durch die Auftragslage in den westlichen Ländern gefördert wurde. Da die großen sozialen Bauaufgaben, die ihrer Theorie und Gesinnung gemäß gewesen wären, die Ausnahme blieben, bildeten weiterhin Entwürfe für Einfamilienhäuser und Villen ihre wichtigsten Aufträge, bei denen die individuelle Form, das künstlerische Experiment anstelle der rationalen Planung wieder an Gewicht gewannen. Erscheint dieser neue Ästhetizismus, der sich in der anspruchsvollen Architektur auch nach dem Zweiten Weltkrieg hielt, eher regressiv, so versucht Raphael zukunftsweisende Momente der bürgerlichen Anschauungsästhetik mit dem Rationalismus des Funktionalismus zu verbinden. Dabei stützt er sich wesentlich auf die differenzierende architekturtheoretische Diskussion um 1930 in der Sowjetunion, die die Defizite des Funktionalismus und Formalismus, aber auch eines bloßen Historismus vom Standpunkt der Forderung nach einer sozialistischen Architekturproduktion aus aufzuweisen suchte. . . .“

„Gerade die viel gepriesene Zweckrationalität dieser Architektur, die sie von historischen Bauten unterscheidet, läßt sie ungeeignet sein, den Bedürfnissen des Proletariats zu genügen. Denn es werden, wie bereits erwähnt, die Handlungen und Bewegungen, die diese Architektur nachzuzeichnen bemüht ist, eben nicht von den Massen selbst bestimmt, auch nicht der Handlungsspielraum im privaten Bereich des Wohnhauses. Sondern sie

werden bis in die Reproduktionssphäre hinein, u. a. eben mittels der funktionalistischen Architektur, von der Maschinerie, der Technik determiniert, die die Architekten zwar emphatisch bejahen, die jedoch das Proletariat in Dienst genommen hat, ohne es zu befreien. . . .“

„Die Proportionierung der Fassadengliederung, z. B. Abstand und Größe der Fenster, ist, wie erwähnt, relativ unabhängig von der Konstruktion und Grundrißgestaltung, worin Raphael die objektive Voraussetzung einer neuen Spielart des Formalismus sieht. Er kritisiert sowohl Perrets der Konstruktion äußerliche, nicht aus ihr entwickelte klassizistische Proportionen und Architekturelemente, als auch Le Corbusiers allein auf subjektivem Gefühl — das seine individuellen wie sozialen historischen Voraussetzungen hat —, angeblich aber auf absoluten Normen basierenden Maßverhältnisse.

Diese Isolierung der ästhetischen Gestaltung von der Konstruktion wie der Gliederung des Baukörpers von der Raumgestaltung, und das heißt der Herstellung des Baus von den recht verstandenen Bedürfnissen, kritisiert Raphael als Formalismus oder, verallgemeinert und der Erkenntnistheorie analog, als Idealismus. Den einzigen Unterschied zum Formalismus der historischen Architektur sieht er darin, daß in der funktionalistischen Variante ein weiterer Substanzverlust zu verzeichnen ist. . . .“

„Gleich den Bewußtseinsinhalten, die die idealistische Erkenntnistheorie mit der objektiven Realität identifiziert, ist ihm der Gerüstbau ein Apriori, d. h. eine schon vor aller und gegen alle Erfahrung getroffene abstrakte Festlegung von Bedürfnissen potentieller Benutzer. Die empirisch aufweisbaren realen Bedürfnisse hätte der Bau indessen zur artikulieren. Während die Hegelsche Ausprägung der idealistischen Erkenntnistheorie im Begriff der Idee noch die dialektische Einheit von subjektivem Bewußtsein und objektiver Wirklichkeit reflektierte, ist nach Raphael der Funktionalismus wie die logistische Erkenntnistheorie reiner Relationismus, der ein Transzendieren des vorgegebenen Systems nicht erlaubt und darüber hinaus indifferent gegen jegliche Inhalte ist. Raphael bezeichnet den Funktionalismus im Unterschied

zur historischen Architektur auch als Formalismus ohne Form, weil nämlich das spezifische Moment von Form, dialektisch auf einen Inhalt bezogen zu sein, ignoriert wird. Er nimmt die materialistische Kritik am Strukturalismus ansatzweise vorweg, wen er kritisiert, daß der Funktionalismus Architektur als ein geschlossenes System auf der Grundlage abstraktifizierter (daher ebenfalls als idealistisch bezeichneter) Maschinenarbeit begreift, ohne ihre Pragmatik, d. h. ihre Verbindung zu gesellschaftlicher Tätigkeit, adäquat zu erfassen. Dies aber würde nach Raphael heißen, daß „die unabhängige Variable“ eben nicht die Technik wäre, sondern „einen ganz bestimmten, konkreten, materiellen Inhalt hätte“, und dieser kann nach Raphaels Überzeugung in nichts anderem als den Bedürfnissen des Proletariats bestehen. . . .“

„Konstruktion und Baumaterial, selbst Resultat des Zusammenwirkens von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen, sind nach Raphael nicht primärer Ausgangspunkt der Architekturproduktion, sondern sie sind Mittel zur Gestaltung der Raumvorstellungen, in denen sich das Geflecht materieller und ideeller Bedürfnisse einer Gesellschaft niederschlägt. Seinem dialektischen Ansatz gemäß erkennt Raphael dem ideologischen, hier insbesondere dem ästhetischen Bereich eine relative Eigenständigkeit zu, womit er sich von der mechanistischen Theorie der Funktionalisten deutlich unterscheidet. Daher ist es nicht verwunderlich, daß er diesem Faktor einen wichtigen Stellenwert in seiner Architekturtheorie einräumt. Jedoch, obwohl Raphael grundsätzlich anerkennt, daß Ästhetik auf einem Verdeutlichen von Bedürfnissen beruht. . . .“<sup>11)</sup>

Die Kritik am Funktionalismus ist darüber hinaus als ein Streit um die Bewertung der einzelnen Funktionen darstellbar. Während die marxistische Kritik vorwiegend am Gebrauchswert weniger orientiert ist als am „schönen Schein“ einer Warenästhetik für Architektur, ist die Debatte um die ästhetischen Konse-

<sup>11)</sup> Held, J., Max Raphaels kritische Bestimmung spätkapitalistischer und sozialistischer Architektur, in Raphael, M., Für eine demokratische Architektur, Frankfurt 1976, S. 132—157, hier S. 138—145

# Die sowjetrussische Renaissance der Antike

quenzen einer Umwertung der Funktionen und einer zweckfreien sinnlichen Komponente von Gebrauchsgütern noch lange nicht entschieden. Daß Architektur aber doppelt rezipiert wird, ist spätestens seit Benjamin bekannt. Die Rezeption von Architektur vollzieht sich zum einen taktisch in der Sphäre des Gebrauches, und sie geschieht zum anderen optisch in der Sphäre der Wahrnehmung. Die teilweise beobachtbare Vernachlässigung der Frage der Bedürfnisse und des Gebrauchswertes macht die marxistisch orientierte Kritik für viele Probleme des Funktionalismus gleichsam blind.

Da aber Funktionen nicht aus „sachlogischen“ Gründen bestimmte Gewichtungen aufweisen, sondern die jeweiligen Gewichtungen auch Interessenlage und gesellschaftliche Entscheidungen reflektieren, ist in diesem Zusammenhang auf eine besonders eindeutige Interessensbindung von Ästhetik zu verweisen. „Form follows Function“ deutet daher auch auf die Konsequenzen der Interessenartikulation im Formalen hin. Die Artikulation menschlicher Bedürfnisse kann so gesehen auf die ästhetischen Konsequenzen rechnen, welche bei ihrer Durchsetzung (der Bedürfnisse) zum Tragen kommen.

Raphael interpretiert die Renaissance antiker Formen in der Sowjetunion als spätfeudale Krise und kleinbürgerliche Maskierung.

„Was bedeuten also, vom marxistischen Standpunkt aus — die frühen Renaissancen der Antike? Ich resümiere ganz kurz, was ich an anderer Stelle — siehe „Proudhon, Marx, Picasso“ — ausführlich begründet habe. Die Renaissancen waren zunächst Zeichen der Krisen des Feudalismus unter dem Druck des aufsteigenden Bürgertums und seiner frühkapitalistischen Wirtschaftsformation; später Masken, unter denen das Bürgertum sein wahres Gesicht verbarg, um sich als Vertreter der ganzen Menschheit ausgeben zu können (z. B. im Klassizismus); und schließlich Ausdruck der Krise, der Selbstauflösung des Bürgertums (z. B. bei Picasso). Alle Renaissancen vor der Französischen Revolution hatten die Tendenz, mit Hilfe der Antike aus der phantastischen Vorstellung in die konkrete Wirklichkeit zu gelangen. Erst der Klassizismus der Französischen Revolution drehte dieses Verhältnis zu einer Flucht aus der bürgerlichen Wirklichkeit in die abstrakte Vorstellung um, während bei Picasso die entgegengesetzte Tendenz auf eine (wenn auch abstrakt mathematische) Körperlichkeit hin erkennbar ist. . . .“

„Wechseln also Ursache, Inhalt und Wirkungen der Renaissancen im Laufe der Jahrhunderte, so kann natürlich erst recht die „kritische Erneuerung“ der Antike in Sowjetrußland etwas ganz anderes bedeuten als die früheren Renaissancen der Antike und als die kaum vergangenen in Europa. Für eine einfache Analogie scheinen in der Tat alle Bedingungen eliminiert zu sein. Einmal durch die (vorproletarische, aber erstmalige) Ersetzung des natürlichen Materials durch ein industrielles, ferner aber vor allem durch die proletarische Revolution selbst. . . .“

„Man nahm das Danaergeschenk an mit der Begründung, daß allein die antike Architektur sich eine internationale Situation geschaffen hat, d. h. zu allen Zeiten allen Völkern zugänglich gewesen ist; daß sie unendlicher Umbildungen fähig ist und solche im Laufe der Ge-

schichte unter neuen sozialen und ökonomischen Bedingungen gefunden hat; daß die wesentlichen Merkmale der antiken Architektur Standard und Disziplin seien, die der Betonbauweise wunderbar entsprechen: „Der wiederkehrende Rhythmus der klassischen Säulen entspricht sehr gut der Gleichmäßigkeit der Eisenbetongerüste.“ Daher werde die reiche Quelle der Klassik auch die Untersuchungen unter dem neuen sozialen und politischen Regime beschleunigen. „Der neue Stil, der Sowjetstil, muß kommen, und er wird kommen, ob wir nun in der Vergangenheit schöpfen oder nicht.“ (Fomin). . . .“

„Einseitig und falsch sind ferner sämtliche Gründe, auf die man sich theoretisch stützt, um die praktische Erreichbarkeit des Zieles zu garantieren. Es ist zuzugeben, daß die antike Kunst eine übernationale Rolle gespielt hat. Die Ursachen sind folgende: bei allen Völkern, die eine rein geistige transzendente, ins Unendliche gehende Religion oder eine zu abstrakte vage Metaphysik hatten, bestand eine feindliche Spannung zwischen der Kunst und den sie mit dem Unterbau vermittelnden Ideologien. Die griechische Ideologie kannte in ihrer Mythologie weder eine absolute Transzendenz (nicht einmal in der Moira), noch wertete sie das Unendliche positiv. Daher war sie dem Wesen der Kunst direkt adäquat, und die durch sie mitbedingte griechische Kunst konnte die Forderungen nach Konkretheit, Anschaulichkeit, Endlichkeit, mitbefriedigen helfen, die sich bei den andern Völkern in den Vordergrund schoben, sobald ihre transzendente Religion oder Metaphysik vom Unterbau her in eine Krisis getrieben war. Also immer nur in ganz bestimmten, ökonomisch und sozial bedingten Situationen und nicht ganz allgemein zu allen Zeiten und bei allen Völkern war die griechische Kunst zugänglich: in den Voretappen des Aufbaus einer neuen Ideologie oder in den Stadien scharfer Wendungen der Entwicklung innerhalb einer bestehenden Ideologie. Wenn gerade für die bürgerliche Ideologie die Antike in solchen kritischen Augenblicken eine wichtige Rolle gespielt hat, so war dies möglich, weil beide sich auf einer Klassenwirtschaft aufbauten und weil die Rezeption der Antike durch das

Bürgertum eine bewußte Opposition gegen die feudale Kunst enthielt. Diese beiden Bedingungen fallen fort, sobald es sich darum handelt, die proletarische Kunst von der bürgerlichen abzulösen. Und so sucht auch Fomin ausdrücklich in der Antike Formen, die „unserer Kunst entsprechen“. . . .“

„Zwischen antiker und moderner (Beton-) Architektur aber bestehen nur die tiefgreifendsten Unterschiede. Die Antike arbeitete mit einem natürlichen, die moderne mit einem industriellen Material; die Antike schuf Raum, Baukörper, Konstruktion, Materialoberfläche als Einheit, die Moderne schafft einen Dualismus von Konstruktion, Füllung und Bewurf; in der antiken Architektur hängen Innenraum und Baukörper aufs engste zusammen, aber dieser ist für die sinnliche, jener für die vernünftige Anschauung entwickelt, und beide nicht aus praktischen Zwecken für den Menschen, so daß sich die Gestaltung des Baukörpers relativ verselbständigen konnte; umgekehrt ist alle moderne Architektur — selbst die sakrale — vorwiegend Innenarchitektur. Daher entstand der Grundfehler aller Renaissancen: Da man zum Innenbau keinen (der neuen Ideologie entsprechenden) Außenbau finden konnte, mißverstand man die griechische Architektur als plastische Gestaltung des Baukörpers und klebte seine Teile (in einer historisch bestimmten Variation) vor einen völlig andersartigen Innenbau. Auch jetzt kann man keinen Baukörper finden, während man die alten Innenräume akzeptiert und will daher die alten Fehler in einer anderen Variante wiederholen, wie gleich zu zeigen sein wird. Die antike Architektur schuf der Ideologie eine Form, die sich aus der Konstruktion ergab, während die Moderne im Nützlichen bleibt und aus dem Mangel an Formgestaltung eine Tugend zu machen versucht, indem sie ihn als freiwillige Abkehr vom Ornament ausgibt. Diese Polemik verschleiert nur, daß dem modernen Architekten im Beton alles das ganz unmöglich ist, was für Griechen das Wesentliche war. Der griechischen Einheit in der Mannigfaltigkeit, dem Prozeß der Entwicklung der Einheit in die Gegensätze des Tragens und Lastens, der Symmetrie und der Reihe etc.

# Kleinbürgerlicher Monumentalismus als Ersatz traditioneller Legitimationen

*und ihrer Zusammenfassung in eine Raum-, Körper- und Formgestaltung, die mit Material und Konstruktion aufs engste zusammenhängt — dieser dialektischen Einheit in der Mannigfaltigkeit steht die Standard-Uniformität des Betonbaus gegenüber, welche absolute Gegensätze durch Bewurf verschleiert oder durch Glas entblößt.“<sup>12</sup>*

Für diesen Standpunkt bedeuten erklärtermaßen Stilelemente der Renaissance zunächst eine Krise der bestehenden Gesellschaft, eine Interpretation allerdings, die von manchen ausschließlich auf die Krise des Feudalismus beschränkt wird. Die Ambivalenz in der Interpretation von Renaissanceelementen zeigt sich aber bereits in dem Hinweis, daß man hier durchaus von Elementen des Fortschritts sprechen könne, so etwa wenn es sich um die Emanzipation des Bürgertums handelt. Der Ansatz, Stilelemente der Renaissance als Masken zu beschreiben, mit deren Hilfe ein universeller Anspruch (z. B. für die gesamte Menschheit, für die gesamte Kunst) zum Tragen kommt, ermöglicht es, Interesse für alles hinter den Masken liegende manifest zu artikulieren. So wird zwar in der Beurteilung der einzelnen Renaissance im Lauf der Geschichte durchaus differenziert vorgegangen und Beeinflussungsfaktoren, Interessenlagen und Ziele jeweils gegeneinander abgewogen, bei der Interpretation der sowjet-russischen Renaissance der Antike wird von einer Vielzahl der Interpreten marxistischer Provenienz diese Differenziertheit der Argumentation allerdings aufgegeben. Die dürftigen Hinweise auf den Internationalismus der antiken Architektur — die im übrigen kaum überprüft wurden — können die für historisch-materialistische Ansätze kaum übersehbaren Klassenspezifika nicht aufwiegen. So bleibt die Frage, welche Masken aus antiken Formelementen entstanden sind, weniger offen als jene, was sie bereits in der Entstehungsgeschichte der frühen Zwanziger Jahre zu verbergen hatten.

Den Neoklassizismus als Environement für die legitimatorischen Mythen und Riten des Faschismus interpretiert Umberto Silva folgendermaßen:

*„Der Faschismus mit seiner Verachtung von Zeit und Geschichte mußte unausweichlich beim Kult der Monumente landen. Deren Funktion für die Illusion der Zeitlosigkeit hatte schon Leopardi unterstrichen. Wenn „die Kenntnis des Ursprungs und der Geschichte der Dinge eine Art magische Gewalt über sie verleiht“, so wird die Weibung dieser Ursprünge durch etwas, das der Zeit durch seine Solidität widersteht, den Raum durch seine Größe und das menschliche Auge durch seine Imposanz herausfordert, zu einem unbedingt notwendigen Instrument politischer Herrschaft.“*

*Schon Cicero bemerkte anlässlich des Archimedesmonuments in Syrakus (Kugel und Zylinder auf der Spitze einer Säule), daß das Denkmal durch seine majestätische Schönheit auch den Feinden verehrungswürdig erscheine. Vitruv sprach in der Widmung seines Buches *De Architectura* an Augustus von dem doppelten Aspekt der Architektur: dem ästhetischen und dem politischen. Politisch, das hieß immer soviel wie Herrschaft. . . .“*

*„Mussolini: „Befreit den Eichenstamm von allem, was ihn hemmt. Schafft Platz, um das Theater des Marcello, ums Campidoglio, um den Pantheon. Alles, was dort in den Jahren der Dekadenz wuchs, muß verschwinden. . . ., die Jahrtausendmonumente unserer Geschichte müssen aufragen in ihrer Einsamkeit.“*

*So wurde der Zerstörung der Bauten des Mittelalters und des Seicento, die um die antiken Paläste und Ruinen standen, freie Bahn gegeben. Natürlich ganz nach den Kriterien der quadratisch-ewigen Urbanistik des Regimestils. . . .“*

*„Die interne Auseinandersetzung um guten oder schlechten Monumentalismus war sofort in vollem Gange. Ponti meinte trocken: „Malerei und Skulptur sind monumental nur durch die Werke von Malerei und*

<sup>12</sup>) Raphael, M., Für eine demokratische Architektur, Frankfurt 1976, S. 100–104

Skulptur“, Romanelli sah sich angesichts dessen, was geschah, zu der Erklärung gezwungen: „Skulptur und Malerei müssen monumental sein, das hat aber nichts mit Größe und Gigantik zu tun.“ Auf der Gegenseite unterstrich Sironi die politische Bedeutung des Begriffs: „Monumentalität ist Symbol des Endes der Unklarheit, der Konzentration statt der Zerstreuung. Sie ist Ausdruck des Glaubens statt des Interesses; sie möchte diesem Glauben, seiner Kraft, seiner Größe und seiner Macht ein Gesicht, einen sichtbaren und deutlichen Ausdruck gegen.“ Dem entsprach unmittelbar etwas im „Denken“ Mussolinis, der, wie Francesco Sipori erzählt, „wenn er im Gespräch mit mir die Kunst berührte, ... stets die Worte wiederholte: „Macht es groß. Macht es groß. ...“

„Eine enge Verbindung geben Monumentalismus und Römertum auch in der faschistischen Mythologie ein. Diese übernimmt von der klassischen Mythologie alles Äußerliche und rein Instrumentelle: Symbole und Riten, den Staatsbegriff und die Verwendung des Kults als instrumentum regni, wie schon Cicero es gepredigt und Augustus als erster es praktiziert hatte. Eine ideale Verbindung, die Polybius, den Sklaven, der ein vorbehaltloser Bewunderer der römischen Herrschaft war, vereint mit Corradini, dem Wiedererwecker der vulgärsten Seiten des Römertums, das nichts mehr mit den anmutigen Villen Pompeis zu tun hat: diese galten als dekadent.“<sup>13</sup>

„Aber Hitlers wie Mussolinis wahres Meisterwerk war etwas anderes, spektakulärer. Goebbels feierte ihn 1937 so: „Sein ganzes Werk bezeugt einen künstlerischen Geist: sein Staat ist ein Bauwerk von wahrhaft klassischen Maßen. Die künstlerische Gestaltung seiner Politik stellt ihn, wie es seinem Charakter und seiner Natur gebührt, an die Spitze der deutschen Künstler.“<sup>14</sup>

Die Suggestion von Zeitlosigkeit und die Bestrebungen, Kunst außer Streit zu stellen, zeigen sich nirgends deutlicher als im Versuch der Faschisten, den Monumentalismus als einzigen und allgemeingültigen Formenkanon etablieren zu wollen. Schon die Überlegung Ciceros, die Kunstwerke von Aggressoren seien auch ihren Feinden verehrungswürdig, weist auf den

Anspruch imperialistischer Zielrichtung innerhalb der Kunstinterpretation hin. Und selten wurde Vitruvs doppelter Aspekt von Architektur — der ästhetische und der politische Aspekt — so ungleichgewichtig vom politischen dominiert. Dementsprechend ist es nur folgerichtig, daß nicht nur die Politik ästhetisiert wird, sondern vielmehr die ästhetische Interpretation Eingang findet in die Sprache der politischen Debatte, in der Politiker und der Künstler mit gleichermaßen hypertrophiertem Universalanspruch auftreten. Die Monumentalität als Maske läßt Fragen nach dem „Dahinter“ verstummen, soll sie verstummen lassen und erübrigt damit die traditionelle Pflicht zur Legitimation von Herrschaft, im besonderen freilich einer Herrschaft von gigantomanischen Kleinbürgern. Das Symbol soll hier nicht nur die Unklarheit ersetzen, das Symbol ersetzt vielmehr die Frage nach seinem eigenen Entstehen, ersetzt die Abfolge der Argumentation für jenen Inhalt, der durch das Symbol repräsentiert wird. Nicht die Interessenlage von Einzelnen oder Gruppen in ihren divergierenden Ausprägungen kommen darin zur Geltung, sondern der Glaube aller, die Konzentration aller sollen hier zu einer integrierten Kraft verschmolzen werden. Nicht Koalition und Solidarität werden symbolisiert, sondern eine politische Herrschaft, die, die historischen Vereinbarungen und Entwicklungen negierend, sich auf den archaischen Eichenstamm beruft.

<sup>13</sup>) Silva, U., Kunst und Ideologie des Faschismus, Frankfurt 1975, S. 196–198

<sup>14</sup>) ebd. S. 220

# Zum Formenkanon der Rationalisten

Die Dominanz rein formaler Werte im Sinne einer eigenen Formendisziplin mit immanenter Logik und einer vermeintlich innerarchitektonischen Wirklichkeit kennzeichnet die Architektur der Rationalisten. Dazu Reichlin und Steinmann, womit wir bei der bislang letzten Renaissance klassizistischer Merkmale angeht sind:

„Daraus ergibt sich die Forderung einer architekturimmanenten Theorie, die diese Wirklichkeit untersucht, indem sie die Kategorien ausarbeitet, die geeignet sind, die Gleichartigkeit und Verschiedenartigkeit aller Werke und die in ihnen auffindbaren poetischen Verfahren (die rhetorischen Figuren, deren Aktualisierung, undsoweiter) zu erfassen.

Wenn Bernhard Hoesli „Transparenz“ so beschreibt, daß sie im Raum Stellen schafft „die zwei oder mehreren Bezugssystemen zugeordnet werden können, wobei die Zuordnung unbestimmt und die Wahl einer Zuordnungsmöglichkeit frei bleibt“ (Kommentar zu Colin Rowe und Robert Slutzky: *Transparenz*), dann kennzeichnet er eine dieser rhetorischen Figuren, die in der modernen Kunst ihre vielschichtigste Verwirklichung gefunden hat, die aber in der Kunstgeschichte immer wieder nachweisbar ist. Das unvermittelte Aneinanderstoßen von Teilen („pezzi e parti“) im Entwurf von Aldo Rossi für Scandicci (1968) als Fall von Parataxe, die Inflektion im Haus in Chestnut Hill (1962) von Robert Venturi, die verschiedenen Formen von Symmetrie, sie alle sind solche rhetorische Figuren. In den Formen ihrer Aktualisierung machen sie die Poetik der Werke aus. So wird die spiegelbildliche Symmetrie von Le Corbusier systematisch in Frage gestellt: „nicht-symmetrisches Gleichgewicht“ (Klee) der Nordfassade in Garches (1925–27), eine bestimmte Art von Chiasma im ersten Entwurf für Karthago (1928), undsoweiter.

Für den rhetorischen Status der Architektur ist es erhellend, daß Rossi unter den Bezugspunkten für seinen Entwurf in Mailand-Gallaratese (1970–1972) auch den *Aquaedukt von Segovia* aufzählt. Gerade der zeitliche Unterschied und der Unterschied des Zweckes, die

den römischen Ingenieurbau und die Wohnanlage trennen, bestätigen, daß es ihm um eine Analogie von rein formalen Werten zu tun ist. Im *Aquaedukt* sah Rossi die Meisterung der großen Dimension durch eine strenge rhythmische Gliederung. (Von besonderer Bedeutung ist in dieser Hinsicht das 1923 von Ginzburg verfaßte theoretische Werk über Rhythmus in der Architektur!)

Wenn Rossi von der Analogie sagt, sie sei „eine Art, die Welt der Formen und der Dinge so unmittelbar zu verstehen, daß sie kaum anders ausgedrückt werden kann als durch andere neue Dinge“ (*Analoge Architektur*, Vorlesung in Zürich 1976), dann fordert er alles andere als einen irrationalen Zugang zur Welt der Formen; er zieht vielmehr den logischen und notwendigen Schluß aus der Einsicht, daß die besondere, auch sinnliche, Erfahrung von Raum, Form, Material (und das damit verbundene Vergnügen) auf angemessenste Weise dem Vergleich entspringt.

Die Tradition des Metiers selber beweist die Wirksamkeit und Notwendigkeit dieser Art von architektonischer Erkenntnis: die Beweisführung, wie sie in den Traktaten üblich ist mit ihren verschiedensten vergleichenden Tafeln, die ganz auf einem gegliederten, geordneten Inventar von Varianten beruhen; die traditionelle Architekturlehre, die sich auf die Kopie, die Nachahmung, die Bauaufnahme, die Arbeit im Atelier und schließlich auch auf die Studienreise stützt (den Romaufenthalt wie den „voyage d'orient“)<sup>15</sup>

<sup>15</sup>) Reichlin, B. und Steinmann, M., Zum Problem der innenarchitektonischen Wirklichkeit, in: *archithese* 19, 1976, S. 3–11, hier S. 6 f

# Der Architekt als Organisator, Wissenschaftler und Künstler

Das seit dem Bauhaus gültige Berufsbild des Architekten wurde vor 40 Jahren in kontroversieller Auseinandersetzung von Hannes Meyer folgendermaßen formuliert:

*„Architektur ist keine Baukunst mehr. Das Bauen ist eine Wissenschaft geworden. Architektur ist Bauwissenschaft.“*

*Bauen ist keine Angelegenheit des Gefühls, sondern des Wissens. Bauen ist daher keine Handlung gefühlsbedingter Komposition. Bauen ist eine Handlung überlegter Organisation.*

*Der Architekt ist der Organisator der Bauwissenschaften. Der Architekt ist selber kein Wissenschaftler im strengen Sinne. . . .“*<sup>16</sup>

*„Architektur ist ein Gestaltungsprozeß des sozialen Lebens der Gesellschaft. Architektur ist keine individuelle Affekthandlung eines Künstler-Architekten. Bauen ist eine kollektive Handlung. . . .“*

*„Der Architekt ist somit ein Organisator. Ein Organisator der Spezialisten, aber er selbst ist kein Spezialist! . . . Der Architekt ist ein Künstler, denn alle Kunst ist Ordnung, das heißt: in eine neue Ordnung übertragene Wirklichkeit . . .“*

*„Wir bezeichnen den Vorgang des Bauens als eine bewußte Gestaltung der sozial-ökonomischen, der technisch-konstruktiven und der psychologisch-physiologischen Funktionen des gesellschaftlichen Lebensprozesses. Wir Architekten müssen diese Aufgabe in ihrer Totalität meistern, d. h. in der Gesamtheit der biologischen, künstlerischen und geschichtlichen Ansprüche. . . .“*

*„Von ausschlaggebender Bedeutung für die Formation des Architekten ist die Mitwirkung des Publikums . . .“*

*„Als Künstler muß er insbesondere die verschiedenen Systeme des Ordnen, die künstlerischen Ordnungen beherrschen. Damit meine ich nicht die korinthische oder dorische Ordnung, welche er selbstverständlich architekturgeschichtlich wissen soll. Ich meine insbesondere die psychologischen Ordnungen in linearer, flächiger oder plastischer Art. Ich meine die Spannungen zwischen verschiedenen Materialien, ihrer Oberflächenstruktur, Auf-*

*teilung, Masse, Gruppe, Einzelobjekt . . . kurz das Rüstzeug einer bewußten psychologischen Gestaltung. . . .“*<sup>17</sup>

<sup>16)</sup> Meyer, H., On Marxist architecture, 1931, Manuskript in deutsch, zitiert nach Schnaidt, C., Hannes Meyer, Teufen 1965, S. 30

<sup>17)</sup> ders., Education of the Architect, zitiert nach ebd., S. 52 und S. 54

# Zusammenfassende Interpretation

Ich darf beide Thesen in Erinnerung rufen:

These 1:

Je größer das Ausmaß des Legitimationsdefizits von kunst- und gesellschaftsbestimmenden Eliten war, desto eher ist eine Häufung klassizistischer Merkmale in der Architektur zu beobachten.

These 2:

Die formale Unsicherheit der Architekten äußert sich im architekturgeschichtlich wiederholt feststellbaren Versuch, ästhetische Vielfalt einerseits und ästhetische Unbestimmtheit andererseits durch einen scheinbar objektiv begründeten Formenkanon (und damit verbundenen Rhetorikvorschriften) zu korrigieren.

In der Konfrontation der Thesen mit den hier referierten Analysen architektonischer Formprobleme ergeben sich für mich etwa diese Gegensatzpaare: Theorie im Gegensatz zu Praxis

Abstrakt	Konkret
Unruhe	Ruhe
Chaos	Ordnung
Dynamik	Statik
Bedürfnisse	Funktionen
Demokratie	Faschismus
Gegenwart	Tradition
Optimismus	Pessimismus

als Ergebnis:

OFFENHEIT

GESCHLOSSENHEIT

Die Geschichte der Ästhetik seit der Renaissance ist nicht nur eine Geschichte der intervallhaften Wiederkehr von klassizistischen Merkmalen, sie ist auch und sehr wesentlich, eine Geschichte der Autonomiebestrebung im Sinne einer Abgrenzung der künstlerischen Produktion von der gesamtgesellschaftlichen Produktionsweise. Daß diese Autonomisierung künstlerischer Produktion auch auf diese selbst und ihre Produzenten, die Künstler, erhebliche Rückwirkungen beobachten läßt, soll als wesentliche Dimension klassizistischen Einflusses auf Kunst und Künstler im

folgenden kurz skizziert werden. Denn die hier schon dargestellte Aufwertung der Künstlerschaft als Stand eigenmächtiger und freier geistiger Arbeiter, ihr Aufstieg zur Intelligenz und ihr Abfall vom Handwerk, ist nicht nur eine Geschichte der Befreiung von den Fesseln in den Niederungen handwerklicher Produktion, sondern ist auch eine Geschichte ihrer Entfremdung von der gesellschaftlichen Produktion und ihres Rückzuges in die Autonomie rein formal erklärbarer Kompositionen von Wirklichkeit, einer Morphologie von Farben und Formen, die ihre Erklärung in sich selbst sucht.

These 3:

Die Entwicklung im Rahmen des Prozesses der Autonomisierung von ästhetischer Produktion besteht vornehmlich in einer Befreiung aus individueller Abhängigkeit zu institutioneller (kollektiver) Abhängigkeit.

In der Renaissance entsteht der Ansatz, künstlerische Potenz sei wesentlich geprägt durch den Individualismus und die Irrationalität des Produzenten, man werde dazu geboren, denn dies sei weder lehr- noch lernbar und das künstlerische Schaffen erhält bei Giordano Bruno die Dimension der Regelmäßigkeit zwar nicht im Prozeß, aber sehr wohl im Produkt. Der Künstler könnte die Regeln seines prozessualen Schaffens nicht angeben, aber die Produkte haben eine immanente Regelmäßigkeit, die Regeln resultieren aus den Produkten.

„Nicht die Regeln sind der Ursprung der Dichtung, sondern die Dichtung ist der Ursprung der Regeln“.<sup>18</sup> Arnold Hauser verweist auf den Antagonismus von Regelmäßigkeit und Regellosigkeit, Gebundenheit und Freiheit, göttlicher Objektivität und menschlicher Subjektivität, der diese Doktrin beherrscht. Dies drückt sich im besonderen in der Modifikation des Akademiagedankens aus. Die Akademien als Vehikel

<sup>18)</sup> Hauser, A., Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1953, S. 410 ff

der Emanzipation der Kunstproduzenten vom Status des Handwerkers zu dem des Intellektuellen hat sich in der Academia des Disegno in Florenz von 1571 manifestiert. Die Verpflichtungen einer Zunft und die Beschränkungen der Zunftordnung wurden durch die Freiheit der Akademien selbst im historischen Prozeß wechselnd ersetzt, meist straff organisiert und von einem gut durchorganisierten Lehrer-Schüler-Verhältnis gekennzeichnet. Im Gegensatz zu den Zünften handelte es sich weniger um Zwangsorganisation, als vielmehr um prestigebesetzte und statusorientierte Beanspruchung einer Mitgliedschaft bei Akademien im Sinne eines Ehrentitels (wie etwa in der Vasarischen Akademie). Dies bedeutet zunächst ein erhebliches Maß an Vermehrung des Ansehens von Kunstproduzenten, ihrer Eigenständigkeit (gerade unter Berufung auf ihre Genialität), dies bedeutet in der Folge allerdings eine verstärkte Einbringung in die institutionellen Gegebenheiten der Akademien als Instanzen von Normsetzung und Sanktionsmöglichkeit. Schon in der Renaissance entwickelt sich die Position der Akademien in der Kunstpolitik, die Kunstakademien werden damit nicht nur zum Hort berufsorganisatorischer Freiheit und Sozialisation, sondern zur Beratungsstelle und Entscheidungsinstanz in allen Kunstfragen. Was Kunst sei, wo Kunstwerke aufgestellt, wie Baupläne zu beurteilen, ob Exportlizenzen zu bestätigen, welche Preise und Stipendien zu verteilen, wie das Ausstellungswesen zu organisieren sei, das alles wird seit der Renaissance wesentlich von den Akademien bestimmt. Wenn auch durch den Naturalismus des 19. Jahrhunderts das Ansehen der Akademien zu erschüttern begonnen wird, die dominante Stellung der Kunstakademien in der Kunstpolitik bleibt bestehen. So wurde aus der individuellen Befreiung von Zünften und Zunftordnungen eine kollektive Bindung der Kunstproduzenten an die Institutionen der Akademien bereits in der Renaissance vollzogen.

These 4:

Mit zunehmender Arbeitsteilung differenzierten

sich Wertung und Wertigkeit einzelner Tätigkeitskategorien und die dadurch bedingten ästhetischen Produktionen. Es erfolgt eine differentielle Zuweisung von Wertung und Wertigkeiten zu den einzelnen ästhetischen Produktionen.

Im Zuge der Arbeitsteilung für die gesamtgesellschaftliche Produktion ergeben sich auch für die Kunstproduktion differentielle Beurteilungsmuster, d. h., eine unterschiedliche Bewertung einzelner Tätigkeiten und Aufgabenbereiche des Künstlers. Wie sich am Beispiel der Kunstproduktion des barocken Frankreich zeigen läßt, bedeuten die Bestrebungen einer zunehmenden Verwertung von Kunst und Künstler durch den französischen Hof eine wesentliche, neue Dimension im institutionellen Stellenwert der Akademien. Barock bedeutet damit die endgültige Distanzierung von der mittelalterlichen Kunsttradition, bedeutet die Errichtung von Nationalstaaten und die Dominanz von Zentralgewalten, bedeutet eine Entmachtung des Feudaladels und eine ausschließliche Repräsentation der dominanten Zentralgewalt durch absolutistische Herrscher.

*„Alle die Gesetze und Regeln der klassizistischen Ästhetik erinnern an die Paragraphen eines Strafgesetzbuches; es gehört die Polizeigewalt der Akademien dazu, um ihnen Geltung zu verschaffen. Der Zwang, unter dem das Kunstleben in Frankreich steht, drückt sich am unmittelbarsten in diesen Akademien aus. Die Zusammenfassung aller verwendbaren Kräfte, die Unterdrückung jeder individuellen Bestrebung, die superlativische Verherrlichung der in der Person des Königs verkörperten Staatsidee, das sind die Aufgaben, die ihnen gestellt werden. Die Regierung wünscht die persönlichen Beziehungen der Künstler zum Publikum zu lösen und sie in eine direkte Abhängigkeit vom Staat zu bringen. Sie will sowohl dem privaten Mäzenatentum als auch der Förderung von privaten Interessen und Bestrebungen durch die Künstler und Schriftsteller ein Ende machen. Künstler und Dichter sollen von nun an nur dem Staate*

*dienen und die Akademien sollen sie dazu erziehen und anhalten.“<sup>19</sup>*

Colbert, in einer Position, die man als die eines Ministers für bildende Kunst bezeichnen könnte, verwertet die Kunstproduktion als Vehikel für die Verherrlichung des Königsmythos und der Zentralgewalt. Kunst und Künstler sind unmittelbar gebunden an die Person des Königs: „Ich anvertraue ihnen das Kostbarste auf Erden, meinen Ruhm“. Die Historiografen, die Geschichts- und Schlachtenmaler genießen sein persönliches Interesse, ohne daß dies auch ein Interesse für Kunst geworden wäre. Dementsprechend wird auch die Position der Akademien als staatlicher Monopolbetrieb in Sachen Kunst mit allen Benefizien für die Künstler strukturiert.

Die französische Revolution löst durch ihre gesetzgebende Versammlung die Privilegien der Akademie bereits 1791 auf. Die Künstler erhalten das Recht, im Salon, dem traditionellen Gegenstück zum Hof, auszustellen und zwei Jahre später wird die Akademie gänzlich unterdrückt.

These 5:

Die dadurch entstandene Hierarchisierung ästhetischer Produktionen ordnet sich nach den Kriterien:

- praktische Verwertbarkeit (Kunsthandel, Entwicklung von Klientel zum Publikum durch das Transportmedium Geld)
- Repräsentation (Bürgerportrait, der Künstler im Salon, bürgerliche Denkmäler)
- Privatisierung (Ablösung der kollektiven, z. B. höfischen Rezeption durch isoliert individuelle bürgerliche Rezeption).

Die Verwertbarkeit ästhetischer Produktion für den Königsmythos als höchste Stufe ihrer gesellschaftlichen Hierarchisierung wird nun abgelöst durch die individuelle Verwertung seitens der Bourgeoisie. Der Kunsthandel innerhalb der Institution Kunstmarkt ist jene Adaptierung künstlerischer Dis-

tribution, die den geänderten sozioökonomischen Bedingungen am ehesten nahe kommt. Die Adressaten sind nicht mehr Mäzene oder Repräsentanten der Zentralgewalt, die Produktion des Künstlers erfolgt also nicht mehr für einzelne Klienten. Ein Künstler der für den Markt produziert, produziert nicht mehr gezielt für den einzelnen Auftraggeber, sondern für ein breites, überwiegend anonymes Publikum potentieller Käufer. Das Kunstwerk wird tendenziell zur Ware, deren Umschlagplatz der Kunstmarkt wird und deren Transportmedien das Geld ist. Der Kunstkonsum erfolgt privat, nicht mehr als Ritual der begrenzten höfischen Öffentlichkeit als staatlich reglementierter, kollektiver Kunstkonsum. Das Kunstprodukt wird nach seinem Erwerb auf dem Kunstmarkt völlig privatisiert, wird in die Privatsphäre des einzelnen Bourgeois und seiner Isolation individuell konsumiert. Die bürgerliche Repräsentation ist im Bereich des Kunstkonsums bestrebt, die Aura — historisch geworden durch die bisherige Verwertung als Klientel- und Staatskunst — für die Repräsentation des einzelnen und seines Bürgerportraits dienstbar zu machen. Parallel dazu wird der Louvre als Museum adaptiert (1792) und die königliche Kunst der höfischen Teilöffentlichkeit für die bürgerliche Teilöffentlichkeit zugänglich gemacht.

Nach dem 9. Thermidor wurde das Autoritätsprinzip allmählich auch im Gebiete der Kunst hergestellt und die Akademie der bildenden Künste schließlich durch die IV. Sektion des Instituts ersetzt. Nichts ist für den undemokratischen Geist, in dem diese Reform durchgeführt wurde, bezeichnender, als daß die alte Akademie 150, die neue dagegen nur 22 Mitglieder hatte.

These 6:

Der Klassizismus ist

— ein Stilprinzip und

— ein Zuordnungsversuch

ästhetischer Produktion in Ermangelung

- formaler und
  - interpretativer
- Innovationspotentiale.

Ich bin kein Träumer „ästhetischer Pessimismen“, ich ziehe eine bedürfnisorientierte Form von Architektur vor. Architekten bürgerlicher Empfindungsästhetik sehen sich in neue Dimensionen gestellt. Die Architektur dieser Welt an der komplizierten Formen-  
genese unserer Breiten zu normieren, heißt, zu wenig Vertrauen in die menschliche Natur zu haben.

*„Chaos ist nicht nur das älteste Geschwätz der Welt, sondern auch das älteste Argument der Unterdrückung der Armen. Der Gegensatz zu Chaos ist nicht der autoritative Staat — der allzuoft gerade erst ein wirkliches Chaos macht und maskiert — sondern die Organisation der Freiheit.“<sup>20</sup>*

Ich bekenne mich zur Architektur als Wissenschaft und ich bekenne mich zur Architektur als Kunst.

*„Die Forderung nach Wissenschaft in der Architektur ist im wahrsten Sinne des Wortes „klassisch“. Sie findet sich bereits bei dem römischen Architektur-Theoretiker Vitruv: „Deshalb muß der Architekt sowohl künstlerisch als auch wissenschaftlich ausgebildet sein; denn weder Talent ohne Wissen noch Wissenschaft ohne Talent kann einen gereiften Künstler hervorbringen.“<sup>21</sup>*

<sup>19)</sup> Hauser, A., Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1953, S. 478 ff

<sup>20)</sup> Schumacher, J., Die Angst vor dem Chaos, Frankfurt 1972

<sup>21)</sup> zitiert nach Feldhusen, G., Zur Situation der freiberuflichen Architekten und ihrer Berufsorganisation, Forschungsbericht der Gesamthochschule Kassel 1975, S. 46

03 00002/A