

großen Aufgabe, der Ludwigskirche (1829), gezeigt, daß er nicht zurückschreckte vor dem Versuch, Klassisches und Romantisches am gleichen Bau zu mischen, wobei allerdings ein Wechselbalg zutage kam, der mehr dem Somunkulus als dem Euphorion ähnelte.

Man muß staunen vor der proteusartigen Kunst der Verwandlung, die Gärtner besessen hat, denn abgesehen von Schleißeleistungen wie der Ludwigskirche und dem Wittelsbacher-Palais, kamen so gerundete Kunstwerke wie die Bibliothek, die Feldherrnhalle oder auch die Kurbauten in Brückenau aus ihr zutage. Im Rahmen des Entwicklungsbildes betrachtet, ist uns Gärtner, und mit ihm sein hoher Mäzen aber doch die erste Verkörperung des Geistes, der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu immer größerer Verwirrung führte. Noch ist es eine monumentale Verkörperung, weil alle diese verschiedenen baulichen Regungen im Dienst einer einheitlichen Idee stehen; sobald diese Bändigung wegfällt, deren Wirkungskraft wir gerade in der Ludwigstraße mit Bewunderung feststellen können, beginnt langsam das Chaos.

3. Das übrige Deutschland. Schinkel, Klenze und Gärtner geben in dieser Zeit von 1810–40 ein so deutlich ausgeprägtes Bild der Regungen, mit denen wir es zu tun haben, daß man neben ihnen leicht die Männer übersehen, die gleichzeitig ähnlichem Streben künstlerischen Ausdruck gaben. Und doch dürfen wir nicht vergessen, daß, ganz abgesehen von der älteren, innerlich noch ungestörten Generation, deren Tun ja noch vielfältig in diese Zeit herüberspielt, auch in der jüngeren Generation mannigfache andere Kräfte am Werke waren. Neben Schinkel steht in Berlin der jüngere Langhans (1782–1869), der im Palais des späteren Kaiser Wilhelm I. ein gelungeneres Werk der Palastarchitektur schafft, als Schinkel in seinem etwas frostigen Palais Kedern; Ottmer vollendet die Berliner Singakademie und führt in Braunschweig die Tradition seines Lehrers Krahe im Residenzbau weiter.

In Stuttgart wirken zwei bemerkenswerte klassizistische Meister nebeneinander: Giovanni Salucci (1769–1845) baut in den kühlen Formen, die im Wilhelmspalais und im Schloß Rosenstein bei Cannstatt hervortreten, und Georg Gottlieb Barth (1777–1848) gibt dem Ständehaus, einzelnen Teilen des Residenzschlosses in Stuttgart und der Tübinger Universität ihr vornehmes Gepräge.

In Kassel waren keine neuen, von außen kommenden Einflüsse nötig, um klassische Tendenzen zu pflegen. Der eigentümlich einheitliche Charakter der Stadt wird schon am Ende des 18. Jahrhunderts von dem vielgewanderten Franzosen Simon Louis du Ry (1726–99) durch das landgräfliche Palais, das Museum Fridericianum und die Anfänge des Schloßbaus in Wilhelmshöhe festgelegt. Sein Schüler Heinrich Chr. Jussow (1754–1825) bewegte sich im gleichen Geist beim Mittelbau des Schlosses weiter und erzog sich in Johann Conrad Bromeis (1788–1854) den Nachfolger, der zu Schinkels Zeit noch unangefochten von den romantischen Strömungen dieser Jahre die Tradition der Stadt

fortsetzte. Sie hat eigentlich nur in Jussows „Löwenburg“ im Park von Wilhelmshöhe der Romantik ihren Tribut bezahlt, die allerdings das bauliche Symptom weit bedeutsamerer Einwirkungen ist, denn sie steht in unlöslichem Zusammenhang mit der romantisch-naturalistischen Umformung des Wilhelmshöher Parkes. Auf dem Gebiete der Parkgestaltung machten sich die romantischen Einflüsse Englands, die im Laufe der Zeit in der Baukunst Deutschlands immer häufiger wurden, am frühesten geltend.

In Hamburg, das durch des Dänen Christian Frederik Hansen (1756 bis 1845) Wirksamkeit im nahen Altona und in den Elbgemeinden eine Blüte feinsten klassizistischer Baukultur gesehen hatte, erbaut Karl Wimmel (1786 bis 1845) das Johanneum und die neue Börse, die beide bereits in das Fahrwasser der Renaissance einlenken.

Vor allem aber treten zwei Architekten durch Wirkung und Umfang ihres Tuns hervor: das ist Georg Moller in Darmstadt und Georg Ludwig Friedrich Laves in Hannover.

Georg Moller aus Diepholz bei Hannover (1784—1852), ein Schüler Weinbrenners, ist eine Persönlichkeit, die seit 1810 in Hessen eine Tätigkeit entfaltet, die derjenigen Schinkels und Klenzes an Ausdehnung und edler Zielfezung kaum nachsteht. Er schafft in dieser Epoche fast alle öffentlichen Bauten des Landes: Theater in Darmstadt und Mainz, Kirchen, Schlösser und fürstliche Wohnbauten in den verschiedensten Städten und Städtchen, und immer begegnen wir einem großen Ernst und einer Selbständigkeit in der Art, wie die bauliche Grundform gebildet ist, die zum Träger eines bescheidenen, oft fast dürftigen, aber niemals banalen hellenistischen Gewandes gemacht ist. So ist seine Freimaurerloge in Darmstadt (1816) ein würdiger Bau, — das dortige Casino (1817) zeigt einen interessanten dreiflügeligen Grundriß — das Theater in Mainz entwickelt schon 1833 den Zuschauerraum als großes, die Fassade beherrschendes Halbrund, womit Semper acht Jahre später so großes Aufsehen erregt, und die Darmstädter Ludwigskirche wagt es, eine Pantheonkuppel von 34 m Durchmesser auf einen Kranz von 28 freistehenden korinthischen Säulen zu setzen. Freilich ist die Kuppel nur aus Holz, so daß ihre Kassetten aufgemalt werden mußten, aber gerade die Behandlung dieses Materials zwingt dem Sachmann Bewunderung ab, denn Moller erreicht es, durch eine kühne Bohlenkonstruktion Dach und Decke völlig als Einheit zu konstruieren. Man erkennt das Verantwortungsbewußtsein, das ihn trotz seiner großen Tätigkeit nie verläßt, an den mancherlei seiner Zeit vorausseilenden Konstruktionen, die er erdenkt; so ist der traggförmige Dachbinder des Mainzer Theaters ein Vorläufer des „Gerberträgers“, und bei der Kuppel, die er gelegentlich einer Renovierung dem östlichen Vierungsturm des Mainzer Doms als Abschluß aufsetzt, gebraucht er im Jahre 1827 zum erstenmal in Deutschland ein schmiedeeisernes Raumschwerk. Diese in die Zukunft weisenden Neigungen zeigen sich auch bei seinem Bau des Viadukts über das Gohltal bei Nachen und seiner Lederbrücke bei Battenberg.

Moller gehört mit in die Reihe der für diese Zeit charakteristischen, unerhört vielseitigen Architekten, die neben unerschöpflichem Bauwillen auch noch die Kraft finden, um großartige Theaterdekorationen zu malen und als Forscher inhaltreiche Bücher zu schreiben. Zum Glück war er als Schaffender nicht geplagt von mittelalterlichen Visionen, er nennt die Baukunst des Mittelalters „ein Kind ihrer Zeit“, und er geht ihr in seinen Veröffentlichungen wissenschaftlich zu Leibe. Seine „Denkmäler deutscher Baukunst“ bringen zum erstenmal zuverlässige Aufnahmen, und er gilt in jener Zeit als der „vorzüglichste Kenner des Gotischen“ in ganz Deutschland (vgl. J. Schlippe im Künstlerlexikon Thieme-Becker). Das hindert nicht, daß er die Gotik ebenso dünn und trocken auffaßt wie seine Zeitgenossen, wenn er gelegentlich bei seiner ausgedehnten Denkmalpflege in ihrem Geiste restaurieren mußte, aber es ist, als ob er das empfunden hätte, denn er will die Dombauhütten wieder beleben, um dem mittelalterlichen Handwerksg Geist wirklich näherzukommen. Ebenso wie Mollers Forschen nicht nach Kunstgeschichte, sondern nach praktischem Sachwissen schmeckt, bleibt in seinem architektonischen Tun immer ein Zusammenhang mit dem praktischen Leben: er arbeitet an der Stadterweiterung Darmstadts mit städtebaulichem Verständnis und übt auf die ganze private Wohnungsbautätigkeit seiner Umgebung maßgebenden Einfluß aus.

Dieses Format wird von Georg Ludwig Friedrich Laves (1789—1864) nicht erreicht, aber alles in allem spielt er doch für Hannover eine ähnliche Rolle wie Moller für Darmstadt. 1810 ist er, gleich Klenze, einer der Architekten, der dem Kassel des Königs Jérôme in Fortsetzung der klassizistischen Atmosphäre du Rys seinen gränzierenden Charakter verleiht. 1814 kommt er nach Hannover und entfaltet hier eine große Tätigkeit, von der die Umbauten des Residenzschlosses, die mächtige Waterloo säule und vor allem das Schauspielhaus, ein Bau von vornehmer Klarheit, Kunde gibt. Davon, daß er nicht lediglich Bautenkünstler war, zeugt sein großzügiger Bebauungsplan des Ernst-August-Stadtteiles vom Jahre 1834.

B. Die bauliche Gesamtaufgabe

1. Vorbedingungen. Überschaute man nun den ganzen Kreis baulicher Erscheinungen, die aus der Epoche von 1810—40 als charakteristische Blüten neu emporwachsen, so sieht man, daß die Zeitalmosphäre für dies Wachstum in vieler Beziehung neue klimatische Verhältnisse geschaffen hat.

Um das zu erzeugen, was uns in der kunstgeschichtlichen Betrachtung als „Stil“ erscheint, ist irgendeine starke Willensmacht nötig. Die von innen kommenden Kräfte einer Zeit, die nicht ohne weiteres einen äußeren Ausdruck zu finden vermögen, müssen durch eine diktatorische Macht unvermerkt zusammengeballt werden zu typischer Formung. Solche Macht war in Deutschland lange die Kirche, dann wurde es immer mehr der Hof. Jetzt aber trat der formende