

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

Wille des Hofes mehr und mehr in den Hintergrund. Der Hof verbürgerlichte. „Schloß“ Parey, in Wahrheit ein idyllisches Gutshaus, ist ein ebenso charakteristischer Hintergrund für Friedrich Wilhelm III., wie Versailles es für Ludwig XIV. und Sanssouci für Friedrich den Großen gewesen war. Solch ein fürstlicher Hintergrund ist aber für die Kunst einer Zeit ein Programm: der Gutsherr von Parey konnte kein stilbildender Mäzen sein.

Wohl traten nach ihm Fürsten in Deutschland auf, die sich der traditionellen Mäzenatenspflicht bewußt waren, ja, die mit ganzem Herzen und persönlichster Anteilnahme künstlerische Ziele verfolgten: Friedrich Wilhelm IV., als Kronprinz, und Ludwig I. von Bayern. Aber sie entwickelten trotzdem keine stilbildende Kraft. Bei der verschwommen-schwärmerischen Art Friedrich Wilhelms nimmt das nicht wunder, er war wohl eigensinnig, aber nicht willensstark, und ohne Willensstärke läßt sich das Bild einer Zeit nicht formen; bei Ludwig I. scheint es im ersten Augenblick, als ob die Vorbedingungen dazu wohl gegeben wären. Aber gerade an ihm können wir sehen, daß diese Zeit wohl einen Fürsten, aber nicht der Fürst die Zeit zu formen vermochte.

Das ästhetische Problem, das diese Epoche bewegte, der Ausgleich zwischen antikischem und romantischem Wesen, entsprang einer Bildungsschicht, die unabhängig war von höfischem Leben: sie hatte ein Reich des Geistes geschaffen, in dem die Fürsten zu Gäste waren.

Das philosophische Problem, das die Epoche bewegte, war das Verhältnis zum Staate, in dem Sichte die nationale Gemeinschaft betonte, während Segel dieses nationale Ideal zu blasseren Menschheitsidealen ausweitete: an die Stelle des Fürsten trat ein überpersönlicher Begriff.

Das politische Problem, das die Epoche bewegte, war der Kampf um die Form, in der der einzelne, der hinter dem Begriff „das Volk“ steht, an den Geschicken seines Staates mitarbeiten konnte: das Volk, nicht der Fürst stand im Vordergrunde.

Alle diese geistigen Regungen bedeuten für die Fragen, die wir betrachten, das gleiche: den Übergang von einer fürstlichen zu einer bürgerlichen Kultur.

In dieser neuen Kultursphäre hatte sich die Baukunst zurechtzufinden; sie hatte den allgewaltigen Bauherrn als natürlichen Führer verloren und mußte den schwersten Übergang durchmachen, der für sie denkbar ist: die Verwaltung übernahm statt des Fürsten die Führung, ein anonymes Etwas. Das hieß in Wahrheit: die Baukunst mußte ihre Führung selber übernehmen.

Alle entscheidenden Architekten dieser Zeit waren hohe und höchste Staatsbeamte ihrer Berufssphäre; Weinbrenner, Schinkel, Klentze, Moller, Laves, Wimmel, Jussow usw., sie alle hießen „Oberbaudirektor“, „Oberlandesbaudirektor“, „Geheimer Oberbaurat“ und was dergleichen erbauliche Titel mehr sind. Und sie hießen nicht nur so, sie waren wirklich die leitenden Männer der baulichen Angelegenheiten großer Gebiete.

Plötzlich hatte der Architekt nicht nur die Verantwortung für seine eigene Einzelaufgabe, sondern er bekam die Verantwortung für eine übergeordnete Gesamtaufgabe.

Ist es verwunderlich, daß er sich des Wesens dieser Aufgabe, der Tragweite ihrer Verantwortung und der Methoden ihrer Erfüllung nicht gleich voll bewußt wurde?

2. Leistungen. Wenn man rückschauend die führenden Architekten dieser Epoche unter dem Gesichtswinkel dieser Aufgabenstellung betrachtet, kann man sagen: wirklich voll begriffen hat sie nur Weinbrenner. Mit genialem Blick hat er die Punkte erkannt, an denen man ansetzen muß, um aus einer einfachen Herstellung guter Bauwerke eine Baukultur zu machen. Er hat, wie wir gesehen haben, bereits eine deutliche Vorstellung von den Ansprüchen, die eine Menschenhäufung dem städtebaulichen Organisator stellt: er kümmert sich um Wasserversorgung und Kanalanlage als Mittel der Erschließung eines Arbeitsgebietes — um Bautenzonung und um Gartenstadt-Entwicklung, und die bewußte Formung künstlerischer Räume ist nur die letzte Blüte dieser Bestrebungen um einen anständigen Gesamtrahmen des Lebens. Er weiß bereits, daß man mit der Gestaltung des Bodens beginnen muß, um dies Ziel zu erreichen, und daß man als Nicht-Fürst nur eine eigentümliche Mischung von Verhindern und Verlocken als Mittel zur Verfügung hat, um indirekt seinen Willen durchzusetzen.

Sein Beispiel hat bei manchen seiner Schüler wohltuend nachgewirkt, im allgemeinen aber finden wir doch nur Fragmente dieser Erkenntnis bei seinen maßgebenden Kollegen. Klenze hat nur eine Vorstellung von der ästhetischen Seite des Städtebaus. Die zeigt sich in einer großartigen Weise in der Bewältigung des Komplexes der Münchener Ludwigstraße und ihrer Nachbarplätze, nicht zu vergessen die zielsichere Kühnheit, mit der er den Königsplatz auf freiem Felde als Fortsetzung der Gedankengänge Karl von Fischers anlegt.

Moller entwickelte vor allem ein anderes Teilgebiet des Städtebaus, die Denkmalpflege, für die er Richtlinien und die Anfänge einer vernünftigen Inventarisierung schafft. Das ist ein Gebiet, das auch sonst zur eifrigen Betätigung reizt. Leider! — denn die Liebe, mit der sich Männer wie Heidehoff oder Gärtner der Pflege edelster alter Bauten annahmen, war eine gespenstische Liebe. Bamberg, Speyer und viele andere Kirchen und Schlösser geben noch heute Kunde davon. Was man neu machte, zeigt einen vertrockneten Herbariums-Stil, was man in ungezügelter Hast gegen Barock und Rokoko entfernte, glich dem Ausrotten lieblicher Blumen, die im Garten zwischen den Pflanzen der Beete hervorkommen.

Und Schinkel? Wenn man sein Verhältnis zu städtebaulichen Aufgaben betrachtet, enthüllen sich nicht nur besonders deutlich die Eigenheiten seines Wesens, sondern enthüllen sich zugleich die Grenzen des städtebaulichen Verständnisses dieser Zeit.

Es ist kein Zufall, daß sie die Tradition des in Räumen denkenden Barocks nicht fortsetzt. Mit der griechisch-klassischen Formenwelt schleicht sich leise auch das griechische Verhältnis zum Raume in die Vorstellungen der Zeit. Vielleicht

hängt es mit dem Umstand zusammen, daß für die Griechen die Luft nichts Körperloses war, daß sie ihr raumkünstlerisches Augenmerk in ihren wichtigsten Schöpfungen nicht auf Konzentrierung des Blickes durch Plazwände, sondern auf Abfangen des Blickes durch kulissenartige Gruppierung richteten. Nicht Symmetrie und reales Gleichgewicht war ihr Ziel, sondern ein Auswägen des Ineinandergreifens asymmetrischer Wirkungen einer freien Gruppierung. Mit einem Worte, sie trieben optische und nicht mathematische Raumkunst.

Ähnliche Tendenzen sind in Schinkels städtebaulichen Leistungen deutlich erkennbar. Wenn ihm die Leitlinien eines festen Rahmens gegeben sind, fügt er mit feinstem Gefühl seinen neuen Bau herein — aber von Natur aus verachtet er die „lange abgenutzten neu-italienischen und neu-französischen Maximen, worin besonders ein Mißverständnis in dem Begriff von Symmetrie so viel Scheiterei und Langeweile erzeugt hat und eine ertötende Herrschaft errang“. (Schreiben an König Maximilian II. von Bayern.) Seine besten Eigenschaften treten hervor, wenn er dem Lustgarten aus ganz freiem Gefühl für Maßstabswerte heraus im Museumsbau den nötigen Salt gibt, aber sehr lehrreich für das Erkennen seines Raumgefühls ist es doch, daß er in einem großen Bauungsplan-Ausschnitt des Jahres 1817 dem gleichen Lustgarten sein künstlerisches Gepräge dadurch geben wollte, daß er nahe beim Schloß Monbijou in der Schloßachse ein gewaltiges Pantheon als abfangenden Blickpunkt dieses Platzes zu errichten vorschlug. Auch seine ursprünglichen Gedanken für den Leipziger Platz und den Spittelmarkt gehen nicht auf Raumgebilde, sondern auf monumentale Blickpunkte langer Achsen. Diese Achsen findet er im allgemeinen aus der vorangehenden Zeit bereits vor; wo er sie selber anstrebt sind sie nicht zur Ausführung gekommen: der Plan von 1817 sieht, von einer neuen Spreerbrücke ausgehend, rechtwinklig zur Oranienburger Straße eine monumentale Achse vor, die in der Gegend der Hospitalstraße in einen riesigen Platz mündet, der das Friedrich-Forum an den Linden um das Doppelte übertrifft, und in einem Plan von 1840 finden wir den späteren Reichskanzlerplatz als „Paradeplatz“ und darüber eine lange Achse, die über den Spreebogen auf einen Kirchenneubau nördlich der Invalidenstraße zielt. Diese Pläne haben mehr tastenden als gestaltenden Charakter, denn sie lassen schwierige Punkte ungelöst. Wenn sie in dieser Form nicht verwirklicht sind, so liegt das zum Teil daran, daß die Zeit selbst einem Schinkel nur Einzelaufgaben stellte, die einem gegebenen Bauplatz angepaßt werden mußten; die Geschichte des Werderschen Marktes zeigt das deutlich, der ein ausgezeichnetes Beispiel malerischer Bauanordnung geworden wäre, wenn Schinkel die Lücke am Kupfergraben zwischen Linden und Schleusenbrücke statt mit der beziehungslosen Masse der Bauakademie mit seinem großartigen Projekt für die königlichen Stallungen hätte schließen können. Zum anderen Teil aber lag es in Schinkels künstlerischem Wesen. Wir sehen, daß seine städtebauliche Phantasie, wenn er monumental sein will, auf die gleichen Wirkungen ausgeht, die seine Theaterdekorationen so großartig



machen: auf Achsen und auf Blickpunkte. Aber das gibt noch keine Räume, sondern ein Prinzip reliefmäßiger Bildanordnung, das auch für Schinkels größte Ideal-Entwürfe seiner letzten Jahre charakteristisch bleibt. Seine städtebauliche Phantasie war am glücklichsten, wenn sie alle monumentalen Gestaltungsabsichten abstreifte und sich einfach dem Einpassen in die Gegebenheiten der Umgebung überließ. Je stärker der landschaftliche Charakter dieser Umgebung war, um so mehr wuchs sein Künstlertum.

Diese Charakterisierung ist gleichbedeutend mit dem Urteil: Schinkel zeigt uns den Übergang der ästhetischen Seite des Städtebaus vom Räumlichen ins Malerische. Darin liegt aber der Keim zur Auflösung des Städtebaus als Kunst der Regie großer Massen. Das optische Interesse schrumpft allmählich zum Interesse an der optischen Wirkung des eigenen Einzelbaus zusammen und man verliert den Sinn für die Disziplin, die große mathematisch gebundene Zusammenhänge erfordern. Damit wird zugleich der Sinn für die großen Gemeinschaftsfragen des Städtebaus gefährdet. Der Aufstieg in Schinkels individuellem Künstlertum ist zugleich ein Abstieg in seinem sozialen Künstlertum.

Soziales Künstlertum! Das ist ein ganz neuartiger Begriff, den diese Zeit als Forderung gebiert. Die Verantwortung für die Gesamtentwicklung, die ihren bisherigen Träger verloren hat und allmählich mehr und mehr auf den Schaffenden selber übergeht, ruft diese Forderung hervor. Es ist bezeichnend für die Lage der Zeit von 1810—1840, daß ihr symbolhafter Repräsentant, Schinkel, von dieser Forderung noch nichts weiß. Er sucht zwar mit unermüdlicher Arbeitsfreudigkeit die einzelnen Werke, die in seinem Baudirektoren-Reich entstehen, zu veredeln, aber die grundlegenden Maßnahmen, die nötig sind, um den würdigen Rahmen für das Einzelwerk zu schaffen oder auch zu erhalten, sind ihm einstweilen verborgen. Die Folgen solchen Mangels treten in diesem Zeitabschnitt noch nicht so bitter hervor, denn noch herrscht im normalen Wohnungsbau ein gewisser Anstand, der Gemeingut der Bauenden ist, und noch ist der Wohnungsbau das maßgebende Element für die Physiognomie der Städte.

Aber das soll bald anders werden. Etwa um die Zeit, die mit Schinkels Verschwinden zusammenfällt, ballen sich die Kräfte siegreich zusammen, die alle Vorbedingungen architektonischen Tuns entscheidend umgestalten: die Kräfte der beginnenden Weltherrschaft der Technik. Man ist schlecht vorbereitet auf solchen Umschwung. Der Blick ist gerichtet auf das architektonische Einzelwerk, und der immer stärker werdende literarische Einfluß kunsthistorischer Auffassung, der an die Stelle dessen tritt, was früher Tradition war, verstärkt diese individualistische Blickrichtung. Der Kunsthistoriker betrachtet die Baukunst gleich der Plastik und Malerei wie eine Summe einzelner künstlerischer Leistungen. Dadurch beginnt die eine Hälfte baulichen Tuns, die soziologisch gestaltende, noch mehr dem Interesse zu entschwinden. Gerade in dem Augenblick, wo dieses Interesse am notwendigsten ist. Darin liegt das Verhängnis der kommenden Epoche, dessen Wirkung bis in unsere Tage reicht.