"*In welchem Style sollen wir bauen ?*" -
Studien zu den Schriften und Bauten des Architekten Heinrich Hübsch (1795-1863)

Von der Philosophisch-Historischen Fakultät

der Universität Stuttgart

zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)
genehmigte Abhandlung

vorgelegt von

Silke Walther

aus Herne

Hauptberichter : Prof. Dr. B. Wyss

Mitberichter : Prof. Dr. R. Steiner

Tag der mündlichen Prüfung : 20. Februar 2003

Institut für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart

Stuttgart 2004

Summary

Although one of Friedrich Weinbrenner's best known pupils, Heinrich Hübsch of Weinheim (1795-1863), belongs to the foremost exponents of German Rundbogenstil architecture, his role in nineteenth-century architecture as well as the sources and artistic aims of his style have long been misunderstood. In his famous pamphlet "*In what style should we build ?*" Hübsch questioned the idealistic approach of classicist aesthetics and suggested a new, adaptable style evolving out of material and construction, the so-called Rundbogenstil. Scientific research has been done on Hübsch's stimulating role in the architectural debate on style which occupied architects and theorists over several decades and ended without a distinct victory of the views of either the classicists, gothic revivalists, or the protagonists of a "hypothetical third style" (Frampton), the choice of the round arch architects. While Hübsch has been interpreted as a theorist who coined the "theory" of the Rundbogenstil, less is known about the foundations, sources and aims of this stylistic concept as regards the architect's theory and practice. This thesis examines his major literary and architectural works and discusses them in the historical context of their time. The aim was to give a chronological outline of Hübsch's theoretical approach, his "practical art theory", within a history of ideas and to show in an exemplary manner how Hübsch tried to translate his ambitious artistic aims into peculiar designs in his major public buildings. The primary goal of my study was to ground Hübsch's justifications and arguments for the turn to the "new style" after the decline of Weinbrenner's classicist era at Karlsruhe in a wider context, considering his influential role as principal government architect of Baden as well as his teaching at the polytechnical school at Karlsruhe, drawing from many contemporary sources in German archives and nineteenth-century publications. By contextualizing Hübsch's theoretical and practical works and supplying background information about them, I wish to contribute to a deeper understanding of the architect's role as both a romantic and a rational protagonist who helped to overcome the vestiges of classicist doctrine, unconsciously paving the way for a functionalist design theory without conventional limitations .

The first chapter delineates Hübsch's education and training in Heidelberg and Karlsruhe where he prepared himself for a career as an architect and came in touch with Romantic philosophy and, at Karlsruhe, with Weinbrenner's straigthforward rationalism and taste for the Antique. This chapter concentrates on Weinbrenner's architectural theory in the "Architektonische Lehrbuch" which formed the basis of

Hübsch's study at Weinbrenner's private school of architecture, and on Hübsch's first travel to Italy and Greece (1817-1820). His interest in both Italian medieval architecture and Greek Antiquity is demonstrated by his travel sketches, his "materialistic" approach to architecture shown by his important essay "On Greek architecture" (1822), from the publication of which a lively controversy with the archeologist and leading professor of architecture at the Bauakademie (Berlin), Aloys Hirt, did ensue.

As a continuation of the analysis, the second chapter shows how an alternative concept of style was developed step by step between 1825 and 1847 by Hübsch who, unsatisfied with the present state of architecture, wanted to invent a "new style" out of material, construction, and other extraneous conditions such as religious, or cultural values. This chapter presents "In what style should we build ?", sketches the reception of some central ideas of the treatise by other architects, and compares Hübsch's early basic concept of a modern "Rundbogenstyl" to that of his major work, "Die Architektur und ihr Verhältnis zur Malerei und Skulptur" of 1847. In this book, the architect tried to deduce "objective" qualities and principles for present building practice from a range of historical building systems. The main purpose of his structural analysis of past styles in architecture was to provide arguments in favour of his synthetical "Rundbogenstyl" which was then explained by its suitability to the modern Christian era, the "Neo-Christian Classical Period". The chapter concludes with Hübsch's role as director and teacher of the architectural department of the polytechnische Schule in Karlsruhe in order to show the connection between his training of young architects , and his writings.

The third and last theoretical chapter presents for the first time Hübsch's last and most extensive work, "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" (1858-1862 /63), which has long been considered to be a publication on early Christian and Byzantine monuments in Italy. A closer analysis of the text reveals that Hübsch tried again to reconcile theory and history of architecture in order to establish a new, objective canon or "grammar" of architectonic elements which could be modified by each architect according to present needs and individual taste. In the first part, the architect takes up the question of style in contemporary church building and then holds the view that it must be founded on the "altchristliche Stil" (i.e. early Christian and Byzantine tradition) to meet ethical, aesthetic and practical needs of modern church architecture. In this chapter, I argue that Hübsch felt the need to justify his thoroughly rational and universal concept of style by giving it historical roots of the

Christian tradition in order to compete with the architects of the Gothic Revival movement who could rely on a series of accepted Gothic monuments that were held to represent a "period style". Hübsch's second part of that work, his contribution to archaeological reconstructions of destroyed monuments in Italy, Asia Minor etc. is described by way of summary and illustrated by his reconstruction of S. Lorenzo maggiore (Milan), which led to a controversy with the art historian Franz Kugler concerning the value of the "altchristliche Stil".

The fourth chapter forms a separate unit of my study and is dedicated to Hübsch's public buildings, the churches of his publications and his major profane buildings, extending from his first church at Wuppertal-Barmen to one of his latest rural churches at Altschweier. The aim of this chapter is to give an overview of the main features of his works and to reconstruct the artistic concept, drawing from Hübsch's own commentaries and from contemporary sources, whenever possible.
This chapter also examines how the model of the basilica discussed in 1828 as most suitable type of church architecture influenced the design and execution of rural and urban churches in the Rundbogenstil. Examples of profane buildings reveal that Hübsch's theory concentrated on public, representative buildings rather than utility buildings and therefore did not cover his extensive architectural practice. This discrepancy between theorizing and building practice according to present needs can be read as a typical characteristic of the nineteenth century.

The final chapter treats the problem of style in the field of restoration and focusses on two examples which show Hübsch as a creative "conservator" of romanesque churches : the conventual church of Tennenbach near Freiburg, and the Western façade of Speyer cathedral. Although historical concepts influenced his theory of the Rundbogenstil, Hübsch was throughout his lifetime far from accepting the notion of accurate historical imitation both in his modern synthesis and, what later critics censured as fatal, in his practice of restoring romanesque structures. The purpose of this chapter is to delineate Hübsch's efforts to regain a formerly lost, supposedly "original" condition of the mentioned monuments by restoring them according to a purified model based on his empirical findings and his stylistic concept of the Rundbogenstil. His approach to restoration was guided by nearly the same assumptions about the nature and development of the Romanesque style as his archaeological reconstructions of old churches in "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen."

Zusammenfassung

Obwohl einer der bekanntesten Schüler Friedrich Weinbrenners, Heinrich Hübsch aus Weinheim (1795-1863) zu den Hauptvertretern der deutschen Architektur im Rundbogenstil gehört, wurden die Quellen und künstlerischen Intentionen seines Stils wie auch seine Rolle in der Architektur des 19. Jahrhunderts lange mißverstanden. In seiner berühmten Streitschrift "In welchem Style sollen wir bauen ?" stellte Hübsch die idealistische Ästhetik des Klassizismus in Frage und schlug stattdessen einen neuen, anpassungsfähigen Stil vor, der aus dem Material und der Konstruktion hervorgehen müsse, der sogenannte "Rundbogenstil." Bislang ist Hübschs impulsgebende Rolle in der Architekturdebatte über den Stil in der Forschung untersucht worden ; eine von Architekten und Theoretikern über mehrere Dekaden geführte Debatte, die ohne einen erkennbaren Triumph der Anhänger des Klassizismus, der (Neu-) Gotik oder des "hypothetischen dritten Stils" (Frampton), die Lösung der Rundbogenstil-Architekten endete. Während man Hübsch bislang als den Theoretiker auffaßte, der dem Rundbogenstil eine Theorie gab, ist über die Grundlagen, Quellen und Ziele dieses Stilkonzepts in bezug auf Hübschs eigene Theorie und Praxis wenig bekannt. Die vorliegende Dissertation untersucht seine theoretischen und architektonischen Hauptwerke und analysiert sie vor dem Hintergrund ihrer Entstehungszeit. Ziel war es, eine auf die Ideengeschichte bezogene, chronologische Darstellung von Hübschs theoretischem Ansatz, seiner "practischen Kunsttheorie", zu geben und exemplarisch aufzuzeigen, wie Hübsch seine ehrgeizigen künstlerischen Ambitionen in eigentümliche Entwürfe für seine wichtigsten öffentlichen Bauten übersetzte. Hauptabsicht meiner Studie war es, die Legitimationen und Argumente für seine Hinwendung zum "neuen Styl" nach dem Ende der klassizistischen Ära Weinbrenners in Karlsruhe in einen größeren Zusammenhang zu stellen und sowohl seine einflußreiche Funktion als oberster Staatsarchitekt des Großherzogtums Baden und seine Lehre an der polytechnischen Schule miteinzubeziehen, wobei ich mich auf Archivalien und zeitgenössische Quellen und Publikationen stützte. Durch die Rekonstruktion des einstigen Zusammenhangs der theoretischen und praktischen Werke und die Bereitstellung von Hintergrundinformationen über diese hoffe ich, zu einem vertieften Verständnis der Rolle des sowohl romantischen und rationalistischen Architekten beizutragen, der zur Überwindung der Residuen einer klassizistischen Architekturlehre maßgeblich beitrug und, unbewußt, einer funktionalistischen Entwurfslehre ohne konventionelle Beschränkungen den Weg ebnete.

Das erste Kapitel schildert Hübschs Studium und Ausbildung in Heidelberg und Karlsruhe, wo er , sich auf die Laufbahn eines Architekten vorbereitend, mit romantischer Philosophie und mit Weinbrenners schlichtem Rationalismus und dessen Vorliebe für die Antike in Kontakt kam. Das Kapitel berücksichtigt Weinbrenners Architekturtheorie in seinem "Architektonischen Lehrbuch", die Grundlage von Hübschs Ausbildung in dessen privater Bauschule, sowie Hübschs erste Reise nach Italien und Griechenland (1817-1820). Sein Interesse am italienischen Mittelalter und der griechischen Antike wird anhand seiner Reisezeichnungen nachvollzogen, seine materialistische Architekturauffassung anhand seiner wichtigen Abhandlung "Ueber griechische Architectur" (1822) aufgezeigt, deren Publikation zu einer lebhaften Kontroverse mit dem Archäologen und führenden Architekturprofessor der Berliner Bauakademie , Aloys Hirt, führte.

In Fortführung dieser Analyse, zeichnet das zweite Kapitel nach, wie Hübsch, unzufrieden mit der gegenwärtigen Architektursituation, zwischen 1825 und 1847 Schritt für Schritt ein alternatives Stilkonzept entwickelte, wobei er den Stil aus dem Material, der Konstruktion und anderen, äußerlichen Faktoren wie religiösen oder kulturellen Werten entwickeln wollte. Dieses Kapitel stellt "In welchem Style sollen wir bauen ?" vor, skizziert die Rezeption einiger zentraler Gedanken der Schrift durch andere Architekten und vergleicht schließlich Hübschs frühes Grundkonzept eines modernen "Rundbogenstyls" mit dem seines Hauptwerks, der Schrift "Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur" von 1847. In diesem Buch versuchte Hübsch, aus einer Reihe historischer Bausysteme "objektive" Eigenschaften und Prinzipien für die gegenwärtige Baupraxis herzuleiten. Der Hauptzweck seiner Strukturanalysen vergangener Bauarten war die nähere Begründung seines synthetischen "Rundbogenstyls", der nun als der modernen christlichen Epoche, der "neuchristlich-classischen Periode", angemessene Stil bezeichnet wird. Am Ende des Kapitels wird die Verbindung zwischen Hübschs Architektenausbildung und seiner Theorie aufgezeigt, indem seine Rolle als Direktor und Architekturprofessor der polytechnischen Schule thematisiert wird.

Das dritte und letzte theoretische Kapitel stellt erstmals Hübschs umfangreiches Spätwerk, "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" (1858 -1862 /63) vor, welches lange als Denkmalpublikation über frühchristlich-byzantinische Architektur galt. Eine nähere Analyse des Texts ergibt, daß Hübsch wiederum eine

Versöhnung von Theorie und Geschichte anstrebte, um einen neuen objektiven Kanon oder eine "Grammatik" architektonischer Elemente aufzustellen, die von jedem Architekten nach dem jeweiligen Zweck und individuellen Geschmack modifiziert werden konnte. Im ersten Teil griff der Architekt die Frage nach dem Kirchenbaustil der Gegenwart auf und vertrat die Meinung, daß dieser auf dem "altchristlichen Stil" (d.h. der frühchristlichen und byzantinischen Architektur) basieren müsse, um den ethischen, ästhetischen und praktischen Anforderungen im modernen Kirchenbau zu genügen. In diesem Kapitel argumentiere ich, daß Hübsch die Notwendigkeit sah, seinem völlig rationalen und universalen Stilkonzept historische Wurzeln in der christlichen Tradition zu geben, um mit der neugotischen Bewegung konkurrieren zu können. Diese stützte sich auf eine Reihe anerkannter gotischer Monumente, welche einen "Epochenstil" umrissen. Hübschs zweiter Teil, seine archäologischen Rekonstruktionen zerstörter Denkmäler Italiens, Kleinasiens, etc. werden in einer Zusammenfassung und anhand der Rekonstruktion S. Lorenzos (Mailand) vorgestellt, welch letztere eine Auseinandersetzung mit dem Kunsthistoriker Franz Kugler über die Bedeutung des "altchristlichen Stils" ausgelöst hatte.

Das vierte Kapitel bildet eine Einheit innerhalb meiner Studie und ist Hübschs öffentlichen Bauten, den Kirchen seiner Publikationen und den wichtigsten Profanbauten vom ersten Kirchenbau in Wuppertal-Barmen bis zu einer der letzten ländlichen Pfarrkirchen in Altschweier gewidmet. Das Ziel des Kapitels ist es, einen Überblick über die wichtigsten Charakteristika seiner Bauten zu geben und das dahinter stehende künstlerische Konzept zu rekonstruieren, wobei ich mich möglichst auf Hübschs Entwurfskommentare und zeitgenössische Quellen gestützt habe. In diesem Kapitel untersuche ich desweiteren, wie das 1828 umrissene Modell der Basilika als dem Kirchenbau adäquatester Typus die Entwürfe und Ausführung städtischer und ländlicher Kirchen im Rundbogenstil beeinflußte. Die Beispiele der Profanarchitektur enthüllen, daß Hübschs Theorie sich auf öffentliche Bildungsbauten statt Zweckbauten konzentrierte und daher seine Theorie die umfangreiche Baupraxis nicht abdeckte. Diese Diskrepanz zwischen Theoriebildung und einer an zeitgenössischen Gegebenheiten orientierten Baupraxis kann als typisches Merkmal des 19. Jahrhunderts gelten.

Das letzte Kapitel geht dem Problem des Stils im Bereich der Denkmalrestaurierung nach und beschränkt sich auf zwei Beispiele, die Abteikirche des Klosters Tennenbach bei Freiburg und die Westfassade der Doms zu Speyer, welche Hübsch

als schöpferischen "Denkmalpfleger" romanischer Sakralbauten zeigen. Obwohl historisches Denken seine Architekturtheorie des Rundbogenstils beeinflußte, lehnte Hübsch sowohl in seinem modernen Stilkonzept und - was spätere Kritiker als verhängnisvoll beurteilten - in seiner Methode der Denkmäler-Wiederherstellung die Idee einer getreuen historischen Nachahmung zeitlebens ab. Die Absicht dieses Kapitels ist es, die Bemühungen um die Rückgewinnung eines verlorenen, vermeintlich "ursprünglichen" Zustands der beiden erwähnten Denkmäler nachzuzeichnen, die der Architekt nach einem purifizierten Modell restaurierte, welches sich sowohl auf empirische Denkmalbefunde und auf sein Konzept des "Rundbogenstils" stützte. Seine Restaurierung wurde nahezu von denselben Annahmen über das Wesen und die Entwicklung der romanischen Bauart gelenkt, die auch den archäologischen Rekonstruktionen in "Die Altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" zugrunde lagen.

Gliederung

"*In welchem Style sollen wir bauen ?*" -
Studien zu den Schriften und Bauten Heinrich Hübschs (1795-1863)

Einleitung (Seite 1-21)

I. Von der Klassizismuskritik zum *Rundbogenstil* (Seite 23-91)

1.1 Zwischen Klassik und Romantik : Zur Ausbildung des Architekten

1.2 "*Ewiges Rom*" und "*Malerisches Athen*" :
Die Bildungsreise und der Einfluß der Nazarener in Rom

1.3 "*Ueber griechische Architectur*" und der Streit mit Aloys Hirt

II. Genese und Themen Hübscher Architekturtheorie und -ästhetik im Detail (Seite 93-212)

2.1 Das "Theater mit eiserner Dachrüstung" (1825)

2.2 Das Grundkonzept in "*In welchem Style sollen wir bauen ?*"(1828)

2.3 Zwischen Rationalismus und Idealismus : Die Architekturästhetik von 1847

2.3.1 Der allgemein-ästhetische Teil

2.3.2 Die Analysen historischer Bauarten

2.3.3 Grundzüge eines "neuchristlich-classischen Baustyls" der Gegenwart

2.3.4 Hübschs Kritik am Stilpluralismus

2.4 Der "*Regenerator der deutschen Baukunst*" und die Polytechnische Schule in Karlsruhe

III. Zwischen Theorie und Geschichte : "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" (Seite 213-299)

3.1 Das Spätwerk im Überblick : eine Einführung

3.2 Die Baudenkmäler-Publikation im Detail

3.2.1 Der Vergleich mit der Antike

3.2.2 Die altchristlichen Kirchen im Vergleich mit späteren Baustilen

3.3 Hübschs Konflikt mit der Historiographie am Beispiel der Kontroverse mit Franz Kugler

3.4 Fazit : Der gelehrte Architekt - ein vergessener Pionier ?

IV. Der "neue Baustil" in Theorie und Praxis - ein exemplarischer Querschnitt durch das Oeuvre (Seite 301-562)

4. 1 Hübschs Rundbogenstilkonzept anhand der "Bauwerke"-Kirchen

4.1.1 Einführung

4.1.2 Evangelische Kirchen der "Bauwerke"
Evangelische Hauptkirche in Wuppertal-Unterbamen (1826-1832)
Projekt zu einer evangelischen Stadtkirche "St. Stephan" (1827/1829-30)
Die evangelische Kirche in Epfenbach (1833-36)
Evangelische Kirche in Zaisenhausen (1834-36)
Evangelische Kirche in Bauschlott (1836-38)

4.1.3 Katholische Kirchen der "Bauwerke"
Entwurf einer katholischen Kirche für Bad Dürrheim (1830 -31/1838)
Katholische Kirche in Oberrotweil (1829/1838)
Kirche in Stahringen (1829/1835-1837/38)
Katholische Kirche in Weizen (1835/1837)
Die Bulacher Pfarrkirche St. Cyriakus und Laurentius
(1828-33/1835-37)
a) Die Entwicklung des Gewölbes (1831-1834)
b) Die Architektur der ausgeführten St. Cyriakus-Kirche
(1835-1837)
Entwurf zu einer Bischofskirche für Rottenburg a. Neckar (1834)

4. 2 Profane Hauptwerke zwischen 1825 -1857

Erste Bauten der "Bauwerke" (1822-1828)
Das Karlstor (1828-1830)
Die Finanzkanzlei (1830-1833)
Die Polytechnische Schule (1832-1836)
Die Zoll- und Lagerhäuser für den Freihafen Mannheim (1836-40)
Das Landesgestüt in Karlsruhe (1836-1838)
Das Museum in Karlsruhe (1836/37-1846)
1. Die Architektur des Museums
2. Die Ausstattung mit Plastik und Malerei
3. Zusammenfassung
Die Trinkhalle in Baden-Baden (1837/1839-42)
1. Vom Entwurf zum Ausführungsprojekt
2. Die Architektur der Trinkhalle
3. Die Aussstattung des Gebäudes mit Malerei und Skulptur
Das neue Männerzuchthaus in Bruchsal (1838-1848)
1. Der Planungsverlauf bis zum Ausführungsprojekt (1837/1840-1841)
2. Die Kontroverse über das Haftsystem der Strafanstalt

3. Die Architektur des Männerzuchthauses
Bauten in Baden-Baden und Heidelberg zwischen 1846-1849
Das Dampfbad in Baden-Baden (1846-48)
Das Anatomische und Zoologische Institut der Universität Heidelberg (1847-1849)
Entwurf zum Instituts- und Galeriegebäude für das Städelsche Kunstinstitut
Das zweite Hoftheater in Karlsruhe (1847/1851-1854)
1. Die Theaterbaufrage und Hübschs "Hoftheater I"
2. Die Architektur des ausgeführten Theaters (1851-1853)
3. Die Fassadengestaltung und die Ausstattung des Theaters mit Malerei und Plastik
Die Bauten im Botanischen Garten Karlsruhe (1853-1857)
1. Die Planung bis 1853
2. Das Ausführungsprojekt
3. Bemerkungen zum Verhältnis von Stil und Konstruktion

4. 3 "Freie Reproductionen" des altchristlichen Stils (1847-1863) : Späte Kirchenprojekte in Auswahl

4.3.1 Entwürfe für "Hauptkirchen"

Entwurf zu einer evangelischen Hauptkirche (1847)
Projekt zu einer zweiten evangelischen Stadtkirche für Karlsruhe (1853)
Projekt zu einer katholischen Kuppelkirche für Karlsruhe (1853)

4.3.2 Kapellenentwürfe in den "Altchristlichen Kirchen"

Feldkapelle
Gottesacker-Kapelle für den Baden-Badener Friedhof
Kapelle zu Badenweiler
Klosterkirche zum Heiligen Grab in Bruchsal

4.3.3 Späte Basiliken und Saalkirchen

Katholische Pfarrkirche Emmendingen
Katholische Pfarrkirche von St. Georgen bei Freiburg
Katholische Ludwigskirche von Ludwigshafen am Rhein
Katholische Pfarrkirche zum Hl. Kreuz in Bietigheim
Pfarrkirche von Bühlertal
Pfarrkirche von Altschweier

V. "*In welchem Style sollen wir bauen ?*" Zwei Beispiele Hübscher Denkmalrestaurierung in Freiburg und Speyer (Seite 563-641)

5. 1 Zwischen Tradition und Erfindung : Die Ludwigskirche (1829-1838)

5.1.1 Von Tennenbach zum Freiburger Bauprojekt

5.1.2 Die Architektur der Ludwigskirche

5.1.3 Zusammenfassung

5. 2 Vollendung im Rundbogenstil ? Die Speyerer Domrestaurierung (1854-1858)

5.2.1 Der Dom als Nationaldenkmal und die Vorgeschichte der Restaurierung

5.2.2 Die Architektur des neuen Westbaus

5.2.3 Bemerkungen zur Ausstattung des Westbaus mit Malerei und Skulptur

5.2.4 Kritische Stimmen zur neuromanischen Westfassade

5.2.5 Resümee : "*Ein Phönix in verjüngter Pracht*" -
Der neuromanische Westbau als "vollendende Wiederherstellung"

VI. Schlußbetrachtung (Seite 643-652)

Anhang

Abbildungsteil zu den Kapiteln I-V (Seite 655-741)

Abbildungsverzeichnis (Seite 743-761)

Bibliographie (Seite 763-793)

I. Unpublizierte Quellen

II. Gedruckte Quellen / Primärliteratur

III. Forschungsliteratur

IV. Anhang zur Bibliographie

Zur Biographie des Architekten H. Hübsch (1795-1863) : (Seite 795-820)

1. Bemerkungen zur Quellenlage

2. Chronographische Übersicht zum Leben Heinrich Hübschs

3. Anhang zu Kap. V.2 : Inschrift am Speyerer Westbau

4. Porträt des Architekten

Einleitung

Die vorliegende Studie unternimmt den Versuch, Heinrich Hübschs architekturtheoretische Schriften erstmals in ihrem inhaltlichen und chronologischen Zusammenhang darzustellen und diese "Theorie" in Beziehung zu seinen wichtigsten Bauwerken und seiner Lehre an der polytechnischen Schule Karlsruhe zu setzen. Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit war die Frage nach Hübschs Position als Theoretiker, die sich weder eindeutig dem vorangegangenen Klassizismus seines berühmten Lehrers Friedrich Weinbrenner , noch der konträren Strömung neugotischer Architekturtheorien zuordnen läßt. Die Aufarbeitung des architekturtheoretischen Denkens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich bislang auf den aus der Kultur der Aufklärung überkommenen Dualismus zwischen Antike und Mittelalter, "griechischem" und "gothischem Styl", konzentriert. Die Reaktualisierung der Antike im *Greek Revival* hatte sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts parallel zur frühromantischen Rehabilitierung der gotischen Architektur, insbesondere ihres Kirchenbaus, vollzogen. Durch den reflexiven Blick auf die Kunst vergangener Epochen war die Antike als traditioneller Bezugspunkt vitruvianischer Ordnungsarchitektur und Theoriesysteme relativiert. Hatten Architekten im 18. Jahrhundert noch gehofft, mit den Ausgrabungen in Herculaneum , Pompeji und nach der Wiederentdeckung der Tempel von Paestum würden zugleich neue, objektive Prinzipien für die zeitgenössische Baupraxis ans Licht befördert, war dieser Enthusiasmus bald verflogen. Jeder empirische Wissenszuwachs erschütterte die Autorität der vitruvianischen Tradition und ihre rhetorisch fundierten Regelsysteme. Die Inkommensurabilität zwischen klassischem Theoriegebäude und historisch-empirischem Befund hatte schließlich nicht zur Korrektur, sondern zur Implosion der Theorie des Vitruvianismus geführt. Die Zeit zwischen 1760 und dem beginnenden 19. Jahrhundert brachte grundlegende Umwälzungen nicht zuletzt in der Wahrnehmung und Definition von Architektur .[1] Die Relativierung vormals richtungsweisender Maßstäbe und das Interesse an nichtklassischer Kunst, insbesondere an mittelalterlichen Bauarten, schufen eine

---

[1] Abweichend von Germanns Definition des Vitruvianismus werden Krise und Auflösung der vitruvianischen Architekturlehre hier schon für die Zeit zwischen ca. 1760-1800 angenommen. Der Stilbegriff der Hübschen Architekturschriften ist ein deutliches Zeichen für die Überwindung der Ordnungsarchitektur. Dies schließt nicht aus, daß Architekten wie Hübsch, Klenze, Semper u.a. sich über das Ende des eigentlichen Vitruvianismus mit vitruvianischen Kategorien, dem Urtext und dessen Rolle für die klassizistische Theorie auseinandersetzten, vgl. Georg Germann, Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie, Darmstadt 1980

neue Ausgangslage für die Architekturtheorie. Das Nebeneinander des Ungleichzeitigen, die Koexistenz von Restbeständen des Vitruvianismus, des Rationalismus der Spätaufklärung, der romantischen Empfindsamkeit und patriotischen Mittelalterverehrung, des geometrischen Reduktionismus und einer pittoresken Ästhetik bestimmte die architekturtheoretische Diskussion bis in die erste Jahrhunderthälfte. Um 1800 hatte sich die Architektur nicht zuletzt durch die ästhetischen Abhandlungen und die anschwellende Flut von Architekturpublikationen aller Art einen festen Platz als öffentliche Kunst erobert, der eine moralisch verbessernde, bildende und identitätsstiftende Wirkung zugestanden wurde. Der Optimismus bezüglich der reformerischen Rolle der Architektur wurde durch das Erlebnis des gesellschaftlichen Umbruchs zwischen 1790-1810 gefördert. Die Erkenntnis, daß jede Epoche andere Architekturen hervorgebracht hatte, warf die Frage nach dem Charakter der eigenen Zeit und ihren gewandelten Bedürfnissen und Aufgaben auf. Die ersten Versuche, die Architektur auf diese abzustimmen und zugleich "eine für Deutschland eigentümliche Bauart" zu erfinden, fallen in die Zeit der Jahrhundertwende.[2] Sie führten bekanntlich nicht zum angestrebten Konsens, sondern zu fortschreitendem Relativismus und einer babylonischen "Verwirrung der Stile und ... des Stilbegriffs."[3]

Der 1795 in Weinheim geborene Heinrich Hübsch gehörte zu einer Architektengeneration, die in diesem "Irrgarten"[4] nach einer soliden Basis für ihre eigene Baupraxis suchte und dabei auf den historischen Erkenntnissen, ästhetischen Anschauungen und Methoden der voraufgegangenen Jahrzehnte seit Winckelmann aufbaute. Als gemeinsame Merkmale der Architekturtheorien der Romantik können hier in starker Vereinfachung die Abkehr vom Vitruvianismus, die Aufwertung der Wahrnehmung und Empfindung von Architektur und die historische und ästhetische Analyse von Bauwerken aller Länder und Zeiten gelten. Das Vakuum, das

---

[2]Auf die ideellen Verbindungen zwischen der Stilfrage um 1800 und den Baustil-Diskussionen der 1830er Jahre wies zuletzt Philipp in seiner Darstellung deutscher Architekturtheorie zwischen 1790-1815 hin, s. K. J. Philipp, Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik, Stuttgart 1996, 8-16, 10 f.; 179; 217; zur Geschichte der Architekturästhetik zwischen 1760-1840 in Deutschland s. Jens Bisky, Poesie der Baukunst, Köln /Weimar 2000, 3-19

[3]Georg Germann, Die Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie, München 1974, 9

[4]Goethe charakterisierte die eigene Zeit als "Irrgarten", da ihm die Begründung eines neuen Systems der "Baukunst" notwendig erschien, s. J.W. von Goethe, "Die zum Studium der Baukunst erforderlichen Werke", in: Goethe, Ästhetische Schriften (1771-1805) : Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. von Friedemar Apel, in: Goethe, Sämtliche Werke (Bibliothek deutscher Klassiker), Frankfurt a.M. 1998 , Bd. 18 (Ästhetische Schriften 1) , 404

durch die Auflösung des klassisch-vitruvianischen Theoriegebäudes entstanden war, mußte durch zukunftsträchtige, entwicklungsfähige Alternativen ausgefüllt werden, um die Rolle der Architektur und das professionelle Selbstverständnis des Architekten in der sich wandelnden, bürgerlichen Gesellschaft argumentativ abzusichern. Anstelle von Regelsystemen waren nun "objektive" Grundsätze gesucht, damit die Architektur nicht den wechselnden Launen des subjektiven Geschmacks ausgesetzt sei. Als jüngeres Beispiel verderblicher Moden galt die Anlehnung deutscher Architekten an die französische Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts. Nach den Freiheitskriegen und im Klima der Restauration wurde auch die Architekturtheorie zum Feld deutscher, nationaler Identitätssuche. In der Abkehr vom Klassizismus der vorangegangenen Dekaden entspricht Hübschs Architekturtheorie dem romantischen Ziel einer ästhetischen Befreiung der Deutschen von älteren, nun als fremd erkannten Konventionen. In ihrem Streben nach wissenschaftlicher Objektivität, ihrem historischen Reflexionsgrad und ihrer Auseinandersetzung mit den funktionalen, ethischen und ästhetischen Ansprüchen an die Architektur der Gegenwart verrät sie den zweckorientierten Pragmatismus eines bürgerlichen Zeitalters. Die Theorie kann als beachtliche Synthese gelten, da sie bekannte Gedanken und Modelle aus vitruvianischen, rationalistischen und romantisch-idealistischen Theoriekonzeptionen aufnahm und zu einer neuen Einheit komponierte. Ein "Architektonisches Lehrbuch" legte Hübsch nicht vor, wohl aber ein weniger umfassendes theoretisches Konstrukt, das die Vielfalt einer janusköpfigen Zeit durch "philosophische" Abstraktion zu ordnen suchte.

Unter dem im folgenden verwendeten Begriff der "Architekturtheorie" wird in dieser Studie kein geschlossenes System oder gar ein Lehrgebäude im Sinn der klassischen Architekturtheorie verstanden, sondern gemäß den Entwicklungen seit Mitte des 18. Jahrhunderts ein verbal begründetes Erklärungsmodell in der Form von Aufsätzen, Streitschriften, Pamphleten oder größeren Publikationen, mit Ausnahme reiner Bauwerke-Präsentationen. Die Studie zu den Schriften und Bauten des Architekten Hübsch folgt einem theoretischen Schwerpunkt und entspricht weder inhaltlich noch methodisch einer inventarisierenden Architektenmonographie, die Werk und Leben vollständig zu erfassen sucht. Da der Forschungsstand zu den Bauten des Architekten sich uneinheitlich und lückenhaft präsentierte, wurde nach einem Überblick über das Gesamtwerk und das betreffende Archivmaterial eine Eingrenzung der zu berücksichtigenden Bauten getroffen. Diese stellt einen repräsentativen Querschnitt durch alle Werkphasen und die wichtigsten Bauaufgaben, sakrale und profane, dar und orientierte sich an einer Gruppe von

Bauten, die überwiegend zu Lebzeiten des Architekten publiziert wurden. Diese Akzentuierung ergibt sich aus dem Erkenntnisinteresse und den Lücken der bisherigen Forschungen. Hübschs "theoretisches Gewölbe" konnte in baugeschichtlichen Monographien zu den Kirchenbauten oder einzelnen Profanbauten wie dem Karlsruher Museumsgebäude bislang nicht zusammenhängend erörtert werden, da die Rekonstruktion der Baugeschichte im Vordergrund stand. In seiner verdienstvollen Studie über die Kirchenbauten des Architekten wies Joachim Göricke auf die Bedeutung der Schriften von 1828 und 1847 hin, die er in der "Gewinnung eines baulichen Konzepts" erkannte. Durch die Beschränkung auf die Gattung Kirchenbau konnte der Autor eine im 19. Jahrhundert ungewöhnliche Harmonie zwischen theoretischem Anspruch und architektonischem Werk konstatieren .[5] Mit dem Einbezug der profanen Hauptwerke wird die Annahme dieser Kongruenz jedoch unmöglich. Zur Erklärung der konkreten Baugestaltung waren die Schriften nicht vorgesehen, war Hübschs Ziel doch in eigenen Worten der *Versuch*,

> "die Grundzüge eines neuen Baustils zu geben und gewissermaßen doppelt zu begründen, indem wir denselben ebensowohl selbständig aus den vernünftig zweckdienlichen Ansprüchen und der Geschmacksbildung der besseren Gegenwart entwickelten als auch in innigem Einklang mit der ihr anerkanntermaßen entsprechenden Hauptrichtung der beiden anderen bildenden Künste stellten."[6]

Diese Grundzüge oder Theorieansätze geben Aufschluß über die künstlerische Absicht, die als ideal betrachteten Qualitäten von Architektur und können gewiß an einzelnen Bauten nachgewiesen werden. Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, an den Bauten lediglich die Umsetzung dieser Grundsätze nachzuvollziehen, weil diese gattungsunabhängig auf das Allgemeine der Architektur ausgerichtet sind. Im Rahmen dieser Untersuchung wurden die theoretischen Aussagen, auch wenn sie keine konkreten Form- und Gestaltungsfragen abhandeln, als Teil des künstlerischen Gesamtwerks aufgefaßt. Ihnen sind einzelne Kapitel gewidmet, da Hübschs Beitrag zur Theorie seiner Zeit unabhängig von seinem baupraktischen Handeln interpretiert werden kann. Zu welchen architektonischen Lösungen der Architekt bei ausgewählten Aufgaben fand und inwieweit Paradigmen der

---

[5]Göricke wies auf die überregionale Bedeutung Hübschs als Theoretiker hin, die einem weitgehend auf das Großherzogtum Baden beschränkten baulichen Oeuvre gegenübersteht, s. Joachim Göricke, Die Kirchenbauten des Architekten H. Hübsch (1795-1863), Diss. Universität Karlsruhe (Institut für Baugeschichte), Karlsruhe 1974, 153; 158

[6]Heinrich Hübsch, Die Architectur und ihr Verhältniß zur heutigen Malerei und Sculptur, Tübingen 1847, hier zit. nach dem Nachdruck, Berlin 1985, 228, 231 (mit modernisierter Orthographie)

Architekturtheorie hierbei wirksam wurden, wird in einem separaten Teil der Arbeit dargestellt. Schriften und Bauten treffen sich in der Entwicklung einer individuellen Formensprache, die kaum direkte Nachahmer gefunden hat. Hübschs Aussagen tragen zum Verständnis ihrer Eigenschaften bei. Ihre Zeitgenossenschaft mit der literarischen "*Kunstperiode*" (Heinrich Heine) zeigt sich auch darin, daß weder eine Reihe musterhafter Lösungen für verschiedene Baugattungen, noch ein kohärentes, geschlossenes System praxisbezogener Regeln angeboten wird. Ästhetische Überlegungen erhalten hingegen breiten Raum. [7] Im 19. Jahrhundert ist Architekturtheorie tendenziell ein diskursiver, unabgeschlossener und unabschließbarer Prozeß, in welchem sich die künstlerische Intention anders artikulieren kann als in ausgeführten Bauten. Auch in Hübschs Fall ist das praktische Entwerfen und Bauen nicht hinreichend durch das Theoriegewölbe überspannt, obwohl der Architekt sich von einer rein spekulativen Kunstphilosophie ohne praktischen Nutzen kritisch distanzierte. Im Zentrum seiner Aufmerksamkeit steht jedoch der "*monumentale*" , d.h. aus Stein errichtete Kultbau, der historisch auf den klassischen Tempel der Griechen und die Kirche der Christen zurückgeführt wurde und damit den vitruvianischen Initiumstopos der "*Urhütte*" verdrängte. Nicht die Anfänge menschlicher Zivilisation , sondern der Anfang der Architektur als Kunst und ihr Ursprung aus dem religiösen Kult bilden das romantische Leitmotiv dieser Theoriebildung. Aus der Orientierung am Monument resultierte die Ausblendung all jener Bauaufgaben, in denen die Architektur nur materielle oder gar private Bedürfnisse erfüllen mußte. Die Funktion der theoretischen Schriften ist daher nicht die einer praktischen Baukunde zur Bewältigung der schnell zunehmenden Bauaufgaben ; sie ist vielmehr in der inhaltlichen Begründung und argumentativen Absicherung der eigenen Kunst- und Architekturauffassung zu sehen. Die Schriften bilden gleichsam ein "abstrakte[s] Korrelat zur konkreten Entwicklung des Kunstwollens" und blieben bezeichnenderweise häufig auf andere Meinungen und Texte bezogen.[8] Ein diskursiver Charakter, eine

---

[7]Den Begriff "Kunstperiode" prägte Heine als Chronist und Kritiker der "romantischen Schule", um den Paradigmenwechsel zwischen der Literatur und Dichtung der Goethezeit und der Mittelalterverehrung der romantischen Dichter zu kennzeichnen , s. Heinrich Heine, Die romantische Schule. Kritische Ausgabe, hrsg. von Helga Weidmann, Stuttgart 2002, 9,10, 17, 31. Dieser Begriff wurde von Bisky zur Bezeichnung der Architekturtheorie und - ästhetik zwischen Sturm und Drang und dem Ende der Romantik (1760-1830 / 40) verwendet, s. Jens Bisky, Poesie der Baukunst, Köln /Weimar 2000, 3

[8] H. Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913, 204-205: "Die kunsttheoretische Literatur gibt also gewissermassen das abstrakte Korrelat zur konkreten Entwicklung des Kunstwollens, die der Gegenstand unserer historischen Erforschung ist; infolge dessen hat sie für diese einen selbständigen Quellenwert."

Auseinandersetzung mit geltenden oder abweichenden Ansichten sowie die Abgrenzung und Rechtfertigung der eigenen Position ist ihnen bis ins Spätwerk gemeinsam. Die Teilhabe an einem zeitgenössischen Diskurs über die Grundlagen der eigenen Disziplin, in dem der Künstler sein eigenes Selbstverständnis auf dem Weg der Reflexion selbst definiert, kann allgemein als Merkmal moderner Kunsttheorien seit dem 19. Jahrhundert gelten. Daß die meisten Schriften nur spärlich oder gar nicht illustriert wurden, deutet auf die gewachsene Bedeutung der Architekturbeschreibung und - deutung, die nun wichtigstes Mittel der Theorie ist. Durch diesen Hang zur ästhetisch-analytischen Architekturbetrachtung, der biographisch auf ein Philosophiestudium Hübschs in Heidelberg (1813-1815) zurückzuführen ist, gewinnen die theoretischen Schriften eine Schlüsselfunktion für ein umfassenderes Verständnis seiner Architekturästhetik und seiner architektonischen Werke. Dies gilt umso mehr, als autobiographische Quellen nach bisherigen Recherchen nur lückenhaft erhalten sind und die amtlichen Entwurfskommentare die künstlerische Intention nur teilweise erhellen können.[9]

In der kunsthistorischen Literatur schwankt die Einordnung des Architekten zwischen einem strengen "funktionalistischen" oder "materialistischen" Rationalisten, einem "Baumeister der Romantik" , einem Architekten des romantischen Klassizismus, einem Vertreter bzw. Wegbereiter der Neoromanik, einem "Nazarener der Baukunst", einem "Spätling der Revolutionsarchitektur" und dem Vordenker oder Haupttheoretiker des deutschen Rundbogenstils.[10] Die Vielfalt

---

[9]Etwaige Manuskripte für die Publikationen, gehaltene Vorlesungen, Vorträge, etwaige Notizbücher, Reisetagebücher etc. waren in den in Frage kommenden Archiven in Baden , insbesondere in Karlsruhe und dem Geburtsort Weinheim, nicht erhalten. Die von Zell noch aufgefundene Korrespondenz des Architekten mit deutschen Kollegen, darunter einige Weinbrenner-Schüler, ist verschollen, vgl. Anhang "Zur Biographie des Architekten", 1. Bemerkungen zur Quellenlage. Wichtige Entwurfserläuterungen, die überwiegend als Handschriften bei den Bauakten im Generallandesarchiv Karlsruhe liegen, wurden im Original studiert und für die betreffenden Bauten herangezogen.

[10]Klaus Lankheit, Revolution und Restauration, Köln 1988, 71-2; Urs Boeck, Rezension von: Albrecht Mann, Die Neuromanik, Köln 1966, in: Kunstchronik, Nr. 12, Jg. 1966, 366, 375-76; vgl. abweichend A. Mann, Die Neuromanik. Eine rheinische Komponente im Historismus des 19. Jahrhunderts, Köln 1966, 58-64; Michael Bringmann, Studien zur neuromanischen Architektur in Deutschland, Diss. Universität Heidelberg, Heidelberg 1968, I. Teil., A., "Rundbogenstil", 24-32; Klaus Döhmer, *In welchem Style sollen wir bauen ?* Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil, München 1976, 24, 37, 47. In Abgrenzung zum Funktionalismus des späten 19. Jahrhunderts bezeichnet Döhmer Hübschs Haltung als "vor-funktionalistisch", ibid., 119; Kurt Milde, Die Neorenaissance, Dresden 1981, 116 f.; Ausstellungskat. Heinrich Hübsch. Der große badische Baumeister der Romantik, Karlsruhe 1983/84, i.f. Ausstellungskat. Hübsch 1983; T.

der Urteile beruht auf unterschiedlicher Kenntnis der Hübschen Theorie und Praxis und differierenden Blickwinkeln und Fragestellungen der Autoren. Jedes Urteil bezieht sich auf einen Teilaspekt und hat seine Berechtigung. Andererseits wird erkennbar, daß Heinrich Hübsch zu den weniger bekannten Architektenpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts zählt. Obwohl seine Werke in der kunsthistorischen Forschung der letzten drei Jahrzehnte wieder Gegenstand des Interesses wurden, ist die Grundlagenforschung noch nicht abgeschlossen. Da eine Arbeit über Hübschs Profanbauten nicht existierte, mußte zunächst relevantes Archivmaterial für die vorliegende Studie gesichtet und aufbereitet werden. Im Vordergrund stand jedoch im Unterschied zur rein baugeschichtlichen Dokumentation die Frage nach architekturtheoretischen, ästhetischen und ideengeschichtlichen Zusammenhängen, nach dem Entstehungshintergrund und der künstlerischen Intention. Die Arbeit bietet daher keinen Werkkatalog, sondern vollzieht an Bauten und Entwürfen die Entwicklung der Hübschen Architektursprache exemplarisch nach. Deren Eigentümlichkeit wurde schon in den zwanziger Jahren erkannt, ohne daß der Frage nach möglichen Grundlagen und Quellen nachgegangen wurde. Die Bauten gehörten

> "unbedingt zum Eigenartigsten der romantischen Architektur, so persönlich ist alles, .. organisch durchdacht und entwickelt. Man wird vergeblich sonstwo nach einer gleichen Formensprache an Bauten der damaligen Zeit suchen."

Zu Recht brachte der Karlsruher Arthur Valdenaire die Merkwürdigkeit der Formensprache mit dem theoretischen Werk in Verbindung, das er "*zum interessantesten der romantischen Kunstliteratur*" zählte.[11] Valdenaires strikte Trennung zwischen Klassizismus und Romantik als zwei antagonistische, aufeinanderfolgende Kunstströmungen ist durch die Nachweise ihrer Verflechtungen in der jüngeren Forschung inzwischen selbst als Topos der Romantik entlarvt worden. Für die streng geometrische Fächerstadt Karlsruhe mag dieser Gegensatz noch Geltung haben, da keiner der Schüler Friedrich Weinbrenners bei den als obsolet empfundenen Grundsätzen des Lehrers blieb. Weinbrenner selbst hatte seine Schüler jedoch zum Studium mittelalterlicher

---

Mellinghoff /D. Watkin, Deutscher Klassizismus 1740-1840, Stuttgart 1989, 178: "Hübsch gab dem Rundbogenstil seine Theorie."; Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 11, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, hrsg. von R. Zeitler, Studienausgabe Berlin 1990, 311 ("Nazarener der Baukunst") vgl. "H. Hübsch", in: Dictionary of Architecture, hrsg. von James S. Curl, Oxford 1999, 328

[11] A. Valdenaire, "Heinrich Hübsch", in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins (N.F.), Bd. 39, 1926, 421 ff. , das Zitat S. 423. Valdenaire kontrastiert einen Menschen des Klassizismus mit dem typisch romantischen Menschen und deutet die Stilauffassung in Hübschs Bauten sodann als Ausdruck eines romantischen Charakters.

Architektur angeregt, ihren Blick für die "vaterländische", deutsche und regionale Architekturgeschichte geschärft und durch praktisches Entwerfen den Geschmackswandel indirekt gefördert.[12] Es waren die erweiterten geographischen und historischen Horizonte, die einen neuartigen Innovationsdruck auf die nachfolgende Generation erzeugten. In Hübschs Schriften artikuliert sich früh das Bewußtsein, in einer Zeit des Übergangs oder der Krise zu leben. Das Weiterbauen "*in einem ererbten Style*", das vergangenen Jahrhunderten scheinbar natürlich gewesen war, schien durch diese Wahrnehmung nicht mehr möglich. Der Architekt oder Künstler sah sich der angehäuften Überlieferung gegenüber ; die regionalen Bautraditionen mußten einer kritisch-distanzierten Überprüfung standhalten. Hübsch war ein zu pragmatischer Geist, um sich in das Zeitalter der Bauhütte zurückzusehnen . Die neuen Chancen eines bürgerlichen Zeitalters wußte er mit seinem raschen Aufstieg im Staatsdienst des jungen Großherzogtums Baden für sich zu nutzen - zuletzt hatte er als Baudirektor (1845) eine vergleichbar verantwortliche Position wie der vierzehn Jahre ältere Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) in Preußen. Trotz der unterschiedlichen Überzeugungen und Werkgenesen besteht in der reflektierten Auseinandersetzung mit den geschichtlichen und gegenwärtigen Möglichkeiten des Konstruierens von Bauten eine zeitgenössische Parallele zwischen den Architekten. Wie Schinkel stellte sich Hübsch die Frage, wie ein neuer Baustil der Gegenwart auszusehen habe und auf welcher Grundlage er zu entwickeln sei.[13] Als Theoretiker hatte er den Anspruch, die Krise durch ein konsensfähiges, nicht-klassisches Theoriemodell zu überwinden. Das Denken in stilistischen Alternativen, das sich um 1800 in Landschaftsgärten zuerst baulich niedergeschlagen hatte, schien die Krise nur durch eine größere Beliebigkeit und Verfügbarmachung historischer Vorbilder zu vertiefen. Hübsch wandte sich der vormodernen Architektur nicht aus poetischem Interesse an einem rückwärtsgewandten Ideal zu, sondern um ein Fenster in die Zukunft aufzustoßen. Die "*neue Bahn*", die er sich auf dem Gebiet der Architektur "*brechen*" wollte, sollte mittels Analyse, Reflexion und Experiment bereitet werden. Der Stil verlangte im Zeitalter der Wissenschaft eine objektive Grundlage. Deshalb hatte der Baumeister im Prozeß der Erfindung "viele Reflexionen zu überwinden", die "kaum jemals ganz aufhören können", zumal die "subjectiven Theils der

---

[12]Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Bd. 39, 1926, 421

[13]Schinkel notierte in seinem Tagebuch: "Jede Hauptzeit hat ihren Styl hinterlassen in der Baukunst, warum wollen wir nicht versuchen, ob sich nicht auch für die unsrige ein Styl auffinden läßt ? Warum sollen wir immer nur nach dem Styl einer anderen Zeit bauen ?" , s. Hans Mackowsky (Hrsg.), Karl F. Schinkel. Briefe, Tagebücher, Gedanken, Berlin 1922, 194

Composition ... bei jedem Künstler häufigen Schwankungen" unterliegen.[14] Die Frage nach dem Baustil der Gegenwart bildet das Leitmotiv Hübscher Schriften. Umgeben von Ländern, in denen die klassizistische Bauweise gepflegt wurde, war die Stilfrage für den badischen Architekten mit dem Originalitätsanspruch moderner Künstlertheorie verknüpft. Durch Herkunft, Ausbildung und Wirkungskreis kam Hübsch in derselben Frage zu anderen Schlußfolgerungen, auf die in den folgenden Kapiteln eingegangen wird. Wenn Gottfried Semper sich Jahrzehnte später über den "Chor von Privatstilerfindern" mokierte, "die in allen *Groß-* und *Kleinresidenzen*, an Eisenbahnstationen und überall ihren billigen Erfindungsgeist leuchten lassen", weil sie "die Sendung in sich zu fühlen glaubten", erteilte er indirekt auch Heinrich Hübschs sogenanntem Rundbogenstil eine Absage. In Deutschland habe man "in neuerer Zeit eifriger und mehr in Stil gemacht als irgendwo anders, und zwar teilweise auf allerhöchste Ordre [wie in München unter Ludwig I. bzw. Maximilian II., *Anm.*] , teilweise auf eigene Faust durch *geniale* Architekten." Daß Semper die süddeutsche Stildefinition und Gestaltungsweise ablehnte, wird durch den Zusatz klar, diese Architekten gingen

> "zumeist von der irrtümlichen Voraussetzung aus: die Stilfrage sei eine vornehmlich konstruktive Frage ...Was sie dabei erreichten, ist nichts als das zweifelhafte Verdienst, zu der herrschenden babylonischen Verwirrung ihr Scherflein beigetragen zu haben."[15]

Mag Sempers Urteil über konkurrierende Stilkonzeptionen auch befangen sein, so ist es doch bemerkenswert, daß er Hübsch als Gefangenen seiner eigenen Grundsätze einschätzte, konstatierte er doch 1860 ein "gedankenloses Befolgen ästhetischer Vorschriften" in Karlsruhe.[16] Auf die inhibitorischen Wirkungen des Hübschen Theoriegewölbes wird noch zurückzukommen sein.

---

[14]Hübsch, Bauwerke von H. Hübsch, 1. Folge, Textband, Karlsruhe 1838, 1 : "Wenn der Künstler nicht in einem ererbten Style fortarbeitet, sondern sich eine neue Bahn brechen zu müssen glaubt, so hat er viele Reflexionen zu überwinden, welche zwar bei dem Fortschreiten seiner Laufbahn, allmählig von Hauptfragen sich entfernend, mehr auf Details übergehen, und so an Wichtigkeit abnehmen, aber kaum jemals ganz aufhören können. Und was nun gar die individuellen Stimmungen hinsichtlich des mehr subjectiven Theils der Composition betrifft, so unterliegen dieselben bei jedem Künstler häufigen Schwankungen. "

[15]Gottfried Semper, "Ueber Baustile" (Vortrag in Zürich vom 4. März 1869), zit. n. G. Semper, Kleine Schriften (Nachdruck), Mittenwald 1979, 398-400, kursive Hervorhebung der Autorin. Semper nennt den Maximilianstil in München als abschreckendes Beispiel dieser Kreativität. Den süddeutschen "Konstruktivisten" wirft er vor, die Überlieferungen der Kunstsymbolik aus ihrer Architektur auszuklammern.

[16]Gottfried Semper, MS zu "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten" im Semper-Nachlaß der ETH Zürich (207, fol. 50), zit. n. Heidrun Laudel, "Auf der Suche nach dem Stil. Maximilian II. und Gottfried Semper", in: W. Nerdinger

Die Frage, ob und inwieweit theoretisches und praktisches Werk in Wechselwirkung zueinander stehen, wurde seit dem 19. Jahrhundert verschieden beantwortet. Die erste schriftstellerische Tätigkeit entfaltete Hübsch nach dem Examen (1821 /22) , als eine Anstellung als Architekt noch nicht in Sicht war. Bis zu seinem Dienstantritt als badischer Baubeamter in Karlsruhe arbeitete er zwischen 1824-1827 als Architekturlehrer der neugegründeten Städelschen Kunst- und Gewerbeschule und entwickelte bis 1828 die Grundzüge seiner späteren Theorie. Obwohl er bereits in der Frankfurter Zeit einige Aufträge erhielt, begann seine eigentliche Architektenkarriere erst mit dem Wechsel nach Karlsruhe, nachdem sich durch Weinbrenners Tod (1826) personale Veränderungen in der dortigen Baudirektion ergeben hatten . Als einer der letzten großen Klassizisten und oberster Leiter der großherzoglich-badischen Baudirektion hatte Weinbrenner die romantischen Strömungen in der Gegenwartsarchitektur, die seit den Befreiungskriegen Auftrieb und Zuspruch erhielten, insbesondere in Karlsruhe noch städtebaulich bändigen können. Zwar führte er selbst um 1802 ein "Gotisches Haus" mit Rundbogenfries und gotisierendem Drei- und Vierpaß in Karlsruhe aus, doch blieb dieses auf den Bereich der fürstlichen Parkanlage beschränkt. Während Weinbrenner karge Jahre brachliegender Bautätigkeit miterlebt hatte, brachte die anschließende Restaurationszeit eine Phase neuer Planungen.[17] 1827, im ersten Jahr seiner Beschäftigung im badischen Bauwesen, erhielt sein Schüler Hübsch jedoch keine bedeutenden Neubauaufträge, sondern war als Bezirksbaumeister für Instandsetzungen und die Prüfung baubehördlicher Vorschriften zuständig. Erst im Herbst 1829 wurde er zum Baurat befördert und konnte anschließend eine Folge öffentlicher Bauten in Karlsruhe und Baden nach eigenen Ideen verwirklichen.[18] Bereits im Frühjahr 1828 war in Karlsruhe sein berühmtes Plädoyer für eine entwicklungsfähige Ziegelarchitektur auf der Basis rundbogiger Elemente ediert worden.[19] Diese Schrift wurde u.a. durch Nikolaus Pevsner in die geistige Nähe funktionalistischer Architekturtheorien des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gerückt. Aufgrund dieser Parallele, die Klaus Döhmer in seiner Studie über die

---

(Hrsg.), Zwischen Glaspalast und Maximilianeum, Eurasburg 1997, 65-79, das Zitat 66

[17]s. Valdenaire, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins (1926), 421; vgl. derselbe , Friedrich Weinbrenner, Karlsruhe , 2. Aufl. 1926; zur neugotischen Gartenarchitektur und Denkmalentwürfen s. Gerlinde Brandenburger /Stadtarchiv Karlsruhe (Hrsg.), Denkmäler, Brunnen und Freiplastiken in Karlsruhe 1715-1945, 2. Aufl. Karlsruhe 1989, 140; 216

[18]vgl. Anhang / Biographie, zu den Bauten Kap. IV

[19]Hübsch, In welchem Style sollen wir bauen ?, Karlsruhe 1828

architekturtheoretische Diskussion des 19. Jahrhunderts 1976 korrigierte, galt sie als nahezu zeitlose, ahistorische "Programmschrift" einer bürgerlichen Moderne. Da die originellen Leistungen der Architektur des 19. Jahrhunderts zu Recht im Bereich der Profanbauten erkannt wurden, hat man zwischen Karlsruher Bildungs- und Verwaltungsbauten und den Ideen des vermeintlichen Manifests früh eine Verbindung gesucht. Vom zeitgenössischen Hintergrund moderner Avantgarden und ihrer Manifeste beeinflußt, postulierte z.B. Wolfgang Herrmann in seinem Standardwerk zur deutschen Architektur die Kongruenz von Theorie und Praxis. Die Schrift "In welchem Style sollen wir bauen ?" wurde als ein schlichtes, aber erschöpfendes "Konzept" gedeutet, in welchem die architektonischen Ziele des 19. Jahrhunderts in "prophetischen Worten" umrissen seien. Bauten wie die Finanzkanzlei am Zirkel der Residenzstadt wurden als konsequente Umsetzung dieses "Konzepts" aufgefaßt : "*Hübsch practiced what he preached.*"[20] Ähnlich formulierte Pevsner zum Problemfeld der Relevanz der Theoriebildung für das gebaute Oeuvre implizit seine eigenen Erwartungen : " as an architect, he should have pleaded his case through his buildings."[21] Wie noch im Kapitel über Hübschs Hauptwerke der Profanarchitektur deutlich werden wird, ist das Verhältnis zwischen theoretischen Überlegungen und ausgeführten Bauten komplizierter, wie auch die Bauten in ihrer Ganzheit anderen Leitideen verpflichtet sind als jenen der funktionalistischen Ästhetik der Moderne. Die Quellen deuten auch darauf hin, daß Hübsch seine theoretischen Arbeiten weder im Sinne eines vorab festgelegten Entwurfskonzepts verstanden, noch als reinen Bildungsnachweis von seinem praktischen Werk abgetrennt wissen wollte. Die Schriften begleiteten seine Laufbahn als "*practischer Architect*" und formulierten einerseits Grundsätze und künstlerische Ziele, andererseits wirkten die durch praktisches Entwerfen und Bauen gesammelten Erfahrungen wieder auf die Theoriebildung ein, die das praktische Tun prüfend reflektierte.[22] Die Schriften sind Voraussetzung und nachträgliche Legitimierung zugleich, weshalb in den Entwurfserläuterungen auf die theoretischen

---

[20]W. Herrmann , Die deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. I , Berlin 1932, hier zit. n. Neudruck Basel 1977, Bd. I , 64 f. ; obiges Zitat in (derselbe), Introduction, 16, in: Herrmann (Hrsg.), In What Style should we build ?, Santa Monica 1992

[21]Nikolaus Pevsner, Some architectural Writers of the Nineteenth Century, Oxford 1972, 62 f.

[22]Im Vorwort seines Hauptwerks bemerkte der schreibende Architekt : "Seitdem ich vor zwanzig Jahren die Frage ' in welchem Style sollen wir bauen ?' zu beantworten gesucht, dürfte ich mich durch Ausführung vieler öffentlicher Gebäude und .. wiederholte Kunstreisen etwas tiefer und klarer in diesen Gegenstand gefühlt und gedacht haben.", s. Hübsch (1847/1985), Vorwort

Werke und andererseits inmitten einer Strukturanalyse von 1847 auf beispielhafte Bauten wie die Trinkhalle in Baden-Baden verwiesen wird.[23]

Dies hat bereits im 19. Jahrhundert einige Architekturkritiker motiviert, an den ausgeführten Bauten die Einlösung der 1828 skizzierten Ideen über den Baustil nachzuprüfen, wobei das Urteil moderat ausfiel. So hielt der Berliner Kunsthistoriker und Kunstkritiker Franz Kugler, der in Karlsruhe die Neubauten Hübschs besichtigt hatte, deren stilistische Haltung für wenig gelungen, zumal " In welchem Style sollen wir bauen ?" andere Erwartungen in ihm geweckt hatte. Und nur wenige Jahre später urteilte ein Kritiker zur Frage von Theorie und Praxis des Hübschen Rundbogenstils, es sei offensichtlich, daß "wir in ihm [d.h. dessen Erfinder, *Anm.*] nicht den *Messias* , sondern einen *Johannes* der neuen Bauzeit finden dürften" .[24]

Einen Gegenpol zu einer allzu bemühten Engschließung von Theorie und Praxis stellt deren Trennung dar, die nachträglich die Geschichtsschreibung etablierte. Diese Differenzierung zeichnete sich bereits in den ersten biographischen Darstellungen von Werk und Leben, z.B. in Karl Zells Zusammenfassung der "künstlerischen" und "literarischen Werke" von 1864 ab.[25] Durch die Spezialisierung der Berufsbilder und der wissenschaftlichen Disziplinen geriet das Selbstverständnis der schreibenden Architekten zu Beginn des Jahrhunderts, das noch von der Kultur der Spätaufklärung beeinflußt war, in Vergessenheit. Schon Alfred Woltmann unterschied in seinem Porträt des Architekten von 1875 in diesem Sinne zwei Tätigkeitsfelder :

> "Die Wirksamkeit von Hübsch bewegte sich in zwei verschiedenen Richtungen. *Auf der einen Seite* war er Theoretiker, Forscher, Kritiker, Schriftsteller, *auf der anderen* schaffender Architekt."

Daß beide Seiten ursprünglich gleichberechtigte Teile eines Gesamtwerks waren, deutet der Professor des Karlsruher Polytechnikums nur noch kurz an :

---

[23]vgl. Kap. IV. Trinkhalle

[24]zu Kugler vgl. Kap. III.3; s. Kritik in: Schorns Kunstblatt, Jg. 1848, Nr. 13, Sp. 197

[25]Karl Zell, "Heinrich Hübsch. Sein Leben und seine Werke.", in: Historisch-politische Blätter, 1864, Jg. 53, Kap. XV., 253 ff. Zell behandelt kurz die Schriften von 1822, 1828, 1838 (Bauwerke) und 1847, wobei er lange Passagen zitiert. Er schließt seine Zusammenfassung mit Bemerkungen zu Hübschs schriftstellerischem Stil und bemängelt dessen weitschweifige Redundanz. Zu den praktischen Hauptwerken rechnet er die Pfarrkirchen und als "nicht-kirchliche" Werke das Waisenhaus in Frankfurt, das Zollhaus in Mannheim, das Gefängnis in Bruchsal, die Trinkhalle, die öffentlichen Bauwerke in Karlsruhe einschließlich des Gestüts vor dem Rüpurrer Tor, s. 270 f. ; zu den Bauten vgl. Kap. IV dieser Arbeit

> "Von Anfang an verstand er es, über die Kunst, die er betrieb, scharf und eigenthümlich zu denken."

Abschließend zog er jedoch den "Theoretiker" Hübsch als "*viel bedeutender und interessanter*" dem "schaffenden Künstler" vor, dessen Bauten ihm überwiegend belanglos vorkamen.[26]

Der Karlsruher Arthur Valdenaire faßte Hübschs Tätigkeit "als Kunstschriftsteller" mehr als "*philosophische*" Ergänzung zum praktischen "*Schaffen und Gestalten*" auf und zählte Hübsch als "Künstler" und "Schriftsteller" zu den "begabtesten und geistvollsten Köpfen seiner Zeit." Er berief sich auf einen Zeitzeugen aus dem Umfeld des Architekten, den Schriftsteller Füßli, der einen kunstgeschichtlichen Führer zu den Städten am Rhein verfaßt hatte :

> "War Schinkel ein poetischer Kopf, meint ... Wilhelm Füßli, so sei Hübsch mehr ein philosophischer Künstler, der *nach Aneignung einer sehr tüchtigen allgemeinen Bildung aus den gesammelten Schätzen einen festen Stil in sich und von innen heraus erzeugte. .* "[27]

Die Frage nach einer Begründung des Stils hat den Architekten bis in seine letzten Jahre beschäftigt. Die rationalen Aspekte seiner Theorieansätze, das darin definierte Verhältnis zur architekturgeschichtlichen Tradition und der Drang nach einer Verwissenschaftlichung der Bau- und Entwurfspraxis unter dem Primat der Mathematik und (Bau-) Physik sind kontinuierliche Züge dieses architekturtheoretischen Standpunkts. Inhaltlich stellt sich dieses Werk über vier Jahrzehnte trotz mancher Korrektur oder Erweiterung als erstaunlich konstant und homogen dar. Selbst wohlmeinende Kritiker aus Baden wie Arthur Valdenaire erkannten den kontradiktorischen, ja apologetischen Charakter und die beharrliche Kontinuität, die im Spätwerk geradezu anachronistisch wirkt. Als Verfechter seiner persönlichen Stiloption erweist sich Hübsch als wortgewandt ; seine Argumentation

---

[26]"Während ... Hübsch als Theoretiker viel bedeutender und interessanter denn als schaffender Künstler ist, so sehen wir bei Eisenlohr das Umgekehrte.", s. A. Woltmann , "Friedrich Eisenlohr", in: Badische Biographien , Bd. I, 1875, 221 und (derselbe), "Heinrich Hübsch", in: Badische Biographien, Bd. I, 1875, 394-400, bes. 395

[27]A. Valdenaire, Heinrich Hübsch, Eine Studie zur Baukunst der Romantik, Karslruhe 1926, 200. Wilhelm Füßli war ein Freund Julius Schnorr von Carolsfelds, der wiederum mit Hübsch freundschaftlich Kontakt pflegte. Der relevante erste Band seines Führers zu Kunst und Architektur erschien 1842: W. Füßli, Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein, mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur , Skulptur und Malerei, Winterthur 1842. Das Zitat ibid. , 514 :
"Hübsch ist in unseren Augen einer der Hauptreformer der Baukunst, der in Süddeutschland so originell darstellt dasteht, wie der leider voriges Jahr verstorbene Schinkel im Norden (Berlin), ebenfalls Stifter einer neuen Bauschule (Schinkel ist mehr ein poetischer, Hübsch mehr ein philosophischer Geist zu nennen)."

ist geschickt, doch im Detail oft weitschweifig. Im Spannungsfeld christlich-romantischer Kunsttheorien und idealistischer Philosophie entstanden, erreicht sein Denksystem nicht die intellektuelle Breite der Schriften Klenzes, zu dessen Verteidigung eines modernen Griechentums seine Position sich diametral verhält. Einige kleinere Aufsätze und gedruckte Pamphlete, deren Autorschaft als gesichert gelten kann, stellen sich bei näherer Analyse als Wiederholungen der Grundzüge seiner Architekturtheorie heraus und bringen inhaltlich kaum neue Aspekte mehr ein. Die vorliegende Studie stützt sich, da keine Manuskripte oder Vorarbeiten, Exzerpte, Notizen o.ä. zu diesen Texten auffindbar waren, neben den erwähnten Aufsätzen auf die Publikationen von 1822-24, 1828, 1838 , 1847 und die umfangreiche Denkmälerpublikation von 1858-1862. Da die Architekturtheorie und - ästhetik Hübschs bislang meistens auf die Schrift "In welchem Style sollen wir bauen ?" , eine straffe und lebendige Streitschrift gegen die "Fesseln" klassizistischer Architekturauffassung, reduziert wurde, stellte sich die Frage nach den Inhalten und der Entwicklung im restlichen Werk. Die Auseinandersetzung mit der Antike im Frühwerk wurde bislang als archäologische Hausaufgabe des frisch examinierten Weinbrenner-Schülers mißverstanden und ist in der deutschen Forschung durch die einseitige Konzentration auf die vermeintliche Gründungsschrift der deutschen Rundbogenstil-Architektur über ein Jahrhundert vergessen worden. Erst in jüngeren Analysen zur deutschen Architekturtheorie und -diskussion haben Barry Bergdoll und Mitchell Schwarzer auf die Bedeutung der Schrift "Ueber griechische Architectur" (1822) als Beginn einer historistischen Theoriebildung hingewiesen.[28] Im Unterschied dazu gehört "In welchem Style sollen wir bauen " zu den am häufigsten zitierten Schriften des 19. Jahrhunderts, weil sie am Anfang einer jahrzehntelangen Diskussion unter Architekten und Theoretikern, der sogenannten großen Stildebatte, steht und dieser zu Beginn Argumente und Impulse verlieh.[29] Die Titelfrage formulierte ein Grundproblem der Zeit und sicherte dem Heft überregionale Aufmerksamkeit ; zwischen Rezeption und Einfluß der Titelfrage und den skizzierten Reformvorstellungen bestehen allerdings Unterschiede. In nahezu allen Überblicksdarstellungen zur Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Romantik in Deutschland wird Hübschs Eintreten für

---

[28]B. Bergdoll, "Heinrich Hübsch's Critique of Neoclassicism and the Beginnings of Historicism in German Architectural Theory", in: The Oxford Art Journal, 5 /Nr. 2 , 1982, 3 ff. ; M. Schwarzer, German Architectural Theory, Cambridge 1995, 42-44

[29]Auf die inhaltlichen Überschneidungen mit Themen dieser Debatte ist am Beispiel seiner Reformideen einzugehen. Eine chronologische und thematische Darstellung der Stildebatte in Deutschland bietet die Dissertation von K. Döhmer, In welchem Style sollen wir bauen ? Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil, München 1976; vgl. Dieter Dolgner , Historismus, Leipzig 1993,9

eine rundbogige Ziegelarchitektur als Anzeichen moderner Baustiltheorie gewürdigt und desöfteren mit zeitgenössischen Ansätzen zum Rundbogenstil in Preußen (Karl F. Schinkel und die Berliner Schule) oder München (Friedrich von Gärtner) in Verbindung gebracht. Da Hübschs Aufruf der Ausführung einiger "Rundbogenstil"-Bauten in anderen deutschen Ländern zeitlich vorausging, führte dies gelegentlich zu der Annahme einer einheitlichen Rundbogenstil-Bewegung im Sinn moderner Künstlergemeinschaften, die ihr "Manifest" dem Karlsruher Architekten verdanke. Die Problematik solcher Deutungen kann nur auf induktivem Weg anhand der individuellen Werke und unterschiedlichen Formensprachen verdeutlicht werden. Eine komparatistische Studie ist nicht das Ziel dieser Arbeit, doch werden die Eigentümlichkeiten der Hübschen Rundbogenstilvariante in den folgenden Kapiteln anhand der theoretischen Äußerungen und der Bauten noch deutlich werden.

Die Bezeichnung *Rundbogenstil,* die heute die unterschiedlichsten Arten von Bauten mit - nach heutiger Fachterminologie - "byzantinischen Bauformen und Elementen der italienischen Romanik und Renaissance" zwischen etwa 1820 bis zur historistischen Neuromanik um 1860 meint, wurde erst im 20. Jahrhundert durch die Kunst- und Architekturgeschichte als Oberbegriff eingeführt. Der heutige Wortgebrauch subsumiert eine Vielfalt unterschiedlicher Architekturströmungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die kaum mehr als den Rundbogen und die mehr oder weniger ausgeprägte Orientierung an nachantiken Baustilen gemeinsam haben. Noch 1929 definierte Wasmuths Lexikon der Baukunst den Begriff als "ältere Bezeichnung für romanischen Stil".[30] Der schon von Hübsch und seinen Zeitgenossen verwendete Begriff "Rundbogenstyl" oszillierte in der Literatur des 19. Jahrhunderts noch zwischen mehreren möglichen Bedeutungen. Durch seine Herkunft aus der relativistischen Architekturtheorie des ausgehenden 18. und

---

[30]Wasmuths Lexikon der Baukunst, 5 Bde, Berlin 1929, Bd. 4 ,"Rundbogenstil", S. 243; Nikolaus Pevsner, Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1963, 431; Wilfried Koch, Baustilkunde, Europäische Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart, München 1982, "Rundbogenstil", 446. Als Ursprung des R. werden die Berliner Architektur um Schinkel und Ludwig Persius, die Wirkung von C.W. Hase in Hannover und die süddeutsche Architektur in München (Friedrich von Gärtner) und Karlsruhe (H. Hübsch, F. Eisenlohr) erwähnt. Der Lexikoneintrag von 1996 bezeichnet den "Rundbogenstil" als "forerunner to 20th century architecture, bringing Germany ... to a position of international prominence in architectural theory" und betont die unterschiedlichen Umsetzungen ("rich regional diversity"). Hübsch wird als Cheftheoretiker aufgefaßt : " Hübsch codified the theory", s. Dictionary of Art, hrsg. von Jane Turmer, London 1996, Bd. 27, 334

beginnenden 19. Jahrhunderts waren damit zunächst alle Konstruktionsweisen der Architektur gemeint, die eine Stütze oder eine Fläche mittels Rundbogen überspannten. Auf die Vorteile des Rundbogens hatte in diesem Sinne schon J.N.L. Durand in seinem polytechnischen Lehrbuch *Précis des leçons d' architecture donnés à l' École Polytechnique* (1802-1805) aufmerksam gemacht : Der Rundbogenstil war eine tektonische Struktur, kein historisches Bausystem oder ein Epochenstil. Diese Struktur erkannten rationalistische Architekten in den verschiedensten historischen Bauten, von der Maxentiusbasilika in Rom bis zu den Bauten Palladios. Zu Beginn des Jahrhunderts war der Rundbogenstil, angeregt durch italienische *Quattrocento*-Architektur, weniger "mittelalterlich", sondern klassisch-rationalistisch geprägt.[31] Die zweite Bedeutung erhielt der Begriff durch die archäologisch-systematische Erforschung mittelalterlicher Baudenkmäler, die von der im heutigen Sprachgebrauch als "gotisch" bezeichneten Architektur (um 1140-1450) rückwärts zu den "vorgotischen" Bauarten schritt. Die Terminologie entspricht in der ersten Jahrhunderthälfte nicht derjenigen des 20. Jahrhunderts und kann von Autor zu Autor noch unterschiedlich sein.[32] In Abgrenzung zum Begriff des "gothischen Styls" und des häufigeren Synonyms "Spitzbogenstyl" etablierte sich wenige Jahre später durch Antiquare und Mittelalterforscher der "Rundbogenstyl". In diesem Sinn verstand Hübschs Freund, der Historiker Johann Friedrich Böhmer unter der "Baukunst mit den Rundbogen" die romanische und spätromanische Architektur der Dome in Worms und Mainz. Und Hübsch, dem Köln als "ein gothisches Rom" erschien, bezeichnete 1828 S. Maria auf dem Kapitol in Köln und die Benediktinerabtei Maria Laach als Architektur im Rundbogenstyl, die Architektur ab dem 13. Jahrhundert als "neugothisch" oder "altdeutsch" .[33] Im selben Text wird der "Rundbogen-Style" als Synonym für den

---

[31]"This form of architecture was without any medieval motifs, such as colonettes, chevrons, arcarded corbel tables, or any other features that was identifiably Early Christian, Norman, Lombardic, or Byzantine." Auf die klassizistische Vorgeschichte des Rundbogenstils und die notwendige Abgrenzung des frühen "Rundbogenstils" vom romantisch-historisierenden und besonders von der Neuromanik hat Kent hingewiesen, s. Phillip Kent, The Meaning of the Romanesque Revival, Ann Arbor 1994, 37-40

[32]Curls Definition des Rundbogenstils betont den eklektischen Charakter ab dem zweiten und dritten Jahrzehnt : "it was essentially eclectic, drawing on byzantine, Early Christian, Italian Romanesque (esp. North-Italian buildings) and Florentine (eg. the round-arched palazzi) Renaissance precedents.", in: James Steven Curl, Dictionary of Architecture, Oxford 1999, Stichwort "Rundbogenstil".

[33]"Zu Anfang dieses Monates reiste Hübsch nach Köln ... Er schreibt, Köln sei ihm wie ein gothisches Rom vorgekommen. Der Dom hat seine vollkommene Bewunderung, doch mehr zogen ihn die anderen Kirchen an, besonders St. Maria im Capitol. Ich gestehe, daß auch mich das öftere Betrachten der Dome in Mainz

"vorgothischen" oder auch "neu-griechischen" Stil verwendet und ins beginnende 10. Jahrhundert datiert.[34] Für die Architektur zwischen dem 4. und 9. Jahrhundert gebrauchte Hübsch 1828 noch den Sammelbegriff "altbyzantinischer Styl", dessen Eigenschaften mit dem des späteren Rundbogenstils verglichen werden. Hübsch war überzeugt, der letztere sei vom selben "Geist" wie die perikleische Klassik geprägt : "glatte Wände" in imposanter "Quaderconstruction", die ohne "überflüssige Gesimschen" , also schlicht blieben. Der Begriff "neu-griechisch", den Sulpiz Boisserée in seinen Schriften verwendet hatte, um die Romanik des Rheinlands als von byzantinischer (oströmischer) Architektur beeinflußt zu kennzeichnen, erhielt durch das Analogiedenken des Architekten eine zusätzliche Konnotation. Er bezeichnete nicht nur die Entstehungszeit vor der Gotik, sondern zugleich die gräzisierende, klassisch-antike Qualität romanischer Bauten. 1828 meinte Hübsch mit "Rundbogenstyl" also einerseits eine historische Bauart, andererseits einen künftig durch die Architekten zu erschaffenden neuen Baustil, auf dessen Eigenschaften an anderer Stelle eingegangen wird.[35] Erst 1838, nachdem ein Jahrzehnt der Bautätigkeit hinter ihm lag, bezeichnete er mit demselben Begriff auch eigene Bauten. In seiner "*Kunsttheorie*" hatte er festgestellt, daß der "neue Styl" aus

---

und besonders in Worms günstiger für diese gestimmt hat. Sie, nämlich die Baukunst mit dem Rundbogen, hat eine ganz eigenthümliche Majestät...", J. F. Böhmer an Johann David Passavant , Brief vom 3.11. 1822, zit. n. Johannes Janssen, J.F. Böhmers Leben und Briefe, Freiburg i. Br., 3 Bde, Freiburg i.Br. 1868, Bd. II, 111. Es ist wahrscheinlich, daß der Wortgebrauch durch die Kenntnis der Studien Sulpiz Boisserées gefördert wurde, der in seinem Tagebuch romanische Bauten mit dem Begriff "Rundbogenstyl" bezeichnete. Boisserées "Denkmale der Baukunst vom 7ten bis 13ten Jahrhundert am Nieder-Rhein" erschienen zwar erst 1830-33, doch arbeitete er seit 1813 mit dem hessischen Baumeister und Freund Heinrich Hübschs, Georg Moller, an der Herausgabe einer Publikation über den Kölner Dom. Georg Moller übernahm Boisserées Wortgebrauch in seiner Publikation "Die Domkirche zu Limburg an der Lahn und die Kirche des Heiligen Paulus zu Worms, Darmstadt 1828, 6; vgl. Hübsch, In welchem Style sollen wir bauen ?, Karlsruhe 1828, 38 : "In der höchsten Ausbildung erscheint der Rundbogen-Styl an der zu Ende des zwölften Jahrhunderts erbauten Kirche der Benedictiner-Abtei Maria Laach ohnweit Coblenz. Hier sind die Pfeiler der Schiffe so schlank ... wie in den späteren Kirchen des Spitzbogen-Styls.", vgl. ibid. 39

[34]Hübsch 1828, 34

[35]Schlegel meinte mit "gräzisirender" romanische Architektur, die er als Resultat des Einwirkens römischer und oströmischer Stilrichtungen auf die "gotisch-germanischen Stämme" Nordeuropas auffaßte, s. F. Schlegel, Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, in: Kritische Schlegel-Ausgabe, Bd. 4, hrsg. von Hans Eichner, Zürich 1959, 162 ff. Boisserée verbreitete den Begriff in seinen Schriften, s. David Brownlee, "Neugriechisch /Néo-grec: The German Vocabulary of French Romantic Architecture", in: Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. L, Nr. 1, 1991, 18-21. Hingegen vermutete A. Mann (1966), 61, Hübschs Wortschöpfung "neugriechisch" sei das Resultat eines angestrengten Originalitätsstrebens; vgl. Hübsch 1828, 51

praktischen Überlegungen "am meisten Ähnlichkeit mit dem [historischen, *Anm.*] Rundbogen-Style erhalten" müsse, "wie dieser geworden wäre, wenn er sich ohne alle nachtheilige Rückerinnerung an den antiken Styl ganz frei und unbefangen hätte entwickeln können." [36] Per definitionem war der Stil, den Hübsch zu entwickeln suchte, von Anfang an ein hypothetisches, reduktionistisches Konstrukt, das nur in der Vorstellungswelt des Architekten existierte und eng mit seinen persönlichen Architekturerlebnissen zusammenhing. Dieser Stil war kaum auf einen bestimmten geographischen Ort, einen fest umrissenen Denkmälerbestand oder eine einzige Epoche bezogen. Erst durch die stilgeschichtlich orientierte Kunstgeschichte und die systematische Aufarbeitung der Denkmälerbestände wurde der vormals sehr weit gefaßte Begriff "Rundbogenstyl" zwischen 1830-1840 in römisch-antike, "altchristliche" und romanische Stilepochen unterteilt und damit historisch festgelegt, weshalb Hübsch die Terminologie zwischen 1838-1858 veränderte und die sogenannten "historischen Anknüpfungspunkte" seines eigenen Rundbogenstils abzugrenzen suchte.[37] Diese Differenzierung wurde jedoch schon 19. Jahrhundert oft übersehen. Die Konzentration auf die Frühschrift förderte das Mißverständnis, Hübschs Bauten vor dem Hintergrund der Romanik des Rheinlands und ihn als Vertreter der Neoromanik zu deuten, weil er mehrere Seiten der Beschreibung (spät-) romanischer Kirchen widmete und Maria Laach als "schönste" Kirche bezeichnete, die er je gesehen habe. Die Bitte an den König von Preußen, das mittelalterliche Baudenkmal "dem nahen Untergange" zu entreißen, läßt ihn in der Tat als Zeitgenossen Johann C. Lassaulxs erscheinen, welcher aus der Restaurierung romanischer Kirchen und Kapellen seiner Heimat wichtige Impulse für seine

---

[36]Hübsch, Bauwerke von Heinrich Hübsch, Karlsruhe 1838, Textband (Einleitung), 6 ; Hübsch 1828, 51-52

[37]Die Bezeichnung "altchristlich" ist nicht mit dem heutigen Terminus "frühchristlich" identisch, da in der Romantik im Zeichen einer idealistischen Ästhetik der gesamte Zeitraum zwischen dem Ende der "heidnischen Antike" in Rom im frühen 4. Jahrhundert bis zum Beginn einer "mittelalterlichen" Architektur in Europa, die überwiegend mit der karolingischen Architektur oder dem Kirchenbau des 10. Jahrhunderts angesetzt wurde, darunter subsumiert wurde. Der Begriff orientiert sich an der Vorstellung einer "christlichen Baukunst" und gründete auf dem Fortschritts- und Entwicklungsgedanken, daß die antike Kultur von einer lateinisch-christlichen Kultur abgelöst wurde. Der in dieser Arbeit gelegentlich verwendete Begriff "Spätantike" bzw. das Adjektiv "spätrömisch" impliziert die Anerkennung des Primats einer hellenistisch-römischen Kultur der Antike und wurde daher erst Ende des 19. Jahrhunderts durch den Kunsthistoriker Alois Riegl für die Zeit zwischen Konstantin d. Großen (324-337) und dem Regierungsantritt Karls d. Großen (768) geprägt. Wie noch anhand der Schriften deutlich werden wird, ist Hübschs Vokabular an eine Weltanschauung gebunden, die die Anerkennung polytheistischer Kulturen ausschloß.

eigenen Bauten bezog.[38] Es ist gewiß, daß der badische Architekt Lassaulxs Kirchenbauten in Koblenz und Umgebung zur Kenntnis genommen hat, denn schon 1823 machte ihn sein Studienfreund Böhmer nicht nur auf die Kirchen des Rheinlands, sondern auf "Herrn Lassaulx in Koblenz, [den] einzigen deutschen Baumeister in *deutscher* Baukunst, welchen ich bis jetzt kenne" aufmerksam. Böhmer, dem seine "altdeutschen" Mittelalterforschungen den Spitznamen "Urcundius regestus" eingetragen hatten, hegte jedoch bezüglich des "neuen Stils" Vorstellungen, die mit Hübschs technisch-ästhetischem Anspruch nicht identisch sind.[39] So kam Mann in seiner Studie zur Neuromanik zu dem Schluß, daß "In welchem Style sollen wir bauen ?" zwar durch die Romanik-Elogen "die neue Richtung" angedeutet habe, doch der Wortführer selbst diesen Weg paradoxerweise selbst nicht ging : "Die .. Entwürfe und Bauten von Heinrich Hübsch enthalten längst nicht so reizvolle Züge wie .. die Kirchen von Lassaulx". Das Urteil beruht auf der Annahme identischer Ziele und deutet den Rundbogenstil im Hinblick auf das Kommende, die historisierende Neoromanik der zweiten Jahrhunderthälfte.[40] Stilbegriffe sind jedoch lediglich Hilfskonstruktionen, die nicht immer hilfreich sind: Hierauf deutet schon die Klage August Reichenspergers, der im Hinblick auf den Kirchenbau um 1850 feststellte: "Alles passirt am Ende für romanisch, was Rundbogen hat und weder altgriechisch noch gothisch ist."[41] Tatsächlich war und blieb der Rundbogenstil ein offenes Modell, das frühchristliche, aus heutiger Sicht auch byzantinische, romanische, frühgotische und Renaissanceelemente aufnehmen konnte. Während die Frage "In welchem Style sollen wir bauen ? " in den Artikeln, Pamphleten und architekturtheoretischen Literatur bis um 1890 mit alternierenden Lösungsmodellen immer wieder aufgegriffen wurde, hatte Heinrich Hübsch die Frage schon 1828 weitgehend für sich und seine Situation in Baden beantwortet.[42]

---

[38]Hübsch (1828), 39

[39]Brief J.F. Böhmers an H. Hübsch vom 27.7. 1823: " Schon früher hatte ich die Art bewundert, wie dieser Mann begonnen hatte, die Florinskirche wieder herzustellen. Jetzt sah ich ihre Vollendung nebst vielen anderen interessanten Gebäuden jeder Art, welche er errichtet hat ... Im nächsten Jahr baut er an der Mosel drei Kirchen im altdeutschen Style, deren Zeichnungen ich bei ihm sah. Sie sind das eigenthümlichste und zugleich reinste, was ich in neuerer Zeit von Gebäuden sah.", s. Johannes Janssen, (1868), Bd. II, 129

[40]Albrecht Mann (1966), 61; vgl. Udo Liessem, Johann Christian Lassaulx, Koblenz 1989

[41]August Reichensperger, Fingerzeige auf dem Gebiet des Kirchenbaus, Leipzig 1854, 17-28, das Zitat S. 22

[42]z.B. Rudolf Wiegmann, "Bemerkungen über die Schrift *In welchem Style sollen wir bauen ?* von H. Hübsch", in: Kunstblatt 10, 1829, 173-4 177-79, 181-83; (derselbe), "Gedanken über die Entwicklung eines zeitgemässen nationalen Baustils", in: Allgemeine Bauzeitung, 6, 1841, 207-214; Carl Albert Rosenthal, "In

In Abgrenzung zu einer elastischen Haltung mancher Architektenkollegen, die in dem "Style" bauten, der gerade verlangt wurde, legte er sich gleich zu Beginn seiner Architektenlaufbahn eindeutig fest. Sein theoretisches, weniger bekanntes Hauptwerk "Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur" (1847) führte die Ansätze von 1828 weiter und ergänzte den modernen Rundbogenstil um Hinweise zur formalen Gestaltung der Bauten. Durch die inzwischen gewachsene Erfahrung waren die 1828 noch vagen Ideen nun zu einer ästhetischen Theorie ausgeweitet worden, die Plagemann als "eine der wichtigsten deutschen Quellen zum Verständnis der Architektur des vorigen Jahrhunderts" erschien.[43] Obwohl die an der italienischen (Früh-)Renaissance orientierte Programmatik eines Zusammenwirkens aus Architektur, Statuen und Wandbildern sich bereits anhand der Bauprojekte in den dreißiger Jahren nachweisen läßt und vermutlich schon während der beiden ersten Italienaufenthalte im Kreis deutschrömischer Künstlerfreunde entstand, faßt diese didaktisch aufgebaute Publikation den Standpunkt des Architekten deutlicher zusammen als die Frühschriften. In den folgenden zehn Jahren widmete sich der Architekt wieder archäologischer Forschung und strebte eine Versöhnung seiner nochmals überarbeiteten "Monumentalbautheorie" mit der Geschichte der (christlichen) Architektur, insbesondere jener des Sakralbaus, an. Diese umfangreiche Publikation in zwei Bänden geriet mit ihrem Leitthema schon wenige Jahre nach ihrem Erscheinungsjahr in Vergessenheit und wird im Rahmen dieser Arbeit erstmals analysiert. Als Schöpfer eines neuen Stils öffnete sich Hübsch seit Mitte des Jahrhunderts eklektischen Tendenzen, um dem favorisierten Modell einer "neu-christlichen" Klassik Akzeptanz zu sichern. Der Rundbogenstil erhielt nun explizit eine historische Basis im "altchristlichen Stil" und konnte beliebige, historisierende Dekorationselemente aus dieser Epoche oder der italienischen Renaissance des 14. und 15. Jahrhunderts aufnehmen. Hübsch bereitete als Theoretiker in seinen späten Schriften gedanklich einer historistischen Architekturästhetik den Boden, ohne seine Haltung in der Stilfrage neu auszurichten. Es waren paradoxerweise andere

---

welchem Style sollen wir bauen ?", in: Zeitschrift für praktische Baukunst , 4, 1844, 23-27; August Reichensperger , "In welchem Style sollen bauen ?", in: Zeitschrift für praktische Baukunst , 12, 1852, Sp. 291- 304; Albert Hoffmann, "In welchem Stil sollen wir bauen ?", Allgemeine Bauzeitung 55, 1890, 81-84; Otto Schulze, "In welchem Stile sollen wir bauen ?", in: Der Architekt, 1, 1895, 49; vgl. Klaus Döhmer, In welchem Style sollen wir bauen ? Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil, München 1976, "...1825- 1840 : In welchem Style sollen wir bauen ? ", 14- 25; W. Herrmann, In what style should we build ? , Santa Monica 1992, Introduction, 1-50

[43]Volker Plagemann, Das deutsche Museum, München 1967, 95

Architekten, die die Möglichkeiten des Rundbogenstils im Sinne der Frühschrift frei und flexibel auf die neuen Bauaufgaben anzuwenden verstanden, während Hübsch seiner einmal gefundenen "neuen Bahn" bis zuletzt verpflichtet blieb. Das folgende Kapitel wendet sich nun der Ausbildung und Bildungsreise des Architekten zu, die die Grundlage zum Verständnis seiner frühen Schriften über antike Architektur bilden.

I. Von der Klassizismuskritik zum Rundbogenstil

1.1 Zwischen Klassik und Romantik : Zur Ausbildung des Architekten

Mit dem Geltungsverlust der vitruvianischen Architekturlehre in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und der "Wiederentdeckung" der mittelalterlichen Baukunst war auch in Deutschland zwischen etwa 1760 und 1810 eine Situation entstanden, in der über Methode und Umfang einer architekturtheoretischen Grundlage des Bauens kein Konsens bestand. Selbst überzeugteste Vertreter eines klassischen Architekturideals reagierten seitdem auf die Historisierung der Antike. Wie die gotischen Kathedralen standen die archaischen Tempel Griechenlands und Siziliens außerhalb des auf Vitruvs Urtext basierenden Regelgebäudes. Die überkommenen Kernbestände vitruvianischer Tradition hatte Winckelmann für die deutsche Theorie zuerst in Frage gestellt. Die Monumente selbst waren nun Gegenstand der Analyse, die sich vitruvianischer Termini zur Verständigung über empirisch-archäologische Befunde bediente : "Pompeji hatte Vitruv überflügelt."[1] Mit der ästhetischen und historischen Betrachtung der Tempel begann eine noch bis zu Hübschs Ausbildungsjahren wirksame Kritik vitruvianischer Kategorien. Winckelmanns Methode der unmittelbaren Anschauung und Strukturbeschreibung war dabei ebenso folgenreich wie seine Abkehr von einer normativen Ordnungslehre zugunsten einer historischen Perspektive. Die technizistischen und materialbezogenen Ansätze in der Architekturtheorie des frühen 19. Jahrhunderts führen zurück zu Winckelmanns Architekturstudien.[2] In den *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* (1762) sind die klassischen Hauptanforderungen an die Baukunst, "firmitas", "utilitas" und "venustas" zu einer ungleichen Triade geworden. Da Vitruvs Text weder Ursprung, Entwicklung, noch architektonische Gestalt der griechischen Tempel erklärte, faßte Winckelmann das Verhältnis zwischen den "wesentlichen" Teilen und der "Zierlichkeit" (Verzierung) beim gegebenen Monument als in sich begründet auf. Von anthropometrischen Proportionen oder kanonischen Regeln ist nicht mehr die Rede ; stattdessen werden ältere Quellen (Pausanias) und archäologische Entdeckungen bis zu Julien-David Le Roy zur

---

[1]Das Ende eines praktizierten Vitruvianismus ist Voraussetzung des historischen Stilbegriffs; dieses Ende datiert Wyss anhand der Vitruv-Editionen Galianis und Newtons zwischen 1758 und 1791, s. B. Wyss, "Vitruvillustrationen von Bruder Jocundus bis William Newton", in: August Rode, Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst aus der Urschrift übersetzt von A. Rode, Nachdruck der Erstausgabe (Leipzig 1796), 2 Bde, Zürich /München 1987, Bd. I, 285-322, hier 285

[2]s. Goerd Peschken, K. F. Schinkel, Das Architektonische Lehrbuch, Berlin 1979, 111 f.

Berichtigung der Angaben Vitruvs angeführt. Unter dem Wesentlichen verstand der Gelehrte "die Materialien, und die Art zu bauen, theils die Form der Gebäude und die nöthigen Theile derselben". In Reaktion auf den Barock wurde die "wahre" Größe des Wesentlichen und Schlichten mit dem überladenen "Zierrath" zeitgenössischer Architektur kontrastiert. Schönheit ist zwar nicht auf die konstruktiv bedingten Gebäudeteile beschränkt, denn ein Bauwerk "ganz ohne Zier kann ... nicht gefallen". Doch ist es in Konstruktion und Material gut gearbeitet, besitzt es *per se* genug Schönheit . Sprach Hübsch 1847 in seiner Theorie von der verbrämenden Aufgabe einer möglichst maßvollen "Verzierung", die er klassizistisch als Hinzugefügtes definierte, folgte er gedanklich Winckelmanns aufgeklärter Ornamentkritik : Die "Zierrathen" sind Teil der ästhetischen Gesamtwirkung, doch kein *wesentlicher* Bestandteil des Schönen in der Baukunst. Die "Zierlichkeit" soll "als ein Zusatz erscheinen", die "Blöße bedecken" und dem "Zweck gemäß" bleiben.[3] Die Zergliederung des Baukörpers in statisch notwendige Elemente findet in den "Anmerkungen" ebenfalls einen Vorläufer. Unter dem Wesentlichen verstand Winckelmann die wichtigsten "Theile" eines Bauwerks wie Säulen, Dach, Giebel, Tür und Fenster. [4] Dieser rigide Reduktionismus erinnert an Marc-Antoine Laugiers *Essai sur l'Architecture* (1753), spart jedoch die "Urhütte" als vernünftig-natürliches Reformmodell künftiger Architektur aus. Die tradierte Säulenlehre wird jedoch ebenso aufgekündigt und stattdessen die Säule als konstruktives Glied aufgefaßt, das "in den ältesten Zeiten" nach dem Bericht des Pausanias hölzern gewesen sei. Mit der Herleitung der Form aus dem Zweck, der historischen Betrachtung der antiken Architektur und der empirischen Widerlegung Vitruvs sind Grundzüge der klassizistischen Architekturtheorie in Deutschland erfaßt, mit denen sich auch Hübsch zu Beginn seiner Ausbildung auseinanderzusetzen hatte.[5] Obwohl er selbst keine Angaben zu Winckelmanns Schriften über Architektur machte, ist eine Lektüre in Karlsruhe (1815-1817) oder spätestens in Rom (1817-20) im Künstlerkreis um den preußischen Gesandten Karl Josias von Bunsen

---

[3]"... und wenn die Zierde in der Baukunst sich mit Einfalt gesellet, entsteht Schönheit : denn eine Sache ist gut und schön, wenn sie ist, was sie seyn soll.", J. J. Winckelmann 1762/ 1964, 50

[4]1762/ 1964, 35

[5]"welche in den ältesten Zeiten von Holze waren, so wie noch zu Pausanias Zeiten in Elis ein Tempel stand, dessen Dach ohne Mauern auf Säulen von Eichen ruhete...", ibid., 20 ff.; zu Triglypen und Metopen, ibid., 23, 24-25; zu den Säulenordnungen der Antike 22 ff; 31.- zu Hübsch und der Winckelmann-Nachfolge vgl. Peschken, Schinkel-Lehrbuch (1979), 17

wahrscheinlich.[6] Als Student hatte Hübsch sich wohl zunächst zwischen den beiden Hauptpolen der zeitgenössischen Architekturdebatte, dem "griechischen" oder "gothischen Styl" noch nicht entschließen können. Nach Besuch des Darmstädter Gymnasiums, wo er angenehm auffiel, hatte er nach Ende der Befreiungskriege 1813 -1815 das Studium der Mathematik und Philosophie an der Universität in Heidelberg aufgenommen. Heidelberg bildete damals neben dem Münchner Kreis um Joseph Görres ein Zentrum der Romantik und patriotischer Studentenbewegung. Hübsch kann durch Carl Philip Fohr, den er als "Freund" bezeichnete, mit den national gesinnten Studentenkreisen in Berührung gekommen sein, die auf ein geeintes, freies Deutschland hofften.[7] Es gibt jedoch keinen Hinweis, daß er sich den dortigen Burschenschaften anschloß oder mit dem Tragen des "altdeutschen Rocks" politisches Selbstbewußtsein demonstrierte. Zu den überlieferten Kontakten, die lebenslang hielten, zählen die Freundschaft mit dem späteren Historiker und Bibliothekar Johann Friedrich Böhmer, dem Theologen Schulz und dem Altphilologen Carl Zell.[8] Das Studium der Philosophie und Mathematik war vermutlich von Anbeginn als Propädeutikum zur Ausbildung bei Weinbrenner gedacht, denn seit seiner Darmstädter Gymnasialzeit stand der hessische Baumeister und Weinbrenner-Schüler Georg Moller in freundschaftlichem Kontakt zum zehn Jahre jüngeren Hübsch. Nach Frölich und Sperlich war der Einfluß Mollers damals nicht gering, wie auch noch an anderer Stelle dieses Kapitels deutlich werden wird.[9] Sowohl durch die intellektuelle Konfrontation mit dem Gedankengut der romantischen Dichtung, Philosophie und Geschichtsschreibung, als durch die hier geknüpften Freundschaften wurde die Studienzeit in Heidelberg zu einer Weichenstellung. Nur wenige Fakten über die Studieninhalte sind bekannt : Bei Jakob Friedrich Fries studierte er Philosophie, bei

---

[6]Zur Lektüre der Schriften Winckelmanns durch Nazarener, s. A. Cornill, J.D. Passavant, Ein Lebensbild, Frankfurt a.M. 1864 /1865, Bd. I (1864), 50. Passavant gründete mit Bunsen in Rom eine Bibliothek für die deutschen Künstler, s. W. Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, Leipzig 1924, Bd. II, J.D. Passavant, 19

[7]zu Fohr s. Chronographische Übersicht / Anhang. In einem Brief vom 4.7.1818 an den Heidelberger Pfarrer Kilian berichtete Hübsch über Fohrs Tod im Tiber und nannte ihn "meinen Freund". Zur Zeichnung "Die Cestius-Pyramide mit Fohrs Grab", s. Ausstellungskatalog Heinrich Hübsch, Karlsruhe 1983, 29

[8]zur Biographie Heinrich Hübschs s. Chronographische Übersicht; vgl. Göricke (1974), 13

[9]Seit 1806 war Moller Hofarchitekt des Großherzogs Ludwig I. von Hessen-Darmstadt, s. M. Frölich / Sperlich, Georg Moller, Baumeister der Romantik, Darmstadt 1959; "Georg Moller (1784-1852)", in: Dictionary of Art , hrsg. von Jane Turner, London / New York 1996, Bd. 21, 821-822

Franz Ferdinand Schweins Mathematik[10] und bei Friedrich Creuzer hörte er Vorlesungen über die griechische und römische Geschichte, Literatur und die "Alterthümer". Der seit 1804 in Heidelberg lehrende Creuzer ist für Hübschs spätere Schriften von besonderer Bedeutung, denn Creuzers "Historische Kunst der Griechen " war nicht nur die erste moderne Geschichte griechischer Historiographie, sondern zugleich eine Theorie der Geschichtsschreibung. Von Schlegels Gedanken über das Verhältnis zwischen Poesie und Geschichte inspiriert, wollte Creuzer den Wert der empirischen Geschichtsschreibung mit Ansätzen der idealistischen Philosophie verbinden. Die Darstellung vom (epischen) Ursprung und der Entwicklung griechischer Historiographie zielte auf eine "*übersinnliche Einheit*" empirischer Fakten durch die Ideen hinter den Fakten. Seit 1807 leitete er ein philosophisches Seminar, wo er mit Studenten unter anderem das Verhältnis zwischen Kunst und Geschichte erörterte.[11] Georg Moller, der mittelalterliche Baudenkmäler aufnahm und seit 1810 mit Sulpiz Boisserée eine Denkmalpublikation über den Kölner Dom vorbereitete, soll desöfteren zu einem Besuch in die Universitätsstadt gekommen sein. Die Gemäldesammlung Boissérée war zu Hübschs Studienzeit bis zum Fortgang der Sammler 1819 dort ausgestellt.[12] Aus persönlichem Interesse an niederrheinischer Tafelmalerei hatten die Kölner Kaufmannssöhne Sulpiz und Melchior Boisserée mit ihrem Freund Johann Baptist Bertram seit der Säkularisierung der Klöster und Kirchen eine außergewöhnliche Sammlung "altdeutscher" Kunstwerke der Kölner Schule des 15. Jahrhunderts

---

[10]Nur die Publikationen der Dozenten können Anhaltspunkte dienen: Schweins publizierte 1808 "System der Geometrie", Fries veröffentlichte seit 1803 über Philosophen des Idealismus, setzte sich mit Immanuel Kant auseinander ("Neue oder anthropologische Kritik der Vernunft", 1807) und dozierte über das "System der Philosophie als evidente Wissenschaft" (1804), s. W. Schirmer, "Die Ausbildung zum Architekten", in: Ausstellungskatalog Hübsch (1983), 22; zum Quellenmangel ibid., 23

[11]Friedrich Creuzer (1771-1858) war von den Gedanken Schillers, Herders und den idealistischen Philosophen (Fichte, Schelling, Hegel) beeinflußt. Die "Historische Kunst der Griechen in ihrer Entstehung und Fortbildung" erschien erstmals 1803. 1810-1812 erschien die "Symbolik und Mythologie der alten Völker" (1810-1812) , der Versuch einer wissenschaftlichen Begründung der neuplatonischen Interpretation griechischer Mythologie", s. Arnaldo Momigliano, "Friedrich Creuzer and Greek Historiography", in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 9, 1946, 152 ff, das Zitat (aus "Historische Kunst der Griechen") S. 157

[12]s. Annemarie Gethmann-Siefert, "Die Sammlung Boisserée in Heidelberg", in: Friedrich Strack (Hrsg.), Heidelberg im säkularen Umbruch, Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um 1800, Stuttgart 1987, 394-422. Die erwähnten Publikationen Mollers sind: "Denkmaehler der deutschen Baukunst. Dargestellt von Georg Moller", Darmstadt 1815-1849 und "Bemerkungen über die aufgefundene Originalzeichnung des Domes zu Koeln", Darmstadt 1818, s. Frölich /Sperlich (1959), 51-71. Zu Boisserées "Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Koeln" (Stuttgart 1821) s. Jens Bisky (2000), 263-280

zusammengetragen, die romantische Künstler wie die Lukasbrüder Franz Pforr und Friedrich Overbeck und zahlreiche Deutschrömer im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in ihrer Abkehr vom akademischen Klassizismus bestärkte. Die Idee zu einer Sammlung jenseits des klassischen Ideals war ihnen vor den in Paris ausgestellten Werken Jan van Eycks, Albrecht Dürers und Hans Memlings gekommen. 1814 plante der mit Schlegel befreundete Sulpiz Boisserée anhand der Sammlungsbestände eine geschichtliche Abhandlung über die "christliche deutsche Kunst" des Mittelalters. Neben der Sammlung Boisserée waren auch die in den Zeitschriften "Europa" und "Museum" publizierten Kunstkritiken Friedrich Schlegels über mittelalterliche Malerei bis zu Dürer wichtige Quellen einer patriotisch, ideologisch und ästhetisch motivierten Hinwendung zur Kunst und Architektur des christlichen Mittelalters. Die frühromantische Suche nach Wahrheit und Natürlichkeit verband sich mit der einflußreichen Idee des Ursprünglichen. [13] Unter dem Eindruck der Heiligenbilder der Boisseréeschen Sammlung und einer Bekanntschaft mit der gotischen Baukunst des Rheinlands bezeichnete Schlegel die katholische Religion als Stifterin und höchsten Inhalt der Künste. Der scharfe Kontrast zwischen einer zum Sinnenreiz herabgekommenen, "heidnischen" Malerei der Gegenwart und einer "wahren" und frommen des Mittelalters beeinflußte die romantische Kunsttheorie der Nazarener und deren Konzentration auf christliche Ikonographie.[14] Das Zurückgehen hinter die Kunstauffassung des *Cinquecento* war Symptom eines tiefgreifenden Werte- und Geschmackswandels. Die altdeutschen Gemälde der etwa zweihundert Werke umfassenden Sammlung übten laut Goethe

---

[13]s. Hubert Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, München 2001, 123- 132, hier 129. Boisserées Geschichte der "christlichen deutschen Kunst" blieb Fragment. - Hans Eichner (Hrsg.), F. Schlegel, "Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst", Kritische Schlegel-Werkausgabe, IV, München 1959, 109. Die von Schlegel herausgegebene Zeitschrift *Europa* erschien 1803-1805 in vier Bänden. Mitarbeiter waren u.a. Achim von Arnim, August Wilhelm Schlegel und Dorothea Schlegel. Die Zeitschrift *Deutsches Museum* erschien 1812-1813.

[14]In einer Pariser Ausstellungsrezension stilisierte Schlegel Albrecht Dürer zum vorbildlichen altdeutschen Maler, stellte christliche Themen (Christus- und Muttergottesdarstellungen) als höchsten Inhalt der Künste heraus und forderte von der Darstellung : "Die Gegenstände betreffend, haben die Gestalten hoch, schlank und edel zu sein. naive Fröhlichkeit und Heiterkeit auszudrücken, neben frommer Bescheidenheit und Einfältigkeit. Sie sind groß, bieder, treuherzig, ernst, herzlich, redlich , schlicht, treu und haben ein ritterlich kräftiges, fest hervortretendes Gerades. Denkender Ernst , edler Stolz und gläubige Hingebung sind ihre hervorstechendsten Eigenschaften", F. Schlegel, zit. n. Ulrich Rose, "F. Schlegel und die Nazarener", in: Gerd-Helge Vogel (Hrsg.), Julius Schnorr von Carolsfeld, 232-238, das Zitat 235; zu Dürer s. Schlegel /Kritische Ausgabe , IV, 1959, 123

"eine unglaubliche Gewalt auf die Beschauenden aus".[15] Ob Hübschs erstes Urteil eher der christlich-romantischen Richtung oder der distanzierteren Goethes zuneigte, muß aufgrund fehlender Quellen offen bleiben. Erst in seiner Schrift von 1847 kritisierte der Architekt die Darstellung des Menschen in der altdeutschen Malerei als ungenügend, da der Ausdruck sich auf das Gesicht beschränkte und die "correcte Anatomie" zugunsten einer "krankhaft-ascetische [n] Körperlichkeit" vernachlässigte. Als Vorbild einer "gemüthstiefe [n] romantisch-christliche [n] Kunst ", in der die antike Körperlichkeit mit dem höheren ethischen Inhalt christlicher Kunst "vermählt" worden sei, führte er die Malerei und Plastik ab dem 14. Jahrhundert in Italien an. In der "altitalienischen" Malerei des *Trecento* wurde die Starrheit der byzantinischen Schule durch die Rückbesinnung auf das antike Erbe überwunden. In der Kunst der Gegenwart müsse analog "die sinnliche Körperlichkeit" in klassischen Formen mit der "spiritualen Tiefe" des christlichen Standpunkts zum Ausgleich gebracht werden. Als Protagonisten dieser neuen, christlichen Skulptur und Malerei nannte Hübsch die Kunst der "neudeutschen Schule" (Nazarener) in Rom. Die Orientierung an Cornelius' Fresken und der Kunst Schnorr von Carolsfelds klingt in den Schriften ab 1847 immer wieder an; eine "fast nur religiöse Gemütskunst" in Anlehnung an die altdeutschen Maler lehnte er hingegen ab. Die Vorliebe für plastisch modellierte Figuren durchzieht auch seine Verträge mit badischen Bildhauern, die Skulpturen für seine bedeutendsten Bauten schufen. Stilistische Archaismen schätzte der Architekt nicht, wie seine Anweisungen zur Dürer-Figur der polytechnischen Schule zeigen. In der Schrift von 1847 war der damals nicht seltene Gedanke einer Synthese zwischen "classischer" Form und "christlichem" Inhalt das Ideal. [16] An Friedrich Schlegel

---

[15]s. Goethes Beschreibung der Sammlung , in: Kunst und Alterum am Rhein und Main (Heidelberg), in: GoethesWerke, Hamburger Ausgabe, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 12, 12. Aufl. München 1994, 142- 164, hier 154

[16]Hübsch, Die Architektur und ihr Verhältnis zur Malerei und Skulptur, Nachdruck Berlin 1985, 24. 1855 lehnte Hübsch die "Anhäufung von hart neben- und übereinanderstehenden Figuren, jene Gestalten mit ascetisch magerem kleinem schmalschultrigem Körper und übergroßem Kopfe" in einem Artikel gegen den neogotischen Kirchenbaustil ab : Die Nazarener ("Gründer der neuchristlichen Kunstrichtung") hätten sich zunächst aus einer "anfänglichen ultrapatriotischen Überschätzung" an der altdeutschen Kunst orientiert, doch diesen einseitigen Standpunkt zugunsten einer Hinwendung zu "den Bildern und Statuen der alten Italiener" verlassen, deren "gesunde Körperfülle" auf das antike Erbe zurückzuführen sei, s. Hübsch, "Sollen wir unsere Kirchen im gothischen oder im altchristlichen Style bauen ?" (Erwiderung von Dr. Hübsch), in: Augsburger Postzeitung, Nr. 29 vom 6.2.1855, 113-116, hier 113; analog in: Hübsch, Die altchristlichen Kirchen..., Karlsruhe 1858/62, Textband, Vorwort (o.S.) : Der gegenwärtige Standpunkt der "heutigen Malerei und Skulptur" werde am besten durch jene "Meister der christlichen Malerei" repräsentiert, die an der Kunst eines

erinnert die strikte Ablehnung der Kunst Michelangelos, an Wackenroder die Kritik an einer "für Geist und Herz gänzlich interesselosen" Kunsttheorie der Renaissance. Auch die Ablehnung einer "sinnlichen", "weltgefälligen" Malerei und Bildhauerei, die ihren christlichen Inhalt einer formalen Antikennachahmung opfere, paraphrasiert eine zentrale Idee jener christlich-romantischen Ästhetik, die die Nazarener in Anlehnung an Wackenroder, Tieck und Schlegel formuliert hatten.[17] Eine Wertschätzung altdeutscher Kunst ist von Hübsch nicht bekannt ; ebensowenig konnte er sich mit der nationaldeutschen Komponente der Mittelalterverehrung identifizieren. Die erste Distanzierung vom Primat und der Vorbildhaftigkeit klassischer Kunst und Architektur läßt sich jedoch mit guten Gründen in die Heidelberger Studienzeit datieren. Für den Bereich der Architektur war dieses Antikenideal um 1813 /15 bereits durch die Schriften Schlegels, Christian Ludwig Stieglitz' und J. C. Costenobles, denen der junge Goethe 1772 mit "Von deutscher Baukunst" die Richtung gewiesen hatte, in Frage gestellt worden. Friedrich Schlegel faßte die gotische "Baukunst" nach seiner Reise mit den Boisserées 1806 als aus dem germanischen Geist und der Poesie des Mittelalters hervorgegangen auf, die dem Geist des Christentums gemäß sei. Sein Bruder August Wilhelm definierte "gotische Baukunst" 1809 als ein der griechischen Bauweise ebenbürtiges, "in sich geschlossenes System".[18] Der Leipziger Historiker Stieglitz interessierte sich für deren Ursprung und formale Entwicklung und legte die erste "Geschichte der altdeutschen Baukunst" vor, die jedoch erst 1820 erschien. Costenoble schließlich gab der gotischen Architektur die architekturtheoretische Fundierung, indem er ihre

---

Nicola Pisano , eines Giotto und "anderer Meister der altitalienischen Schule" wieder "ihre Fackel anzündeten" und die Darstellung (der menschlichen Figur) "mehr nach classischem correctem Ebenmas, als nach den mageren , eng neben und über einander gedrängten Gestalten altdeutscher Bilder zu zeichnen suchten" . - Im Herbst 1826 machte Hübsch laut Cornill mit Passavant und Böhmer eine Reise nach Koblenz und Köln, wo er "altkölnische" Malerei kennengelernt haben soll, s. A. Cornill , Bd. II, 7. Der Synthesegedanke findet sich ähnlich in den Schriften J.D. Passavants, ibid., I, 71; zur Dürer-Statue vgl. Kap. IV.2 , Polytechnische Schule

[17]Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797); Ludwig Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen : eine altdeutsche Geschichte (1798), s. L. Pattetta, L'Architettura dell' Eclettismo. Fonti, teorie, modelli, Bari 1976, 218 f. ; Hübsch, Die Architectur und ihr Verhältniß zur heutigen Malerei und Sculptur, Stuttgart / Tübingen 1847, Kap. XV, "Die Richtung der heutigen Malerei und Sculptur und die entsprechende Richtung der Architectur", 141-142. Die Malerei des Mittelalters sei aus einer der Gegenwart fremden "naiven Glaubensbegeisterung" und "ascetischer Frömmigkeit" hervorgegangen, während die zeitgenössische Kunst einen "klaren Vortrag" und "correcte Zeichnung" verlange und sich nicht in der "Überschwenglichkeit der endlosen Einzelheiten" mittelalterlicher Kunst verlieren dürfe.

[18]A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Erster Teil (1809), hier zit. n. H. Locher (2001), 130-131

Konstruktionsart als ein auf rationalen Prinzipien und klimagerechtem Materialeinsatz beruhendes, in sich logisches System vorstellte. War Goethes ästhetische Betrachtung der Architektur des Straßburger Münsters noch klassizistischen Maßstäben verhaftet, betonte Costenoble Funktion und Struktur gotischer Architektur. "Von altdeutscher Baukunst" erschien 1812 in Halle und steht am Anfang einer neugotischen Architekturtheorie in Deutschland ; auf Hübschs Kenntnis dieser Publikation wird noch zurückzukommen sein.[19] Im Klima nach den Befreiungskriegen gewann die Interpretation der Gotik als Nationalstil große Anhängerschaft.[20] Goethes Plädoyer, sie als "vaterländische" Kunst zu begreifen und "nicht mit der Baukunst der Griechen und Römer [zu] vergleichen, weil sie aus einem ganz anderen Prinzip entsprungen sei", fiel auf fruchtbaren Boden.[21] Über historisches Interesse hinaus wurde es bald Mode, sich mit Ursprung, Wesen und der Frage einer möglichen Wiederanwendung der "altdeutschen Bauart", des "Spitzbogenstyls" in der Architektur und Kunst der Gegenwart auseinanderzusetzen. Die Anfänge dieser neugotischen Entwürfe außerhalb des Gartenreichs, z.B. von K. F. Schinkel, sind bekannt und können hier nicht ausgebreitet werden.[22] Auch Hübsch konnte sich dem allgegenwärtigen Interesse an der Gotik nicht entziehen. In einer späten Erinnerung betonte er, bis zu seinem ersten Italienaufenthalt (1817) habe ihn zunächst

---

[19]Christian L. Stieglitz, Geschichte der altdeutschen Baukunst, Leipzig 1820; J.C. Costenoble, Ueber altdeutsche Architectur und deren Ursprung, Halle 1812. Zur historischen Erforschung der Gotik in Deutschland s. K. J. Philipp (1996), 83 ff. ; 193 ff. ; Hubert Locher (2001), 147-155

[20]Um 1800 wurde der aus der antiken Rhetorik stammende "absolute" Stilbegriff, der die "Werthöhe" eines Kunstwerks in der Gattungshierarchie bezeichnete, auf historische Bausysteme angewendet und damit an die Vorstellung einer historischen Entwicklung gekoppelt. Bevor sich u.a. durch die Architekturgeschichte Christian Stieglitz' (1756-1836) der historische Stilbegriff (griechischer , römischer , gothischer , etc.) im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts durchsetzte, war der Begriff "Bauart"verwendet worden. Bauart ist bei Sulzer "der besondere Geschmack, wodurch sich die Gebäude verschiedener Völker von einander unterscheiden. In diesem Sinn sagt man : die griechische, römische, gothische , italiänische, französische Bauart", s. Johann Georg Sulzer , Allgemeine Theorie der schönen Künste, 5 Bde, Leipzig 1792-1794 , Bd. I, 300, hier zit. n. Bisky (2000), 41 ; F. Piel, "Der historische Stilbegriff", in: Hermann Bauer (1963), 18-37; G. Germann, Neugotik.Geschichte ihrer Architekturtheorie, München 1974, 11-25 ; 167; vgl. "Style", in: Dictionary of Art (1996), Bd. 29, 876 f.

[21]Goethe über seinen Münster-Aufsatz von 1772 : "Das Erste, worauf ich drang war, daß man sie deutsch und nicht gotisch nennen, nicht für ausländisch , sondern für vaterländisch halten solle...", s. Goethe, Dichtung und Wahrheit, Teil III, 12. Buch, 457, in: Goethe Werke, hrsg. von F. Apel / Hendrik Birus, 1. Aufl. Frankfurt / Leipzig 1998, Bd. V

[22]s. G. Germann, Neugotik, München 1974 , 77 ff.; 168-170; Jens Bisky (2000), 201-228; 235-260; 275

> "der Spitzbogen-Styl (den ich in Zukunft, der Kürze wegen, mit dem bekannten Worte "gothisch" bezeichnen will) gewaltig ein [*genommen*] ; wahrscheinlich weil die Ansichten eines Göthe, Schlegel u.s.w. viel auf mich einwirkten. Wie man in der Jugend sehr schnell in Extreme übergeht, so wendete ich mich von den einfachen todten Flächen der damals als Muster geltenden , im antiken Styl gehaltenen Façaden, sogleich der reichen lebendigen gothischen Architectur zu."[23]

Aus dem Kontext wird klar, daß mit "Spitzbogen-Styl" die "zackigen gothischen Monumente Deutschlands" gemeint waren, die Moller seit 1815 für seine "Denkmaehler der deutschen Baukunst" aufnahm. Am Anfang seiner "neuen Bahn" stand der die Diskussion beherrschende Dualismus zwischen antiker und "deutscher" Bauart. Der Hinweis auf Schlegel ist insofern irreführend, als Hübschs Gotikverständnis weder die naturmimetische noch die symbolische Komponente der Schriften Schlegels erkennen läßt. Die romantische Deutung gotischer Architektur , die den Bauschmuck als von innen nach außen "organisch" Gewachsenes auffaßte, blieb seinem Architekturverständnis fremd. Mit "Goethes Ansichten" ist vermutlich "Von deutscher Baukunst" gemeint , da die Jugendschrift in romantischen Künstlerkreisen in Deutschland und Rom damals viel gelesen wurde. Das Münster war für Goethe Projektionsfläche der Idee charakteristischer "deutscher" Kunst, die nicht schön, aber wahr sein mußte. "Wahr" und "groß" konnte nur jene Kunst sein, die die eigene Identität berücksichtigte, anstatt fremden und selbsternannten Autoritäten zu gehorchen. Vom *genialen* Künstler selbst gedacht und "würkend aus starker, rauher , deutscher Seele" gegen Widerstände erschaffen, war das Münster Sinnbild einer außerhalb des klassizistischen Schönheitsideals stehenden "Baukunst". Sie mußte gegen den geltenden (französischen) Kunstgeschmack, den "Eigensinn der Reichen" und die Anmaßung einer antiquarischen Gelehrtenkultur verteidigt werden : "ganze Seelen werden dich erkennen ohne Deuter." Goethes Polemik gegen die "protoplastische[n] Märchen Prinzipien" der Ästhetiker war der rechte Stoff, um empfindsame Jünglinge zu entzücken : Die Empfindung der Architektur steht über Regel und Maß, weil "Schule und Prinzipium alle Kraft der Erkenntnis und Tätigkeit" erdrücken. Hübschs Vorstellung von einer einfachen Architektur , die ohne archäologisches Wissen der Kunstexperten verstanden und empfunden werden darf, ist vermutlich durch Goethe-Lektüre gefördert worden. [24]

---

[23]Hübsch, Bauwerke , Textband, Karlsruhe 1838, Einleitung 1-2

[24]Für Hübschs Gotikdeutung ist wichtig, daß Goethes Würdigung der architektonischen Eigenschaften des Münsters vitruvianischen Kategorien treu blieb: Wie schon französische Architekten vor ihm , betonte Goethe die Schönheit der Proportionen ("stimmige Verhältnisse"), die Dauerhaftigkeit des Materials ("durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit") und die Harmonie des Ganzen durch Einheit in der Mannigfaltigkeit ("harmonische Massen, zu unzählig kleinen

Als Anleitung zum Verständnis jener "gothischen Gebäude Deutschlands", auf die er sich im obigen Zitat bezieht, war der Text kaum brauchbar. Reiseberichte, Denkmalpublikationen und die genannten Schriften Stieglitz' und Costenobles vermittelten ein differenzierteres Bild. Hübschs Gegensatz zwischen gotischen, "reichen lebendigen" und den "einfachen todten Flächen" klassizistischer Gebäude steht Goethes "klassischer" Gotikdeutung nicht fern, weil in diesem Vergleich die Mannigfaltigkeit einer Wandarchitektur als optisch reizvoll umschrieben wird.[25] Das Zitat spiegelt damit ein Gotikverständnis, das bis zur Spätpublikation von 1862 die Hochgotik durch die "klassische Brille" wahrnimmt : als Wandarchitektur mit "Verzierung". Im selben Jahr wie die erste Gotikkritik (1838) verfaßt, gibt es über die frühere, "deutsche Brille"[26] Heinrich Hübschs in der Studienzeit (1813-1817) keine Auskunft. Seine Ansichten waren seither durch seine Italienaufenthalte grundlegend verändert worden. Die Bekehrung vom jugendlichen "Extrem" ist wie im Fall Goethes an eine *Italienische Reise* gekoppelt.[27] Auf dem Hinweg durch Süddeutschland 1817 lenkten noch "Göthe" und "Schlegel"[28] seinen Blick, so daß ihm in Oberitalien die dortigen "gothischen Gebäude ... nicht ganz im *rein*-gothischen Geschmack gehalten erschienen waren". Auf der Rückreise nach Deutschland (1820) schätzte er dieselben Gebäude Mittel- und Oberitaliens als den gotischen Baudenkmälern Deutschlands überlegen ein. "Ich sah jetzt ein, dass bei Italiens bessern Kirchen dieser Art die Architecten den gothischen Styl Deutschlands nicht ... nachahmten, sondern vielmehr mit künstlerischem

---

Teilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur"), s. "Von deutscher Baukunst", in: Goethes Werke (Hamburger Ausgabe), Bd. 12, hrsg. von Erich Trunz, München 1994, 7-15

[25]vgl. Goethe : "Wir aber, die wir uns ... mit Mauern überall umgeben müssen, haben den Genius zu verehren, der Mittel fand, massiven Wänden Mannigfaltigkeit zu geben, sie dem Scheine nach zu durchbrechen und das Auge würdig und erfreulich auf der großen Fläche zu beschäftigen.", Dichtung und Wahrheit, III, 12. Buch, 457

[26]Begriff in: Hübsch, Bauwerke, 1. Folge, Textband (1838), Einleitung, 1-6 . Im selben Text wird der Anblick eines gotischen Bauwerks (i.e. einer Kathedrale) ganz klassizistisch als "ein stachlichtes confuses Aggregat" abgewertet. Zu Hübschs Gotikkritik vgl. Kap. II

[27]Durch die Italienreise wandte Goethe sich der Antike und der auf Antikenrezeption fußenden Architektur des Palladianismus zu. Dies führte zur Distanzierung von seiner Jugendschrift , die ihm retrospektiv als Verhüllung einfacher "Gedanken und Betrachtungen in eine Staubwolke von seltsamen Worten und Phrasen" erschien, womit er indirekt die romantische Architekturästhetik kritisierte, s. Goethe Werke (1998), Dichtung und Wahrheit, III. Teil, 12. Buch, 457

[28]wahrscheinlich handelte es sich um Schlegels Beschreibung mittelalterlicher Architektur in: "Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden , die Schweiz und einen Teil von Frankreich" (1805), in: F. Schlegel, Ansichten und Ideen über die christliche Kunst, Kritische Schlegel-Ausgabe, IV, 1959, 153-204

Bewusstseyn modificiren und frei behandeln wollten."[29] Noch 1855 bemerkte der Architekt in einem Artikel gegen neugotischen Kirchenbau, vor seinem ersten Auslandsaufenthalt "gleich so vielen Andern in Schätzung der Gothik geschwärmt" zu haben.[30] Hier ist vorläufig festzuhalten, daß die romantische Gotikinterpretation, die sich auf die großen Kathedralen der Hochgotik einschließlich ihres Bauschmucks konzentrierte, vor Abfassung der theoretischen Hauptwerke und der praktischen Bautätigkeit offenbar verworfen wurde. Da der "Spitzbogen-Styl" nicht länger als Gegenpol zur Antike aufgefaßt wurde, konnte die Idee einer "Stilsynthese" aus vermeintlich Gegensätzlichem für Hübsch im Unterschied zu Schinkels Frühwerk keine entscheidende Rolle mehr spielen. Der Dualismus von griechischer Antike (Schönheit) und germanisch-christlichem Mittelalter (Erhabenheit), der die Diskussion seit 1800 prägte, implizierte jedoch die Möglichkeit, weitere "Style" anzuerkennen.[31]

Hübschs spätere Wertschätzung der Gotik als Bausystem betonte einzelne, meist konstruktive Merkmale, blieb jedoch insgesamt distanziert. Eine wichtige Voraussetzung hierzu bildete das Architekturstudium bei Friedrich Weinbrenner. Im Frühjahr 1815 wechselte er von Heidelberg nach Karlsruhe, um dort die Architektenlaufbahn einzuschlagen. Weinbrenner hatte der Residenzstadt ihr klassizistisches Erscheinungsbild gegegeben und sich mit seinen Theaterbauten in ganz Deutschland den Ruf eines herausragenden Architekten erworben.[32] Als

---

[29]Hübsch (1838), Textband, ibid. ; vgl. Kap. IV.1 Hübschs Rundbogenstilkonzept anhand der Bauwerke-Kirchen

[30]"Dabei wird- um die Competenz meines Urtheils zu schwächen- bezweifelt, ob ich auch in den Geist der Gothik eingedrungen sey. Dieß nöthigt mir die Vorbemerkung ab, daß ich seiner Zeit, ehe ich außerhalb Deutschlands gekommen, ebenfalls gleich so vielen Andern ...[siehe oben] , und selbst jetzt noch ihre eigenthümliche Schönheit gerne anerkenne, daß ich unterdessen nicht bloß die gothischen Münster Deutschlands, sondern auch die herrlichen gothischen Kathedralen Frankreichs und Englands aufmerksam und wiederholt betrachtet ... habe." Hübsch, "Sollen wir unsere Kirchen im gothischen oder im altchristlichen Style bauen ?", Augsburger Postzeitung Nr. 29, (Beilage), 6. 2. 1855, Zitat S. 113

[31]Das Modell strenger Polarität beschäftigte Schinkel nur kurz , ca. 1810-1815. "Man kann Schinkels Theorie als einen kühnen Versuch ansehen, die in seiner Zeit sich bietenden Stilalternativen zu einem einzigen Stil der Zukunft zusammenzuführen, der dann keine Alternativen mehr zuließe, weil er mit dem Wesen der Kunst identisch wäre. Es ist also der Versuch, die Totalität, die Wahrheit der Kunst, vom neu in seiner Zeit sich stellenden Stilproblem her zu finden. ", s. Norbert Knopp, "Schinkels Idee einer Stilsynthese", in: W. Hager /N. Knopp, Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977, 251

[32]Eine Darstellung der Weinbrennerschen Architekturlehre ist bislang nur in Ansätzen erfolgt und kann an dieser Stelle nur im Hinblick auf Hübschs Architekturbegriff skizziert werden. Zu Weinbrenner s. W. Schirmer, "Lehrer-Schüler", in: Ausstellungskatalog F. Weinbrenner (1766-1826), Karlsruhe 1977,

Autodidakt hatte er sich vom Handwerker zum Architekten hochgearbeitet und sich seine theoretischen Kenntnisse mangels Ausbildungsinstitution überwiegend durch Studien in Berlin (1791) und während eines Italienaufenthalts (1792-1797) angeeignet. In Rom war er mit der Architekturtheorie des französischen Rationalismus und dem reduktiven Klassizismus der "Revolutionsarchitektur" in Berührung gekommen, die seine vormals barockklassizistische Prägung modifizierten. In Entwürfen und Bauten zeugen die Vorliebe für einfache geometrische Formen, klar strukturierte Baukörper und glatte verputzte Wände in monochromem Weiß von einer gemäßigten Rezeption. Der Kontakt mit Berliner Architekten und die Begegnung mit den antiken Monumenten Italiens prägten seine Architekturauffassung nachhaltig und führten zum Entschluß, " *besonders auf die Verbesserung der deutschen Baukunst durch Bildung junger Architekten und Handwerker zu wirken.*"[33] Als Leiter der badischen Baudirektion unterhielt er im eigenen Haus eine private Architekturschule (1800-1825), die im In- und Ausland hohes Ansehen genoß und viele Bauschüler anzog.[34] Die Notwendigkeit einer systematischen Ausbildung in Theorie und Praxis fühlend, richtete Weinbrenner mehrjährige Unter- und Oberklassen ein. Dem Mangel einer "vollständige [n], stufenweise [n], theoretische [n] und praktische [n] Schule eines Baumeisters" begegnete er mit einem selbst verfaßten Curriculum und einer "praktischen Anleitung" zum Architekturstudium. Das "Architektonische Lehrbuch" bildete die Basis seines Unterrichts und Prüfungsstoffs. Das von Hübsch später weitergeführte Ziel einer praxisbezogenen Ausbildung "ohne gelehrte Ausstattung" wurde hier in Kenntnis französischer Architekturschulen erstmals formuliert. Der Text beschränkt sich auf die Erläuterung der zahlreichen Kupferstiche ; das Buch gliedert sich entsprechend des Unterrichts in eine "Geometrische Zeichenlehre" , eine

---

131-134 ; Michael J. Lewis, "The Birth of German Academic Tradition", in: Ausstellungskatalog F. Weinbrenner , Architect of Karlsruhe, hrsg. von D. Brownlee, Philadelphia 1986, 35-40; "Friedrich Weinbrenner", in: Dictionary of Art, hrsg. von Jane Turner, Bd. 33, 38-41; Claudia Elbert, Die Theater F. Weinbrenners, Karlsruhe 1988; Stefan Sinos, " Entwurfsgrundlagen F. Weinbrenners", in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlung Baden-Württemberg, Bd. VIII, 1971, 195 ff.; A. Valdenaire, Weinbrenner, 4. Aufl. 1985, 14 ff., 333-35

[33]Sinos (1971), 209 f. ; F. Weinbrenner, Denkwürdigkeiten aus seinem Leben, herausgegeben von Aloys Schreiber , Neuausgabe Heidelberger 1920 , zit. n. H. W. Kruft (1995), 337. Die *Denkwürdigigkeiten* (1829) sind für Hübschs Schülerzeit irrelevant, da nur die Zeit bis 1797 geschildert wird.

[34]Zu den Schülern zählen außer Hübsch u.a. der Schweizer Melchior Berri, Alexis de Chateauneuf, Friedrich Dyckerhoff, Georg Moller, Joseph Berckmüller, Friedrich Eisenlohr, während Friedrich von Gärtner den größten Teil seiner Ausbildung in Paris absolvierte, s. W. Schirmer , in: Dictionary of Art (1996), Bd. 33, "Weinbrenner", 38-41; Zu Hübsch als Architekturprofessor der polytechnischen Schule vgl. Kap. II

"Perspektivische Zeichenlehre" und einen dritten Teil "Über die Höhere Baukunst", der den Formensinn der fortgeschrittenen Eleven schulen sollte. Das Fundament der "Baukunst" bildete das Erlernen mathematischer und praktischer Fertigkeiten :

> "Wer als Künstler die Baukunst ..studirt, muss geleitet werden, von den Anfangsgründen des geometrischen Zeichnens, der Optik und der Perspektiv zu der Lehre von Holz- und Stein Construction , von dieser zu der Theorie der Säulen und Verzierungen , endlich zu den übrigen Details der Gebäude und zu ihrer Ausführung. [35]

Weinbrenner grenzte seinen Anforderungskatalog von vitruvianischen Traktaten ab : Aus Vitruvs Werk konnte noch "die richtige Ansicht der Architektur der Alten" gewonnen werden, doch gegenwärtigen Lehrinhalten genügte der antike Text nicht.[36] Der Ausbildungsweg zum Architekten führte vom "Vorhofe der Baukunst" über eine mehrjährige theoretische Schulung mit "fleißiger Übung im Handzeichnen und Modelliren" zur praktischen Umsetzung des Erlernten "in schriftlicher und bildlicher Darstellung eigener Ideen" und "praktischer Beschäftigung", z.B. an Weinbrenners Baustellen.[37] Zum praktischen "Vorhof" zählten Übungen in Arithmetik, Geometrie, Mechanik, angewandter Mathematik und Naturlehre. Ergänzend sollte durch Unterricht und Selbststudium eine Grundbildung in Geschichte, Erdkunde, Mythologie der Antike, Gartenkunst, Ästhetik und Geschichte der Baukunst angeeignet werden. In der Auswahl der "ästhetischen Theoreme" spiegelt sich Weinbrenners Teilhabe an der klassizistischen Kultur. Hübschs Interesse an Plastik und Malerei wurde vermutlich schon in Weinbrenners Atelier gefördert, denn dieser ermunterte zu Studien der "Bildner- und Malerkunst".[38] Zur Theorie der Architektur zählten die geometrische, perspektivische und architektonische Zeichnung, Optik und Katoptik. Die im Lehrbuch abgebildeten Perspektivstudien und Licht-Schatten-Studien mußten von den Schülern unermüdlich kopiert werden; eine Studienarbeit Hübschs trägt daher

---

[35]Weinbrenner, Das Architektonische Lehrbuch, Bd. I : Geometrische Zeichnungslehre, Licht- und Schattenlehre; Bd. II : Perspectivische Zeichnungslehre; Bd. III: Über die Höhere Baukunst, Tübingen 1810-1819/25, zit. n. Bd. I (1810), VII-VIII

[36]"Ohne seinen hohen Werth zu verkennen", könne nicht übersehen werden, daß es nicht geeignet sei, dem heutigen "Baukünstler als vollständiges ‚systematisches Lehrbuch zu dienen". Die italienischen Traktate Serlios, Scamozzis, Palladios lehnte Weinbrenner als Entwurfspublikationen bzw. Säulenbücher ohne "allgemeine Studien" ab. Vitruvs Text wird als "Grundlage unseres Wissens", "Erkenntnisquelle" bewertet, aus dessen Kenntnis "die wahren Grundsätze zu entwickeln" seien, s. Bd. I (1810), VI

[37]Bd, I (1810), VIII, IX-X

[38]Vorbildlich seien die Theoreme von "Winckelmann, Richter, Schreiber, Kreutzer, Fernow, Heydenreich, Pölitz, Eberhard, Bouterwerk", Bd. I (1810), 1-2

den Zusatz "letztes Blatt geendigt den 24. Feb. 1816."[39] Dies waren Vorübungen für perspektivische Gebäudeansichten, die Weinbrenner im Unterschied zu seinem Schüler schätzte, weil "der Architekt nicht immer das Glück hat, seine Erfindungen ausgeführt zu sehen."[40] Als Praktiker ohne gelehrte Ambitionen legte er Wert auf die materialgerechte Konstruktion und die Zweckmäßigkeit der Gebäude. Auf die Kontinuität dieses Denkens in Hübschs Theorie und Praxis wird an anderer Stelle eingegangen. Hier ist festzuhalten, daß die "neue Bahn" des Schülers keinen radikalen Bruch mit der technisch-rationalen Seite der Architekturauffassung des Lehrers darstellte, sondern diese übernahm und mit einer anderen ästhetischen Ausrichtung verband. Auch die "Hülfswissenschaften" und die "Materialien-Construktion" bildeten die Basis der eigenen Lehrtätigkeit in Frankfurt und Karlsruhe. An Jean-Baptiste Rondelets "L'Art de Batir" erinnert Weinbrenners ausführliche Behandlung der Stein- und Holzkonstruktionen.[41] Für eine genaue Kenntnis der letzteren empfahl der Architekt Reisen durch Deutschland und das Studium der regionalen Bauarten. Die Aufmerksamkeit für die Baustile des Mittelalters hatte ein klassizistisches Vorspiel und deutet auf die Relativierung der Antike voraus. Weinbrenner ließ in seinem Atelier zuweilen "gotische Bauten und Innenräume" entwerfen und ermunterte seine Eleven zum Studium der deutschen "Alterthümer". Mag dies auch ohne Relevanz für das eigene Oeuvre geblieben sein, so ist das romantische Zerrbild des strengen Klassizisten doch fragwürdig.[42] Den Sinn für Funktionen und Formen der Bauglieder und ihre Abhängigkeit vom verwendeten Baumaterial erwarb sich Hübsch in dessen Atelier. "Begriffe und Ideen der Baukunst" werden zu Beginn des dritten Teils des Lehrbuchs ausgeführt. Die Kurzfassung über das Schöne in der Kunst entspricht einer klassizistischen Kunstauffassung, in der Wahrnehmung und Empfindung von Architektur

---

[39]Katoptik bezeichnet die Lehre von der Reflexion des Lichts im Spiegel zurückgeworfener Strahlen. Die Tuschezeichnung Hübschs wird im Institut für Baugeschichte in Karlsruhe (I.f.B-Hübsch-16) bewahrt und bezieht sich auf Weinbrenner, Architektonisches Lehrbuch 2. Theil (Perspektivische Zeichenlehre, Bd. II, 1817), 6. Heft, Tab. XLIII; s. Ausstellungskatalog Hübsch (1983), 36; vgl. W. Schirmer (1983), 26

[40]Bd. II (1817), III

[41]Rondelet (1734-1829) gilt als Vertreter eines Rationalismus, der eine umfassende Material- und Baukonstruktionslehre als Basis der Architektur formulierte, aber von den Ideen her noch in der Tradition des 18. Jahrhunderts steckte. Er gehörte zu Mitbegründern der École Polytechnique, wandte sich jedoch dann der École des Beaux Arts zu, wo er seit 1806 Baukonstruktion lehrte. Sein "Traité théorique et practique de l'art de bâtir" (Paris 1802-1817) wurde auch von deutschen Architekten als Standardwerk akzeptiert.

[42]A. Valdenaire, H. Hübsch, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Bd. 39 (N.F.), 1926, 421; zu Schinkels Kritik an Weinbrenners Architektur vgl. Kap. IV. 2, Trinkhalle Baden-Baden

berücksichtigt werden. Der kantianischen Unterscheidung eines "Kunstschönen", das auf einer Idee beruht, von einem "Naturschönen", folgt der frühromantische Gedanke, Schönheit entstehe "durch Imagination und Gefühl" und sei nicht das Produkt "mathematischer Vorschriften", d.h. der älteren Proportionslehren. [43] Eine vollständige Definition des Schönen findet sich nicht, jedoch Hinweise, worin Schönheit begründet ist : "in den räumlichen Umrissen" und in der "zweckmäßig" vollendeten Gestalt, nicht jedoch in "Farbe oder im Gehalt der Materie", dem Baumaterial. Weinbrenner hielt an der idealen, "vollkommenen und schönen Form" fest, die er mit vitruvianischen Termini umschrieb und plastisch dachte. [44] Auf die allgemeinen Begriffe folgten die Kapitel und Tafeln über die "Architectonischen Verzierungen", die Säulenordnungen und ihre Anwendungen , schließlich die "Eintheilung, Anordnung und Ausführung der Gebäude" für fortgeschrittene Schüler. Wohl unter dem Einfluß von Stieglitz' "Encyclopädie der Baukunst" setzt das dritte Heft über die Ordnungen mit der Charakterisierung der historischen "Bauarten" seit den Ägyptern ein und faßt das Wissen über die Säulenordnungen zusammen.[45] Dem antiken Gebrauch der Säulenordnungen steht "die Anwendung der Säulen bei jeder Art von Gebäude" gegenüber. An diese fünf Kapitel fügt sich die Abhandlung der "freien und hohlen Bauräume", der Tür- , Fenster- und sonstigen Elemente, schließlich die "Eintheilung ganzer Gebäude." Die vitruvianische Triade wird noch als "Solidität", "Bequemlichkeit" und "Schönheit" in spätpalladianischer Abwandlung wiederholt, bevor unter den "Bauplänen" auch Weinbrenners projektierte Bauten zur Übung im Entwerfen vorgestellt werden. [46] Durch Schilderungen des Unterrichts und erhaltene Übungsblätter ist bekannt, daß Weinbrenner die Schüler seine eigenen Entwürfe abzeichnen ließ, und Hübsch selbst berichtet :

---

[43]Lehrbuch, Bd. III , Höhere Baukunst (1819), "Begriffe und Ideen über Formen und Schönheit bes . in der plastischen Kunst", Kap. 1, 5-18, hier § 12

[44]Bd. III, 2, 4-6 (§ 4-7). "Eine Gestalt, in deren Umrissen sich eine zweckmäßige Vollendung zeigt, ist schön."; vgl. § 13. Das Kunstwerk muß Auge und "Gemüth" ansprechen. Die Schönheit des "Kunstwerks" hängt von Proportion, Symmetrie und Eurythmie ab, Teil III., 1. , 13 f. ; 5. Heft, 84 f.

[45]Christian L. Stieglitz, Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst, in welcher alle Fächer dieser Kunst nach alphabetischer Ordnung abgehandelt sind, Handbuch für Staatswirthe, Baumeister und Landwirthe, Leipzig 1792-98

[46]Bd. III Höhere Baukunst (1819). Der Inhalt der beiden ersten Hefte ist summarisch : Heft 1.1 Begriffe und Ideen; 1.2. Über den Formenraum; 1.3. Betrachtung antiker Gefäße; Heft 2 (Verzierungen): 2.1. Einfache und zusammengesetzte Formen und Bauräume; 2.2 Formen und Zweck der architektonischen Glieder; 2.3. Zusammensetzung der .. Glieder; 2.4 Größe und Verhältnis ...; 2.5 Über die Verzierungen in den bildenden Künsten; 2.6 Bemerkungen zu den einzelnen Verzierungen; 2.7 Flächenverzierung

> "Weinbrenner hatte bis zu seinem Tode sehr viele Schüler um sich versammelt und führte fortwährend in C. [arlsruhe] viele Bauten aus, welche für uns eine Quelle practischen Studiums sein mußten."[47]

Hierzu gehörten auch die Bauten am Marktplatz mit der evangelischen Stadtkirche und dem neuen Rathaus. Das Entwerfen ganzer Baupläne bildete den Abschluß der praktischen Ausbildung.[48] Als Kern eines jeden Gebäudes, sei es profan oder sakral, galt der "*Bedürfnisraum*", der auch Hübschs Theorie beeinflußte. Maße und Form waren variabel, damit die Gruppierung gleichförmiger oder unterschiedlicher "Räume" zu zweckmäßigen Komplexen möglich wurde. Bedürfnisräume konnten rund oder eckig, groß oder klein und ohne strenge (Achsial-) Symmetrie angelegt werden, sollten jedoch insgesamt symmetrische Baukörper oder - komplexe mit ein oder mehreren Stockwerken ergeben. Vom runden oder polygonalen Zentralbau bis zur komplexen Mehrflügelanlage wurden die Möglichkeiten in Grund- und Aufriß durchgespielt.[49] In dieser Reihe von Grundtypen spielten Säulenordnungen oder stilistische Fragen keine Rolle, sondern der Entwurf setzte bei geometrischen Formen an. Diese Methode mag in Kenntnis der Entwurfslehre Jean-Nicolas Durands entwickelt worden sein, dessen *Précis des leçons d'architecture* (1802/ 03) im vierten Heft sogar erwähnt wird.[50] Durand hatte als Professor an der Pariser École Polytechnique (1795-1830) ein Verfahren entwickelt, in welchem ein Gebäude nach streng mathematischem Schematismus von der zweckmäßigen Disposition des

---

[47]Brief an einen unbekannten Adressaten, gez ."Hübsch / Carlsruhe, 16. April 1839, MS Stadtarchiv Weinheim

[48]Lehrbuch, Tab. XXXVIII, Bauten am Marktplatz, perspektivische Gesamtansicht und einzelne Bauten. Von Hübsch ist nicht ein einziger eigenständiger Entwurf erhalten, der mit Gewißheit in die Atelierphase datiert werden kann (seine Blätter sind gewöhnlich undatiert), s. W. Schirmer (1983), 26

[49]Bd. III, Kap. 1 , "Die einfachen und zusammengesetzten Formen verschiedener Bauräume", 6 ff; III. Heft 2, Kap. 1, Tab. IX-X , fig. 22-50. Auf der Tafel wurden 34 Kombinationsmöglichkeiten von Baugruppen in einfachen stereometrischen Formen zusammengestellt; s. S. Sinos (1971), 213 ff.

[50]Lehrbuch, Bd. III, 4. Heft , S. 60. Durands "Précis des leçons d' architecture ..." , Paris 1802-03 , wurden als vollständige deutsche Übersetzung mit Abbildungen erst 1831 unter dem Titel "Abriß der Vorlesungen über Baukunst gehalten an der königlich polytechnischen Schule zu Paris " in Karlsruhe (sic !) und Freiburg in zwei Bänden publiziert. Zu dieser Zeit galt Durands kompromißlose Strenge bereits als überlebt, worauf Gottfried Sempers (pejorative) Bezeichnung "Schachbrettkanzler" (in: Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, 1834) hindeutet, s. Gottfried Semper, Kleine Schriften , Nachdruck Mittenwald 1979, 216. zu Durands Methode s. Sergio Villari, J.N.L. Durand, Art and Science of Architecture, New York 1990, 50 f. Hauptaufgabe der Architektur sei die "disposition la plus convenable et la plus économique". Durands Architekturverständnis ist rationalistisch, seine Entwürfe noch auf den französischen Klassizismus "um 1800" bezogen. Auf Basis der Rastermethode entwarf Durand Gebäudetypologien, die jedoch mit Weinbrenners zusammengestellten Baugruppen kaum vergleichbar sind.

Grundrisses her geplant wurde. Die Methode war aus der Kritik am akademischen Usus entstanden, mit Aufriß und Fassade zu beginnen, um dann Grundrißdisposition und Schnitt zu Lasten der Zweckmäßigkeit an die Außengestalt anzupassen. Als Ingenieur wandte Durand den Konventionen der "Baukunst" den Rücken und propagierte einen nüchternen Zweckrationalismus. In seiner einflußreichen "Rastermethode", die ihm den Spitznamen "Schachbrettkanzler" eintrug, wurde das Gebäude vom Raumzweck ausgehend entwickelt. Die Proportionen basierten nicht vitruvianisch auf dem Säulendurchmesser (Modulus), sondern auf dem Achsmaß zwischen den Säulen, die als konstruktiv-tragende Elemente aufgefaßt wurden. Die durandsche Theorie blieb noch insofern klassizistisch, als die zu kombinierenden "Elemente" (Wände, Säulen /Pfeiler, Fenster /Türen, usw.) häufig aus der griechischen und römischen Antike abgeleitet waren. Diese sollten in einem durchrasterten Grundriß (Kreis, Quadrat oder Rechteck) nach dem Grundsatz konstruktiver Zweckmäßigkeit möglichst kostenbewußt zu geschlossenen, meist mehrstöckigen Baukörpern zusammengesetzt werden. Die in der rationalistischen Theorie vorbereitete Zergliederung der Architektur in Bestandteile ("Elemente") war Basis dieser variablen Entwurfsmethode, in der (Achsial-) Symmetrie und die Verwendung einfacher geometrischer Formen in konstruktiven Zusammenhängen mit einer optimalen Zweckerfüllung begründet wurden. Das Prinzip der Symmetrie und die konstruktive Disposition garantierten Zweckmäßigkeit , der Verzicht auf Verzierungen ökonomisches Bauen. Für Hübschs Architekturauffassung war Durands Reduktion der "Baukunst" auf das Zusammenfügen konstruktiver Elemente nach Prinzipien der statischen und ökonomischen Vernunft einflußreich. Es ist anzunehmen, daß er die "Précis" während seiner Ausbildung kennenlernte, da eine verwandte Forderung nach Zweckmäßigkeit und Sparsamkeit seine Frühschriften prägte. Sein Karlsruher Lehrer lehnte sich u.a. mit der Reihe möglicher Baugruppen an Durands Ideen an, doch führte die ästhetische Theorie vitruvianische Begriffe wie "Eurythmie" und Dekorum ("das Schickliche") noch mit sich.[51] Die radikale Entwurfsmethode des *Polytechnicien* scheint sich im Atelier Weinbrenners nicht durchgesetzt zu haben, weil sie dem künstlerischen Teil der Architektur wenig Spielraum bot. Hübschs Lehrer trug Grundrisse der palladianisch anmutenden Musterpaläste nachträglich ins quadratisch gerasterte Schema ein, wobei jedoch die Säulenportiken die

---

[51]Lehrbuch, Bd. III, "Begriffe und Ideen", 13 ff. : Symmetrie und Eurythmie sind für Weinbrenner "zwei von der schaffenden Natur abstrahierte wesentliche Bedingnisse des Schönen". Bei Mißachtung der beiden werde das Schickliche verletzt, das Auge beleidigt. Diese Residuen des Vitruvianismus hatte Durand hinter sich gelassen.

Rasterlinie überschnitten. Wie Sinos betonte, blieben dem Konzept seiner "Baukunst" solche Experimente äußerlich. Hübsch erhielt mit der Karlsruher Methode der Bauraum-Kombinationen somit eine andere Grundlage als z.B. der in Paris bei Percier ausgebildete Friedrich von Gärtner. Die für diese Arbeit gesichteten Grundrißzeichnungen im Generallandesarchiv sind nicht nach Durands Verfahren entstanden. Für die Proportionierung der Bauten und die eigene Architekturauffassung blieb die Ausbildung in Karlsruhe prägend. Dies gilt auch für die Gattungshierarchie : Ein in sich vollkommener, zweckmäßiger "Schweinestall" blieb dem "Tempel" unterlegen - auch hierin folgte Hübsch seinem Lehrer, nicht Durands egalisierender Tendenz jenseits einer "Bau-Kunst". [52]

Die Grundausbildung war im Herbst 1817 beendet. Der nächste, für angehende Staatsarchitekten obligatorische Teil bestand in einer mehrjährigen Bildungsreise durch Italien, der "heilige[n] Mutter" und "treue [n] Pflegerin der Kunst unter heiterem Himmel." Zur Vervollkommnung der theoretischen Ausbildung machte Weinbrenner ein "rastloses ernstes Studium der herrlichen Ueberreste des Alterthums" zur Pflicht :

> "An diesen köstlichen Reliquien nähre sich seine Einbildungskraft, ergötze sich sein Geschmack und bestimme seine artistische Urtheilskraft sich zur Festigkeit..."[53]

Das Antikenideal blieb unangetastet, wenngleich "sclavische Nachahmung" antiker Bauten abgelehnt wurde. Gefordert war eine Versenkung in "altrömische Ueberreste", um "den Geist der Meister des edlen Alterthums lebendig in sich aufzunehmen" und mit "kühner, kunstgeübter Hand" eigene Bauten in geistiger Verwandtschaft zu den Alten entwerfen zu können.[54] Bis zur Examensprüfung im Sommer 1820 lebte Hübsch in Italien, wo er sich überwiegend in der deutschen Kolonie in Rom aufhielt. Die während dieser Bildungsreise entstandenen Zeichnungen wurden zur Prüfung vorgelegt. Desweiteren mußte ein fürstliches

---

[52]zum Schweinestall s. Lehrbuch , Bd. III, "Begriffe und Ideen", 8 ; zu Rasterentwürfen, s. Lehrbuch, Atlas , Tab. XXXX, 7 Grundrisse von Musterhäusern in quadratischem Raster; vgl. III. Bd., 2. Heft, Tab. X.- In Deutschland waren Durands Ideen wirksamer als die Entwurfsmethode. Schon 1806 hatte Karl Friedrich Anton von Conta die wichtigsten Ideen ohne die Gebäudetypologien und die Entwurfslehre in dem schmalen Heft "Grundlinien der bürgerlichen Baukunst. Nach Herrn Durand Prof. der Baukunst an der École Polytechnique zu Paris für teutsche Bau- und Werkschulen berarbeitet", Halle 1806, bekannt gemacht. Zum Vergleich von Weinbrenners additiver Methode mit Durands Rasterentwürfen (z.B. Précis des leçons, Bd. II, Tf. 15, 20) s. S. Sinos (1971), 213

[53]Lehrbuch . Bd. I (1810), X

[54]Bd. I (1810), VIII

Jagdschloß mit Meierei und Wirtschaftsgebäuden entworfen und dessen Kosten berechnet werden. Zu den Prüfungsfächern gehörten Arithmetik, Geometrie, Mechanik, Hydraulik, Hydrostatik , Holz- und Steinkonstruktion und ein Aufsatz über die Solidität, Zweckmäßigkeit und Schönheit der Baukunst. Die Prüfungsbogen und der Schloßentwurf sind verschollen, doch Weinbrenners günstige Bewertung des Examens in einem diesbezüglichen Schreiben noch erhalten.[55] Autobiographische Schilderungen des ersten und zweiten Italienaufenthalts sind nicht auffindbar. Im bereits zitierten Brief an einen Unbekannten aus dem Jahr 1839 schilderte der inzwischen zum Oberbaurat beförderte Hübsch die Heidelberger Zeit als Propädeutikum zur Ausbildung in Karlsruhe, an die sich die "Kunstreise" durch Italien und Griechenland fügte. Für die Jahre 1820-1822 /23 werden seine ersten Publikationen genannt, darunter die mit "dem verstorbenen Oberbaurath [Franz] Heger" edierten Ansichten Athens. Dürftiger sind die Angaben über den zweiten Italienaufenthalt (1822- 1824), da der Architekt eine diskrete Behandlung seiner "personalia" wünschte.[56] Im ersten Heft seiner Publikation geplanter und ausgeführter Bauten wollte er seine Abkehr von der klassizistischen Architektur der Ära Weinbrenner begründen. Die Frage nach der Bedeutung der Antike für die gegenwärtige Baupraxis stellt sich in dieser Darstellung als Generationenkonflikt zwischen unbeirrt akademischen Lehrer und romantischem Schüler dar, der "etwas Anderes an die Stelle des Bisherigen" setzen möchte. Schon nach dem Wechsel aus Heidelberg 1815 war er sich "auf dem Atelier Weinbrenner's" klar, "dass die antike Architectur auch bei der freiesten Behandlung für unsere heutigen Gebäude unzulänglich sey, und denselben als Kunstwerken den organischen Zusammenhang ihrer Theile benehme."[57] Es war für die spätere Charakterisierung als "Hauptreformer der Baukunst"[58] nicht irrelevant, daß über Jugendwerke nichts bekannt war und die klassizistischen Wurzeln abgeschwächt wurden. In der Inszenierung eines Traditionsbruchs liegt der Beginn

---

[55]Der Aufenthalt dauerte fast drei Jahre; am 11.8.1820 erteilte Weinbrenner die Examensaufgaben, s. Chronographie/Anhang; vgl. Kap. II, polytechnische Schule

[56]"Jedenfalls bitte ich Sie, meine (gewiß für das Publicum interessanten) personalia möglichst kurz zu behandeln, und besonders von meiner früheren Jugend weiter nichts zu sagen...", Brief an einen unbekannten Adressaten, gez ."Hübsch / Carlsruhe, 16. April 1839, MS Stadtarchiv Weinheim. Hübschs Freund Heger (1792-1836) war später Hessischer Landbaudirektor und gab seine Entwürfe und Bauten gemeinsam mit Georg Moller heraus.

[57]Hübsch, Bauwerke, 1. Folge , Karlsruhe 1838 (Textband), 1

[58]"Hübsch ist in unseren Augen einer der Hauptreformer der Baukunst, der in Süddeutschland so originell darstellt dasteht, wie der ... verstorbene Schinkel im Norden ... , ebenfalls Stifter einer neuen Bauschule", W. Füßli, Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein, Zürich / Winterthur 1842, 514

moderner Künstlertheorien, eine von romantischen Literaten perfektionierte Strategie. Schon Ende der dreißiger Jahre sprach Hübsch mit Stolz von "seinem" Stil, den andere "adaptirten". Als Ursprung der Kunst erscheint primär der Künstler, der als Widerständiger - hier verneigte sich Hübsch vor Goethes Erwin von Steinbach - gegen eine traditionelle Mehrheit Gebäude in seinem Stil "*ins Leben setzt*" : "*Je länger es währte, bis meine eigenthümliche Kunstrichtung bemerkt wurde, desto mehr muß ich mich nun darüber freuen, durch Beharrlichkeit endlich gesiegt zu haben*", erklärte der Weinbrenner-Schüler 1839. Am Anfang seiner "neuen Bahn" stand die Erkenntnis über die historische und lokale Bedingheit aller Architektur einschließlich der Antike Italiens und Griechenlands.[59]

1.2. "Ewiges Rom" und "Malerisches Athen" : Die Bildungsreise und der Einfluß der Nazarener in Rom

Die Italienreise von Architekten war längst Pflichtprogramm, doch seit Weinbrenners Aufenthalt in Rom hatten sich die Interessen und Ziele gewandelt. Die Stätten der klassischen Antike waren durch eine Flut von Publikationen und ihre lange Präsenz in der Reiseliteratur, der Dichtung und der Kunst alltäglich geworden. Mit dem Geltungsverlust eines überzeitlichen, universalen Kunstideals war auch das einstige Bildungsprogramm überholt. Dem kosmopolitischen Geist der Aufklärung folgte die Sensibilität für historische und lokale Besonderheiten der Kunstlandschaften und eine gestiegene Aufmerksamkeit für Architektur und Kunst zwischen den beiden als Kunstnorm geltenden Epochen, der Antike und der Renaissance. Ein Studienaufenthalt auf Winckelmanns Spuren orientierte sich an den "Reliquien" der Antike, doch das Interesse an nachklassischer und mittelalterlicher Architektur bestimmte zunehmend die Routen und Reiseeindrücke der Architekten.[60] Hübsch begab sich mit einer soliden rationalistischen Schulung, Weinbrenners Ratschlägen und einem vagen Interesse an romanischer und gotischer Architektur nach Italien, wo er "eine übertriebene Liebe für jenes Land"[61]

---

[59]alle Zitate aus : Brief Hübschs vom 16.4. 1839, MS Stadtarchiv Weinheim. - "An Italien schliesse sich , zur Vergleichung der schönen Baukunst", *Griechenland.*", F. Weinbrenner, Das Architektonische Lehrbuch, Bd. I, (1810), X (Hervorhebung nicht im Original)

[60]Attilio Brilli, Reisen in Italien, Köln 1989, "Die romantische Wiederentdeckung Italiens", 69-79; Luciano Patetta, L'architettura dell' Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900, Bari 1975, 217 ff. Zum veränderten Italienbild der Romantiker vgl. Brigitte Heise, J. F. Overbeck, Köln /Weimar 1999, 149; 182 ff.

[61]Böhmer an Passavant, Brief vom 3. 11.1822, in: J. Janssen (1868), Bd. II, 111

entwickelte. Da er seine Reiseeindrücke im Unterschied zu seinem Lehrer nach bisherigen Kenntnissen nicht aufgeschrieben hat, bleiben konkrete Einzelheiten seiner ersten italienischen Jahre im Dunkeln. Erst 1823 schrieb er an den befreundeten Georg Moller, in der deutschen Kolonie habe sich im Vergleich zu Mollers römischen Jahren (1807-1809) vieles verändert, doch sei es immer noch "das alte herrliche Rom".[62] Ebenfalls auf den zweiten Romaufenthalt bezieht sich der Bericht des Neuankömmlings Johann Heinrich Schilbach aus Darmstadt, den Hübsch im September 1823 mit dem geselligen Leben der Deutschrömer bekannt machte.[63] Der Maler lebte mit dem Kupferstecher Amsler und Johann David Passavant in einem Haus; zu beiden Künstlern hatte Hübsch freundschaftlichen Kontakt. Der Tag gehörte der Kunst bzw. dem Studium; abends besuchte man sich gegenseitig oder verabredete sich zum Singen, Debattieren und Trinken im Café Greco in der Via Condotti oder der "Michelangelo-Kneipe". [64] Vermutlich schloß sich der badische Architekt bei seinem ersten Italienaufenthalt zuerst Personen an, die er aus der Heimat kannte. Hierzu gehörte der Maler und Zeichner Carl Philipp Fohr aus Heidelberg, der seit der Gymnasialzeit vertraute Architekturstudent Franz Heger aus Darmstadt und der Architekt Karl Joseph Köbel. Heger hatte seine

---

[62]Brief Hübschs an G. Moller, Rom, 30 (?).5.1823, Merck'sches Familienarchiv Darmstadt, HX, 2h/1, Nr. 198 b, mit freundlicher Genehmigung des Archivs.

[63]s. F. Noack, Deutsches Leben in Rom 1700-1900, Stuttgart 1907; Hans Geller, Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800-1830, Berlin 1952; Ausstellungskatalog "Die Nazarener", Frankfurt a.M. 1977; Ausstellungskatalog "I Nazareni a Roma / Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, dt. Ausgabe von Klaus Gallwitz, München 1981

[64]Nachdem Schilbach das Wiedersehen mit Hübsch beschrieben hat, fährt er fort: "Denselben Abend sahen wir aber noch eine Menge Deutsche, den [sic !] diese hocken hier sehr dick aufeinander , sie wohnen fast alle in einer Straße und in der Nähe derselben , man ist in diesem Revier wie in einer deutschen Stadt, den [sic !] überall stecken sie die Köpfe heraus und der 2te [sic !] der einem begegnet ist ein Bekannter... Unser erster Gang war mit ins Caffé Greco, ... der Wein ist hier ganz delicat, er läuft einem so süß der Gurgel hinunter , daß ich mich immer auf den Abend freue , wo den jedesmal eine mezza Foliette getrunken wird... Den Papst habe ich auch schon gesehen, habe ihm aber die Füße noch nicht geküßt, no ...", Brief Schilbachs nach seiner Ankunft in Rom, Ende September 1823, zit. n. Gisela Bergstrasser, Johann Heinrich Schilbach. Ein Darmstädter Maler der Romantik, Darmstadt 1959, 37-38. Schilbach verkehrte mit den Künstlern des burschenschaftlichen Vereins Freiburg i.Br. Zum Alltag zwischen Zeichnen, Ausflügen und Herumklettern auf den Ruinen hieß es in einem weiteren Brief, Sonntags gehe er in Gottesdienst , doch "Sonntagabend kommen nämlich viele Künstler bey einem von denselbi zusammen, wo denn vertraulich bey einem Gläschen Wein gesprochen , gesungen und gescherzt wird. Es waren diese Abende auch Thorwaldsen Koch und Feyt [Philipp Veit] zugegen welche ungemein lustig waren...", zit. n. G. Bergstrasser , Schilbach, Darmstadt 1959, 34-35

Ausbildung bei Moller und Weinbrenner absolviert.[65] Durch den damaligen Brauch der Freundschaftsbildnisse existieren einige Porträtzeichnungen der Maler Fohr, J. K. Barth, J. A. Ramboux, die Hübsch allein oder in Gesellschaft der erwähnten Personen abbilden. Von den spärlich erhaltenen Blättern, die er selbst in Rom zeichnete, sind zwei nicht dem Studienziel, sondern der Freundschaftsthematik zuzurechnen. In einer Zeichnung , die Deutschrömer in einer Osteria nahe Rom darstellt, ist Fohr mit seinem Hund als einziger in deutschem Rock mit halblangem Haar deutlich charakterisiert. In einem weiteren Blatt hielt Hübsch Fohrs Grab auf dem Friedhof der Protestanten neben der Cestius-Pyramide fest, wo der Studienfreund nach seinem Tod im Tiber 1818 beigesetzt worden war. Hinter der Pyramide ragen die Reste der Aurelianischen Mauer mit ihren massiven Arkadenbögen auf. Weitere Skizzen oder ausgearbeitete Studien römisch-antiker Bauten sind nicht bekannt. [66] Ob Hübschs Talent als Zeichner zunächst nicht ausreichte oder er die Bauten der Römer hinreichend dokumentiert glaubte, muß offen bleiben. Für einen noch nicht examinierten Schüler Weinbrenners ist das Fehlen römischer Bauaufnahmen zumindest merkwürdig. Der größte Anteil der bekannten Zeichnungen seines ersten Auslandsaufenthalts entfällt allerdings auf Studien der griechischen Architektur, auf die noch näher eingegangen wird.[67] In Rom soll er an geselligen Zeichenstunden im Palazzo Caffarelli, dem Sitz des preußischen Gesandten zu Rom, Karl Josias von Bunsen, teilgenommen haben. Das Haus war ein Treffpunkt vieler Künstler und Kunstforscher. Daß Hübschs zeichnerisches Talent durch befreundete Künstler Unterstützung erhielt, geht auch aus einer Bemerkung Johann F. Böhmers hervor, der 1821 in einer unvollendeten Skizze zu "S. Sabina" die Figuren von Carl Phillip Fohr identifizierte. Obwohl der frühchristliche Backsteinbau S. Sabinas für Hübschs eigene Kirchenentwürfe von Bedeutung war, ist auch dieses Blatt kein Zeugnis einer Bauaufnahme altrömischer Kirchen. Die Ansicht einer römischen Gasse mit Torbogen zeigt statt der Kirche nur einen Campanile und ist den fiktiven Szenen römischen Lebens deutschrömischer Maler ähnlich. Seine Zeichnungen dienten offensichtlich nicht dem Zweck,

---

[65]Nach älterem Bericht brach er 1817 gemeinsam mit Hübsch nach Italien auf. Heger bereiste jedoch nach der Griechenlandreise auch Frankreich, s. Franz Heger, (Nekrolog) , in: Allgemeine Bauzeitung, Wien, 2. Jg 1837, S. 16

[66]Zu Hübschs Zeichnung "Fohr mit Freunden in einer Osteria bei Rom" (Kupferstichkabinett Dresden) und "Fohrs Grab an der Cestius-Pyramide" (Städelsches Kunstinstitut) s. Göricke (1974), 18; W. Schirmer (1983), Abb. S. 28-29; zu Bildnissen H. Hübschs s. Hans Geller, Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800-1830, Berlin 1952; zur Biographie vgl. Anhang

[67]Ob es jemals eine größere Anzahl von Reiseskizzen italienischer Architektur gegeben hat, ist bislang fraglich, s. W. Schirmer (1983), 30

bemerkenswerte Bauten oder architektonische Motive als eine Art Reisetagebuch chronologisch oder topographisch geordnet festzuhalten. Erst aus seinen Publikationen geht hervor, daß er zahlreiche Kirchen Roms unter konstruktiven Aspekten studiert hatte.[68] Über die Routen der ersten Reise ist so gut wie nichts bekannt; Sizilien jedoch scheint nicht zu den Zielen gehört zu haben. Noch 1824 beurteilte der befreundete Böhmer Hübschs Einschätzung, "daß ihm eine Reise durch Sicilien nach Hittorffs Zeichnungen keinen Vortheil mehr gewähren könne" für grundverkehrt, weil in Sizilien "nicht bloß Antikes und Christliches, sondern auch Saracenisches ist".[69] Vor dem zeitgenössischen Hintergrund der immer noch weitgehend klassizistischen Architektenausbildung galten Zeichnungen nachantiker Architektur noch als antiakademischer Gestus. Der im obigen Zitat erwähnte Pariser Architekt Hittorff hatte während eines Sizilienaufenthalts (1820 /1823) kolorierte Bauaufnahmen der antiken und nachantiken Bauten gezeichnet, die die einstige Bemalung der Tempel belegen und eine farbige Architektur rehabilitieren helfen sollten. Seine provokanten Thesen waren der Beginn der sogenannten Polychromie-Debatte, die sich , ausgehend von archäologischen Rekonstruktionen bemalter Architekturglieder, gegen das monochrome Antikenbild der klassizistischen Ästhetik wandte.[70] Daß Böhmer die Zeichnungen dieser Monumente, darunter auch Klöster, Theater, Villen etc. seinem Freund als "Reiseführer" vorschlug, erklärt sich aus dessen Interesse an architekturhistorischer und archäologischer Forschung.[71] Van Zanten hat Hübsch in seiner Studie zur Polychromie in der Architektur des 19.

---

[68]"Seit ein paar Tagen ist der Architekt Hübsch hier. Ich sprach ihn im Städelschen Institut und sah dort seine Zeichnungen, die mir überaus gefielen. Mit wahrer Rührung habe ich ein paar Figuren von Fohr betrachtet, welche sich auf dem Blatte befinden, welches S. Sabina darstellt.", Böhmer (Frankfurt) an Passavant (Rom), 17.2.1821, s. Janssen (1868), Bd. II, 77. Die Zeichnung (Städelsches Kunstinstitut) zeigt nicht die dreischiffige Basilika, sondern den Durchblick durch einen Torbogen mit dem im Hintergrund aufragenden Glockenturm, s. Ausstellungskatalog Hübsch (1983), 31. In "Ueber griechische Architectur" (1822) führt Hübsch das "Hängewerk von S. Sabina" in seinem Vergleich horizontaler Dachstühle vom Theseion bis zur "südländischen Dachdeckung" an und gab eine schematische Illustration des Dachstuhls von S. Sabina wieder (Tafel III, fig. 3).

[69]Brief J.F. Böhmers (Frankfurt) an J.D. Passavant (Rom), 19.4.1824, in: Janssen (1868), Bd. II, 148 f. Böhmer kam 1817 nach Rom, wo er auf Hübsch und Passavant traf; mit letzteren unterhielt er nach seiner baldigen Rückkehr ins Städelsche Kunstinstitut Frankfurt einen regen Briefwechsel.

[70]D. van Zanten, The Architectural Polychromy of the 1830s, New York /London 1977, 173 ff.

[71]s. Susanne Klinkhamels, Die Italien-Studienreise (1822-24) des Architekten Jakob Ignaz Hittorff . Zeichnungen nachantiker Architektur, Köln 1995, Kap.4.1-4.7; Kruft (1995), 317; 355. Hittorff machte seine Thesen über die urspüngliche Farbigkeit antiker Bauten 1824 bekannt, das mit Karl Ludwig von Zanth edierte "L'architecture antique de la Sicile" erschien ab 1827.

Jahrhunderts u.a. mit Schinkel den Rationalisten bis um 1830 zugeordnet, die die Farbigkeit des Baumaterials zur Hervorhebung struktureller Eigenschaften ihrer Bauten einsetzten. Das Interesse an farbigem Schichtenwechsel und der Ästhetik unverputzter Backsteinbauten erhielt durch das Studium mittelalterlicher Architektur Auftrieb.[72] Von Hübschs frühem Interesse an der Materialwirkung kündet auch eine Zeichnung, die während der ersten Bildungsreise entstand (Abb. 1). Die romanische Fassade der schlichten Dorfkirche "S. Giuliana bei Perugia" ist von zweifarbigen Lisenen gerahmt, die Mitte durch ein Radfenster mit buntem Gewände und ein Rundbogenportal betont ; im Hintergrund ragt als späterer Anbau ein frühgotischer Kirchturm mit Pyramidenhelm auf. Neben italienischer Romanik in möglichst schlichter Formensprache interessierten ihn Gebäude der Frührenaissance im "Bogenstyl", der "ruhige Linien und antike Details" harmonisch verband. Teilansichten florentinischer und römischer Palastfassaden des *Quattrocento* sind erst in seiner Denkmalpublikation von 1858-1862 auf einer Tafel zusammengestellt ; die zugehörigen Bauaufnahmen gehen jedoch erst auf spätere Italienreisen zurück.[73] Das kolorierte Blatt "S. Salvatore" mag jedoch belegen, daß die Hinwendung zum "Rundbogenstil" schon auf die erste italienische Reise zurückgeht und in späteren Publikationen nur umfassender erörtert wurde. Die selektive Wahrnehmung kann als typisch für alle späteren Bauaufnahmen des Architekten gelten (Abb. 2). Die perspektivische Ansicht in warmem Kolorit mit Figurenstaffage zeigt den Kreuzgang der am Tiber-Ufer nahe der Engelsburg gelegenen Kirche, deren Neubau aus dem späten 16. Jahrhundert durch Palladio- Einflüsse nun nicht länger als vorbildlich empfunden wurde. Der gewölbte, an die Kirche schließende Kreuzgang hingegen weist mit seinen großzügigen Säulenbogenstellungen aus dem 15. Jahrhundert und dem darüberliegenden Obergeschoß mit Pfeilerarkaden und Lisenen aus Ziegelstein jene Merkmale auf, die Hübschs Theorie und Praxis beeinflussten. Die Eigenschaften der Baumaterialien sind beim Mauerwerk und den marmorierten Säulen betont. [74] Repräsentiert das obige Beispiel die

---

[72]van Zanten (1977), Italian Medieval Structural Polychromy, 312 ff.

[73]Dem Text der *Bauwerke* zufolge, studierte er zwischen 1817-1820/ 1823-1824 u.a. den italienischen "Palast-Styl" in Florenz und Rom, s. Hübsch / Bauwerke (1838), 1-6; zur Denkmalpublikation "Die altchristlichen Kirchen..." (1858/62) s. Kap. III

[74]Dieses Blatt war mit Hübschs Zeichnungen griechischer Tempel im August 1821 als Reisezeichnungen der Weinbrenner-Schüler im Rahmen einer Ausstellung in Karlsruhe zu sehen, s. "Die Karlsruher Kunstausstellung", in: Kunstblatt, Nr. 77, Jg. 1821, vom 24.9.1821, 311 : "Von Weinbrenners Schülern (Berger, Berkmüller, Heiß und Hübsch, *der Italien und Griechenland sah*) fanden sich .. lobwürdige Zeichnungen..., und zumal verdienen die Ansichten des letztgenannten, von S. Salvator in Rom, dem Theseustempel in Athen und von Konstantinopel die

renaissancistische Komponente des künftigen Rundbogenstils, so bildete die italienische Basilikenarchitektur von der frühchristlichen Epoche bis zur toskanischen Romanik eine weitere Anregungsquelle für das architektonische Werk.[75] Die allgemeine Orientierung an der klaren Formensprache der Frührenaissance und den schlichten Ziegelbauten altrömischer Kirchen lag einem rationalistischen Architekturverständnis nahe. Die frühchristlichen Basiliken Roms hatten zuvor Architekturtheoretiker und Architekten von Marc-Antoine Laugier bis zu Jean-Nicolas Louis Durand beschäftigt, die in den schlichten Backsteinbauten mit meistens flachgedeckten Schiffen einen musterhaften Typus materialgerechter Konstruktion wiederentdeckt hatten. Die rationalistischen Theoretiker des 18. Jahrhunderts hatten, wie Hermann darlegte, den kleinen Basilikentypus aufgrund seiner schlichten, funktionalen Gliederung als antibarockes Reformmodell entdeckt.[76] In den "Précis" setzte sich die günstige Bewertung unter dem Zweckmäßigkeits- und Sparsamkeitsgebot der Durand'schen Theorie fort : Alt-St. Peter wurde als zweckmäßige, dauerhafte Basilika gewürdigt, Neu St. Peter hingegen als negatives Beispiel moderner , reparaturanfälliger Architektur abqualifiziert. [77] Um 1800 hatten deutsche Theoretiker wie Stieglitz in architekturgeschichtlichen Abhandlungen zum römisch- antiken Tempel- und Basilikenbau auf die bessere Eignung der Basilika für den Kirchenbau hingewiesen. Stieglitz vertrat die später von Hübsch bestrittene Transformationsthese: Die ersten Christen der Antike übernahmen die Grundform der römischen, profanen Gerichtsbasilika , deren länglicher Hauptraum mit Tribuna zum Mittelpunkt ihrer eigenen Kirchenbauten wurde. Der formalen Ähnlichkeit wegen wurden diese ersten Kirchen weiterhin "Basiliken" genannt. Klassizistisch orientierte Theoretiker betonten die antiken Wurzeln, so der Berliner Archäologe Aloys Hirt in seiner Rekonstruktion der von Vitruv beschriebenen Basilika von Fanum (1806). Durch ihre antike Herkunft und die konstruktive Säulenverwendung galt die frühchristliche Basilika als Verbindungsglied zwischen römischer Antike und christlichem

---

rühmlichtste Erwähnung."- Der Typus der überwölbten Rundbogenarkade mit Säulen beschäftigte Hübsch seit "In welchem Style sollen wir bauen ? " (1828) als Alternative zum klassizistischen Portikus, vgl. II.2

[75]s. Hübsch (1838), Einleitung; vgl. Kap. IV.1 (Basiliken); L. Patetta , L'Architettura dell' Eclettismo, Bari 1975, 237

[76]s. W. Herrmann, Marc-Antoine Laugier and Eighteenth-Century French Theory, London 1962, 114-117

[77]Marc Antoine Laugier, Das Manifest des Klassizismus, deutsche Übersetzung der Ausgabe von 1753, Zürich / München 1989, Kap. 4 , Über die Art, Kirchen zu bauen, 142-166; J.N. L. Durand, Abriß der Vorlesungen über Baukunst gehalten an der königlich polytechnischen Schule zu Paris, Karlsruhe / Freiburg 1831, Bd. II, 13 f.

Mittelalter und wurde zwischen 1800 und 1818 zunehmend als geeignetes Modell für den Kirchenbau der Gegenwart diskutiert. Als Bautyp ließ sich die basilikale Anlage bis zur Gotik verfolgen und erschien daher als übergreifende Klammer einer christlich apostrophierten Bautradition. [78] Wie Gerstner ausführlich dargelegt hat, fanden erste Versuche einer Wiederbelebung im Rahmen eines "klassizistischen Erneuerungsansatzes" statt und schlugen sich in den Entwürfen und Bauten süddeutscher Architekten nieder. Für Hübschs Hinwendung zur Basilika ist das frühe Interesse von Weinbrenner und Moller zu erwähnen, das der romantischen Phase der Basilikenrezeption unmittelbar vorausging.[79] Insbesondere Moller versprach sich von der Orientierung an altrömischen Basiliken, die er aus eigener Anschauung kannte, eine solide Grundlage zur Reformierung des Kirchenbaus. Blieben seine eigenen Bauten auch Weinbrenners Vorstellungen näher als den Zielen einer Wiederbelebung frühchristlicher Longitudinalbauten, nahm er mit der Forderung einer "Norm" zur Überwindung der zeitgenössischen Krise im Sakralbau um 1818 Gedanken Hübschs vorweg. [80] Im selben Jahr erhielten die beiden jungen süddeutschen Architekten Gutensohn und Knapp vom Verleger Cotta den Auftrag, nach Rom zu reisen und die "altchristlichen Basiliken" in Bauaufnahmen zu dokumentieren, um sie mittels eines Kupferstichwerks einem breiten Publikum bekannt zu machen. Ihr dreijähriger Studienaufenthalt wurde durch Reisestipendien des bayrischen Kronprinzen Ludwig unterstützt, der sich während seiner mehrmonatigen Italienreise 1818 unter dem Eindruck der Bauten zum Befremden seines Hofarchitekten Klenze für die Wiederanwendung der Bauart

---

[78]C.L. Stieglitz, Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst, in welcher alle Fächer ...nach alphabetischer Ordnung abgehandelt sind, Mikrofiche-Faksimile der Erstausgabe in 5 Bänden (Leipzig 1792-1798), München 1999, Bd. II, "Kirche", hier 154-156; zu Aloys Hirts "Ueber die Basilika von Vitruv" (1806), s. Marina Sczesny, Leo von Klenzes "Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus", Hamburg 1974, 43 (Exkurs "Basilika"); A. von Buttlar, L. v. Klenze. Vision und Werk, München 1999, 295; vgl. Kap. IV.1.

[79]Erste Beiträge zu einer Erneuerung des deutschen Kirchenbaus aus dem Geist der frühchristlichen Kultbauten leisteten Georg Moller, Karl von Fischer, Johann Nepomuk Pertsch und F. von Gärtner. Erst in den von Ludwig I. errichteten Münchner Kirchenbauten Leo von Klenzes und Georg F. Zieblands wurde bewußt die "altchristliche" Formensprache adaptiert, s. Johannes Gerstner, Studien zur Rezeption der altchristlichen Bauart ..., München 1990, 31-37; 51 ff.

[80]Moller korrespondierte hierüber 1818 mit Goethe, den er um ein Eintreten für die (römische) Basilika bat, "... da es ganz an einer festen Norm für diese Gattung von Gebäuden fehlt." In diesem Brief äußerte er die Überzeugung, daß die altrömische Basilika zeitgenössischen Bedürfnissen am ehesten entspräche und geeignet sei, Architekten eine Basis und der Baukunst eine Richtung eröffnen könnte, s. Gerstner (1990), 31- 32; 64 ff ; vgl. Frölich /Sperlich, Georg Moller, Darmstadt 1959, 266

in der Münchner Sakralarchitektur begeisterte.[81] Das Stichwerk von Gutensohn und Knapp ist ein frühes Beispiel für die treibende Kraft, die Denkmälerdokumentationen im Historismus für das Baugeschehen besaßen. Die monochromen Architekturdarstellungen im Linearstil stellten eine nicht näher erläuterte Auswahl von Kirchen in Grundrissen, Innenveduten und Detailaufnahmen der Kirchenausstattung vor. Es handelt sich ausschließlich um mehrschiffige Longitudinalbauten, deren Tiefenzug zum Altar durch asymmetrische Perspektive optisch gesteigert wurde. Die Architekturdarstellung schloß Außenansichten der Kirchen aus; das Hauptinteresse galt der Struktur und Wirkung des Kirchenraums. Dieser wurde oftmals nicht in seinem überlieferten Bestand mit barocken Zutaten wiedergegeben, sondern einem fiktiven "altchristlichen" Stilbild angenähert. Das hier konzipierte schematische und idealtypische Bild altrömischer Basiliken beeinflußte auch Hübschs eigene Kirchenentwürfe und -darstellungen. Die Mappen mit den Stichen wurden erst in mehreren Lieferungen zwischen 1822-1827 unter dem Titel "Denkmale der christlichen Religion..." in Deutschland und Rom publiziert, doch eine frühe Kenntnis des Projekts erscheint möglich.[82] Hübschs 1828 publizierte Schrift "In welchem Style sollen wir bauen ?" bezieht sich in zahlreichen Passagen auf die Vorbildlichkeit eines drei- oder mehrschiffigen Raumtypus, der aus der Kenntnis einer großen Reihe frühchristlicher Kirchen abgeleitet worden ist. Das einzige namentlich erwähnte Beispiel ist jedoch S. Balbina, die zum "ärmlichen Basiliken-Style des westlichen Reiches" gezählt wird. Als Gegenstück zu den prächtigen Lateransbasiliken stellte gerade deren

---

[81]Während seines Romaufenhalts (21. 1. bis 30.4. 1818) wandte sich der bayrische Kronprinz Ludwig den "romantisch-christlichen Kreisen" um Overbeck und Cornelius zu. Klenzes Architekturauffassung wurde nun als "rein rational-mathematisch" kritisiert, eine Planung der Apostelkirche nach dem Vorbild frühchristlicher Kirchen erwogen, s. D. Klose , Klassizismus als idealistische Weltanschauung.Leo von Klenze als Kunstphilosoph, München 1999, 19; 25; 27

[82]Johann Gottfried Gutensohn (1792-1874) und Johann Michael Knapp (1793-1861) hatten ihren dreijährigen Studienaufenthalt in Rom zur Materialsammlung über römische Basiliken benutzt. Da Hübsch derselben Generation angehört und ebenfalls in den Zirkeln um Karl Josias von Bunsen verkehrte, wird er die beiden Architekten gekannt haben. Die Erstausgabe erschien in deutscher Ausgabe als "Denkmale der christlichen Religion, oder Sammlung der ältesten Kirchen oder Basiliken Roms vom 4. bis zum 13. Jahrhundert, Tübingen /Stuttgart 1822-1827. Von den geplanten sieben Lieferungen des Stichwerks erschienen fünf. Bunsen verfaßte den geplanten Text über Kirchenarchitektur erst 1842 für eine zweite Edition (vgl. Kap. III). Zur Bedeutung des Stichwerks als "optischer Informationsträger" und Wegweiser zur Wiederaufnahme des "altchristlichen Baustils" in der Restaurationszeit s. Gerstner (1990), 22-30. Der Münchner Architekt Joseph Thürmer begleitete Hübsch nach Griechenland und arbeitete während seines Romaufenthalts (seit 1817) mit Gutensohn zusammen s. "Joseph Thürmer", in: Allgemeine Deutsche Biographie, Leizpig 1894, 221

Schlichtheit einen ästhetischen Vorzug dar, weil sie als Prototyp eines künftigen Reformstils der Forderung nach einer konstruktiv gegliederten, sparsamem und dauerhaften Ziegelarchitektur eher gerecht wurde.[83] Während der Nachdruck auf Struktur und Material die praxisbezogene Auseinandersetzung des Architekten mit der Basilikenarchitektur lebenslang prägte, konnten ihm die Zeichnungen befreundeter Künstler in Rom eine eher malerische , romantische Auffassung von Architektur und Landschaft näherbringen. Hier kann nur darauf hingewiesen werden, daß kleine schlichte Basiliken in den Gemälden Friedrich Overbecks und Peter von Cornelius gelegentlich als Chiffre des "heiligen Roms" und seiner christlichen (Kunst-) Tradition dargestellt wurden.[84] Die kunsthistorische Forschung hat das Vorkommen frühchristlicher Kirchen, Klöster, Arkaden und kleinerer Ziegelbauten in den Zeichnungen der "Nazarener" auf deren programmatisches Ziel einer Verbindung von Kunst und Religion bezogen. Deren Italien- und Rombild war - in unterschiedlichem Grad - der idealisierten Vorstellung einer christlichen Kunst- und Kulturlandschaft mit kunstreichen Kirchen in einer vormodernen, "ursprünglichen" Umgebung verpflichtet. [85] In Overbecks Werk spielten Architekturdarstellungen eine marginale Rolle, während der mit Hübsch befreundete Julius Schnorr von Carolsfeld mit den Brüdern Olivier Architekturstudien zeichnete und in Rom u.a. S. Sabina und S. Stefano in kleineren Studien festhielt. [86]

Die Verbindung Hübschs zu den Nazarenern ist oft betont worden, wobei gelegentlich identische künstlerische oder religiöse Überzeugungen angenommen wurden. Wie Mc Vaugh dargelegt hat, liegen zwischen den Anfängen des Lukasbundes und den späteren Phasen der Künstlergemeinschaft zu große Unterschiede, um von einer geschlossenen nazarenischen Kunsttheorie sprechen zu

---

[83]Hübsch (1828), § 14

[84]s. Brigitte Heise, Friedrich Overbeck (1999), 149 f. ; zu Cornelius' Darstellung von italienischen Kirchen in Bildhintergründen seit 1809 s. Robert Mc Vaugh, The Casa Bartholdy Frescoes and Nazarene Theory in Rome 1816-1817, Princeton 1981, 22

[85]s. G. Metken, "Italien und Rom aus der Sicht der Nazarener", in: Ausstellungskatalog "Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik", hrsg. von Klaus Gallwitz, München 1981, 34-37

[86]Um 1817 betrieben einige Nazarener Studien zur Architektur (Friedrich Olivier; Theodor Rehbenitz, Schnorr von Carolsfeld. Schnorrs Wiedergabe der Architektur konzentriert sich auf klare Formen und konstruktive Elemente der Bauten, s. Petra Kuhlmann-Hodick, "Das Landschaftsbuch von J.S.von Carolsfelds", in: Ausstellungskatalog "Ein Land der Verheißung. Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien, Dresden 2000, 25-26; 33; Santa Sabina (1824), Kat. Nr. 8c; S. Stefano Kat. Nr. 9 (1820); "Baptisterio am Lateran"(1821), Kat. 23 A; SS. Quattro Coronati (1820), Kat. 23 B

können.[87] Zur Zeit von Hübschs Romaufenthalt waren die ersten Phasen der künstlerischen Revolte hinter den Klostermauern von S. Isidoro längst vorbei. Beeinflußt von Friedrich Schlegels Ansichten über christliche Kunst und dessen Konversion zur katholischen Religion hatten die Gründer der "Lukasbruderschaft" Franz Pforr und Friedrich Overbeck die beiden Künstler Albrecht Dürer und Raffael von Urbino zu vorbildlichen Leitfiguren erhoben, in deren Leben und Werken sie den deutschen und italienischen Charakter in seiner tugendhaftesten Weise walten sahen. Dieser "Italia"-"Germania"-Dualismus[88] war von Pforr und Overbeck durch sich ergänzende Kunstauffassungen geradezu inkarniert worden. Als Reaktion auf die Ausbildung an der Wiener Akademie propagierten die ersten Nazarener in ihrem römischen Exil die "wahre" Kunst durch Rückbesinnung auf ihre ursprüngliche , Kirche und Volk "dienende" Bestimmung. Als "ächte Kunst" galt nun die Malerei der "Primitiven" vom frühen 14. Jahrhundert bis zum jungen Raffael, die als Inbegriff einer schlichten, unvollkommenen Schönheit gegen die anerkannten Alten Meister der Hochrenaissance und des Barock umgedeutet wurde. [89] Nach Pforrs Tod (1812) bildeten Overbeck und Peter von Cornelius die Anführer der Gruppe. Cornelius propagierte die Wiederbelebung der Freskomalerei "wie sie im alten Italien von den Zeiten des großen Giotto bis auf den göttlichen Raphael ausgeübt wurde".[90] Mit dem Ziel einer Monumentalmalerei , die nationale oder biblische Stoffe darstellen sollte, verband sich die Vorstellung einer öffentlich wirksamen Kunst, die über Geschichte und Religion zur deutschen Identitätsfindung beitragen konnte. Die Freskierung des Saals im Palazzo Zuccari erregte Anerkennung und regen Zulauf, womit sich die "Bruderschaft" zur "Interessengemeinschaft" unterschiedlicher Künstler ausdehnte. [91] Zwischen 1817

---

[87]Mc Vaugh bemerkt in seiner Untersuchung zur Kunsttheorie der Nazarener: "The monolithic Nazarene movement which many authors presume as the starting point for their investigations probably never existed". s. Robert Mc Vaugh, The Casa Bartholy Frescoes and Nazerene Theory in Rome 1816-1817, Princeton 1981, 4

[88]s. Mc Vaugh 1981, 35 f.

[89]Die "ächte Kunst" schließe nicht das Unvollkommene, doch das Falsche aus. Das Umkehren "und werden wie die Kinder" deutete Overbeck als Rückkehr zur schlichten einfältigen Schönheit und Wahrheit der Kunst, s. B. Heise (1999), 129. Zur Bedeutung der "Primitiven" für die Bildkonstruktion nazarenischer Künstler s. G. Piantoni "Einige Aspekte des nazarenischen Gedankens", in: Die Nazarener in Rom, München 1981, 18-25

[90]Cornelius in einem Brief vom 10.10.1814 an G.A. Reimer, zit. n. Mc Vaugh (1981), 142, Anm. 3

[91]Der klassizistische Historienmaler Johann M. von Wagner beschrieb den Erfolgszug der sogenannten "neudeutschen", romantischen Bewegung bis 1817 im Rückblick: "Dieser Schwindel ergriff den größten Teil der deutschen Künstler wie eine ansteckende Seuche...Sie trugen nemlich lange gescheitelte Haare alla Nazareno, wie die Italiener solche zu bezeichnen pflegten. Daher der, der ganzen

und 1820 schlossen sich jüngere Mitglieder wie Schnorr von Carolsfeld den Nazarenern an, ohne Overbecks enge Definition der Kunst als Dienerin der (katholischen) Religion und sein mönchisches Künstlerideal zu übernehmen. Schnorrs scherzhafte Unterscheidung von "Trinitasten" und "Kapitolinern" in der deutschen Kolonie und Cornills Begriff der "gemäßigten" Nazarener deuten die Vielfalt "nazarenischer" Positionen an.[92] In Hübschs römischen Jahren konnten die Künstler um Overbeck und Cornelius mit Freskenaufträgen, Kunstausstellungen und dem Empfang des bayrischen Kronprinzen Ludwig in der Villa Schultheiß (1818) erste Erfolge und wachsende Anerkennung ihrer Werke verzeichnen.[93] Ihre Abkehr von einem klassizistisch-akademischen Schönheitsideal und die Hinwendung zu einer vermeintlich frommen, naiven und ursprünglichen Malerei vor Raffael von Urbino veranlaßte heftige Kontroversen in der Kunstkritik. Der von Goethe und Meyer, den "Weimarer Kunstfreunden", publizierte Aufsatz über die "neudeutsche religiös-patriotische" Malerei in Rom warf den Künstlern die rückwärtsgewandte Wiederbelebung veralteter Formen auf Kosten bewährter Kunstregeln und des Geschmacks vor. Friedrich Schlegel verfaßte anläßlich der römischen Kunstausstellung im Frühjahr 1819 eine Gegendarstellung, in der die reformerische Qualität einer "aus den Tiefen des Altertums wiederhergestellten, ... frisch lebendig aufblühenden und wahrhaft neuen Kunst für die neue Zeit" verteidigt wurde.[94] Der Ton der Debatte war polemisch, der Gegensatz zwischen Anhängern des Klassischen und Vertretern einer nach heutigen Begriffen romantisch klassifizierten Malerei überzeichnet. Inwieweit Hübsch an dieser Debatte damals

---

Sekte später beygelegte Nahmen der Nazarener, womit man sowohl die Sekte als ganze und ihre Richtung in der Kunst zu bezeichnen pflegte. Diese fanatische alterthümliche Wut erreichte ihren Glanzpunkt in den Jahren 1817 / 18." , Johann Martin von Wagners "Lebenserinnerungen" n. W. v. Pölnitz, Ludwig I. von Bayern und J.M. v. Wagner, München 1929, hier zit. n. Frank Büttner, in: W. Nerdinger (Hrsg.), F. von Gärtner (1992), 123; zum Lukasbund und der romantischen Ästhetik s. Beat Wyss, Trauer der Vollendung, 2. Aufl. 1989, 126-128

[92]Cornill (1864), 67, vgl. Richard Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, München 1893, Bd. I, "Die Nazarener", 185-208

[93]s. Ausstellungskatalog Die Nazarener, Franfurt a.M. 1977, 404 f.; zur Ausstellung im Palazzo Caffarelli s. B. Heise (1999), 263

[94]Der Aufsatz von Johann H. Meyer und Goethe erschien mit der Autorenangabe "W.K.F." in der Zeitschrift "Kunst und Alterthum", 2, 1817; die Replik Schlegels "Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom im Frühjahr 1819, und über den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom" in den Wiener Jahrbüchern der Literatur, 7, 1819, s. F. Büttner, "Der Streit um die "neudeutsch religiös-patriotische Kunst", in: Aurora, Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft, 43, 1983, 55-76; das Zitat Schlegels in: F. Schlegel, Kritische Werkausgabe, Bd. 4 : Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, hrsg. von Hans Eichner, Zürich 1959, 247-248; zum Streit s. Hubert Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, München 2001, 156-163; Brigitte Heise (1999), 258

Anteil nahm oder mit der "neuen Schule" in Rom sympathisierte, ist aufgrund fehlender Quellen kaum zu bestimmen.[95] Seine 1828 formulierte Kritik an den "Fesseln der Antike" folgt offensichtlich einer etablierten Semantik "nazarenischer" Schriften.[96] Die größte kongeniale Übereinstimmung zwischen dem noch unbekannten Architekten und den Malern der "neuen Schule" (Schlegel) wird man in einer gemeinsamen Aufbruchsstimmung und der Opposition gegen die als überlebt empfundenen Ideale klassizistischer Theorie erkennen dürfen. Für die Auffindung der "neuen Bahn" war es tröstlich, in den Schwesterkünstern erfolgreiche Mitstreiter vorzufinden. In eigenen Schriften wies Hübsch auf die wegweisende Rolle der Malerei und Skulptur hin, die bereits von den "Irrwegen" der Antikennachahmung zu einer Erneuerung der Künste gefunden habe. Die Architektur sollte sich hieran ein Beispiel nehmen, forderte er bereits 1821. Mit dem Gruß an die in Nürnberg versammelten "Freunde und Kunstgenossen" in der Schrift von 1828 stellte Hübsch sodann die "Entfesselung" der Architektur in den größeren Zusammenhang einer Bewegung, die Malerei und Plastik bereits erfaßt habe. [97] In seinen Hauptschriften 1847-1862 würdigte er schließlich die "Meister" einer "neu-christlichen" Kunst - Overbeck, Cornelius, Philipp Veit und Schnorr von Carolsfeld - die in ihren Werken eine vorbildliche Synthese zwischen klassischen Formen und christlichen Inhalten anstrebten.[98] Zur Formulierung einer eigenen künstlerischen Position konnte Hübsch einige zentrale Gedanken nazarenischer Kunsttheorie aufgreifen und in positivem Sinn als Eklektiker mit seinen

---

[95]Dies gilt auch für den zweiten Romaufenthalt. - Göricke interpretierte das Interesse Hübschs am Künstlerkreis um Overbeck und Cornelius religiös. Hübsch habe sich mit dem Bild des "demütigen , ins Gebet versunkenen Kunst-Dieners, vor dessen künstlerischer Wirksamkeit die religiöse Gesinnung stand", identifiziert, s. Göricke (1974),17. Mit dieser Wackenroderischen Haltung hätte der Architekt sich Overbecks Auffassung angeschlossen; vgl. abweichend : Die Kunst des 19. Jahrhunderts (Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 11), hrsg. von R. Zeitler , Berlin 1990, 311

[96]zur Fesselmetapher vgl. Heise (1999), 149

[97]Die früheste mir bekannte Verbindung zwischen der "neuen Schule" (Schlegel) und der noch auf "Irrwegen" (des Klassizismus) befindlichen Architektur stellte Hübsch in seiner Programmschrift zur Einrichtung einer Architekturschule für das Städelsche Kunstinstitut 1821 her. Das Manuskript ist im Abschnitt über Hübschs Lehrtätigkeit als Architekturdozent berücksichtigt, s. Kap. II; vgl. Hübsch (1828), Widmung vom 10.3.1828

[98]Nur wenige Namen hat Hübsch in späteren Schriften explizit genannt; oft ist allgemeiner von den "Meistern der heutigen christlichen Malerei" die Rede. Im Vorwort (o.S.) zu "Die altchristlichen Kirchen" (Textband) nennt Hübsch "Cornelius, Overbeck, Veith und andere". Ihre Kunst gilt als neuchristliche Malerschule, "welche mit der christlichen Characteristik den objectiv gefälligen classischen Formalismus" vereinigten.

architekturtheoretischen Vorstellungen zusammenbringen.[99] Drei Gemeinsamkeiten, die wahrscheinlich auf die ersten beiden Romaufenthalte zurückzuführen sind, seien hier genannt : Die allgemeine Orientierung an vormals geringgeschätzten Kunstepochen zwischen Frühchristentum und Frührenaissance, die Verknüpfung moralischer und ästhetischer Kategorien unter dem Primat der "Wahrheit" und drittens die Überzeugung von der öffentlichen, volkspädagogischen Funktion der (Fresko-) Malerei in Kirchen und Staatsbauten. Wie noch anhand ausgeführter Bauten erörtert werden muß, strebte Hübsch in seiner Bautätigkeit ein ähnliches Zusammenwirken der drei Hauptkünste der Renaissance - Architektur, Malerei und Plastik - an.[100]

Für seine Frühschriften *Ueber griechische Architectur* und *In welchem Style sollen wir bauen ?* dürfte der Kontakt zu Passavant und der schreibenden "Schutzgarde der Nazarener"[101], die Verteidigungsschriften gegen Goethes und Meyers Kritik verfassten, eine methodische Schule gewesen sein. Zu dieser "Schutzgarde" gehörte auch Böhmer, der mit Schnorr von Carolsfeld und Passavant den Kunstforscher von Rumohr in Florenz besuchte und den glücklosen Maler Passavant in das historische Studium einwies.[102] Hübsch hielt sich vermutlich 1819 noch in Griechenland auf; von dort schickte er dem Kenner nachantiker Kunst die (verschollene) Zeichnung einer byzantinischen Kirche nach Florenz, die er in der Nähe Athens aufgenommen hatte.[103] Rumohr widmete sich als einer der ersten Kunsthistoriographen der Malerei des frühen Mittelalters bis zur Hochrenaissance ; seine *Italienischen Forschungen* bilden den Übergang zwischen der Kunstforschung der Aufklärung

---

[99]vgl. "eclecticism", Dictionary of Art (1996), Bd. 9, 703-704

[100]vgl. Kap. IV.

[101]Waetzoldt (1924), II, 19

[102]Nach Cornill (1864), 69 sollen sich Schnorr , Böhmer und Passavant lebenslange Freundschaft gelobt haben; Böhmer war seit 1817 in Rom. Schnorr und Passavant reisten 1819 in Begleitung "Dr. Böhmers aus Frankfurt" nach Florenz", wo der Kunstforscher Rumohr lebte, s. Ausstellungskatalog "Ein Land der Verheißung. Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien, Dresden 2000, 89-91; 297-98; zu K.F. von Rumohr (1785-1843) s. Metzlers Lexikon deutscher Kunsthistoriker , Stuttgart 1999, 332 f.

[103]"Von Herrn Professor Hübsch zu Frankfurth erhielt ich, kurz nach Beendigung seiner fruchtbaren Reise durch Griechenland, die Seitenansicht einer Kirche in den Umgebungen von Athen, mit dem Bedeuten, daß in jenen Gegenden dieselbe Anlage sich häufig wiederhole.
In der Mitte des Gebäudes erhebt sich eine Kuppel von geringem Durchmesser auf einer Trommel, welche über die Seitentheile ansehnlich erhöht und durch angelehnte, vielleicht antike, Säulen geziert ist. Kirchen von dieser Anlage werden, vornehmlich wenn sie viele Fragmente antiker Bauwerke enthalten, im Durchschnitt einer älteren Epoche des Mittelalters beyzumessen seyn."
Die überwölbten Apsiden schlägt Rumohr späteren barbarisierten Zeiten zu, s. K.F. von Rumohr, Italienische Forschungen (1827-1831), Bd. 3, Berlin /Stettin 1831, Seite 195, Kap. "Architectur im oströmischen Reiche, oder byzantinische Baukunst", 184 ff.

und der quellenkritischen Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts. Nach der Kontroverse um die "neudeutsche" Malerei hatte er zunächst eine Gegenschrift beisteuern wollen, ließ das Vorhaben aber fallen.[104] Das Interesse an Geschichte und Entwicklung der Künste verband sich im Umkreis der Nazarener mit dem Ziel, die Kunstauffassung der "neuen Schule" mit historischen und ästhetischen Argumenten zu begründen und gegen Kritiker in Schutz zu nehmen. Dieser Vorläufer einer deutschen Kunsthistoriographie ist vielleicht im Café Greco entstanden, wo über die lokalen und nationalen Wurzeln der Künste debattiert wurde. Als Merkmal dieser Kunsthistoriographie *alla nazareno* wurde die Vermengung von Streitschrift und historischer Sachdarstellung bzw. die noch nicht vollzogene Trennung zwischen Ästhetik und empirischer Forschung beschrieben. Die Strategie, "das historische Material wie Rüstzeug für den Kampf"[105] zu verwenden, wandte Passavant in seinem 1819-1820 abgefaßten Werk *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana* an. Als "Parteisekretär" und Chronist der Nazarener setzte der Verfasser Schlegels Widerlegung der klassizistischen Kritiker in dessen Ausstellungsrezension in mehreren Kapiteln fort.[106] Neben einer Schilderung der künstlerischen Tendenzen in Rom findet sich eine Beschreibung des Festes, das die Künstler zu Ehren des bayrischen Kronzprinzen Ludwig 1818 ausgerichtet hatten ; eine Aufzählung der im Palazzo Caffarelli ausgestellten Werke und eine Erklärung der Bestrebungen der "neudeutschen Malerschule" vor der Folie der Kunstentwicklung des italienischen Mittelalters. Die "organische Entwicklung" der nachantiken Kunst in der Toskana wird nach einem von Vasaris Viten beeinflußten Geschichtsmodell aus Keim, Blüte und Verfall geschildert und durch eine Reihe der "bedeutendsten" christlichen Gebäude und Skulpturen Italiens bis zum 13. Jahrhundert ergänzt. Passavant deutete die Architektur und Malerei des italienischen Mittelalters als Ausdruck einer großen Gesinnung des "Volks", dessen Fürsten und "hochgesinnte Bürger" mit Hilfe der Künste ein kollektives Bewußtsein und intaktes "volksthümliches Leben"

---

[104]Ob Hübsch Rumohr persönlich kennenlernte, ist ungewiß. Die Unterteilung der "Italienischen Forschungen" in einen historischen Teil und drei systematische Kapitel über allgemeine Kunstlehre könnte Hübschs Gliederung der "Architectur und ihr Verhältniß zur Malerei und Sculptur" (1847) angeregt haben.
[105]K. Eberlein, "J.F. Böhmer und die Kunstwissenschaft der Nazarener", in: Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag, Leipzig 1923, 126-138, das Zitat 129. Neben Böhmer werden August Kestner, Karl Joseph Mosler, Ernst Platner, Passavant, die Verteidiger der "neudeutschen Idee", genannt.
[106] J.D. Passavant, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana ..., Heidelberg/ Speyer 1820

erweckten, das zur "Kunstblüte" der Stadtrepubliken geführt habe.[107] In den Bemerkungen zur Architektur wird Geschichtliches mit dem Gegenwartsinteresse verwoben : "Bei den jüngeren Architekten gewinnt auch die Ansicht immer mehr die Oberhand, daß die Bauart der griechischen und römischen Tempel für unseren Gottesdienst weder zweckmäßig, noch als eine heidnische Architektur, für christliche Kirchen schicklich sei."[108] Zwei Jahre später publizierte Hübsch seine erste Schrift, die sich gegen zentrale Axiome der klassizistischen Architekturauffassung richtete und die antike Architektur analog als "ein Gewächs" begriff, "das sich nach der Natur des Bodens richtet."[109] Bevor der Inhalt dieser Schrift analysiert wird, ist abschließend auf Hübschs Begegnung mit der griechischen Antike einzugehen.[110]

Die Griechenlandreise war Teil der Ausbildung und wurde von Georg Moller unterstützt. Die unmittelbare Anschauung dieser "*streng organisch in allen Hauptformen gehaltenen und bis in's kleinste Detail künstlerisch durchgebildeten Monumente*" beeindruckte Hübsch tief und führte zur Überzeugung, *dass man bei Aufbauung eines neuen für die Gegenwart lebenden Styles radicaler verfahren müsse, als ich bisher gethan.*"[111] Der "griechische Styl" der Gegenwart hielt dem Vergleich mit den "Originalen" der Antike nicht stand, war er doch "mehr nach Vitruv und den römischen Monumenten organisiert".[112] Als rein griechische

---

[107]Passavant 1820, 5-6 . Er kontrastierte das Italien des 14.-15. Jahrhunderts mit den Regelwerken und Kleinlichkeiten der Gegenwart, ibid., 11

[108]s. A. Cornill 1864, 69-70; Waetzoldt (1924), II, 22-23; Passavant (1820), 96. Passavant favorisierte allerdings die Gotik ("diejenige Bauart, welche in unserem Vaterlande, im Schoße christlicher Denkweise entstand"), weil die Deutschen im Mittelalter nicht fremdbestimmt gewesen seien (1820, 3).

[109]Böhmer an Passavant, Brief vom 19.4. 1824 : "Wenn aber die Kunst wirklich ein Gewächs ist, welches sich nach der Natur des Bodens richtet, und dafür streitet ja Hübsch...", s. Janssen (1868), Bd. II, 148. Für einen Einfluß Passavants auf Hübschs erste schriftstellerische Versuche deutet auch Böhmers Ankündigung der baldigen Rückkehr Hübschs aus Weinheim nach Rom : "noch in diesem Winter ... gedenkt er vielmehr nach Italien zurückzukehren. Dieß ist den wohl das beste Mittel, ihm die übertriebene Liebe für jenes Land zu benehmen. Du aber wirst deine Freude an ihm haben.", Brief vom 3.11. 1822 an Passavant in Rom, s. Janssen (1868), II, 111

[110]"Bei meiner Rückkehr aus Griechenland nach Rom hatte ich endlich ganz andere Ansichten gewonnen. Der längere Anblick der griechischen Monumente hatte mir die Ueberzeugung - dass für unsere heutigen ausgedehnten Bedürfnisse die griechische Architectur nicht hinreiche - wo möglich noch fester eingeprägt. Zugleich aber überzeugten mich diese streng organisch in allen Hauptformen gehaltenen und bis in's kleinste Detail künstlerisch durchgebildeten Monumente, dass man bei Aufbauung eines neuen für die Gegenwart lebenden Styles *radicaler* verfahren müsse, als ich bisher gethan, s. Hübsch , Bauwerke (1838), Einleitung

[111]Frölich / Sperlich (1959), 32; Hübsch (1838), ibid.

[112]Hübsch, Ueber griechische Architectur (1822), Vorwort

Architektur akzeptierte Hübsch nach 1818 nur die altdorische, da er spätere Entwicklungen im Hellenismus als Klassizismen bzw. Verfallssymptome auffaßte. Die Antike zerfiel in aufeinanderfolgende Entwicklungsstufen des Baustils und büßte ihre Idealität ein. Die Konfrontation mit der "ächten" griechischen Antike führte zum Entschluß, nur "den reinen Zweck" zu bewahren.[113] Die Folgerungen, wie der zeitgenössische Architekt von den Griechen lernen könnte, waren kompromißlos, indem nur der Geist der Griechen nachahmungswürdig erschien.[114] Im Unterschied zu anderen Architekten, die die Klassik mit eigenen Augen sahen, unternahm Hübsch in seinen Entwürfen und Bauten keinen Versuch mehr, antikes Formenrepertoire mit den Anforderungen moderner Gebäudetypen zu versöhnen. Seine Auseinandersetzung mit antiker Architektur hat insofern eine andere Qualität als z.B. im Werk Schinkels, dennoch hat er als "Protagonist einer griechischen Tektonik" durchaus einen Beitrag zur Verbreitung einer rationalistisch-technischen Interpretation der Tempel geleistet.[115] In diesen frühen Jahren spielten religionsgeschichtliche und idealistische Interpretationsmuster, die im Kapitel "Griechische Bauart" von 1847 eingeflochten werden, noch keine Rolle.[116] Die Grundlinien seiner späten "Physiognomie" griechischer Architektur basieren jedoch auf der selbst erworbenen Denkmälerkenntnis, wie auch das Verständnis der Einzelformen ("Elemente") aus ihrem architektonischen, funktionalen Zusammenhang auf die Zeit um 1818 / 1819 zurückgeht und keine grundlegende Änderung mehr erfuhr.[117]

Im Herbst 1818 reiste Hübsch mit den befreundeten Architekten Franz Heger und dem seit 1817 in Rom lebenden Joseph Thürmer zunächst nach Athen, dem Hauptziel der Reise. Nach einem mehrmonatigen Aufenthalt ging es über Korfu,

---

[113]Hübsch 1822, Vorwort
[114]Hübsch 1822, Vorwort; vgl. Hübsch (1828), § 10, 22 f.
[115]Es würde zu weit führen, Schinkels und Klenzes Verständnis griechischer Architektur nachzuzeichnen. Treffend resümierte zu beiden Alexander Papageorgiou-Venetas: "Schinkel und Klenze bleiben also dem antiken Formenrepertoire treu, aber sie brechen im griechischen Raum mit den akademischen Auffassungen über Geschlossenheit und Symmetrie der Bauvolumina. ... Rezeption, Aneignung und Überformung der Antike greifen erneut ineinander. " s. "Gärtner in Griechenland", in: W. Nerdinger (Hrsg.), F. von Gärtner, München 1992, 141; s. A. Von Buttlar (1999), 286
[116]Hübsch, Die Architektur und ihr Verhältnis zur Malerei und Skulptur (1847), Kap. VI, Nachdruck Berlin 1985, 55 ff.
[117]In der Charakterisierung der Bauart von 1847 spielte das einzelne Bauwerk in seiner Gesamtheit keine Rolle mehr, da die "allgemeinen Hauptbildungen" (Typen) im Vordergrund stehen.

Korinth und Tenedos nach Istanbul, dem antiken Konstantinopel.[118] Nach einem einjährigen Auslandsaufenhalt kehrte die Gruppe via Genua nach Rom zurück. [119] Die antiken Bauten Athens standen nach den erhaltenen Zeichnungen und Publikationen im Mittelpunkt der Bildungsreise. In der Kontroverse mit dem Berliner Archäologen Hirt konnte Hübsch sich auf detaillierte Kenntnisse stützen, die er gemeinsam mit Heger und Thürmer durch Vermessungen, Bauaufnahmen und Untersuchungen der Dachrüstungen, Mutuli, Triglyphen und einer Vielzahl architektonischer Details der Bauten erworben hatte.[120] Der Weg zum Verständnis der "griechischen Bauart" wurde durch wissenschaftliche Untersuchung gebahnt, da die "Begriffe von absoluter Schönheit, Regelmäßigkeit und dgl." kein objektives Urteil erlaubten. [121] Die Methode einer gewissenhaften Archäologie hatte Georg Moller 1818 als Königsweg einer künftigen Geschichte und Theorie der "Baukunst" bezeichnet. Gründliche Aufnahmen wie in den "Antiquities of Athens"[122] von Stuart hatten seiner Ansicht nach "mehr Licht über die Baukunst der

---

[118]Diese Stationen waren ungewöhnlicher als Athen und das griechische Festland, denn erst 1830 publizierte Cockerell als Supplement zu Stuart /Revett einen Band mit Aufnahmen der Monumente von Deos, Korinth, Bassae, Saloniki und Agrigent. Reiseskizzen Hübschs scheinen sich nicht erhalten zu haben.

[119]Hübsch gibt als Abreisejahr 1818 an: "1817 trat ich zuerst eine größere Kunstreise durch das südliche Deutschland und nach Italien an, ging ein Jahr darauf von Rom nach Griechenland, und kehrte wieder dahin 1819 zurück.", s. Brief vom 16.4.1839, MS Stadtarchiv Weinheim. Der Vergleich mit den Reisedaten Thürmers deutet auf den Zeitraum bis zum September 1819 (Rückkehr nach Rom), s. J. Thürmer (1789-1833), in: Thieme-Becker, 33 (1939), 108-109 und Allgemeine Deutsche Biographie 1894, 221. Thürmer kam aus München und war ein Schüler Karl von Fischers. Bevor er 1817 als Stipendiat des bayrischen Königs nach Rom kam, hatte er auf Studienreisen durch Tirol, Württemberg, Bayern, das Rheinland mittelalterliche Architektur gezeichnet und hierfür einen Preis gewonnen. Zu Franz Heger, s. Thieme-Becker 1923, 16, 244-245 ; Nekrolog "Franz Heger" in: Allgemeine Bauzeitung, 2. Jg 1837, S. 16

[120]Die Frühschriften Hübschs 1822-1824 enthalten Maße von Säulenweiten etc. atheneniensischer Tempel; Karl Zell erwähnt "genaue Aufnahmen und eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Zeichnungen" in Hübschs Nachlaß, s. Zell, "Heinrich Hübsch. Sein Leben und seine Werke.", in: Historisch-politische Blätter, 1864, Jg. 53, Kap. XV, hier 258

[121]"Der Augenschein der griechischen Monumente überzeugte mich, dass ihre Architectur weit von derjenigen verschieden ist, welche man heut zu Tage unter dem Namen der griechischen ausgiebt ... Ich überzeugte mich : dass man, um den richtigen Standpunkt zur Beurtheilung zu gewinnen, alle heutigen Begriffe von absoluter Schönheit, Regelmäßigkeit und dgl. verabschieden, und allein den reinen Zweck festhalten muss.", Hübsch 1822, Vorwort

[122]James Stuart (1713-1788) /Nicholas Revett (1720-1804), Antiquities of Athens, 4 Bde, London 1762-1816, bes. Bd. I "General Views of Athens", s. Johannes Dobai, Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England, Bern 1975, Bd. II, 481; Dora Wiebenson, Sources of Greek Revival Architecture, London 1969, 13

Griechen verbreitet, als alle möglichen sogenannten mahlerischen Reisen."[123] Griechenlands Antike war seit Mitte des 18. Jahrhunderts von Engländern und Franzosen in aufwendigen Großprojekten wiederholt vermessen und dokumentiert worden, um einer klassizistischen Architektur "the most perfect Models of what is excellent in Sculpture and Architecture" zur Nachahmung verfügbar zu machen.[124] Mit der Auflösung einer klassizistisch geprägten Kultur wurden die Denkmäler zu Bildungsgütern, und so überrascht es nicht, daß sich Hübschs Auswahl der "Denkmahle griechischer Baukunst"[125] an den bereits markierten Routen nach Stuart und Revetts Band über die Akropolis (1789) orientiert. Die Zeichnungen antiker Bauten zeigen Ansichten der großen Tempel Athens, mit Ausnahme des kleinen choragischen Monuments des Lysicrates.[126] Alle Bauten werden unter stilgeschichtlichen oder konstruktiven Aspekten auch in den Frühschriften (1822-1824) herangezogen. Die Zeichnungen stehen noch Weinbrenners römischen Tempelstudien nahe und wurden nach der Rückkehr aus Griechenland sorgfältig nachbearbeitet und koloriert.[127] Plastizität und Schattierung werden zurückgenommen und dramatische Inszenierungen mit Schräg- oder Untersicht vermieden. In seiner schlichten, monumentalen und völlig symmetrischen Grundkonzeption galt der Parthenon als Inbegriff des klassischen griechischen Tempels. In einer 1819 entstandenen Zeichnung wählte Hübsch die frontale Ansicht von Westen (Abb. 3). Durch die axialsymmetrische Perspektive ist der Blick durch die ehemalige Cella bis zur rückwärtigen Säulenhalle gegeben. Der seit der Sprengung durch die Venezianer verstümmelte Giebel mit dem abrupt unterbrochenen Sima und Schräggeison wird in seinem damaligen Zustand

---

[123]Georg Moller, Bemerkungen über die aufgefundene Originalzeichnung des Domes zu Koeln, Darmstadt 1818, 10, hier zit. n. J. Bisky (2000), 274

[124]James Stuart, "Proposal" zu "Antiquities of Athens" von 1751, zit. n. Kruft (1995), 235; Dora Wiebenson, Sources of Greek Revival Architecture, London 1969, 77

[125]Hübsch 1822, 1

[126]Die kleinformatige Zeichnung des Lysikrates-Denkmals von Hübsch befindet sich im Institut für Baugeschichte der Universität Karlsruhe, Bestand "Hübsch"; vgl. Hübsch 1822, 2 zur Pilasterordnung des Lysikrates-Denkmals; Stuart /Revett, "General Views of Athens": "The Chorargic Monument of Lysicrates, commonly called 'the Lanthern of Demosthenes"; "A Stoa, or Portico, supposed to be the remains of the Temple of Jupiter Olympius (11 Plates)"; Hauptwerke der Akropolis in Bd. II, 1789; Theseion in Bd. III, 1794; Bd. IV , 1816. Zur Dokumentation des Theseion, des Parthenon, Erechtheion und des Lysicrates-Denkmal seit 1751 und späterer Verbreitung in populären Werken s. J. Dobai , Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in Engalnd, Bern 1975, Bd. II, 478, 483. Hübsch zog ebenso eine ältere Antikenpublikation von Spon und Wheeler (1676) heran und erwähnt die Forschungen der Society of Dilettanti, s. Hübsch (1822) , 11

[127]zu Stil, Technik und Datierung s. Hanno Brockhoff, "Zur Zeichenkunst Heinrich Hübschs", in: Ausstellungskatalog Hübsch (1983), 43-51

dargestellt. Reste der einstigen szenischen Plastik des Tympanon werden ebenso angedeutet wie der beschädigte Abakus und Echinus bei drei Kapitellen der ersten Säulenreihe. Durch die im Vordergrund des Plateaus dargestellten flachen Bauten und Mauerreste ist angedeutet, wie Reisende die Akropolis vor der Umgestaltung zum klassischen Ruinenensemble (1834) vorfanden : Der Anblick dieses kunterbunten Trümmerfelds entsprach nicht dem von Philhellenen beschworenen Bild einer zeitlosen Klassik , sondern bezeugte das jahrtausendlange Zusammentreffen der byzantinischen, römischen, slawischen und türkischen Kultur.[128] Die dorische Klassik mit basenlosen Säulen galt Hübsch als griechische "Ur-Bauart". Unter den Zeichnungen atheniensischer Tempel gibt eine perspektivische Ansicht, die erst nach der Reise 1821 entstand, den damals sogenannten Theseustempel (Theseion) in nahezu plastischer Modellierung mit Licht- und Schattenwirkung gekonnt wieder (Abb. 4).[129] Dieser nahe der Agora gelegene, dorische Bau aus der Mitte des 5. vorchristlichen Jahrhunderts zog Forscher aufgrund seines guten Erhaltungszustands besonders an. Durch die Weiternutzung als Kirche vom Zerfall verschont, konnte an diesem Bauwerk wie sonst nur in Agrigent und Segesta der Zusammenhang der einzelnen Bauglieder studiert werden. Als wesentliche Teile des dorischen Tempels nannte Hübsch die Cella, die umlaufenden Säulenhallen, den Architrav mit dem Fries und die Deckenkonstruktion, die er auch am Theseion studierte.[130] In der Peristase des Tempels hat Hübsch sich (oder einen Reisegefährten) beim Zeichnen dargestellt. Obgleich der Bau in die Landschaft eingebettet wurde, gilt das Hauptinteresse der Gestalt und Gesamterscheinung des Peripteros. Der bedeutende Metopenschmuck des Gebälks ist nur angedeutet, während der Dreischlitz der Triglyphen deutlich dargestellt wurde. Hübsch näherte den Tempel einem früheren, schlichten Zustand an, weil er "*Basreliefs*" als Verzierung der Hauptform beurteilte.[131] Für die Darstellung des Olympieion, ein Heiligtum des Zeus aus hadrianischer Zeit, wählte Hübsch eine Übereckansicht und zentrierte die kolossalen korinthischen Säulen der Tempelruine in der Mitte des Blatts (Abb. 5). Vor den Resten der Säulenhalle,

---

[128]s. Lambert Schneider / Christoph Höcker , Griechisches Festland, Antike und Byzanz, Islam und Klassizismus zwischen Korinthischem Golf und nordgriechischem Bergland, Köln 1996, 80-85

[129]Die Bezeichnung wurde aus dem skulpturalen Programm abgeleitet. Obwohl Hübsch gelegentlich auf Pausanias verwies, hat er dessen Identifizierung als Tempel der Athene und des Hephaistos demnach nicht gekannt.

[130]Hübsch 1822, 1-12, Dorica 6 f.

[131]Hübsch 1822, 8 f. (Architrav der Dorica). Eine weitere Frontalansicht des Theseion in der Art der hier gezeigten Parthenon-Ansicht bewahrt das Institut für Baugeschichte in Karlsruhe; eine identische Perspektive wählte Thürmer in seinen "Ansichten von Athen", Rom 1823.

umgeben von herabgestürzten Quadern ist eine orientalische Figurenstaffage eingezeichnet, die zu einem "sentimentalisch" gebrochenen Blick auf die vergangene Größe beiträgt.[132]

Auch dem durch Stuart und Revett dokumentierten Erechtheion widmete er seine Aufmerksamkeit : Eine vielgliedrige palastähnliche Anlage ionischer Ordnung, unregelmäßig im Grundriß, zierlich und schmuckreich in den Formen . Als konservativer Gegensatz zur radikaldemokratischen dorischen Grundkonzeption des Parthenon entsprach das Bauwerk eher dem Geschmack der Restaurationszeit. Reiseskizzen scheinen sich nicht erhalten zu haben, doch die Publikationen von 1822-1823 belegen ein gründliches Studium. In "Ueber griechische Architectur" wird das Erechtheion mit dem Tempel der Minerva und dem Pandrosus-Tempel als Beispiel für die unregelmäßige Anlage der Tempel angeführt, um das klassizistische Ideal eines völlig (axial-) symmetrischen Bauwerks als Folge späterer Theorie zu entlarven.[133] Auch die Bauornamentik wurde aufgenommen. Im Musterheft "Architectonische Verzierungen für Künstler und Handwerker" (1823) findet sich ein Friesdetail des Erechtheions mit weiteren vorbildlichen Friesen zusammengestellt (Abb. 6 a-b).[134] Untersuchungen an den Deckenbalken der Vorhallen und den Innenseiten der Friese atheniensischer Tempel ließen ihn "Spuren von leichten *Dessins* " (Mäander, Palmetten, etc.) und teilweise bemalte Gesimsprofile, Karniese und Rundstäbe entdecken. Noch 1847 berief sich Hübsch auf eigene Untersuchungen atheniensischer Monumente, um Sempers und Hittorffs Hypothese einer großflächig bemalten Tempelarchitektur zu widerlegen, die ihm nur für Tempel aus minderwertigem Baumaterial mit Stuckoberflächen wahrscheinlich schien.[135] In den "archäologischen" Frühschriften weisen einige Bemerkungen

---

[132]Im Sinn Friedrich Schillers bezeichnet der Begriff nach dem Deutschen Universalwörterbuch des Duden (1983) eine Haltung, die "die verlorengegangene ursprüngliche Natürlichkeit durch Reflexion wiederzugewinnen [sucht]." Auch das gewandelte, unpathetische Antikenbild Hübschs kündet von diesem reflexiven Verhältnis des modernen Künstlers zur historischen Überlieferung und verbindlichen Kunsttradition, das Busch anhand der Malerei darstellte, s. W. Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, 7; 13

[133]Hübsch 1822, 2

[134]Heinrich Hübsch, Architectonische Verzierungen für Künstler und Handwerker , Frankfurt a.M. 1823, Tab. II ; vgl. auch die Erwähnung in "Malerische Ansichten von Athen", s.w.u.

[135]"Die in neuester Zeit an vielen griechischen Bauwerken entdeckten Farbenspuren haben manchen zur übertriebenen Behauptung geführt, daß selbst nach der Blütenzeit der Kunst die meisten äußeren Flächen der Architektur bemalt worden wären... (...) Ich sah auf den Deckenbalken und auf den inneren Fries-Seiten immer nur die Spuren von leichten *Dessins* , z.B. von Mäander, von Palmetten und zwar in ziemlich unbestimmter Farbe, die auch vielleicht ... Unterlage ehemaliger

darauf hin, daß die Tempel nicht flüchtig besichtigt, sondern unter den für die eigene Theoriebildung bedeutsamen Aspekten der Konstruktions- und Materialeigenschaften detailliert analysiert wurden. Am Erechtheion und Theseion wurden die Prinzipien antiker Steindecken mit "Cassaturen" und die Spannweiten der Architravbauweise ergründet, die das Interesse an der Tektonik griechischer Tempel belegen.[136] Diese Beobachtungen bildeten die Basis der Baustilvergleiche, mit deren Hilfe Hübsch ab 1828 den Rundbogenstil als überlegene Konstruktionsweise darstellte. In "In welchem Style sollen wir bauen ?" sind die einzelnen Merkmale zu einer typischen Stilcharakteristik der Klassik verdichtet.[137]

Während die akribischen Bauuntersuchungen nur noch aus den Schriften rekonstruierbar sind, stehen Hübschs Zeichnungen für die "bloss mahlerische" Seite des Antikenstudiums.[138] Gemeinsam mit Heger und Thürmer faßte er den Plan, die aufgenommenen Denkmäler Athens in einer Folge kommentierter Stiche einem kunstinteressierten Publikum vorzustellen. Infolge des griechisch-türkischen Kriegs setzte die erste große Reisewelle nach Athen erst 1833 ein, und deutsche Griechenlandreisende waren dabei in der Minderheit . Thürmer , Heger und Hübsch sollen die Bauten der Akropolis und der näheren Umgebung aus allen Himmelsrichtungen aufgenommen haben, um Vorlagen für ein Stichwerk mit dem Titel "Malerische Ansichten von Athen" zu sammeln. Moller, der die Editionsprobleme dieses im Grunde anachronistischen Unternehmens vielleicht ahnte, äußerte sich kritisch über reine "Bilderbücher" ohne wissenschaftlich-archäologische Inhalte.[139] Dennoch kündigten die drei Architekten 1822 im

---

Vergoldung sein konnte. Dagegen zeigt sich die vielfarbige Bemalung - namentlich bei den Decken der Vorhallen - häufig auf den kleineren Gesims-Gliedchen, Karniesen, Rundstäben und umgeschlagenen Kehlen ..." , Hübsch 1847 (1985), 235-36 (Anm. 1); vgl. Kap. IV.2. Museum Karlsruhe

[136]Hübsch 1824, 20: "Außerdem zeigt sich diese Construction ... am Erechtheum und am Tempel der Nemesis zu Rhamnus." Hübsch bezieht sich auf die Steindecke mit Kassetten (Cassaturen) beim "Theseion".

[137]Hübsch 1828, § 7-9, 17 ff. Nur wenige Bauten sind noch erwähnt (§ 7, Propyläen), da es nun um die Frage der Anwendbarkeit von Prinzipien der klassischen Bauweise in der Gegenwart geht : "Die noch bestehenden, auf 12 1/2 Fuß freiliegenden Deckenbalken in der Vorhalle des Theseustempels zu Athen sind nur ein Elftheil ihrer Länge hoch. Wir müssen [im Unterschied zu den griechischen Architekten, Anm.] über einem Fenstersturz, welcher nur 3 Fuß freiliegt, schon ein Gewölbe sprengen...", Hübsch 1828, 14; s. Kap. II

[138]Moller , Bemerkungen über die aufgefundene Originalzeichnung..., zit. n. Bisky 2000, 274

[139]ibid. - Als Mitarbeiter am Domwerk kritisierte Moller 1818 besonders Stichwerke über gotische Bauten.

Kunstblatt ihre "vue pittoresques" in mehreren Heften an.[140] Aus unbekannten Gründen kam die gemeinsame Edition jedoch nicht zustande. Stattdessen publizierte Hübsch 1823 mit Heger seine "Malerischen Ansichten von Athen" in Darmstadt, während Thürmers "Ansichten von Athen und seinen Denkmalen. Nach der Natur gez. und radiert" in drei Heften in Rom zwischen 1823-25 erschienen. War letzteres mit einem Text des Konsul Peter Oluf Brönstedt versehen, so sollte ursprünglich Friedrich Creuzer eine Einleitung zu den "Malerischen Ansichten" verfassen.[141] Die erste Lieferung erschien 1823 bei Felsing zum Preis von 5 Gulden und 30 (rheinischen) Kreuzern. Aus dem knappen Einführungstext des ersten Hefts geht hervor, daß zunächst Athen aus unterschiedlichen Himmelsrichtungen in Panoramen vorgestellt werden sollte, während die Folgehefte die einzelnen , "bedeutendsten Monumente" der Akropolis aus der Nähe präsentierten. Jede Lieferung sollte von einem erklärenden Kommentar der Bauten begleitet werden und in sich ein geschlossenes Werk darstellen. Der Einzelverkauf geschah nicht nur, "um dem Liebhaber so wenig als möglich Schranken zu setzen", sondern um dem Projekt eine kommerzielle Chance zu verschaffen.[142] Unter den geplanten Bauten waren der "Theseustempel", der Tempel des olympischen Zeus, der Parthenon und eventuell der Minervatempel, den Heger nochmals eigenständig publizierte. [143] Die Edition ist wahrscheinlich nicht über die erste oder zweite Lieferung hinausgekommen; auch Creuzers Text wurde nicht publiziert. Von den erhaltenen Radierungen, die der Darmstädter Maler Schilbach nach Hübschs Vorlagen anfertigte, erschienen zwei Athen-Panoramen in der ersten Lieferung. Die erste Tafel, durch ein Transparentblatt mit numerierten Gebäudeumrissen ergänzt, zeigt ein weitgezogenes Panorama Athens und seiner Umgebung von Westen (Abb. 7).[144] Die am linken

---

[140]Ankündigung des Erscheinens "Malerischer Ansichten von Athen und seinen Denkmalen", von Franz Heger, Heinrich Hübsch und Josef Thürmer , in : Schorn's Kunstblatt , 1822, 91 f.

[141]Zu Creuzers Einleitung vgl. abweichend Wulf Schirmer , in: Ausstellungskatalog Hübsch (1983), 30. Der Kontakt zu Creuzer scheint durch Moller gepflegt geworden zu sein, der mit Sulpiz Boisserée, einem engen Freund Creuzers, am Domwerk arbeitete.

[142]s. Einleitungstext, "Malerische Ansichten von Athen / Vue pittoresques d' Athènes, herausgegeben von Franz Heger / Heinrich Hübsch, Darmstadt 1823, 1. Lieferung , s. a. Gesamtverzeichnis deutschsprachigen Schrifttums 1700-1910, bearbeitet von Hilmar Schmuck, München 1982, 176, i. f. "GV/1982"

[143]Franz Heger, "Der Tempel der Minerva zu Athen, wie er im Jahre 1818 war, nach der Herausgabe einer Vermessungen und hiernach vorgenommenen Ergänzungen des ursprünglichen Zustandes", Darmstadt (Felsing), Angabe nach: GV /1982

[144]"Westliche Ansicht von Athen. Hübsch del 1819 Schilbach sc. 1822", Kupferstich. Die Entstehungszeit der übrigen Kupferstiche fällt in das erste Jahr von Schilbachs Romaufenthalt ab Herbst 1823, s. G. Bergstrasser , J. H. Schilbach,

Bildrand dargestellte byzantinische Kirche markiert zugleich den Verlauf der ehemaligen Stadtmauer. Vom Vordergrund mit belebender Figurenstaffage öffnet sich der Blick auf die in der weiten Ebene vor der Bergkette liegende Unterstadt mit ihren Moscheen; im rechten Hintergrund erhebt sich über der Plaka der Burgberg mit der Akropolis. Selbst die monumentalen Tempel verlieren sich in der Weite der Landschaft, die von einem ruhigen wolkenarmen Himmel überspannt wird. Der erläuternde Text zu dieser Tafel macht den künftigen Athenbesucher auf die Sehenswürdigkeiten aufmerksam:

> " Wo sich der vom Piräeus heraufführende Weg um den Hügel rechter Hand wendet, überrascht den Fremden dieser Anblick der ältesten Ueberreste Athens und der heutigen Stadt. Südlich über derselben erhebt sich die Acropolis (siehe die beiliegenden Conturen, 1) , vor welcher man den Felsen (2) erblickt, worauf einst das Gericht des Areopag gehalten wurde. Hinter der Stadt zieht sich der Hymettus (3) hin ...zwischen beiden ist das Flußbett des Ilissus. Rechts vor dem Thore, durch welches der nach dem erwähnten Hafen Piräeus und nach Eleusis führt, prangt der schönerhaltene Tempel des Theseus (4). Bei (5) erblickt man den jetzigen Einblick in die Acropolis, bei (6) war der ältere. Auf der westlichen Seite der Acropolis stehen die Propyläen (7); unter denselben in der Felsenwand ist die Höhle des Pan (8) zu bemerken. In der Mitte der Burg erhebt sich der kolossale Parthenon , hart an der Ringmauer stehen die unter sich verbundenen Tempel der Minerva Polias, des Erechtheums und der Pandrosos (10.)..."[145]

Die zweite Ansicht wurde vom Hügel des Pnyx aus aufgenommen. [146] Im Kommentar wurde auf die Propyläen und ihre durch die Türken eingemauerten Säulen hingewiesen. Von den Propyläen wurde die Aufmerksamkeit auf den Parthenon gelenkt, der einen " majestätischen" Anblick bot und die "weithin sichtbare Zierde" des Burgbergs darstellte. Von dort fiel der Blick abwärts auf den "vordersten Abhang der Acropolis", wo sich neben einem türkischen Friedhof die Reste eines "wahrscheinlich von Herodes Atticus erbauten Theaters" erhalten hatten. In der Beschreibung erscheinen die historischen Bauwerke als pittoreske Höhepunkte der Landschaft. Schilbach war mit weiteren Radierungen beauftragt, doch sind keine Fortsetzungen der "Malerischen Ansichten" publiziert worden.[147]

Darmstadt 1959, 30, 37-38, 40 und Werkverz. / Anhang, ("Druckgraphik") ; der Brief 37 f.

[145]Heger /Hübsch 1823, 1. Lieferung, Text zu Tafel 1. Ein Exemplar der ersten Lieferung fand sich in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn; alle Zitate und Abbildungen wurden dieser Ausgabe entnommen.

[146]Hübsch /Heger 1823, Tafel 2 (o. Abb.): "Die Acropolis von der Westseite / L'Acropolis du côté de l' Ouest. Hübsch del 1819 Schilbach c. 1823 gedruckt von H. Felsing in Darmstadt", Kupferstich , s. Bergstrasser 1959 (Anhang)

[147]Von Schilbach sind vier Ansichten bekannt. Neben den westlichen eine südöstliche Ansicht der Akropolis mit dem Tempel des olympischen Zeus, datiert 13. 6. 1824 ("Südostseite der Acropolis. H. Schilbach Rom d. 27. Feb. H. Hübsch del.") Die im Ausstellungskatalog Hübsch (1983) , Kat. Nr. 14 abgebildete Tafel

Vermutlich scheiterte das Unternehmen aus Geldmangel, da der Künstler im Oktober 1824 Jakob Felsing berichtete, Hübsch habe ihn nicht bezahlt. [148]
Das Interesse an nachantiker , christlicher Architektur lenkte Hübschs Blick auch in Griechenland. Den Kirchen der Unterstadt mit ihren Rundbogenvorhallen galt ebenso sein Interesse wie den kleineren Kirchen in der Umgebung Athens und der "Cisterne der tausend Säulen" in Konstantinopel. Das in späteren Publikationen vertiefte Thema der "altchristlichen" Architektur in Okzident und Orient kann auf die erste Reise zurückgeführt werden.[149]

1. 3 "Ueber griechische Architectur" (1822 /24) und der Streit mit A. Hirt

Johann Friedrich Böhmer schrieb am 3.11. 1822 an Passavant, der gemeinsame Freund aus Weinheim habe eine "größtentheils polemisch[e]" Schrift über griechische Architektur verfaßt, die "ein wahrer Fortschritt für die Wissenschaft" sei. Mittels einer "Vergleichung der Monumente" werde das "längst besessene Ansehen Vitruvs" weiter vermindert und "vorzüglich Hirt wiederlegt", der die griechische Architektur "ganz aus der Holzkonstruktion ableitet". Böhmer wertete Hübschs "athenisches Heft" als grundlegende Erschütterung eines bereits baufälligen Gebäudes, des akademischen Klassizismus. Er selbst begeisterte sich für das Mittelalter und plante damals, einen "Pausanias" der (alt-) deutschen Architektur zu verfassen. [150] Die kritische Revision der Angaben Vitruvs nach den

---

aus Privatbesitz (bez. "Südöstliche Ansicht der Acropolis") zeigt dasselbe Sujet. Eine vierte zeigt "Athen von der nordöstlichen Seite. H. Schilbach Rom 13. Juni", Kupferstich, s. Bergstrasser 1959, Werkverz. Schilbach, Anhang. Die vier Radierungen zu den "Malerischen Ansichten" in der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums sind sämtlich Probedrucke vor der Schrift.

[148]Schilbach, Brief aus Rom vom 23. 10. 1824, bez. "a Signor Giacomo Felsing Nella Sala de l'Incisione in Brera a Milano": "Das einzige, was ich bis jetzt neben den Platten für Hübsch verdient habe ist eine Zeichnung die mir Thorwaldsen abgekauft hat.", zit. n. Bergstrasser 1959, 40 und Anhang ebenda, 79

[149]In seiner letzten Publikation erwähnt der Architekt seine "früheren Aufnahmen" der kleineren Kirchen Athens, s. Hübsch, Die altchristlichen Kirchen...(1858/62), Teil II , Sp. 88. Die "Seitenansicht einer Kirche", die Hübsch an Rumohr schickte, belegt das frühe Interesse an byzantinischen Zentralbauten : "In der Mitte des Gebäudes erhebt sich eine Kuppel von geringem Durchmesser auf einer Trommel, welche über die Seitentheile ansehnlich erhöht und durch angelehnte, vielleicht antike, Säulen geziert ist. Kirchen von dieser Anlage werden, vornehmlich wenn sie viele Fragmente antiker Bauwerke enthalten, im Durchschnitt einer älteren Epoche des Mittelalters beyzumessen seyn.", s. Rumohr, Italienische Forschungen, Bd. 3, Berlin /Stettin 1831, "Architectur im oströmischen Reiche, oder byzantinische Baukunst", 184 ff., hier 195

[150]Böhmer, Brief vom 3.11.1822, in: Janssen 1868, II, 111. Böhmer sah in Hübschs Widerlegung die Vorbereitung einer Reformarchitektur : "wenn man einen Acker

Erkenntnissen der Bauarchäologie gehörte um 1820 bereits zur Pflichtübung angehender Architekten; die Relativierung antiker Architektur durch "Vergleichung" mit anderen historischen Baustilen war ebenfalls in vollem Gang.[151] Zu recht kann man einwenden, daß Hübsch mit seiner Klassizismuskritik als "Spätgekommener" an eine Debatte anknüpfte, die Christian Ludwig Stieglitz, Hans Christian Genelli und der "romantische" Schinkel bereits 1799-1805 mit dem keineswegs beliebten Berliner Archäologen Aloys Ludwig Hirt ausgetragen hatten.[152] So wies Peschken auf Schinkels "Hirt-Polemik" von 1810 hin, in welcher der klassizistisch-idealistische Antikenbegriff bereits durch den Entwicklungsgedanken in Frage gestellt wurde. Die Notizen Schinkels konnte Hübsch nicht kennen ; er kam über den rationalistischen Ansatz der französischen Theorie und die historische Betrachtung antiker Kunst zu einem ähnlichen Ergebnis.[153] Er verfaßte seine über 80 Seiten lange Schrift "Ueber griechische Architectur " ausdrücklich gegen Hirts "Behauptungen" und führte damit eine "um 1800" entstandene rationalistische Antikendeutung stellvertretend zu Ende.[154] Für den Schüler Weinbrenners war der Angriff eines Repräsentanten klassizistischer Architekturtheorie eine "ketzerische" Angelegenheit, da ein vermeintlich "archäologisches" Thema stets mit der Frage gegenwärtiger Architekturtheorie und -praxis - in Baden - verknüpft war.[155] Die

---

bestellen will, muß man zuerst das Unkraut austilgen ...", Brief Böhmers an Hübsch, 20.11.1822, in Janssen 1868, II, 112

[151]Der Vergleich historischer Bauarten, einzelner Werke oder Elemente wurde durch Durands synoptische Tafeln mit Bauwerken aller Epochen in "Recueil et Parallèle des Édifices de tout genre anciens et modernes" (Paris 1799-1801) und durch Stieglitz' Schriften über Architektur, die Hübsch nachweislich kannte, zu einer akzeptierten Methode der Architekturbetrachtung.

[152]Die Neuinterpretation antiker "Bausysteme" setzte zwischen 1780 und 1800 ein. Der Streit wurde durch Hirts Rekonstruktion des toskanischen Tempels nach Vitruvs Angaben ausgelöst ("Ueber die toscanische Bauart nach Vitruv"). Ihm widersprach August Rode, der Übersetzer des Urtexts Vitruvs ins Deutsche ("A. Rode, Sendschreiben betr. die Abhandlung des Herrn Hofrath Hirt über die Toscanische Bauart"). Architekten bezweifelten nach 1800 den Sinn grammatikalischer Vitruvexegesen, die Hirt empfahl - die Inhalte der Kontroverse mit Hübsch sind hier präfiguriert, s. Klaus J. Philipp (1996), bes. Kap. VI., 179 ff., zu Hübsch ibid., 231; zum Streit um die Antike zwischen Hirt und Genelli ibid., 55 ff.; 193 f. ; zu Hirt (1759 - 1836) s. Dictionary of Art, ed. Jane Turner, 1996, Bd. 14, 575-76

[153]Peschken (1979), Schinkel-Lehrbuch Teil II, 1810-15, "Hirt-Polemik", 28-30. Schinkels Einwände gegen Hirts "Baukunst der Alten" blieben unveröffentlicht.

[154]Hübsch, Ueber griechische Architectur, Heidelberg 1822, Vorwort

[155]Hübsch glaubte, mit seiner Schrift "ketzerische Ansichten" verbreitet zu haben. Dem befreundeten Moller vertraute er an : "Unserem gemeinschaftlichen Lehrer W. [einbrenner] wage ich kein Exemplar zu überschicken, denn er würde es am Ende gar als eine Beleidigung nehmen. " Die "ketzerischen Ansichten" beziehen sich auf Weinbrenners Sicht. Da Moller durchaus die klassische Architektur als

Strategie, eine eigene Position als Antithese zur akademisch etablierten Kunstauffassung kontradiktorisch zu formulieren, ist der Kunstwissenschaft der Nazarener verwandt. Über der Fülle historischer und archäologischer Fakten wurde das Hauptziel nicht vergessen : Die Befreiung der Kunst von den "Fesseln der Antike" begann mit der Klärung des Ursprungs.[156] Der Vitruvianismus und der jüngste Klassizismus samt seiner theoretischen Begründung verzerrten den "reineren Standpunct" der alten Griechen und behinderten die "unbefangene Erkenntnis" des "griechischen Styls". Mit der Klärung, was diesem "wesentlich" sei, sollte die gegenwärtige Architektur "von manchem Irrwege" *zurück* gebracht (sic !).werden [157] Hierzu war zunächst die Gültigkeit der an den Akademien gelehrten Architekturauffassung öffentlich in Frage zu stellen. Eine Widerlegung mußte auf demselben umständlichen Weg mittels Archäologie und Vitruv-Exegese geschehen, mit denen die Anhänger des Klassizismus den normativen Anspruch der Antike zu begründen suchten. Hübsch reagierte auf die Verbindung zwischen Archäologie und Gegenwartsarchitektur, die von den Gelehrten und Klassikanhängern hergestellt wurde. Schwarzer hat darauf hingewiesen, daß der Berliner Professor in Hübschs Porträt stets als "antiquarian scholar" und "latter-day Vitruvius" mit dem "Säulenbuch" unter dem Arm erscheint. Es hätte jedoch kaum dieser umfangreichen Widerlegung bedurft, wenn Hirts Antikendeutung für Architekten nebensächlich, seine Methodik verjährt gewesen wäre.[158] Seit 1810 hatte er einen Lehrstuhl für Architektur an der Berliner Universität inne, wo er mit seiner Lehre nachhaltigen Einfluß ausübte und mit verschiedenen Personen aneinander geraten war.[159] Auch

---

Orientierung für die Gegenwart beibehielt, ohne darüber Alternativen zu vergessen, entschuldigte sich Hübsch bei seinem "Mentor":
"Sie hoffe ich dadurch ... nicht zu beleidigen. Wollten Sie gefälligst (?) Heger [*Franz H.*] auch davon Mittheilung machen [*von der Publikation ,* Anm.]. Ich bin leider nicht im Besitz so vieler Ex. [emplare] , um ihm ein eigenes zuschicken zu können.", Brief an "Oberbaurath Moller", undatiert, ohne Ortsangabe, Ende 1822, Bestand des Merck'schen Familienarchivs Darmstadt, Sign. Nr. 198a, mit freundlicher Genehmigung des Archivs

[156]vgl. Hübsch (1828), Widmung. Für die These, die Frühschrift sei die erste Vorhut von "In welchem Style sollen wir bauen ?" spricht auch Hübschs Hinweis, es handle sich um eine "Vorläufige Abhandlung", deren zu kurz gekommene Themen er später noch präzisieren werde (1822, Vorwort) ; der Gang ad fontes auch im Spätwerk , s. Kap. III, Einführung

[157]Hübsch 1822, Vorwort

[158]Mitchell Schwarzer, German Architectural Theory and the Search for Modern Identity, Cambridge 1995, "Style as a Cultural System", vgl. zu Hübsch 42-45, Zitat 43

[159]Hirt hatte 14 Jahre in Rom gelebt und lehrte an der Berliner Bauakademie "Kritische Geschichte der Baukunst". Die Einrichtung des Berliner Museums von Schinkel veranlaßte eine Kontroverse über eine historisch-antiquarische oder ästhetisch-normative Präsentation, s. Beat Wyss, "Klassizismus und

die Schrift "Ueber griechische Architectur" sorgte "für Aufruhr"[160] in Rom und Berlin; die Kontroverse war vom unbekannten Architekten provoziert worden. Indem die Kritik sich an Zitaten aus der "Baukunst nach den Grundsätzen der Alten" abarbeitete, war eine Fehde unvermeidlich. Hirt verfaßte eine mit Schmähungen durchsetzte Erwiderung , in der er seine Position verteidigte und dem "*Radicalreformer*" empfahl, seine fehlenden Kenntnisse griechischer "Baukunst" durch Lektüre seines Handbuchs und durch Zeichenunterricht bei Hummel in Berlin zu verbessern.[161] Hübsch ließ diese Zurechtweisung nicht unkommentiert und verfaßte, wie aus einem Brief an Moller vom 30. Mai 1823 hervorgeht, während seines zweiten Romaufenthalts eine weitere Widerlegung und Replik, die 1824 erschien. Amüsiert schrieb er Moller:

> "Denken Sie, Hirt kommt nächsten Herbst nach Rom : der wird seine Freude haben mich zu sehen."[162]

Die schmalere Schrift "Vertheidigung der Griechen Architectur gegen A. Hirt" überschneidet sich inhaltlich mit derjenigen von 1822 und bietet den Vorteil einer pointierten Zuspitzung auf die wichtigsten Punkte. Hübsch wählte nun eine dialogische Struktur von Rede und Gegenrede, wodurch diese Schrift zugleich ein lebhaftes Porträt der beiden unversöhnlichen Architekturauffassungen der Streitenden vermittelt. Der rhetorisch geschulte Architekt setzte mit seiner nochmaligen Widerlegung der Hauptthesen Hirts einen effektvollen Schlußpunkt ; Hirt enthielt sich einer weiteren Replik auf dessen herausfordernde Worte.[163]

Geschichtsphilosophie im Konflikt. Aloys Hirt und G. F. W. Hegel", in: Hegel-Studien, Beiheft 22, 1983, hrsg. von Otto Pöggeler, 115-130

[160]Der Brief Hübschs vom 30 (?). 5.1823 (Rom) an "Oberbaurath Moller", Bestand des Merck'schen Familienarchivs Darmstadt, Sign. HX 2h /1, 198 b

[161]"Heinrich Hübsch über Griechische Baukunst, dargestellt von A. Hirt", Berlin 1823, 1. Johann Erdmann Hummel (1769-1852) war Maler und Professor für Perspektive, Architektur und Optik an der Berliner Akademie . Aloys Hirt hatte den Sohn eines Schlossermeisters aus Kassel nach Berlin geholt und gefördert. Hummels Zeichenunterricht war darauf ausgerichtet , die rationalen Gesetze der Optik auf die Zeichenkunst und Malerei zu übertragen. Bekannt wurde er mit seinen realistischen Gemälden der Granitschale , die im Berliner Lustgarten aufgestellt wurde, s.Wyss, Trauer der Vollendung, München 1989, 134 ff.

[162]Er bat Moller um eine Beurteilung von Hirts Gegenschrift und erwähnte, daß er gegenwärtig "mit der Antwort beschäftigt" sei. Brief an Moller, Rom, 30.(?). 5. 1823, Merck'sches Familienarchiv Darmstadt, Dokument Nr. 198 b, Sign. HX, 2h/1.

[163]"Die Heraushebung dieser auffallendsten Widersprüche mag genügen, um einen Begriff von Herrn Hirts philosophischem Geist zu geben, und um zu zeigen, wie vortrefflich schon in der Anlage das so oft selbstgepriesene System der Baukunst ist - dieses System, von dem der Verfasser rühmt: "*Nur hiernach kann sich der wahre Baumeister bilden, und sonst nicht* !" Ob nach diesen Erörterungen Herr Hirt noch Lust haben mag, ferner zu streiten, weiß ich nicht; doch hoffe ich, daß diese kleine Lektion ihn für die Zukunft warnen wird, in ähnlichem Tone zu beharren. Denn je höher der Stand, desto tiefer der Fall.", Hübsch 1824, 35. Bergdoll vermutet,

Der wichtigste Angriffspunkt für Hübsch war Hirts Anliegen, den Architekten eine "feste Theorie der Baukunst" zu geben. [164] Eine "allgemeine" Theorie der Baukunst sollte grundsätzliche "Prinzipien" formulieren, eine Lehre der Baugattungen im Besonderen den Rahmen für die modernen Bauaufgaben abstecken. Der Berliner Archäologe wollte den um sich greifenden Tendenzen in der zeitgenössischen Architektur, die die Suprematie des klassischen Ideals in Frage stellten, mit einer ergänzbaren "architektonischen Kunsttheorie"[165] Einhalt gebieten, wobei er "weder die Schriften Vitruvs noch die Denkmäler als Regeln, Lehren und Muster aufstellen" wollte. [166] Ziel war, die Vorbildlichkeit der Antike mit einer aktualisierten Theorie oder "Systematik"[167] erneut zu begründen. Einerseits war er überzeugt, die Antike ließe sich nicht mehr "abgezogen von allem Geschichtlichen betrachten"[168]; andererseits sollten mit Hilfe der Wissenschaft "architektonische Grundsätze" aus der "Gesamtmasse der allmählich gemachten Erfahrungen und Erfindungen" hergeleitet werden, wozu das Geschichtliche "nur als Grundlage und Erkenntnisquelle" dienen sollte.[169] Durch den Rückblick auf die Historie war "das Wesen der Baukunst" in ewiggültigen "Gesetzen" zu entdecken, die für ihn gleichbedeutend mit "architektonischer Vernunft" waren. [170] Die Vernunft lag für Hirt jedoch einzig in der "Baukunst der Griechen und Römer", weil diese "...alles erschöpften, was zur *Vollkommenheit* dieser Kunst gehört."[171]

Weinbrenner habe sich nach Hübschs Kritik im letzten Band des "Architektonischen Lehrbuchs"; Bd. III, 8-10 für den hölzernen Prototyp ausgesprochen, s. Barry Bergdoll, "Archeology versus History...", in: Oxford Art Journal, 5, Nr. 2, 1982, 6

[164]Hirt 1809, VI. Da er zugab, nicht die Kräfte eines Brunelleschi zu besitzen, rief Hirt Architekten, Gelehrte und "Freunde des Alterthums" auf,
"... zur nähern Begründung und Befestigung einer Kunst beizutragen, die einen solchen Standpunkt unter den menschlichen Kenntnissen , und einen so entschiedenen Einfluß auf eine Menge von ihr abhängender Künste behauptet. "s. Hirt 1809, VIII.

[165]Hirt 1809, X

[166]Hirt 1809, VI

[167]Dazu schlug er vor: das ganze Gebiet der Kunst [i.e. der Architektur] müsse "in all ihren Theilen übersehen" und nach "Regeln und Grundsätzen" in ein System gebracht werden (1809, V)

[168]Mit Baugattungen führt Hirt Vitruvs Einteilung weiter und ergänzt sie nach den jüngeren Publikationen zur Zivilbaukunst um Gefängnisbau, Verwaltungsbau, s. Hirt 1809, S. XI, § 1-6; zum Konflikt mit modernen Bedürfnissen s. ibid., XIII; zur geschichtlichen Entwicklung der antiken Architektur, § 6.

[169]Hirt 1809, VII

[170]Hirt 1809, V. VI

[171]Hirt 1809, IV

Der historische Horizont blieb auf das "Eindringen in den Geist der Geschichte" beschränkt, die mittelalterliche Architektur den "Geschichtsstudien" überlassen . Für die neue Systematik hatte sie "negative Bedeutung"[172] , da alle nachantiken Völker " doch nur mangelhafte Ansichten und Praktiken von dieser Kunst..." hatten. Dem "wahren Baumeister" sei die nachantike Architektur ein kunstloses "Chaos der finsteren Jahrhunderte." [173] Hirts Festhalten an der Formenwelt der Antike kritisierte Hübsch - wie Schinkel vor ihm - als den "Catechismus" eines absoluten Schönheitsideals, dem er eine Definition der relativen Schönheit und die "ewige Fortentwicklung"[174] gegenüberstellte :

> "Außer dem Antiken erkennt er nichts mehr an, und meint, was einmal für eine frühere Zeit schön gewesen, das müßte für alle Zeiten schön und anwendbar seyn."[175]

Im Unterschied zu Weinbrenner, der die statischen Vorzüge monumentaler Gewölbe (der Gotik) erwog, schloß Hirt frühere und spätere Entwicklungen aus seiner "Baukunst" aus, da es um Normen für die Gegenwart ging.[176] Indem Hübsch diese Architekturästhetik als arbiträren Kanon bezeichnete, der "den entfliehenden Geist" der Architektur auf ein Vollkommenheitsideal festlegen und Architekten mit Hilfe eines "Gesetzbuchs" zum "mechanischen Künstler" degradieren wollte, faßte er die Vorbehalte seiner Generation in Worte .[177] Mit der Freiheit der Griechen war in der Kontroverse zugleich immer die Freiheit der zeitgenössischen Architektur gemeint. Der Geltungsanspruch des Hirt' schen Systems der "Baukunst", dessen Crux die Verbindung aus Empirie und ästhetischen *a prioris* war, erstreckte sich gleich der von Hegel formulierten Vernunft des modernen preußischen Staatswesens auf alle Bereiche des Bauwesens. Weil die antiken Baugattungen Vitruvs mit modernen Anforderungen schwer vereinbar waren, konzentrierte sich auch Hirt auf isolierte Bauglieder und die Konstruktionsprinzipien der griechischen und römischen

---

[172]Hirt 1809, XII

[173]Hirt 1809, III; V; IX. Dieses Dogma veranlaßte schon Schinkel zu Spott.- "Nur hiernach kann der wahre Baumeister bilden, .. sonst nicht !" (Hirt 1823, 44) pejorativ zit. in Hübsch 1824, 35

[174]Hübsch 1822, 33. Das Geschichtsmodell von Reife und Verfall der Künste scheint vom zyklischen Modell Vasaris, das Passavant in den "Ansichten" (1820) wiederholte, beeinflußt.

[175]"Ich kann nicht umhin, hier noch schließlich den lächerlichen Eifer zu berühren , womit Hirt - sey es aus Ostentation oder Ueberzeugung - die Architectur des Mittelalters verfolgt. Da die architectonische Schönheit ... ein Resultat von mehreren Momenten ist, so muß doch nothwendig , wenn sich die Momente ändern, auch dieses Resultat ein anderes werden."s. Hübsch 1822, § 4, 34 ; vgl. Hübsch 1824, IV; zu Schinkels Hirt-Polemik s. Peschken, Schinkel-Lehrbuch (1979), 28-30

[176]Weinbrenner, Das Architektonische Lehrbuch, III. Teil, 3.Heft, 6 f.

[177]Hübsch 1824, 4

Architektur.[178] Ebenso integrierte er den seit Herder einflußreichen Gedanken der "Entwicklung" in seine Darstellung. Dies geschah vor allem, um möglichst viele konstruktive Prinzipien und "Elemente", die der gegenwärtigen "Baukunst" nützlich waren, unter einem sehr weit gefaßten Antikenbegriff subsumieren zu können - eine von Klenze ähnlich verfolgte Strategie.[179] In Reaktion auf die christlich-romantische Architekturästhetik schlug er die Erfindung des Gewölbes großzügig den Griechen zu. [180] Hübsch mußte die älteren Topoi des Vitruvianismus einschließlich des in Laugiers "Urhütte" veranschaulichten Prinzips der Naturnachahmung (Mimesis) nicht mehr zurückweisen - dies hatten Durand , Weinbrenner und sogar Hirt bereits getan.[181] Die klassizistische Position, daß die Architektur aus anorganischer Materie bestehe und grundsätzlich "*keine* [die Natur , Anm.] *nachahmende Kunst*" sei, war ein für Hübschs Architekturdefinition prägender Gedanke. Hirts Definition, wonach sie "das Werk der Erfahrungen und Erfindungen von vielen Menschen , Zeitaltern und Völkern" sei, tritt in Hübschs Schriften als Idee einer fortlaufenden Konstruktionsgeschichte auf, in der durch angesammelte "technostatische

---

[178]Die Modernisierung des Architekturtraktats durch Hirt kombinierte Tradition (z.B. Ausbildung des Baumeisters) mit Ergänzungen und neuen Elementen :
Abs. 1, § 1-6 : Begriff der Baukunst; Fertigkeiten des Baumeisters; Endzweck der Baukunst;
Abs. 2, § 1-5: "Allgemeine Erfordernisse der Festigkeit": Festigkeit, Klima, Baumaterialien, Kenntniss der besten Constructionsarten, gute Baugerüste, Maschinen";
Abs. 3, §1-6, "Allgemeine Erfordernisse der Bequemlichkeit", wozu auch die Auflistung zeitgenössischer Baugattungen gehört. Die Ordnung lehnt sich an die Bürokratie des modernen Staats an : Befestigungsbauten, innere Sicherheit, Staat /Recht /Finanzen, Handel, Erziehung/ Wissenschaft / Kunst, Religion einschließlich Friedhofsbauten, Gesundheit, usw. ; zu Stieglitz' "Archäologie der Baukunst" von 1801 s. Philipp 1996, 203

[179]Dieser Deutung liegt eine geometrisch-stereometrische Sichtweise architektonischer Gebilde zugrunde. Leo von Klenze entwickelte seine eigene Architekturtheorie in Auseinandersetzung mit Hirts "Baukunst". Obwohl er zugab, das Gewölbe sei erst unter den Römern zur Anwendung gekommen, bemühte er sich, den Ursprung des konstruktiven Prinzips als Erfindung der alten Griechen nachzuweisen: Die Grundkreislinie der Säule (sic !), mykenische Grabkammern und die Bögen athenischer Wasserleitungen faßte er als Präfigurationen der Gewölbetechnik auf, s. Klose (1999), 59-60; 64. Klenze bezeichnete Hirt als seinen Lehrer in Berlin, ibid., 40, Anm. 7

[180]Hirt 1809, abs. 15 "Bogen und Wölbungen, § 1 Wichtigkeit der Erfindung des Wölbens; unbekannt bei den Völkern des Orients; Epoche der Entdeckung", § 2 "Bogenarten", § 3 Gewölbearten, § 4 "Gewölbe aus Holz den Alten bekannt. Aus gehauenem Stein ...selten "; vgl. Hübsch 1824,14

[181]Durand zitierte die Urhütte Laugiers nurmehr, um sie als Märchen einer imitativen Architektur zu verwerfen (Précis des leçons d' architecture 1802-3, Einleitung, 5) ; Hübsch 1822, 47: Die Form der Säule habe nichts mit Baumstämmen zu tun; vgl. Hübsch 1828, § 6, 13

Erfahrung" Fortschritte erzielt werden. [182] Das mechanistische Erklärungsmodell, das in der "Baukunst" gegeben wurde, lehnte er jedoch ab. Eine tragende Stütze der "Kunsttheorie" Hirts bildete eine Entwicklungsthese, wonach die Formen steinerner Tempel auf hölzerne Prototypen zurückverwiesen. In dieser "früher verbreitete[n] vitruvianische[n] Ansicht" erkannte Hübsch den schwächsten Punkt der klassizistischen Doktrin und eine Gefahr für die gegenwärtige Architektur. Seine Schrift "Ueber griechische Architectur" richtete sich daher besonders gegen die Vorstellung einer "conventionellen Nachahmung" ursprünglicher Holzformen in Stein.[183] In der "Baukunst der Alten" hatte Hirt "die Zimmermannskunst" der Griechen zur Basis aller Baukunst erklärt, wobei er sich auf seine eigene Rekonstruktion des toskanischen Tempels nach Vitruvs Angaben berief.[184] Dem griechischen Holztempel kam normative Bedeutung zu, da sich eine klassizistische

---

[182] Beide Zitate aus Hirt 1809. - Dieser Gedanke wird in der Schrift von 1828 lediglich vertieft. Die "materialistische" Auffassung der Architektur als ein Zusammenspiel von Materie (Stein, Holz) und physikalischen Kräften beherrschte die Architekturdiskussion um 1800 und blieb in Hübschs Theorie bestimmend. Noch 1862 erinnerten ihn die "mathematisch-starre [n] Umrisse...an die anorganischen Krystall-Bildungen" (Hübsch, Die altchristlichen Kirchen, Karlsruhe 1858 /62, Textband, "Allgemeine Theorie", Sp. VI). Vergleiche der "architektonischen Schöpfung" mit der Natur beurteilte er distanziert : "Der Bau, obgleich .. seine Formen aus todtem anorganischen Materiale bildend, andererseits aber zugleich eine menschlich hohe Bestimmung aussprechend, ist in so fern der vegetabilischen Natur ähnlich, als dort eben so sichtbar unter den Gesetzen der Gravitation der innere - freilich nicht geistige - Begriff und Zweck der Pflanze sich in der cohärenten Materie, die gleich dem Bau an den Ort gebannt ist, realisirt und construirt.", Hübsch 1858 /1862, Allgemeiner Teil, § 1 , Anm. 1

[183]"Der Untertitel lautet : "Verhältniss der griechischen Architectur zur Holzconstruction". Schon nach dem kurzen Überblick über die wichtigsten Eigenschaften des "griechischen Styls" beginnt mit § 2 "Verhältnis der Holz - zur Steinkonstruktion", 18 ff. die Hauptuntersuchung. - In seiner autobiographischen Skizze erklärte er, die Schrift von 1822
"sucht die früher verbreitete vitruvianische Ansicht - als seien die Formen der Griechischen Architectur aus einer conventionellen Nachahmung des ursprünglichen Hols[!] baus entstanden - zu widerlegen.", s. Brief Hübschs vom 16.4.1839 im Stadtarchiv Weinheim

[184]Hirt 1809, 6. Abs., "Von der Entstehung der Baukunst, und von dem Verhältniss der Zimmerkunst zu dem Steinbau im Allgemeinen", §1-17
"Die Architektur ist keine nachahmende Kunst...Ihr Wesen beruht auf den Gesetzen einer richtigen Mechanik, wovon die Natur kein Modell zur Nachahmung aufgestellt hat. Sie ist das Werk der Erfahrungen und Erfindungen von vielen Menschen , Zeitaltern und Völkern. Man sammelte diese Erfahrungen und Entdeckungen und zog davon Lehrung Gesetzen und Regeln ab. Hiedurch erhielt die Construction allmählich jene Erweiterung, Dauerhaftigkeit und Vereinfachung, dass ein Bau sich gleichsam zur Vollkommenheit eines naturorganischen Körpers erhob. Erst dann, als die Kunst auf diesem Punkt angelangt war, entstand eine Art von allgemeinem Vorbilde, wozu hauptsächlich die Zimmerkunst die Grundlage gab. "; zu den ersten Behausungen ibid. Abs. 6, § 1, hier XVI-XVII : "Weder in der Naturhöhle , noch in der Hütte liegt ein Vorbild für die Baukunst..."

Monumentalbaukunst nicht aus einfachen Hütten oder Höhlen ableiten und legitimieren ließ.[185] Hingegen war der Typus des griechischen Tempels "in Rücksicht des Mechanismus der Construction, oder der zweckmäßigen Anordnung oder des Wohlgefälligen und Schönen"[186] nicht mehr zu verbessern. Er entsprach dem Ideal der Baukunst, indem alle Formen - die "Verzierungen" eingeschlossen - zugleich ästhetisch und zweckmäßig waren : Nichts daran konnte entfernt werden, ohne das Gleichgewicht zu zerstören : Konstruktion und Verzierung bildeten aufeinander bezogen ein organisches Ganzes.[187] Aufgrund dieser Vollkommenheit gebührte den Prinzipien der Griechen ewige Gültigkeit. Hirt berief sich auf Vitruvs Erklärung über den Ursprung der Gebälke beim dorischen Stil, um die Abhängigkeit der Steintempel von hölzernen Prototypen "wissenschaftlich" zu begründen .[188] Mit dem Konstrukt eines hölzernen Urtempels wurde das Gebot der Antikenimitation im Hinblick auf die gegenwärtige Architektur aktualisiert , denn Hirt nahm an

> "...dass alle Architecten der besten griechischen Zeit *nur ein Bestreben hatten*, nämlich im Steinbau die Arbeiten der früheren Zimmerleute zum Vorbild zu nehmen, *und nichts zu machen, was einem solchen Vorbilde nicht entsprach....*"[189]

---

[185]Vitruv , II.1 (Vom Ursprung der Gebäude), De architectura libi decem /Zehn Bücher über Architektur, übersetzt von Curt Fensterbusch, Darmstadt, 5. Aufl. 1991, 78 -81

[186]Hirt 1809, hier zit. n. Philipp 1996, 203

[187]Hirt (1809), 27. In Hirts Begriff des "Organischen" (der "naturorganische Körper", s. o.) klingen noch Vitruvs "Symmetria" bzw. Albertis Definition der architektonischen Schönheit nach, s. Caroline van Eck, Organicism in nineteenth Century Architectural Theory (1994), 144 ff.

[188]Vitruv (Fensterbusch), 1991, IV. II - III, 180-187

[189](Hervorhebung nicht im Original), s. Hirt 1809, Abs. 6, § 15 "Verhältniss des Steinbaues zur Zimmerkunst. Vitruv und die Monumente bestätigen, dass diese jenen zum Vorbild diente "; auch zit. in : Hübsch 1824, 29. Die Textquelle für Hirts Annahme ist Vitruv, De architectura libri decem, IV, II, 5-6, hier S. 178-179, besonders:

> "So glaubten sie [die Alten] , daß das , was in Wirklichkeit (am Holzbau) nicht entstehen kann, auch nicht , wenn es an den Nachbildungen (am Steinbau) gemacht ist, seine Berechtigung haben kann. (...) Daher haben sie uns von diesen Ursprüngen (vom Holzbau) her festgelegte Symmetrien und Proportionen für jeden einzelnen Stil hinterlassen."

Vitruv erläutert dazu den Aufbau einer einfachen Holzkonstruktion: Horizontal verlegte Balken tragen die Bohlen der Decke; darüber ruht das Ständerwerk des Dachs. In Vitruvs Darstellung hatte dieses Dach bereits Sparren, über denen Pfetten liegen; über letzteren lagen eine Schicht Latten als Auflager für die Ziegel. Die Deckenbalken des obigen Holztempels seien nach außen hin abgeschnitten und an den offenen Stirnseiten mit kleinen Holzbrettern vernagelt worden: die Vorform der Triglyphen. Die Hängeplatten (Mutuli) über den Triglyphen wurden demnach durch die über die Wand hinaus ausladenden Sparren gebildet, aus: H. Knell, Vitruvs Architekturtheorie, Darmstadt 1991, 52 und Abb. 11

Er entwickelte seine Theorie über das Verhältnis von Holztempel und Steinkonstruktion anhand einer "Konstruktionsgeschichte" in Holz. In Text und Bild schilderte er die Entwicklung von der "dachförmigen Hütte" zur hölzernen Hütte mit fast senkrechten Wänden bzw. dem Holzhaus in der Art einer Blockhütte (Abb. 8, fig 1-3), an deren Ende seine Rekonstruktion des bei Vitruv erwähnten "dorischen und etruskischen Holztempels" stand.[190] Ergänzend wird die Entstehung der drei Gesimsformen (dorisch, ionisch, korinthisch) aus der Holzkonstruktion vorgeführt, um diese als notwendige Formen griechischer "Baukunst" zu legitimieren (Abb. 8, fig.6-8) .[191] Auf diese Weise erhielten alle Einzelformen des klassischen (Stein-)Tempels hölzerne Prototypen. Vitruvs einst nur auf Triglyphen, Mutuli und den Zahnschnitt bezogene Theorie wurde auf den gesamten Tempel ausgedehnt, den Hirt somit als "organisches Ganzes" gegen das Teilungstheorem der rationalistischen Architekturtheorie (Konstruktion und Verzierung) verteidigte.[192]

Die Illustrationen stammten von Friedrich Weinbrenner , der im *Lehrbuch* die Ansicht vertrat, daß die Griechen "die Form ihrer hölzernen Tempel [in Stein] nachzuahmen suchten".[193] Als Konstrukteur beurteilte er Hirts Gleichsetzung von Holz-und Steinbauweise kritisch , hielt aber dem Ideal der Baukunst zuliebe offiziell an der Existenz einer hölzernen Säule im Tempelbau der alten Griechen fest.[194]

---

[190]Hirt (1809), Abs. 6, § 3-6, hier § 4 : "Das erste Zimmerwerk, welches ein Prinzip zu weiteren Fortschritten enthielt, war die dachförmige Hütte. § 5 Der zweite Schritt war die Hütte in Form eines gebrochenen Dachs. § 6 Der dritte Schritt war die Umwandlung der Hütte in ein Haus..." (u.sw.). Zu Hirts Illustration "Dorischer und etruskischer Zimmermannstempel", s. Phillipp 1996, 202, Abb. 217 ; J. Cava/ Frampton, Grundlagen der Architektur, München 1993, 63. Die Illustrationen (Abb. 8) stellte Hübsch aus Hirts "Baukunst" (1809) für "Ueber griechische Architectur" (bez."Tafel V ") zusammen.

[191]fig. 6,"Die Entstehung des dorischen Gesimses"; fig. 7 "Entstehung der Kragsteine am korinthischen Gesimse", fig. 8 "Entstehung der Zahnschnitte am ionischen Gesimse"; fig. 5 "Rostgebälke"

[192]s. Phillipp 1996, 217

[193]Er erwähnte aber Mischkonstruktionen, s. Das Architektonische Lehrbuch , III. Teil, 3. Heft, 7 (Säulenordnungen)

[194]Hirt und Weinbrenner hielten an der Verbindung von "Sittlichkeit" und Ästhetik der griechischen Architektur fest, s. Philipp (1996), 196, 203 /Anm. 1631. Die Eigengesetzlichkeit des Materials betonten Rondelet ("L'Art de Batir"), Stieglitz und Genelli; die beiden letzteren erwähnte Hübsch. Weinbrenner räumte ein: "Man will zwar anfangen zu behaupten, dass der griechische steinerne Tempelbau oder vielmehr die Haupttheile der Säulenordnungen gar nicht von dem Holzbau abstrahirt seyen, und dass darum die Säulentheile durchaus nicht von dem Holzbau herrühren." Die Säulenordnung direkt aus dem Steinbau herzuleiten sei schwer, da "man an ihnen noch an den meisten Orten die Nachahmung des Holzbaus hervorblicken sieht. " Die hölzerne Säule sei seine Ansicht; ihre Gegner möchten dem "Anhänger der Ableitung" zugute halten, daß "Einer in dem Gesichte des Mondes das Ebenbild seiner Geliebten" sieht und ein anderer "gar nichts erkenne.",

Indem Hübsch in seiner Widerlegung der "Holzableitung" auf die unterschiedlichen statischen Verhältnisse bei Holz- und Steinkonstruktionen und ihre Mischtypen (in der Antike) hinwies, erwies er sich als treuer Schüler Weinbrenners.[195] Sein Lehrer hatte eine Rekonstruktion des toskanischen Tempels aufgrund der vagen Angaben bei Vitruv verworfen und ihren Nutzen für die zeitgenössische Architektur angezweifelt.[196]

Mit "Ueber griechische Architectur" bewies Hübsch, daß er Weinbrenners Konstruktionslehre auf die Interpretation antiker Säulenordnungen und dunkler Quellentexte anzuwenden verstand. Die griechische Holzsäule wird im ersten Drittel der Abhandlung durch eine historische Stilanalyse der altgriechischen Architektur als theoretisches Konstrukt abgelehnt.[197] In Kenntnis von Christian Ludwig Stieglitz' *Archäologie* (1801) wird die griechische Architektur zwischen altägyptischer und römischer Architektur eingeordnet.[198].Sowohl Hirts Säulenlehre als auch sein monolithischer Antikenbegriff zerfielen durch die historische Betrachtung in unterschiedliche Entwicklungsstufen. Es galt zu beweisen, daß die antiken Griechen nie nach einem Regelwerk gebaut hatten und daher sämtliche Kodifizierungsversuche einschließlich der "Gesetze der Alten" für die gegenwärtige Architektur ohne Belang seien . War einmal bewiesen, daß die Griechen einzig nach dem Prinzip der Zweckmäßigkeit und ihren lokalen Voraussetzungen bauten, erledigte sich auch Hirts Forderung nach einem neuen System der Baukunst. Im Kern ging es also darum, am Beispiel antiker Architektur nachzuweisen, daß diese weder Ausdruck absoluter Ideen war noch historische Vorbilder nachahmte.[199] Ein Mittel, Hirts Ästhetik zu erschüttern, waren empirische Denkmälerforschung und

---

Das Architektonische Lehrbuch, III. Teil, 3. Heft, 9; III, 2. Heft, 5 (Eigenschaften von Holz gegenüber dem Stein). Zu Stieglitz' Ablehnung der Holzableitung s. Jens Bisky (2000), Poesie der Baukunst, 121. - Das Thema blieb jedoch in der Architekturdebatte lange präsent. So lehnte noch Auguste Choisy in seiner "Histoire de l'Architecture" von 1899 die Herleitung der griechischen Dorica aus dem Holzbau nochmals ausdrücklich ab, s. J. Cava /K. Frampton, Grundlagen der Architektur, München 1993, 66

[195] Hübsch 1822, § 2 (Verhältnis der Holz- zur Steinconstruction), ; Hübsch 1824, § 11, 27

[196]Jeder Architekt käme hierbei zu anderen Lösungen "und indem die Gestalt mehr einem Tyroler oder Schwarzwälder Hause als einem Tempel gleicht" , könnte Vitruvs Holztempel "weder in seiner ganzen Form, noch in seinen Theilen als Muster des architektonischen Scharfsinns, noch als Schönheit aufgestellt werden.", Architektonisches Lehrbuch, III., 3. Heft, 6.Kap., 23-24

[197]u.a. durch den Hinweis auf die ägyptische Säule s. Hübsch 1822, § 6, 44 f.

[198]C. L. Stieglitz, Archäologie der Baukunst der Griechen und Römer, Weimar 1801, s. Hübsch 1822, § 1, 1-12

[199]Das Wesen der Architektur liegt nicht in der Nachahmung, s. Hübsch 1822, 17 und 81

historische Periodisierung. In der einleitenden Skizze der altgriechischen Architektur wird daher die Vielfalt der Tempeltypen, Säulenordnungen und Säulenweiten (Interkolumnien) in der griechischen Antike hervorgehoben. Die Monumente selbst bezeugten, daß die Griechen nicht nach festen Regeln bauten ; vielmehr "regulirte die Verschiedenheit des Materials die aus der Construction hervorgehenden Formen und Verhältnisse."[200]

Als altgriechische Bauart akzeptiert Hübsch nur die basenlose Dorica.[201] Die ionische Ordnung gelangte seines Erachtens erst "kurz vor Perikles aus Asien" und führte dann zur Entstehung der ersten ionischen Tempel auf griechischem Boden . An die Stelle der mythischen Ursprungslegende des korinthischen Kapitells tritt eine stilgeschichtliche Hypothese: Dieses Kapitell sei "wohl aus einem ionischen Pilastercapitäl entsprungen".[202] Am Beispiel der Monumente Athens wurden die altgriechischen von den späteren Bauten korinthischer Ordnung und der Pilasterordnung des Lysicrates-Denkmals geschieden.[203] Als Nachzügler der Winckelmann-Schule stellte Hübsch nochmals die Inkommensurabilität zwischen antiken Säulenordnungen und Vitruvs harmonisierten Angaben fest : Da schon Vitruv irrte, konnten alle späteren Ordnungssysteme seit der Renaissance ebenso als irrelevant verworfen werden.[204] Als jüngste, im Wesen "*ungriechische*" Säulenlehre galt ihm diejenige des Berliner Archäologen. Hirt hatte den Griechen unterstellt, die verschiedenen Säulenarten zur Charakterisierung der Gebäude einzusetzen. Sowohl ein Kanon der drei Säulenordnungen als auch die "Charakterisierung" werden als Erfindungen der Ästhetiker zurückgewiesen.[205] Die Anwendung der Ordnungen

---

[200]"es herrscht bei dieser eine solche Verschiedenheit, dass nicht leicht ein Plan dem andern gleichkommt", "Form" und "Eintheilung" erfolgten "immer nach dem speciellen Zweck und Locale", s. Hübsch 1822, 2-3; 6

[201]Hübsch 1822, 6-11. Als Sonderformen der griechischen Dorica in Italien werden die Tempel von Agrigent und Segesta erwähnt, die Winckelmann beschrieb.

[202]§ 1, S. 5-6 (z.B. ionischer Tempel der ungeflügelten Siegesgöttin in Athen); Korinthia (z.B. Windturm von Athen), 5 ; zu den griechischen Ordnungen vgl. Hübsch 1824, 2

[203]1822, § 1; 1824, 3

[204]Er erklärte die Diskrepanz mit Vitruvs lückenhaften Kenntnissen griechischer Tempel; seine Systematik bezog sich auf die augusteische Baukunst im 1. Jahrhundert; überdies sei er wohl "zu wenig Künstler" gewesen. Da Vitruv bereits die Empirie "verfälschte", indem er u.a. die Interkolumnien durch Idealmaße harmonisierte, mußten nach Hübsch alle vitruvianischen Traktatschreiber nach ihm den Irrtum nur vergrößern. Dieser zeittypische Nachdruck auf der Empirie prägt die gesamte Abhandlung, s. Hübsch 1824, 9

[205]Die Säulenordnungen waren mit "Charakteren" belegt worden, z.B. das "Majestätische", das "Zierliche", s.a. K. J. Philipp, "Die Anfänge der Stildiskussion in Deutschland", in: Nerdinger (Hrsg.), Zwischen Glaspalast und Maximilianeum, Eurasburg 1997, 53 f. - Hirt meinte 1823, die Säulenordnungen müßten zur

ergab sich für den Karlsruher aus dem statischen Zweck als Stütze und den Vorlieben des Architekten oder Auftraggebers (!).[206] Die für Hübsch typische Erklärung der Form aus der statischen Funktion durchzieht die Erörterung der Hauptbestandteile der Ordnungen, Säule, Architrav und Kranzgesims.[207] Die Interpretation der Säule demonstriert die Kluft zwischen Hirts "Schönbaukunst" und der rationalistischen Antike Hübschs. Schon Weinbrenner faßte Säulen als Stützen auf, deren Form zwar schön, aber immer zweckbestimmt sein mußte.[208] Sein Schüler dachte sie sich als Teil eines Verhältnisses von "*Stütze und Last*" und erklärte ihre Formen (z.B. den Abakus der Dorica) aus dem statischen Zweck und den Eigenschaften des Baumaterials. Indem die künstlerische Gestaltung von Säule und Kapitell der Funktion untergeordnet werden, folgt die Argumentation der rationalistisch-tektonischen Theorie um 1800. [209] Eine Nachwirkung von Weinbrenners praktischer Geometrie ist in der Definition des altdorischen Kapitells als "einfacher mathematischer Übergang vom Runden zum Viereck" zu spüren. [210] Hirt hatte unterschiedliche Pfeiler und Pilaster der Griechen als "fehlerhafte Praktiken" aus seinem System ausgeschlossen und vorgeschlagen, sie nach den Proportionen der Säule zu harmonisieren. Einen derartigen Gedanken verunglimpfte

---

Charakterisierung der Gebäude erhalten bleiben, weil schon die alten Griechen eingesehen hätten, "dass blos in Befolgung eines solchen Wegs sie dahin gelangen konnten, das Charakteristische in den verschiedenen Bauarten darzustellen.", Hirt, hier zit. n. Hübsch (1824, 29). Letzterer erwiderte, "daß die Griechen von dieser Charakteristik gar nichts geahnt hätten ; so bemerkte Hirt [Hübsch bezieht sich hier auf "Heinrich Hübsch über Griechische Baukunst" 1823, *Anm.*] "*Lehret etwa dergleichen Hirt auch ?* "

[206]Hübsch 1822, 5

[207]1822, 3-4

[208]Architektonisches Lehrbuch, III. 5. Kap., § 7; § 42, S. 24. Die Proportion der Säule bestimmte sich nach ihrem Material und ihrer Stellung, ibid., III., 1. Heft, 29 f. Schon bei Weinbrenner ist die Säule nicht mehr unter "architektonische Schönheit" abgehandelt.

[209] s. Hübsch 1822, § 6, 44 f; 70; Hübsch 1824, 5. Diesen Gedanken hatte Schopenhauer, der eleganteste Diskussionsteilnehmer im Café Greco, ähnlich formuliert: "Die Materie als solche kann nicht Darstellung einer Idee sein." und : "Die Säule ist die allereinfachste , bloß durch den Zweck bestimmte Form der Stütze ... Eben so sind die Formen von Fries, Balken, Bogen, Kuppel durch ihren unmittelbaren Zweck ganz und gar bestimmt und erklären dadurch sich selbst. Die Verzierungen der Kapitelle u.sw. gehören der Skulptur, nicht der Architektur an...", s. A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung (Dresden 1818), Stuttgart 1990, Bd. 1, 3. Buch , § 43, 311-314. Durch Weinbrenner kann Hübsch m.E. auch mit Gedanken von Karl Philipp Moritz in Kontakt gekommen sein, der in "Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente" schon 1793 feststellte : "Das schönste Säulenkapitäl trägt und stützt nicht besser als der stumpfe Schaft - Das kostbarste Gesimse deckt und wärmt nicht besser als die platte Wand.", hier zit. n. H. W. Kruft (1995), 213

[210]Hübsch 1822, 77

Hübsch, der die Varietät der griechischen Architektur begrüßte, als einen "nach dem Loose" gebildeten ästhetischen Kanon. [211] Während die Geringschätzung der römischen Antike und ihrer "exzentrischen Mißgeburten" ein positives Urteil über Pilasterfassaden ausschloß, wurden Pilaster mit statischer Funktion als griechisch und "wahr" bezeichnet. [212] Der Gegensatz zwischen einem "idealistisch-vitruvianischen" Klassikverständnis und einer "materialistisch-tektonischen" Antike durchzieht als Leitmotiv die Schriften von 1822 und 1824. Die griechischen Baumeister erschienen als Zeitgenossen Durands, denn richtig bauen war die Gestaltung und Zusammensetzung der wesentlichen Bauglieder gemäß den Gesetzen der Statik und Materialbeschaffenheit in Rücksicht auf größtmögliche Zweckerfüllung und Materialersparnis. Unter Zweck wurde einerseits die statische Zweckmäßigkeit der Architekturglieder und ihrer Anordnung, andererseits die Zweckerfüllung im Hinblick auf die Bauaufgabe ("Bequemlichkeit") verstanden.[213]

Entschuldigend bemerkte Hübsch, Hirts gewundene "Deductionen" verlangten "eine ebenso umständliche" Widerlegung "bis ins kleinste Detail".[214] Hier seien abkürzend nur die beiden wichtigsten Punkte der übrigen Abhandlung herausgegriffen : Die "Restauration des Holzbaus der Griechen" als Replik auf Hirts Holztempel und die von Schinkel ähnlich betriebene Klassifizierung der historischen Architekturentwicklung nach tektonischen Gesichtspunkten : dem Verhältnis zwischen Wandarchitektur und Überdeckung. [215] Die Unterschiede der

---

[211]"Ist es nicht originell, daß hier förmlich nach dem Loose entschieden wird ? Denn es könnten ja zufällig weniger römische Monumente (mit den guten Pilastern) übrig geblieben seyn als griechische; und dann müßte Hirts Princip nothwendig entgegengesetzt seyn.", Hübschs Replik in 1824, 6 zum Abschnitt von Hirt "Ueber die Pfeiler und Pilaster ist die Lehre Vitruvs äusserst mangelhaft; und auch die Monumente zeigen uns in dieser Hinsicht so mancherlei Praktiken, dass man wohl sieht, dass die Lehre hierüber lange schwankend blieb...", Hirt 1809, Abs. 11, "Halbsäulen, Pfeiler und Pilaster", § 2 , "Bestimmte Pfeiler, Gebrauch, Zweck, ihre Lehre mangelhaft" und § 3 "Pfeilerdicke muss sich zur Höhe nach Vorbild der Säule gestalten".

[212]Hübsch 1822, 9 (Dorischer Tempel); zur römischen Architektur § 4, 30-38. Vitruv war in Hübschs Augen ein "schlechter Konstrukteur", 35-36. Die Kritik der verderbten Römer setzte sich in seinen späteren Schriften, besonders 1847, fort.

[213]Die Definition des Baustils von 1828 ist hier vorbereitet s. Hübsch 1822, 17 ; zum örtlichen Baumaterial ibid., 21; 24; vgl. Hirts Definition: "Zweckmässigkeit heißt also nichts anderes, als fest, dem Bedürfnis angemessen, und für das Auge gefällig zu bauen. ", 1809, 5

[214]1822, Vorwort

[215]Schinkel unterschied in seiner "klassizistischen Phase" nach Peschken :
1. Konstruktion von Wänden mit gerader Überdeckung; 2. " des Raumes mit gerader Überdeckung; 3. Konstruktion von Wänden mit gewölbter Überdeckung; 4. Konstruktion von Räumen mit gewölbter Überdeckung. Architektur ist eine "mit

hölzernen und steinernen Raumüberdeckung wurden breit erläutert. Am Beispiel eines typischen perikleischen Tempels , der Steindecken des Theseions etc. schilderte Hübsch die Merkmale und Möglichkeiten griechischer Steindecken (Abb. 9). Decken und Gebälke hätten einst aus Holz bestanden , daher könnten nur für die Formen an den wenigen erhaltenen Steindecken und an den Gebälken hölzerne Prototypen angenommen werden. Die Dachstühle der altrömischen Basiliken muteten Hübsch dabei als im Geist "altgriechisch" an.[216] Als Konstrukteur betonte er die Eigengesetzlichkeit des Baumaterials. Ein Beibehalten hölzerner Urformen beim Übergang zur Monumentalbauweise war aus praktischer Sicht unsinnig, zumal die alten Griechen beide Konstruktionen kombinierten.[217] Hirts Metamorphose der "dachförmigen Hütte" war daher nichts anderes als der Versuch, durch Mimikry steinerner Tempel in Holzmodellen deren Einzelformen bis auf die Details der Friese als ewiges Vorbild zu legitimieren.[218] Noch Weinbrenner lehrte, daß Griechen und Römer "das Bild der inneren Holzconstruction auf der Oberfläche ihrer Bauwerke anzudeuten suchten", obwohl er andererseits die materialbedingte Form anerkannte.[219] Indem sein Schüler Hirts Holzhütten nach den Gesetzen der Stein- und Holzkonstruktion überprüfte, wies er die drohende Selbstfesselung der Architekten an historische Autoritäten nur entschiedener zurück. Die "Zimmerey" der Griechen zur Zeit der altdorischen Bauart verunglimpfte er als "eine Zimmerkunst, die allein in Hirts Kopf existirt" und der Logik entsprungen sei, "*daß*

ästhetischem Gefühl erhobene Konstruktion", s. Peschken, Schinkel-Lehrbuch, Berlin 1979, 50-51

[216]Hübsch 1822, 9 f. ; 11. Die Tafel II verdeutlicht den Zusammenhang zwischen Säule, Gebälk, Decke und Dach in der Antike.

[217]Hübsch 1822, § 2 , 18-25

[218] "Die Holznachahmung hat sich bei Herrn Hirt so fixirt, daß er geradezu a priori voraussetzt...daß er seinen alten Holzbau nicht nach den Gesetzen der einfachen Zimmerkunst, sondern .. geradezu nach den steinernen Monumenten restaurirt habe, in welchem Falle dann freilich die Aehnlichkeit des ersteren mit letzteren nicht fehlen könnte...", Hübsch 1824, 19; 1822, 80

[219]Architektonisches Lehrbuch, III. Teil, 3. Heft, 3-4 (Säulenordnung). Einerseits hängt die Schönheit der Ordnungen unabhängig vom Material in der Proportion der Säule; andererseits sind eiserne Säulen in den Maßen steinerner Säulen unsinnig, III., § 19, 9. Von einer "ängstlich(en) Befolgung der Regeln und Vorschriften der Säulen- Ordnungen" hatte Weinbrenner sich bereits 1808 in einem Artikel über die bislang bekannten antiken Monumente gelöst, s. Friedrich Weinbrenner , Architektonische Bemerkungen über die wesentlichen Theile der Säulenordnungen. Mit sechs Prospekten, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, 2, 1808, Nr. 147, 585-86; Erster Prospekt Nr. 157, 626-27; Zweyter Prospekt, Nr. 167, 666-667; Dritter Prospekt, Nr. 233 , 931; Vierter Prospekt ; Nr. 265, 1058; Fünfter Prospekt , Nr. 291, 1161; Sechster Prospekt , Nr. 311, 1242-1243. Eine Zusammenfassung der Kritik Weinbrenners und Erdmannsdorffs bietet Philipp 1996, 197- 206

alles Absolute , was gedacht wird , auch wirklich ist."[220] Deutlicher konnte der Gegensatz zu Hirts Vorstellung einer ideal-abstrakten Formenwelt nicht auf den Punkt gebracht werden. Insbesondere dessen Ausführungen zur "Entstehung und Bildung des reinen Trauf- oder Hauptgesimses", wie auch die Herleitung der Wände und Decken beim Zimmermannstempel wurden als Fiktion eines "in die Luft" bauenden Gelehrten zurückgewiesen.[221] Hirt hielt am Modulus der Proportionslehren noch fest und forderte "dass der hölzerne Architrav wenigstens die Breite von dem oberen Durchmesser der Säulen"[222] haben müsse. Hübsch entgegnete, die Dicke und Höhe des Architravs hänge einzig von der auf ihm ruhenden Last, den Interkolumnien und der "relativen Festigkeit" des Materials ab. Die vielfältigen Architravgestaltungen und Säulenweiten der griechischen Monumente ließen ihn den Modulus verwerfen, womit er Weinbrenner übertraf :

> "Symmetrie, Proportion, Harmonie der Formen und dgl. sind hier einzig und allein Resultate des Zwecks und also immer öconomisch oder statisch begründet. In der heutigen, blos auf conventionellen Regeln beruhenden Ausdehnung und Selbständigkeit sucht man diese Eigenschaften vergebens..."[223]

Dieser Gedanke war Hirt fremd. Er verteidigte die Formen seines griechischen Holztempels bis auf das letzte Gesimsprofil gegen die für Hübschs Theorie bedeutsame Unterscheidung zwischen notwendigen und arbiträren Formen .[224] Da

---

[220]Hübsch 1824, 18

[221]Hübsch 1824, 15; vgl. Hirt 1809, Abschnitt 6, § 8 ,"Zimmerey des Gebälks: der Hauptbalken, das Deckenwerk, mit einfacher oder gekreuzter Balkenlage : die Köpfe der Deckenbalken äusserlich an der Traufe vortretend, und entweder schräg abgeschnitten und mit einem Brete geblendet [sic !] , oder in Form der Kragsteine gearbeitet. Weitere Vollendung einer solchen Traufe"; ibid., § 9 "Der senkrechte Abschnitt der Köpfe der Deckenbalken veranlaßt den Fries : entweder glatt oder mit Triglyphen und Metopen. Bildung des Traufgesimses mit hängenden Dielenköpfen"; §10 "Entstehung und Bildung des reinen Trauf- oder Hauptgesimses (corona pum)"; § 11 "Deckenwerke... Die Köpfe dieser Zimmerstücke verursachen zwei neue Gesimsformen: erstens das mit Zahnschnitten, zweytens das mit Kragsteinen". , vgl. Hübsch 1822, § 5 Wände oder Mauern; § 6 Säulen, § 11 Architrav, Fries und Decke, § 12 Kranzgesimse ; Hübsch 1824, 17: "Diese Genealogie ist es also, der ich widerspreche, indem ich die Dachhütte nicht zugleich als das Urprinzip der Holzwand anerkenne..."

[222]Hirt, zitiert in: Hübsch 1824, 22. Hirts einzige Lockerung gegenüber früheren Proportionslehren ist, daß nicht zwingend der Säulendurchmesser, sondern auch andere "Teile" des Bauwerks den Modulus abgeben könnten.

[223]Hübsch 1822, § 4 , Standpunct für die griechische Architectur, 31. Unter Symmetrie versteht Hübsch die gleichmäßige , einheitliche , axialsymmetrische Anlage. Hübsch führt Weinbrenners kritische Haltung weiter: Die Säulenweiten (Interkolumnien) seien nicht an "buchstäbliche Regeln" gebunden, s. Architektonisches Lehrbuch, III. Teil, 3. Heft, 9. Kap., 41

[224]Die Unterscheidung zwischen notwendigen und willkürlichen Formen hat ihren Ursprung in der französischen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts, s. Kruft

ihm die römischen Dachrüstungen mit Kassettendecken als integraler Teil des Tempels erschienen, schrieb er ihre Erfindung ebenso den Griechen zu. [225] Hübsch nahm für die "altgriechische Bauart" schlichte hölzerne Deckenkonstruktionen in der Art altrömischer Hängewerke als ursprünglich an.[226] Die Dachwerke Hirts hatten in seinen Augen nur den Sinn, an der (hölzernen) Tempelfront das bevorzugte Gesims zu erzeugen.[227] Die Rekonstruktion des toskanischen Tempels nach Vitruvs Angaben war unter Architekten um 1820 ohnehin umstritten. Ein Jahr früher hatte Klenze anstelle der Hirt'schen Methode eine "Wiederherstellung des toskanischen Tempels" nach "den Regeln der Technik und historischen Analogie" gefordert. Da Vitruvs Beschreibung durch mittelalterliche Mönche verunklärt worden sei, ginge es darum,

> " ein Monument des Altertums (...) aus seiner Verwandtschaft mit noch gebräuchlichen Bauarten wiederherzustellen, und somit zwey dem Anscheine nach sehr entfernte und heterogene Punkte der Kunstgeschichte aneinander zu knüpfen."[228]

Wie Buttlar darlegte, war Klenzes altgriechischer Holztempel ein Konstrukt, das sich auf bautechnische und formale Analogien, unterstützt durch antike Beschreibungen (z.B. Pausanias) gründete. Da Klenze die Aktualität griechischer Architekturprinzipien beweisen wollte, richtete sich seine Rekonstruktion nach Gesetzmäßigkeiten, die er an "rhätischen Landgebäuden" der Schweiz, Tirols und Italiens beobachtet hatte. Sein Tetrastylos mit dorischer Vorhalle verzichtete jedoch

---

1995, 157 ff.; 221-222. Die Trennung zwischen funktionaler Form und Verzierung auch im Architektonischen Lehrbuch, III. Teil, 5. Kap., 19 f.

[225]Bei seinen Rekonstruktion des antiken Dachstuhls stütze er sich auf die Vitruv-Übersetzung von August Rode, der "Bibel" des deutschen Klassizismus seit Erdmannsdorff, s. Vitruvius Marcus Pollio, Baukunst, hrsg. von B. Wyss, Zürich /München 1987. Rodes Dachstuhl nach Vitruv, wiederabgebildet in: Hübsch 1822, Tafel III, fig. 6

[226]Decke und Gebälk seien beim "altgriechischen Styl" einst hölzern gewesen; steinerne Decken nur bei kleinen Räumen oder Vorhallen bekannt (1822,9-11). Er berief sich auf praktischen Sachverstand und auf die hölzernen Dachrüstungen, die er in den Basiliken Roms studiert hatte, s. Hübsch 1822, "§ 7 , Die alte Dachrüstung, mit den Beispielen St. Sabina , Nebenschiffe von S. Paolo, Vorhalle von S. Lorenzo" und Tafel III, fig. 3, Hängewerk von S. Sabina.

[227]Aus der Deckenkonstruktion ginge der altdorische Fries nicht notwendig hervor, s. Hübsch 1822, 69 (Kritik an H.C. Genelli); Hübsch 1824, 22 : Hirt "prädestinirt seine schönen Formen nach einmal erlernten Regeln"

[228]Leo von Klenze, Versuch einer Wiederherstellung des toskanischen Tempels nach seinen historischen und technischen Analogien, vorgelesen am 3.3. 1821 in der philosophischen Klasse der Akademie der Wissenschaften zu München, in: Denkschriften der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu München 1821-1822, Classe der Philosophie und Religion , Bd. 8, München 1824, 1-86, hier zit. n. A. v. Buttlar, Leo von Klenze, München 1999, 288-289

nicht auf Säulenbasen, Friese oder Akroterien.[229] Hübsch und Klenze stimmten darin überein, daß Hirts Holzableitung den Kenntnissen der jüngsten Konstruktionsgeschichte und -technik nicht genügte.[230] In Kenntnis der klenzeanischen "Wiederherstellung", die er ablehnte, entwarf Hübsch ein Rekonstruktionsmodell des altdorischen Holzbaus, den er unabhängig von Vitruvs Beschreibung als "*natürliche Construction*" auffaßte.[231] Seinem Geschichtsmodell lag die noch 1862 wiederholte Annahme zugrunde, daß der Baustil an seinem Ursprung stets schlicht und zweckmäßig begann und allmählich aufwendiger, schließlich überladen wurde.[232] Im Unterschied zu den prunkliebenden Römern strebten die Griechen danach , den Zweck ihrer Gebäude "immer auf einfache nothwendige Weise" zu erfüllen.[233] Das Durandsche Sparsamkeitsaxiom schien ihm aufgrund der Holzknappheit der griechischen Region maßgeblich ; der altgriechische *tekton* war ein Rationalist.[234] Seine "Restauration" des "einfachen toscanischen oder altgriechischen Tempels ohne Sparren und Querbalken"

---

[229]vgl. Buttlar 1999, 288

[230]Hübsch 1822, 17

[231]Klenzes Übersetzung Vitruvs wird zitiert, dessen Auslegung bemängelt, s. Hübsch 1822, 58

[232]vgl. Hübsch, Die altchristlichen Kirchen, Karlsruhe 1858/62, Textband, Sp. XXI : "Denn es findet erstlich in Bezug auf das formale Augenmas eine ziemlich regelmäsige und stetige Entwicklung, eine Steigerung vom Ruhigeren zum Bewegteren, vom Einfacheren zum Verzierteren statt. Doch gilt dies wieder nur innerhalb der Fortdauer der gleichen Hauptrichtung [eines Baustils, *Anm.*] . Bei dem Entstehen einer neuen tritt meist eine Unterbrechung ein, und das Auge erkennt dann oft plötzlich seine extremen Neigungen als krankhaft an und kehrt zum Einfacheren und Ruhigeren zurück, z.B. in der altchristlichen Periode. Die formale Steigerung vermehrt, namentlich wenn sich gleichzeitig auch die zu Gebot stehenden Geldmittel vermehren, gewöhnlich die Ziergliederungen und architectonischen Verzierungen, die in den besseren Perioden nur eine volle und wohlmarkirte Begrenzung und Verbrämung der wesentlichen Hauptformen sind, bis zu einer übertriebenen Breite und Menge, und bedeckt endlich die letzteren damit bis zur grösten Ueberladung. "

[233]Hübsch 1822, § 4, 30 ; Hübsch 1824,§ 4

[234]Der Begriff Tektonik stammt vom *griech.* tekton (Zimmermann, Erbauer). Im allgemeinen bezieht sich tekton auf einen Handwerker, der mit harten Materialien außer Metall arbeitet. Im 5. Jh v. Chr. erweitert sich der Begriff: er deutet nicht länger spezifisch auf Zimmerhandwerk, sondern auf eine allgemeinere Auffassung vom Machen, worunter die poetische Dimension miteingeschlossen war. Die Funktion des tekton führte letztlich zur Entstehung des Baumeisters oder architekton. , s. K. Frampton , Studies in Tectonic Culture, Cambridge /Mass. 1995 (Literaturauszug). Der Begriff "Tektonik" wurde erst durch Karl Ottfried Müller, "Handbuch der Archäologie der Kunst", Leipzig 1830, Zweitauflage (erweitert) Leipzig 1847, in die deutsche Architekturtheorie eingeführt. Hübschs Deutung der griechischen Tempelarchitektur nimmt vorweg, was der Begriff umschreibt.

veranschaulicht modellhaft, wie der Holzbau der Griechen unter diesen Prämissen ausgesehen haben würde (Abb. 10, fig.1).[235]
Die Form des Tempels, an dem Hirts aufwendige Gesimse wegfallen, begründete er geschichtlich. Die Griechen kannten weder das Blockhaus mit Riegelwänden, noch hätten sie ihre Wände mit Pilastern gegliedert.[236] Beim zweiten Beispiel, der altdorischen "Halle" ist eine vollständige Unterstützung des Giebeldachs mit (kannelierten !) basenlosen Säulen angenommen - im Vergleich zum einfachen Tempel ergeben hier Sparren und Querbalken bei der Dachrüstung konstruktiven Sinn (Abb. 10, fig. 2) .[237] Die beiden Grundtypen decken somit den einfachen bedeckten Raum mit Pronaos und den mittels Säulenstellungen gebildeten Raum ab. [238] Beide Tempel sind nach statischen Gesetzmäßigkeiten generierte Formen, daher wirken sie auf den heutigen Betrachter nicht "altgriechisch", sondern reduktionistisch.[239] Hirt hielt diese "altgriechischen" Tempel für Beiträge zum Problem des toskanischen Tempels nach Vitruv und bemängelte aus stilgeschichtlicher Perspektive fehlende Kranzgesimse. In seiner Replik von 1823 faßte er Hübsch als Adepten Klenzes auf, dessen "*unhistorisches*" Analogieverfahren er verurteilte. Ein nach dem "Muster" von Bauernhäusern und den Dachstühlen römischer Basiliken erfundener Holztempel erschien ihm als ein zusammengeflickter Bau, "*der kaum bei der ersten Ankunft der Pelasger in Toskana noch erträglich gewesen wäre*". Das Auslassen der beim Steinbau vorkommenden Gesimsformation mit Triglyphen und Metopen beleidigte jeden "Gemeinsinn für das Gefällige". [240] Hübsch begründete das Fehlen mit den Unterschieden zwischen Holz- und Steinbau und der Logik einer rationalen Konstruktionsmethode. Seine Bauernhäuser in Plattlingen sollten beweisen, daß bei einem schlichten Holzhaus nirgends ein horizontales Kranzgesims unter den Giebeln verläuft (Abb. 10, fig. 3). In der Konzentration auf Prinzipien der Konstruktion ist Hübschs Position eher Schinkels Vergleich zwischen Alpenhütte

---

[235]zum strengen Prinzip des Einfachen, s. Hübsch 1822, 33
[236]Durch Weinbrenner geschult, wies Hübsch Hirts Anleihen beim mittelalterlichen Fachwerkbau zurück, s. Hübsch 1824, 18
[237]Die Kannelierung wurde in den Tafeln von 1822 vergessen, s. Anm. 1824, 26
[238]Was 1822 noch am Beispiel der griechischen Architektur entwickelt ist, übertrug er für seine "Grammatik" der christlichen Architektur später auf den umschlossenen Raum, s. Kap. III.1
[239]s. Hübsch 1822, 80 zu seiner "Restaurirung"
[240]Hirt1823, § 8, 32 f.zu Hübschs "Altgriechischem / toskanischem Tempel", hier n. Wiederabdruck in: Hübsch 1824, 26. -
" *Herr Klenze mag es verantworten , dass er eben so unzeitig als unhistorisch den toscanischen Tempelbau aus den Bauernhäusern der Tyroler erklären wollte. Ich habe kaum gedacht , dass die Hypothese von Klenze bei den Lesern Beifall finden würde*. ", Hirt 1823, hier zit. n. Hübsch 1824, 25

und "altgriechischem Tempel" als Klenzes Analogieverfahren verwandt. [241] Obwohl Hübsch annahm, einzelne Glieder des dorischen Gebälks seien aufgrund symbolischer Bedeutung beim Steintempel weitergeführt worden, ließ er bei der "natürlichen" Holzkonstruktion alle nicht konstruktiv begründbaren Formen weg.[242] Die seit Winckelmann einflußreiche Unterscheidung zwischen einer "*wesentlichen* Gestalt" und der Verzierung spitzte der Weinbrenner-Schüler radikal zu, indem er letztere als " *ausserwesentlich*" bezeichnete. Selbst bei altdorischen Monumenten sah er lediglich "ein streng Technisches" dazu benutzt, "das Technische zu schmücken." - hierin liegt der grundsätzliche Unterschied zur Architekturauffassung Klenzes oder Gottfried Sempers.[243] Symbolische, ästhetische oder gar historische Bezüge spielen in den Frühschriften kaum eine Rolle, was durchaus "weinbrennerisch" gedacht war. [244] Aus diesem Grund hat Hübsch sich später kritisch zu Karl Böttichers "Die Tektonik der Hellenen" (1844-52) geäußert.[245] Erstens stand der Berliner Architekturprofessor dem "klassischen"

---

[241][Hirt 1823] "*warum soll dem Zimmermann verboten seyn, ähnliche Stichbalken* [wie bei einem Walmdach, Anm.] *zum Behufe des Kranzgesimses an der Giebelseite anzubringen ? Oder ist etwa ein solches vortretende [s] Kranzgesimse unnütz oder unzierlich ?* " Hübsch konterte, daß ein solches Kranzgesims an den Fronten beim monumentalen Tempel "nicht gegen die Construction" sei, während es beim Holzbau aus Gründen einer anderen Dachdeckung "gänzlich unnütz und sogar beschwerlich [sei], weil "zu dessen Bedeckung wieder ein eigenes Dach angebracht seyn muß. Was soll also den Zimmermann bewegen, ohne Zweck, sich zur Last, eine complicirte Construction einer einfachen vorzuziehen ?", Hübsch 1824, § 9, 25-26. Schinkel schrieb am 15.7.1836 unter dem Eindruck der Holzhäuser in Hofgastein, die "Alpenhütte" sei wie ein altgriechischer Tempel, "ein klassisches architektonisches Werk", s. Erik Forssman, Schinkel. Bauwerke und Baugedanken, München 1981, 23

[242]Hübsch 1822, 70-75 (Verzierung des dorischen Frieses). Hübsch akzeptiert Triglyphen als Relikte einer ehemals hölzernen Konstruktion und stimmt auch der Herleitung des Zahnschnitts aus Dachlatten nach Vitruv zu. Ebenso könnten die Regulae, Guttae und Hängeplatten hölzerne Vorformen haben, die im Laufe der Zeit eine symbolische Bedeutung erhielten. Tierköpfe etc. seien Merkmal späterer griechischer Tempel, die von den Römern nachgeahmt wurden s. Hübsch 1824, 11

[243]Hübsch 1822, § 4, 38; 1824, 26 ("ausserwesentlich") ; zur altdorischen Bauart: "ein streng Technisches [wurde] abermals benutzt, das Technische zu schmücken." (1822, 77). Hübschs Begriff des "streng objectiven Skeletts" der Architektur (In welchem Style sollen wir bauen ?, 1828) ist meines Erachtens in dieser "wesentlichen" Konstruktion von 1822 angelegt.

[244]Hübsch 1822, § 4, hier 38; 1824, 26; vgl. Weinbrenner, Das Architektonische Lehrbuch, III.Teil, 5. Kap., 19-20, § 1-2 . Unter Verzierung versteht W. all diejenigen Kunstgegenstände, welche nicht unmittelbar als Bedingung zur Form des Gegenstandes gehören, sondern nur als *zufällige Schönheit* an derselben erscheinen. Dabei werden Verzierungen architektonischer Glieder von Verzierungen auf Flächen unterschieden; beide sind nicht wesentliche Teile der Architektur.

[245]Carl Gottlieb Wilhelm Bötticher (1806-1899), Die Tektonik der Hellenen, 2 Bde, Potsdam 1844, 1852, Tafelband 1862. Bötticher unterrichtete an Christian Peter Beuths Handel- und Gewerbeschule in Berlin, ab 1839 an der Bauakademie, wo er

Schinkel nahe und argumentierte für die Neuinterpretation "hellenischer" Architekturprinzipien. Zweitens knüpfte er an Hirts Vorstellung vom organischen Tempel an, denn unter der Tektonik wird ein komplettes System verstanden, das alle Teile des griechischen Tempels - einschließlich der kleinsten Glieder des Gebälks oder des Metopenschmucks zu einem Ganzen bindet. Die "*Kunstformen*" des Tempels begriff er als "Hülle" um den konstruktiven Kern, die "*Kernform*". Erstere deutete er, beeinflußt von Schellings Naturphilosophie, als symbolische Attribute : sie sollten das Wesen des Kerns offenbaren und steigern. Bötticher hatte an der Bauornamentik der Griechen ein besonderes Interesse, während Hübsch auch in späten Jahren das Wesen der Architektur in der Konstruktion erkannte und die Herleitung der "Zierglieder" aus der Ersteren für unmöglich hielt.[246] Auf seine ausformulierte Theorie des Monumentalbaus ist noch an anderer Stelle einzugehen. Eine systematischere Betrachtung der Tektonik der Griechen hat Hübsch in späteren Schriften nicht mehr unternommen, weil er 1828 das gesamte Bausystem als ungeeignet für die Gegenwart verwarf. Nicht den "plumpen eng beisammen stehenden Säulen, jene (n) hohen Architrave , jene (n) strengen Verzierungen im Einzelnen" galt seine Bewunderung, sondern dem "vorurtheilslosen Sinn, womit immer mit grandioser Einfachheit das Bedürfnis befriedigt ist, jene weise Vertheilung in der Auszierung, jene Gediegenheit in der Ausführung".[247] Dies waren Kriterien, die zeitlos und übertragbar waren.

In seiner zwei Jahre später erschienenen "Vertheidigung" unterwarf er die in "Baukunst der Alten" aufgestellte allgemeine Theorie im ersten Teil des Lehrbuchs einer scharfen Kritik. Punkt für Punkt, Satz für Satz suchte er Hirts Axiome ad absurdum zu führen; hier ist auf wenigen Seiten der Konflikt zwischen idealistisch-klassischer und rationalistischer Architekturauffassung zusammengefaßt. Nach der

---

seit 1844 als Architekturprofessor lehrte, s. W. Herrmann 1992, 193 ; Schwarzer (1995), 46 f.; Cava /Frampton (1993), 87 ff. ; Caroline van Eck, Organicism in Nineteenth-Century Architecture, Amsterdam 1994

[246]"So sehr nun aber .. der gegenwärtigen monumentalen Construction ... in hohem Maase ästhetische Eigenschaften zuerkannt werden müssen, so wird man sich dennoch vergebens bemühen, aus ihren Anforderungen ein masgebendes Normativ für alle architectonischen Formationen bis zur feineren Gliederung und Verzierung abzuleiten. Die Zierlichkeit und die Decorationen empfangen ihre Gestaltung .. nicht ... durch die räumliche Bestimmung und die monumentale Construction des Baues." und : "Eine .. systematische Begründung der architektonischen Formen konnte bei keiner der bisher gang und gäbe gewesenen ästhetischen Hypothesen auf eine consequente und von Sophismen freie Weise zu Stande gebracht werden. Anm 1: "Die Tectonik der Hellenen von Böttticher beabsichtigt etwas Aehnliches , aber freilich von einem Standpunct aus, der bereits oben (§ 2) für unbegründet erklärt wurde. ", s. Hübsch, Die altchristlichen Kirchen, Karlsruhe 1858 /62 , Teil I, Sp. III; VIII

[247]Hübsch 1824, 16

Feststellung, daß "Bestimmung" (Hirts "Bequemlichkeit"[248]) und "Festigkeit" die Hauptkriterien eines gelungenen Gebäudes sind, beginnen die Verständigungsschwierigkeiten zwischen Hirt und Hübsch. Während Hirt die aus dem Vitruvianismus stammende Triade utilitas-firmitas- venustas als drei gleichberechtigte Teile einer Ganzheit begreift, ist sie bei Hübsch eine Rangfolge, weil die Hauptformen allein aus der "Einrichtung" (gemeint ist die Disposition) , der Konstruktion und dem Material hervorgehen. Sieht Hirt hingegen einfache Baukörper durch sparsamen Gebrauch der Mittel entstehen, so entgegnet Hübsch, ganz auf der Höhe der damaligen Baustilvergleiche :

> "Der sparsame Gebrauch der Mittel ...soll Einfachheit der Formen bewirken ? Die Pyramiden bieten bei der größten Quantität von Material die einfachste Form dar, und der neugothische Styl bei der geringsten Quantität das Gegentheil. "[249]

Am aufschlußreichsten ist jedoch Hübschs Auseinandersetzung mit Hirts Begriff des Schönen in der Architektur. Hirt paraphrasierte mit seinem Begriff der "Wohlgereimtheit" zunächst die ältere Vorstellung der Symmetrie, "welche alle Theile eines Gebäudes in Beziehung setzt und sich über alles erstreckt". Das architektonisch Schöne soll zum einen aus der Konstruktion und einer zweckmäßigen Anlage hervorgehen - hier pflichtete Hübsch bei - , zum anderen führt er das Schöne auf sechs Kriterien zurück: 1. "das Verhältniss"; 2. "Gleichmaas", 3. "Wohlgereimtheit", 4. "Einfachheit der Formen", 5. "auf das Material und die Massen", 6. "auf die Verzierung" . Zu diesem Zeitpunkt hatte Hübsch keine eigenständige Definition des Schönen, jedoch läßt sich seinen Kommentaren entnehmen, daß er Schönheit in der Architektur vorrangig durch Erfüllung der "Bestimmung" und der "Festigkeit" sah. In seiner Kritik an Hirts "mechanischem Auswendiglernen der schönen Proportionen etc." , der Ablehnung einer "historisch-prädestinirte (n) Schönheitsempfindung" deutet er an, Schönheit sei kein Resultat von Regelbefolgung und müsse in der Gegenwart "als ein ewig sich erneuendes freies Selbsterschaffen...aus dem gegenwärtigen Zwecke" gedacht werden.[250] Von den Funktionalisten des späten 19. Jahrhunderts trennt Hübsch jedoch noch die Auffassung,

> "daß die Schönheit, in so fern sie auch die Zierlichkeit und Verzierung in sich begreift, nicht schlechthin Resultat des Zwecks ist."[251]

---

[248]Hirt 1809, Abs.3 , Allgemeine Erfordernisse der Bequemlichkeit, § 1-6. In Hirts Begriff klingt Palladios "commodità" noch an.
[249]1824, 32
[250]Hübsch 1824, III, Vorwort
[251]Hübsch 1824, 34

Lehnte er also im Frühwerk alle *a priori* gesetzten Ideen über das architektonisch Schöne ab, so kann von einem rein funktionalistischen Schönheitsbegriff noch keine Rede sein, da die Schönheit nicht in der Funktionalität der Form aufgeht.[252]

Der letzte, für die nachfolgende Theorie wichtige Punkt ist die Klassifizierung der historischen Bauarten nach dem Verhältnis zwischen tragenden und getragenen Baugliedern. An die Diskussion der horizontalen Überdeckungsarten in "Ueber griechische Architectur" und den Vergleich zwischen griechischer und römischer Architektur schloß der Architekt eine geschichtliche Skizze des Wölbens. Beeinflußt von Stieglitz' Architekturgeschichte , werden zunächst Vorformen in Ägypten und die aus keilförmigen Steinen gebildeten Gewölbe der Schatzkammer des Atreus aufgeführt.[253] Das Fehlen "echter Gewölbe" in der griechischen Architektur wird mit der späten Erfindung des Mörtels erklärt ; die Griechen hingegen perfektionierten die horizontale Überdeckung mit Stützen (Architravbauweise). Hübsch nahm dabei an, daß erst das Bedürfnis nach größeren Räumen zur Erfindung neuer Bautechniken führte. Als erste Gewölbetechniker der Antike bezeichnete er mit Stieglitz (1801, I, 106) die hetrurischen Baumeister. In Opposition zu Hirt und auch Klenze wird die Erfindung des Gewölbes als "Fortschritt" der Konstruktionstechnik scharf von der griechischen Antike abgegrenzt.[254] Die antiken Römer verunklärten die ergreifend schlichte Konstruktion der Griechen durch die Kombination von Wand und Säule, doch zugleich überwölbten sie Pfeiler und Wände in großen Spannweiten, wie die Cloaca Maxima und die römischen Äquadukte bewiesen. Die Dimensionen ihrer Räume überstiegen alles, was die Griechen je gebaut hatten, da sie Ziegelgewölbe mit Mörtel erfanden. [255] Im Vergleich mit der späteren Entwicklung des Gewölbes in den nachantiken Jahrhunderten bis zum Hochmittelalter erschienen diese noch massiv und benötigen zahlreiche Stützen. Erst die Überwindung der Antike ließ den "*romantischen Styl*" entstehen, "welcher die technischen Fortschritte benutzend, die veralteten Formen aber wegwerfend sich consequent nach den neuen Bedürfnissen

---

[252]Besondere Ablehnung gilt Hirts Satz: *Schön ist endlich nur das , was der sinnlichen Anschauung im Allgemeinen entspricht.* " Dies kritisierte er als "veralteten Glauben von einer abstracten Schönheit der leeren Form", s. Hübsch 1824, 33

[253]Hübsch 1822, § 3 , 25 ff.

[254]Hirt schlug das Prinzip des Wölbens den Griechen zu; Klenze erweiterte die Tektonik der Griechen durch die Einbeziehung der hetrurischen Gewölbebauer in seine Definition der Antike, s. Buttlar 1999, 293

[255]Hübsch 1822, 28-29; 33

entwickelte."[256] Die historische Skizze endet daher mit dem Lob des "altdeutschen Styls" , der "so ungeheure Bedürfnisse mit meist schlechtem Material auf das vollkommenste befriedigt. " 1822 unterschied Hübsch noch nicht zwischen Rundbogen und Spitzbogen, sondern sprach unter dem Einfluß zeitgenössischer Literatur noch allgemein vom "Styl des Wölbens", dem "romantischen Styl", den Hirt ohne Grund aus seinem System ausgeschlossen habe. [257] Seine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung läßt sich noch als Teil einer romantischen Klassizismuskritik deuten, die das Monopol der Antike durch die nachfolgenden Bauarten des Mittelalters relativierte. Der die Architekturdiskussion prägende Dualismus von "griechisch" und "gothisch" ist noch spürbar. [258] Hinzu tritt jedoch eine schematische, unhistorische Polarisierung, die vermutlich aus der Auseinandersetzung mit Costenobles "Altdeutscher Architectur" (1812) hervorgegangen ist. [259] Darin hatte Costenoble die Gotik als ein auf vernünftigen konstruktiven Grundsätzen und nordeuropäischen Verhältnissen beruhendes Bausystem deutschen Ursprungs begründet. Die Formen der gotischen Architektur werden hauptsächlich aus dem Zweck und Baumaterial erklärt und durch Hinweise auf die stilbildenden Faktoren "Sitten, Gewohnheiten, Klima, Religion" und den "Charakter eines Volks" bekräftigt. Für Costenoble ist die "Bedeckung" der Hauptzweck, d.h. die Art der Überspannung eines Raums bestimmt die Art der Pfeiler oder Stützen und damit die gesamte Gestalt des Gebäudes. Diese rationalistische Gotikanalyse steht 1812 noch Schlegels poetisch-romantischer Interpretation rivalisierend gegenüber.[260] Hübsch war im Unterschied zu Costenoble kein Fürsprecher der Gotik als nationaler Kunst, doch Costenobles Bezeichnung des griechischen und "altdeutschen Styls" als die einzigen "Urbauarten"[261] in der

---

[256]Hübsch 1822, 34

[257]Hübsch 1822, 34, Anm. ; Hübsch 1824, IV

[258]Dieser prägte die Architekturdiskussion noch zwischen 1800 und 1820 /25 s. Jens Bisky, "Griechisch und Gothisch, Programme einer Architekturgeschichte", in: derselbe, Poesie der Baukunst, Weimar /Köln 2000, 118-137

[259]J.C. Costenoble, Ueber altdeutsche Architectur und deren Ursprung, Halle 1812 ; zu Costenoble s. Philipp 1996, 206; zum Durchbruch einer materialbezogenen Architekturauffassung seit Costenoble vgl. Klaus Döhmer 1976, Kap. "In welchem Style sollen wir bauen ? 1825- 1840". Böhmer gab Hübsch Lektüreempfehlungen (u.a. Vitruvübersetzung des Rivius, s. Chronographische Übersicht /Anhang). In einem Brief an Passavant erwähnte er Costenobles "Ueber altdeutsche Architectur", allerdings bezogen auf dessen Ableitung des Spitzbogens aus einer hölzernen Vorform des Gewölbes, s. Brief vom 3.11. 1822, in: Janssen (1868), II, 111

[260]Costenoble 1812, hier zit. n. Philipp 1996, 206-7, und Anm. 1656 ; zu Schlegel s. J. Bisky (2000), 217-228. Die Formenbildung des gotischen Gewölbes und der Pfeilerkirchen wurde aus konstruktiven Gesetzmäßigkeiten erklärt, Mimesistheorie und Schlegels "Waldanalogie" vermieden.

[261]Costenoble 1812, hier n. Philipp 1996, 209

Geschichte der Architektur mag ihn beeinflußt haben. So bezeichnet er den "romantischen" Stil analog als einzigen Originalstyl"[262] neben dem griechischen, da die Überwölbung des Raums seines Erachtens den wesentlichsten Fortschritt der Konstruktionstechnik darstellte. Im Unterschied zu Stieglitz engte Hübsch den Stilbegriff auf zwei zeitlich aufeinanderfolgende Konstruktionssysteme, Architravbau und Bogenbau, ein, die er streng voneinander schied. Diese Klassifikation in zwei originale Bausysteme entsprang wie im Fall Costenobles der rationalistischen Architekturtheorie und deren Tendenz zur Abstraktion ; sie prägte Hübschs Baustil-Theorie bis zur Spätpublikation von 1862.[263]
Die Frühschriften (1822-1824) sind daher zum Verständnis der späteren "allgemeinen Theorie"[264] der monumentalen Konstruktion unerläßlich, da viele hier vorbereitete Gedanken in den reifen Schriften nur ausführlicher dargelegt wurden. Seine Zurückweisung eines "Gesetzbuchs" einer aktualisierten klassizistischen Ästhetik war der erste Schritt zur offenen Theorie einer Architektur, die nach "zeitgemäßen" Bedürfnissen , aber auch den "technostatischen" Erfahrungen historischer Bauarten zu gestalten war. [265] Die Interpretation der Klassik von einem szientizistischen, technisch-funktionalen Standpunkt wurde genutzt, um die theoretischen Fundamente des Klassizismus in Frage zu stellen und den Grundstein zu einer eigenen Position zu skizzieren. Hübsch folgte teilweise Weinbrenners Rationalismus, überwand jedoch dessen vitruvianisch-palladianische Restbestände. Mit der Zuordnung historischer Baustile zu zwei antithetischen Konstruktionsprinzipien nach tektonischen Gesichtspunkten war der Weg zum "hypothetical third style"[266] , dem Rundbogenstil von 1828, beschritten. Als wichtigste Nachwirkung dieses Streits in der deutschen Theoriedebatte kann gelten, daß Hirts Versuch, die Erkenntnisse einer wachsenden Archäologie mit modernen Bedürfnissen und vitruvianischen Traditionen auszusöhnen, allgemein als gescheitert angesehen wurde. Hübschs funktionale Interpretation griechischer

---

[262]Hübsch 1822, 34; 80-81
[263]Möglich, aber nicht belegbar ist eine Kenntnis verwandter Bestrebungen der Berliner Architekten. So wies Peschken darauf hin, daß Schinkel schon vor 1804 eine Rundbogenstilarchitektur entwickeln wollte, die sich "wie die griechische Balkenarchitektur" technisch-konstruktiv rechtfertigen ließe, s. Peschken (1979), 111
[264]vgl. Hübsch 1847, Teil I; Hübsch 1858-1862, Teil I, s. Kap. II-III
[265]Schwarzer ist darin zuzustimmen, daß Hübsch 1822 frei von ideologischen Begründungen "a new science of building based on perception and work, on reflective and actual responses to local conditions", bzw. "internal national conditions" anstrebte; die gesellschaftliche Funktion der Architektur im modernen bürgerlichen Staat wird jedoch im Unterschied zu Durand nicht erörtert, vgl. Schwarzer (1995), 43
[266]zu Hübsch s. Cava/Frampton (1993), 67

Architektur als Bausystem mag die Verlagerung der architekturtheoretischen Debatte zu einer materialbezogenen Theorie der Konstruktionsarten beschleunigt haben. Überblicke zur großen Stildebatte zeigen, daß die Anhänger der Antike die Aktualität griechischer Architektur zwischen 1825 bis zu Böttichers "Tektonik der Hellenen" zunehmend mit Hinweisen auf deren konstruktive Logik und überlegten Materialeinsatz begründeten.[267] Hübsch hat die Grundzüge seiner Antikendeutung nicht mehr verändert. Die Charakterisierung der griechischen Klassik in seinem ins Groteske gesteigerten Kontrast zwischen antiken und gegenwärtigen "Bedürfnissen" in "In welchem Style sollen wir bauen ?" (1828) führt die zwischen 1818 und 1824 erarbeitete Position nur weiter. Prägendes Merkmal der Bauart ist die konstruktive Logik, die Balance zwischen Zweck und eingesetzten Mitteln, formale Strenge und Schlichtheit, handwerkliche Gediegenheit und ästhetische Vollkommenheit. "Das Princip der früheren griechischen Kunst ist Wahrheit im vollsten Sinne des Wortes", schwärmte der Architekt in "In welchem Style sollen wir bauen ?" und verglich die Monumente "heiteren ewigblühenden Blumen".[268] Während Schinkel etwa zur selben Zeit in seiner "klassizistischen Phase" eine Anwendung griechischer Formen und Prinzipien bei komplexen Bauaufgaben wie dem Museum am Lustgarten erprobte, zog Hübsch aus der Wertschätzung der Klassik den Schluß, daß eine "wahre" Architektur nicht länger an klassische Formen gebunden war.[269] Aus ihrer Vollkommenheit ergab sich für ihn kein formales

---

[267]s. Döhmer (1976), 27-30; W. Herrmann, In What Style Should We Build ?, Santa Monica 1992, 13, 15-16. Der Kasseler Architekt Johann Heinrich Wolff (1792-1869), seit 1832 Architekturprofessor in Kassel und Hübschs schärfster Kritiker, gab die mangelnde Eignung antiker Bautypen für die Gegenwart zu. Die Gültigkeit der griechischen Architektur rechtfertigte er u.a. mit ihrer perfekten Balance aus Zweck und Mittel, der optimalen Ausnutzung der Materialpotentiale, s. ibid., 125-146; Schwarzer (1995), 44-48

[268]Hübsch spricht vom "sättigenden Anblick" klassischer Tempel Griechenlands. Sein Hymnus auf die Klassik betont Zweckmäßigkeit, Schlichtheit, Materialeinsatz : "Die griechische Architectur zeichnet sich durch eine große Einfachheit in der Anordnung, durch eine mit strenger Consequenz durchgeführte gleichmäßige Ausbildung aller Formen und eine weise Mäßigung der Verzierung aus... (...) Alles besteht aus weißem Marmor, dessen Oberfläche spiegelglatt polirt wurde ; die Stücke, woraus die Säulen .. sind, wurden so sorgfältig abgeschliffen, daß man selbst jetzt an vielen Stellen die Fugen noch nicht bemerkt. Die Wände sind aus Quadern .., deren Fugen mit entzückender Regelmäßigkeit abwechseln ... Heiteren ewigblühenden Blumen gleichen diese Denkmahle : Plutarch ... sagt, "sie schienen eine für das Alter unempfindliche Seele zu haben." - und dasselbe läßt sich noch jetzt nach zwei Jahrtausenden sagen...", s. Hübsch (1828), § 8, 18-19

[269]Den Begriff "klassizistische Phase" prägte Peschken, um Schinkels Umorientierung von den neugotischen Entwürfen der Anfänge bis 1815 zu den Bauten in Berlin (Schauspielhaus, 1818-1821; Museum 1822-1830) zu bezeichnen, s. Peschken (1979), 38 ff. Die Qualität der griechischen Architektur sieht er darin,

Imitationsgebot mehr - im Gegenteil wurde die Vollkommenheit zum Argument für die Abkehr von der Antike.

daß sie "aus einer lebendigen, gegenwärtig schaffenden Kunst" hervorging, s. Hübsch 1822, 81

II. Genese und Themen Hübscher Architekturtheorie und - ästhetik im Detail

Im folgenden werden die Grundzüge der Hübschen Architekturtheorie bis zum Hauptwerk von 1847 dargestellt. Da es ein Ziel dieser Arbeit ist, die Entwicklung und veränderte Begründung des "Rundbogenstils" durch Hübsch nachzuzeichnen, wurde eine chronologische Abfolge einer zeitlich übergreifenden, thematisch gegliederten vorgezogen. Dieses Vorgehen konnte die Redundanz Hübscher Schriften nicht immer vermeiden, ließ jedoch andererseits die Kontextualisierung der wichtigsten gedanklichen Beiträge des Architekten zur Stildebatte zu.

2.1 Das "Theater mit eiserner Dachrüstung" (1825)

> "*Aber die eigentliche Theorie des Theaterbaus ... lernen wir allein aus Vitruv.*"[1]

Die Schrift mit dem Titel "Theater mit eiserner Dachrüstung" bildet den Übergang von der Klassizismuskritik der Frühschriften (1822-1824) zur Skizze des künftigen Baustils in "In welchem Style sollen wir bauen ?" (1828). Nachdem Hübsch in der vollkommenen Zweck-Mittel-Relation griechischer Antike und den Vorzügen gewölbter Raumüberdeckungen die Grundpfeiler einer zweckmäßigen Konstruktionsweise entdeckt hatte, fragte er sich, wie ein "aus dem Bedürfniß und dem Baumaterial frei und ohne *sclavische Nachahmung*" entstandener, "in sich consequenter und schöner Styl" in der Gegenwart entstehen könnte. Ein solcher Stil, der sowohl die "partielle" Antikennachahmung des 15. Jahrhunderts als auch die "auf das Ganze" bezogene Nachahmung des Gräco-Klassizismus vermied, erschien ihm als moderne Analogie griechischer Architektur.[2] Während seiner Tätigkeit in Frankfurt (1824-1827) entwickelte er diese Überlegungen an einer konkreten Bauaufgabe und warb mit einem modellhaften Theaterentwurf um Aufträge. Die "schnell auf einander gefolgten Theaterbrände in der letzten Zeit" hätten ihn zu einer Auseinandersetzung mit der Aufgabe bewegt.Sein Beitrag versteht sich als

---

[1]Aloys Hirt, Geschichte der Baukunst bei den Alten, Berlin 1821-1827, Bd. III (1827), Lehre der Gebäude bei den Griechen und Römern, 83; zur Theaterbautheorie s. Jochen Meyer (1998), 224

[2]Hübsch 1825, § 17, S. 26. In der italienischen Renaissance (seit Alberti) wurden Kirchen als "Tempel" (tempio) aufgefaßt und römische Monumente teilweise nachgeahmt (z.B. Kirchenfassaden); im 18. Jahrhundert begann nach Hübsch eine ausgeweitete , archäologisch getreue Antikenimitation, die den Zweck der Gebäude mißachtete, ibid., 25. Diese Imitationsgrade kehren in der Schrift von 1847, Kap. XIII (Renaissance) wieder.

"Anregung" zu einem die Architekturdiskussion beherrschenden Thema.[3] Die Publikation erhält durch die Kritik am klassizistischen Theaterbau und die bemühte Neuausrichtung zugunsten des Rundbogenstils ("Gewölbestyl") eine programmatische Bedeutung. Noch 1847 erinnerten sich Kritiker anläßlich des anstehenden Theaterbaus in Karlsruhe an des "Oberbauraths früheres Mustertheater".[4] Der auf mehreren Tafeln komplett in Grundrissen, Ansichten und Schnitten durchgearbeitete Entwurf eines kommerziellen Stadttheaters orientiert sich mit einer Kapazität von rund 2.500 Personen an Frankfurter Verhältnissen und ist in eine ausführliche, geschichtlich und technisch argumentierende Abhandlung eingebettet.[5] In einer für Hübschs theoretische Arbeiten typischen Weise werden historische, technisch-funktionale und ökonomische Überlegungen zur Begründung der Formenfindung angeführt, die jedoch die stilistischen Besonderheiten seines "Mustertheaters" kaum erklären können. Der um das Gebäude gewobene Diskurs gibt Katakustik , Physik, Mathematik und technischen Problemen breiten Raum und bezieht sich damit auf eine seit Jahrhundertbeginn anwachsende Reihe deutschsprachiger Theaterbautheorien, in denen konstruktive Neuerungen mit naturwissenschaftlichen Erkenntnissen verteidigt wurden. [6] Hübschs Argumentation ist vom Nützlichkeitsdenken Durandscher Theorie geprägt und läßt den Entwurf eines Theaters als Resultat eines rationalen Prozesses erscheinen, in dem sich die wesentliche "Hauptform" scheinbar notwendig aus den vorgegebenen Faktoren des Baustils ergibt. Stil bedeutet für ihn vor allem eine aus "gegenwärtigem Bedürfniss und Material" entwickelte Konstruktionsweise.[7] Aus statischen und ökonomischen Überlegungen seien horizontale Überdeckungen nach antikem Prinzip für große, mehrstöckige Gebäude prinzipiell ungeeignet. Klima und Material lassen den

---

[3]Leser werden gebeten, den Stil seines Entwurfs als "einen Versuch anzusehen, der nicht sowohl eine Belehrung für Andere, als vielmehr eine Anregung , ihre Ansichten über diesen wichtigen Gegenstand laut werden zu lassen, sein will.", Hübsch 1825, § 14, S. 18

[4]Zeitschrift für praktische Baukunst (1847), s. Kap. IV.2 , "Das zweite Hoftheater in Karlsruhe", Abs. 1 "Die Theaterbaufrage und Hübschs Hoftheater I"

[5]Auf die Aktionäre als Eigner wird explizit hingewiesen, s. Hübsch , Theater mit eiserner Dachrüstung, Frankfurt a.M. 1825, 1; zu K.F. Schinkels Berliner Schauspielhaus (1818-1821) in dessen "Sammlung architektonischer Entwürfe" (Berlin 1826), s. Meyer 1998, 60-61

[6]Einen umfassenden Überblick bietet J. Meyer, Theaterbautheorien zwischen Kunst und Wissenschaft (1998). Initiatoren waren z.B. der Leipziger Architekturhistoriker C. L. Stieglitz (1797), der englische und französische Theaterbautheorien in Deutschland bekannt machte; Johann Gottlieb Rhode (1800, Schalltheorie) , die Berliner Architekten Carl G. Langhans (1810) , Louis Catel (1818) und vor allem Hübschs Lehrer Friedrich Weinbrenner in Karlsruhe (1809).

[7]Hübsch 1825, 25-26

"Gewölbestyl" als bessere Alternative erscheinen, weil mit "beliebig kleinen Steinen" jede Fläche überdeckt werden könnte. An zeitgenössischen Theatern wird die Kombination eines Säulenportikus mit einem abweichend gegliederten Hauptgebäude als "unwahre" Konstruktion getadelt. [8] Der schon von Weinbrenner und Moller gebrauchte Begriff des "Charakters"[9] eines Gebäudes wird von Hübsch enger auf die Art der Raumüberdeckung bezogen. Eine "wahre Charakterisierung" bedeutet , daß sich die tektonische Struktur auch am Außenbau abzeichnet :

> "Wir müssen nicht allein im Inneren der Gebäude wölben, sondern auch diese Construction ohne Scheu auswendig anwenden und nicht verstecken."[10]

Von einer puristischen Haltung kündet die Kritik an Gebäuden, deren Fassaden weder die innere Disposition noch die Raumüberdeckung anzeigen. Als Verstoß gegen die "Wahrheit" wird desgleichen die Integration eines kreisförmigen Zuschauerraums nach antikem Vorbild in einen kastenförmigen Stockwerksbau gerügt. Ohne explizit seinen Namen zu nennen, wandte sich Hübsch mit der Kontrastierung des griechisch-antiken und des zeitgenössischen Theaterbaus gegen Weinbrenner. Anläßlich der Errichtung des ersten großherzoglich-badischen

---

[8]"Unsere Bedürfnisse sind aber ... gegen jene der Griechen sehr ausgedehnt und unsere Steine besitzen wenig relative Festigkeit : so dass ein steinerner Balken , wenn derselbe mehr als 10 " freiliegt , nur durch Unterlegung von Eisenstangen vor dem Brechen gesichert werden kann...", Hübsch 1825, 26-27

[9]Der für die Architekturtheorie zentrale Begriff des "Caractère" kam um 1780 in Frankreich auf (z.B. Nicolas Le Camus de Mézières, "Le Génie de l'Architecture") und fand bald Eingang in die deutschsprachige Architekturtheorie, vor allem durch die anonyme Schrift "Untersuchungen über den Charakter der Gebäude. Über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten und über die Wirkungen, welche durch dieselben hervorgebracht werden sollen", Leipzig 1788. Jenseits der Schönheitsregeln (z.B. Säulenordnungen) entstand durch die Wirkungsästhetik ein Freiraum : Der Betrachter der Gebäude soll, statt die Einhaltung von Regeln zu beurteilen, durch individuell charakterisierte Formen emotional angerührt werden. Stieglitz unterschied bei den "Charakteren" der Gebäude in seiner "Enzyklopädie der Baukunst" (1792-1798) : das Erhabene, das Prächtige, das Schauerliche, das Schöne, das Ländliche, das Romantische und empfahl den Architekten für bestimmte Baugattungen bestimmte "Charaktere" anzuwenden. Um 1820 war der "Charakter"-Begriff bereits ausgedünnt, s. K. J. Philipp (1996), 16 .Weinbrenner prägte den Begriff des "Charakteristischen" in Kenntnis des französischen "Caractère"-Begriffs. Die kantianischen Ideen seines Freundes Carl Fernow aufnehmend, unterschied Weinbrenner zwei Bedeutungen : 1. Bei Zweckbauten sei Charakter Ergebnis des Gebäudezwecks; 2. bei Kirchen , Palästen und der höheren Baukunst hängt Charakter vom klassischen Vokabular (u.a. Säulenordnung) ab. Hübsch fordert die "richtige Charakterisirung eines Gebäudes, worunter doch wohl eine wahre zu verstehen ist." (Hübsch 1825, 26). Diesen Anspruch hatte jedoch schon Weinbrenner formuliert : "Das Aeussere eines Gebäudes soll, so viel wie möglich, seiner Bestimmung und den inneren Gebrauch andeuten...", s. F. Weinbrenner, Ueber Theater in architektonischer Hinsicht mit Beziehung auf Plan und Ausführung des neuen Hoftheaters zu Carlsruhe , Karlsruhe 1809, 13

[10]Hübsch 1825, 26

Hoftheaters in Karlsruhe hatte sein Lehrer in *Ueber Theater in architektonischer Hinsicht* 1809 ausführlich zu akustischen Problemen bei der Anlage von Theatern Stellung genommen. In Paris hatte er sich vor dem Bau des Hoftheaters über die Entwicklungen im französischen Theaterbau informiert, doch gab er schließlich Vitruvs Angaben über die Cavea des griechischen Theaters den Vorzug und räumte den Theatern der Antike eine Vorbildfunktion für das moderne Baugeschehen ein.[11] In Hübschs Abhandlung werden griechische und römische Amphitheater nur als historische Leistungen anerkannt, die in ihrer Zeit zweckmäßig waren. Die Art der dargebotenen Schauspiele stimmte mit der Form des stufenförmig ansteigenden Auditoriums überein ; eine Überdachung war aus klimatischen Gründen unnötig. Anhand eines Vergleichs verschiedener Auditoriumstypen versucht Hübsch in den ersten Abschnitten seines Texts die Überlegenheit rechteckiger Zuschauerräume nachzuweisen, deren Ränge möglichst übereinander statt zurückweichend angeordnet werden sollten (Abb. 1). [12] Als historische Vorläufer des viereckigen Zuschauerraums werden das Theater zu Parma und die Theaterbauten Andrea Palladios und Serlios in Vicenza erwähnt, die allerdings noch auf Kosten der optimalen Raumausnutzung die kreisförmigen Auditorien *all 'antica* nachgeahmt hätten.[13] Für das Auditorium eines modernen Stadttheaters nimmt der Architekt eine Grundfläche von 3.600 Quadratfuß und eine benötigte Kapazität von 2.500 Plätzen an, weshalb die Imitation älterer Residenztheater im Sinne Durands als Platzverschwendung abgelehnt wird.[14] Eine maximale Raumausnutzung bei optimaler Akustik und Sicht selbst auf den hinteren Plätzen ist nach Hübschs mathematischer Beweisführung in einem rechteckig eingerichteten Zuschauerraum leichter zu erreichen als in einem kreisförmigen oder elliptischen.[15] Den Anhängern der vitruvianischen Tradition, welche "blindlings der Autorität der Alten" folgten, begegnete Hübsch mit Erkenntnissen über die Schallabsorption und -verbreitung in offenen und geschlossenen Auditorien. Bereits Moller hatte sich bei der Planung seines Darmstädter Theaters auf die Langhans'sche Abhandlung über

---

[11]Weinbrenner, "Ueber Theater in architektonischer Hinsicht... , Karlsruhe 1809, s. ausführlich C. Elbert, Die Theater Friedrich Weinbrenners, Karlsruhe 1988; J. Meyer (1998), 57 f. ; vgl. Kap. IV.2 und Abb. 123 a-b

[12]zum antiken Theater (fig. 1) s. Hübsch 1825, § 1-2

[13]Hübsch 1825, § 17, S. 25

[14]Hübsch 1825, § 3; § 4

[15]Das Viereck biete den Vorteil, daß die Logenreihen an drei Seiten gleich schmal gestaltet werden könnten und nur an der Rückseite des Auditoriums Säulen zur Stütze der oberen Ränge nötig seien. Beim Kreis-Auditorium behinderten hingegen unzählige Säulen den Blick auf die Bühne, § 2.

"Katakustik"[16], die Lehre von der Schallreflexion, gestützt.[17] Für die Suche nach dem akustisch vorteilhaften Auditorium stützte sich auch Hübsch auf physikalische Erkenntnisse über Schallverbreitung. Er geht so weit, das kreisförmige Auditorium nicht nur aus Platzverschwendung, sondern aufgrund schlechter Akustik zu verwerfen.[18] Seine eigenen Experimente mit Pistolenschüssen im Innenhof der Villa Simonetta bei Mailand demonstrieren das Streben nach objektiven Entwurfsgrundlagen und dem Trend zur Bauwissenschaft.[19] Theoretisch forderte er nach langen Ausführungen über Schallreflexe die Optimierung des Zuschauerraums nach den Gesetzen der Katakustik, damit weder zu lange Schallreflexionen noch unerwünschte Echowirkungen die Darbietungen störten. Vom "wohltuenden Nachhall" in der Cappella Sistina in Rom angetan, schlug er vor, die Größe der Reflexionswinkel, die Form und Größe des Auditoriums, dessen Material und Oberflächenbeschaffenheit schon bei der Konzeption der Auditorien auf die künftige Art der Darbietung (Schauspiel, Oper, Kirchenmusik) abzustimmen.[20]

Aufgrund dieser Überlegungen zur gleichmäßigen Schallverbreitung wählte er beim Modellentwurf ein rechteckiges Auditorium von maximal 60 Fuß Tiefe, dessen segmentbogenförmig gekrümmte Rückwand die Akustik verbessern sollte (Abb. 2).[21] Die vier Ränge des Auditoriums plante Hübsch, möglicherweise in Anlehnung an

---

[16]Der Begriff wurde vom Berliner Architekten Carl Ferdinand Langhans (1781-1869) in dessen von Weinbrenner geschätzter Abhandlung "Ueber Theater , oder Bemerkungen über Katakustik in Beziehung auf Theater" , Berlin 1810, in die deutsche Theaterbautheorie eingeführt. Moller griff Langhans' Theorie auf und entwickelte sie, s. Meyer (1998), 58; 62. Hübsch nennt außer Langhans' "Katakustik" das "Lehrbuch der Akustik von Chladni" (§ 6)

[17]Um ein gutes Auditorium erbauen zu können, mußte der Architekt laut G. Langhans zugleich "Physikus" sein und Erkenntnisse über die Schallverbreitung in seine Formfindung einbeziehen . Carl G. Langhans, Vergleichung des neuen Schauspielhauses zu Berlin mit verschiedenen ältern und neueren Schauspielhäusern in Rücksicht auf akustische und optische Grundsätze, Berlin 1800, 1; s. Meyer (1998), 349

[18]Dies ist zweifellos der schwächste Punkt seiner Argumentation, da er sich auf dieselben Autoritäten der "Katakustik" beruft, die schon Weinbrenner für seine Theaterkonzeption bemühte, s. Hübsch 1825, § 5; § 9 . Analog verwarf er die Kreisform im Sakralbau, vgl. Kap. IV.1

[19]Hübsch 1825, § 5 : "In diesem 150 Quadratfuß breiten Hof [der Villa Simonetta in Mailand] , der von drei Seiten durch hohe Stockwerke umschlossen ist, gab es ein vielfaches Echo, sobald aus einem Fenster eines Gebäudeflügels ein Schall ausgelöst wurde : "ich zählte bei einem Pistolenschuß 120 Echos."

[20]Hübsch 1825, § 5-10, hier § 7

[21]Hübsch 1825, § 8, 10. Mit dem Hinweis auf die bereits rechteckigen "Konzertsäle" ist vielleicht Carl Theodor Ottmers Konzertsaal in Berlin, die 1825-27 errichtete Singakademie, gemeint, s. Hübsch 1825, 11

Mollers Darmstädter Theaterentwurf, mit dünnen eisernen Stützen und eisernen Brüstungen anzulegen, weil diese im Unterschied zu den herkömmlichen Säulen "zuverlässige Statik" und eine verbesserte Sicht des Publikums auf die 60 Fuß tiefe Bühne garantierten.[22] Auch die restlichen Abschnitte, die den notwendigen Einrichtungen und bautechnischen Verbesserungen moderner Theaterbauten gewidmet sind, lassen eine ingenieursmäßige Haltung erkennen, die künstlerische Fragen den konstruktiven unterordnet.[23] So werden die Möglichkeiten der Gußeisenverwendung beim Auditorium und die Vorzüge einer leichten Dachrüstung aus eisernen Bogenbindern und zierlichen Drähten ausführlich als technische Innovation zur Steigerung der Brandsicherheit vorgestellt. Anstelle herkömmlicher Eindeckung mit Holz waren eiserne Sparren vorgesehen; die Dachfläche sollte im wesentlichen aus einem filigranen Drahtnetz bestehen und das Dach nach außen mit Kupferblech gedeckt werden. Diese komplizierte Hängekonstruktion, die sich in der Praxis nicht bewähren mußte, gilt in der heutigen Bauforschung als eigenwillige Erfindung, die teilweise vom Brückenbau, teilweise von englischer Eisenkonstruktion inspiriert gewesen sein dürfte. Mit ausführlichen Kostenberechnungen versuchte Hübsch nachzuweisen, daß der Eisendachstuhl nicht nur sicherer, sondern "wohlfeiler" als alle bisher üblichen Bedachungen sein würde. Aus seinen Erläuterungen geht jedoch nicht hervor, daß er der funktionalen Form einen ästhetischen Eigenwert zuerkannte - im Gegenteil betonte er die Eignung der Konstruktion für herkömmliche Giebeldächer.[24] Während die Legitimierung des "Gewölbestyls" mit funktionalen, statischen und ökonomischen Argumenten viel Raum erhält, bleiben die Erläuterungen zum konkreten Theatergebäude knapp. Mit der Wahl der Konstruktionsart waren jedoch auch stilistische Entscheidungen verbunden, die nicht "*der Natur der Sache*" entsprangen.[25]

---

[22]Hübsch 1825, "Construction", 19

[23]Wie Meyer anhand eines Vergleichs aufzeigte, ist Hübschs Standpunkt gegenüber der Theaterbautheorie Johannes Wetters von 1829 noch "gemäßigt", s. Meyer (1998), 353

[24]Hübsch wollte Eisenstangen durch ineinander gehängte Drahtstücke (ohne Schrauben) ersetzen. Eisenstangen seien zu teuer und neigten zum Brüchigwerden, während bei seinem Hängewerk aus Eisendrähten die Belastung auf unzählige Punkte verteilt sei. Auch das äußere Kupferblech begründete er mit der Leichtigkeit und Feuersicherheit. Bei Ziegeleindeckung müßten die eisernen Sparren des Dachstuhls enger aneinander gelegt werden, was die Materialkosten erhöhen würde, s. Hübsch 1825, § 14 (Construction); § 15 "Eindeckung des Daches", S. 22 : "ein auf diese Art construierter Dachstuhl wäre kaum teurer als ein hölzerner." ; § 16 Eiserne Dachrüstung, S. 22-25; s. ausführlich R. Graefe, "Hübsch als Konstrukteur", in: Ausstellungskatalog Hübsch (1983), 184-189; Kurt Milde, Neurenaissance in der Architektur des 19. Jahrhunderts, Dresden 1981, 117-118

[25]Hübsch 1825, § 13; S. 27

Der Papierarchitektur gebliebene Theaterentwurf läßt sich Hübschs "reduziertem Klassizismus" der frühen Jahre zuordnen ; seine nahezu schmucklose Strenge steht ausgeführten Bauten wie dem Frankfurter Waisenhaus nahe (Abb. 2-5).[26] Typologisch handelt es sich um eine Theaterbasilika, in der Zuschauerraum und Bühne wie in Mollers Darmstädter Hoftheater unter einem Dach vereint sind. Um den kastenförmigen Kernbau fügen sich zu beiden Seiten der Bühne schmale Flügelbauten mit Treppenhäusern und Räumen des Bühnenbetriebs, rückwärtig ein zweistöckiger Magazinbau und an der Eingangsfront ein zweistöckiger "gewölbter Vorbau" mit kämpferlosen Arkaden und darüberliegendem Galeriefenster. Auf den Rundbogen-Vorbau folgt ein kreuzgewölbtes Vestibül mit flankierenden Treppenhäusern zu den beiden ersten Rängen und dem großen Foyer. Der Übergang vom Zuschauerraum zum Bühnenhaus ist hinter den autonomen Fassaden mit durchgängigen Gurtgesimsen verborgen. Der Querschnitt zeigt vier übereinanderliegende Ränge , die mit schmalen, um das Auditorium geführten Korridoren verbunden sind. Alle Gänge, Vorhallen und Räume sollten mit Segmenttonnen oder Kreuzgewölben überspannt werden. Mit der Einführung rund- und stichbogenförmiger Elemente, gekuppelter Fenster und der Arkadenvorhalle werden Stilformen ohne "nachtheilige Rückerinnerung an den antiken Styl" aufgegriffen, die um 1825 bei repräsentativen Bildungsbauten noch ungewöhnlich waren.[27] Fenster- und Türfassungen sollten zum Schutz vor der Witterung in die Mauerdicke gelegt und zur Steigerung des Lichteinfalls abgeschrägt werden. Die scharfkantigen Gesimsprofile sollten dem nördlichen Klima trotzen, die Anwendung von Baudekor auf die Bekränzung der schon vorhandenen Teile beschränkt bleiben.[28] Die gekuppelten Fenster und die Kreuzblume des Giebels entziehen sich jedoch der technisch-klimatischen Begründung. Mit seinem Theaterentwurf im "Gewölbestyl" wies Hübsch im Anschluß an die Hirt-Kontroverse die Vorbildlichkeit der Antike für den modernen Theaterbau zurück. In seinen reifen Jahren mußte er keine ausgedehnte Begründung seiner Stilwahl mehr formulieren,

---

[26]Kurt Milde 1981, 117; vgl. Kap. IV.2 (Waisenhaus). Auf eine vollständige Wiedergabe der Risse aus "Theater mit eiserner Dachrüstung" wird hier verzichtet, s. Kurt Milde (1981), 118-119 (Abb. 109-112); Rainer Graefe, "Hübsch als Konstrukteur", in: Ausstellungskatalog Hübsch (1983), 184-189; C. Elbert, Die Theater Friedrich Weinbrenners, Karlsruhe 1988; R. Graefe (Hrsg.), Geschichte des Konstruierens, Stuttgart 1989, 142; J. Meyer, Theaterbautheorien, Berlin / Zürich 1998

[27]Hübsch (1828)

[28]Hübsch 1825, 27. Für die Vorhalle schlug Hübsch Basreliefs vor. Zur Eingangsfassade (o.Abb.) s. Hübsch 1825, Tafel II; Milde (1981), 118; Meyer (1998), Abb. 150

da er bereits als Theoretiker und Praktiker zur Etablierung des Rundbogenstils im öffentlichen Bildungsbau beigetragen hatte. Die Bedeutung des "Theaters mit eiserner Dachrüstung" liegt in seiner impulsgebenden Rolle für die Stildebatte. Als Hübsch in Karlsruhe schließlich 1847 Gelegenheit zu einem Theaterbau erhielt, konnte er beim Hauptraum, dem Auditorium, nicht auf seine moderne Konzeption ohne Ranghierarchie zurückgreifen. Die Gemeinsamkeiten mit dem städtischen Theater von 1825 bestehen jedoch in der Präferenz des Kastentyps und in der Einführung bautechnischer Verbesserungen einschließlich der Eisenverwendung in Verbindung mit der Steinkonstruktion.[29]

2. 2 Das Grundkonzept in "In welchem Style sollen wir bauen ?"

Mit "In welchem Style sollen wir bauen ?", ein Jahr nach Rumohrs erstem Band der "Italienischen Forschungen"[30] publiziert, stellte der inzwischen in Karlsruhe beschäftigte Architekt die Frage seiner Zeit, aus der Sicht der kunsthistorischern Historismus-Forschung gar die Frage eines Jahrhunderts der Stile. Zweifellos war Hübsch der Erste, der kompromißlos und öffentlich andere Architekten, die die "*Unzulänglichkeiten*" des Klassizismus einsahen, zum Abschied vom "antiken Styl" in der zeitgenössischen Architektur aufforderte.[31] Den Zusammenhang zwischen einer ästhetischen Theorie der Antikenimitation und der Rückorientierung eines archäologisch beeinflußten Klassizismus hatte er schon 1825 als Hemmnis eines gegenwartsorientierten Architekturkonzepts kritisiert. Eine Alternative, die auf baupraktischen Gegebenheiten statt verabsolutierten Schönheitsidealen fußte, hatte er nach eigenen Worten nach dem zweiten Romaufenthalt (1824) entwickelt und in der Schrift von 1828 ausformuliert. Innerhalb der Frühschriften bildet "In welchem Style ...?" daher einen vorläufigen Schlußpunkt in der Bestimmung einer eigenen

---

[29]vgl. Kap. IV.2 "Das zweite Hoftheater in Karlsruhe"

[30]s. Waetzoldt (1924), I, 292-318

[31]Hübsch 1828, 1; 24. Der Konflikt zwischen modernen Baubedürfnissen und den beschränkten Möglichkeiten der griechisch-römischen Architektur wird in den dreißiger Jahren zum Gemeinplatz aller Gegner antikisierender Gebäude, vgl. Klaus Döhmer (1976), 24 ff.

Position. [32] In der bisherigen Forschung hat man der Schrift seit den siebziger Jahren breite Aufmerksamkeit als Inititationsschrift der Debatte um den "zeitgemäßen" Baustil geschenkt und ihren Inhalt unter verschiedenen Blickwinkeln herangezogen.[33] Die zentrale, programmatische Forderung eines neuen Baustils auf der Basis gewölbter Ziegelkonstruktion läßt Karlsruhe als "humble birthplace"[34] des "*German Rundbogenstil*" und Hübsch selbst als Chefpropagandisten dieser zukunftsträchtigen Architekturrichtung erscheinen, die sich zwischen 1830 und 1860 rasch in zahlreichen Städten und der Lehre polytechnischer Schulen etablieren konnte.[35] Gegenüber der Nachahmung des antiken Architravsystem erwies sich die vorgeschlagene Alternative als anpassungsfähiger, und im Vergleich zu den neugotischen Entwürfen überzeugte sie durch bürgerliche Sachlichkeit ohne ausgeprägte Allusionen des Mittelalters. Wie eingangs betont wurde, bewertete die ältere Literatur *In welchem Style sollen wir bauen ?* oft als "Programmschrift" der im zweiten Jahrzehnt sich entwickelnden Rundbogenstilarchitektur in verschiedenen deutschen Städten. Eine differenziertere Sicht wurde erst durch die Kenntnis der Werkgenesen und Intentionen der Architekten möglich, die gemeinhin als Vertreter

---

[32]"Nach meiner letzten Rückkehr aus Italien ... 1824 war ich endlich ganz fest und einig mit mir hinsichtlich der *Elemente* eines neuen Styls, welche ich denn in der 1828 erschienen Schrift : "*In welchem Style ...?*" möglichst objectiv zu entwickeln mich bestrebte. Und bis auf den heutigen Tag halte ich die dort ausgesprochenen Grundzüge in Bezug auf die architectonischen Hauptformen für objectiv unumstössliche Sätze", s. Hübsch, Bauwerke, 1. Folge (Textband), Karlsruhe 1838, Einleitung, 1-6; vgl. 2.1. Theater mit eiserner Dachrüstung (1825). Bereits in "Ueber griechische Architectur" (1822) kündigte der Autor eine Vertiefung einzelner Themen in weiteren Schriften an.

[33]Eine vollständige Bibliographie kann hier nicht gegeben werden; s. grundlegend Klaus Döhmer, In welchem Style sollen wir bauen ? Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil, München 1976, 18-20; 22; 24-25; 27-29; 31; 37; 47-49., 51 f., 83-84 ; W. Hermann (1992), 1-60; Monika Steinhauser / Michael Brix, "Geschichte im Dienst der Baukunst. Zur historistischen Architekturdiskussion in Deutschland", in: Brix /Steinhauser (1978), 199-310, bes. 257 ff.

[34]"Karlsruhe was the humble birthplace of the Rundbogenstil, Munich was its showplace. ", M. J. Lewis , August Reichensperger and the Politics of the Gothic Revival, Cambridge 1993, 59 ; D. Dolgner, "Der Stilpluralismus in Theorie und Praxis", in: Nerdinger (Hrsg.) , Zwischen Glaspalast und Maximilianeum, Eurasburg 1997, 97-99; L. Patetta (1975), 237 f. (*In quale stile dobbiamo costruire* ?") ; Peter Collins, Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950, London 1965, 119-121

[35]"By the late 1820s and 1830s , the Rundbogenstil had captured attention of Germany's younger, forward-looking architects , just as the Gothic had captivated their counterparts in the previous generation." Eine Skizze der Ausbreitung des Rundbogenstils in Deutschland gibt M.J. Lewis (1993), 89 ; vgl. Kathleen Curran, "The German Rundbogenstil and reflections on the American Round-Arched Style", in: JSAH, Bd. XLVII, Nr. 4, 1988, 351-373, bes 353 f.

des Rundbogenstils klassizifiziert wurden. So wird man Klenzes Münchner Bauten im "Rundbogenstil" kaum mit Hübschs geradezu diametraler künstlerischer Überzeugung zusammenbringen können ; selbst die Architekturauffassung Friedrich von Gärtners in München sollte trotz zeitgenössischer Verwandtschaft nicht als Rezeption des "neuen Styls" von Hübsch mißverstanden werden.[36] Innerhalb des Spektrums identifizierbarer Rundbogenstil-Varianten stellt die Hübsche eine südwestdeutsche Sonderform dar, die sich architektonisch jedoch erst nach 1828 von Bau zu Bau entwickelte. Im Rahmen dieser Arbeit kann die Frage, welche Impulse andere Architekten Hübschs Streitschrift möglicherweise verdankten, nicht erörtert werden . Jüngere Studien zum Rundbogenstil bzw. "round arch style" oder "le style plein cintre" deuten darauf hin, daß diese vor allem durch ihre Titelfrage, den Begriff "Rundbogenstil" und den Hinweis auf romanische Architektur breite Aufmerksamkeit erfuhr .[37] Schon Böhmer, der die Übersetzung von "In welchem Style...?" ins Französische organisierte, machte sich über die Aufnahme des schmalen Buchs Gedanken. Die darin geforderte Abkehr von der "*todten Nachahmung der Antike*" begrüßte der Freund als ersten Schritt zur gemeinsam erstrebten Befreiung von den Konventionalformen, die "practischen Ansichten" als willkommene Alternative zu einer Ästhetik, die die Zweckmäßigkeit

---

[36]Diese Subsumierung unter "Rundbogenstilarchitektur" z.B. in Henry R. Hitchcock, Architecture of the Nineteenth and Twentieth Centuries, Harmondsworth 1958 und in Lexikonbeiträgen zum Rundbogenstil. Klenze faßte den Rundbogenstil als klassisches Formengut auf, da griechische , römische und Renaissancearchitektur in seinen Augen gleichermaßen legitimes Erbe waren. Daher steht hinter seinen Bauten im Palazzo-Stil (z.B. Kriegsministerium) eine von Hübsch abweichende Architekturauffassung; zu Gärtner und Hübsch vgl. Kap. IV.1 , Entwurf zu einer Bischofskathedrale ; Kap. IV.2. Polytechnische Schule

[37]Abweichend zu der hier vertretenden Ansicht s. T. Mellinghoff / D. Watkin, Deutscher Klassizismus 1740-1840, Stuttgart 1989, zum Rundbogenstil 119 f.; 178 ("Hübsch gab dem Rundbogenstil seine Theorie.") - Vor allem im Hinblick auf gebaute Architektur wies Curran Hübschs "Programm" als kaum relevant zurück : "A logical place to begin ... would seem to be Hübsch's *In welchem Style sollen wir bauen* ? , the Rundbogenstil's manifesto. However, despite its importance in publicizing the round-arched style, in some respects the essay is not as useful in helping to understand the *Rundbogenstil* as are writings of the 1840s...", s. Curran (1988), 354. Sie unterscheidet zwischen der neuromanischen Rundbogenstilvariante im Rheinland (Vorform der Neoromanik der 1860er Jahre), dem klassizistischen Rundbogenstil in Berlin, München und Darmstadt und drittens dem romantischen Rundbogenstil, u.a. in Karlsruhe. Auf die Notwendigkeit, den Hübschen Rundbogenstil von neoromanischen Tendenzen abzugrenzen, wies Waskönig hin, s. Dagmar Waskönig, "Historisches Denken in Hübschs Theorie des Rundbogen-stils", in: Monika Steinhauser / M. Brix (1978), 93. Albrecht Mann betonte, die Schrift habe kaum Auswirkungen auf die rheinländische Neuromanik gehabt, s. A. Mann, Die Neuromanik, Köln 1966

dem Ideal des Schönen unterordnete.[38] Mit der Unterscheidung zwischen einer buchstäblichen Imitation einzelner Bauglieder oder des Ganzen und einer Nachahmung zuvor durch Reflexion ergründeter Prinzipien knüpfte Hübschs Schrift an Passavants "Ansichten" (1820) an.[39] Als Gegensatz zum zeitgenössischen Klassizismus mit seinen "buntschäckigen Gebäuden" und unzweckmäßigen Kompromissen wird auf den "natürlichen Styl" verwiesen.[40] Dieser Begriff bezieht sich historisch auf die Architektur zwischen der heute als Spätantike bezeichneten Epoche und dem *Quattrocento* und hat - wie in Passavants Schrift - seinen Schwerpunkt in Italien. In der Simile, der (historische) Rundbogenstil verhalte sich zu späteren Baustilen wie ein präraffaelitisches Bild zum "nachraffaelischen", wird dieser Einfluß semantisch greifbar. *Natürlich* ist ein Stil , wenn er sich nicht nach Vorbildern oder Regeln, sondern nach den Bedürfnissen der eigenen Zeit richtet. [41]

Auch der Aufbau der 52seitigen Schrift lehnt sich stärker als *Ueber griechische Architectur* an die nazarenische Verteidigungsschrift an : Auf die Kritik an klassizistischen Architekten, die wider die "gesunde Vernunft" und die "heutigen Bedürfnisse" an der Nachahmung der Antike festhielten, folgt eine Bestandsaufnahme der gegenwärtigen Anforderungen, eine vergleichende Betrachtung historischer Bauarten, schließlich die historisch objektivierte Begründung der persönlichen Alternative, des Rundbogenstils.[42]

Durch die philosophische Logik der Argumentation und die gegenwartsorientierte Analyse historischer Baustile weist die Schrift auf das reife theoretische Werk

---

[38]Hübsch 1828, § 1. [Böhmer] : "Was wird man nun aber draußen in der Welt zu Deiner Arbeit sagen ? Werden sie alle so verstehen wollen und können ? Am Ende ist's kein dickes Buch; man kann es ignoriren und ignorant recensiren. ", Brief Böhmers an Hübsch vom 26.4. 1828 in: Janssen (1868). In einem Brief vom 16.11. 1831 schrieb Böhmer an Hübsch: "Zweitens habe ich schon im Sommer endlich Jemand gefunden, der auf meine längst gefaßten Plane Deine Schrift über den Baustyl in's Französische übersetzt hat. Die Arbeit ist jetzt fertig und so können wir sie gemeinschaftlich revidiren.", s. Janssen (1868), Brief. Nr. 101, "An H. Hübsch in Carlsruhe", Seite 207; zu Böhmer, Passavant und den Reformplänen für die Architektur Frankfurts vgl. Chronographische Übersicht / Anhang

[39]Bzgl. der Antikenimitation unterschied Passavant 1. die getreue Nachahmung der Teile oder des Ganzen, dies hieße "einem todten Buchstaben folgen"; 2. "eine von Alters her bestehende Kunst im Ganzen anzusehen und vielmehr die Principien und den Character der Sache [zu] ergründen", dies bedeute Nachahmung "im Geiste". Hier nimmt Passavant Winckelmann gegen seine klassizistischen Interpreten in Schutz und bemerkt zur Schöpfung: "der empfangene Totaleindruck muss dann die Seele des Künstlers ergreifen und ihm die Kraft geben, etwas neues, wenn auch dem vor Augen gehabten verwandtes zu erzeugen.", Passavant (1820), 19-20

[40]1828, 24

[41]1828, 42

[42]1828, § 1; § 2-7; § 8-17; § 18 (Fazit)

voraus, ist jedoch im Vergleich zu den Werken von 1847 und 1858 /62 nie langatmig, unübersichtlich oder redundant. Im Unterschied zu Klenzes Frühschriften , insbesondere der 1822 publizierten *Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus*, werden religionsgeschichtliche Begründungen des Stils ausgespart. Hübsch reagierte auf die schon 1821 als Hemmnis einer "neuen Kunstblüte" beklagte babylonische Sprachverwirrung unter den Architekten, die sich nicht einmal über das "Abc" ihrer Kunst einigen könnten.[43] Eine Ursache der fehlenden Einigkeit sei die Überbewertung formalästhetischer Fragen der Architektur durch die Ästhetiker, die Regeln über das Schöne aufstellten. Die subjektive Wahrnehmung und geschmackliche Beurteilung vermöge jedoch keinen Wegweiser zu einer "sicheren Basis" und "Prinzipien" für die gegenwärtige Architektur aufzuzeigen, da in jeder Kunst Momente der Willkür enthalten seien. Diese subjektive Sphäre bleibt dem "Talent und Geschmack"[44] des einzelnen Architekten überlassen und ist auf Fragen der "Verzierung", die wiederum als "weniger wesentlicher Teil" der Architektur bezeichnet wird, begrenzt.[45] Das konstruktiv Notwendige wurde als verbindliches Allgemeines aufgefaßt, während Bauornamentik als subjektive Sphäre vom universal geltenden Grundsatzprogramm ausgeschlossen blieb.

Im Unterschied zu Stieglitz, dem 1827 die Entwicklung eines neuen Stils nur auf dem Weg der Nachahmung als allmählicher Prozess möglich erschien, war Hübsch zuversichtlich, einen "passenden Styl in der Architectur durch Reflexion *erzeugen* " zu können. Stil war keine Frage der Evolution, sondern - zumindest in der Gegenwart - der Innovation.[46] Die Funktion der Architekturgeschichte liegt demnach in der Objektivierung der künstlerischen Reflexion, da der Architekt seine Überlegungen zur Stilfrage selbstkritisch dem Vergleich mit den "Grundsätze [n], die sich an den Denkmahlen früher Zeiten und Völker ... kund geben" aussetzen muß, wenn er wie Hübsch nach einer "objektiven Kunsttheorie" strebt. [47] Als

---

[43]1828, § 2, 6 . Mit seiner Untersuchung will Hübsch der Kritik über Architektur eine "sichere Basis" geben. Die späte Theorie von 1862 knüpft mit ihrer "Grammatik der Architektur" an das "Abc" von 1828 an, s. Kap. III.1

[44]1828, 3

[45]1828, § 1

[46]1828, § 1; C.L. Stieglitz, Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neueren Zeiten, Nürnberg 1827, 467. Dieser Hinweis zuerst bei W. Herrmann, In what Style should we build ? , Santa Monica 1992, 4; 51

[47]1828, 38; 52. Unter Reflexion im engeren Sinn verstand Hübsch somit eine "empirische Überprüfung der Technostatik" in der Architekturgeschichte, eine im französischen Rationalismus vorbereitete Haltung, s. Steinhauser/ Brix, "Geschichte im Dienst der Baukunst", in: Steinhauser (1978), 257

objektive Seite der Architektur werden die "wesentlichen Theile des Gebäudes", ihre "Grundgestalt und Größe" abzüglich der Verzierung definiert, weil diese struktiven Elemente aus dem Zweck des Gebäudes, der Beschaffenheit des Baumaterials, somit aus objektiven Gegebenheiten entwickelt seien.[48] Unter "Styl" oder "Bauart" versteht Hübsch 1828 ein "Allgemeines", welches "allen Bauten eines Volks zukommt" und sich an allen Bauten unabhängig von der Baugattung ausspricht. Wie im ersten Kapitel deutlich wurde, konnte der Stilbegriff historische Bedeutung (z.B. ägyptische bzw. altdorische Bauart) annehmen, da die Stile geographisch, zeitlich und kulturell determiniert sind. Der "Baustil" im engeren architektonischen Sinn bestimmte sich jedoch "ahistorisch" als "Abschließung eines bestimmten Raumes" mittels struktiver Elemente wie "Decke" und "Unterstützung", "Türen und Fenster", "äußeres Dach mit Hauptgesims" - eine 1847 lediglich präzisierte Definition.[49] Auf dieser Grundlage konnten sämtliche historische Bauarten untereinander verglichen werden, da die Monumente sich nur in der Anzahl, individuellen Durchgestaltung und Kombination dieser "Elemente des Styls" unterschieden.[50] Stil war somit zwar nicht "unrelated to aesthetic qualities", doch blieb die Frage der künstlerischen Gestaltung der einzelnen Bauglieder und der architektonischen Verzierung aus seinen Betrachtungen ausgespart.[51] Die "practische" Theorie beschränkte sich auf die "allgemeine Gestaltung und Zusammenstellung der Elemente", um die Grundzüge eines nach zeitgenössischen Bedürfnissen gestalteten Baustils unabhängig von konkreten Bauaufgaben oder -gattungen zu klären. [52] Die in *Ueber griechische Architectur* vorgenommene

---

[48]1828, 2

[49]1828, 5. Hübschs Stilbegriff von 1828 ist dem "Volkscharakter" nahe; in späteren Schriften blieb diese Definition weitgehend erhalten. Offen bleiben muß, ob Hübsch Ferdinand von Rumohrs (allerdings hauptsächlich auf Malerei bezogene) Stildefinition (Kunstblatt 1820, Nr. 34, 215) kannte. Rumohr verstand unter "Styl": "die leichtfaßliche, dem Sinne wohlgefällige Vertheilung und Anordnung des derben Stoffs". Hierüber kam es zu einer Kontroverse mit Schorn, dem Herausgeber des *Kunstblatts*, der entgegnete: "Wie das Material der Architektur durch seine Beschaffenheit Regeln der Vertheilung und Anordnung gebieten könne, die zu etwas Höherem führen als zu dem blos Zweckmäßigen, kann ich nicht finden.", s. F. v. Rumohr, "Ueber den Styl in der bildenden Kunst /Antwort des Freyherrn von Rumohr auf das Schreiben des Herausgebers", in: Kunstblatt , Nr. 75, Jg. 1825, 297 ff., bes. 299 und Ludwig Schorn, "Ueber den Styl in der bildenden Kunst / Antwort an Herrn Baron v. Rumohr", in: Kunstblatt, Nr. 76, 1825, Zitat 301-302

[50]1828, 5. Dieser Gedanke wird noch 1862 in der "Monumentalbautheorie" wiederholt, s. Kap. III.1

[51]W. Herrmann (1992), 4 . Wie bereits oben (Kap. 1.3) bemerkt, geht die Auffassung der Verzierung als "willkürlich" auf die Lehre Weinbrenners zurück, vgl. Architektonisches Lehrbuch, III. Teil, 5. Kap. , 19-20

[52]1828, 6

Einteilung aller in Frage kommenden historischen Bauarten nach ihrer Überdeckungsart wurde nun lediglich fortgesetzt.[53] Die Architekturgeschichte reduzierte sich somit zur Konstruktionsgeschichte aus "geradlinigen" (horizontalen) und bogenförmigen (gewölbten) Stilen, deren wichtigste Baustoffe Holz und Stein waren. Im folgenden verbinden sich rationalistische Theorieansätze mit geschichtlichem Denken, indem aus der Betrachtung aufeinanderfolgender Konstruktionsarten von den Griechen bis zur Gotik "natürliche Bildungsmomente der Architectur" abgeleitet werden, die die Gestaltung der grundsätzlich gleichen "Elemente" der Gebäude in jedem Land anders ausprägten.[54] Als wichtigste Faktoren des Stils werden, wie in Costenobles Buch über gotische Architektur, die Gegebenheiten des Baumaterials und seine statischen Potentiale benannt, wobei Hübsch sich 1828 auf die Steinkonstruktion konzentriert.[55] Der Blick auf die erhaltenen Monumente läßt seines Erachtens bautechnische Fortschritte erkennen, die zu einer besseren Beherrschung und Anordnung der Materie und einer sparsameren Verwendung des Baumaterials führten ("technostatische Erfahrung").[56] Der Stil prägte sich je nach Art der Überdeckung ("Beschützung") aufgrund materieller, klimatischer und eventuell kultureller Faktoren unterschiedlich aus. Als wichtigster Fortschritt der Technostatik gilt die Wölbkonstruktion, da sie gegenüber dem zwar ausgewogenen Architravstil der Griechen deutliche Flexibilität in der Materialverwendung und Spannweite mit sich brachte. Ein der Abhandlung beigefügtes Stilschema (Abb. 6, fig. 1-2) kontrastiert daher eine "griechische Säulenstellung" mit einer Rundbogenarkade, die mit ihren überwölbten Säulenstellungen auf die Loggienarchitektur des *Tre-* und *Quattrocento* bis zu Filippo Brunelleschis (1377-1446) Architektur verweist.[57] Die Überlegenheit der italienischen Rundbogenarkade begründet Hübsch, wohl in Kenntnis der Durandschen Forderung nach "*ulitilité*" und "*économie*", mit der ökonomischen

---

[53]Hübsch wiederholte 1828 die statisch bedingte Breite oder Höhe eines Architekturglieds, s 1828, 7: Redundant ist auch der Hinweis auf die Unterscheidung zwischen statischen Verhältnissen eines Gebäudes und räumlichen Verhältnissen (Proportionen) , z.B. Höhe und Breite.

[54]1828, § 3 , 7; § 5-6, 13

[55]Die vier Faktoren des Stils verraten ein von Geschichte und dem Besonderen abstrahierendes Denken.

[56]1828 , § 4 , 9-10. Vermutlich ist dieser Gedanke einer Massenreduktion vor dem Hintergrund der durch Stieglitz beschriebenen Architekturentwicklung von den Pyramiden Ägyptens bis zur gotischen Kathedrale zu lesen.

[57]Hübschs Stilschema ähnelt der Vorhalle des Findelhauses in Florenz (Ospedale degli Innocenti) bzw. der Säulenbogenstellung in S. Spirito, Florenz. Beide Bauten werden in den späteren Schriften explizit erwähnt und wirkten auch auf die Baupraxis.

Verwendung des Materials und der Reduktion der Säulenzahl bei gleicher "Festigkeit" der Konstruktion. [58] Ergänzend werden die Hauptcharakteristika der griechischen Säulenstellung am Beispiel eines dorischen Tempelmodells erläutert, dessen Formgefüge rein funktional begründet wird (Abb. 7, fig.1). Die Vorbildlichkeit des dorischen Tempels liegt weder in seinen einzelnen Baugliedern , noch in seiner Gesamterscheinung, sondern im "soliden Sinn" und der "Nettigkeit der Ausführung".[59] Die griechische Architravbauweise hingegen entspreche nicht den räumlichen, materiellen und ökonomischen Bedingungen moderner Architektur. In einem separaten Abschnitt werden die "natürlichen Bildungsmomente" der alten Griechen mit denjenigen der Gegenwart verglichen, wobei Hübsch indirekt auch Klenzes flexiblen Umgang mit antiken Formen als "Notbehülf- und Lügen-Styl" abwertet. Eine Ursache dieser unversöhnlichen Haltung liegt im rigiden Anspruch einer (tektonischen) "Wahrheit", die eine Vermischung der beiden "Originalstyle" kategorisch ausschließt.[60] Da die "verderbte" Römerarchitektur marginalisiert wird, kann Hübsch die Unvereinbarkeit der meist einstöckigen antiken Säulenbauten mit dem durchfensterten Stockwerksbau der Gegenwart behaupten. Gegen Klenze richtet sich die Kritik, die Torbreite der Propyläen genüge nicht städtischen Torbauten, und gegen die palladianisch-klassizistische Richtung seines Lehrers die Ablehnung des Säulenportikus als Vorhallentyp, der nicht hinreichend vor dem Wetter schütze.

Um das ästhetische Ideal zu retten, gäben sich die Architekten zu mancherlei Kompromissen her (z.B. Eisenverstärkungen in Architraven) , anstatt der Logik des verfügbaren Materials nachzugeben.[61]

---

[58]1828, 14-15. J.N.L. Durand betonte in der Einführung [Introduction, Bd. I, hier 1-9] zum "Précis des leçons d' architecture données à l' École Royale Polytechnique" ("Abriß der Vorlesungen über Baukunst gehalten an der königlichen polytechnischen Schule zu Paris", dt. Übersetzung , Bd. I , Karlsruhe /Freiburg 1831), die wichtigste Aufgabe des Architekten sei die zweckmäßige und möglichst sparsame Planung und Ein- und Errichtung der Gebäude ("la disposition la plus convenable et économique"), nicht ihre Dekoration. Hübschs permanente Betonung der Kostenermäßigung scheint von Durands Nützlichkeitsstreben beeinflußt; im Unterschied zu diesem verwirft er klassische Formen prinzipiell als zu kostenaufwendig.

[59]Dieser Sinn möge die Kunst der Gegenwart beleben, 1828, § 8, hier 18; s.a. Kap. 1.3

[60]Hübsch spricht von "heterogenen Constructionsarten", resp. der Säulen-Architrav-Bauweise und der Bogenarchitektur, 1828, § 14, 21; 30 . Diese strikte Trennung markiert einen wichtigen Unterschied zu Schinkels Architekturauffassung und ist nicht technisch, sondern durch persönliche Vorlieben begründet.

[61]1828, § 7 , hier 16

Ein gegenwärtiger Baustil, "welcher dieselben Eigenschaften , die wir an den als schön anerkannten Bauarten anderer Völker so sehr erheben", müsse notwendig aus "der gegenwärtigen Beschaffenheit der Bildungsmomente" hervorgehen.[62] Diese jedoch werden als gegensätzlich zur griechischen Antike aufgefaßt : Da Stil einerseits eine dem Volk und seinen Bedürfnissen entsprechende, "eigenthümliche Bildung" sein muß, andererseits in nordalpinen Ländern bestimmte Formen nicht dauerhaft und klimagerecht seien, ist die Nachahmung antiker Säulenarchitektur, flacher Dächer, ausladender Kranzgesimse etc. unzweckmäßig und kostspielig. Anstelle des marmornen Tempels tritt der unverputzte Backsteinbau aus heimischen Steinsorten, dessen hervortretende Architekturglieder aus dauerhaftem Material mit geringer Ausladung konstruiert werden müßten (Abb. 6, fig. 3), um die "Gebrechen" der neueren klassizistischen Gebäude zu umgehen.[63] Zur Forderung der klimatisch optimalen Form tritt eine ethische Begründung : Wie Passavant lehnte auch Hübsch den "Tempel" als Modell des christlichen Kirchenbaus ab und zog die Kirchen "*Bruneleschis*" aufgrund ihrer Säulenbogenstellung als einen adäquateren Raumtyp vor. Die Präferenz der Rundbogen-Basilika wird wie in der Theaterpublikation mit optischen Argumenten begründet. Falls der Kirchenraum durch eine griechische Säulenkolonnade unterteilt werde, könnten die "Menschen in den Seitenschiffen" ab der dritten Säule weder Altar noch Kanzel sehen (Abb. 6).[64] Aus der Kritik am zweckwidrigen klassizistischen Kirchenbau folgert Hübsch, die Bogenlinie müsse die "Basis des neuen Styls" sein, der sich durch "vorherrschende Gewölb-Construction" auszeichne.[65] Die Arkaden der antiken Römer werden jedoch als "Schein- und Paradearchitektur" verworfen, da ihre dekorativen Pilaster- und Halbsäulengliederungen die funktionale Wahrheit des griechischen Stils entstellten. Wie Schinkel und viele Theoretiker, die von griechischer Tektonik beeindruckt waren, faßte Hübsch die Säule als Freistütze, ihre Halbierung oder Vorblendung als Verstoß gegen ihre Funktion auf. Der Vergleich der drei Stilschemata wird zugunsten des "Wölbstyls" auf Basis des Rundbogens entschieden ; die römische Architektur als erster Klassizismus und ungelöster

---

[62]1828, § 6, 13

[63]1828, § 7, 15 f. ; § 11, 23; § 12, 26 f. Eine Anregung für die funktionale Form entdeckte Hübsch in Profilen und Gesimsen gotischer Bauten.

[64]1828, § 7. In das Schema eines rechteckigen Raumes mit Apsis wurden die beiden oben erwähnten Säulensysteme zum Vergleich integriert (bez. "fig I /fig.II").- Wie im Text von 1825 wird die "unfreie" Antikenimitation der italienischen Baumeister erst ins 16. Jahrhundert datiert; Brunelleschi gehört zum "mittelalterlichen Style", 1828, 25. Die akustische und optische Begründung der Form kehrt in Hübschs "Landkirchen"-Konzept nochmals wieder, s. Kap. IV.1

[65]1828, 28-29

Konflikt zweier struktiver Systeme verworfen (Abb. 7, fig. 4-6). Die kompromißlose Haltung erklärt sich aus der Reformabsicht des Weinbrenner-Schülers in Karlsruhe, der den zeitgenössischen Vertretern des "antiken Styls" Inkonsequenz, "blinde Symmetrie" und Nachahmung auf Kosten der tektonischen Wahrheit vorwarf.[66] Selbst jene Architekten, die Schönheit in "Symmetrie, Eurythmie und Verhältnissen" suchten, könnten sich ebensogut der Bogenstellung statt der griechischen Kolonnade bedienen, da diese nicht "weniger schön" als die "Horizontallinie" sei.[67] Bereits Milde hat darauf hingewiesen, daß Hübsch sich in seiner pseudo-objektiven Apologie des Rundbogenstils auf die bautechnische Überlegenheit der Gewölbetechnik stützte, deren Vorzüge erst durch Eisen und Beton relativiert wurden. Die technisch-ökonomische Begründung wurde durch den Hinweis auf die "mittelalterliche Kunst"[68] ergänzt. Diese sollte als historische Autorität dem befürworteten "Anschluß an ein ausgewähltes historisches Vorbild" (Milde) einen objektiven Charakter verleihen, obgleich die Stilwahl letztlich Geschmacksfrage war.[69] Zwischen die Skizze des "neuen Styl" und die Kritik des gegenwärtigen "Lügen-

---

[66]Wahr kann nach Hübschs Definition nur eine Architektur sein, in der "alle architektonischen Elemente so gestaltet und angewendet [sind] , wie es ihre wahre Bestimmung mit sich bringt", d.h. Säulen tragen Lasten, Architrave enden dort, wo sie auf einer Wand liegen, etc. Die römische Antike wird , da Klassizisten auf sie in ihren "*zusammengeflickten* " Gebäuden zurückgriffen, als "mißgestaltete", pleonastische griechische Architektur verurteilt, s. Hübsch 1828, zu Tafel II, fig. 5 Marcellustheater, 19-21; § 10, 22-23

[67]Vermutlich ist die geometrisch-lineare Betrachtung des Stils noch von William Hogarths "line of beauty" beeinflußt: "Demnach müssen sich alle, welche den bisherigen Resultaten nicht widersprechen können, entschließen: dem antiken Styl den Abschied zu geben ... , woferne sie nicht beweisen können, daß die Bogenlinie absolut häßlich, oder weniger schön als die gerade .. sei. Und dieß möchte denn selbst den blindesten Anhängern der Theorie der abstracten Schönheitslinie nicht gelingen : denn hiernach ist bekanntlich die Wellen- oder Schlangen-Linie die schönste...", Hübsch 1828, 28; vgl. William Hogarth (1697-1764), The Analysis of Beauty , written with a View of Fixing the fluctuating Ideas of Taste, London 1753, s. J. Dobai, Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik, Bd. II (1975), 639 ff.

[68]1828, 29

[69]"Obwohl die Argumente von Hübsch einleuchten, ..., daß das Gewölbe eine bessere Deckenkonstruktion als der gerade Steinbalken sei ... (....) stimmt sein Beweis doch nicht. Schon die Beschränkung auf den Steinbau lag im Sinne des Beweises für die Romanik." Außer der 1825 erörterten Eisenkonstruktion vermißte Milde all jene "Möglichkeiten ..., welche die Bohlenbauweise, die verfeinerten Hänge- und Sprengwerke für die Erfüllung der von Hübsch zu Recht als wesentliches Merkmal moderner Architektur gekennzeichneten Forderung nach weiten und großen Räumen boten und der Gewölbekonstruktion sowohl technisch als .. ökonomisch überlegen waren... Die Begründung ... für den Rundbogenstil war das Plädoyer für die Rezeption der Romanik, verbessert durch die Formen der Protorenaissance", s. Kurt Milde (1981), 120. Einen geschmacksbedingten Entscheid für den Rundbogenstil nimmt ebenso W. Herrmann an, s. derselbe

Styls" der verfehlten Antikenimitation schiebt sich daher eine kurze Darstellung der wichtigsten "Bogenstyle" von der römischen Antike bis zum "Spitzbogenstyl", der Gotik. Ziel der Untersuchung ist es, eine Grundlage für die Gestaltung der zeitgenössischen Stilelemente zu ermitteln. Was die römische Antike betrifft, erscheint diese als Fortsetzung der 1822 begonnenen Skizze des "*romantischen Styls*". Neben den Gewölben des Friedenstempels und der Diokletians-Thermen wird die Säulenbogenstellung am Diokletianspalast in Spalatro erwähnt, bei welcher der Rundbogen ohne Architravstück direkt auf den Säulenkapitellen ruht. Hübschs Skizze des Übergangs zwischen römischem Imperium und christlicher Spätantike konzentriert sich auf jene " Elemente des Styls", die in der Architektur des italienischen Mittelalters bedeutsam waren und ähnelt hierin auffällig Rumohrs Ausführungen. Dieser bezeichnete die spätrömische[70] Säulenbogenstellung in Spalatro als "Hauptmoment für die sämmtlichen Bauarten des Mittelalters" und nahm ihre Abweichung von klassischen Ordnungen durch den Hinweis auf die "fortschreitende Veränderung in den Zwecken und Aufgaben der Baukunst" in der frühchristlichen Epoche in Schutz.[71] Hierzu paßt Hübschs Hinweis, diese Art der

---

(1992), 5. Die Rundbogenarchitektur gilt vor dem Hintergrund der damaligen technischen Möglichkeiten als "eine der wichtigsten Komponenten der Architektur ..., vorzüglich öffentlicher Gebäude, bis das Gewölbe durch den Beton .. überholt wurde.", s. G. Peschken (1979), 17

[70]Die Bezeichnung "spätrömisch"stammt nicht aus der Romantik, sondern wurde erst von Alois Riegl in seiner kunsthistorischen Studie "Die spätrömische Kunstindustrie", Wien 1901, 9 f., geprägt. Riegl meinte damit den Zeitraum zwischen Konstantin dem Großen und dem Regierungsantritt Karls des Großen (768). Auch der hier verwendete Begriff "Spätantike" impliziert die Anerkennung einer hellenistisch-römischen Kultur. In der Romantik setzte sich der Begriff "altchristliche Kunst", bzw. "altchristliche Periode" durch die Kunsthistoriographie der 1830er und 1840er Jahre durch (vgl. Kap. III. und Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842, 324 f.). In "In welchem Style sollen wir bauen ?" ist die später als "altchristliche Bauart" bezeichnete Architektur noch terminologisch uneinheitlich umschrieben, deckt sich jedoch zeitlich und geographisch mit der Periodisierung der Mittelalterforscher, die den Beginn des romantisch-christlichen Zeitalters mit Konstantin dem Großen ansetzten.

[71]Rumohr stützte sich u.a. auf die Kupfertafeln der Publikation des Franzosen Séroux d'Agincourt über die Architektur ab dem 4. Jahrhundert und bemerkte : "Ein Hauptmoment für die sämmtlichen Bauarten des Mittelalters wurde aber die Stellung der Bogen auf Säulen, welche erst in der späteren Zeit der römischen Architectur in Gebrauch gekommen und von antiken Gebäuden in der größten und bekannten Ausdehnung sich am Palast des Kaisers Diocletian zu Spalatro angewandt findet. "(162), und : "Viele Abweichungen von den griechischen Schönheitsgesetzen, welche in den Bauwerken der Kaiserzeit auffallen und gewöhnlich ganz aus dem Verfalle des allgemeinen Geschmackes, oder besonderer Kunstfertigkeiten abgeleitet werden, dürften...aus jener fortschreitenden Veränderung in den Zwecken und Aufgaben der Baukunst zu erklären seyn. Allein auch in der Architectur der früheren Christen entstand nicht Alles, was abweicht, aus der eben damals hereinbrechenden Verwilderung. Wohl die

Rundbogenarkade sei dann in "den ältesten Kirchen Roms" angewendet worden. Die anschließende, schematische Skizze des "altchristlichen" Basilikenstils wechselt von der kleinsten Einheit des Baustils zum kirchlichen Bautyp und verallgemeinert die Erfahrungen der Bildungsreise. Dieses Interesse an der italienischen Basilika von der frühchristlichen Epoche bis zur beginnenden Gotik wurde grundlegend für das "Landkirchen"-Konzept des Architekten und motivierte ihn am Ende seiner Architektenlaufbahn zu einer breit angelegten Denkmälerpublikation.[72] 1828 steht bereits unter dem Primat einer kostengünstigen Ziegelarchitektur mit hellen Kirchenräumen der kleinere Basilikentyp ohne Querhaus im Mittelpunkt des Interesses; die Beschreibungen sind jedoch vage.[73] Hübsch konstruierte eine Parallele zwischen der Krise der römischen Architektur im dritten und vierten Jahrhundert und der gegenwärtigen Krise des Klassizismus. Ihm schien der "unbefangene" Erfindungsgeist der Christen, die ihre Architektur wie die Griechen nach einem allerdings veränderten "Hauptzweck" ausrichteten, ein Wegweiser aus den "Pleonasmen" der Antikennachahmung zu sein.[74] Seine Unterscheidung eines römischen Basilikenstils und eines "altbyzantinischen Styls" im oströmischen Reich, der überkuppelte Zentralbauten wie die Hagia Sophia (Sophienkirche) hervorbrachte, entspricht dem damaligen historischen Erkenntnisstand. Wie Schlegel und Boisserée bezeichnete Hübsch die romanischen Pfeilerbasiliken des 11. und 12. Jahrhunderts im Rheinland als "*neugriechisch*", da ihre Formen sich aus dem oströmischen Reich auf Westeuropa verbreitet und mit dem Basilikentyp vermengt hätten.[75] An den "Denkmahlen des Rundbogenstyls" bemerkte er eine

---

Ungleichheit...verzierender Theile; hingegen bezeugt die freye, oft sinnreiche Anlage des Ganzen, daß Erfindung und richtige Beurtheilung der Aufgabe den christlichen Architecten des Alterthumes nicht in demMaße fehlte, als häufig angenommen wird.", s. Carl F. von Rumohr, Italienische Forschungen, Bd. III, Berlin / Stettin 1831, Kap. XVI, 157-228, hier 162-163; 173. Hübschs Schrift von 1847 ist m.E. von den "Italienischen Forschungen" beeinflußt. - Das in der Romantik nicht aufgrund des klassizistisch geprägten Architekturverständnisses, sondern der Tafeln geschätzte Werk von Jean-Baptiste-Louis Séroux d'Agincourt, "Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe", Paris 1810-1823, war Hübsch vielleicht durch Rumohr, Böhmer oder die Nazarener schon zu diesem Zeitpunkt bekannt, vgl. Kap. III

[72]vgl. Kap. III; IV.1; IV.3

[73]vgl. Gerstner 1990, 38 f.

[74]1828, § 14, 30 f.

[75]1828, § 14, 32; § 15 , Vergleich der römischen Basilikenarchitektur mit dem "altbyzantinischen Styl" Griechenlands, 34-35. Die typisierte Skizze bezieht sich vermutlich auf eine romanische Pfeilerbasilika mit Kreuzgewölben, Vierungskuppel, Türmen, Triforien und Rundbogenportal mit Rücksprüngen. 1826 war Hübsch mit Böhmer und Passavant durchs Rheinland nach Köln gereist, s. Chronographische Übersicht; zum Begriff "neugriechisch" vgl. Einleitung

römisch-antike Massigkeit und "störende Einflüsse der antiken Architectur".[76] Als schönste Kirche, die er je sah, wird die Basilika der Abtei von Maria Laach gewürdigt : In der schlichten Anordnung und Gestaltung der "architektonischen Elemente" erkannte der Architekt ein romanisches Pendant zur griechischen Klassik.[77] Das Mauerwerk und seine möglichst sparsame "Verzierung" erhalten in der Beschreibung der Abteikirche ästhetischen Eigenwert zugebilligt. Für Hübschs Konzept einer christlichen Kirche waren die Einteilung der Schiffe durch weite Rundbogenarkaden und die Kombination des Basilikenplans mit Turmbauten vorbildlich. Die Skizze der Bogenstile endet mit einer Charakterisierung der "späteren Kirchen des Spitzbogen-Styls".[78] An der gotischen Basilika gefielen die monumentale "klimagerechte" Ausführung, die konsequente Ausbildung des gesamten Gebäudes nach der Gewölbekonstruktion[79] und die Reduktion der Materie durch eine "raffinirte Construction".[80] Wie Weinbrenner hob auch Hübsch die geringere Schubwirkung des Spitzbogens gegenüber dem Rundbogen hervor und trat mit seinem Tadel der überladenen Bauornamentik gotischer Domkirchen in die Fußstapfen aufgeklärter, noch "kantianischer" Ornamentkritik .[81] Der

---

[76]1828, 33; 37

[77]"Ich muß diese Kirche für die schönste erklären, die ich je gesehen; und wenn mit auch hierin vielleicht nicht Jeder beistimmt, so wird er doch zugeben, daß dieselbe im Rundbogen-Style das Höchste ist, wie dieß die percleischen Monumente im griechischen Style sind." Und : "Überhaupt herrscht in mancher Beziehung in dem Rundbogen-Style derselbe Geist, welcher den griechischen Styl belebt : viele glatte Wände, welche bei vorhandenen Mitteln nicht mit überflüssigen Gesimschen, Leisten u.d.gl. überfüllt sind, sondern vielmehr durch eine schöne sorgfältige Quaderconstruction imponiren. Die Verzierung bleibt meist nur Bekränzung, nicht Bedeckung der wesentlichen Theile.", 1828, § 16, 38-39

[78]Daß Hübsch mittelalterliche Unregelmäßigkeiten nicht schätzte, wird aus seiner Betonung klar, die Abtei sei "wie aus einem Gusse" geplant und ausgeführt, 1828, 38, s.a. Kap. V. 1 zur Tennenbacher Abteikirche; zum "altdeutschen Styl" (auch "neugothischen") 1828, § 17, 39 f.

[79]Dieser Gedanke ist m.E. aus Costenobles Buch "Ueber altdeutsche Architectur und deren Usprung" (Halle 1812) entnommen.

[80]1828, § 17. Der typisierten Beschreibung eines gotischen Kirchenraumes scheint die Kölner Domkirche zugrunde zu liegen, die Hübsch zu den "besseren" Monumenten zählte. Dieses Beispiel repräsentiert auch in späteren Schriften 1847-1862 "die" Gotik.

[81]Immanuel Kant unterschied in der *Kritik der Urteilskraft* die "pulchritudo vaga" (freie Schönheit) von der "pulchritudo adhaerens" (anhängende Schönheit):
1. Zierat als zweckgebundene Zutat; 2. Zierat als eine Form zweckfreier Schönheit
Die zweite Definition ermöglicht erstmals eine Überwindung des alten Topos vom Ornament als bloße "Zutat" (seit L. B. Alberti). Das Ornament hat jedoch funktionalen Charakter, denn es dient einer Zweckbestimmung , indem es verschönert, angenehme Empfindungen weckt. Es ist Exemplum einer "anhängenden Schönheit" (Kant spricht nicht von "Ornament"), s. Frank-Lothar

rationalistische Vergleich zweier Konstruktionsarten ist von historisch-genetischem Denken beeinflußt, insofern der gotische Kirchenraum mit Kreuzgewölben und Pfeilerarkaden als "technostatische" Weiterentwicklung der romanischen Basilika des 12. Jahrhunderts eingeordnet wird. In der mittelalterlichen Gewölbetechnik sei die maximale "Leichtigkeit" und "Material-Ersparung" erreicht worden.[82]

Dieser Vergleich wird erst im letzten Teil der Abhandlung, der von der Beschaffenheit des künftigen, neuen Stils handelt, zu Ungunsten der Gotik entschieden. Hübsch bildete auf Basis der Einzelergebnisse ein konsensfähiges Synthesemodell, das zugleich den gewachsenen Kenntnissen über mittelalterliche Architektur entsprach. Ein "streng objectives Skelett" der wichtigsten Elemente war aufzustellen, das sich aus den einzelnen Punkten der vorangegangen Untersuchung vernünftigerweise ergab und "rein practisch" statt ästhetisch-subjektiv begründet sei.[83] In Reaktion auf die *Baukunst* wurde die "Brauchbarkeit des Gebäudes" als erster Zweck der Architektur betont. Der neue Stil ist daher kein Bildungstil mit "conventionellem Character", sondern naive und wahre "Volkskunst" , da der Laie bei der Betrachtung der Gebäude ohne archäologische Belehrung dasselbe *fühlen* darf wie der "unterrichtete Künstler".[84] Der Zweck und die Schönheit eines Gebäudes erschließen sich dem Betrachter unabhängig von den Regeln einer Ordnungsarchitektur durch den Charakter des Ganzen. [85] Als wichtigste

---

Kroll, Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts , Hildesheim 1985, 13-18

[82]vgl. 1828, 10. - In der entwicklungsgeschichtlichen Perspektive liegt der Unterschied zu M.A. Laugier, der schon auf die gute , sparsame und weiträumige Konstruktion gotischer Kirchen aufmerksam gemacht hatte. Anstelle der Anhäufung von Steinmassen seien Gewölbe von nur einer Ziegelbreite Dicke möglich, denn "alles, was früher einmal gemacht wurde, [kann] auch heute wieder gemacht werden". Die hier geforderte Reduktion der Mauerstärke und Gewölbedicke strebte Hübsch in seinen Bauten (vgl. Kap. IV) an, s. Laugier, Das Manifest des Klassizismus, München/ Zürich 1989, Kap. 3, 1. Art., 108

[83]1828, § 18, 45-52

[84]1828, 52; vgl. Thomas Nipperdey, Deutsche Geschichte 1800-1866, München 1994, 555

[85]Hübschs Vorstellung deutet auf eine allerdings verdünnte Rezeption der Charakterlehre. Seit der zweiten Hälfte 18. Jahrhunderts wurde die Forderung, jedes Gebäude solle durch einen spezifischen Charakter seine Funktion anzeigen, zum geflügelten Wort der Architekturdiskussion. Stieglitz popularisierte die Charakterlehre in der Encyclopädie (1792), 469: "Die Bestimmung des Gebäudes muss daher demselben den Charakter geben, und nach ihr muss die äussere Ansicht des Gebäudes angeordnet seyn...". Stieglitz stimmt dem anonymen Autor der "Untersuchung über den Charakter der Gebäude" (1788) zu, daß die Gestalt des Bauwerks Emotionen beim Betrachter auslösen soll. Der Charakter wird nach seiner Ansicht durch die Lage, Anordnung und Ornamentik bestimmt : "so muss auch der Baukünstler einem jeden seiner Gebäude das Charakteristische , den ihm

Eigenschaft des neuen Stils werden die monumentale Ausführung und die Einwölbung von Decken, Fenster- und Türstürzen herausgestellt. Seine Hauptform bildet der von Wänden umschlossene, gewölbte Raum, dessen Wandflächen aus Ziegeln oder Sandstein sich an den glatten schlichten Wänden der "älteren griechischen Monumente" und denjenigen des schlichteren "Rundbogenstyls" orientieren sollten. Die römische Antike wird mitsamt den "fingirten Blendconstructionen" (Halbsäulen, Blendarkaden, etc.) verworfen ; von der Gotik übernimmt Hübsch die klimatisch angepaßte Form von Gesimsen und Profilen der Außenfassaden und die Reduktion der Mauermasse. Da der neue Stil "schlicht" und nicht kostspielig sein sollte, wurde der Spitzbogenstil aufgrund seiner gebrochenen Bogenlinie und der zu üppigen Flächenverzierung mit scheinbar objektiven Gründen zurückgewiesen. Unter dem Eindruck frühchristlicher und byzantinischer Bauten zog der Architekt den "Rundbogenstyl" aufgrund der geringeren Höhenerstreckung und der flacheren Dachneigung vor.[86] Im Ergebnis ist der neue Stil, den Hübsch als "organisch" bezeichnete, ein aus Synthesen gebildetes Konstrukt, die Schnittmenge aus nordalpinen Gewölbestilen und der strengen Funktionalität und fast unverzierten Schönheit dorischer Klassik : die "plastische architectonische Verzierung" diene daher nur der "Bekränzung der wesentlichen Theile."[87] Architektonische Schönheit soll sich aus der funktionsgerechten Gestaltung und Anordnung der "Elemente des Styls" ergeben - eine an Durand erinnernde Haltung. Wie in der französischen Lehre entstand durch die Abkehr von der Ordnungsarchitektur eine Reihe gleichwertiger Architekturelemente; die proportionalen Vorgaben der Säulenordnungen und die Grenzen der Architravbauweise waren durchbrochen. [88]

---

eigenthümlichen Charakter zu geben wissen, damit die verschiedenen Arten von Gebäuden sich gleich durch ihr äusseres Ansehen von einander unterscheiden, damit ein jedes Gebäude dem Betrachter so gleich die Bestimmung verrathe, die der Künstler bei seiner Anlage im Sinne gehabt hat", Stieglitz (1792), ibid. Auf die Nähe zu Goethes Kritik des Gelehrten und Kunstkenners wurde bereits oben (Kap. I) hingewiesen.

[86]1828, 47. Diese ökonomisch-technisch begründete Leichtigkeit der Konstruktion scheint von der byzantinischen Architektur beeinflußt, die Hübsch in Griechenland gesehen hatte. Dieser Zug kommt in Gärtners Rundbogenstilauffassung nicht vor, da dieser einen Ausgleich zwischen Romanik / Gotik und Klassik anstrebte, s. W. Nerdinger, F. von Gärtner, München 1992, 20

[87]1828, 50 ; "organischer Styl", 43

[88]Der Architekt solle nicht den Schönheiten (sic !) hinterherjagen, sondern die "wahren Grundsätze" befolgen, aus denen sich die Schönheit sozusagen als Nebenprodukt wie von selbst ergibt : "Zweckmäßigkeit" und "Sparsamkeit" seien die leitenden Kriterien des Entwerfens von Gebäuden, s. Durand, Abriß der Vorlesungen über Baukunst gehalten an der königlich polytechnischen Schule zu Paris, Übersetzung der *Précis des leçons d ' architecture*, Karlsruhe / Freiburg 1831; Bd. I, 19. Durand ging sogar so weit, die Ökonomie der architektonischen

Schönheit ist weder das Gegenteil von Zweckmäßigkeit, noch fällt sie nach Hübschs Urteil mit ihr zusammen, doch das Zweckwidrige sei unmöglich schön zu nennen.[89] Die Architektur, die erste Kunst und *Erzieherin* der übrigen Künste ist, muß sich an der "wahrhaft rührende[n] Schlichtheit und Unbefangenheit der früheren Gebäude" der beiden Originalstile ein Vorbild nehmen und wie diese Gebäude hinstellen, die "immer nur das vorstellen wollen, was sie sind, und nicht mehr."[90]

Auf die einzelnen Empfehlungen zur Gestaltung der Pfeiler, Decken, Türen und Fenster, Bedachungen und Gesimse ist an dieser Stelle nicht einzugehen, da diese Merkmale sich besser an den Bauten studieren lassen.[91] 1828 stand der Architekt noch am Anfang seiner Karriere im badischen Bauwesen, so daß sein ohnehin unvollständiges "Grundkonzept" des neuen Stils fast einer Absichtserklärung gleichkommt. Die Bemerkung, der Künstler müsse das "streng objective Skelett" durch seine Individualität beleben, gilt auch für dessen Urheber. Durch die Analyse der Schrift sollte deutlich werden, daß die Auffindung des Rundbogenstils und seine Begründung in engem Zusammenhang zu Ausbildung und theoretischem Frühwerk des Architekten stehen und im Kontext der damaligen Architekturdiskussion als Integrationsmodell zu verstehen ist. Aufgrund der Verbindung des Klassizismus mit antiken Monumenten und der neugotischen Richtung mit Kathedralen glaubte auch Hübsch, auf die Abteikirche Maria Laach hinweisen zu müssen. Es ist jedoch das einzige Denkmal, das näher beschrieben wird - alle übrigen Bauten sind in "Elemente" zergliedert oder im allgemeinen Typus aufgegangen. Aus diesem Grunde ist "In welchem Style ... ? " zwar der Beginn einer historistischen Architekturtheorie, dennoch keine Aufforderung zur historisierenden Nachahmung romanischer Bauten im Sinne der Neuromanik. Im Hinblick auf die Formensprache

---

Mittel als Quelle des Schönen zu bezeichnen, s. Sergio Villari (1990), 52. Hübsch sieht die Schönheit durch eine zweckmäßige "Hauptform" gewährleistet, während die Verzierung eine schlechte Konstruktion nicht retten könne. An Durand erinnert der ständige Hinweis auf die Baukosten: "In Betreff des Kostenaufwandes, welchen die Ausführung des antiken Styls veranlaßt, tritt nicht selten der Fall ein, daß das eigentliche Gebäude weniger kostet als seine Portiken", s. 1828, § 12, 26 f.

[89] 1828, § 13

[90] 1828, 11. Hübsch erweist sich hier als Adept der Aufklärung. Schon Claude-Nicolas Ledoux ("L'architecture considerée sous le rapport de l' Art, des moeurs et de la législation, Paris 1804) bereitete das neue Berufsverständnis des modernen Architekten im 19. Jahrhundert gedanklich vor, indem er den Architekten als Erzieher, die Architektur im Sinne Rousseaus als "religion active" innerhalb eines gesellschaftlichen Systems interpretierte, s. Kruft (1995), 182

[91] "Die Überspannungen der Thüröffnungen ... müssen gleich den Pfeiler-Überspannungen ... überwölbt werden", etc., vgl. 1828, 47-51

des Architekten verdient eine geschichtstheoretische Annahme Beachtung, die den purifizierten, synthetischen Charakter seines Modells erklären hilft :

> "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. Diese Ähnlichkeit ergibt sich aus der Natur der Sache ... Alle in dem letzten § beschriebenen Eigenschaften des neuen Styls sind entweder durch den Inhalt der früheren § begründet, oder beruhen auf statischen Gesetzen... "[92]

Hübsch postulierte, daß die Romanik ohne Rückbesinnung auf die römische Antike weniger massig gewesen wäre. Da auch der "Gewölbestil" zu Beginn seiner Entwicklung schlicht gewesen sei, wird die abrupte Unterbrechung einer vormals "organischen" Stilentwicklung in der mittelalterlichen Epoche angenommen. Indem er seinen künftigen Rundbogenstil, der "mit aller Geschmeidigkeit die verschiedenartigsten Aufgaben immer auf dem nächsten Wege" lösen werde, als "organischen Styl"[93] bezeichnete, wird dieser als moderne Fortsetzung und Weiterentwicklung des byzantinischen Stils präsentiert. Einerseits überstiegen dessen Wölbkonstruktionen die "beschränkten Mittel der griechischen Architectur" und waren einem christlichen Zeitalter angemessener. Andererseits galt der Stil der nachantiken Zwischenzeiten im Unterschied zu den beiden in sich vollkommenen, d.h. abgeschlossenen Bausystemen der Antike und der Gotik als uneinheitliche Übergangszeit, die noch kaum historisch erforscht war. Im Unvollkommenen erkannte Hübsch jedoch das Entwicklungspotential, die "*Bildsamkeit*", als größten Vorteil für den zeitgenössischen Architekten. Die "vollendete" Gotik wirkte daher nur durch ihre konstruktive Leichtigkeit ("Zierlichkeit") vorbildlich, während die toskanische Frührenaissance mit ihrer Loggien- und Palastarchitektur auch die "Hauptformen" des neuen Stils beeinflußte. Erst 1847 begründete Hübsch seine persönliche Stilwahl durch eine ästhetische und geschichtstheoretische Argumentation ; die Komponenten seiner "neuen Bahn" wurden jedoch 1828 festgeschrieben. Der künftige Stil werde sich "frei in der Gegenwart bewegen und jeder billigen Anforderung ... entsprechen", die neuen Bauten würden sich "nach der individuellen Phantasie der einzelnen Künstler, also sehr mannichfach verzieren."[94]

---

[92]1828, 51 (Hervorhebung der Autorin)

[93]1828, 43. Meine Interpretation ergänzt Waskönig (1978), 93, die Hübschs Begriff "organisch" nur auf die konstruktive Funktionalität bezog. Hübsch reagierte mit der Adaption des Begriffs m. E. auf die Wertschätzung der Gotik als "organische Architektur", die in seinem Geschichtsmodell eine Unterbrechung der schlichten Bogenstile darstellt.

[94]Alle obigen Zitate s.1828, 52

1828 befürchtete der Architekt noch nicht, der stilistischen Beliebigkeit das Wort zu reden, da das Schlichtheitsgebot des Gräco-Klassizismus noch auf die Architektur einwirkte. Aus den unwesentlichen "*Zusätzen*" zur "*Hauptform*" konnte dem neuen Stil seiner Ansicht nach keine Gefahr erwachsen, da die Geschichte lehrte, das "selbst bei Völkern, wo ein ... abgeschlossener Geschmack herrschte, in der Verzierung eine große Abwechslung" herrschte. Die Mannigfaltigkeit wird als Ausdruck einer Zeit begrüßt, die "alles fremdartige Vergangene und Gegenwärtige" kennt und den Reiz des Neuen sucht. Als Kontrollinstanz stilistischer Willkür vertraute Hübsch auf eine Künstlerelite mit einer "glücklichen Phantasie", die der "nachahmenden Menge" den Weg wies - eine bis zu den Künstlertheorien des 20. Jahrhunderts wirksame Selbsteinschätzung des Architekten als avantgardistischer Visionär ist hier angedeutet.[95] Das Problem der persönlichen Stilwahl oder des Stilpluralismus, das im Zentrum der darauffolgenden Architekturdiskussion unter Architekten und Theoretikern, Philosophen und Historikern bis zur Jahrhundertmitte stand, wurde in "In welchem Style sollen wir bauen ?" somit nicht direkt thematisiert. In München leistete Ludwig I. mit seinen Aufträgen an Klenze, von Gärtner, Ohlmüller und Ziebland dem Bauen in mehreren Stilen Vorschub; der dortige "Rundbogenstil" kam dem "historisch-conventionellen Character" näher als in den strengen, reduktionistischen Frühwerken Heinrich Hübschs. Moller gegenüber erklärte der Architekt nach einer Besichtigung der Münchner Neubauten, dem Umgang mit der Geschichte der Architektur fehle in der süddeutschen Residenzstadt der nötige Ernst, denn "mit den verschiedenen Stylen wird wahrhaft Unzucht getrieben".[96] Das Durchspielen aller anerkannten historischen Bauarten bzw. die Modifizierung historischer Vorbilder schien ihm nicht der Weg zu einem zeitgenössischen Stil zu sein. [97] Diese Haltung blieb in den späteren Schriften

---

[95]1828, 52

[96]Hübsch, Brief (aus Weinheim) vom 23.12.1834 an Georg Moller. Hübsch erwähnt, sich acht Wochen in München aufgehalten zu haben, wo er u.a. die "Neue Gemäldegalerie" [Pinakothek, Anm.] und den "Königsbau" aufgrund ihrer soliden Quaderfassaden (sic !) würdigte. Dem Brief lag eine Zeichnung bei, um die ihn Moller gebeten hatte (verschollen), s. Dokument Nr. 198, Mercksches Familienarchiv Darmstadt; s. Frölich / Sperlich 1959, 50

[97]Zum Unterschied zwischen Hübsch und der Gärtner-Schule vgl. H.-J. Kotzur, Forschungen zu Leben und Werk des Architekten August Voit, Heidelberg, Bd. I, 91 f. - Auch Schinkel erwiderte 1834 geistesverwandt auf die Frage des Kronprinzen Maximilian von Bayern, was das Ideal der Baukunst sei: "Das Ideal der Baukunst ist nur dann völlig erreicht, wenn ein Gebäude seinem Zwecke in allen Theilen und im Ganzen in geistiger und physischer Rücksicht vollkommen entspricht. Es folgt hieraus schon von selbst, daß das Streben nach dem Ideal in jener Zeit sich nach den neu eintretenden Anforderungen modifizieren wird...", zit.

konstant und bildet einen Hauptunterschied zwischen dem Weinbrenner-Schüler in Baden und den Münchner Architekten, die in gegenseitiger Konkurrenz den wandelnden Geschmäckern ihres fürstlichen Mäzens ausgesetzt waren. Der Karlsruher "Rundbogenstyl" war nach seiner ursprünglichen Intention eine Art Komposit-Stil, der sich aus frühchristlich-byzantinischen, romanischen und Frührenaissance-Vorbildern speisen konnte, ohne bestimmte Gebäude oder historische Formen nachzubilden. Seine kleinste struktive Einheit bildete die mittels Rundbogen überspannte Stütze. Das "streng objektive Skelett" ließ individuelle Handhabung zu, war jedoch keine Aufforderung zur stilistischen Varietät je nach Bauaufgabe. Stattdessen strebte Hübsch unter dem Eindruck einer Krise nach einer Synthese zur Überwindung des Stilpluralismus.[98]

Allgemein läßt sich für die Architekturdiskussion ab 1825 von einer theoretischen "Pluralität" oder zunehmenden Gleichwertigkeit und Verfügbarmachung der Baustile von der Antike bis zur Gotik sprechen.[99] Die Idee einer Stiläquivalenz bzw. die Nutzung ausgewählter historischer Ausdrucksqualitäten für bestimmte Bauaufgaben war im "exotischen" Stilpluralismus (Döhmer) um 1800 vorbereitet. 1834 schlug Stieglitz vor, bei bestimmten Bauaufgaben den Zweck des Gebäudes durch stilistische Modi (Stilcharaktere) darzustellen und etwa Museen und Theater im antiken Stil, Kirchen hingegen im Stil christlicher Architektur, insbesondere der Gotik auszuführen.[100]

---

n. A. Hahn, Der Maximilianstil , in: H. Gollwitzer (Hrsg.), Hundert Jahre Maximilianeum , Festschrift München 1952, 87

[98]Das Verständnis der Schrift 1828 wurde durch die spätere Interpretation als Auftakt der Stildebatte zum Teil nachteilig beeinflußt. Schon Milde wies auf Hübschs Ausschließlichkeit, sein Glaube an einen "gemeinschaftlichen " Stil mit geringfügigen Variationen hin: "Hübsch ging es .. von vornherein um *den* Stil, und er legte sich .. eindeutig fest.", s. Milde (1981), 118

[99]Klaus Döhmer (1976), 16; 25 f. ; Milde (1981), 127. Döhmer nennt in seiner Studie zur historistischen Architekturtheorie die Gleichzeitigkeit von "Explizität" und "Pluralität" als die wichtigsten Faktoren zur Wiederaufnahme historischer Bauformen im 19. Jahrhundert (Döhmer 1976, 7). Unter Ersterer versteht er den ausdrücklichen Bezug auf historische Vorbilder der Architektur, unter Pluralität (wie Peter Collins) die prinzipielle Austauschbarkeit der historischen Stile : Der Architekt hatte nach dem Ende des antiken Ideals eine Wahlmöglichkeit von einer bis dahin unbekannten Qualität. Die praktische Umsetzung der seit 1825 greifenden Diskussion des Stilpluralismus wurde im Baugeschehen jedoch nur zögernd, nicht vor dem vierten Jahrzehnt wirksam.

[100]1810 stand dieser Pluralismus noch unter dem Einfluß der Charakterlehre. Nach Gruber könnte jede Bauart in ihrer Eigenart geschätzt werden: "die griechische Baukunst als schöne im engeren Sinne, die ägyptische in ihrer Düsterheit und Größe, die gothische in ihrer Erhabenheit ...", J. G. Gruber , Wörterbuch zum Behuf der Ästhetik der schönen Künste , der Theorie und Geschichte , und Archäologie, Weimar 1810, Bd. I, 511 ("Baukunst"), hier zit. n. K. J. Philipp, "Die Anfänge der

Hübsch gehörte zu den konsequentesten Gegnern dieser Haltung, obwohl seine eigene Option die Wahlmöglichkeit des Künstlers voraussetzte. In "In welchem Style ...?" wird die Orientierung an ausgewählten historischen Baustilen nicht als subjektive Entscheidung, sondern objektive Notwendigkeit begründet. Einer der frühesten Kritiker war der Düsseldorfer Architekt Rudolf Wiegmann, der die Streitschrift 1829 rezensierte. Er lehnte Hübschs Herleitung des Stils aus der Konstruktion und dem Material als falsch ab, da die Bauweise ein Mittel zur Umsetzung einer architektonischen Idee sei. Wiegmann befürchtete, durch die Festlegung konstruktiv begründeter "Hauptformen" werde sich die Freiheit des gerade entfesselten Architekten bald auf die dekorative Seite der Architektur beschränken. Prinzipiell begrüßte er Hübschs Plädoyer, die Gegenwart müsse sich ihren Stil nach ihren Gegebenheiten erschaffen. Doch die Ideen und Prinzipien müßte der zeitgenössische Architekt in seiner Gegenwart suchen, nicht in historischen Bausystemen, die im Rückblick stets abgeschlossen wirkten. Wiegmann bewertete Hübschs Hinweis auf den byzantinischen Rundbogenstil und dessen Weiterentwicklung daher kritisch : Die Hinwendung zu einer Architektur des Mittelalters schien ihm nicht vereinbar mit dem Streben nach einem zeitgemäßen Stil, der Ausdruck des "Zeitalters der Kravatte" sein sollte. Die Ausschließlichkeit der Bogenkonstruktion lehnte der Rezensent als dogmatische Forderung ab, Hübschs Begeisterung für die "rührende Schlichtheit" byzantinischer und romanischer Bauten teilte er nicht. Was war in der Kunst schon gewonnen, wenn die antiken Fesseln mit denjenigen einer anderen historischen Architektur vertauscht wurden ? Während Hübsch Stil erzeugen wollte, betonte Wiegmann den evolutionären Prozeß einer offenen Kunstentwicklung und bezeichnete den Versuch, einen einzigen Stil der Gegenwart objektiv zu begründen als sinnloses Unterfangen.[101]

Stildiskussion in Deutschland", in: Nerdinger (1997), 59-60. Stieglitz schlug in seinem letzten Werk, der "Geschichte der Baukunst" (1827) als Alternativen den griechischen, den gotischen, den Rundbogenstil und einen italienischen Renaissancestil vor, s. K. J. Philipp, "Architektur des Klassizismus und der Romantik in Deutschland", in: R. Toman, Klassizismus und Romantik, Köln 2000, 152 ff., hier 157, 193

[101]Der Kunst vorzuschreiben, wie sie zu sein habe, sei ähnlich sinnlos, wie einem Kind dessen Leben vorzuschreiben. Die gegenwärtige Kunst dürfe nicht bei den historischen Stilen borgen, sondern müsse ebenso Ausdruck ihrer Zeit sein wie dies für Erstere gelten könnte, s. R. Wiegmann (1804-1865), "Bemerkungen über die Schrift: *In welchem Style sollen wir bauen* ? von H. Hübsch", in: Kunstblatt 10, 1829, Nr. 44, 173-74; Nr. 45, 177-79; Nr. 46, 181-183; vgl. die Übersetzung in: W. Herrmann (1992), 103-112, zu Wiegmann s. ibid., 196; Allgemeine Deutsche Biographie, Leipzig 1897, 390-91. Wiegmann baute in Düsseldorf die Wohnbauten von Wilhelm von Schadow, J.W. Schirmer und restaurierte die Duisburger

"In welchem Style ...?" löste in den beiden anschließenden Jahrzehnten ein breites Echo in der Architekturdiskussion aus. Dessen Darstellung würde den Rahmen dieser Studie sprengen, weshalb zum Abschluß dieses Kapitels der Nachhall anhand weniger Beispiele nur angedeutet werden soll. Die Abkehr von der Antike und die Aufwertung des Mittelalters wurde allgemein begrüßt. So stellte der Architekt und Historiker Carl Albert Rosenthal fest, Hübschs Beitrag ermögliche endlich die vorurteilslose Wahrnehmung der mittelalterlichen Baustile, doch könnte sein Vorschlag zum neuen Baustil nur ein Anfang sein.[102] 1844 griff er die Frage "*In welchem Style sollen wir bauen* ?" in einem Beitrag für den Deutschen Architektenverein wieder auf, plädierte jedoch nach einer Analyse historischer Bausysteme (griechisch, römisch, romanisch, arabisch, germanisch) für die Wiederaufnahme des gotischen Stils. Dabei machte er sich geschickt Hübschs Argument einer unterbrochenen Stilentwicklung zu eigen : Die Wiederbelebung des gotischen ("germanischen") Stils sollte sich nicht an der historisch abgeschlossenen Architektur orientieren, die nicht mehr in die Gegenwart passe. Stattdessen sei ein gotischer Stil zu entwickeln, wie er sich ohne den störenden Einfluß eines mittelalterlichen, klerikalen Katholizismus und vom Geist der Reformation getragen hätte entwickeln können.[103] Als Neogotiker galt Rosenthal nur die Gotik als "organischer Styl", während der byzantinische und romanische Rundbogenstil als plumper, unentwickelter Vorläufer zurückgewiesen wurde. Typisch für die neugotische Kritik ist der Hinweis auf die antiken Reminiszenzen des Rundbogenstils, die Spolien und Reste römischer Wandarchitektur bis zur Romanik, welche erst durch die Konstruktion der Gotik verschwanden. Noch in seiner Spätpublikation schrieb Hübsch gegen diese Ansicht an.[104]

Salvatorkirche. Die von Zell (1864) erwähnte Korrespondenz zwischen Hübsch und Wiegmann ist im Nachlaß Wiegmanns in Düsseldorf leider nicht erhalten.

[102]C.A. Rosenthal, "Über die Entstehung und Bedeutung der architectonischen Formen der Griechen", in: Journal für die Baukunst, 1830, Nr. 2, 232-242; Nr. 3, 276-326, hier 232. Rosenthal war als Architekt an der Restaurierung des Magdeburger Doms (1824-1852) beteiligt, s. Herrmann (1992), 186-187; 195 Auf einen Beitrag im Kunstblatt von 1832, Nr. 13, S. 382 wies Klaus Döhmer (1976, 23 f.) hin: Der Autor findet den byzantinischen Stil geeignet, "selbst die strengen Anhänger des klassischen Alterthums" zur Anerkennung mittelalterlicher Architektur zu bewegen, wobei der byzantinische Rundbogen auf die altrömische Bauart zurückgeführt wird.

[103]C. A. Rosenthal, "In welchem Style sollen wir bauen ? Eine Frage für die Mitglieder des Deutschen Architektenvereins", in: Zeitschrift für praktische Baukunst 4, 1844, 23-27

[104]Rosenthal operierte im Unterschied zu Hübsch mit einem rein historischen Stilbegriff, s. Rosenthal , Z. f. prakt. BK (1844), 23; vgl. Rosenthal, in: Journal für die Baukunst, 1850, 287

Neben den Neogotikern äußerten sich vor allem die Anhänger der griechischen oder klassischen Baustile kritisch zum byzantinischen Rundbogen als Basis einer Reformarchitektur. Während Wiegmann in späteren Jahren die Vorzüge des Rundbogenstils lobte und seine Weiterentwicklung befürwortete, verteidigte der bei Klenze und Percier ausgebildete Johann Heinrich Wolff unerbittlich die Vorbildlichkeit antiker Architektur für die Gegenwart. Die Kontroverse zwischen den beiden Architekturprofessoren war eine Stildebatte für sich, in der Wiegmann den Rundbogenstil als zeitgemäßere Alternative zur Architektur der Hellenen verteidigte. Er adaptierte hierzu auch Hübschs These der "Bildsamkeit" gewölbter Konstruktionen, führte jedoch auf Wolffs herausforderne Frage nach Exempeln Kirchen des 12. Jahrhunderts (z.B. den Speyerer Dom) anstelle der Hübschen Bauten an. [105] Wolff versuchte, die Gültigkeit antiker Formensysteme auch konstruktiv zu begründen. Die Rückbesinnung auf "rohe und "unterentwickelte" Verfallszeiten wie die frühchristliche oder byzantinische Architektur wurde als Irrweg verurteilt. Allein aus dem deutschen Baumaterial und der größeren Spannweite eines Gewölbebogens ließ sich seiner Ansicht nach kein Wiederanknüpfen an die byzantinische Bauart rechtfertigen. Den tieferen Grund für die Popularität des Rundbogenstils vermutete Wolff zum einen in der Identifizierung als "christliche" - statt pagan-antiker - Bauart. Zum anderen betonte er dessen letztlich ambivalenten Charakter : Bei einer Wiederaufnahme eines derart unvollendeten Stils werde es möglich, die "ganze Nationalität, alle Empfindungen und Zustände" der Gegenwart darauf zu projizieren. Die Vorliebe für den "naiven" Ursprung schrieb er romantischen Affekten zu. Sowohl der nachantike (frühchristliche) als auch der mittelalterliche Rundbogenstil schienen ihm wenig geeignete Modelle für gegenwärtiges Bauen zu sein. Die Wahrheit der Kunst lag für ihn in den Hochphasen der Architekturentwicklung, womit fast ausschließlich die griechische Architektur gemeint war.[106] Während Wiegmann den christlichen Charakter der Bogenstile anführte und Wolff die Wölbstile als Gegensatz zur Antike auffaßte, kam der Nürnberger Architekt Karl Alexander von Heideloff Hübschs Synthesemodell gedanklich nahe :

---

[105]R. Wiegmann, "Gegensätze. Die Tendenzen des Hrn. Prof. J.H. Wolff und die "Christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältniß zur Gegenwart von A. Reichensperger, ... nebst einer Schlussbetrachtung", in: Allgemeine Bauzeitung, 11, 1846, Literaturbeilage, Nr. 1, 4. Zur Kontroverse s. ausführlich W. Herrmann (1992), 11-15 m. w. Lit.

[106]J. H. Wolff (1792-1869), "Ein Princip und keine Parteien !", in: Allgemeine Bauzeitung, 11, 1846, 358-67; zur Kritik am Rundbogenstil ibid., 181 ff. ; zu Wolff, s. Herrmann (1992), 190-91; 197

> "Der byzantinische Baustil ist eine vollendete Abart römischer Kunst ; in Gliederung und Ornamentik aber nähert sich derselbe mehr der griechischen."[107]

Allerdings schlug Heideloff keine Eignung des byzantinischen Rundbogenstils für die gegenwärtige Architektur vor, da ihm die heidnisch-antiken Reste unpassend erschienen und ein zeitgemäßer Stil eindeutig christliche und nationale Konnotationen - wie die Gotik - tragen sollte. Die Unterbrechungsthese findet sich auch in einem Artikel des mit Moller befreundeten Koblenzer Architekten Johann Christian Lassaulx, dessen Kirchen Böhmer Hübsch zur Besichtigung empfohlen hatte. Lassaulx teilte Hübschs Interesse an Gewölbetechnik und kannte dessen Schrift "In welchem Style sollen wir bauen ?". Im "Brief" an den französischen Mittelalterforscher Arcisse de Caumont schrieb Lassaulx, der aufkommende Spitzbogenstil habe die Entwicklung des romanischen Stils (im Rheinland) jäh unterbrochen. Seine neuromanischen Kirchenbauten sind daher als Versuch einer stilistischen "Weiterentwicklung" interpretierbar.[108]

Unter den Münchner Architekten steht August Voit dem 1828 propagierten Rundbogenstil nahe; zumindest in der theoretischen Begründung wußte er Hübschs Gedanken zu seinem Vorteil zu verwenden. In der Begründung des Wettbewerbsentwurfs zu einer höheren Bildungsanstalt, dem "Maximilianeum" für München übernahm Voit die Unterbrechungsthese von 1828 und eventuell den Gedanken der stilbildenden Rolle des Sakralbaus im Frühchristentum :

> "Mit der Befestigung der christlichen Religion, deren Erhebung zur Staatsreligion , entwickelte sich ein eigenthümlicher Charakter der Bauweise in Byzanz. Die byzantinische Architektur machte sich frei von dem römischen vermischten Styl, *wurde aber in ihrer Ausbildung unterbrochen,* obwohl sie einer *weiteren Entwicklung* fähig gewesen wäre."

In Voits Geschichtsmodell unterbricht die Gotik die organische Entwicklung des Rundbogenstils, da sie dem Zug der mittelalterlichen Religiösität mehr entsprochen habe. In der Gegenwart sieht er diese begeisterte Frömmigkeit jedoch nicht gegeben, weshalb als Basis gegenwärtiger Architektur die "byzantinische Bauweise" als geeigneter Ausdruck der Religion vorgeschlagen wird: Diese gehöre zu "den so

---

[107]K.A. von Heideloff, Der kleine Byzantiner, Taschenbuch des byzantinischen Baustyles, Nürnberg 1837, zit. n. H. J. Kotzur (1977), Bd. I , Anm. 323; zu Heideloff s.a. Kap. IV.2 , Das großherzoglich-badische Hoftheater in Karlsruhe

[108]J.C. Lassaulx, "Lettre adressée à M. A. de Caumont par M. de Lassaulx", in: Bulletin monumental, Jg. 1838, 458 ff. ; J. C. Lassaulx, "Ueber Gewölbeformen", in: Zeitschrift für praktische Baukunst, 1846, 424-28 ; s. Udo Liessem, J.C. Lassaulx, Koblenz 1989, 30; A. Mann, Die Neuromanik, Köln 1966

anziehenden romantischen Bauweisen" und lasse doch "eine freie Gestaltung" zu.[109]

Das Hübsche Argument der "Geschmeidigkeit" des Rundbogenstils findet sich schließlich in Gottfried Sempers Begründung seines Entwurfs zu einer überkuppelten, "byzantinischen" Nikolaikirche für Hamburg wieder. Sein Vorschlag gewann bekanntlich den Architekturwettbewerb, wurde jedoch zugunsten eines neogotischen Entwurfs George Gilbert Scotts von einer neu besetzten Jury aus dem Feld geschlagen. Semper bewertete in diesem Zusammenhang 1844 in *Ueber den Bau evangelischer Kirchen* die bevorzugte "vorgothische Rundbogenarchitektur" als der eigenen Zeit näherstehend, während der Spitzbogen zu sehr an die Kultur des Mittelalters gebunden sei :

> "Dieser Baustil , dessen echt nationale Entwickelung durch das hinzugekommene Element des Spitzbogens gestört wurde, hat sich selbst nicht überlebt, wie der gothische, er ist teils aus diesem Grunde einer ferneren Ausbildung fähiger, teils an sich biegsamer und weniger exklusiv."[110]

Dieser Gedanke der "Bildsamkeit" offener, unvollendeter Bausysteme wurde in der internationalen Neoromanik etwa ab Mitte des 19. Jahrhunderts ein wichtiges Argument gegen die dogmatische Enge neugotischer Theoriebildung.[111] Der Rundbogenstil Hübschs wurde in der Diskussion allerdings schon seit den dreißiger Jahren mit dem byzantinischen Stil einschließlich der romanischen Architektur gleichgesetzt, obwohl er ein zeit- und ortloses Konstrukt war. Zehn

---

[109] August Voit, Entwurfsbegründung zu einem Maximilianeum (um 1850/ 51), Beitrag zum gleichnamigen Architekturwettbewerb (Original im Geheimen Hausarchiv München (i.f. "GHA"), NL. Max. II. Nr. 78/2/113), zit. nach H. J. Kotzur 1977, Bd. I, 88. Kotzur nimmt eine direkte Rezeption von "In welchem Style " durch August Voit an. Die stilbildende Rolle des Sakralbaus war allerdings ein Gemeinplatz romantischer Architekturtheorie, den schon Klenze 1822 in der Schrift "Anweisung zu Kirchen des christlichen Cultus" adaptiert hatte.

[110] G. Semper, Entwurf der Hamburger Nikolaikirche, in: Zeitschrift für praktische Baukunst 1844, 4, 24-27, wiederabgedruckt in: G. Semper, Kleine Schriften (1884^1), Nachdruck Mittenwald 1979, 463. Es blieb Semper vorbehalten, Hübschs Entscheidung für den Rundbogenstil mit den architektonischen Vorzügen zu begründen : "Der Rundbogen gestattet dagegen eine viel freiere Anwendung. Er läßt gute Verhältnisse zu, sowohl im Schlanken, Hochstrebenden, als auch im Schweren, gedrängten, obwohl er nach der erstgenannten Richtung hin beschränkter ist, als der Spitzbogen. Er gewährt eine manngigfaltigere Charakteristik der Gebäude; die feinsten Abweichungen der Formen und Verhältnisse, wie bei der menschlichen Gesichtsbildung, sind hinreichend, dem Bauwerke ein ganz anderes Gepräge aufzudrücken (...) ...genügt es, ... , aus dem Gesagten nur so viel zu entnehmen, daß wo Räume zu überwölben sind, die zu einer gegebenen Höhe verhältnismäßig viel Breite haben, der Rundbogen, nicht aber der Spitzbogen der organisch bedungene ist.", s. Semper (1979), "Ueber den Bau evangelischer Kirchen" (zum Entwurf von 1844), ibid., 461; s. a. E.O. Fritsch, Der Kirchenbau des Protestantismus, Berlin 1893, 221

[111] zur Unterscheidung zwischen dem Rundbogenstil der ersten Jahrhunderthälfte und der historisierenden Neuromanik ab etwa 1860 s. Philip Kent, The Meaning of the Romanesque Revival, Ann Arbor 1994, 74 - 80; vgl. M. Bringmann, Studien zur neuromanischen Architektur in Deutschland, Heidelberg 1968, 36; zur Architekturtheorie der Neugotik s. Germann (1974), "Neugotik als Reformbewegung (1840-1860)", 93-152

Jahre später würdigte Hübsch in den "Bauwerken" die einfachen Bauten des byzantinischen Stils, die er den gotischen Kirchen vorzog. Allerdings mißfielen die "die Räumlichkeit beengende[n] Pfeiler" und dicken Mauern als Materialverschwendung. Wohl vor dem Hintergrund der Rundbogenstil-Diskussion in den Zeitschriften unterschied er zwischen dem historischen Rundbogenstil und seinem eigenen. Nicht eine "*conventionelle* Nachahmung des byzantinischen Styles" sei das Ziel, sondern "dem ächt architectonischen Geist der byzantinischen Monumente" sei nachzustreben. Implizierte auch dieses Verfahren eine Auswahl, so kann doch als Unterschied zur Neugotik und zur späteren Neuromanik gelten, daß Hübschs Rundbogenstil sich nicht auf einen bestimmten "Epochenstil" oder nationale Grenzen festlegen ließ. Die Anlehnung an den Kirchenbau des romanischen Mittelalters bleibt im Konzept von 1828 partiell, weil durch die Orientierung an der tektonischen Wahrheit der Klassik eine Nähe zur später als "christliche Klassik" bezeichneten Architektur des Frühchristentums und der Frührenaissance Italiens gegeben war.
Die neuen, "im Rundbogen-Styl gehaltenen Gebäude" waren mit den historischen nicht zu verwechseln, denn sie erhielten fortschrittlichere Konstruktionen, hellere Räume und "mannigfachere Formen".[112] In seiner Architektur der anschließenden Jahrzehnte machte der Architekt die mit Rund- oder Stichbogen überwölbte Säule zum Kennzeichen seines Stils. Als einziger unter den Architekten, die an der Stildebatte teilnahmen, hielt Hübsch seine Richtlinien eines gemeinschaftlichen Stils der Gegenwart für "unumstößlich"[113] objektiv. Er vertrat sie auch in seiner Lehre als Architekturprofessor an der polytechnischen Schule und erweiterte dieses Grundkonzept im Lauf seines Lebens nur geringfügig. Das folgende Kapitel wendet sich seiner architekturtheoretischen Hauptschrift von 1847 zu.

---

[112]"Das Letztgesagte mag mich von dem Verdacht reinigen, als wenn ich einer *conventionellen* Nachahmung des byzantinischen Styles huldigte ... Aber demohngeachtet werden sich unsere heutigen im Rundbogen-Styl gehaltenen Gebäude wesentlich von den byzantinischen unterscheiden durch mehr raffinirte Constructionen, durch manigfachere Formen, durch leichtere mit mehr Fenstern versehene Massen, und - leider auch durch eine grössere Nüchternheit !", s. Hübsch., Bauwerke (1838), Textband, Einleitung, 6
[113]Hübsch, Bauwerke (1838), 6

2.3 Zwischen Rationalismus und Idealismus : Die Architekturästhetik von 1847

Rund zwei Jahrzehnte nach seiner Streitschrift griff Hübsch die Frage, in welchem Stil zu bauen sei, abermals auf und widmete dem Thema eine über 240 Seiten starke Schrift. Die inzwischen neu edierte Publikation von 1847 mit dem bezeichnenden Titel "Die Architectur und ihr Verhältniß zur heutigen Malerei und Sculptur" gilt als sein theoretisches Hauptwerk.[114] Vieles, was 1828 noch als vage Alternative zum Bisherigen skizziert wurde, konnte nun detaillierter ausgeführt und mit dem Hinweis auf die eigene Baupraxis unterlegt werden. Insofern bildet die in diesem Buch ausgebreitete Architekturästhetik das Verbindungsglied zwischen den Frühschriften und der auf den Kirchenbau zugespitzten "Monumentalbautheorie" in der letzten Publikation von 1858 / 62. Die Abfassung in den vierziger Jahren fiel in eine Phase, in der wiederholte Reisen, große öffentliche Bauaufträge und die Lehre an der polytechnischen Schule Hübsch in Anspruch nahmen.[115] Er selbst betonte im Vorwort die Kontinuität seiner "Kunsttheorie", indem er auf die Präzisierung seines Standpunkts durch gewachsene Kenntnisse hinwies.[116] Valdenaire würdigte das Buch treffend und knapp als eine "lebendig und geistvoll abgefasste *Ästhetik*", in welcher der Architekt von den Grundbegriffen seines Gestaltens Rechenschaft ablege, um seine "eklektische, stark intellektuelle Kunst" mit einer "durch Bildung" und "wissenschaftliches Ergründen" gewonnenen Theorie zu rechtfertigen.[117]

Böhmer wähnte den Freund "mit [August Welby Northmore] Pugin auf einer Linie" (sic !) und lobte das Werk emphatisch als eine "auf realen Grundlagen ruhende Aesthetik der Baukunst", dessen christlicher Standpunkt "so gelehrt und fein durchgefühlt" sei.[118] Der überwiegend zugeneigte Rezensent Merz

---

[114]Wulf Schirmer, im Nachwort zum Neuabdruck : H. Hübsch, Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur, Berlin 1985, Nachwort, 252 ("stellt ihn an die Seite der wenigen großen Architekturtheoretiker des 19. Jahrhunderts"). Die Zitate und Seitenangaben dieses Kapitels wurden folgendermaßen gekennzeichnet. Die Erstausgabe "Die Architectur und ihr Verhältniß ...", Stuttgart/ Tübingen 1847 nach der Seitennumerierung des Exemplars in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, i.f. "1847". Der Nachdruck hat eine modernisierte Orthographie und abweichende Seitennumerierung; die Kapitel- und Anmerkungsnumerierung ist dieselbe, i. f. "1847/ 1985"

[115]vgl. Kap. II.4; Kap. IV.1-2

[116]ImVorwort, o.S. und Hübsch 1847/1985, 229. Auch diese Abhandlung will er als "vorläufig" verstanden wissen.

[117]A.Valdenaire , H. Hübsch, Karlsruhe 1926, 200-201

[118]Brief J.F. Böhmers vom 5.5. 1847 (Frankfurt) an Hübsch in Karlsruhe, in: Janssen (1868), Bd. I, 485. A. W. N. Pugin, einer der eifrigsten Verfechter "christlicher" (Neo-) Gotik in England stellte in "True Principles of Pointed or

prophezeihte den darin ausgebreiteten "kunstgeschichtlichen Anschauungen und Urtheile[n]", deren "Schärfe und Gründlichkeit, Neuheit und Tragweite" ihn beeindruckten, eine bleibende Geltung in der "Kunstgeschichtsschreibung" und gratulierte der "Bauwelt" zu einem derartig philosophischen Architekten, "der so viel besser sei als seine Zeit."[119] Die Gegenwart erschien Merz, der Hübschs konservative Gesellschafts- und Architekturkritik weitgehend teilte, als "Übergangszeit", die Architektur in einem Prokustesbett der "Stil- und Charakterlosigkeit" gefangen.[120] In seiner Rezension gab er der Frage nach dem adäquaten Baustil der Gegenwart breiten Raum, beklagte den allgemeinen Wertewandel zu Lasten einer religiösen, volkstümlich-kollektiven Gesinnung und prophezeihte Hübsch, er sei ein "Baumeister ohne sein Volk". Die Schrift jedoch werde den unkritischen Nachahmern unter den Architekten eine Richtung aufzeigen, der darin spürbare "aufrichtige geschichliche Sinn" die Entzweiungen und Befangenheiten der Stilparteien - "Hellenisten, Romanisten, Gothiker, Perrücken (sic !) und Moden"- durchschaubar machen. Merz' Bemerkung bezieht sich auf den nun breit angelegten Versuch, aus den historischen Bauarten der klassischen westeuropäischen Tradition "einen sichern zweitausendjährigen Wegweiser" zur Grundlegung eines Baustils der Gegenwart herzuleiten.[121] Einerseits faßte Hübsch seine eigene Kunst- und Architekturauffassung zusammen und erklärte seine künstlerischen Absichten ; andererseits verstand er dies als Entwicklung des "streng objektiven Skeletts" von 1828. Die Erwartung einer Übereinkunft unter Architekten hatte sich 1847 nicht erfüllt, im Gegenteil nahmen die pluralistischen und historisierenden Tendenzen in einem nicht geahnten Maß zu. Die gleichzeitige Ausführung von Gebäuden in den verschiedensten historischen Baustilen, teilweise an einem Ort, widersprach aller überlieferten Baupraxis "seit Erschaffung der Welt". Hübsch befürchtete nun einen "permanenten Carneval" der Stile[122] und warnte, "mit einer eklektisch-bunten Mischung von allerlei Beliebigem" könne niemand "eine

---

Christian Architecture" (London 1841) ein christliches Mittelalter aus moralischen Beweggründen gegen eine moderne Gegenwart. Eine Parallele zu Hübsch besteht in Pugins Forderung, ein Gebäude dürfe keine Merkmale aufweisen, die nicht notwendig durch die Konstruktion begründet seien. Zu Pugin s. J. Dobai, Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England, Bd. III, Bern 1977, 796 f.

[119]F. H. Merz, Bemerkungen zur Schrift "Die Architectur und ihr Verhältniß zur heutigen Malerei und Sculptur" (1847) von Heinrich Hübsch, in: Kunstblatt, Nr. 50, 12.10.1848, 197-200; Fortsetzung Nr. 52 (24.10.1848), 205-208, die obigen Zitate S. 200; 208

[120]vgl. Hübsch 1847,15; 1847/ 1985, 20

[121]Merz (1848), 200

[122]Hübsch 1847, Einleitung, XX

organische Architektur" zustande bringen.[123] Deren "Prinzipien" wollte er mit seiner vorläufigen Abhandlung "mit Bestimmtheit aussprechen". Seine Schrift kann jedoch zugleich als Stellungnahme in der Diskussion um den Baustil gelten. Während "In welchem Style ...?" oft als "ahistorische" oder "vor-funktionalistische" Theorie eines Rationalisten bezeichnet wurde, gilt die Abhandlung von 1847 als konservative Wende im Spannungsfeld einer spätromantischen Ästhetik.[124] Schon der Umfang gibt ihr im Vergleich zum Frühwerk einen gravitätischen Charakter, doch auch inhaltlich mußte es durch die veränderte Architektursituation zu einer Verlagerung der Argumentation kommen. Mit der Überwindung des normativen Stilbegriffs zugunsten des historischen verflüchtigte sich das einstige Feindbild klassizistischer Baupraxis und -ästhetik. Hübschs "Kampf gegen das willkürliche Nachahmen bald dieses, bald jenen Stiles" kündete von der pluralistischen Wirklichkeit, von der sich seine Apologie eines "*classisch-neuchristlichen Baustils*" der Gegenwart als Verteidigung des eigenen, einseitigen Standpunkts abhob.[125] Das Buch gliedert sich in einen einleitenden allgemeinen Teil, in welchem die Hauptzüge einer "allgemeinen Ästhetik der Architectur" dargelegt werden ; einen historisch-chronologischen Teil mit Charakterisierungen der Bauarten von der Antike bis zur Neuzeit mit damals typischer Ellipse des Barock und in zwei Schlußkapitel, in denen Hübsch seine Vorstellungen über den "neuen Stil" mit ästhetischen, ethischen und historischen Argumenten untermauert.[126] Dieser dialektische Dreischritt ist aus den früheren Schriften vertraut. Die Einteilung in

---

[123]Hübsch 1847, 129. Er spricht in Bezug auf das Stadtbild der Gegenwart sogar von "in dem Bett des Prokustes [zugerichteten] Stylen" (1847, 20). Unter "eklektisch" wird 1847 das Auswählen und Zusammenstellen verschiedener historischer Vorbilder , das Amalgamieren heterogener Formen verstanden. Diese Definition deckt sich weitgehend mit dem Begriff Eklektizismus, wie er in bezug auf die Kunst des 19. Jahrhunderts definiert wird : Als "combination in a single work of elements from different historical styles" bzw. "stylistic variety after Neoclassicism from 1820s onwards.", s. "Eclecticism", Dictionary of Art 1996, Bd. 9, 703-704. Diese Definition verkennt, daß schon der Klassizismus tendenziell "eklektisch" war, weil verschiedene historische Vorbilder amalgamiert wurden. Zur Begriffsgeschichte s. W. Nieke, "Eklektizismus", in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von J. Ritter, hier Bd. II, Basel / Stuttgart 1972, Sp. 432 f.

[124]u.a. Döhmer (1976), 73; Brix /Steinhauser (1978), 199-310; 267 f. ; "Die Suche nach der verlorenen Einheit der Künste", 299-310; Eberhard Drüeke, Der Maximilianstil, München 1981, zu Hübsch 68-69. Drüeke sieht Hübschs bürgerlich-rationalistischen Sinn als zeitlich verspätete Durand-Rezeption und weist auf die Unterschiede zur französischen Lehre hin.

[125]s. A. Woltmann, "H. Hübsch", in: Badische Biographien, Bd. I, (1875), zur Schrift von 1847, S. 398

[126]Einleitung, 9-26; allgemeine Ästhetik, S. 27-49; "historische Betrachtung der verschiedenen Bauarten", 50-183; Baustil der Gegenwart, 184-234 , s. Hübsch 1847/1985

einem systematisch-ästhetischen Teil und einen historisch-empirischen kann von Rumohrs "Forschungen" (1827-1831) und den ersten kunsthistorischen Handbüchern , z.B. Carl Ottfried Müllers *Handbuch der Archäologie*, angeregt worden sein, die noch der Tradition der Ästhetiken verwandt waren. Außerdem dürfte Hübsch die von Hotho publizierte *Ästhetik* Hegels bekannt gewesen sein. Die Gliederung war Teil der argumentativen Strategie und wurde in der Denkmalpublikation von 1858 / 62 wiederholt. "Die Architectur und ihr Verhältniß" richtete sich an einen breiten Adressatenkreis aus Architekten, praxisfernen Theoretikern, Künstlern und Kunstinteressierten. Der didaktische Aufbau der Schrift und die oft breiten Erläuterungen architektonischer Sachverhalte erklären sich aus der Leserschaft und dem Verzicht auf Illustrationen.[127] Im folgenden seien lediglich die wichtigsten Aspekte der drei Teile herausgegriffen, um die Grundzüge der reifen Theorie zu klären.

2.3.1 Der allgemein-ästhetische Teil

Mit vielen Architekten seiner Zeit teilte Hübsch durch die Orientierung an den Baudenkmälern der Vergangenheit die Ansicht, daß nur dem höheren Monument in Unterscheidung von der rangniedrigeren "Utilitäts-Architectur" eine stilbildende Rolle zukommen könnte. Das Festhalten an der Rangfolge der Baugattungen, mit dem Kirchenbau als höchster und dem Privatbau als unterster Aufgabe des Architekten, markiert auch in Hübschs Theorie den Hauptunterschied zu Durands Architekturauffassung und wirkte sich auch praktisch aus.[128] Schon in der Schrift von 1828 wurde jedoch die Verzierung in Relation zum Rang des Gebäudes gesetzt und die Basilika als bevorzugter Bautyp diskutiert. 1847 tritt die einseitige

---

[127] Die Illustrationen des Nachdrucks von 1985 sind nicht Bestandteil der Erstausgabe. Im Vorwort erwähnt Hübsch "Zeichnungen", die "noch länger fehlen dürften". Dies deutet darauf hin , daß die Abhandlung ohne Verweis auf Abbildungen konzipiert wurde. Da Hübsch "Die Architectur und ihr Verhältniß..." auch als Vorlesungsskript verwendete (vgl. Kap. II.4) , war die Hinzufügung von Tafeln vielleicht nachträglich geplant. Die Illustrationen sind aber nicht mehr ediert worden; in den Karlsruher Archiven fand ich keinen Hinweis auf Vorlagen. Erst 1862 illustrierte Hübsch den Teil I seiner Denkmalpublikation, der auf dem "allgemeinen Theil" von 1847 aufbaut. Illustrationen zum historischen Teil von 1847 sind jedoch nicht bekannt, vielleicht weil August Voit mit Franz Kugler bereits an einen Bilderatlas zum "Handbuch der Kunstgeschichte", Stuttgart 1842 , arbeitete und eigene Illustrationen zuviel Aufwand bedeuteten.

[128]Hübsch 1847; 1-2 Ableitung der Architektur aus dem religiösen "Cultus". Die niederen Profanbauten hätten im Laufe der Zeit die prächtigen Kultbauten in bescheidenen Formen nachgeahmt; vgl. Stieglitz, Encyclopädie der Baukunst, Artikel "Kirche", 101- 231; zum Kirchenbau vgl. Kap. IV.1

Konzentration auf den basilikalen Raum als Grundmodell einer zeitgemäßen "Total-Architektur"[129] nur deutlicher hervor, weil Weinbrenners Gedankengut hinter Ideen der romantischen Kunst- und Architekturtheorie zurücktrat. Insofern ist es fraglich, ob 1847 eine theoretische Neuorientierung erfolgte oder nicht stattdessen eine konstruktiv-materialistische Stil- und Architekturauffassung nachträglich mit Gedanken nazarenischer Künstlertheorie und vereinzelten Anleihen einer idealistisch-romantischen Ästhetik "überhöht" wurde ? In der Widmung an die in Nürnberg zur Dürer-Feier versammelten Künstler sollte die Architektur sich wie die Malerei und Plastik der Antikenimitation entledigen.[130] 1847 forderte Hübsch für Architektur, Plastik und Malerei "eine übereinstimmende Richtung" wie in der "classisch-christlichen" Epoche des italienischen Mittelalters zwischen Gotik und Renaissance. Wie der Titel der Schrift ankündigte, postulierte der Architekt, alle drei "Hauptkünste" hätten in Hochphasen der Kunstentwicklung denselben "Grundcharakter" aufgewiesen und seien stets an einem monumentalen Bauwerk gemeinsam aufgetreten. [131] Durch die Nähe zu nazarenischen Künstlerkreisen um Cornelius konnte er die fortschreitende Emanzipation der Malerei und Plastik zugunsten eines rückwärtsgewandten Ideals ignorieren und von der Architektur der Gegenwart die Annäherung an die "neuchristliche" Kunst befreundeter Maler fordern. Diese romantische Idee eines Zusammenwirkens der drei großen Künste der Renaissance zu einer "stimmungsvollen Totalität" und die Reduktion der Architektur auf das steinerne öffentliche Monument geben der Schrift von 1847 die Richtung vor. Schon Merz zeigte sich über die Pflicht einer "einheitlichen Hauptrichtung" und die dienende Rolle der Architektur befremdet , Hübsch jedoch erschien deren enge Verbindung mit der Skulptur und Historienmalerei als "*ästhetische Notwendigkeit*." [132] Das erste Kapitel über das "Verhältniß der Architectur zu den anderen schönen Künsten" liest sich als versuchte Ehrenrettung des überwölbten Steinbaus und des stilbildenden Kultbaus. Mit dem Hinweis auf die jüngere Philosophie wird die Definition der Einzelkünste als "nothwendig sich ergänzende Seiten einer Totalität" begründet.[133] Diese Totalität kann nicht über Regel- oder Proportionsysteme, sondern nur über die Empfindung und

---

[129]Hübsch 1847 / 1985, 25

[130]Hübsch 1828, Widmung

[131]Hübsch 1847, 1-5; vgl. Hübsch, in : "Über die aesthetischen Principien monumentaler Architectur", in: Deutsches Kunstblatt, 8, Nr. 26, 1857, Sp. 221

[132]Hübsch 1847 / 1985, 9. Die Idee, die gegenwärtige Architektur müsse sich der "neuchristlichen" Malerschule anschließen, wurde zugunsten der Architektur als erste Kunst zurückgewiesen, s. Merz (1848), 207

[133]Hübsch 1847 (Kap. I), 1-5, hier 1

Wahrnehmung des Betrachters vermittelt werden. [134] Die Architektur ist im Unterschied zu den Frühschriften als Kunst bestimmt, die wie Malerei und Plastik den "geistig höchsten Interessen der Menschheit" diene, wobei der einfache Zweckbau wie ein Genregemälde von der höheren Gattung der Historie , dem öffentlichen "*Kunstbau*"[135] unterschieden sein müsse : Sie erschaffe als einzige nichtmimetische unter den Künsten "das kolossale Kleid für geistige Interessen in unvergänglichem Stoffe."[136] Im Vergleich zur anorganischen , ungestalteten Materie steht sie höher, weil sie idealen Interessen Raum gibt und weil sie nach Zweckmäßigkeit und "vernünftiger Notwendigkeit" vom Künstler gestaltet ist.[137] Unter den einzelnen Teilen und Gliedern eines Bauwerks kann es nach Hübschs Ansicht keinen der vegetabilischen Natur vergleichbaren "rein-organischen" Zusammenhang im Sinne einer perfekten Balance von Zweck und Mitteln geben, weil der Bauschmuck über diese Zweckmäßigkeit hinausstrebt. Von einem noch klassizistischen Standpunkt wird der Organizitätsbegriff der neugotischen Architekturtheorie verworfen, das Organische eines Bauwerks mehr in der Anordnung und Gliederung der konstruktiv begründeten "Hauptform" gesehen. Das zweite Kapitel leitet daher über zur Frage nach der "architektonischen Schönheit", die schon Weinbrenner nicht völlig definieren konnte. Entscheidend für alle Schriften zwischen 1847 bis 1862 ist, daß das aus der Betrachtung antiker Tempel gewonnene Teilungstheorem[138] der älteren Architekturtheorie, die Unterteilung in zweckmäßig-konstruktive und nicht rein funktionale bzw. arbiträre Formen beibehalten und auf alle Bauarten angewendet wird. Auf die Konsequenz dieser Trennung wird noch eingegangen. Die Schönheitsdefinition von 1847 ist weder eine rein funktionalistische, noch ist sie konsequent auf den empfindenden Betrachter bezogen. Von den Technizisten unter den Architekten grenzt Hübsch sich ab, indem "architektonische Schönheit" mehr ist als die Funktionalität des Gebäudes und sich

---

[134]vgl. Kap. IV.1 . Noch 1857 wird diese Wahrnehmungsästhetik wiederholt : Der Raum soll nach seinem "Zweck" Empfindungen im Betrachter auslösen, z.B. ein Kirchenraum "einen [das Gemüth] erhebenden Eindruck" machen, s. Hübsch, DKB 1857, 222

[135]Der Begriff "monumentaler Kunstbau" wird 1857 (DKB, Sp. 222) verwendet, ist inhaltlich jedoch 1847 vorbereitet. Zur idealen Architektur zählen auch öffentliche, repräsentative Profanbauten ("Paläste") mit Ausnahme der Privatbauten.

[136]1847/1985, 9; wiederholt in: Hübsch,"Über die aesthetischen Principien monumentaler Architectur", in: DKB, 8, Nr. 26, 1857, Sp. 221 1857 spricht Hübsch explizit von der Architektur als "schöne[r] Kunst". - Schon Stieglitz sah die Verbindung zwischen der nicht imitierenden Architektur mit den anderen "schönen Künsten" in der Wahrnehmung und "Wirkung auf das Herz" des Betrachters, s. J. Bisky (2000), 120

[137]1847, 4 -5

[138]Philipp (1996), 217

aus der Nähe zum "höheren (idealen) Zweck" ein qualitativer Unterschied der "Schönheit" von Architektur ergeben soll. So ist die Gestaltung der Gesimse nicht völlig aus der Konstruktion erklärbar, und doch wie die "Verzierungen" Teil der Schönheit eines Gebäudes: [139] Da Architektur nicht identisch mit der Konstruktion ist und ihre Formen sich nicht allein aus statischen Verhältnissen erklären lassen, muß zur "kalten Reflexion und äußerlichen Kombinationsgabe" noch ein "Genius von wärmerer und höherer Natur" treten, um eine monumentale Architektur mit Kunstanspruch zu erschaffen.[140] Hübsch zögerte offenbar, die Schönheit nur aus der Logik der konstruktiv bedingten Formen herzuleiten, da er Schönheit als Synthese zweier "Pole", des Geistig-Abstrakten und des Sinnlich-Gefälligen auffaßte. In Anlehnung an seine Deutung christlicher Malerei und Skulptur als Versöhnung einer klassischen menschlichen Figur mit "christlichen Inhalten" verstand er unter der "vollständigen Schönheit" analog eine dialektische Vereinigung der "geistigen Charakteristik" mit dem "sinngefälligen Formalismus" der nicht-konstruktiven Elemente : Die Haupt- oder "Kernform" richtet sich nach dem Zweck des Gebäudes, seiner "räumlichen Bestimmung" ; die "decorative Seite" der Architektur sei hingegen "ein gänzlich inhaltloses augenfälliges Spiel", welches die Hauptformen "verbrämen" und hervorheben soll. Beiden sogenannten "Schönheitspolen" spricht Hübsch gleichberechtigen ästhetischen Charakter zu.[141] Eine Mittelposition nimmt 1847 die Gliederung der Wandflächen der (monumentalen) Hauptform ein, wobei Hübsch wie bei den eigenen ausgeführten Kirchenbauten eine Lisenengliederung voraussetzte. Da er diese Mauerverstärkungen bei eigenen Bauten zur Reduktion der Mauerdicke einsetzte, konnte er solche Wandgliederungen als zum Teil funktionale Formen klassifizieren. Er erweiterte somit Weinbrenners Verhältnis zwischen Hauptform und Verzierung zu einer dreistufigen Systematik, die jedoch die Beliebigkeit der stilistischen "Verzierung" über dem konstruktiv notwendigen Kern weder reflektierte noch erklären konnte.[142]

---

[139]Schönheit sei nicht aus dem Zweck und dem Inhalt allein erklärbar; die Schönheit einer Kirche sei etwas anderes als die Schönheit eines (öffentlichen) Palasts; es sei "haltlos, eine ästhetische Bedeutung der Hauptformen erneut zu supponiren"; "Zierlichkeit" und "Decoration" sind Teil der architektonischen Schönheit , obwohl nicht zweckmäßig-konstruktiv begründbar, s. 1847, 7

[140]Hübsch 1847 (Kap. II), hier Nachdruck 1847/ 1985, 40

[141]Hübsch 1847, Einleitung und Kap. II, 6-7; vgl. Hübsch, DKB (1857), 229-231

[142]vgl. Weinbrenner, das Architektonische Lehrbuch, Teil III, 2. Heft, Verzierungen, hier "Vorerinnerung", S. 3; zur stilistischen Varietät vgl. Kap. IV.1 Kirche in Zaisenhausen

Der "architektonischen Gliederung" ist ein eigenes Kapitel gewidmet. Da Hübsch die Analyse der Hauptbestandteile von Gebäuden in seiner "Theorie" von 1862 wiederholte, kann diese hier kurz gefaßt werden.[143] Die Definition eines doppelten Zwecks, des Gebäudezwecks und des statischen Zwecks der architektonischen Glieder von 1828, wurde 1847 beibehalten. Daher wird zwischen der räumlich-symmetrischen Anordnung eines Bauwerks und der statisch-symmetrischen Gestaltung einzelner "Elemente" differenziert. Unter der "absoluten Hauptgliederung" verstand der Architekt die Zusammensetzung der Elemente "nach ihren aus dem Zweck unerläßlich resultierenden Kernformen". Im Prinzip beschrieb Hübsch mit seiner Stufenfolge der "architektonischen Gliederung", die beim Ornament endet, den chronologischen Entwurfsprozeß. Lisenen und ähnliche "Unterglieder"gingen "aus einer sekundären Zweckmäßigkeit" hervor und bildeten, den "Gelenken des tierischen Körpers" ähnlich, die "feineren Abstufungen der Konstruktion." Die allererste und allgemeinste Aufgabe eines Gebäudes liegt in der "monumentalen Darstellung abgeschlossener Räume", die Schutz bieten und beleuchtet sein müssen. Die "wesentlichen" Formen eines jeden Bauwerks gehen "mit streng mathematischer Notwendigkeit" aus dem Zweck hervor. Damit sie nicht abstrakt und ungefällig wirken, bedarf es der "Untergliederung" und der "Ziergliederung".[144] Zur Ersteren gehören noch Basen, Kapitelle, etc. die einen unterschiedlichen konstruktiven Dienst am Bau leisten, dennoch künstlerisch gestaltet sein können. Die "zweite Classe" umfaßt die "Fein-Profilierung" (auch *Ziergliederung*). Sie soll die Hauptteile des Gebäudes, d.h. seine horizontalen und vertikalen Linien umranden, um damit dem monumentalen Bau "Leichtigkeit und Zierlichkeit" zu geben. Die Gesimse bilden z.B. den "organischen Abschluß" der Stockwerksbauten, weil "dem gebildeten Auge einfachkantig endende ... Körper und Flächen nicht genügen."[145] Die geometrische Auffassung des Baukörpers und der Hinweis auf die Gesetze der Wahrnehmung weisen Hübsch als Weinbrenner-Schüler aus. "Bloß für das Auge und den optischen Schein" ist die "architectonische Verzierung" da, die an die "eigentliche Ornamentik" grenzt. Im Artikel von 1857 erklärte Hübsch deren Ursprung mit der menschlichen Lust an "Zierrathen", dem jahrtausendealten "Trieb, seine Kleider und Geräthschaften mit mannichfachen

---

[143]Hübsch 1847/ 1985, 41-45

[144]1847 / 1985, 41-43. Diesen Schematismus des Reißbretts zu überspielen, ist Hübsch bei eigenen Bauten nicht immer gelungen, vgl. die Kritik zur St. Cyriakus-Kirche in Bulach

[145]Zu den drei Stufen der sogenannten formalen Gliederung des Bauwerks s. Hübsch (1857), 241

Verzierungen" zu versehen.[146] In Abgrenzung zu älteren Theoretikern, die jedoch nicht genannt werden, setzte er die Bedeutung der Verzierung besonders gering an, während in der Zwischengliederung eine "feinere architektonische Logik" walte. Für die Verzierung seien keine "Prinzipien" möglich, zumal ein "traditionelles Moment" selbst bei Bauwerken "gesünder fühlender Zeiten" die Tendenz zur gedankenlosen Übernahme historischer Formen auslöste.[147] Vorausgesetzt wurde, daß die Hauptformen eines Gebäudes (Sockel, Stütze /Wand, Decke und Dach, Wandöffnungen) zu jeder Zeit nach der "vernünftigen Notwendigkeit" des Zweckmäßigen konstruiert worden seien, während die Nachahmung oder Überlieferung von Formen hauptsächlich auf die "formale Gliederung" bzw. Verzierung beschränkt blieb.[148] Aus dem überblickshaften Vergleich der Denkmäler aller Völker und Zeiten - mit Ausnahme des eigenen Jahrhunderts - leitete Hübsch die allgemeine Definition eines kollektiven Baustils ab, der innerhalb seiner Epoche im Wesentlichen konstant geblieben sei. Diese vereinfachende Definition knüpfte an die Schrift von 1828 an und blieb bis zum Spätwerk unverändert. Grundlegend ist die Annahme eines "gemeinschaftlichen räumlichen Hauptcharakters", einer unabhängig von Zweck und Gattung des Gebäudes gleichbleibenden "Art zu konstruieren, zu gliedern und zu dekorieren", die sich an den Bauwerken eines Volks, eines Landstrichs und einer bestimmten Zeit zeige. Baustil ist *per definitionem* der "generelle Baucharakter" und der gleichbleibende "Formalismus" der künstlerischen Gestaltung der "Elemente" an den Gebäuden einer bestimmten Zeit, oder spezieller einer bestimmten "Schule". In den bildenden Künsten Malerei und Plastik wird ebenso ein kollektiver Volksstil angenommen, wobei im Unterschied zum Architekturstil der persönliche Ausdruck eines "Meisters" Gewicht erhält. [149] Der Stil in der Malerei ist auf die gefilterte Wiedergabe der Natur bezogen, die "durch den Geist des Künstlers

---

[146]Hübsch, DKB (1857), 241; wiederholt in Hübsch 1858/ 62 , "Allgemeine Theorie", Sp. 1-42. Möglicherweise setzte er sich hier mit Gedanken Gottfried Sempers auseinander, dessen Bewertung der (symbolischen) Verzierung er jedoch nicht teilte.

[147]An allen Bauarten zeigt sich nach Hübschs Beobachtung "ein traditionelles Moment, indem bei der formalen Gestaltung und Dekorierung der Hauptbestandteile des Baues immer viele, mehr oder weniger konventionelle Nachbildungen aus früheren Bauarten aufgenommen werden.", s. Hübsch 1847 / 1985 (Kap. V), 50. Eine ausführlichere Beschreibung der architektonischen Gliederungsarten sei ohne Zeichnungen unmöglich, s. Hübsch 1847 / 1985, 45

[148]Hübsch 1847/ 1985, 53

[149]Hübsch 1847, Kap. IV, 16 f.; Hübsch 1847 / 1985, 45-49, hier 46; identisch in: DKB (1857), 243 : "Die bei allen verschiedenartigen Aufgaben einer Periode sich gleich bleibende Art zu construieren, zu gliedern und zu dekorieren, nebst gemeinschaftlichem räumlichen Habitus, nennt man nun den Baustyl.", 243

hindurchgegangen" und somit idealisiert ist. In Anlehnung an die ältere humanistische Kunsttheorie und Goethe folgerte Hübsch :

> "Ist die stilisierte Naturdarstellung mit der Höhe des Gegenstandes ebenbürtig, so nennen wir dies einen guten Stil ...; steht sie aber darunter, so nennen wir die Darstellung stillos. Manier ist ... mit zu viel subjektiven Schwächen behafteter Stil."[150]

In der Architektur wird das subjektive Moment geringer gewichtet, da der Baustil vor allem "allgemeine Raumkonstruktion" ist und seine "besondere Charakteristik" nicht in den isolierten Stilelementen und ihrer Gestaltung, sondern in deren spezieller Anordnung zu einem "organischen Ganzen" liegt.[151] Stil sei somit der Harmonie in der Musik vergleichbar, sei die abstraktere Logik, nicht die individuelle Melodie. Mit dieser Stildefinition widersprach Hübsch anderen Theoretikern, die das Wesen des Stils nicht wie die Weinbrenner-Schule in der Konstruktion, sondern der dekorativen, stilistischen "Hülle" oder Symbolform erkannten. Im Unterschied zur Schrift von 1828 orientieren sich alle nachfolgenden Analysen historischer Baustile des zweiten Teils an einem "Einteilungssystem", in dem die isolierte Betrachtung der Elemente zugunsten des Grundtyps eines "vollständigen Baus" überwunden ist. Ohne weitere Begründung wird der Basilikatypus als allgemeinster Grundtyp einer christlichen Architektur- und Konstruktionsgeschichte angenommen, wenn der Architekt "*drei allgemeinere Hauptbildungen*" unterscheidet, "die .. in bezug auf die charakteristische Seite, als auch auf die formale Seite" des Stils als maßgeblich eingestuft werden :

> "1) der innere Hauptraum, welcher der Deckenunterstützung wegen durch Stützenreihen in mehrere ... Schiffe geteilt wird, und zwar so, daß das Mittelschiff ...noch besondere Fenster oberhalb der Seitenschiffe hat ... kurz ausgedrückt : das *mehrschiffige Innere*; 2) die *geschlossene äußere Façade*, einstöckig und mehrstöckig, mit ihren Unterabteilungen und Gesimsen, Türen,

---

[150]Hübsch 1847, 17; 1847 /1985, 47; vgl. Goethe, "Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil", in: Goethes Werke, Schriften zur Kunst Bd. 12, Hamburger Ausgabe , hrsg. von E. Trunz,12. Aufl. München 1994, 30-34; Rensselaer W. Lee, "Ut pictura poesis". The Humanistic Theory of Painting, in: Art Bulletin 22, 1940, 197-269

[151]Hübsch 1847, 18; 1847 /1985, 49. Der "generelle Baucharakter" wird durch die "besondere Charakteristik" des Bauwerks spezifiziert. Diese besteht z.B. bei der Kirche "in der speziellen Anordnung und Verbindung des Langhauses, des Chores, der Türme etc. zu einem organischen Ganzen, nicht aber in der speziellen Gestalt der Säulen, nicht in dem Rundbogen oder dem Spitzbogen. Mit ganz gleichen Säulen, mit ganz gleichen Bögen läßt sich bei anderer Anordnung auch ein Gebäude von verschiedenem ... Charakter bauen." Hübschs Theorie trägt noch deutliche Spuren der Lehre vom Charakter der Gebäude um 1800, vermutlich durch Stieglitz' Schriften vermittelt.

> Fenstern; 3) die *offene Halle* mit ihrer Decke, welche ... zwischen dem Inneren und dem geschlossenen Äußeren steht"[152]

Hübsch suchte in der Geschichte der Architektur, die sich für ihn auf monumentale Sakralarchitektur reduzierte, einen gemeinsamen Nenner. In den drei Hauptbildungen, die er im Kapitel über den Baustil der Gegenwart wiederaufgriff, erschöpfte sich seines Erachtens "die räumliche und konstruktive Bedeutsamkeit der größten architektonischen Aufgaben", da er an der stilbildenden Aufgabe des Sakralbaus festhielt. Hierin liegt eine Ursache, weshalb er über die öffentlichen Profanbauten seiner eigenen Zeit mit Ausnahme des Theaterbaus keine vergleichbaren Betrachtungen angestellt hat.

Aus dem bisher Gesagten wurde deutlich, daß der Rückblick auf die Geschichte der Architektur in Fortführung der rationalistischen Frühschriften der Frage nach dem Wesen der Architektur galt, das für Hübsch maßgeblich in der Konstruktion lag. Seine Überzeugung, der Architektur läge ein im Prinzip unwandelbarer Wesenskern zugrunde, steht aus heutiger Sicht in auffälligem Widerspruch zur vermeintlich historistischen Frage "*In welchem Style sollen wir bauen* ?". Das Prinzip der Historizität hat in Hübschs Architekturbetrachtung noch immer in einer generalisierenden Tendenz einen Gegenspieler.[153] Gesucht ist nicht das

---

[152]1847, 18-19; 1847 / 1985, 48-49, Zitat 48

[153]Unter "historistisch" wird im obigen Zusammenhang die in der heutigen Forschung geläufige Definition historistischen Stil- und Bauverhaltens verstanden, das die Stiläquivalenz und den historischen Stilbegriff der Epochenkunstgeschichte voraussetzt. Der Begriff wurde erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt. Für den historistischen Standpunkt in der Geschichtswissenschaft ist die Auffassung bestimmend, daß politische, gesellschaftliche (oder künstlerische) Erscheinungen und Prozesse nur aus den jeweiligen historischen Bedingungen heraus zu begreifen sind. Bei verschiedenster Ausdeutung findet darin der aus der Aufklärung überkommene Entwicklungsgedanke Ausdruck. Der Historismusbegriff wurde zur Beschreibung einer Erkenntnis- und Darstellungsmethode der Geschichtschreibung Leopold v. Rankes, Friedrich Meineckes, Benedetto Croces, u.v.a. geprägt und war zu Hübschs Zeit im heutigen Wortgebrauch unbekannt, s. "Historismus", in: Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften, hrsg. von H.J. Sandkühler, Hamburg 1990, Bd. 2, 549 f. In bezug auf die Architektur des 19. Jahrhunderts sprach H. Beencken in seiner 1942-43 verfaßten Studie "Schöpferische Bauideen der Romantik" erstmals von einer Architektur der Romantik, die er von derjenigen des späteren Historismus , der Neostile und "Revivals", abgrenzte. Beencken unterschied zwischen einer "romantischen Baugesinnung", die noch von der Assoziation historischer Vergangenheit zehrte, und einer "historistischen" Stilimitation, die in der ersten Jahrhunderthälfte im "Gothic Revival" einsetzte und sich mit der romantischen zeitlich überlappte. Historistische Tendenzen waren allgemein das Interesse an historischen Zusammenhängen und Bauformen, das sich zu Beginn des Jahrhunderts noch auf die Theorie beschränkte. Der Historismus wird daher von eklektischen Tendenzen unterschieden; er habe sich erst mit dem Ende der Romantik entfalten können und setzte die Stiläquivalenz (gotischer, byzantinischer, griechischer Stil) voraus, s. H. Beencken, Schöpferische Bauideen der Romantik (1952), 92-100; "Historicism", in:

Unterscheidende, sondern das Allgemeingültige, Gesetzmäßige, nicht das unwiederholbar Historische, sondern das Wiederkehrende bzw. Konstante in der Geschichte des Konstruierens in Stein.[154] Das Interesse am Baustil der Gegenwart steuerte das Verhältnis zur angehäuften Überlieferung, der "*Tradition*". Sie ist eine Sprache, die der Architekt kennen muß, um aus ihr Nutzen zur Formulierung eigener Gedanken zu ziehen. Vermutlich hätte Hübsch Viollet-le-Ducs Auffassung des Stils als "Konsequenz eines methodisch befolgten Prinzips" bejaht ; sie führte ihn im Umgang mit historischen Bauwerken zu ähnlich bedenklichen Purifizierungen.[155] Die Ambivalenz der Hübschen Theorie, die zwischen "historischem Denken" und einer ahistorisch strukturierten "Meta-Theorie" oszilliert, wird nirgends deutlicher als in der Idee der "natürlichen Bildungsmomente" des Stils.[156] Bezeichnenderweise wurden die 1828 eingeführten, universal gültigen Kategorien 1847 im Kapitel "Über historische Entwicklung der Architektur" aufgegriffen. Entlarvend im Hinblick auf Hübschs Geschichtskonstruktion ist der erste Satz, in dem von Momenten der "*Gestaltung des Baustils*" die Rede ist : Die vier stilbildenden Faktoren "Religionskultus und Sitten", "Klima", "Material und (Bau-) Technik" und "traditionelles Moment" bestimmten zu jeder Zeit den "räumlichen Hauptcharakter im Allgemeinen", da sie aus der gegenwärtigen Theorie zurück auf die Bauwerke seit den Griechen projiziert wurden und aufgrund ihrer Universalität ebenso für die Gegenwart gelten. Diese vier Faktoren, in denen Religion und architektonische Tradition gegenüber der Erstkonzeption aufgewertet wurden, liegen der Hübschen "Architekturgeschichte" als Variable eines nach Gesetzmäßigkeiten ablaufenden Prozesses zugrunde.[157] Mit mathematischen Termini erläuterte der

---

Dictionary of Art , Bd. 14, (1996), 580-581; "Historismus", in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 3, Basel 1974, S. 1142; vgl. "Entwicklung", in: R. Koselleck / O. Brunner u.a., Geschichtliche Grundbegriffe , Stuttgart 1975, Bd. 2, 199 f.

[154]Aus diesem Grund läßt sich Hübsch als "typischer Vertreter der die erste Jahrhunderthälfte dominierenden rationalistisch-technischen Auffassung" einordnen, s. Frank-Bertolt Raith, "Der Mechanismus der Erfindung. Zur Struktur der modernen Architektur seit 1800", in: Architectura, Bd. 29, 1999, 103

[155]"Stil ist die Konsequenz eines methodisch befolgten Prinzips." Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (Dictionnaire raisonné de l' architecture française du XI^{e} au XVI^{e} siècle, Paris 1854-1868, Vorwort), hier zit. n. Raith (1999), 105; zu Hübsch als "innovativer" Restaurator vgl. Kap. V dieser Arbeit

[156]Waskönig (1978), 93; 104-105; Raith (1999), 103

[157]"Bei der Gestaltung ... wirken mehrere Momente zusammen. Der räumliche Hauptcharakter ... bestimmte sich immer 1) durch Religionskultus und Sitten, und 2) durch das Klima, welches indesssen in den nachbarlichen Ländern des Okzidents (in Italien, Frankreich, Deutschland, England) nicht in dem Maße verschieden ist, daß es bei dem monumentalen Steinbau sehr bedeutende Verschiedenheiten

Architekt den historischen "Entwickelungsgang" als eine Reihe mit "keineswegs lauter notwendige [n] natürliche[n] und stetig aufeinander folgende[n] Phasen", in welchen sich der Baustil durch Einwirken drei variabler und eines unveränderlichen Faktors - des Klimas- bei einem Volk und in einem Land im Verlauf der Zeit verschieden gestaltete. Hübsch übertrug dabei die Unterteilung in Konstruktion und Verzierung auf den geschichtlichen Verlauf der Stilentwicklung, indem er für die "Konstruktions-Statik" einen "ziemlich regelmäßigen Entwicklungsgang" ("technostatische Progression") und für die künstlerische Durchbildung der abstrakten "Elemente" eine periodische "Steigerung vom Ruhigeren zum Bewegteren, vom Einfachen zum Verzierteren" innerhalb derselben Stilrichtung annahm, wie er sie an den griechischen Monumenten beobachtet hatte.[158] In seiner Theorie über die Entwicklung der Verzierung ist das aus dem Klassizismus geerbte Gebot der Mäßigung noch kenntlich und für die Gegenwartskunst bindend :

> "Die formale Steigerung vermehrt gewöhnlich die Ziergliederungen und architektonischen Verzierungen, die in den besseren Perioden nur eine volle und wohlmarkierte Begrenzung und Verbrämung der wesentlichen Hauptformen sind, bis zu einer übertriebenen Breite und Menge, und bedeckt endlich die letzern damit bis zur größten Überladung. Zugleich mit diesem Übergriffe der dekorativen Seite wird denn immer mehr eine äußerliche Regelmäßigkeit vorherrschend, welcher die wahre und lebendige Charakteristik bald als eine Härte erscheint, so daß, zunächst in der Sphäre der mehr arbiträren Konstruktiv-Formation, die ...Glieder dem ... gedankenlos werdenden Auge zu Liebe nicht in der Weise aufhören, ..., wie es die Schlichtheit und Wahrheit fordert, sondern in toter Gleichförmigkeit über den ganzen Bau hin sich .. fortsetzen. Noch schlimmer steht es um die charakteristische Wahrheit, wenn selbst ganze Hauptglieder in blind-formalem Sinne aufgefaßt werden, so daß .. die Säulen ohne eine zweckliche Existenz ...gleich einer ..Verzierung überzählig angebracht werden, um etwa mit gegenüberstehenden Säulen eine Art von blinder Symmetrie zu bilden, oder um dem Bau einen trügerisch reicheren Charakter, als ihm seiner Bestimmung nach zukommt, zu geben."[159]

Die Bewertung der historischen Bauarten nach in Teil I niedergelegten ästhetischen Kriterien der eigenen Architekturauffassung prägt den restlichen Teil des Buchs und

---

erzeugen könnte, 3) der konstruktive Hauptcharakter wird vorzugsweise durch die Art der Technik, die von dem Baumaterial und dem jeweiligen Grade der Geschicklichkeit im Konstruieren abhängt, bestimmt; und ... 4) ein traditionelles Moment, indem bei der formalen Gestaltung und Dekorierung ... immer viele, mehr oder weniger konventionell übertragene Nachbildungen aus früheren Bauarten aufgenommen wurden.", s. Hübsch 1847/ 1985, 50. 1828 nannte Hübsch das Baumaterial, den "heutigen Standpunkt der technostatischen Erfahrung", die Art der Bedeckung nach den Gegebenheiten des Klimas und die "allgemeine Eigenschaft unserer Bedürfnisse, die in dem Clima, vielleicht auch zum Theil in der Cultur begründet sind."

[158]1847/1985, 51; 52. Dieses Modell wiederholte Hübsch nochmals im Allgemeinen Teil seiner letzten Publikation von 1858/ 62.

[159]1847/ 1985, 51-52

blieb auch für Hübschs letzte Publikation geltend. Der Einfluß der Tradition, der Stilüberlieferung, wird 1847 anerkannt. Nach dem "Gesetz der Vernunft" müßte die "technostatische Progression" stetig verlaufen, "weil keine frühere Erfahrung verloren geht." Rücksprünge zur Massenanhäufung und "dickere[n] Stützen" als an bereits vor Augen stehenden Monumenten erklärte sich der Architekt mit dem Charakter eines Volkes", unvorhersehbaren Ereignissen und den Launen der Baumeister. Als Adept der Aufklärung wollte Hübsch die Architekturtradition in die Schranken der Vernunft weisen, die er als "die innere wahre und eigentliche Bildnerin" des Stils bezeichnete. Die Architektur ist zwar eine "historische Kunst", doch dürfe die "Tradition" nicht die konstruktiv bedingte "Kern-Gestaltung" erdrücken. Nur für die "formale Sphäre" der Bauornamentik begrüßte Hübsch lange Traditionsketten stilistischer Überlieferung als geschmacksbildend, weil er das Fortleben antiker Verzierungen in der frühchristlichen, romanischen und italienischen Renaissancearchitektur schätzte.[160]

2.3.2 Die Analysen historischer Bauarten

Die Kapitel VI bis XIII bieten eine vergleichende Analyse historischer Bauarten unter den in Teil I festgelegten Kriterien, den drei "Hauptbildungen" und den drei Stufen der architektonischen Gliederung von der griechischen Antike bis zur Renaissance des 16. Jahrhunderts.[161] Indem Hübsch die Geschichte der Architektur als Lehrmeisterin und Korrektiv des Geschmacksurteils akzeptierte, knüpfte er methodisch an Stieglitz und Hirt an.[162] Wie in den Frühschriften, dient

---

[160]"Die Tradition überschreitet zwar nicht selten ihre vernünftige Grenze, indem sie oft gedankenlos... sich auch auf die charakteristische Gliederung ausdehnt und hier die in eigentlicher Konsequenz herauszubildende Kern-Gestaltung erdrückt, besonders aber bei denjenigen Gliederungen, die keine so direkt konstruktive Natur haben, ihre launenhafte Herrschaft ausübt. Sie fesselt oft den Gedanken, der ohne ihre blendende Autorität vielleicht mit mehr Freiheit geschaffen hätte. Dagegen ist aber in der formalen Sphäre die Tradition meist kunstfördernd gewesen, denn ohne solchen aufklärenden Unterricht ... würden die verschiedenen Kunstrichtungen ... wohl nie viel über die Incunabel-Periode hinausgekommen sein.", s. Hübsch 1847/ 1985, 53; zur Bauornamentik vgl. Kap. III. 2

[161]Hübsch 1847, VI. Griechische Bauart, 23-37; VII. Römische Bauart, 38-49; VIII. Altchristliche Bauart, 50-66; IX. Romanische Bauart, 67-77; X. Nachromanische Bauart, 78-86; XI. Gothische Bauart, 87-105; XII. Altitalienische Bauart, 106-115; XIII Renaissance-Architectur, 116-128

[162]In der "Encyclopädie der Baukunst" äußerte Stieglitz schon 1792, die Architekten müßten die Architekturgeschichte kennen. Die Geschichte der Kunst erschien als Orientierung für die gegenwärtige Architektur. Diese Idee war der Architekturtheorie vor 1790 weitgehend fremd, s. J. Bisky, Poesie der Baukunst,

die Strukturanalyse der Bausysteme der Auffindung objektiver Prinzipien. Weil in der Gegenwart "sehr entgegengesetzte Ansichten" über die Frage des Baustils herrschten, konnte erst eine Revision aller in Frage kommenden Bauarten und die Erläuterung ihrer Vor- und Nachteile in bezug auf gegenwärtige Anforderungen zur Klärung der Stilfrage beitragen. Solche Stilvergleiche wurden in den vierziger Jahren von verschiedenen Architekten zur Rechtfertigung ihrer persönlichen Option genutzt, beschränkten sich jedoch meistens auf drei Bauarten. [163] Mit Ausnahme der griechischen Architektur entfallen alle übrigen Bauarten auf "Bogenstile". Ausgangspunkt der historischen Betrachtung ist somit die schon von Stieglitz (1792) geschilderte Entwicklung vom "Tempel" zur "Kirche und Hübschs Modell der beiden originären Konstruktionsarten. Die Auswahl der Baustile folgt dem Interesse an der Entwicklung des christlichen Monumentalbaus und stellt gegenüber Franz Kuglers enzyklopädischem *Handbuch der Kunstgeschichte* von 1842 einen Ausschnitt dar. Griechische und römische Architektur gehören zur "klassischen Kunst", die übrigen Bauarten zur "romantischen Architektur".[164] Im Vergleich mit den Frühschriften wird der Ursprung der Kunst aus dem religiösen Kult nun auch in der griechischen Antike betont. Der Versuch, das Wesen griechischer Kunst zu beschreiben, liest sich wie ein Pastiche aus Winckelmanns "edler Einfalt" und Hegels Gedanken in der *Ästhetik* : "heitere Ruhe, Einfachheit, ja Beschränktheit des Inhalts", ein Streben nach dem Ideal, das jedoch in anthropomorphen Formen und im Diesseitigen steckenbleibt, kennzeichne die Kunst der Griechen.[165] Was Hegel den Kindersinn der Antike nannte, bezeichnet Hübsch als einen "kindlichen

---

Köln /Weimar 2000, 120. Hirt forderte das Studium historischer Architektur als Voraussetzung einer freilich klassisch orientierten Architektursprache : "Durch das reine Auffassen der geschichtlichen Momente bildet sich erst der wahre innere Sinn für die Kunst ... Theorie und Geschichte stehen zueinander in genauester Wechselwirkung.", s. Aloys Hirt, Die Geschichte der Baukunst, Bd. I, Berlin 1821, S. III

[163]1847, 20. Auf Stilvergleiche stützt sich z.B. die Argumentation von C.A. Rosenthal, "In welchem Style sollen wir bauen ?", Zeitschrift für praktische Baukunst 4, 1844, 23 f. und Carl Gottlieb Boetticher, "Das Prinzip der hellenischen und germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage", Allgemeine Bauzeitung , Nr. 11, 1846, 111-125 (gehalten als Vortrag anläßlich des Schinkel-Fests). s. ausführlich W. Herrmann (1992), 1-60

[164]zu Hübschs Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichtsschreibung und dem Konflikt zwischen Ästhetik und Geschichte vgl. Kap. III

[165]Hegel nannte die "klassische Kunst" der Griechen in den Vorlesungen über Ästhetik "die Kunst der Mitte". Hübschs Kenntnis der Hegel'schen Schriften ist wahrscheinlich, da er in Kapitel 11 auf Hegels Philosophie verweist, s. G.W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, nach der Werkausgabe von 1832-1845, in: Hegel-Werke, hrsg. von E. Moldenhauer / K.M. Michel, Frankfurt a.M. 1997, Ästhetik II (= Bd. 14), 76; zu Hegels Verständnis griechischer Architektur s. B. Wyss , Trauer der Vollendung, München 1989, 31 f.

Seelenzustand".[166] Aus der "höheren ethischen Gesinnung" des Christen heraus konnte er den Griechen zwar eine sittliche Ordnung nicht absprechen, doch es fehlte die kontemplative Innerlichkeit des christlichen Glaubens, die Hegel in der *Ästhetik* als einen "Hauch und Duft der Trauer" der (hellenistischen) Götterstatuen über ihre mangelnde Innerlichkeit veranschaulichte. [167]

Hübsch leitete das Wesen der antiken griechischen Kultur im Unterschied zum Philosophen nicht aus der Plastik ab - obgleich er sie konform mit damaligen Auffassungen als die wesentliche Leistung der Griechen anerkannte[168] - , sondern aus dem "natürlichen Bildungsmoment" der Religion. Das antike Hellas wird als Gegensatz zur christlichen, abendländischen Kultur interpretiert, denn es ist der Ort, "*wo ein schöner Ringer mehr bewundert wurde, als ein aufopfernder Freund, wo... die Region der christlichen Gemüthswelt ...kaum geahnt wurde*."[169] Paradigma der griechischen Architektur ist 1847 der klassische Peripteros. Zumeist an Versammlungsorten und wichtigen Plätzen einer Stadt errichtet, imponierte er durch seine autarke Wirkung als freistehender Baukörper mit umlaufenden Säulenhallen und flachem Dach. [170] Seine plastische Wirkung wurde durch bekrönende Giebelfiguren, Akroterien und Reliefs noch unterstrichen, "so daß die Architectur fast nur als ein festliches Gestelle für diesen Reichtum der Sculptur erschien. "[171] Die Vorhallen seien ohne "ernstlichen Raumzweck" gewesen, da die Kulthandlung außerhalb des Tempels vollzogen wurde. Den Tempeln aus dem 5. vorchristlichen Jahrhundert bescheinigte Hübsch fachmännisch "eine nie wieder erreichte Höhe der Ausführung":

"auf der satten und feingliedrigen Begrenzung seiner Hauptformen weilt gefesselt das ergötzte Auge; ein zweitausendjähriger, nie alternder Marmorglanz strahlt" dem Beschauer entgegen. [172] Vom konstruktiven Standpunkt gesehen, war die Tempelarchitektur eine ergreifend schlichte, vollkommen stimmige Bauweise, deren Hauptmerkmal der "Ausdruck des stützenden Vertikalismus" war. [173] Die

---

[166]Hübsch 1847/ 1985, 55

[167]Hegel, Ästhetik II, 85 und Wyss, Trauer der Vollendung (1989), 51-2

[168]Hübsch 1847 /1985, 37

[169]1847, Kap. 15, 140 und 143

[170]1847, 61

[171]1847, 25

[172]1847, 25 und Hübsch DKB (1857), 229. Kennzeichen des Tempels seien "Grazie", "Anmut" und Dauerhaftigkeit. 1857 deutete Hübsch die griechische Architektur als Hauptrepräsentantin des "formalen Schönheitspols", die Basilika S. Paolo fuori le mura hingegen als "charakteristische Seite" der architektonischen Schönheit (ibid.).

[173]1847, 26. Die statische Interpretation der drei antiken Säulenordnungen (ibid., 30-31) knüpft an die Frühschriften an.

griechische Konstruktion reduzierte sich abermals auf die horizontale Überdeckung der Säule mit dem Architrav. Trat man von der würdevollen Halle in das Tempelinnere, war es nach Hübsch mit der Herrlichkeit vorbei : Im Tempelinnern fanden sich eher kleine, nüchterne Räume mit flachen Decken. Hier

> "machte die Architectur keinen selbständigen Eindruck, sondern diente blos dazu, um das Götterbild desto riesiger erscheinen zu lassen."[174]

Außen und Innen beim Tempel verhalten sich reziprok zum christlichen Kirchengebäude: den Griechen war nach dieser romantischen Interpretation die Gestalt des Tempeläußeren wichtiger als der Innenraum.[175] Obwohl Hübsch den griechischen Tempel würdigte, konnte er nicht umhin, den Griechen ihre Materialverschwendung vorzurechnen. Im Vergleich zur Wölbtechnik kosteten steinerne Deckenkonstruktionen à la grecque ein Vermögen. In Hübschs Geschichte der Baustile bildete die griechische Architektur daher nur die Vorgeschichte im großen Schauspiel christlicher Architekturtradition.[176]

In den nachfolgenden Römern, jenen dekadenten Nachahmern der griechischen Architektur, erkannte Hübsch die ersten Klassizisten der europäischen Architekturtradition. Seine Kritik der römischen Architektur ist im wesentlichen eine damals verbreitete Luxuskritik, in der sich "Architektur" und "Moral" vor dem aktuellen Hintergrund des jüngsten Klassizismus in Deutschland und Frankreich vermengen. Während die Griechen noch in ihrer Genügsamkeit sittlich gewesen seien, stellen sich die Römer als "nur für die Utilität lebendes Volk" dar. Ihre diesseitige "Eroberungssucht", ihr (imperialer) Stolz und ihre wachsenden Bedürfnisse führten zu einer Architektur, die durch "Massenhaftigkeit", "hohle Kolossalität" und monumentalen Pomp gekennzeichnet war. [177] Die harmonische, wenngleich etwas einförmige Balance griechischer Architektur wurde zersprengt zu einem "Gemisch von heterogenen Eigenschaften". Allerdings hätten selbst die Römer noch gewisse Qualitäten gekannt, die der zeitgenössischen Architektur Deutschlands mit ihrer "blos flitterhaften und trügerischen Pracht" völlig abhanden gekommen seien. [178] Fiel das moralische Urteil über den "Charakter der Römer"

---

[174]1847, 25

[175]"Der griechische Tempel verhält sich zur christlichen Kirche, wie ein griechisches Trauerspiel zu einem neueren.", s. 1847, 37. Auf die bei antiken Tempeln oftmals vermauerten Peristyle hatte Hübsch bereits in "Malerische Ansichten von Athen" hingewiesen. Die römischen Beispiele der zu Kirchen umgebauten Tempel waren ihm wohl durch wiederholte Romreisen bekannt.

[176]1847/1985, 55

[177]1847, Kap. VII, 40-41

[178]1847, 41

auch vernichtend aus, führten die gestiegenen "Bedürfnisse" im Imperium Romanum zu wesentlichen Neuerungen wie dem Stockwerksbau in "mannichfacher Gruppirung" und der Wölbtechnik zur Überdeckung großer Flächen.[179]
Unter diesen Innovationen hob Hübsch das Oktogon mit Walmdach, den Anschluß von Apsiden an quadratische Baukörper und die Gewölbetechnik mit Mörtel besonders hervor. Ihre neuen Mauerwerksverbünde ermöglichten in der "späteren Periode" der römischen Antike die Kombination von Säule und Bogen (z.B. am Diokletianspalast) und führten zu den ersten Gewölben mit geringerem Seitenschub.[180] Wie schon 1828, deutete Hübsch die Architektur der Römer als nicht gelungenen Kompromiß zwischen der Horizontal- und Bogenkonstruktion, die zu massigen, sogar mehrstöckigen Arkaden mit dekorativer Säulenarchitektur wie am Kolosseum geführt habe. Die "Scheinarchitektur" der Hochrenaissance führte der Architekt auf die Mißbräuche der römischen "Lügengliederung" zurück : Schon die römischen Monumente hielten dem strengen Maßstab tektonischer Wahrheit nicht stand, da sich Pilaster und Säulen ohne jegliche statische Funktion an ihren Fassaden fanden. Die Geringschätzung der römischen Monumente erklärt sich aus deren Bedeutung für die vitruvianische Architekturtheorie und fiel durch Hübschs Kenntnis des griechischen Ursprungs besonders streng aus. Selbst die Bauornamentik der Römer wird dem Vergleich mit der griechischen unterzogen :

> "Es blühte in der Ziergliederung und Ornamentik der gefällige spätgriechische Geschmack noch lange fort ... die griechische Genialität, Freiheit und Mannigfaltigkeit der Details erstarrte mehr zu ausschließlichen Autoritätsformen"[181]

Hübsch sprach der römischen "Hauptkonstruktion", die er in einem "widersinnigen Dualismus" befangen wähnte, die Vorbildlichkeit für die Gegenwart ab. Auch an der "Ziergliederung" mißfielen die unökonomischen, ausladenden Kranzgesimse und die "undeutliche Überladung" mit Bauornamentik. Sein Lob beschränkte sich auf die korinthische und toskanische Ordnung und kleinere "Zierglieder", die in "harmonischer Durchbildung" Neues zur Tradition beitrugen. [182]

Die schon 1828 umrissene, "altchristliche Architectur" wird 1847 in einer Ausführlichkeit erörtert, die nur noch durch die Denkmälerpublikation von 1858 / 62 übertroffen wurde. Unter dem Begriff "altchristliche Bauart" faßte Hübsch in

---

[179]1847, 38 Die Römer schufen "eine mannichfachige architectonische Gruppirung verschiedener Räume und Massen, ...innerlich, als äußerlich."
[180]1847, 39
[181]1847, 48-49; 1847/ 1985, 86
[182]1847/ 1985, 86-87

Übereinstimmung mit kunsthistorischen Periodisierungen die in Rom und Konstantinopel ausgeprägte Architektur zwischen dem 4. und 8. Jahrhundert zusammen, darunter die altrömischen und ravennatischen Kirchen, die konstantinischen Basiliken und Kuppelkirchen des byzantinischen Reichs und "die noch aus der altchristlichen (... barbarisirten) Schule stammenden Kirchen Griechenlands und Venedigs."[183] Dieser Stil stellt in einem noch teilweise teleologischen Geschichtsverständnis den Beginn der christlichen, "romantischen"[184] Architekturentwicklung dar. Diese christliche Architekturtradition reduzierte sich durch das Interesse am Monument auf den Sakralbau, welcher in jeder der anschließend diskutierten Kunstepochen "ein vollständiges Bild der ganzen Bauart" vermitteln sollte.[185] Für Hübschs Rundbogenstil war die "altchristliche Bauart" aufgrund des Basilikatypus entscheidend, weshalb er das "schlichte, hohe Wesen" des frühchristlichen Kirchenbaus als "neu gedachte Charakteristik" gegenüber der restlichen Epoche des dekadenten Römertums aufwerten wollte. Während klassizistische Theoretiker in der späten Antike noch mehrheitlich eine Phase des Niedergangs sahen, deutete Hübsch die Architektur und Kunst unter Konstantin dem Großen wie Rumohr als Beginn einer bis ins Mittelalter führenden Entwicklung.[186] Im Vergleich zu den Frühschriften wird das Nebeneinander von "Tempel" und "Kirche" als Opposition zweier Weltanschauungen, als Gegensatz zwischen materialistischer Prunksucht "des absterbenden römischen Kaisertums" und jungchristlicher "tiefer Einfalt" und inniger Glaubensbegeisterung interpretiert.[187] Das schlichte Äußere des

---

[183]1847/ 1985, 93-94

[184]vgl. Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842, 323 ff.

[185]"Die christliche Architektur lebt vorzugsweise im Kirchenbau. Während die antiken Tempel ... in den letzten Perioden [des römischen Reichs, Anm.] weder an Pracht , noch an Größe .. die hervorstechendsten Gebäude waren, weil die Römer mehr für die Utilität und den Luxus , als für ihre wenig begeisternde Religion bauten, so ist die christliche Kirche in jeder Beziehung .... der bedeutsamste Bau, gegen welchen alle übrigen öffentlichen Gebäude nur untergeordnet erscheinen. Wir haben im Kirchenbau einer jeden christlichen Periode immer ein vollständiges Bild der ganzen Bauart", s. Hübsch 1847 /1985, 89

[186]Nach Rumohr wurden in der frühchristlichen Epoche antike Formen in ein "neues Ganzes" *umgegossen* . Das Mittelalter habe sich hieran orientiert, vgl. F. von Rumohr, Italienische Forschungen, Bd. 3, 162; "Altchristliche Bauart", Hübsch 1847, 50-66; 1847/ 1985, 12-13 (Einleitung); 87-107, bes. 91; 106; zur Aufwertung der "altchristlichen" Architektur und Kunst s. ausführlich Kap. III dieser Arbeit

[187]Im Unterschied zu Klenze , der die frühchristliche Glaubensbegeisterung bereits in den "Anweisungen zu Kirchen des christlichen Cultus" (1822) als Argument für die christliche Säulenbasilika anführte, geht Hübsch auf die Religionszustände der "altchristlichen Periode" nicht näher ein. Klenze konstruierte mit deren Hilfe die gewagte These, die frühchristliche Basilika stehe nicht der verderbten römischen

Kirchenbaus aus Backstein gilt nun als architektonischer Ausdruck einer dem Polytheismus überlegenen Religion ; die Kirche wird als "neuer höherer Organismus" bezeichnet.[188] Für alle nachfolgenden Stilcharakterisierungen wurde dieser Nachdruck auf der Innerlichkeit des Christentums entscheidend, da alle Beschreibungen von Innenraum der Kirche und seiner Gliederung ausgehen und zuletzt zur Fassade gelangen. [189] Der scharfe Kontrast zwischen "heidnischer" und "christlicher" Antike bestimmt das gesamte Kapitel und kristallisiert sich in der Inversion des Raums im christlichen Kultraum, der Kirche.[190] Während sich der klassische Tempel mit Peristylen nach außen richtete, kehrt sich der christliche Kultraum nach innen und konzentriert die kostbarsten Materialien, Verzierungen und Wandbilder auf den heiligsten Raum. Sein Charakteristikum ist das vom Äußeren abgeschirmte Innere, dessen "emporstrebende" Räume die Gemüter erheben und allem Irdischen entrücken sollen. Hübsch übernahm geschickt Topoi des romantischen Gotikdiskurses, der in Hegels Deutung der christlichen Kirche einen Höhepunkt erreichte[191] und übertrug diese auf seine Interpretation des altchristlichen Kirchenraums :

> "Der Kultus des Christentums forderte gewaltige Räume, welche die ganze Gemeinde faßten, welche sie in eine höhere Stimmung versetzend der irdischen Welt entrückten, und welche von allen Punkten .. den Blick auf den

---

Antike, sondern den Prinzipien griechischer Architektur nahe, s. Klose (1999), 174 ff, hier 179

[188]Hübsch 1847 /1985, 12

[189]Diese Konzentration auf den (perspektivischen) Innenraum mag durch die Stiche Gutensohn und Knapps beeinflußt sein. Diese Reihenfolge der Beschreibung vom Kirchenraum zum Äußeren findet sich bereits in der älteren Kunstliteratur, z.B. in Christian Traugott Weinligs "Briefen über Rom" (Dresden 1782-87), s. J. Bisky (2000), 27

[190]Die "hohle Sophistik der heidnischen Philosophen" wird mit der "tiefen" spiritualen Fülle der altchristlichen Literatur (der Patristik) konrastiert, die "fromme Einfalt des jugendlichen Christentums" mit der "profanen Prunksucht" der Römer, die "inhaltsleere Blendarchitektur" der "Heiden" mit dem "hohen Wesen" der altchristlichen Kirche, s. Hübsch 1847, 50; 1847 /1985, 87

[191]"Frische Frömmigkeit habe zu "gewaltigen", "ätherischen", "empostrebenden" Räumen geführt, in denen sich die Gemeinde zur Predigt versammelte. "Dort waren die mit Portiken umgebenen einstöckigen Tempel mehr des mit Skulptur geschmückten Äußeren da; hier war die Kirche vor allem des ... Inneren wegen da", s. 1847 /1985, 13; 91; Hübsch 1847, 53. In der "Ästhetik" hatte Hegel die "heitere Offenheit" des griechischen Tempels mit dem Kirchenbau kontrastiert. Hegel orientierte sich an der gotischen Kathedrale, die er als einen umschlossenen Raum, eine Art Gefäß für den zu Gott strebenden Geist auffaßte. Diesen Gegensatz von "klassischem" und "romantischem" Raumgedanken und deren reziprokes Verhältnis übertrug Hübsch meines Erachtens von der Gotik auf die frühchristliche Basilika, um sie trotz ihrer Spolien als "christliche" Architektur rechtfertigen zu können. Zu Hegels Interpretation in der "Ästhetik" s. Wyss, Trauer der Vollendung (1989), 85

> Tisch des Herrn gestatteten : und diese Aufgabe wurde mit frischer Begeisterung und auf eine sehr großartige Weise gelöst."[192]

Den Gegnern der frühchristlichen Architektur, die diese "als ein vorerst noch ganz unorganisches, aus antiken Fragmenten zusammengeflicktes Machwerk" abwerteten, hielt er die konstruktive Logik und Zweckmäßigkeit der ersten Basiliken entgegen, die er mit dem "*statischen Anorganismus*" der spätrömischen Architektur der heidnischen Kaiser kontrastierte.[193] Unter Organizität verstand Hübsch weiterhin eine mit Konsequenz aus dem Doppelzweck konstruierte Architektur, wie sein Hinweis auf die nur funktionale Verwendung der Säule im frühchristlichen Kirchenbau belegt. [194] Im Vergleich mit den "heidnischen" Gerichtsbasiliken erschienen die kirchlichen Basiliken in der "charakteristischen Anordnung ... neu gedacht", womit Hübsch sich in der durch Zestermann, Kreuser und andere Archäologen geführten Debatte zu Wort meldete. [195] Der "christliche Hauptcharakter" der Bauart wird durch zwei Bautypen, die flachgedeckte Basilika römischer Provenienz und die konzentrische Kuppelkirche byzantinischer Herkunft repräsentiert.[196] Durch diese Ausweitung erhielten die altrömischen Kirchen, die als "ärmliche, eilfertig hergestellte Nachbildungen byzantinischer Basiliken" des Orients bezeichnet werden, prächtigere Varianten. [197] In beiden Fällen ist das Äußere der Bauten der "reine Ausdruck des Inneren"[198] und entspricht damit wie die Säulenreihen im Mittelschiff dem griechischen Prinzip tektonischer Wahrheit. In seiner Charakterisierung der typischen dreischiffigen Basilika ohne Querhaus knüpfte Hübsch an die Streitschrift von 1828 an, indem er die Säulenbogenstellung der Kolonnade vorzog und sich somit von klassizistischen Präferenzen ostentativ

---

[192]1847 /1985, 89-90

[193]1847/1985, 98

[194]1847/1985, 97; 105 Die "griechische" Verwendung der Säule als Stütze kontrastiert mit den Halbsäulen und Pilastergliederungen der römischen Antike.

[195]"Mag sich auch der ... Name Basilika von den heidnischen Gerichtsbasiliken herschreiben (was zu untersuchen mir die Gelehrsamkeit fehlt), so hatten sie doch ... keine Ähnlichkeit mit diesen Gerichtgebäuden.", s. Hübsch 1847/1985, 91. In diesem Streit ging es um die Frage, inwieweit die christlichen Basiliken der Spätantike von den Gerichtsbasiliken abstammten. Dieser Streit erreichte in den vierziger Jahren seinen Klimax, dennoch griff Hübsch das Thema nach 1847 in der letzten Publikation 1858/62 wieder auf (vgl. Kap. III).

[196]vgl. Kap. III.1-2

[197]Der Orient mit Konstantinopel sei "Mittelpunkt der altchristlichen Kunst", 1847/1985, 88. Erst beide zusammen machen den "altchristlichen" Stil aus, dessen Hauptcharakter aus "der speziellen Gestalt des Grundplans", dem "Verhältnis des inneren und äußeren Hauptprofils" (*vermutlich der Querschnitt* , Anm.), aus der "geräumigen Konstruktion", der "Art der Beleuchtung" und der inneren Ausstattung (mit Wandbildern) hervorgeht, s. Hübsch 1847/1985, 93

[198]1847/1985, 101

abgrenzte. Die Basilika prägte Hübschs Begriff der "christlichen Kirche"; ihre drei "Hauptbildungen" - der basilikale Raum, die offene Vorhalle und die geschlossene Fassade mit "organischer Lissenen-Formation"[199]- wurden zum Bewertungsmaßstab für alle späteren Baustile. Durch die Vorliebe für das italienische Mittelalter nahm Hübsch an, die schmucklosen Fassaden wären einst mit Heiligenstatuen allegorisch ausgeschmückt gewesen, weshalb seine reifen Kirchenentwürfe häufig Skulpturen aufweisen.[200] Ebenso bedeutsam für seine eigenen Entwürfe war neben dem schlichten Typ die Kenntnis der Basiliken ab dem 5. Jahrhundert, an denen der Typus der Pfeilerbasilika mit Arkaden (S. Balbina), der romanische Stützenwechsel (S. Prassede) oder die kreuzgewölbten Nebenschiffe (S. Agnese) vorgeprägt waren.[201] Die Einzelbeobachtungen wurden in der Spätpublikation vertieft und seien hier ausgespart. Für Hübschs "neuen Baustil" bildete der "altchristliche" Stil das Fundament, weil er griechische Logik mit christlichem Inhalt verschmolz. Er erschien als "lehrreicher Spiegel, woraus wir lernen können können, was in der Architektur wahre großartige Zweckerfüllung auf dem nächsten Wege ist."[202] Daher nannte Hübsch den Stil auch "*klassisch-christlich*", um die Synthese zwischen griechischer Antike und dem "echten Geist des Christentums" anzudeuten. Die Idee der Verschmelzung von Antike und Christentum war keineswegs neu, sondern das Zurückgreifen auf den vermeintlich reinen Ursprung (das Griechische) auf der einen und die christliche Umwandlung und Vergeistigung antiker Formen auf der anderen Seite. Schinkel hatte anläßlich seines Entwurfs zum Luisenmausoleum die "Architektur des Heidenthums" als "bedeutungslos" zurückgewiesen und, dem seit 1800 gesuchten Ausgleich zwischen "griechisch" und "gotisch" entsprechend, auf die Architektur des Mittelalters verwiesen, "als die christliche Religion in der Allgemeinheit noch kräftiger lebte."[203] Der Synthesegedanke war ebenso wie die Metaphorik des "entrückenden" Raumeindrucks in den beiden ersten Dekaden vorbereitet und wurde von Hübsch nun auf den "Ursprung" der Kirchenarchitektur übertragen, womit er vom

---

[199]Hübsch 1847/ 1985,13

[200]1847 /1985, 104; vgl. Kap. IV.1 (Rottenburg); IV.2 (Entwurf zu einer zweiten evangelischen Stadtkirche)

[201]"Es finden sich in den Basiliken des fünften und der nächstfolgenden Jahrhunderte mannichfache von der gewöhnlichen gleichmäßigen Säulenstellung und Holzbedeckung abweichende Konstruktions-Motive...", s. Hübsch 1847/1985, 100-101

[202]1847/1985, 105

[203]K. F. Schinkel, hier zit. n. N. Knopp ,"Schinkels Idee einer Stilsynthese", in: W. Hager /N. Knopp, Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977, 247; 250

nazarenischen Gedanken einer "naiven", bevorzugt italienischen Kunst beeinflußt war.[204] Die Synthese hatte wiederum einen "formalen" und einen "charakteristischen" Pol :

> "Wie das Christentum keineswegs die vorhandene classische Bildung perhorrescirte, .. vielmehr die altchristliche Literatur jene sich aneignete, um damit ihren neuen höhern Inhalt desto herrlicher auszuprägen, so ist auch die ... altchristliche Kunstperiode ... im eigentlichsten Sinne classisch-christlich zu nennen. Denn sie adoptirte...jene augenfällige formale ....Seite der antiken Architectur, während sie daneben ihre Räume mit einem neu-idealen überirdischen Schwunge dachte, und mit einer gleichsam Glaubensmuth kühn gesteigerten Construction darstellte. Diese mit classischem Auge bemessene formale Gliederung und Decorirung war .. keineswegs (...) eine den christlichen Charakter trübende Eigenschaft, oder ein im Vergleich zur mittelalterlichen Architektur ... weniger natürlicher Standpunkt."[205]

Die Basilika war die "natürliche Construction" der Christen, frei von "gedanken-loser" Imitation der römischen Antike, doch in der spätrömischen Ornamentik der Gesimse, Kapitelle u.s.w. noch der Klassik nahe. Zur Rechtfertigung der minderen Qualität altchristlicher "Verzierungen" übertrug Hübsch nun seine These von der abrupt unterbrochenen Entwicklung auf das Frühmittelalter.[206] Durch Intervention der "noch halbwilden germanischen Völker" im Okzident einerseits und durch Dekadenz und Bildungsverlust im spätbyzantinischen Orient andererseits mußte eine Vervollkommnung der "formalen Gliederung" ausbleiben.[207] Eine historisierende Imitation altchristlicher Ornamentik kam für den "neuen Stil" daher nicht in Betracht, sondern eine Synthese aus griechischer Klassik und den "*besseren*" Verzierungen der frühen Renaissance.

In Anlehnung an Boisserée verstand Hübsch unter der romanischen "diejenige Bauart, welche in der ersten Hälfte des Mittelalters in fast allen Ländern des Occidents herrschte."[208] Aus dem Studium der oströmischen Monumente und der

---

[204]Die Nazarener knüpften hier an F. Schlegels Entwicklungslinie der Malerei zwischen Giotto und dem frühen Raffael von Urbino an, die zum ausschnitthaften künstlerischen Anknüpfungspunkt verabsolutiert wurde (zumindest dem schriftlichen Bekenntnis nach), s. G. Piantoni, "Einige Aspekte des nazarenischen Gedankens", in: Ausstellungskatalog "Die Nazarener in Rom", München 1981, 18-25, 23-24; vgl. oben Kap. I.2

[205]1847, 65

[206]1847, 66

[207]1847, 67; 1847 /1985, 107

[208]Kap. IX. Romanische Bauart, 1847, 67 . William Gunn (1750-1841) gebrauchte in seiner Publikation 1819 als Erster das Adjektiv "romanesque" als Bezeichnung für eine bestimmte Zeit der mittelalterlichen Kunstentwicklung. Die französischen Forscher widmeten sich sehr früh der vorgotischen Architektur. Charles A.

italienischen und deutschen Monumente ab dem 10. Jahrhundert schloß er, daß sich die romanische Architektur in Orient und Okzident durch unterschiedliche Bildungsniveaus und Überlieferungen verschieden entwickelte. Die byzantinische Variante sei in den "Hauptformen" frühchristlichen Errungenschaften treu geblieben, hingegen kennzeichnete ein Verfall der klassischen Bildung, außer in Kreisen des gehobenen Klerus, die Entwicklung im Abendland .[209] In Hübschs Wahrnehmung ist die Romanik eine minder geglückte Fortführung des altchristlichen Basilikenstils im Mittelalter - eine folgenreiche Einschätzung im Umgang mit romanischer Bausubstanz : "Klarheit, Schlichtheit und Wohlgemessenheit" kontrastieren mit der fremden, "burgenartigen" Massenhaftigkeit und dunklen Kirchenräumen.[210] Als Fortschritt in der Konstruktionstechnik diskutierte Hübsch die vollständige Einwölbung dreischiffiger Basiliken und die Kombination des schlichten Longitudinalbaus mit dem überkuppelten Zentralbau zur romanischen Pfeilerbasilika in Form des lateinischen Kreuzes.[211] Die Höhe der innovativen Deckenkonstruktion, die sich wie ein steinernes "*Himmelsgewölbe*" ausspannte, erzeugte einen "hochchristlichen" und "erhabenen" Eindruck, der allerdings wie im Mainzer oder Speyerer Dom zu Lasten der Mittelschiffbreite ging.[212] Durch die schlankeren, längeren Schiffe erschien der Altar in einer "ehrfurchtgebietende[n] perspektivische [n] Ferne", die auch in den Innenraumperspektiven seiner reifen Kirchenentwürfe betont wurde.[213] Als weitere Neuerung erörtert der Architekt die ausgeprägten Querarme, die oft wie die Hauptapsis im Halbkreis abschließen . Keiner der historischen Bautypen genügte jedoch den Ansprüchen an den

---

Duhérissier de Gerville (1769- 1853) verwendete zwischen 1815-1819 in seinen Schriften den Begriff "romane" zur Bezeichnung einer Stilentwicklung. Arcisse de Caumont schließlich popularisierte den Begriff seit 1824 /25 als Stilbegriff in seinen vielbeachteten Publikationen für die Architektur zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert. Hübsch nennt S. Boisserée, der den Begriff "romanisch" in der deutschen Geschichtsschreibung verbreitete, und er zog für "Die Architectur und ihr Verhältniß" Kuglers "Handbuch" von 1842 und das kommentierte Stichwerk von F. Geier und R. Görz, "Denkmahle romanischer Baukunst am Rhein", Frankfurt a.M. (4 Lieferungen) 1846-1847, heran. Zur Begriffsgeschichte s. Geier und Görz (1847), Einleitung; T. W. Bizzarro, Romanesque Architectural Criticism, Cambridge 1992, 134-5; zu A. de Caumont s. Germann 1974, 43

[209]"In der Architektur blieb also die byzantinische Schule dem Okzident noch lange Lehrerin, namentlich in der dekorativen Seite"; "Die Architektur ging dort viel langsamer ihrem Verfall entgegen, und verleugnete dabei nie gänzlich die klassisch-altchristliche Gliederungsweise", s. 1847, 67-68; 1847/1985, 108-109

[210]1847/1985, 15; zur Restaurierung in Speyer vgl. Kap. V.2

[211]1847/1985, 15; 110 f.

[212]1847/1985, 111-112 . Die geringere Raumhöhe und -breite wird gewissenhaft vorgerechnet, um die Mängel der romanischen Bauart im Hinblick auf eine Wiederaufnahme vorzuführen.

[213]vgl. Kap. IV.1-IV .3

Kirchenbaustil der Gegenwart : Insgesamt zu finster und materialverschwendend, kennzeichnete ein "Kampf" zwischen dem geräumigen, mit einem Blick überschaubaren Raum und der "feierliche[n] Erhabenheit" eines Steingewölbes über massiven Pfeilern die romanischen Kirchen. Trotz vielversprechender Beispiele hielt der fortschrittsgläubige Architekt diesen Konflikt in der Vergangenheit für ungelöst und machte sich die Kombination aus Säulenbasilika und "Himmelsgewölbe" zur eigenen Aufgabe.[214] Der Kirchenraum romanischer Basiliken zeigte eine "Reinheit" der "charakteristischen" Hauptformen, wich jedoch im Detail zu sehr vom "Horizontalismus" der altchristlichen Tradition ab. Hübschs Architekturempfinden drehte sich um die vertikale und horizontale Achse und verfolgte den "organischen Zusammenhang" der "Hauptlinien" : Horizontale Sockel- und Kämpfergesimse und Zwischengurte banden den romanischen Innenraum optisch nicht kontinuierlich zusammen, sondern Linien wurden z.B. an den Vierungspfeilern plötzlich unterbrochen. Auch die bis zum oberen Gewölbebogen reichenden Halbsäulen der Mittelschiffpfeiler faßte er als "*anorganische*" Durchtrennung der Stockwerksgliederung auf. Die "Überstreckung" der den Pfeilern vorgelagerten Halbsäulen widerspräche dem Wesen der Säule, deren Bestimmung es sei, frei zu stehen und eine Last zu tragen. Das Romanikverständnis wird durch die Tektonik der dorischen Tempel beeinflußt.[215] Die Kombination von Pfeiler und Halbsäule wurde als "gedankenlose Nachahmung" der römischen Monumente gedeutet, wie auch die kolossalen Blendarkaturen der äußeren Fassaden als Rückschritt kritisiert wurden. Bei der idealtypischen Pfeilerbasilika der Romanik sind die inneren Arkaden weiträumig, die Pfeiler schlicht, die Wände durch Lisenen der "inneren Stockhöhe" entsprechend gegliedert. Das Äußere "steigt mit einfacher vornehmer Würde in reinen *auf Stockhöhe stetigen* Vertikal-Linien empor und wird .. durch .. horizontale Hauptgesimse abgeschlossen, .. die Ziergliederung und Ornamentierung *verbrämt* die Hauptformen, ohne sie zu überdecken."[216] Durch die karolingische Renaissance und die französische Romanik, die sich an den römischen Monumenten orientierte, wurde die "organische Konstruktiv-Gliederung" der geschlossenen Außenfassaden durch "Blend-Architektur" gestört. Daß Hübsch kein Liebhaber romanischer Kirchenfassaden war, wird in seiner Auflistung ihrer Mängel deutlich. Chor- und Hauptfassaden wurden mit antikisierenden Pilasterstellungen und

---

[214]Als Versuche zur Reduktion der Pfeilerstärke werden die Strebebogen von St. Maria auf dem Kapitol (Köln) und das Aufmauern von Sporen (Abtei Heisterbach ; Kirche des Hl. Kunibert / Köln) genannt.

[215]" so daß hier nur noch der Schatten des antiken Säulenmusters blieb.", s. 1847/1985, 116

[216]1847/1985, 15, Hervorhebung der Autorin

verkröpftem Gebälk geschmückt. Die "vornehmsten Partien" der Wandfläche waren nun mit Zwerggalerien, Halbsäulenstellungen, Rundbogenfriesen und einer "reichen Dekoration" angefüllt, anstatt der Mauerfläche "ein natürliches und selbständiges Leben" zu belassen.[217] Was darunter zu verstehen ist, wird an Hübschs eigenen Kirchenbauten deutlich werden, die nur partiell den romanischen Basiliken ähneln. Auch die typische gewölbte Vorhalle romanischer Basiliken entsprach nicht seinen ästhetischen Vorlieben, da sie "eine mit großen ...Öffnungen versehene *geschlossene* Façade" mit massigen Mauern und innen trotz Wölbung "gedrückte" Proportionen aufwies. Stattdessen wird mit der Vorhalle von S. Ambrogio (Mailand) eine Ausnahme zum Vorbild erklärt, weil dort "leichte statische Verhältnisse" herrschten. Als Imitation der zweckwidrigen römischen Fassaden wird die Vorhalle des von Moller aufgenommenen Klosters in Lorsch abgehandelt. Die Italophilie des Architekten manifestiert sich in der Bevorzugung der "*lichten*" Säulenbogenstellung italienischer Vorhallen. Der Typus der überwölbten Halle mit Säulen beschäftigte ihn in seiner praktischen Entwurfstätigkeit, wie noch im vierten Kapitel ausgeführt wird.[218] Die Bauornamentik der Romanik wurde nicht in ihrer Eigenheit erkannt, sondern als rohere Fortsetzung der byzantinischen und "klassisch-christlichen" Schule aufgefaßt. Die Imitation antik-römischer Gesimsformen, Viertelrundstäbe, Wulste, etc. erreichte in Hübschs Augen selten "gefällige Feinheit" und wird auch als Anbahnen der "ausschließlich architektonische (n) Kunstperiode", der Gotik, die vielerlei mathematisch-abstrakte "Dessins" zur Verzierung erfunden habe, als Verlust der Kunstfertigkeit im Mittelalter bewertet. Von späteren Epochen angeregt ist auch die Vorstellung, in den Zwergbogenstellungen romanischer Portale und Fassaden hätten einst "einzelne Gestalten" gestanden.[219]

Für die Übergangszeit zwischen "Rundbogen" und "Spitzbogen" prägte Hübsch den Begriff des "nachromanischen" Stils, um den Geltungsverlust der "altchristlichen" Gliederungsweise zu betonen.[220] Dieser Stil überlagerte zeitlich die ältere, schlichte Romanik, die sich in Italien und in einigen Gegenden Nordeuropas im Basilikenbau bis ins 13. Jahrhundert erhielt. Die bisherige Fortschrittslogik der Entwicklung wird ab hier aus ästhetischen Gründen zum Teil negiert, indem in der Nachromanik lediglich eine Verbesserung des Gewölbesystems "in bezug auf die

---

[217] 1847/1985, 118

[218] 1847/1985, 119-120

[219] 1847 /1985, 120-121. In England und Frankreich seien im Unterschied zu Italien nur "mathematische Dessins" in die "Flach-Nischen" gekommen. Hübsch reiste 1846 nach England, s. Chronographische Übersicht /Anhang

[220] 1847, Nachromanische Bauart, 78-86; 1847/1985, 122-133

lichte Zwischen-Unterstützung" (des Mittelschiffs) anerkannt wird - ansonsten brachte sie keine "Vorteile".[221] Der Stil brachte Neues, Fremdartiges, das nicht "dem Christentum und der Heimat des Okzidents Entsprossene". Hübsch verdächtigte gar die Bauhütten des Mittelalters als konspirative "technische Orden", "maurische" und "sarazenische" Techniken und Formen eingeschleppt zu haben, wodurch allmählich arabische Unruhe in die vormals statisch-organische Romanik gekommen sei. Gegen die einströmenden Fremdeinflüsse konnte sich das Mutterland der Kunst, Italien, nachhaltiger zur Wehr setzen als andere europäische Länder : hier pflegte man den "byzantinisch-romanischen Geschmack" im Kirchenbau und stand dem Neuen "sehr entschieden gegenüber."[222] Von Spanien, Sizilien und direkt von den Arabern des Orients drangen der Hufeisenbogen, der Spitzbogen und jene in der arabischen Architektur üblichen, "bis zu feenhaften wunderähnlichen Unmöglichkeit getriebene [n]"[223] Säulchen von enormer Höhe in den christlichen Kirchenbau ein, veränderten jedoch noch nicht sein Wandsystem. Der Innenraum veränderte sich in der Nachromanik durch büschelartige Säulchen ("Dünnsäulen") an den Freipfeilern der Arkaden, die bis zum Gewölbeanfang emporschossen und oft durch Ringsteine und Eisen gehalten werden mußten. Die Mauren, die von "christlicher" Horizontalgliederung des Schiffs nichts ahnten, traten in der Architektur gern als "*Zauberer*" auf und veränderten das konstruktive Skelett aus Wand und Gewölbe zu einer "Wunder-Architektur" wider alle "architektonischen Naturgesetze". War vormals das Kreuzgewölbe des Hauptschiffs quadratisch angelegt, so führten die Araber "supernumäre Quergurte" ein und verdoppelten die Wandbögen zu zwei von halber Größe, "wodurch das betreffende Gewölbfeld eine häßliche, windische Oberfläche erhielt."[224] Auf Kosten der Obergadenzone wurden in der nachromanischen Architektur Triforien eingeführt, so daß kaum mehr genug Fläche für Heiligenbilder übrig blieb. Durch "Überziehung der Pfeiler und Wandflächen mit gar so vielen Streck- und Dünnsäulen" verschwanden der "harmonische Zusammenhang", die "übersichtliche Klarheit" und ruhige Mitte. Mit seiner Forderung des überschaubaren Raums steht Hübsch noch

---

[221] 1847/1985, 130-131

[222] 1847/1985, 133; 122

[223] 1847/1985, 123. Feenhafte Stützen bemängelte der Konstrukteur u.a. im zweischiffigen Saal neben dem Pariser *Conservatoir des arts et métiers*. Die Metaphorik des Feenhaften übernahm Hübsch aus der romantischen Gotikinterpretation, verkehrte ihren Sinn jedoch klassizistisch ins Pejorative.

[224] 1847/1985, 124-125

in klassizistischer Tradition.[225] Auch in seiner Abwertung dieser Gliederung als "anti-romanisch"[226] ist er klassizistischen Maßstäben treu. Das rippenreichere Kreuzgewölbe wurde vordergründig mit Hinweis auf die nicht verbesserte Festigkeit und Materialeinsparung im Hinblick auf den "neuen Stil" abgelehnt. Hübschs Vergleich mit der Antike war kaum geeignet, die spätestromanische Architektur angemessen aus sich selbst heraus zu deuten. Die Kühnheit altchristlicher Konstruktionen wurde gegen die "unmögliche", "hyperstatische" Kühnheit der Mauren aufgeboten, die kein echter Fortschritt sei.[227] Auch das Äußere der Kirche wurde in eine reliefierte Pfeiler-Fassade verwandelt, deren Vorsprünge , einer "armierten Futtermauer" gleich, viel mehr vorkragten als "statisch" notwendig. [228] Anstelle der Vierungskuppel mit flachem Dach erhob sich nun ein hoher Vierungsturm, Polygonchöre verdrängten die schlichte Apsis, die Fassadentürme romanischer Kirchen erhielten "in den normannischen Provinzen" hohe, spitze Helme - nur die überwölbte Vorhalle blieb nahezu unverändert.[229] Auf dem Höhepunkt dieser Stilentwicklung wechselte im Kirchenbau die soziale Trägerschaft ; der Stil der Mönche bekam nun Konkurrenz :

> "Die ältere Richtung entsprach mehr der Bildungsstufe der höheren Stände, namentlich der Geistlichkeit, von welcher früher überhaupt jede Bildung ausging ... (...) Dagegen entsprach die neuere Geschmacksrichtung, welche ... in der gotischen durch ..Einwirkungen der orientalischen Architektur sich über den ganzen Bau ausdehnte und bis ins Extrem steigerte, .. dem Standpunkte des Bürgertums"[230]

---

[225]Die Kathedrale von Laon , "die größte nachromanische Kirche", wird aufgrund der guten Durchsicht zwischen den Säulen gelobt. Primat erhält der optisch einheitliche Raumeindruck, 1847/1985, 126

[226]1847/1985, 130

[227]"Diese ... hyperstatisch verdünnten ... Säulenschafte und Gewölb-Rippen, bilden eine Art von Wunder-Architektur, womit die wirkliche Architektur ... mehr und mehr übersponnen wurde ... Welch sonderbare abnorme Tendenz ! Sie streitet .. gegen das ewige architektonische Naturgesetz, welches stets und überall vorher und nachher gegolten hat. Denn während in der altchristlichen Architektur eine wirkliche Kühnheit der Groß-Constructionen herrscht, bestrebt sich der Architekt .., die wahren Konstruktions-Formen nicht zu verbergen, sondern deren statische Haltbarkeit durch die feinere Zwischengliederung ... hervorzuheben. Und das gleiche Streben geht durch die ganze antike Architektur.", 1847 /1985, 125

[228]1847/1985, 127

[229]1847/1985, 127-129

[230]1847/1985, 132. Während andere Architekten das städtische Bürgertum des Mittelalters positiv als treibende, sogar demokratische Kraft beim Bau der gotischen Kathedralarchitektur auffaßten, kehrte Hübsch die Bewertung zugunsten der Kirche um und kontrastierte gebildete Architekten des Klerus mit einfachen städtischen Handwerkern - m.E. eine versteckte Kritik an der Neogotik als "Volkskunst".

Der Dualismus von gebildetem Klerus und aufstrebendem städtischen Bürgertum schlug sich in einem Dualismus der Baustile nieder. Mit Blick auf die Gegenwart konnte Hübsch nun behaupten, "daß die Architektur ... nie so ganz .. den jedesmaligen Zeitgeist abspiegelte".[231] Der ältere romanische Stil verhielt sich zur nachromanischen "Wunder-Architektur" wie Hübschs damaliger Kirchenbaustil zum Erfolgszug der Neugotik. Der Affekt gegen das städtische Bürgertum, das durch wirtschaftliche Prosperität zu Macht und Ansehen gelangte und Einfluß auf den "Bildungsstil" der geistlichen Elite ausübte, ist daher auch als Zeitkommentar zu deuten, die Geschichte ist Projektionsfläche einer Architektenklage :

> "Dieses reiche Bürgertum verwendete mit tiefer Frömmigkeit ... die größten Mittel, um durch seine mit geheimnisvoller Macht bekleidete Bauzunft zur Ehre Gottes Kirchen zu entwerfen und ausführen zu lassen, die an Größe und unendlicher Kunstarbeit alle älteren weit überboten. Die überschwenglich fromme Sehnsucht liebte mehr sich in wunderbar künstlichen Einzelheiten verlierend zu ergehen, als in klarem Überblicke des Ganzen ausruhend sich zu sammeln. Auch mochten selbst die besten bürgerlichen Werkmeister in dem eine höhere geistige Bildung voraussetzenden künstlerisch freien Überblicke weniger ihre Stärke haben..."[232]

Der 1828 abgelehnte "Bildungsstil" hielt unter neuen Vorzeichen Einzug in die Architekturästhetik. Die gewaltigen Türme, die sich über die Ringmauern erhoben, werden als Demonstration bürgerlich-städtischen Selbstverständnisses interpretiert. Die Prinzipien der Gotik waren hier bereits im Keim enthalten. Der maurische Geschmack antizipierte den "nur architektonischen" Baustil der Gotik, indem er mathematische Ornamentik und Ziergliedchen verbreitete. Einzig die Statuen und "Zierglieder" der klassischen Kathedralen von Chartres, Paris und Reims bezeugten in ihrem "bedeutenden Grad an Vollendung" die hohe Bildung und Führungsrolle der *Ile de France* im 12. Jahrhundert.[233]

Die lange Charakteristik der "gotischen Bauart", die 1838 vorbereitet war, ist zugleich eine der schärfsten Gotikkritiken in der Architekturtheorie des 19. Jahrhunderts, die sich zuweilen mit Klenzes Ablehnung dieses untektonisch erscheinenden Stils gedanklich überlappt. Eine gegenwartsbezogene Interessenlage wird in diesem Kapitel deutlicher als sonst, da Hübsch hier die Darstellung der

---

[231] 1847/ 1985, 131

[232] 1847/1985, 132

[233] 1840 bereiste Hübsch sechs Wochen Frankreich : "An den französischen Monumenten fand ich die Ornamente vorzugsweise mannichfach erfunden, schön geschwungen und mit gewandtem meißel ausgeführt, was denn ebenso bei den Gegenständen der höheren Skulptur dieser und der nachfolgenden gotischen Periode der Fall ist...", s. 1847/1985, 129

Grundzüge der Kathedralgotik, wie er sie in Amiens, Antwerpen, Chartres, Köln, Orléans und Reims studiert hatte, mit polemischen Schlägen gegen die zeitgenössische neogotische Bewegung verband. Die Gotikanalyse sollte zugleich die Argumente der Neogotiker entkräften, die seit dem Weiterbau des Kölner Doms nach dem wiederaufgefundenen Riß (1842) ihren Stil im Kirchenbau vielerorts durchsetzen konnten. Die Gegenwartskritik spiegelte sich im Medium des Geschichtlichen.[234] Hübsch würdigte einleitend die historischen Dome der Gotik als "Wunderwerke" nebst ihrer wissenschaftlichen Erforschung, ohne Moller oder Boisserée zu nennen. Indem er jedoch das gotische Konstruktionssystem als Fortsetzung und Steigerung der nachromanischen Bauart einstufte, wurde der von "*ultra-patriotischen* Kunstkennern" und "Deutschthümelern" ihr beigemessene Rang historisch relativiert.[235]

Hübsch war unter den ersten Architekten, die der neugotischen Theorie vom "altdeutschen" bzw."germanischen" Ursprung historische Fakten entgegenstellten und auf die Verbreitung des Stils von Frankreich aus hinwiesen. Auch 1847 trumpfte er gegen August Reichenspergers schlagkräftigstes Argument für die Wiederbelebung des gotischen Stils im Sakralbau mit dem Hinweis auf, daß die deutschen Dome einschließlich des Kölner "Nationaldoms" von den älteren der *Ile de France* beeinflußt worden waren.[236] Für die "exzentrische Lobpreisung" der Gotik und deren Überschätzung machte er 1847 auch "Goethe, Schlegel *und Andere*" verantwortlich und sprach sich für den Begriff "gotisch" (statt "germanisch") aus.[237] Während er die "Vollendung" des Kölner Doms begrüßte,

---

[234]Hübsch, Bauwerke (1838), Einleitung, 1-6. Neben Semper, Kugler und Klenze gehört er zu den stärksten Gegnern einer wiederbelebten Gotik.

[235]1847,87-105; 1847/1985, 133-156, hier 131; 133-34

[236]vgl. 1847/1985, 135; 144 (Amiens, Chartres, Reims).Während Costenoble 1812 noch vom deutschen Ursprung der Gotik ausging, brachte die von Hübsch geforderte "gründliche Forschung" die Entstehung im französischen Kronland ans Licht (u.a. S. Boisserée /G. Moller; Franz Mertens, in: Allgemeine Bauzeitung, 1843). Hübsch hatte bereits 1839 in einem Artikel (Allgemeine Bauzeitung, 4, 1839) mit diesem Wissen die patriotische Gotikbegeisterung und das Ziel einer Wiederaufnahme des gotischen Stils kritisiert; seine Ausführungen von 1847 schließen daran an, s. Dieter Dolgner, "Der Stilpluralismus in Theorie und Praxis", in: Nerdinger (1997), 102. Zu Ursprungstheorien s. P. Frankl, The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries, Princeton 1960, 447 f; 464 f; 473 f.; 519 f; G. Germann, Gothic Revival (1972), 151-152; Eva Börsch-Supan, Berliner Baukunst nach Schinkel, München 1977, 167-172

[237]"bekanntlich erhebt nun Frankreich mit recht den Anspruch auf die Priorität in dieser Architektur... wenn einmal das Alter der gotischen Monumente Spaniens genauer untersucht sein wird, so möchten solche wahrscheinlich sich als Vorläufer ausweisen", s. 1847/1985, 135; zum Begriff "germanischer Stil" für "gothischer Styl" s. Kap. III.3

stritt er entschieden gegen Reichenspergers Anliegen einer Gotik als Nationalstil, das dieser als Galionsfigur der deutschen Neugotik zwei Jahre zuvor in seiner Publikation "Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältniß zur Gegenwart"[238] beredt begründet hatte. Hübsch hingegen argumentierte, daß zwischen der mittelalterlichen Gotik und "der heutigen nüchternen Zeit" überhaupt kein Verhältnis bestünde und sie daher auch im Kirchenbau nicht in Frage kam.[239] In seiner Charakterisierung gotischer Architektur versuchte er daher, deren Befürworter mit geschichtlichen und technisch-konstruktiven Argumenten von der mangelnden Nachahmungswürdigkeit der Gotik - respektive der Unterlegenheit gegenüber der frühchristlich-byzantinischen Basilikentradition - zu überzeugen. Eine Verteidigung schien nötig, da die von Ludwig I. veranlaßte Ausmalung des Speyerer Doms noch währte und der "vaterländische Kunstfreund" sich an die gotischen Dome zu halten hatte.[240]

Hübsch würdigte den "ätherischen Gesamtausdruck" des gotischen "Vertikalismus"; selbst die mannigfaltigen Formen eines gotischen Doms schienen ihm "in einem organischen Guß" ausgeführt. Durch die gegenüber romanischen Domen gesteigerte Höhe, Monumentalität und aufgrund der "unendlichen Arbeit" ihrer Bauornamentik machten diese Kirchen einen "begeisternde[n] Eindruck". Als Befürworter dauerhafter, gewölbter Kirchenbauten äußerte Hübsch Lob über den "großartigen Sinn jener Zeit, wo solche Werke begonnen", für die "Geschicklichkeit und Genauigkeit, womit die kompliziertesten Formen" trotz spärlicher Geometrie-Kenntnisse (sic !) "so sicher in Stein gehauen wurden." In das Lob, sie verherrlichten das Christentum, mischte Hübsch ältere Topoi des romantischen Gotikdiskurses :

---

[238]Die Erstauflage erschien 1845 in Trier; zu August Reichensperger s. M. Lewis, A. Reichensperger and the Politics of the Gothic Revival, Cambridge 1993, 14 ff. Reichensperger unterhielt Kontakt zu der für das englische Gothic Revival treibenden Camden Society und zu neugotischen Architekten (u.a. George Gilbert Scott, Vincenz Statz, Georg G. Ungewitter, Friedrich von Schmidt, u.a.); zur "Vollendung des Cölner Doms", s. Hübsch 1847, 131

[239]1847/1985, 134; vgl. dazu Hübsch, "Sollen wir unsere Kirchen im gothischen oder im altchristlichen Style bauen", in: Augsburger Postzeitung, Nr. 29, 6.2.1855, 113-116 : "Ich bin zufrieden, wenn gegenwärtige Bemerkungen dazu beitragen, die befangene Ansicht zu erschüttern, ... die Gothik nach wie vor als eine ausschließlich germanische Schöpfung proclamirt, *die sofort auch von den heutigen deutschen Künstlern wieder aufzugreifen* und den romanischen Kunstrichtungen gegenüber festzuhalten wäre." (Hervorhebung nicht im Original)

[240]"Die großen gotischen Dome ... waren und sind (wenigstens vorerst, ehe die .. Ausmalung ...vollendet sein wird) die einzigen Kirchen, deren Inneres einen vollständigen Eindruck für den vaterländischen Kunstfreund gewähren kann."; vgl. Kap.V. 2

> "Das Phantasiegebilde des *fabelhaften Graal-Tempels* umgibt uns in der Tat und entführt uns in ideale Sphären, die hoch über der prosaischen Gegenwart liegen."[241]

Indem die Kathedralgotik des hohen Mittelalters als "Feen- und Wunderarchitektur" gezeichnet wird, deren Räume "Erstaunen" auslösen, wiederholte der Architekt absichtlich Ansichten der "pittoresken Phase", die durch die konstruktiv-technischen Gotikanalysen neugotischer Architekten 1847 überholt waren.[242] Die Konfrontation damit meidend, wählte Hübsch selbst den Weg der Strukturanalyse der gotischen Pfeiler-Gewölbe-Konstruktion. Dennoch richten sich die zu beweisenden Thesen gegen die aktuellen Neugotiker, nicht an romantische Literaten und lassen sich wie folgt zusammenfassen :

1. Die Gotik ist nicht deutschen Ursprungs ; ihre Formen sind nicht optimal auf das "nordische" Klima abgestimmt und sie ist kein deutscher Nationalstil ;
2. Das Gewölbesystem der Kathedralgotik ist nicht der vollendende Klimax der europäischen Entwicklung im christlichen Sakralbau ;
3. Die Gotik ist nicht der perfekte architektonische Ausdruck christlicher Weltanschauung ; sie ist sogar von "un-christlichen" Einflüssen geprägt.

Im Vergleich mit der nachromanischen Architektur erkannte Hübsch nur drei Neuerungen an, die sich auf die Bauart auswirkten :
1. In der Gotik verwandelte sich der mit Wänden geschlossene Baukörper in ein "ätherisches *Glashaus* " ; 2. im gotischen Kirchenbau wurde der Turmbau wichtiger als die Kirche ; 3. in der Gotik entwickelte sich mittels Durchbrechung, Zerstückelung und Miniaturarchitekturen eine neue, zum Teil mathematische, zum Teil *vegetabilische* Ornamentik.[243] Indem Hübsch ihre Entwicklung aus der Spätromanik betonte, erteilte er indirekt Sulpiz Boisserées These vom "Zauberschlag" der Gotik eine Absage. Die hier kurz zu fassende Stilcharakteristik unterhöhlte das anfängliche Lob der Kathedralgotik. In klassizistischer Tradition beginnt die Analyse mit dem konstruktiven Skelett und dem überwölbten

---

[241]1847/1985, 140, zur Überwindung der Materie ibid., 127

[242]Der Begriff "Feenpalast" wurde von Georg Forster in seiner Beschreibung des Kölner Doms 1790 verwendet, s. K.J. Philipp (1996), 194-5. Der aus dem 18. Jahrhundert stammende Gemeinplatz, daß die Gotik "Erstaunen" auslöse, hatte Weinbrenner noch im Architektonischen Lehrbuch, Teil III, § 31 wiederholt. Mit "pittoresker Phase" ist die Gotikinterpretation zwischen Frühromantik und J. C. Costenobles konstruktiv-rationalistischer Analyse (1812) gemeint; vgl. Döhmer (1976).

[243]1847/1985, 133 ;152

Innenraum. Das Hauptschiff erschien im Vergleich mit der altchristlichen Basilika eng und zu sehr in die Länge gezogen ; durch seine extreme Höhenentwicklung gegenüber den Nebenschiffen wurde die "harmonische Totalität" des basilikalen Aufbaus gestört.[244] Nach dem Maßstab des geräumigen, mit einem Blick überschaubaren Raumes war die gotische Pfeilerbasilika eine Enttäuschung, weil die Größe durch "Seiten-Räume" (Chöre, Kapellen, Nebenschiffe) zustande kam und die Pfeilerstärke wie im Kölner Dom ein Fünftel des Mittelschiffs betrug. Während Hegel in der *Ästhetik* das Innere des Doms als von allem Weltlichen abgeschlossenen "Raum für ein ganzes Volk" deutete, betonte Hübsch die verringerte Hauptschiffbreite, die durch das übermäßige "Emporstreben" verursacht wurde.[245] Selbst der Kölner Dom sei im Vergleich zu den Domen in Speyer und Mainz schmal. Auch das Gewölbesystem konnte im Vergleich mit der byzantinischen Kirche keinen "Fortschritt" in der "Kühnheit" der Konstruktion darstellen. [246] Die ohnehin zu dicken Pfeiler waren nun von "rohrartigen Säulen-Stengeln" überwuchert, die deren "Kern ganz verdeck[t]en". Ohne Horizontal-gliederung schossen sie als Träger "der aus ihnen herauswachsenden und ebenso hyperstatisch verdünnten Bogen-Rippen" zum Gewölbeansatz hinauf. Weder in der durchgängigen Anwendung des Spitzbogens noch in den Diagonalrippen des entwickelten Kreuzrippengewölbes erkannte Hübsch eine "techno-statische" Verbesserung. Die Wandflächen des Hauptschiffs wurden zugunsten "monströser Fenster" mit "verkümmerten Figuren" der Glaseinsätze aufgelöst. Durch diese Fenster, deren Bogen nicht mehr harmonisch mit dem Bogen der Diagonalrippen verlaufen konnte, entstand zwischen den eingeschlossenen Gewölbflächen ein "*häßlicher*" Knick.[247] Diese Gewölbe kosteten enge Pfeilerabstände und waren nach seinen Berechnungen unökonomisch.[248] Während Hegel in der Kathedralgotik die Vereinigung von *dienender* und *selbständiger* Architektur sah, konnte der Architekt mit dieser Erhebung über das Zweckmäßige nichts anfangen : allein die Fassadentürme kosteten mehr als die übrige Kirche, rechnete er vor.[249] Der "übermäßige", "übernatürliche" *Vertikalismus* des Inneren machte am Außenbau einen Wald von pyramidenartig aufsteigenden Strebepfeilern mit

---

[244]1847/1985, 139

[245]Hegel, Ästhetik, II (Werke, Bd. 14), "Romantische Architektur", hier 340

[246]1847/1985, 138

[247]1847/1985, 139

[248] In Köln habe man für Strebepfeiler und -bögen sechsmal soviel Material verbraucht als statisch nötig; unter dem Aspekt der Brandsicherheit seien gotische Deckengewölbe mit der darüber befindlichen Dachdeckung nicht zu empfehlen.

[249]Hegel, Ästhetik, II, 330 ff. ; Hübsch 1847/1985, 138

Strebebogen über den Schiffsdächern notwendig, wodurch die "charakteristische Bestimmtheit des freien und edlen architektonischen Wuchses" durch eine unübersichtliche Gewimmel-Struktur gestört wurde.[250] Aus der Ferne wirke der Chor des Kölner Doms, bemerkt er lakonisch, als habe man den Abbau der Gerüste vergessen. Dies erinnert an Weinbrenners Empfehlung, einen gotischen Dom wegen der klaren Umrißlinie nur bei Mondschein zu betrachten.[251]

Auch Costenobles Argument, die nordeuropäische Gotik habe klimagerechte Formen, wies Hübsch nun zurück. Da die Wassernasen und Wasserschläge sogar im Innern angebracht seien, könnten sie nicht rein funktional zum Ableiten von Regen und Schneemassen geschaffen worden sein. Vielmehr gäbe es Unmengen "blinder Kändel" (Wasserspeier), Hauptgesimsformen und Zinnenbekrönungen mit "unzähligen Winkeln und Flächen", die vom Standpunkt der Dauerhaftigkeit nachteilig seien, weil der Stein schneller verwittere als bei den älteren romanischen Kirchen. [252] Das Freiburger Münster ist ihm Paradebeispiel für die Zweckwidrigkeit gotischer Architektur : die hundertfünfzig Fuß hohe "Filigran-Pyramide" des Westturms sei keine dem Wetter trotzende Konstruktion, sondern rein dekorativ. Die "fast unmögliche" Dünne der stützenden Glieder sei kein Ausdruck einer "Vergeistigung der irdischen Materie", sondern eines emporstrebenden, "unbiblischen Spiritualismus". Den Typus der offenen Halle diskutierte Hübsch am Beispiel der Profanarchitektur, wobei ihm die Eisenverstrebungen ("Schlaudern") über den Kapitellen der Stützen mißfielen. Während oktogonale Pfeiler und dünne Backsteingewölbe Eingang in seine Baupraxis fanden, wies er gotische Hallentypen als nicht vorbildlich zurück. [253]

Die Hochgotik ist 1847 der Stil der architektonischen Unvernunft, seine Bauten nicht nach "klaren Prinzipien" entworfen. Willkür und Prinzipienlosigkeit beobachtete Hübsch an Archivolten, Bogenrippen und Strebepfeilern. Sogar die Brüstungen am Außenbau wurden durchbrochen oder um die reich verzierten Strebepfeiler verkröpft. Die wichtige Linie des Hauptgesimses ist in der Gotik oft unterbrochen :

---

[250] 1847/1985, 145

[251] Architektonisches Lehrbuch , Teil III. § 31. Schon Weinbrenner hielt die Gotik für "nicht schön".

[252] 1847/ 1985, 136 und 149

[253] 1847/1985, 151. Dünne Backsteingewölbe führte Hübsch u.a. bei der Freiburger Ludwigskirche aus.

> "... es gipfeln, vielfach das Gesimse durchschneidend, unzählige zum Teil sehr hohe Spitzen darüber hinaus. Auf jedem Strebe-Pfeiler steht nämlich ein Aufsatz, der als ein Schmuck-Turm mit vielen kleinen Nebenspitzen und Giebelchen ... aufsteigt und oft ebenso hoch ist als der eigentliche Strebepfeiler. Und zwischen je zwei solcher Blindtürme ist über dem Fenster, dessen äußere Bogenspitze bis an das Haupt-Gesimse, ja noch darüber hinausgeht, ein häufig ganz durchbrochener spitzer Giebel angebracht, der , ohne das dahinter ein korrespondierendes Sattel-Dach vorhanden wäre, ganz blind in die Luft hineinragt und ebenfalls das Hauptgesims und die Brüstung überschneidet, so daß von letzterem nur noch zwei kleine Stücke sichtbar bleiben."[254]

Im Gegensatz zu Hegel, der diese Mannigfaltigkeit gerade als Unterstreichung der wesentlichen Linien sah, deutete Hübsch die "Aufsätze" als Tabernakel, die mangels Statuen mit "mathematisch verzierten Mauerklötzen" aufgefüllt worden seien :

> "Dies übersahen wohl die deutschen Neogotiker, als sie (wozu sich selbst die Hegel'sche *Ästhetik* verführen ließ) gerade in diesen Pseudo-Tabernakeln ... einen symbolischen Höhepunkt erblickten, den die christlich-architektonische Form hier erreicht haben sollte, indem sie sich zum reinen mystischen Selbstzweck emporgeschwungen hätte !"[255]

Statt "Sichaufheben im reinen Selbstzweck" und "wahrhaft christliche Vergeistigung der irdischen Materie" sah der Oberbaurat hier nur dekorative Überladung, magere Gesimse und eine zitternd-unruhige Bewegung.

Hübschs Interpretation gotischer Bauornamentik ist mitnichten romantisch, weil er am Teilungstheorem festhält und Wimperge, Fialen etc. als hinzugefügte Verzierung auffaßt. Der überzeugte Neugotiker Boisserée erklärte sie als aus der Hauptform herausgewachsene Formen, während Hegel in der "Ästhetik" den optischen Effekt der Mannigfaltigkeit als Ausdruck göttlicher Unendlichkeit deutete:

> "Indem es aber der gotischen Architektur hauptsächlich darauf ankommt, die Massen, die sie hinlagert, größer und vornehmlich höher erscheinen zu lassen, als sie in der Tat sind, so begnügt sie sich nicht mit einfachen Flächen, sondern zerteilt dieselben durchgängig, und zwar in Formen welche selbst wieder auf ein Emporstreben deuten. "[256]

Die Zerteilung "bis in die letzte Endlichkeit und Partikularität" (Hegel) dient der kontemplativen Versenkung des christlichen Gemüts. Das "Aus-der-Masse-Herausarbeiten" ist das Mittel, wie "das Innere im Äußeren widerscheinen" kann, mithin das Wesentliche der "*romantischen Kunstform* ". Hübsch kontrastiert 1847 die romantische Wendung vom "*Ausatmen der Massen* " in der "hyperzweck-lichen" Miniaturarchitektur mit deren Verurteilung als "taube Massen", für deren Kosten man besser eine "mäßige Kirche" gebaut hätte. Implizit bewertete er die Gotik nach klassischen Kriterien der "altchristlichen" Kirchenbauten. In der nord-

---

[254]1847/1985, 146
[255]1847/1985, 148
[256]Hegel, Ästhetik II, 344

europäischen Gotik war das Subordinationsprinzip, das zwischen "Haupt- bzw. Kernform" und "Verzierung" galt, auf den Kopf gestellt. Die "arbiträren" Einzelformen emanzipierten sich in Hübschs Augen zu sehr von ihrer verbrämenden Funktion, wurden zu einer "Miniatur-Architektur", die Spitzen, Strebebogen, Blendgiebel ausbildete, die Hauptform "über und über bevölkert[e]" und ins Unendliche "mit sich selbst ausschmückt[e]".[257] Eine zweckwidrige und anti-statische Architektur verdrängte "den naive[n] natürliche[n] Standpunkt der Kunst".[258]

Die Gotik ist "nur" Architektur, indem Steinmetzarbeiten in "ganz mathematischer Natur"[259] monumentale Wandgemälde und Freiplastiken verdrängen. Zwar erreicht sie auf diesem Gebiet hohe Virtuosität, "die förmlich der Natur des Steines spottet", doch fehle ihr ein "freies Auge".[260] Dies gilt für die Gestaltung von Tier- und Pflanzenornamentik und die "Miniaturarchitektur", die den Bau innen wie außen überzog. Die apotropäische Funktion der Tiergestalten war Hübsch unvertraut, denn er begriff ihre Häufung vom zweckrationalen Standpunkt als Folge einer ärgerlichen Verzierungslust. Die gotischen Architekturglieder (Kapitelle, Basen) schnitten im Vergleich mit den romanischen nicht gut ab, die Hauptgesimse und Gurte böten "dem Auge... eigentlich nur noch eine scharfe *Schneide*."[261] Auch die Heiligenstatuen glaubte Hübsch mit Ausnahme der großen Kathedralplastiken in Amiens, Chartres etc. der italienischen Plastik des 13. Jahrhunderts (z.B. der Pisano) ästhetisch unterlegen, da sie unfrei "in engen Winkeln und hinter Rohrsäulchen" angebracht waren.[262]

Boisserée hatte in seiner Beschreibung des Kölner Doms (1823) die Reinheit des Stils betont. Hübsch bestritt also den von Neugotikern in Anspruch genommenen "christlichen Charakter", indem er auf die ältere Sarazenen-These und die maurischen, arabischen Einflüsse hinwies. Die Vorform des Spitzbogens führte er in seiner illustrierten Denkmälerpublikation (1862) auf die arabischen Moscheen des

---

[257]1847/ 1985, 147, 152 ; 154: "Die Verzierung wird auf Kosten des Wesentlichen hervorgehoben, sie deckt es zu, ja sie zerstört es ..."

[258]"... die Filigran-Arbeit verwandelt das Turmdach in ein Nicht-Dach. Der naive natürliche Standpunkt der Kunst ist verdrängt durch konventionelle Schulregeln.", 1847/ 1985, 154

[259]Zur Glasmalerei als Feind der Wandmalerei 1847 /1985, 159. Zu den zwei Arten der gotischen Verzierungen, 148-151

[260]1847/1985, 155

[261]1847/1985, 149 (Hübschs Hervorherbung)

[262]1847/1985, 134 ; 152

frühen Mittelalters zurück. [263] Desweiteren werden die Mängel der Gotik mit der Organisation des Bauhandwerks in den Bauhütten des Mittelalters erklärt, die sich "mit zunftmäßiger Eifersucht und Geheimhaltung ihrer Kunstfertigkeit vom Leben abschlossen".[264] Während Neugotiker (z.B. Reichensperger, Carl A. Heideloff) in der Dombauhütte ein Reformmodell für die Architektur der Gegenwart sahen, betonte Hübsch den Bildungsverlust der "*bürgerlichen*" Dombaumeister und Handwerker im Vergleich zu früheren Jahrhunderten. Sie konnten im Unterschied zur geistlichen Elite keine höhere, klassische Bildung, sondern nur technisches Können und eine "Bravour des Meißels" vorweisen. Daher variierte der gotische Stil von Bauwerk zu Bauwerk und entzog sich architektonischer Vernunft. Die Bauhütte förderte "Schulregeln" und kultivierte die Vorliebe für "Steinmetzen-Kunststücke" auf Kosten des Wesentlichen der Architektur. Die Umwandlung der Kirche zum gläsernen Schrein und die Übergewichtung des Turmbaus faßte Hübsch als petrifizierten Ausdruck bürgerlicher Baugesinnung unter "orientalischem" Einfluß auf.[265] Die Gotik wird vor dem aktuellen Hintergrund des neugotischen Kirchenbaus als ein Baustil voller "abnormer Eigenschaften", "Schwächen und Einseitigkeiten" skizziert, der der "gesunden architektonischen Logik aller früheren und späteren Zeiten" widerstrebte.[266] Innen und Außen entsprechen einander nicht mehr, ästhetische Wirkung wurde wichtiger als solides Sein - in ihrer willkürlichen Übertreibung nimmt sich die Gotik - ein "stachlichtes konfuses Aggregat"- fast als ein mittelalterliches Rokoko aus.[267]

---

[263]"Dieser Wunderbau, in allen wesentlichen Theilen nach einem und demselben Plan in reinstem Styl angelegt, ist durch keine fremdartigen Zusätze entstellt", S. Boisserée (*Geschichte und Beschreibung des Doms zu Köln*, 1823), hier zit. n. Bisky (2000), 278; Hübsch 1847/1985, 153. Der Zusammenhang zwischen Spitzbogen und Arabern wurde auch von Anton Springer in den Kunsthistorischen Briefen (Prag 1857, 481) vertreten und u.a. von Klenze, einem entschiedenen Gotikgegner, aufgegriffen, s. Klose 1999, 204

[264]1847/1985, 154

[265] "...daß die Baumeister der gotischen Münster keineswegs dem gebildeteren Stande ihrer Zeit, sondern dem Bürgertume angehören, daß sie... den geistlichen Baumeistern, wohl in technischer Geschicklichkeit überlegen waren, nicht aber im freien Gedanken und Künstlergeiste, der ... notwendig herabgedrückt werden mußte, wenn der Baumeister als Steinhauer-Lehrling begann, und in vieljähriger Handarbeit sich abmühend, keiner *allgemeinen* Bildung teilhaftig wurde.", s. 1847/ 1985, 154 (Hervorhebung im Original); 155

[266]1847/1985, 141; 153

[267]"Der fern Stehende erblickt ein stachlichtes confuses Aggregat, und selbst dem nahen Beschauer wird die Sonderung der Theile dadurch erschwert, dass die Contouren dieser Giebelchen und Aufsätze abermals unterbrochen sind durch einzelne aufgeheftete Blätter und Knöpfe. Ist dieses nicht die höchste Ueberladung ? Die unbedingten Verehrer nennen es Reichthum.", s. Hübsch , Bauwerke (1838), Einleitung, 4-5 (Kritik der Gotik)

Mit der schon 1820 geschätzten italienischen Gotik, der "*altitalienischen Bauart*", wandte sich die ästhetische Betrachtung historischer Stile wieder Italien zu. Hübschs an klassischer Wohlbemessenheit geschultes Auge genoß den Anblick jener toskanischen Bauten des 13. und 14. Jahrhunderts, die "gleichzeitig mit der Aufdämmerung der altitalienischen Skulptur" eines Nicola Pisano und der Malerei eines Giotto aufkam.[268] Die "*unglücklichen mittelalterlichen Jahrhunderte*" hatten auch dort die Erinnerung an die *classisch-altchristliche* Architektur fast ausgelöscht, von wenigen Ausnahmen wie S. Miniato und S. Giovanni in Florenz abgesehen. Die Rezeption der nordalpinen Gotik wurde durch das antike Erbe gemäßigt und betraf weniger die "charakteristische Seite" der Architektur, sondern die Gliederung und Verzierung. Die "altitalienische" Bauart schraubte die Monströsitäten der Hochgotik zurück, betonte die Umschließungsfunktion der Außenmauern und durchbrach deren Wandflächen nur mäßig. Indem die italienischen Baumeister den Spitzbogen durch den Rundbogen ersetzen und den großen Höhenunterschied zwischen Haupt- und Seitenschiffen zurücknahmen, kehrten sie zu der "in einer glücklichen Mitte lebende[n] harmonische [n] Totalität" *zurück*. [269] Die Mittelschiffe erreichten eine "altchristliche" Weite und hatten schlanke Pfeilerarkaden zur Unterstützung der Decke. Vorbildlich erscheinen Santa Maria Novella und S. Trinità in Florenz.[270] Wie im Florentiner Dom S. Maria del Fiore , war der Kirchenraum im Inneren klar und ohne Unterbrechungen der Linien ausgeführt.[271] Die Säulen, in der Kathedralgotik als "Dünnsäulen" hochgeführt, wurden in Rückbesinnung auf den antiken Ursprung als *organische* Einheit behandelt. Die Hauptpfeiler der Rundbogenarkaden italienischer Kirchen zeigten keine "Strecksäulen", sondern flache Lisenen, die mit dem Kämpfergesims und Kapitell verbunden waren. Die Gewölbegurte erscheinen dem Auge statisch genügend breit und von glatter Oberfläche. Auch die Außenansicht einer solchen Kirche entspricht den Grundregeln eines *freien architektonischen Wuchses* ,

---

[268]1847, 106-115; 1847/1985, 156

[269]1847/1985, 139

[270]"...wir sehen die Weite des Mittelschiffs, die an der größten deutsch-gotischen Kirche (dem Kölner Dom) nur 40 ' beträgt, an den italienischen Hauptkirchen kühn bis auf 60' erweitert, und zwar auf einer hohen, schlanken und weiten Pfeilerstellung." 1847/1985, 158

[271]"Erhaben ist der Eindruck des großartigen Innern des Doms zu Florenz, das sich so klar in seinen einfachen Linien und edlen Verhältnissen entfaltet. Es hat ..bei solchen Betrachtern, die durch längeren Aufenthalt in Italien sich von der gotischen Brille befreit haben und etwa die leider zerstörte Wandmalerei sich hinzudenken, seine Wirkung noch selten verfehlt.", 1847/1985, 160

> "wonach zu allen früheren und späteren Zeiten die Mauerkanten des Baus vom Sockel an in wenigstens immer auf Stockhöhe stetigen Vertikal-Linien emporsteigen, so daß erst mit dem Dache die pyramidale Zusammenneigung der Haupt-Linien beginnt."[272]

Am Beispiel des Doms von Arezzo erläuterte der Architekt eine vorbildliche Verbindung der Lisenen mit dem Hauptgesims, das als umlaufende Horizontallinie mit den Kämpferlinien die Seitenfassaden zu einer Einheit zusammenband.[273] Diese Merkmale beeinflußten Hübschs "freie Reproductionen" des altchristlich-byzantinischen Rundbogenstils. [274] Anstelle eines Waldes von Strebebögen bestimmte in der "altitalienischen" Kirchenbaukunst oft eine "feierliche Kuppel" die Hauptsilhouette, und ein quadratischer Glockenturm stand neben der Kirchenfassade:

> "Ein schönes und reiches Beispiel von eingelegter Arbeit haben wir an...dem ...Glockenturme , welcher um das Jahr 1320 von Giotto, dem größten Künstler seiner Zeit, gebaut und am unteren Geschoß mit Statuen von seiner eigenen Hand geschmückt wurde. Ich kenne keinen zweiten Turm, der einen so großen und dabei so zierlichen Eindruck machte. Die vier hohen Geschosse sind durch satte Gurtungen und Friese bezeichnet, die sich um die in stetigem Vertikalismus hinaufsteigenden Eckpfeiler verkröpfen, und das Ganze schließt mit einem reichen Hauptgesimse ab, das ...eine Brüstung trägt. Und dieser Anordnung folgen sehr harmonisch die kleinen Füllungen, Friese und mannigfachen Dessins..."[275]

Die farbige Inkrustation aus weißem, grünem und rotem Marmor weckte das Interesse an mittelalterlicher Polychromie. Die farbigen Flächen erfüllten nach Hübsch dieselbe Funktion wie die frühchristliche Lisenengliederung, weshalb er sie bei späten Bauten in Form polychromer Sandsteinmauerwerke imitierte.
Die Ausschmückung italienischer Kirchen mit monumentalen Wandmalereien und Plastik entsprach seiner Vorstellung vom Zusammenwirken der Künste ; stolz verwies er auf Fresken und Statuenprogramme eigener Kirchenbauten .[276]

Als Exempel der italienischen Palastarchitektur werden der Palazzo Vecchio, der Palazzo Strozzi und der Palazzo Pitti erörtert. Letzterer imponierte nur aufgrund seiner Größe, während Hübsch die "unbegreiflich plumpe und monotone Weise" der Fassadengestaltung verwarf. Der Palazzo Vecchio wird als Prototyp späterer Palastfassaden identifiziert. Im Vergleich zu den höheren Kirchenfassaden kommen diese ohne vertikale Gliederungen aus und weisen neben einer "festungsartige [n]

---

[272] 1847/1985, 145 ;162
[273] 1847/1985,163
[274] 1847/1985, 159
[275] 1847/1985, 162-63
[276] 1847/1985, 251

bossierten Quader-Mauerung" reiche horizontale Gesimse und zierliche gekuppelte Bogenfenster auf. Alle Formen, die auf die Hochrenaissance wiesen, wurden abgelehnt . So konnten einige Fassaden florentinischer Paläste Anerkennung finden, nicht jedoch deren (später umgestaltete) Innenhöfe, und vice versa. [277]
Breite Aufmerksamkeit gilt in diesem Kapitel der Loggienarchitektur, den "luftigen altitalienischen Arkaden". Die Florentiner Loggia de' Lanzi, die Hübsch Andrea Orcagna zuschrieb, wird als schönstes Beispiel neben der zweistöckigen Loggia de' mercanti (Bologna) hervorgehoben. Für seine eigenen Arkaden und Hallen schienen ihm die schlanken Pfeiler und die beträchtliche Tiefe und Höhe vorbildlich. Die waagerecht über die Kapitelle der Pfeiler geführten "Schlaudern" aus Eisen waren ihr einziger Mangel :

> "Wie an allen mir bekannten altitalienischen Hallen, .. haben auch hier die beiden Endpfeiler noch keine Verstärkung, um einen organischen Schluß der Façade und statisch befriedigende Widerlager zu bilden..."[278]

In seiner eigenen Architektur strebte er danach, diese eisernen "*Zauberfäden*" so hoch anzusetzen, daß sie dem Betrachter nicht ins Auge fielen.[279] Aus dem geringeren Materialverbrauch der Loggien des 14. Jahrhunderts ergab sich wie 1828 die technische Überlegenheit gegenüber dem Säulenportikus, den die "*sogenannte Renaissance*"[280] zum Nachteil der Architektur wiederaufgriff. Die Gestaltung der Archivolten, Gesimse, Friese und sonstigen Glieder wurde als "glückliche Verschmelzung zwischen der antiken Kantigkeit und konvexen Rundung" mit gotischen Formen, als Synthese, gewürdigt. In Oberitalien seien durch reine Backsteinarchitekturen "oft sehr schöne Bildungen in der Gesimsung und Ornamentik" entstanden. Die gesamte Ornamentik biete dem Auge jenen "sättigenden Anblick", den die nordalpine Gotik durch ihre fehlende Plastizität und ihre spitzen Kanten nicht erreichen konnte, zumal sie "mit Lineal und Zirkel" entworfen worden sei. Der "bloß architektonischen ... Dekorierung" der Gotik stellte Hübsch eine "mehr poetische Ausschmückung" gegenüber, die "mit bedeutsamen schönen menschlichen Köpfen und Gestalten" erfreue - diese treten z.B. an seinem Hoftheater in Karlsruhe auf.[281] Doch auch in der altitalienischen Bauart rangen nordeuropäische Einflüsse mit der italienischen Romanik :

---

[277]1847/1985,163-164
[278]1847/1985, 164
[279]Zu Hübschs Hallenbildung vgl. Kap. IV.2, Trinkhalle
[280]1847/1985, 168
[281]"Die Phantasie ... nahm einen viel schöneren Flug, indem sie den Bau mit geistig reicheren und dennoch minder kostspieligen Gebilden der höheren Kunst belebte. Es wurde .. das verlorengegangene Gleichgewicht zwischen der mehr poetischen Ausschmückung und der bloß architektonischen ... wiederhergestellt.", s. Hübsch

> "Das Bewußtsein der Unsicherheit gibt sich ... sichtlich kund, indem wir fast ebenso viele Stil-Proben von bedeutender (dabei aber sehr instruktiver) Verschiedenheit sehen, als einzelne Künstler-Autoritäten existierten. Der deutsche Einfluß war damals allzu imponierend...Selbst ein Orcagna ... konnte sich noch nicht von den ... heterogenen Spezialitäten der gotischen Architektur ganz frei machen."[282]

Trotz dieser Heterogenität biete das Intervall zwischen Gotik und beginnender *rinascità* des 15.Jahrhunderts Vorbilder der Architektur, Plastik und Malerei, weil antike Formen mit christlichem Inhalt verschmolzen worden seien. Mit der Nachahmung antiker römischer Monumente begann im 15. Jahrhundert der Irrweg, der zum Klassizismus führte. Im Idealfall hätte nach Hübsch die Architektur den beiden Künsten folgen müssen, die, "ohne die christliche Charakteristik zu dämpfen", antike Statuen und Reliefs lediglich formal nachahmten. Unter dem Einfluß der Gelehrten und Antiquare fiel die Architektur vom "Naiven", "Natürlichen" ab und ließ sich die "Fesseln der Antike" anlegen , kaum als der "Spuk der Klein-Architektur gotischen Geschmacks" auch in Italien beendet war.

In der eigentlichen Renaissance ab Mitte des 15. Jahrhunderts verfielen Architekten schrittweise der "unfreien" Nachahmung antiker Vorbilder, der "sogenannten Wiedergeburt" der Antike. [283] Ein "viel schlimmere[r] Dualismus" als jener der vorangegangenen "altitalienischen" Bauart prägte seines Erachtens die Renaissancearchitektur : ein Konflikt zwischen Mittel und Zweck. Den Architekten sei das Mittel, die "Constructiv-Formation", wichtiger geworden als der Zweck, "die räumliche Bestimmung" des Kultraumes. [284] Damit raubten sie dem Kirchenbau "die innere Wahrheit, den christlichen Ernst" und erzeugten letztlich eine "doppelzüngige Maskeradenarchitektur". Während Bildhauer griechische Plastik und Maler eine idealisierte Natur vor Augen hatten, blieben dem Baumeister "nur die römischen *unreinen* Monumente." Indem Hübsch jene Theoretiker und Architekten verurteilte, die durch ihr Studium der römischen Ruinen und der *Zehn Bücher über Architektur* Vitruvs das "unwahre Abspringen vom wirklichen lebendigen Zwecke" herbeigeführt hatten - von Leon Battista Alberti bis zu Scamozzi und Palladio - ,

---

1847/1985, 160. - "So erfreut uns an den Bogenzwickeln und anderen Orten, wo die nordischen Steinmetzen bloß ihre zeichnende Mathematik in inhaltlosen Figurationen (...) übten, der italienische Bildhauer mit bedeutsamen schönen menschlichen Köpfen und Gestalten.", s. Hübsch 1847/ 1985, 165-166

[282]1847/1985, 167

[283]1985, 168. Die Ablehnung der eigentlichen Renaissance und die Wertschätzung "altitalienischer" (mittelalterlicher) Kunst knüpft an Passavant und die Künstlerschriften der Nazarener an.

[284]1847, 116

knüpfte er an seine Vitruvianismus-Kritik von 1822 an.[285] Wie Friedrich Schlegel differenzierte er zwischen zwei Phasen der Renaissance, einer frühen mit "halbfreier" Nachahmung, und einer späten, die einer "blind-archäologischen Nachahmung" römischer Antike nachgab. Diesen ordnete er die beiden Repräsentanten Filippo Brunelleschi und L. B. Alberti zu. Beiden habe der "freie künstlerische Blick" gefehlt. [286]
Vorbildlich erscheint wie 1828 nur die frühe Renaissance. Zur Zeit "Brunelleschos" baute man noch nach dem "natürlichen statischen Bewußtseyn" der eigenen Zeit in "leichten Verhältnissen" und "copirte stückweise".[287] Die Anleihe betraf jedoch nie das Ganze, sondern - wie in seiner eigenen Praxis - nur einzelne Charakteristika und Formen. Mit der "sklavischen" Antikenimitation und der Orientierung an den Regeln Vitruvs begann der Verstoß gegen "Wirklichkeit", "Schönheit" und den Zweck, wie z.B. mit Pilastern und Ziergebälken geschmückte Fassaden bewiesen. Nach der bereits vorgestellten Entwicklungstheorie (vgl. 2.3.1) begann der Stilwandel mit den nicht konstruktiv bedingten Formen.[288] Die "passiven" Wandflächen wurden mit antiken Verzierungen versehen, schließlich die "statische Lissenen-Gliederung" zugunsten einer Pilasterfassade aufgegeben. Damit begann die zweite Phase, in der römische Monumente zum Vorbild wurden.

Für das eigene Stilkonzept war die Renaissancearchitektur eine wichtige Inspirationsquelle, die Hübsch unter den drei Hauptpunkten (Basilika, Halle, Fassade) betrachtete. Unter den erläuterten Bauten sind nur wenige Kirchen, während die schlichten *Quattrocento*-Paläste und Villen auf dem Land, die Loggienarchitektur und die Bauornamentik breit erörtert werden. Am Beispiel von Brunelleschis Kirchen S. Lorenzo und S. Spirito in Florenz wird die typische basilikale Raumbildung mit derjenigen der "altitalienischen Bauart" verglichen. Diese Kirchen ähnelten altrömischen Basiliken, weshalb schon Bunsen sie in seiner Basilikenpublikation diskutiert hatte.[289] Bewunderung fand speziell die Arkade von S. Annunziata (Genua), weil die Archivolten direkt auf die Kapitelle trafen : eine

---

[285]1847, 116, 117
[286]1847/1985, 169. Die Unterscheidung der zwei Phasen der Nachahmung findet sich bereits im Text zum Theater mit eiserner Dachrüstung angedeutet, weshalb der Einfluß Schlegels (z.B. durch Philipp Veit vermittelt) angenommen werden kann.
[287]1847, Kap. XIII, 116-128, hier 117
[288]"Die blind-archäologische Nachahmung dagegen copirt im Ganzen und ... baut ... mit doppelt so viel Masse, als sie vernünftiger Weise brauchte.", 1847, 117
[289]C. J.C. Bunsen , Die Basiliken des christlichen Roms nach ihrem Zusammenhange mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst, München 1842, Bd. I, 62 f. ; zu Bunsen vgl. Kap. III

Lösung, die er bei eigenen Bauten bereits aufgegriffen und zu seinem "Markenzeichen" gemacht hatte . Da Alberti Bögen über Säulen in seinem humanistischen Architekturtraktat explizit verwarf, zog Hübsch den "Praktiker" Brunelleschi dem Vitruv-Exegeten vor. [290] Als Negativbeispiel des Kirchenbaus wird Albertis S. Andrea (Mantua) angeführt, die als Preisgabe des "technostatischen Fortschritts" gilt.[291] Die Verwendung schwerer Tonnengewölbe auf massiven , mit Pilasterordnungen *all'antica* verzierten Pfeilern verhielt sich diametral zum Ideal der "altchristlichen" Kirche. Die "archäologisch-trübe Brille" verhinderte die Einsicht, daß mittels byzantinischer Wölbtechnik nur ein Drittel des Baumaterials nötig gewesen wäre. Mit der Kritik am Innenraum und der Fassade St. Peters in Rom reiht sich Hübsch in die Tradition romantischer Architekturkritik ein. Die Empfindung des Raums, die nach Hübsch trotz immenser Größe keinen "erhabenen" Eindruck auslöste, verdeutlicht den Unterschied zwischen Renaissancetheorie und romantischer Architekturauffassung.[292] Schwere Tonnengewölbe mit sehr "unorganisch eingeschnittenen Gewölbkappen der obern Fenster" verhinderten den Eindruck von Raumhöhe, das "antike Haupt-Gesims" erzeuge "gedrückte" Proportionen und Formen, die ehemals kleiner waren, seien im Petersdom ins Monumentale vergrößert worden. Wie in S. Andrea ist ein Überblick über den Innenraum kaum möglich. Noch frische Affekte gegen Weinbrenners Kolossalordnungen spiegeln sich in der Kritik an der Hauptfassade, die keinen "aufstrebenden Charakter" zeige, sondern an Palastarchitektur erinnere. Durch ein schwaches Hauptgesims wirke die Fassade, als ob drei einstöckige Fassaden übereinander stünden. An Michelangelos Fassaden sei der "Zusammenhang zwischen architectonischer Gliederung und zwecklicher Anordnung" aufgehoben.[293]

Die Fassaden der florentinischen Frührenaissance mit ihren durch ein Säulchen geteilten Bogenfenstern und Lunetten und ihrer horizontalen Gliederung durch leicht verkröpfte Gebälke gelten als akzeptabel. Der Vorzug gilt Quattrocento-Fassaden ohne Pilaster und "Blind-Gebälke[n]", sowie den schlichten Fassaden der Palazzi

---

[290] L. B. Alberti, De re aedificatoria / Zehn Bücher über die Baukunst, übersetzt von Max Theuer, Darmstadt 1991, Buch IX, Kap. IV. Bogenstellungen mit klassischer Gebälkzone ("Gebälk-Würfel") wurden von Hübsch nun als "pedantische Nachahmung" antiker Säulenstellungen kritisiert, vermutlich in Abgrenzung zur Berliner Schule, vgl. Kap. III. 3
vgl. 1847, 122 (Loggia in Siena)

[291] 1847, 118

[292] 1847, 119

[293] "ungemessene Monströs-Architectur", s. 1847, 120 121 - Weitere Beispiele sind die Kapitolinischen Museen in Rom und die Paulskathedrale von Sir Christopher Wren (London).

Ricolini (Florenz) und Ruspoli (Rom), an denen das Hauptgesims gegenüber schlichten Gurtgesimsen klar hervorsticht.[294] Bramantes mit Pilastern gerahmte Fenster erschienen dem Architekten für Profanarchitektur geeignet, doch "für größere Gebäude, namentlich für Kirchen-Façaden allzu flach".[295]
Während die frühe Renaissance günstig beurteilt wird, beginnt mit Raffaels Architektur und der seiner Zeitgenossen die bewußt antikisierende Fassadengliederung mit kräftigen Gesimsen und zierlichen Pilastern. Die römischen Palazzi "Massimi" und "Sciarra" werden als repräsentative Beispiele für eine pleonastische Antikennachahmung abgehandelt. Die fehlende Korrespondenz zwischen innerer Struktur und äußerer Gliederung wird als Verstoß gegen die "gemessene Wirklichkeit und Wahrheit" gewertet. Bei Kirchen nähmen derartige Kolossalordnungen das Ausmaß einer "wahrhaft antediluvianische[n] Riesigkeit" an. [296] Die manieristische Architektur mit ihrer "schwere [n] Unruhe und Ueberladung", ihren Verkröpfungen, Durchschneidungen und ihrer "freilich sehr häßlich" anmutenden Ideenfülle rückte Hübsch in die Nähe der Gotik, mit der sie prinzipiell die unruhige Wirkung teilte. (sic !) [297]

Für Hübschs Hallenbildungen war die italienische Renaissanceloggia mit Säulenbogenstellungen und verstärkten Eckaufmauerungen hingegen einflußreich. Diesen Loggientypus des Quattro- und Cinquecento deutete er als Wiederbelebung der "*altchristlichen Säulen-Bogenstellung*". Deren Interkolumnien waren zwar enger, dafür zeichnete sie sich durch feinere Ornamentik und Zierprofile aus. Als vorbildliche Exempel werden der Cortile von Bramantes Cancelleria (Rom), die Arkaden des Ospedale di S. Maria Novella (Florenz) sowie B. Tassos einstöckige florentiner Markthalle erwähnt.[298]
In Bramantes Klosterhof von S. Maria della Pace sind "massige antik-römische Pfeiler-Bogenstellung(en)" an die Stelle der "natürlichen" Säulenbogenstellung getreten. Deren allmähliches Verschwinden galt als Symptom der fortschreitenden Mißbräuche der reifen Renaissance, die dem klassischen Portikus mit

---

[294]1847, 120-1 Erwähnt werden ferner Antonio da Sangallos Palazzo Farnese (Rom) und der Palazzo Pandolfini (Florenz). Die Rahmung durch "bossierte Quader, deren äußere Seiten eine gerade oder verzahnte Linie bilden" griff Hübsch an eigenen Bauten auf.

[295]Hübsch zog Kirchenfassaden mit Radfenster vor, die aus der italienischen Romanik überkommen waren.
1847, 120

[296]1847, 122

[297]1847, 122

[298]1847, 123 vgl. Trinkhalle in Baden-Baden, Kap. IV.

Dreiecksgiebel zum Durchbruch verhalfen. Obwohl Hübsch selbst 1847 gekuppelte Säulenstellungen beim Hoftheater und im Botanischen Garten verwendete, bezog er diese nicht auf Vorbilder der Hochrenaissance. Die zweigeschossige Halle im Cortile des Palazzo Borghese in Rom (1590) und die Genueser Paläste des Mailänder Architekten Galeazzo Alessi sowie die Genueser "Börse" signalisierten in Hübschs Augen den Abfall zum Manierismus. Nur die einfachen Landhäuser blieben des "geschraubten archäologischen Kothums" ledig und inspirierten jeden durch die Grazie ihrer Fassaden und die Harmonie der Hauptteile untereinander :

> "Mit Recht sucht sich der aus dem modernen Norden kommende Architekt die *verlorene Gesundheit und Freiheit seines Gefühls* wieder an dem Anblick und Studium solcher Gebäude. Mit Recht bildet er seine Augen an solchem frei und fein empfundenen, objektiv gemäßigten und der Gegenwart assimilirten classischen Formalismus."[299]

Hübschs abschließendes Urteil über die italienische Renaissancearchitektur unterscheidet sich vom Renaissanceverständnis der Berliner Schinkel-Schule oder auch der Münchner Gärtner-Schule, weil er nur die "natürliche" Frührenaissance gelten ließ und die Hochrenaissance fast völlig ausschloß.[300] Durch zunehmende "archäologische Zwänge" vergrößerte sich die partielle Unfreiheit der Frührenaissance und führte zum Auseinanderklaffen von Konstruktion und Form, die nurmehr Schmuckform bar jedes statischen Zweckes wurde. [301] Unübertroffen sei jedoch die "Ziergliederung" und "sonstige Dekorierung" der "bessern Renaissance" bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Mittels "harmonischer Verschmelzung der antiken und altitalienischen Elemente" sei ein nie zuvor gekannter Reichtum und eine Feinheit der Zeichnung entstanden, die sich u.a. in der Gesimsgestaltung niederschlug. Das feine Auge der Italiener habe freier empfundene Nachahmungen erlaubt, die die griechische Kunst an "Reichthum und Phantasie" noch überträfen. [302]

---

[299]1847, 126 (Hervorhebung nicht im Original) Weder Gliederung noch einzelne "*Motive*" seien jedoch auf "Groß-Constructionen" (öffentliche Bauten /Sakralbauten) übertragbar. Hübschs Lob der oberitalienischen Landhäuser, die als Gegenpol zur manieristischen Prachtentfaltung der Hochrenaissance galten, steht gedanklich in der Tradition der anonym erschienenen "Untersuchungen über den Charakter der Gebäude" (Leipzig 1788) und eventuell David Gillys "Abriss der Cameral-Bauwissenschaft", s. dazu Bisky (2000), 156

[300]1847, 125

[301]Hübsch bezeichnet dies als "innere Unwahrheit des Organismus", 1847, 124

[302]1847, 125; 1847/ 1985, (Einleitung), 20-21. Woltmann vermutete ideologische Vorbehalte als Ursache der zweigeteilten Renaissance Hübschs, doch knüpft diese an Schlegel, Passavant und das Renaissancebild vor der Neorenaissance (um 1850) an, s. Woltmann (1875), 397

Im scharfen Kontrast zur "classischen Wohlgemessenheit" der italienischen Renaissance wurde die französische Renaissance "schon mit dem Zopf geboren und artete unter dem ... Auge ... schneller ... in den sogenannten Rococo aus, in welchem sich launenhaft die Unruhe und Ueberladung zur höchsten Confusion und Tollheit steigerte. "[303] Hübschs Urteil entspricht der Kritik an der französischen Renaissance in Schorn's Kunstblatt der vierziger Jahre. Die Bauten des Rokoko erscheinen als steinerne "in wellenförmige ... Haarlocken gelegte Perücke [n]." Die Wiederentdeckung der griechischen Monumente bewirkte um die Jahrhundertmitte einen reinigenden Geschmackswandel, der dem Spuk des "mißgeburtartigen Hinüberspielen (s) der geradlinigen Constructionsformen in schnörkelige Kolossalverzierungen" ein Ende machte.[304]

Im folgenden schlug Hübsch den Bogen zur zeitgenössischen Architektur, als deren bald hundertjährige Konstante er den "griechischen Styl" erkannte. Der "Purifications-Styl" sei jedoch dem Extrem archäologischer Treue verfallen, hätte "kolossale Leerheit und Hohlheit" erzeugt und habe unter den Architekten ein blindes "Copiren des Griechenthums" hervorgerufen. Das "Greek Revival" verglich Hübsch mit der Antikenimitation der italienischen Renaissance, die ihm noch als "mit Geist geübte Reproduction" erschien. Mangel an "*ästhetischer* Vernunft und Wahrheit" (sic !) unterstellte er jenen, die den Erfordernissen zeitgenössischer Architektur zum Trotz an der Imitation griechisch-römischer Bauformen festhielten und kleidete den Konflikt zwischen "Zweck" und "Ideal" in das süffisante Bild eines streitenden Ehepaars.[305]

---

[303] 1847, 127

[304] ibid., 127. Gegenwartsbezogen ist die Kritik an der Wiederaufnahme des Rokokostils in Frankreich, vgl .Z. f. prakt. Baukunst 5, 1845, 7 f. . Da Deutsche "so gerne die französischen Moden nachäffen", weckte diese Aussicht gewisse Befürchtungen.

[305] 1847, 128

2.3.3. Grundzüge der Gestaltung des zeitgenössischen Baustils

Aus der Revision historischer Stile leitete Hübsch in Übereinstimmung mit dem "allgemeinen Teil" die Forderung einer öffentlich-monumentalen Architektur ab. Diese hatte die Architekturgeschichte als objektivierendes Korrektiv nötig, um der "Mode", der "Unwahrheit", dem "Eigensinn" und der "Schwärmerei" der Gegenwart zu entkommen.[306] Der Anspruch eines "wesentlichen", "wahren" Stils in der Architektur ist eine in die Moderne führende Idee, nicht jedoch die Hinwendung zu vergangenen "Blütezeiten" der Architekturgeschichte.
Die Idee einer "frei reflektierenden" Nachahmung, die die künstlerische Ausgestaltung des Stils dem Geschmack des individuellen Künstlers überläßt, rechtfertigt implizit ein pseudo-objektives, eklektisches Programm, dessen Grenze zur historisch treuen Nachahmung nur durch den Abstraktionswillen und Verzicht des Architekten aufrecht erhalten wurde. Ungebrochen war Hübschs Glaube an ein sinnstiftendes, vereinheitlichendes Allgemeines als Heilmittel eines modernen "Subjektivismus", der eine "zersplitterte" Architektursituation erzeugte.[307] Persönliche "Liebhabereien" mußten sich einem "harmonischen Ensemble" unterordnen und einer "historischen Vergleichung" der Prinzipien standhalten : Der "heutige Baustil" Hübschs reduzierte die Wahlmöglichkeiten, führte das Stilkonzept von 1828 weiter und verzichtete zumindest theoretisch auf Teilhabe an den neuesten technischen und ästhetischen Errungenschaften zugunsten eines spätromantischen Ideals. In dem Moment, da ein "Einheitsstil" aufgrund der "zersplitterten Gegenwart"[308] unwahrscheinlich wurde, stieg jedoch der Legitimierungsbedarf der eigenen Wahl. Die "Grundzüge eines neuen Baustils" werden daher 1847 mit einer ausgreifenden, konservativen Architektur- und Gesellschaftskritik verbunden.
Hübsch wies die zeitgenössische Forderung der "Zeitgemäßheit", wonach der Baustil Ausdruck oder Spiegelbild der modernen Gegenwart sein müsse, für sein Stilkonzept zurück. So konnte er es als aus gegenwärtigen "zwecklichen Ansprüchen" entwickelt bezeichnen, obwohl er den herrschenden "*Zeitgeist*"

---

[306]Daß die Mode die Architekturprinzipien und den guten Geschmack in der Ornamentik verderbe, ist ein Topos der aufgeklärten Architekturkritik des 18. Jahrhunderts seit Germain Boffrand, der 1745 in der Mode den "tyran du goût" sah, s. Kruft (1995) , 161-163; 167
[307]1847/1985, "Über die speziellere Gestaltung des heutigen Baustils", 208 ff. , hier 222; 230-32
[308]1847/1985, 228; 232

ablehnte.[309] In der Stildebatte war die Erwartung der "Zeitgemäßheit" öfter mit der Suche nach dem "neuen" Stil verknüpft worden. Im Vergleich mit den historischen Epochen schien der Gegenwart ein adäquater Architekturstil zu fehlen, der ihren "Geist" den nachgeborenen Generationen in Monumenten bewahrte. Kulturpessimisten betrachteten die eigene Zeit als "Übergangsepoche", die zu keinem einheitlichen Baustil in der Lage sei ; Optimisten erkannten in der Vielfalt eine moderne Qualität und Eigenart.[310] Hübsch wies den Anspruch, der neue Stil müsse "etwas durch und durch Neues" sein, zugunsten der Tradition zurück und betonte nun die Tradition der Kunst gegen einen "tollschnellen Wechsel"[311] der Moden in der Architektur.[312] Die "wahre" Kunst dürfe dem prosaischen Geist der "abwechslungssüchtigen, in rohen Geschmacks-Extremen hin und her taumelnden kindisch eitlen Welt des modernen Materialismus" keinesfalls nachgeben. Um die Gültigkeit historischer Architektur und tradierter Werte- und Gesellschaftsordnung zu begründen, deutete er die Gegenwart als letzte Stufe eines dialektischen Dreischritts, der von der Epoche der classisch-altchristlichen Kunst über die romantisch-christliche zur classisch-neuchristlichen geführt habe. Dieses geschichtsphilosophische, idealistische Konstrukt betonte die Kontinuität, um die jüngsten Entwicklungen des Baugeschehens als "Abspiegeln" irriger Moden zurückweisen zu können.[313] Der Kontrast einer als verdorben empfundenen Gegenwart mit einer unschuldigen Jugendzeit des "naiven, unbewußten Schönheitsempfindens" erinnert an Pugin und weist voraus auf die konservative Kulturkritik an der Moderne, die 1847 noch Befürchtung blieb. Hübsch scheute sich nicht, die Semantik des Kranken zu bemühen : Neu sei an der Gegenwart einzig ihre "noch nie dagewesene Krankheit".[314] Die Sinne seien "abgestumpft", das Äußere "denaturaliert", die Augen "barbarisiert"; desweiteren spricht er von "Verfall",

---

[309]1847/1985, 232

[310]"Durchgangspunkt", in: Museum, Nr. 2, 1834, 105; "Uebergangsperiode", in: Zeitschrift für prakt. Baukunst, 1, 1841, 157; "Uebergangszeit", Kunstblatt, 29, 1848, 208; "rastlose, irrende, suchende Uebergangsperiode", in: Deutsches Kunstblatt, 5, 1854, 325, s. ausführlich Döhmer (1976) 32

[311]1847, 134 . Er berief sich auf Hegel, um den "tollschnellen Wechsel von Äußerem und Sitte" als Charakteristikum der eigenen Zeit zu brandmarken : An die Stelle des Seins sei "nur noch ein flüchtiges Werden" getreten.

[312]1847/1985, 22; 232; zum *Zeitgeist* in der Stildiskussion vgl. Döhmer 1976, 84

[313]Die Hypothese, "daß .. ein zeitgemäßer Baustyl und überhaupt eine zeitgemäße Kunst unsere neueste heutige Zeit mit allen ihren launigen Eigenschaften .. abspiegeln und somit etwa durch und durch Neues sein müsse" und "daß die lebende Kunst vor Allem das Leben in neuester Gestalt, also den modernen Menschen darstellen müsse", sei falsch, s. 1847, 134 und 139

[314]1847/1985, 22. Hübsch spricht in diesem Zusammenhang sogar von "Entartung".

"Verrohung" und "Degenerirtheit" und einem noch "nicht inficirte[n] Volk". Als Urheber der Mißstände identifizierte er die "zur Alleinherrschaft gelangte Ultra-Industrie" und das aufstrebende Bürgertum, seine luxusbewußten Bauherren, die die deutsche Innerlichkeit "materialisierten".[315] Die anschließende, vom Standpunkt des elitären Idealisten geäußtere Materialismus- und Zivilisationskritik ist Auftakt einer Melodie, die in den architekturtheoretischen Schriften ab Jahrhundertmitte, über John Ruskin und William Morris bis zu den Reformbewegungen um 1900, nicht mehr verstummen wird. Das ästhetische Debakel ist zugleich ein sittlich-religiöses : die Architektur ist gewissermaßen der petrifizierte Ausdruck einer inneren Krise. Der "halbwahre" und "affectirte" Ausdruck sei Resultat der Diskrepanz zwischen "innerem" und "äußerem" Menschen, wobei das Innere nicht in der Lage sei, sich dem Tempo der Gegenwart anzupassen.[316] Nicht vom Träger des "Zeitgeists", dem Städter, sondern vom Landvolk, dem Repräsentant beständiger Werte, erhoffte sich Hübsch das Gelingen einer Architekturreform. Die Vermittlerrolle kam den "innerlich und ideal Gebildeten" zu, die als Geburtshelfer einer Kunst, die "das bessere Wesen der heutigen Zeit" darstellen sollte, dem in seiner "*Natürlichkeit*" doch etwas unbeholfenen Landvolk bei seiner geschichtlichen Rolle zur Seite stand.[317]

Im Unterschied zu anderen Reformbestrebungen ging es nicht um die Aufwertung des Kunsthandwerks gegenüber der Hochkunst. Das schnellebige Kunstgewerbe wurde von der höheren Kunst der Architektur (sic !), Plastik und Malerei abgesondert. Der Grund ist die Verteidigung der "höhere[n] monumentale [n] Kunst" vor einem als unheilvoll empfundenen Formalismus, welcher die Architektur "von unten herauf" zu färben drohe, beginnend bei der Innendekoration von Privatbauten und ihrer Ornamentik, wo sich der entfesselte Schönheitssinn der jeweiligen Auftraggeber ungehemmt entfaltete, um von dort auf die öffentlichen Gebäude überzugreifen.[318] Auch hier ist die Auftraggeberschaft der Urheber dieser Entwicklung, weil sie ihre Architektur nach dem "coulanten Industrie-Geschmack"

---

[315] 1847, 135

[316] 1847, 135

[317] 1847, 136. Hübsch spricht von "den *sogenannten* Modernen" und einer "unmodernen zweiten Partie" der Menschen [seiner Zeit] , die "Sitte,... Äußeres und Umgebung" über viele Generationen hinweg kontinuierlich aufrechterhalten und somit Träger des Natürlichen , des "beständiger (n) edlere (n) Gesicht (es)" sind. (ibid.)

[318] 1847, 136. Ein jüngeres Beispiel ist das Wiederaufgreifen von Rokoko-Stilelementen seitens deutscher Architekten, nachdem dieser Stil sich zuvor in der Innenausstattung der privaten Bauten (Möbel, Porzellan, Textilien) verbreitet hatte.

ausrichte.[319] Erlangte die ästhetische Mentalität der Modernen erst die geistig-ästhetische Führung, drohe Kultur- und Sittenverfall :

> "... dann bräuchte freilich nicht mehr viel von echter *Poesie und Kunst* die Rede zu sein. Statt der *monumentalen Kirche* würde dann etwa die elegante *Industriehalle aus Gußeisen* - neust-farbig lackirt und zur Anlockung der *haute volée* mit dem pseudo-monumentalen Glanze der Trumeau's und goldbefransten Sammtportieren ausgestattet - der architectonische Prototypus sein. "[320]

Hübsch näherte sich als Theoretiker nun einer poetischen "Bau-Kunst" an und kontrastierte die höhere Idee des Christentums mit dem "Utilitismus" und "materiellen Epikurismus" der "flach-rationellen" Modernen. Religion wird zum idealistischen Bollwerk gegen die Zumutungen einer entfesselten Gegenwart mit "halbnatürlichem" *Changeant-Gesicht*. Das Bürgertum mit seiner "Commerz-Cultur" verlange dauernde Abwechslung, denen die "classisch-neuchristlichen" Werte einer naiven "Volkscultur" - "Beständigkeit", "Wahrheit" und "Religion"- entgegengehalten werden. Eine geistige Elite soll diese mit dem "Landvolk" gegen den "abwechslungssüchtigen Grobgeschmack" der *Modernität* verteidigen.[321]
In die moralische Kritik mengt sich die Klage über die Kluft des modernen Künstlers zum "Zeitgeist", die im *Kunstblatt* aufgenommen wurde :

> "Phidias, Raffael, Albrecht Dürer hatten kein 'Publikum' wie Goethe, Cornelius, Hübsch ; sie hatten ihr Volk, dessen Geist sie Form und Ausdruck gaben."[322]

Auch letzterer verklärte nun vergangene Kunstepochen zu goldenen Zeiten, in denen der Künstler "zutraulich und naiv von den Lebensbewegungen [seiner] Zeit" getragen war, denen er in seinen Bauten Ausdruck verlieh. Die heutigen Künstler müßten hingegen die Gegenwart fliehen, um sich ein "objektives Augenmaß" zu erhalten und eine Architektur zu schaffen, die nur die "Geschmacksbildung der

---

[319]1847/ 1985, 233. Hübsch kritisiert den neufranzösischen (Barock)-Geschmack, der sogar "an einigen Neubauten in allem Ernste als neuzeitgemäßer Stil aufzutreten wagte."(Hervorhebung nicht im Original)

[320]1847, 138

[321]Die "bessere Seite" des Zeitgeists werde "leider nur durch das Landvolk, dessen Tracht und Sitten wenigstens mehrere Generationen alt sind, aktiv vertreten" , zähle jedoch "passive Mitglieder" in der "spirituale[n] Aristokratie", den Gebildeten, "welche ... doch die denaturalisierende, demoralisierende und barbarisierende Wirkung der Modernität erkennen.", s. 1847/1985, 22-23. Diese Kritik formulierte Franz Kugler synonym als Entwertung des Monuments durch den bürgerlichen Warenverkehr. Die Fundamente öffentlicher Kunst würden bedroht durch "mercantile Speculation" (s. Kleine Schriften 1854, III, 593); diese unterhöhlte somit die Monumental(bau)kunst.

[322]Merz in: Kunstblatt Nr. 50, 1848, 199; Döhmer 1976, 81

bessern Gegenwart" zum Ausdruck bringe. Wenn "echte Kunst ... ohnehin nur für die ... tiefer gebildete Elite und bei religiösem Inhalt für den ... natürlich fühlenden Kern des Volkes da ist", ist sie weder bürgerlich-demokratisch zu nennen noch der "Zeitgemäßheit" verpflichtet und nimmt zugunsten eines Ideals die zunehmende Marginalisierung dieser vermeintlichen "Volkskunst" in der sich neu formierenden Gesellschaft in Kauf. Möchte man Hübsch als "Nazarener der Baukunst" auffassen, so müßte man ihn wie diese Künnstler zu der ersten gescheiterten "Avantgarde" der Romantik rechnen.[323] Mit den italophilen Nazarenern teilte der Theoretiker jenes romantische Glaubenssurrogat, die Verklammerung von Kunst und Religion zum ästhetisch und literarisch motivierten Bekenntnis, das nach heutigem Begriff einen pietistischen Beigeschmack hat.[324] Die Prämisse, der neue Stil müsse einer *neuchristlich-classischen* Gegenwart entsprechen und mit der "anerkannten Hauptrichtung" in der neueren Skulptur und Malerei übereinstimmen, deutet ebenso auf die Nähe zur Künstlergemeinschaft. Hübsch bezeichnete sich nun als "lebenden Renaissance-Architekten" und bestimmte, der objektiv-christliche Stil müsse die "altitalienische Bauart" und die frühe Renaissance als "historische Anknüpfungspunkte" wählen.[325] Nur diese hatten die Aufgabe der *classisch-christlichen* Geschichtsphase, die mit Plastik und Malerei ausgestattete Kirche, befriedigend und gemeinschaftlich gelöst. Der "heutige Baustil" müsse hieran anknüpfen, um die wichtigste Aufgabe einer "evangelischen Hauptkirche" als stilprägenden Typus mit den *drei Hauptbildungen* (Basilika, Halle, geschlossene Fassade) frisch zu "reproduzieren" und auszubilden.[326] Erläutert wird daher einleitend der Vorschlag zu einer völlig monumentalen, mit Segmenttonnen eingewölbten Rundbogenbasilika mit weiten Säulenbogenstellungen, die Hübschs einige Jahre später entworfene "Zweite evangelische Stadtkirche" für Karlsruhe

---

[323]"Die echte Kunst, die wenigstens dermalen ... ohnehin nur für die gründlicher und tiefer gebildete Elite und bei religiösem Inhalt für den gesunden noch natürlich fühlenden Kern des Volkes da ist, würde sich geradezu selbst vernichten, wenn sie jenem prosaischen Geiste und plumpen Auge der ... kindisch eitlen Welt des modernen Materialismus huldigte. " 1847, 136; vgl. M. Jauslin, Die gescheiterte Kulturrevolution. Perspektiven religiös-romantischer Kunstbewegung vor der Folie der Avantgarde, München 1989, 50: Jauslin interpretiert die Nazarener als Beginn moderner Kunstbewegungen, weil die Wahl mittelalterlicher Vorbilder einen Traditionsbruch bedeutete : "Nicht unter dem profanen Licht der Aufklärung, das das 18. Jahrhundert und sein Antikenbild überstrahlte, sondern unter dem sakralen der Erlösung soll die eigene Epoche erscheinen."

[324]s. Jauslin 1989; Döhmer 1976, 94

[325]1847/1985, 232 ("wir lebenden Renaissance-Architekten"); 208-209

[326]Die Stile seien "frisch zu reproduzieren"und zu "steigern", 1847/1985, 209; 214-216

antizipiert.[327] Die Aufgabe im Kirchenbau lag darin, einen universalen Typ zu prägen, der die ungelösten bautechnischen Probleme der vergangenen Stile durch Synthese und Entwicklung überwand. Die "Würde" des Monuments verlangte daher, die einfachen Holzdachstühle der frühchristlichen Basilika gegen Steingewölbe, die antike Kolonnade gegen "altitalienische Arkaden" auszuwechseln und die Verwendung eiserner Träger oder Dachkonstruktionen zu vermeiden. Die "Kreislinie" wurde als "natürliche" Form bevorzugt und die Rundbogenarkade mit Säulen gegen die "doktrinäre Kennerprätention" verteidigt.[328] Als Stützen empfahlen sie sich ebenso für Profanbauten, die jedoch aufgrund des abweichenden Zwecks nur mäßig hoch - wie beim Karlsruher Museum - im Stichbogen eingewölbt werden sollten. Die Optimierung historischer Vorläufer betraf ebenso den Typ der offenen Halle profaner oder sakraler Bauten, die wie Renaissanceloggien mit verstärkten Ecken gemauert werden mußte, um "mißfällige" eiserne Zugbänder möglichst entbehrlich zu machen. Der Vorschlag einer mit Säulen unterstützten Deckenkonstruktion im Stichbogen hatte 1847 bereits in Baden-Baden Gestalt angenommen; andere Hallenbildungen des Frühwerks zeigen im Entwurf gelegentlich noch Kreuzgewölbe.[329] Breit erörtert werden zuletzt die Fassadengliederung des "heutigen Stils" , die Profilierung der Fenster- und Türöffnungen und die "Ziergliederung". Unter einer "organischen Gliederung" wird eine nach Stockwerken mit zierlichen Gurten unterteilte Fassade ohne Blendarchitektur verstanden; Lisenen und Eckaufmauerungen dienen zur "Stabilitäts-Verstärkung".[330] Mit Semper und anderen teilte Hübsch das Anliegen einer "unverschleierten", tektonisch wahren und materialgerechten Konstruktion.[331] Daher lehnte er die in den Putz gemalten oder geritzten "Quadrierungen", wie sie an Klenzes und von Gärtners Bauten in München teilweise vorkamen, rigoros mit Pilasterfassaden als "Schein-Architektur" ab. Auch sollten die Hauptgesimse nicht ausladend wie an italienischen Renaissancepalästen gestaltet sein, damit sie umso leichter "*organisch*" mit der Lisenengliederung der Fassade verbunden werden konnten. Mit Ausnahme des Rundbogenfrieses unterschied Hübsch drei

---

[327]Da in Kap. XIV-XV Abbildungen fehlen, wird dieser weiterentwickelte Basilikatyp in Kap. IV.3 d. Arbeit erörtert.

[328]Die Holzdecke sei der Würde des Kirchenbaus unangemessen ("halbes Monument"); die eiserne Decke erinnere an die "schwindsüchtige Architektur der englischen Industriehütte", die Hübsch ein Jahr zuvor in London gesehen haben wird, s. 1847/ 1985, 210-211; 216; zu Kritikern der Hübschen Säulenbogenstellung s. Kap. III. 3

[329]Hübsch verweist hier explizit auf die Trinkhalle, vgl. Kap. IV

[330]1847/ 1985, 220

[331]vgl. Semper (1834), in: Kleine Schriften (1979), 219

Möglichkeiten, "Lissenen" und Gesims zu verbinden - eine davon findet sich an seinem Karlsruher Museum.[332] Grundsätzlich sei eine mannigfaltige, nicht mehr eintönige Fassade das Ziel, die jedoch die "konventionelle Nachahmung" historischer Formen vermeiden sollte. Auch die "Dekorierung" der Maueröffnungen und Gurtgesimse erfordere Geschmack, um nicht in die zeitgenössische, "lächerliche Archäomanie" abzugleiten. Anknüpfungspunkte sind nun die griechische Antike und die Ornamentik der Renaissancearchitektur :

> "Wir sollten trachten den phantasiereichen , malerischen , großartigen Geschmack der letzteren, welche aber nur die *römisch*-klassische Gefälligkeit hatte, in der *griechisch*-klassischen Gefälligkeit wiederzugeben."[333]

Zur Mannigfaltigkeit der Fassade trägt auch die *strukturale Polychromie* (van Zanten) bei, "die sich aus der Anwendung verschiedenfarbiger Materialien ergibt" und nur die Bemalung der ornamentierten Friese oder Gesimsgliedchen, die nicht dem Wetter ausgesetzt sind, zuläßt.[334]

Die Gestaltungshinweise verraten die praktische Ausrichtung dieser Ästhetik, die Hübsch wie 1828 als einen objektiven Rahmen begriff, der vom Künstler individuell durch ein "Kunstwerk" belebt werden konnte. Der Stil sei "die kältere Logik", nicht das begeisternde Werk selbst.[335] Er müsse zwingend aus dem Zweck entwickelt werden und statt "buntscheckiger Überladung" oder "zappelnder Unruhe" die Mitte des Objektiv-Schönen anstreben. Hübsch riet angehenden Architekten daher von persönlichem Originalitätsstreben ab, da nur ein von "subjektiven Einseitigkeiten" gereinigter und an den Monumenten überprüfter Geschmack sich der allgemeinen Anerkennung einer "volkstümlichen" Kunst erfreuen dürfe.[336] Der Architekt müsse der "gesunden Entwickelung der Architektur" mit einem "natürlichen Stil" dienen,

---

[332]1. "wenn die Gesimsplatte auf Konsolen ruht, so muß der Lissenen-Kopf oben ebenso weit vorstehen, als die letzteren ... Die unterhalb der Konsolen befindlichen Gesims-Gliedchen , sowie die...Fries-Schichte verkröpfen sich...um die Lissene und gehören damit zum Kopfe derselben"; 2. Wenn "die Gesimsplatte auf einer stark vorgeschobenen zahnschnittartigen Unterschichte ruht, so muß der Lissenen-Kopf mit dieser ... in Höhe und Vorstehen korrespondieren ... , während die unterhalb der Zahnschnitt-Schichte befindlichen kleineren Gesims-Gliedchen sich um die Lissene verkröpfend, ihre Ausladung beibehalten"; 3. "kann eine reichere Bildung durch Verbindung der ersten Weise mit der zweiten hervorgebracht werden. Dieselben lasse n sich ohne Zeichnung nicht .. deutlicher beschreiben ... Übrigens wurden sie unterdessen schon häufig von anderen Architekten adoptiert, freilich auch manchmal ziemlich mißverstanden angewendet und roh profiliert.", s. 1847/1985, 225-226

[333]Hübsch verzichtete auf nähere Ausführungen zu dieser Stilsynthese, die "ohne Zeichnung mißlich" seien, 1847/1985, 227

[334]D. van Zanten, The Architectural Polychromy of the 1830s, New York/ London 1977, 173, 312-316

[335]1847, 133

[336]1847/1985, 230

anstatt unbedingt neue Formen wie z.B. "ein Dutzend verschiedener ... Gesimse" zu erfinden, von denen schließlich "kaum eines schön zu nennen" sein werde. [337] Wichtiger als die "formale Seite" des Dekorierens sei ohnehin am "Beginn einer neuen Richtung" die organische Entwicklung der "charakteristischen Seite" der Architektur nach objektiven Prinzipien und gegenwärtigen Anforderungen, zumal in der gegenwärtigen "zersplitterten Stimmung". Seine Grundzüge des Stils hätten für letztere Prinzipien formuliert, deren "ausschließende Natur" einigen zeitgenössischen "kompilatorischen" Schulen weniger angenehm sein müsse.[338]

2.3.4 Hübschs Position zum Stilpluralismus

Schon Semper hatte 1834 spöttisch bemerkt, die Städte würden bald einem "extrait de mille fleurs" ähneln, wenn jeder weitgereiste Baumeister sein Pantheon, seine Basilika, seine gotische Kathedrale oder sein pompejanisches Haus ausführen könnte. [339] Etwa seit Mitte der dreißiger Jahre wurde in der Stildebatte die Frage aufgeworfen, ob die Wiederaufnahme historischer Architektursysteme wie der Gotik oder des "griechischen Styls" sinnvoll sei.[340] In Städten wie Berlin, München und Wien war der auch von Hübsch angeprangerte "Karneval" der Neostile Mitte des Jahrhunderts inzwischen gebaute Wirklichkeit. Seitdem es in der baulichen Praxis tatsächlich Wahlmöglichkeiten gab, machte die Frage "*In welchem Style sollen wir bauen?*" erst Sinn. Die Bemerkungen zum "wahren" Stil stehen daher 1847 im Kontext einer frühen Historismuskritik, die in damaligen Zeitschriften ähnlich als Tadel des gegenwärtigen "Mischmasch", "Chaos", "Babel"

---

[337] 1847/1985, 231-2

[338] 1847/1985, 228-29

[339] Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten (1834), hier zit. n. Dolgner (1997), "Der Stilpluralismus in Theorie und Praxis", 91

[340] Ein drastisches Bild wählte Collow, der beklagte, daß "(ein) beständiges Jagen nach Styl und Manieren, ein wirklich rastloses Studium, den verwesenden Leib der Kunst mit den Blumen der Jahrtausende auszuschmücken", im Gang sei (Kunstblatt, Nr. 15, 1834, 101) ; vgl. Franz Kugler in: Museum, Nr. 2, 1834, 3 f. und Eduard Metzger (in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 1. 1, 1838, 45), der warnte, daß man Baustile nicht wie exotische Pflanzen hin-und herpflanzen könne, s. "Chronik der Stildiskussion", in: Döhmer (1976),32

oder der Stil- und "Charakterlosigkeit" festzustellen ist.[341] Als Ursache des Stilpluralismus machte Hübsch den "*ästhetischen* Kosmopolitismus" der Aufklärung (des "libertinen Zeitalters") aus. In der heutigen Zeit werde "das Schöne aller Zeiten" unbefangen anerkannt ; der aufgeklärte Kosmopolitismus jedoch habe das Band zwischen Kunst, Religion und Volk gelöst und damit der Willkür den Boden bereitet. Die im vorangegangenen Jahrhundert wurzelnde Haltung führte zu einer Loslösung von konstruktiver "Hauptform" und dekorativer "Kunstform", so daß die Hauptform nurmehr als "Gestelle" angesehen werde, welche man beliebig mit dem "Kleid eines ... Baustyls bedecken" könne.[342] Eine bloß "äusserliche[n] Arrangierung" des "prosaische[n] Mechanismus" der Hauptform lehnte er ab - die stilistische Haltung sei keine Frage , die mit "Lose ziehen" zu beantworten sei.[343] Die Forderung einer Monokultur wird moralisch begründet : "*Wer in mehreren Stylen fühlen will, fühlt in keinem ächt, sondern höchstens archäologisch und konventionell.*"

Hübsch lehnte das historistische Stilverhalten ab, dennoch war auch sein eklektisches Synthese-Modell nicht frei von historisierenden Tendenzen. Durch die kongeniale Festlegung auf eine gemeinsame "Hauptrichtung" mit der neuchristlich-classischen Schule der Maler und Bildhauer umging er das historistische Problem der freien Stilwahl. Prinzipiell jedoch gab es die vom Künstler konstruierte Notwendigkeit zwischen Hauptform und Verzierung nicht ; um 1850 waren bereits verschiedene Stilkleider denkbar. Sein dreiteiliges Gliederungssystem konnte die subjektiven Aspekte dieser Wahl nicht wirklich objektivieren ; auch ging sein Modell von einem einzigen, durch verbrämende Formen darzustellenden "Zweck" aus. Dieser benötigte, um als "höhere Idee" Ausdruck zu finden, wie im Klassizismus noch die Assistenz von Plastik und Malerei. Hübschs "Theorie" steht mit der Vorstellung einer Ganzheit, in der die Verzierung die Konstruktion "darstellt" und "verbrämt", derjenigen Carl Boettichers über "Kernform" und "Kunstform" nahe und scheiterte wie diese an der hypothetischen Trennung zweier Pole.[344] Hübsch verteidigte seine Prinzipien des "natürlichen Stils" auch gegen die

---

[341]Von "moderner Charakterlosigkeit" spricht das Kunstblatt, 29, 1848, 198, vom "babylonischen Mischmasch der modernen Baukunst" die Allgemeine Bauzeitung, Nr. 6, 1841, 208; von "Flickstylisten" die Zeitschrift für praktische Baukunst, 5, 1845, 244 und die Allgemeine Bauzeitung (Nr. 8, 1843, 109) fragte: "Denn wer wollte läugnen, daß sich die moderne Bauweise ...durch ... Nachäffen entachtet, und daß sie unsere Städte zu Musterkarten aller Zeiten und Länder gemacht hat ?"

[342]1847, 129-130

[343]1847, 131. Das Kunstblatt (Nr. 29, 1848, 198, wie oben) spricht von "moderner Charakterlosigkeit, die um ihren Styl auch loosen könnte".

[344]s. E. Drüeke (1981), 59; 61

Vorstellung einer symbolisierenden Hülle, wie sie von Semper in dessen Schriften um 1850 dargelegt wurde. Den Vergleich seines Stilkonzepts mit anderen Richtungen der zeitgenössischen Architektur hat er nur andeutungsweise, ohne Namensnennung, unternommen. Einen "*Eklektizismus aus allen Stilen*" lehnte er ebenso entschieden ab wie den "*Stilpurismus*" jener, die sich ein bestimmtes Bausystem heraussuchten und es zur Grundlage ihrer Entwürfe machten.[345] Ihrem "superpuristischen" Maßstab hielt er die genetische Abhängigkeit der Stile entgegen und kritisierte die gereinigten Neo-Stile hellsichtig als Produkte eines verabsolutierten ästhetischen Ideals, das in der Geschichte der Architektur keine Entsprechung habe. [346]

Die puristischen Nachschöpfungen des "griechischen" oder auch "Purifications-Styls" führten unweigerlich zur Zweckwidrigkeit. Resultat der Antikenimitation sei eine "schulgerechte Einstöckigkeit, Engsäuligkeit und Massigkeit" der Fassade, während die innere Disposition mit verschiedenen Stockwerken und Deckenkonstruktionen gegen griechische Logik verstieße. Hübschs Einwand gegen den Klassizismus besteht im wesentlichen darin, daß er dem "archäologischen Ideal" den Zweck opfert und dabei aus dem logischen Architektursystem der Griechen eine Fassadenarchitektur macht. Ein geradezu quichoteskes Bild entsteht, wenn er das Ringen des "puristischen Architekten" mit dem "prosaischen Despotismus des gegenwärtigen Zwecks" beschreibt : Das Zeitalter griechischer Portiken sei vorbei, weil die simple Erfordernis einer Toreinfahrt den Entwurf der Hauptfassade zunichte machen könnte. Das Urteil über den gräcisierenden Klassizismus fällt vernichtend aus. Selbst wenn die Einzelformen und die Ornamentik inzwischen "verdächtig schnell" der Anmut der alten Griechen nahekämen - wohl eine Spitze gegen Boettichers "Ornament-Schule"[347] in Berlin - , ermangele es der gesamten Richtung an "Vernunft und Wahrheit". Dieser Wahrheitsbegriff steht 1847 im Kontext einer romantisch-christlichen Ästhetik, die von der Kunst im allgemeinen "einen für uns

---

[345]Hübsch 1847/1985, 233-234 ; vgl. F. Kugler, Systeme des Kirchenbaus, Vortrag im Wissenschaftlichen Verein zu Berlin, Berlin 1843, S. 5

[346]1847, 129 f. In seiner eigenen Restaurierungspraxis entkam er diesem Denken jedoch nur bedingt, s. Kap. V

[347]Carl Boetticher; Ornamenten-Schule: Ein Studien-Cursus für die Zeichnung und Erfindung des Ornamentes, nach dem von der antiken Kunst gegebenen Karakterisirungsprinzipe architektonischer Formen: Als Lehrbuch für Kunst- und Gewerbe-Schulen wie auch für das Selbststudium bearbeitet und dem Herrn Königl. Ober-Bau-Director Herrn Schinkel zugeeignet, Band I, Berlin 1838; s. a. Börsch-Supan, Berliner Baukunst nach Schinkel (1977), 20

ernstlich interessanten Inhalt und Charakter" verlangte.[348] Die "Neuhellenisten" werden gewarnt, eine Kunst zu favorisieren, die nur das sinnlich Schöne zeige und hauptsächlich den Bedürfnissen einer kennerschaftlichen Elite aus Archäologen und Gelehrten entgegenkäme. [349] In der Praxis erwiesen sich diese als weniger starr, als sie die Kritik zeichnete. Hübsch jedoch wertete ihren Einbezug von Renaissanceelementen als Bestätigung seiner eigenen Position. [350] Den Renaissancisten unter den Architekten erteilte er den Ratschlag, sich von ihren Pilasterfassaden zu lösen, um sich an seinem Baustil ein Beispiel zu nehmen (sic!) [351] Seine Kritik an der Wiederaufnahme italienischer Renaissanceformen fiel milder aus, da seine eigenen Entwürfe seit dem Museum denselben Einfluß verraten. Anders als Burckhardt war er jedoch nicht der Ansicht, das dem Baustil der gesamten Renaissance "der Vorzug vor allen anderen" gegeben werden müsse.[352] Den Neobyzantinern unter den Bogenstilarchitekten warf er konventionelle Treue zu den historischen Monumenten vor, die zur Beibehaltung des Rundbogenfrieses und der Imitation ihrer minderwertigen, "verwildert-klassischen" Verzierungen und Gliederungen geführt habe.[353]

Eine ernstere Konkurrenz erwuchs ihm jedoch in der neogotischen Bewegung, die nicht zuletzt seit der beschlossenen "Vollendung"[354] des Kölner Doms an Boden gewann. Inzwischen mußte Hübsch einerseits seinen "neuchristlich-classischen" Stil, der später "altchristliche Reproduction" hieß, von dem "massenhaften romanischen" abgrenzen und andererseits gegen die Neogotiker streiten. Die jüngsten Kirchenbauten des *Gothic Revival* trügen "den Stempel einer kühlen

---

[348]1847, 128; 1847/1985, 233 f.

[349]1847, 140

[350]"Die Hellenisten ... [sind] in neuester Zeit fast alle wieder auf die reinere italienische Renaissance zurückgekommen", 1847 /1985, 233. Blickt man auf das damalige Baugeschehen, waren mit den "Autoritäten" vermutlich Klenze in München (z.B. Leuchtenberg-Palais, 1816) und die Berliner Schinkel-Schule (Bauten von L. Persius, F. A. W. Stüler) gemeint ; vgl. Kurt Milde (1981); E. Börsch-Supan (1977); A. von Buttlar (1999)

[351]1847 /1985, 233

[352]"Es läßt sich voraussehen, daß die Renaissance noch lange in der heutigen Architektur eine große Rolle spielen wird...Und wenn ein Vorbild für Bauten, wie sie unser Jahrhundert bedarf, rückwärts und auswärts gesucht werden soll, so hat dieser Stil , der ... ähnliche Aufgaben ganz schön löste, gewiß den Vorzug vor allen anderen.", J. Burckhardt, der Cicerone, Stuttgart 1986, 162

[353]Diese Architekten würden mit der "Hauptgliederung" seines Stils am ehesten übereinstimmen, 1847/1985, 233

[354]Hübsch lobte die "in so großartiger Weise angeregte Vollendung des Cölner Doms", weil er auf eine Wiederherstellung des Speyerer Doms hoffte und darin ein Bollwerk gegen den "Materialismus" der Modernen sah, 1847, 131

Spielerei", seien inhaltsleere Hülse ohne Verbindung zur Gegenwart und machten die "Schwächen und Einseitigkeiten dieser Architektur" erst bewußt.[355]
Die Neogotiker hatten eine theoretische Grundlage, in der konstruktiv-rationale Aspekte mit ideologischen verbunden waren. Das Interesse am Nationaldenkmal und einem übergreifenden nationalen Stil verlieh dieser Bewegung vor dem Hintergrund der territorialen Zersplitterung große Anziehung.[356] Keiner wußte die Identitätssuche der Deutschen besser mit dem neugotischen und rheinländisch-katholischen Anliegen zu verbinden als August Reichensperger, mit dem Hübsch sich auf einer Gesellschaft sogar gestritten haben soll. [357] Reichensperger kritisierte insbesondere den Kirchenbau in "klassisch-antikem" und "akademisch-eklektischen" Stil. Die Versuche der Rundbogenstilarchitekten, die romanische mit der antiken Architektur zu verschmelzen, erinnerten ihn an die mißlungenen Synthesen der Jesuiten und führten seiner Ansicht nach zu einer Architektur ohne Logik und Geschmack. Die altchristlichen Basiliken lehnte er aufgrund antiker Reminiszenzen als "nicht ächt christlich" ab ; Imitationen müßten zu nüchternen Abstraktionen führen. Der "romanische Baustyl" sei zwar entwickelter als die Basilika des Früchristentums, doch in diesen Kirchen ringe der Geist noch mit der Materie. Die plumpe Massenverteilung zeige, daß der Stil noch nicht die "volle Reife" erlangte.[358] Die einseitige Architektenausbildung kritisierend, trat Reichensperger für die Wiederbelebung der Gotik als einer "angestammten, glorreichen, ächtnationalen und zugleich ächtchristlichen Kunst" ein.[359] Das Argument des "ächtchristlichen" Ausdrucks mußte Hübsch besonders reizen, weil er diesen "Charakter" für seinen Stil mit den erwähnten "Anknüpfungspunkten" reklamierte. Der "Geist des Christenthums" wurde in Reichenspergers Stilbegründung zum Bindeglied zwischen Hochmittelalter und Gegenwart erklärt.[360] Gegen die Heuchelei "des modernen Weltbewußtseins" im Zeitalter der Eisenbahn wurde die gotische Architektur als Ausdruck einer Wahrheit gesetzt.[361]

---

[355]"daß die Hülse des gotischen Formalismus uns keineswegs die tiefe Begeisterung des Mittelalters hervorzuzaubern vermag, sondern nur die Schwächen ... vor Augen bringt.", 1847 /1985, 234
[356]vgl. Kap. V.2
[357]s. Biographie /Chronographische Übersicht im Anhang
[358]A. Reichensperger, Fingerzeige auf dem Gebiet des Kirchenbaus, Leipzig 1854, "Neubauten", 17-28, hier 22
[359]A. Reichensperger, Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältnis zur Gegenwart, Trier 1845, hier zit. n. der erw. Auflage Trier 1852, 11; s. M. J. Lewis (1993), Anm. 23
[360]1852, 20
[361]1852, 14

Favorisiert wurde jedoch keine strenge Nachahmung, sondern eine Reform der gegenwärtigen Ausbildung und Architektur durch Rückbesinnung auf mittelalterliche Bauart, Bautechnik und die Organisation der Dombauhütte.[362] Reichensperger schätzte gotische Bauten, weil sich dort die "zweckmäßigste Einrichtung mit der dauerhaften Ausführung und bedeutungsvollsten Anordnung", in der "Klarheit ... mit Reichthum und lebenvollem Wechsel, Folgerichtigkeit mit Freiheit " so verbunden wurden, "daß eine harmonische Gesamtwirkung entsteht."[363] Die "Wahrheit" forderte wie in Hübschs Ästhetik unverhüllte Backsteinbauten anstelle von Putzfassaden, eine Gestaltung des Äußeren nach dem inneren Gesetz des Gebäudes und die Wahrung einer "germanische (n)" Bautradition, da nur ein "christlicher" Baustil imstande sei, den Pluralismus zu bändigen.[364]

Vor diesem Hintergrund ist die Polemik Hübschs gegen "Deutschthümeler" und moderne "Mystiker" zu interpretieren , die die Gotik als "allerdeutschen und allerchristlichsten Baustyl" feierten.[365] Seine historischen Argumente, weshalb die Gotik weder deutschen Ursprungs, noch der Inbegriff des *christlichen* Stils war, konnten die Dynamik der neogotischen Bewegung nicht bremsen. Die Ablehnung eines gotischen Nationalstils begründete der Karlsruher mit der Universalität der christlichen Kultur, die sich nicht in enge nationale Grenzen zwängen ließe.[366] Daher wird der klimatische Faktor des Stils 1847-1862 gegenüber den

---

[362]1852, 26

[363]1852, 15

[364]Übeltäter sind nach Reichensperger die aufgeklärten "Stubengelehrten", die "unter dem Schutte des Heidenthums den Stein der Weisen entdeckt" zu haben glaubten. Folge sei eine "klassische Langeweile" von Petersburg bis Genf, von Philadelphia bis Triest. Wie Hübsch empfand Reichensperger den Pluralismus als Gefahr :
"Ueberall ist das Machen an die Stelle des Schaffens getreten; man arbeitet auf Bestellung in allen Stylen, selbst in Allen zu gleicher Zeit und an demselben Werke; das höchste Ziel ist jene "Vielseitigkeit" ohne Mittel- und ohne Schwerpunkt, die auf allen Gebieten stets mehr und mehr überhand nehmen zu wollen scheint und allmählig allen Kern in Flug- und Triebsand auflösen wird. ", Reichensperger , 1852, 24; 35

[365]Hübsch bestritt daher 1847, die Auflösung der Wand durch Lanzettfenster sei "eine innerlich notwendige und höchste Entwicklungsstufe des christlichen Kirchenbaus", 1847/1985, 139; vgl. 142-43: "s möchten doch ..die Mystiker des Mittelalters , die viel gesünder als die neuen waren, solche Gedanken ...nicht gehabt haben... Sie kopierten ganz ohne Mystik die .. vorangegangenen nachromanischen Strecksäulen". Hübsch polemisiert gegen die romantischen Neugotiker, die in den Kirchenbau symbolische Zahlenverhältnisse hineinlesen würden.

[366]1847/131; wiederholt in: Hübsch, Erklärung des in VI. Blättern vorliegenden Entwurfs einer evangelischen Kirche für die Residenz-Stadt Carlsruhe vom 10.10. 1853, GLA 206/ 2299 (Mikrofilm), Abs. III "Der Baustyl", s. Kap. IV.3

Frühschriften geringer gewichtet, um die romanischen und nordalpinen Länder zumindest in der Monumentalbaukunst zu einem einheitlichen Kulturraum vereinigen zu können. Die Kunst mit politischen Zielen zu verbinden, wie Reichensperger es tat, lag ihm - selbst Vertreter eines "*ästhetischen Kosmopolitismus*"- fern. Die idealistische Weltfremdheit des Hübschen Konstrukts der "neuchristlich-classischen" Gegenwart erkannte der Rezensent Merz, der die Durchsetzung eines "volksthümlichen" Stils ganz ausschloß, solange nicht "Sinn und Bildung der großen Stände christlich und politisch" zu einer Einheit gefunden hätten. [367]

Obwohl Hübsch zur Auflösung des klassizistischen Bezugsrahmens beigetragen hatte, vermißte er 1847 die gemeinschaftliche Basis des Stils und machte die Architekturkritik mit verantwortlich für den Pluralismus. Die Kritik der "producirenden Künstler", reinen Theoretiker bzw. Gelehrten förderte Zwiespalt . Die Kunst von ihren "unerreichbaren Forderungen" an den Baustil freizuhalten, betrachtete er als wichtiges Ziel.[368] Jede "unbedeutende Individualität" konnte sich nun als "ästhetische Autorität" ausgeben und "mit ihren ... anticipirten Schönheitsgefühlen ... Lügen" verbreiten, sie gar als "hohe Musterinspirationen" ausgeben.[369] Den Stil mit dem individuellen Kunstwerk verwechselnd, stellte sich auch das Publikum "den *zu hoffenden* neuen Baustyl als ein glücklich gefundenes Schlagwort vor, was selbst bei den Prosaikern sogleich eine unwiderstehliche Kunstbegeisterung erregen müßte."[370] Daß Hübsch von der Objektivität der "Grundzüge des neuen Stils" überzeugt war und eine Art Reformarchitektur verbreiten wollte, ergibt sich aus seiner Lehrtätigkeit an der polytechnischen Schule.

2.4 Der "*Regenerator der deutschen Baukunst*"[371] und die polytechnische Schule in Karlsruhe

---

[367]F. Merz, Rez. von "Die Architectur und ihr Verhältniß...", Kunstblatt 1848, 207

[368]"Kritik der nicht producierenden Kunstkennerschaft" ; "kalt-negative" Architekturkritik", 1847, 23; 129

[369]1847, 133

[370](Hervorhebung d.Autorin). "Man möchte .. so recht behaglich... in ein neues Schönheitsgefühl hinübergesetzt werden, ohne .. prüfen und denken zu müssen", ibid, 133

[371]So wurde Hübsch im Frankfurter Freundeskreis genannt, s. J. Janssen (1868) , Bd. I, 137

In Hübschs Lebensspanne vollzog sich durch die veränderten Bauaufgaben ein grundlegender Wandel des Berufsbildes "Architekt". Seine Publikationen lassen sich als Teil dieses Phänomens deuten, denn sie lassen die Entwurfs- und Baupraxis als ein rationales Vorgehen nach anerkannten Grundsätzen und wissenschaftlichen Erkenntnissen erscheinen. Wichtig war auch die veränderte institutionelle Grundlage dieser Tätigkeit. Auftraggeber waren nun überwiegend nicht mehr die Höfe, sondern der Staat, öffentliche oder private Institutionen, Städte und Gemeinden sowie private Bauherren, deren Bedeutung im 19. Jahrhundert kontinuierlich anwuchs.[372] Der Wandel der Bauaufgaben seit Beginn des Jahrhunderts läßt sich auch daran ablesen, daß Hübsch im Examen bei Weinbrenner noch ein Jagdschloß entwerfen mußte, jedoch in seiner weiteren Laufbahn als staatlicher Architekt nie wieder Gelegenheit bekam, eines zu bauen. Den allgemeinen Wandel hat Pfammatter als "Erfindung des modernen Architekten" anhand der Geschichte der Ausbildungsinstitutionen beschrieben. Die Verstaatlichung und Verwissenschaftlichung der Architektenausbildung erhielt auch in Deutschland wichtige Impulse von den Pariser Institutionen, besonders der im Gefolge der Revolution gegründeten École Polytechnique (1795), der ersten technischen Hochschule für Ingenieure und Architekten.[373] Der Physiker Monge und Jean-Nicolas Louis Durand stellten als Gründungsprofessoren den Unterricht auf systematische Grundlagen und legten um 1800 den Keim zu einem technizistischen Architekturverständnis, das wie später in Karlsruhe Physik und Mathematik zu den wichtigsten Hilfswissenschaften des modernen Bauens erhob.[374]

---

[372]Die wichtige Bedeutung der Privatbauten und -aufträge spiegelt sich allerdings nicht in Hübschs Gesamtwerk, obgleich er gelegentlich frugale Wohnhäuser entworfen hat (z.B. in seinem Geburtsort Weinheim) und Privathäuser umbaute (z.B. das Gut Amalienberg in Gaggenau). Seine am öffentlichen Bau orientierte Architekturauffassung wirkte hier inhibitorisch, sein Amt schützte ihn außerdem vor den Mechanismen von Angebot und Nachfrage.

[373]Ulrich Pfammatter, Die Erfindung des modernen Architekten, Basel 1997, bes. 8-16, 39-49, 73-87, 222-238

[374]s. Pfammatter 1997, 88 f., 17-98. Zum Vergleich zwischen deutschen und französischen polytechnischen Schulen s. ibid., 222-238 m.w. Lit. ; Sergio Villari, J.N. L. Durand, Art and Science of Architecture, New York 1990, 52 ff. ; vgl. Hans Werner Prahl, Sozialgeschichte des Hochschulwesens, München 1978, s. bes. "Vom Kulturstaat zum Industriekapitalismus", 213 f. . Die französische Engführung zwischen Nationalstaat und Polytechnikum, die den Zentralstaat voraussetzte, konnte in Deutschland aufgrund fehlender territorialer, politischer und kultureller Einheit nicht unverändert übernommen werden, weshalb die Entwicklung hier von Land zu Land anders verlief. Zu deutschen Studenten (Klenze, u.a.), s. Pfammatter (1997), 73

Die Ausbildung orientierte sich eng am staatlichen Bedarf nach Baubeamten, Militär- und Zivilingenieuren und erfolgte nach einem mehrjährigen praxisnahen Kurssystem mit einem theoretisch fundierten Unterrichtskonzept. Dieses "modèle polytechnique" zog deutsche Bauschüler nach Paris und führte in ganz Europa zur Gründung ähnlicher Institutionen. Als einzige deutsche Bauschule vor der Karlsruher Gründung, die diesem neuen Ziel effizienter Ausbildung für das staatliche Bauwesen entsprach, ist die 1799 gegründete Berliner Bauakademie zu erwähnen. Sie war durch das königlich-preußische Oberbaudepartement gegründet worden, um den wachsenden Bedarf nach Baubeamten und Ingenieuren im Land- und Wasserbau zu befriedigen.[375] Da Karlsruhe sich nicht auf das Berliner Modell stützte, genügt hier der Hinweis, daß die Berliner Bauschule durch das Curriculum und institutionell mit der älteren Königlich Preußischen Akademie der Bildenden Künste verbunden war : an der Bauschule wurde die technische Seite der Architektur vermittelt, an der Akademie die ästhetische Seite. Seit 1821 trat mit der Berliner Gewerbeakademie eine praxisorientierte Schule mit polytechnischem Charakter hinzu, die unter Schinkels Freund Christian Peter Beuth mit der Bauschule eine Einheit bildete und dem programmatischen Ziel einer "Veredelung des Gewerbes durch die Kunst" verpflichtet war.[376]

Die polytechnische Schule Karlsruhe verdankte ihre Gründung ebenso dem wachsenden Wunsch nach einer zeitgemäßen, praxisbezogenen, nichtakademischen Ausbildung in solchen Fächern, die die wirtschaftliche und technische Entwicklung des Herzogtums zu fördern vermochten. Die alten Universitäten mit ihrem humanistischen Fächerangebot waren seit dem 18. Jahrhundert nach und nach wegen ihrer fehlenden Praxisbezogenheit vor allem vom Bürgertum kritisiert worden; mit der Gründung der polytechnischen Schulen wurde dem wachsenden Bedarf nach einer höheren Ausbildung für praktische Berufe entsprochen. Wie Schnabel in seiner Geschichte des deutschen technischen Hochschulwesens ausführlich geschildert hat, waren jedoch in Karlsruhe die Weichen durch die Existenz von Weinbrenners privater Bauschule und der Ingenieurschule Johann

---

[375]Chronik der Königlich Technischen Hochschule zu Berlin 1799-1899, Berlin 1899, hier S. 3

[376]Das Lehrprogamm ist abgedruckt in: 100 Jahre Technische Universität Berlin 1879-1979, hrsg. von K. Schwarz, Berlin 1979, 76-77; zum Aufbau der Institution 1799-1824; 1824-1832, 1832-1826, s. Pfammatter 1997, 223 ff. ; zu Beuth s. a. Franz Schnabel, "Die Anfänge des technischen Hochschulwesens", in: Festschrift anläßlich des 100jährigen Bestehens der TH Karlsruhe, Karlsruhe 1925, 23; zur Verbreitung von Schinkels Lehre an der Berliner Bauakademie vgl. Eva Börsch-Supan, Berliner Baukunst nach Schinkel, Berlin 1977, 12

Gottfried Tullas (1770-1828) von Anfang an anders gestellt, da beide Vorläufer in der 1825 gegründeten Institution aufgingen.[377] Der Gedanke hierzu entstand bereits 1808 und war inspiriert vom Vorbild der Pariser École Polytechnique, die Tulla auf einer Dienstreise nach Paris 1801 besichtigt hatte.[378] Nach dem französischen Vorbild wurde die Zusammenlegung der Bauschule und der Ingenieurschule erwogen, was umso leichter schien, da ihre beiden Leiter sich über die technische und mathematische Grundlage moderner Bau - und Ingenieurwissenschaft einig waren.[379] Doch das damalige Finanzministerium lehnte eine polytechnische Schule ab; nach Wiederaufnahme der Pläne kam es erst am 7. Oktober 1825 offiziell mit dem Erlaß des großherzoglichen Staatsministeriums zur Gründung der Polytechnischen Schule in Karlsruhe.[380]

Der damalige Großherzog Ludwig definierte deren Ziele in einer offiziellen Erklärung : Als "allgemeine Landes-Anstalt, gegliedert in drei Abteilungen, diene sie der Verbreitung von "wohlthätiger Aufklärung und gemeinnützige (r) Bildung unter allen Ständen", unabhängig von der Konfession. Vernünftige Ausbildung statt "verderbliche Oberflächlichkeit" und "blos äußeren Glanz und Schein" umreißen das bürgerliche Ziel nach der "auf das Leben anwendbare (n)" Bildung. Mit der Forderung nach Anleitung zur "innere (n) Tüchtigkeit" und Konzentration "auf das Wesentliche was Noth thut" wurde pragmatisches Denken gegen eine noch aristokratisch geprägte Kultur der Gelehrsamkeit um der Gelehrsamkeit willen eingeführt. Die Bildung des Bürgers sollte ihm seinen Selbsterhalt ermöglichen und zur Prosperität seines Landes beitragen.[381] Diese dem Innenministerium unterstellte

---

[377]Schnabel (1925), 1-44 ; K.H. Manegold, Zur Emanzipation der Technik im 19. Jahrhundert in Deutschland, in: Wissenschaft, Wirtschaft und Technik. Wilhelm Treue zum 60. Geburtstag, hrsg. von K. H. Manegold, München 1969, 379-402

[378]Tullas Ingenieurschule wurde 1807 gegründet und wie Weinbrenners Bauschule wesentlich durch die Persönlichkeit ihres Gründers bestimmt, s. Pfammatter 1997, 231. Zu den historischen Vorläufern , wie der Architektonischen Zeichenschule des Baudirektors von Keßlau in Karlsruhe (1768) , s. ibid., 228 f.

[379]Schnabel 1925, 26; 33. Weinbrenner betrachtete die Mathematik als Hilfswissenschaft der Baukunst [s. Bericht vom 8.3.1815 im Generallandesarchiv Karlsruhe, Fasz. 175] , für Tulla sollten die mathematischen Kenntnisse auf alle modernen technischen Aufgaben angewendet werden.

[380]zur Vorgeschichte , s. Schnabel 1925, 19 ff. ; vgl. Heinrich Lang, Geschichte der Gründung der polytechnischen Schule, in: Festschrift 1892, 269 - 289 (mit Vorgeschichte und Abdruck des Herzoglichen Erlasses vom 7. 10. 1825 und den grundlegenden Bestimmungen durch Karl F. Nebenius). Das Programm der polytechnischen Schule wurde in der Beilage Nr. 290 zur Karlsruher Zeitung vom 19.10. 1825 veröffentlicht.

[381]Erklärung "Sr. Majestät Ludwig, von Gottes Gnaden Großherzog von Baden" (zur Gründung der polytechnischen Schule), vollständig abgedruckt im Badischen Verordnungsblatt von 1825, hier zit. n. Auszug derselben , in: Generallandesarchiv

"Zentralanstalt" existierte zunächst nur als Institution mit reformiertem Curriculum, denn wie in Berlin stand am Anfang kein Neubau zur Verfügung. Ingenieurschule und die vorbereitenden Realschulklassen befanden sich im Lyzeum, die Bauschule in Weinbrenners Privatinstitut. Das Lehrprogramm war für eine Ausbildungszeit von drei Jahren angelegt und umfaßte eine "Allgemeine Abtheilung" mit Realschulcharakter, eine "Mathematische Classe" und eine "Handels- und Gewerbeclasse". Erst nach diesem obligatorischen Propädeutikum in der allgemeinen und mathematischen Abteilung stand den Schülern die berufliche Spezialisierung im Ingenieur- oder Baufach in den übergeordneten Fachschulen offen. Das System aus Grundausbildung und Fachschulen mit dem Schwerpunkt Mathematik folgte der Pariser École Polytechnique und trägt Tullas Handschrift. In Karlsruhes Dreistufenmodell wurde jedoch mit der Integration der Realschule in die polytechnische Schule (1825) die Grundausbildung der 13 - 16 jährigen vereinheitlicht, während die Schüler in Frankreich aus den Collèges nach Paris kamen. Weinbrenners Bauschule war nun als Fachschule für bürgerliche Baukunst Teil der polytechnischen Schule, er selbst war ihr oberster Lehrer und lehrte dort bis zu seinem Tod am 1. März 1826.[382]

Zu diesem Zeitpunkt war Hübsch noch Architekturlehrer am Städelschen Kunstinstitut, wo er durch Böhmers Kontakte 1824 eine Anstellung gefunden hatte und bis zum Sommer 1827 blieb.[383] Der Entschluß, nach Frankfurt zu gehen, hing mit den Plänen und Erwartungen zusammen, die sich seit seinem ersten Romaufenthalt auf das Städelsche Institut als Katalysator einer umfassenden Reform richteten. Durch den Kontakt zu Böhmer und Passavant in Frankfurt am Main wußte er, daß das Städelsche Kunstinstitut nach dem Willen seines Stifters nicht nur als öffentlich zugängliche Sammlung gedacht war, sondern zugleich eine Ausbildungsinstitution für Künstler, Architekten und Handwerker bieten sollte. Sein

---

Karlsruhe (Hrsg.): Baden: Land, Staat, Volk 1806-1871, Karlsruhe 1980, Kap. "Kunst und Wissenschaft" (von G. Kaller), hier 167

[382] Der Architekturunterricht "als Gegenstand der schönen Künste [wird] in dem Architektonischen Institut des Oberbaudirektors Weinbrenner erteilt" (Statut 1825), s. Schnabel 1925, 27; 33 und Pfammatter 1997, 233. Allgemeine, mathematische und Gewerbeklasse gliederten sich in je zwei (Jahres-) Abteilungen: Unter- und Oberklasse, bzw. merkantilistische und technische Abteilung.

[383]Zu Hübschs Anstellung im Städel und Böhmers Fürsprache s. Janssen (1868), Böhmers Leben und Briefe, Bd. I, 141 und Nachrichten über das Städel'sche Kunstinstitut, hrsg. von der Administration des Städel, Frankfurt a. M. (August) 1836:
Auf Wunsch des Stifters wurden eine "Elementar-Zeichenschule "und eine "geometrische Zeichenschule" eingerichtet, als deren erste Lehrer Wendelstadt (zugleich Inspektor der Kunstsammlungen) und Hübsch angestellt wurden.

schon 1821 auf Einladung des Instituts verfaßter "Plan einer architektonischen Schule" steht im Zusammenhang mit seiner dortigen Bewerbung. Dieses Programm verbindet Ideen der Bauschule Weinbrenners mit eigenen Zielsetzungen und nimmt Gedanken vorweg, die Hübsch später bei seiner Reorganisation der polytechnischen Bauschule übernahm.[384] Das Manuskript ist zweitens von Interesse, weil die Verbindung zur christlich-romantischen Kunstbewegung, die 1828 gefordert wurde, schon sieben Jahre früher als Reflex auf die römische Zeit formuliert wurde. Hübsch beginnt sein Programm zur Einrichtung der Schule mit einer Analyse des Status quo der Künste. Insbesondere die Architektur erscheint ihm in einer Krise befangen, die sowohl ideelle als auch praktische Gründe hat. Statt analog zur patriotischen Bewegung "mit neuer Kraft in unserem deutschen Vaterlande wieder auf(zu)blühen", sei sie zerrissen und auf Irrwege geraten:

> "... Einerseits scheint mir dieß an den Architekten selbst zu liegen, die statt sich über ihre Ansichten zu vereinigen, vielmehr auf entgegengesetztesten Ideen über Stil und Schönheit in der Architectur beharren."[385]

Zweifellos mit Blick auf die Spannung zwischen den Anhängern des griechischen und des "altdeutschen Styls", wird Pluralismus als Gefahr ("Krise") für die Einheit interpretiert. Diese Einheit meint das Fehlen einer gemeinsamen "Sprache" seitens der Architekten, deren Stil- und Schönheitsbegriff in den Plural geraten ist. Der Zustand der Architektur wird zweitens mit einer fehlenden soliden Basis im technisch-handwerklichen Bereich, der Umsetzung des Ideellen, erklärt. Er fordert daher, ganz Weinbrenner-Schüler, die "Errichtung von guten Werkschulen, worin jedem Bauhandwerker die nöthige Kenntniß und Bildung ertheilt würde."

Hübsch spricht in diesem Manuskript noch nicht von einer Wiederherstellung der Einheit der Künste, sondern beschränkt sich darauf, daß sich die zeitgenössische Malerei und Plastik die Zeit der "Irrwege" (d.h. im akademischen Klassizismus)

---

[384]Brief Johann Friedrich Böhmers an Passavant vom 6. April 1821: "Hübsch hat hier [in Frankfurt, *Anm.*] ...allenthalben großen Beifall gefunden. Das Institut wurde auf ihn aufmerksam und verlangte von ihm den Plan einer architektonischen Schule. Er hat einen recht guten gemacht. Alle fünf Herren stimmten für ihn; dennoch aber haben sie ihm keine bestimmte Zusicherung gegeben.", in: Janssen (1868), Böhmers Leben und Briefe, Bd. II, 86 f. ; vgl, Bd. II, 77 f. Dieses mehrseitige Manuskript war zum Zeitpunkt meiner Recherche nicht auffindbar, weshalb sich meine Kenntnis auf die vollständige Wiedergabe des Textes bei J. Göricke, Die Kirchenbauten H. Hübschs, Diss. Karlsruhe 1974, Anmerkung Nr. 85 , Text 1, S. X-XVII , bezieht. Alle Zitate folgen dieser Wiedergabe.

[385]Der Vergleich mit den Entwicklungen in Malerei und Skulptur kommt bereits 1821 in dieser Einleitung vor, so daß die 1828er Schrift hieran anschließt.

überwunden habe. Langfristig sollte sich die Architektur auf ähnliche Weise regenerieren. Praktisch-organisatorisch beginnt die ideelle Reorientierung mit der Reformierung der handwerklichen Basis, bei den Bauhandwerkern aller Art, wie Maurer, Steinmetz, Zimmermann. Erst an zweiter Stelle nennt er Bildhauer und Maler, da sie zur Bauornamentik und "Verzierung" erheblich beitrügen. Der Gedanke, angehende Handwerker und Architekten in bestimmten Fächern gemeinsam zu unterrichten, ist nur einer Zeit möglich, in der der soziale Rang des Architekten sich nicht mehr durch Abgrenzung vom Handwerk und den Hinweis auf geistige Arbeit begründen muß. Die Baupraxis, die in enger Verbindung zum Handwerklichen steht, wird aufgewertet. Der Architekt ist zwar auch für Hübsch nicht identisch mit dem Handwerker, doch er muß dessen Arbeit verstehen, um ein guter Architekt sein zu können. Dem Handwerker wird die Sphäre der praktischen Durchführung zugewiesen, während der Architekt "seine Projecte nach den Regeln der Geometrischen Zeichnungslehre und Optik zu Papier" bringen wird.
Nach diesen allgemeinen Bemerkungen skizziert er bis ins einzelne den theoretischen Grundriß für die einzurichtende Bauschule des Städelschen Instituts, die sich an Schüler im Alter zwischen 13 und 18 Jahren richtete und die Grundlagen für die spätere berufliche Spezialisierung vermitteln sollte. Hübsch ging von der Konzeption der Abend- und Sonntagsschule aus, da die Schüler tagsüber bei ihren jeweiligen Meistern den praktischen Teil ihres Berufs lernten.[386] Der Besuch der Architekturschule sollte den tradierten Brauch des Wanderjahrs der Handwerksgesellen ersetzen. Von diesem Zug zur Vereinheitlichung der Ausbildung zeugt auch die Absicht, die lokalen Bauzünfte, das städtische Bauamt und die ausbildenden Meister auf eine gemeinsame Linie zu verpflichten.

Der Unterricht gliederte sich in zwei Hauptzweige, in "die architektonischen Wissenschaften und Hilfswissenschaften" und zweitens in den "*artistischen* Theil der Architektur, welcher den Geschmack der Schüler bildet." Als Lehrer wollte Hübsch weitergeben, was er selbst bei Weinbrenner gelernt hatte. Der Fächerkanon entspricht dem seines eigenen Studiums. Die Handwerkerlehrlinge und Bauschüler Frankfurts erhielten gemeinsamen Unterricht in Mathematik, Statik, Mechanik, Geometrischem Zeichnen und Optik.Wie die *Polytechniciens* betrachtete Hübsch die Mathematik als "Seele aller architektonischen Wissenschaften", mit den speziellen Ausprägungen Arithmetik, Geometrie, Statik, Mechanik, Hydraulik und

---

[386]"Was den Unterricht selbst betrifft; so wird in einer Bauschule natürlich nur das Theoretische gelehrt; denn das Mechanische ... zeigte der Meister eines jeden Handwerkers. "

Hydrostatik. Auf diesen Hilfwissenschaften basieren dann die eigentlich architektonischen Wissenschaften, vor allem "Geometrische Zeichnungslehre", "Optik", "Perspectiv[e]" , "Holzconstruction und Steinconstruction." Zwar bezeichnet er die Architektur mitunter als "eine *schöne* Kunst", dennoch beharrt er auf Bauwissenschaft und übergeht daher den alten vitruvianischen Anforderungskatalog an den Architekten.[387] Schon der Begriff "Hilfswissenschaften" deutet an, daß es nicht mehr um den umfassend gebildeten Architekten geht, wie er in der Traktatliteratur bis zu Beginn des 18. Jahrhundert zumindest rhetorisch beschworen wurde, sondern um das Aneignen anwendungsorientierter Kenntnisse.[388] Das Nützlichkeitsdenken filtert und reduziert daher den Bildungskanon zum Ausbildungsgang, Zweckorientierung und Berufsbild bestimmen die Auswahl, denn

> "... es muß hier alles rein theoretische, streng wissenschaftliche Gepränge vermieden werden, was den Schüler etwa zu einem Halbgelehrten macht ; aber zu einem schlechten Handwerker. "

Zweckdenken läßt auch die "Perspektive" für Handwerksburschen unnötig erscheinen - sie zu erlernen, blieb dem Bauschüler vorbehalten.[389]
Physikalische Versuchsanordnungen sollen die Grundgesetze der Statik demonstrieren, die geometrische Zeichnungslehre, Optik, "Holz- und Steinconstruktion" sollen durch spezielle "Lehrblätter" vermittelt werden. Für den "artistischen" Teil der Ausbildung war freies Handzeichnen und Modellieren vorgesehen, jedoch sollte die Aufgabenstellung auch hierbei das Berufsziel im Auge behalten . Die Vorschläge zur Ornamentik und Verzierung spiegeln die noch frischen Eindrücke, die der Architekt in Griechenland und Italien empfangen hatte, und sogar der "altdeutsche Styl" war 1821 noch nicht ausgeschlossen :

> "Der Weißbinder wird hauptsächlich Hetrurische und ähnliche einfache Verzierungen copiren, welche zu Zimmerborduren passen, dann soll er auch selbst solche erfinden, und die Cartuche dazu ausschneiden.

---

[387]Vitruv, De architectura libri decem / Zehn Bücher über Architektur, I.,1. Der hier in das Bauschul-Programm eingebrachte Fächerkanon deckt sich weitgehend mit Hübschs eigener Ausbildung, insbesondere seinen Examensfächern, s. GLA 76/ 10413, Großherzogliche Baudirektion, 11.8. 1820, "Erlaß des großh. Fin. Min. vom 28. July d. J. ... die Prüfung des ... Architecten Hübsch von Weinheim betr."

[388]Vitruv, De architectura libri decem, I, 1. - Damit ist nicht gesagt, daß Hübsch Vitruvs Sentenz "Architettura est scientia pluribus disciplinis...", die er aus seiner Vitruv-Lektüre gut kannte, ablehnte, doch unter "Wissenschaft" stellt er sich nicht ein humanistisches Bildungsideal, sondern bestimmte Wissensbereiche aus der zeitgenössischen Mathematik, Physik , etc. vor.

[389]"Perspectiv gehört...nur dem Architecten...denn perspectivische Bilder machen zu können, nützt dem Handwerksmann nicht nur nichts, sondern raubt ihm, da es eine sehr anziehende Beschäftigung ist, nur die Zeit, die er zu nützlicheren Kenntnissen verwenden könnte. ", Hübsch MS 1821 / n. Göricke 1974 a.a.O.

> Der Tischler zeichnet Dessins zu Parquett-Böden und Getäfel, sowie auch schöne Formen zu Meubles.
> Der Zimmermaler studirt vorzüglich nach den Arabesken in den Bädern des Titus und in den Logen des Raphael.
> Der Stuccateur aber und besonders der Ornamenten-Bildhauer sollen mehr modelliren als zeichnen : und zwar zuerst nach Gipsabgüssen selbst, und dann nach bloßen Zeichnungen.
> Was die Musterabgüsse und Zeichnungen betrifft; so sind solche aus den schönsten Griechischen und Römischen Ornamenten wählen. Auch sollte man hier die oft vortrefflichen Verzierungen des Italienischen und Deutschen Mittelalters nicht vergessen : und wenn die Schüler weit genug sind, müßten sie aus inländischen Blumen und Blättern selbst Rosetten, Friese u. dgl. componiren. "

Das bereits erwähnte Heft "Architectonische Verzierungen für Künstler und Handwerker" von 1823 ist in diesem Kontext als eines der frühesten Ornamentik-Musterbücher zu erwähnen. Hübsch kritisierte im Vorwort die Geschmacklosigkeit gegenwärtiger "Verzierungskunst", der er die hohe künstlerische Qualität italienischer Ornamentik gegenüberstellte. Mit einer Sammlung plastischer und gemalter Ornamente "aus den besten Zeiten der Kunst", von der Antike bis zum Mittelalter wollte er die fehlenden Vorlagen liefern, die langfristig die Qualität deutscher Ornamentik verbessern helfen würden. Geplant waren mehrere Hefte mit "genauen Copien" nach den Originalen. Die Ornamentik des Mittelalters sollte die "Einförmigkeit des griechischen Alterthums" vertreiben; letztere erschien als "für den jetzigen Vielfältigkeit erheischenden Standpunkt" nicht mehr genügend.[390] Erschienen ist jedoch nur das erste Heft über plastische und gemalte Verzierungen der griechischen Antike, die der Architekt während seiner ersten Bildungsreise "größtentheils selbst nach den Originalen zeichnete." Die insgesamt sechs Tafeln zeigen Kapitelle und Friese atheniensischer Monumente und eine Auswahl römisch-antiker Mosaikböden.[391] Mit der Sammlung gemalter Verzierungen der Antike entwickelte Hübsch einen Aspekt des Weinbrenner-Lehrbuchs, gab jedoch der griechischen Antike den Vorzug vor der römischen. Es ist möglich, daß das Musterheft für den Unterricht am Städelschen Institut entworfen wurde, denn es ergänzt das Programm einer Architekturschule von 1821.[392] Nach letzterem sollte

---

[390]Hübsch, Architectonische Verzierungen für Künstler und Handwerker, Frankfurt 1823, 2. Dem Hang zur Neuheit und dem "Eclecticismus" wollte Hübsch durch Augenmaß begegnen. "Warum soll die Kunst in so enge und überdies so fremde Grenzen zurückgedrängt werden ? Ohne gerade dem Luxus zu fröhnen, muss sie sich doch dem Zeitgeiste anschliessen."

[391]Vgl. Abb. 6 a-b zu Kap. I

[392]Hübsch 1823, Vorwort. Das Interesse gilt nicht den Säulenordnungen, sondern den "Glieder-Verzierungen" , d.h. Karniesen, Rundstäben, Schlangeneiern am Erechtheion, die aufgrund ihrer Zierlichkeit und wenig ausladenden Form "besonders zu empfehlen" seien. Die gemalten Friese stammen vom Parthenon, vom Theseus-Tempel und der Vorhalle des ionischen Tempels am Illissus sowie von

den Handwerks- und Bauschülern durch Kupfertafeln und eigenen Vortrag ein Überblick über die historischen Bauarten vermittelt werden. Gemeinsame Grundausbildung zur Hebung des Handwerks und frühzeitige praktische Spezialisierung waren die Leitideen dieses Unterrichtsmodells. Bei Begabung sollte dem Handwerker die Architektenlaufbahn offenstehen ; umgekehrt konnten mäßige Bauschüler immer noch talentierte Handwerker werden - diesen Gedanken brachte Hübsch 1832 in die Statuten der reorganisierten Bauschule ein.[393] In den volkspädagogischen Zügen dieses Konzepts läßt sich der hohe Stellenwert erkennen, den die bürgerlichen Kreise der Bildung zuerkannten. Eine ernsthafte, systematische Grundbildung ist hier wie in der seit Jahrhundertbeginn währenden pädagogischen Diskussion ein Grundrecht des Bürgers, dessen Bildung vor allem seine berufliche und wirtschaftliche Existenz sichern sollte.[394]

Auf Basis dieses Konzepts richtete er ab August 1824 die Städelsche Elementarschule für angehende Architekturschüler und Handwerker ein. Das ursprüngliche Vorhaben jedoch, das Städel zu einem Zentrum der nazarenischen Kunstreform zu machen, scheiterte. Nicht zuletzt durch die Auseinandersetzung der Erben Städels mit der Stiftung kamen die großzügiger gedachten Pläne zur Bauschule nicht voran.[395] Aus den Briefen an die Administration spricht die Unzufriedenheit des "Architekturprofessors". Kurz nach Beginn seiner Tätigkeit bittet er um Erlaubnis, die unfähigen oder minder begabten Schüler (im Alter zwischen 13-18 Jahre) vom Unterricht ausschließen zu dürfen und erbietet sich

---

einem Fragment, das sich - "mitgetheilt von Herrn Fauvel"- unter den Trümmern eines "panhellenischen Jupiter-Tempels auf der Insel Aegina" fand, ibid. Legende zu Tafel V. Mit dem pompejanischen Fußbodenmosaik eines Wohnhauses ("SALVE") folgt Hübsch seinem Lehrer, vgl. Weinbrenner, Das Architektonische Lehrbuch, Bd. III (1819), 2. Heft, S. 4 (gemalte Verzierungen des Alterthums)

[393]So könnte sich z.B. der Steinmetz bei Begabung zum Ornamentbildhauer spezialisieren, usw. "ja es muß sogar jedem, den seine Fähigkeiten dazu berechtigen, frei stehen, die Architektur in ihrem ganzen Umfange zu studiren." , Hübsch MS 1821 / zit. n. Göricke 1974, Anm. 85

[394]zu Bildung und Schulwesen s. Thomas Nipperdey, "Die Bildung : Schule und Universität", in: derselbe, Deutsche Geschichte 1800-1866, Bürgerwelt und starker Staat, München 1994, 451-484

[395] In einer wohl späteren Differenzierung geht Hübsch von drei "Klassen" aus: Auf den Elementar- Unterricht baut die zweite Klasse mit geometrischem Zeichnen, Optik, Perspektive, Holz- und Steinkonstruktion auf, die dritte Klasse "hat die Ausbildung des Geschmacks bei den geübteren Schülern zum Zwecke" und umfaßt auch deren freies Zeichnen und Modellieren. Hübsch 1821, zit. n. Göricke 1974, Anm. 85

"*fürs erste selbst viermal zu unterrichten, damit nur im Anfange etwas Reelles geleistet werde und die Anstalt in Achtung komme*."[396]

Die weiteren Schriftstücke dokumentieren den Zusammenstoß des Reformprojekts mit der prosaischen Wirklichkeit, mit der Konsequenz fortschreitender Erosion pädagogischer Ideale : Nach Ausweisung der Unbefähigten legt Hübsch einen überarbeiteten Lehrplan vor, der "bei den *gegenwärtigen* Verhältnissen der Anstalt" durchführbar sei, begleitet durch einen Katalog disziplinarischer Maßnahmen. Die Bemerkung, daß diejenigen, welche die Architektenlaufbahn anstrebten, zum üblichen Lehrplan "noch im Entwerfen von Gebäuden jeder Art unterrichtet werden", nimmt sich vor dem geschilderten Schulalltag eher als Wunschziel aus. Wie er seinem Freund Böhmer anvertraute, wollte er Frankfurt verlassen.[397]

Im Sommer 1826 erhielt er den Ruf als Architekturprofessor an die Königliche Akademie der Bildenden Künste in Dresden und richtete ein diesbezügliches Gesuch an das badische Finanzministerium . Seinem Antrag, nach Sachsen zu gehen, wurde stattgegeben, doch er schlug das Angebot der Akademie aus.[398] An seiner Stelle und durch seine Vermittlung ging der Münchner Architekt Josef Thürmer nach Dresden, worüber Hübsch dem Architektenkollegen Friedrich von Gärtner in München schrieb.[399] Nach Weinbrenners Tod schien er sich bessere

---

[396]Schreiben Hübschs an die "wohllöbliche Administration" des Städel, Eingabe vom 5. September 1824, zit. n. Göricke 1974, Anm. 85, S. xviii f.

[397]Lehrplan vom 5. 12. 1824 zit. n. Göricke 1974, Anm. 85, Text 3, XX-f. . das erste Zitat S. XXI, das zweite ibid., Text 4 (Überblick zu erteiltem Unterricht), S. XXV ; Brief in : Janssen 1868, Bd. I., 132, 136-7. Böhmer war seit 1821 Mitglied der Städel-Administration.

Die Schule wurde nach Hübsch von Georg Mollers Neffe Fritz Max Hessemer weitergeführt:

"An die Stelle des zum Hof-Architecten nach Carlsruhe berufenen Herrn Hübsch trat Herr Professor Hessemer von Darmstadt, durch bedeutende Reisen, vielseitige Kenntnisse und praktische Studien gebildet, als Lehrer der Architektur, der Mathematik, der Perspektive und des Elementarunterrichts in dem in's Fach der Bauhandwerker einschlagenden Zeichnen.", s. "Nachrichten über das Städelsche Kunstinstitut", Frankfurt a.M. 1836, hier S. 4 , vgl. ibid. Tabelle 5 zur Ausbildung (nur ab 1829). Während die von Hübsch aufgebaute Elementar-Zeichenschule immerhin 18 Schüler hatte, sind es in der neuen Baukunst-Classe mit "Decorationsfach" 1829 /1830: 0 (!); 1831: 3; 1832: 7; 1833: 11 Schüler.

[398]GLA, Dienerakte Hübsch 76/ 10413, Schreiben vom 2. 9. 1826, Gesuch Hübschs "Zur Annahme eines von der Kgl. Academie zu Dresden erhaltenen Rufs ..."; Schreiben der Baudirektion vom 15. (?) 9. 1826, Erlaß des badischen Herzogs wegen "Bitte des Architekte Hübsch von Weinheim um Erlaubnis zur Annahme eines von der königlichen Academie zu Dresden erhaltenen Rufs...gnädigst willfahrt."

[399]zu Josef Thürmer, s. Allgemeine Deutsche Biographie , Bd. 38 , Leipzig 1894, 221-222. Die Professur beinhaltete : "ao. Prof. der Baukunst, 1. Zeichenmeister der Bauschule und Lehrer der Perspektive und Schattenkonstruktion, ingl. der schönen Baukunst und Geschichte derselben" . 1832 wurde Thürmer dort Professor und

Aussichten in Karlsruhe zu versprechen, da die Bauräte Fischer und Frommel als Nachfolger Weinbrenners an der Bauschule nicht in Frage kamen.[400] Ganz offensichtlich strebte sein Schüler nach einer vertrauten institutionellen Basis, um seine Reformvorstellungen nachhaltiger verbreiten zu können als dies im barock geprägten Dresden möglich schien. Schon im August erreichte er eine Anstellung in Karlsruhe, hatte jedoch zunächst keinen Lehrauftrag, sondern erhielt vom Finanzministerium den Aufgabenbereich eines Bezirksbaumeisters der Residenz zugewiesen :

> "... Ausser dem Staatsbauwesen liegt ihm zugleich ob, die hiesigen Localbehörden, namentlich die Policeidirection und die Stadtdirection in allen Vorfällen der Baupolicei als Techniker zu berathen und die von denselben erhaltenen Aufträge zu vollziehen."[401]

Zu Weinbrenners Zeit hatte sich die Bauschule durch eine später nicht mehr erreichbare Einheitlichkeit von Lehre und Praxis ausgezeichnet. Aufgrund seiner persönlichen Kenntnis der Lehre Weinbrenners konnte Hübsch sich als Nachfolger empfehlen, zumal er durch den Streit mit Hirt und die in Karlsruhe in der Hofbuchhandlung verlegte Schrift "In welchem Style sollen wir bauen ?" (1828) kein Unbekannter mehr war. Waren die Anfänge in Karlsruhe auch zunächst auf die praktische Tätigkeit als zuständiger Stadtbaumeister, dann Mitglied der Baudirektion und ab 1828 als Baurat gerichtet, so scheint Hübsch den Plan zu einer Koppelung mit der Lehrtätigkeit nicht aus den Augen verloren zu haben.[402] Die Gelegenheit ergab sich durch die von Staatsrat Karl F. Nebenius seit 1830 betriebene, umfassende Reorganisation der polytechnischen Schule. Nebenius , der dem badischen Innenministerium vorstand, spielte eine prominente Rolle im badischen Liberalismus und setzte sich aktiv für die Beseitigung der

---

Leiter der Bauschule der Akademie, die er ebenfalls reorganisierte. Gottfried Semper knüpfte hieran an, s. Thieme-Becker 1939 , Bd. 33, 108-109. DerBrief an Gärtner ist verschollen, jedoch berichtete Gärtner seinem Freund, dem Historienmaler Johann Martin von Wagner am 22. 7. 1827, einen Brief von Hübsch erhalten zu haben, was für eine lockere Bekanntschaft der beiden Architekten in Rom spricht, s. W. Nerdinger (Hrsg.): F. von Gärtner. Ein Architektenleben 1791-1847, München 1992, hier 306-7

[400]J. C. T. Fischer und Wilhelm Frommel waren neben Weinbrenner Bauräte der großherzoglich-badischen Baudirection, s. Göricke 1974, Anm. 96-7

[401]GLA, Dienerakte Hübsch 76/ 10413, Schreiben des Finanzministeriums vom 23. 7. 1827 zum Dienstantritt (1.8.1827) "Anzeige des Architecten Hübsch von seiner Ankunft dahier /Beschluss": "... hat derselbe diejenigen Geschäfte in der Residenz-Stadt Carlsruhe, welche den Bezirks-Baumeistern in ihren Bezirken obliegen, zu besorgen."; vgl. Göricke (1974), Anm. 100

[402]GLA Dienerakte 76 /10413, vgl. Chronographie im Anhang dieser Arbeit

Handelsschranken in Deutschland ein.[403] Insbesondere den technischen Lehranstalten wies er eine grundlegende Rolle bei der Industrialisierung im Herzogtum zu. Sie sollten mehr als bisher auch für Berufe außerhalb der staatlichen Behörden qualifizieren und Wirtschaft und Handel anfachen. Daher zielte die Reorganisation darauf, die bisherigen Ausbildungsetappen inhaltlich stärker auf die Bedürfnisse der badischen Industrie und des Staatsdienstes auszurichten. Kernstück der polytechnischen Schule waren nun zwei mathematische Klassen, und das Angebot der Fachschulen wurde nach dem Vorbild der Pariser "École Centrale des Arts et Manufacture" um drei weitere ergänzt.[404] Dieses Karlsruher Modell zeichnete sich durch die aufeinander aufbauenden Ausbildungsstufen und den methodischen Aufbau des Lehrplans mit kontinuierlichem Mathematikunterricht und Praxisschulung aus. Da alle weiterführenden Fachschulen schließlich durch Hübschs Neubau der polytechnischen Schule unter einem Dach vereint waren (vgl. Kap. IV), bildeten sie als Ausbildungsgänge parallele "Abtheilungen", was z.B. später an der Eidgenössisch-Technischen Hochschule in Zürich aufgegriffen wurde. Die Bauschule erhielt eine Abteilung für Architekten und eine für Werkmeister und war enger in die polytechnische Schule einbezogen, als es in der Ära Weinbrenner der Fall gewesen war. Der Drang zur strafferen Organisierung und Koordinierung der Ausbildungsgänge und -inhalte vollzog sich in Karlsruhe zeitgleich mit Beuths Reformen der Architektenausbildung in Berlin. Das Gemeinsame liegt in der Verschlankung der Lehrpläne auf jenen Stoff, der bei der späteren Berufstätigkeit gebraucht wurde und in einer Trennung der Klassen nach ihrem beruflichen Ziel.[405]

Zweifellos hatte Hübsch bei der Reorganisation der Bauschule eine wesentliche Rolle : Valdenaire bezeichnete ihn 1926 als geistigen Urheber der neuen Bauschule;

---

[403]Carl F. Nebenius gehörte zu den Gründungsvätern der badischen Verfassung von 1818. Die Aufhebung der Binnenzölle im Großherzogtum Baden 1812 war seiner Initatiave zu verdanken. Zu Nebenius Schrift "Ueber technische Lehranstalten", Karlsruhe 1833, s. Schnabel 1925, 28 ff.; 36-41; Lothar Gall, Liberalismus als regierende Partei, Das Großherzogtum Baden 1815-1848, Freiburg 1968, 30 f., 47

[404]Handelsschule, Höhere Gewerbeschule und Forstschule, s.w.u.

[405]Schnabel 1925, 33. Beuth plädierte ähnlich zweckbezogen für eine Trennung in Wasserbau/ Maschinenbau und Stadt-/bzw. Prachtbau. Für den gewöhnlichen Kandidaten, argumentierte er, sei es nicht zweckmäßig, daß Zeit, Geld, und Kraft darauf verschwendet werde, Dinge zu lernen, die [der Kandidat] dann nie wieder brauche; für das Examen des Höheren Staatsdiensts waren jedoch beide Examina Pflicht, s. Schnabel 1925, 28 f. nach "Chronik der TH Berlin", hrsg. von Eduard Dobbert, Berlin 1899, 46-47

der Architekt selbst nannte die "Einrichtung" sein Werk.[406] Da diesbezügliche Manuskripte, Notizen oder Protokolle sich nicht mehr auffinden lassen und die älteren Biographen seine Lehre nicht erwähnen, bleibt nur der indirekte Weg über den Vergleich gesicherter Quellen, z.B. mit dem oben erörterten ersten Programm einer Architekturschule von 1821. Nebenius' Reorganisation erweiterte das "polytechnische Modell" aus Realschule, Tullas Ingenieurschule und Bauschule durch eine Höhere Gewerbeschule, eine Handelsschule und eine Forstschule. In diesem Kontext richtete Hübsch die Organsisation des Baufachs ein.[407] In den Statuten der Bauschule (1832) kehrt die in Hübschs Schriften identische Suprematie der Konstruktion gegenüber der Architektur als "schöner Kunst" und das Interesse an der handwerklichen Grundlage wieder.[408] Für die Gestaltung des Lehrprogramms griff er auf Weinbrenners Ideen zurück und wandte diese auf das Jahreskurssystem an. Praxisnahe Aufgaben und strenge Beachtung des Zweckmäßigen standen in Vordergrund.[409] Die Baukonstruktion bildete auch einen Schwerpunkt der erhaltenen Studienarbeiten aus der Zeit der privaten Bauschule Weinbrenners, wie Schirmer aufgezeigt hat. [410] Der inzwischen zum großherzoglichen Oberbaurat ernannte Schüler gehörte mit Friedrich Eisenlohr und dem Zeichenlehrer Thiery zu den Gründungsprofessoren der neuen

---

[406]"Die Organisation und die Gestaltung des Unterrichts der Bauabteilung ist jedenfalls sein Verdienst", A. Valdenaire , H. Hübsch, Karlsruhe 1926, 202 ; vgl. Brief Heinrich Hübschs an einen unbekannten Adressaten, verfaßt in "Carlsruhe 16. April 1839 : "... Seit langer Zeit bin ich Vorstand der hiesigen Bauschule, deren Einrichtung ich nach dem (durch Schnorr mitzutheilenden) Programm bildete", MS Stadtarchiv Weinheim

[407]aus: Programm der Großhzgl. badischen Polytechn. Schule, 1832-33, Heft IV.01, in : Universitätsarchiv der Universität Fridericiana zu Karlsruhe: "Der junge Architekt erhält dadurch schon frühe praktische Kenntnisse, welcher er sich auf einer höheren Bildungsstufe schwer aneignet und deren Mangel ihn später mancher Beschämung , manchem Fehlgriff aussetzt. Geht ihm gar das eigentliche Kunsttalent ab, so kann er auf dem bezeichneten Wege doch ein brauchbarer Techniker werden. Indem der nämliche Unterricht in den ersten Jahren zugleich Werkmeister bildet, schließt er alles aus, was diesen jene halbartistische Bildung gegen könnte, die sie so leicht für ihre eigentliche Bestimmung minder tauglich macht. "

[408]Badisches Staats- und Regierungsblatt vom 27.9. 1832, Nr. 54 , 441 und Carl F.Nebenius, Ueber technische Lehranstalten in ihrem Zusamenhange mit dem gesamten Unterrichtswesen und mit besonderer Rücksicht auf die polytechnische Schule zu Karlsruhe, Karlsruhe (Müller'sche Hofbuchhandlung) 1833, s. Schnabel 1925, 36-41, zur Reorganisation ibid. 28 ff. ; eine kurze Skizze in: Pfammatter 1997, 234. Tulla war 1828 gestorben.

[409]In den Statuten der reorganisierten polytechnischen Schule heißt es synonym, die Ausbildung folge dem Grundsatz, "daß der artistische Teil der Architektur wesentlich aus dem technischen hervorgehe. "

[410]Friedrich Weinbrenner, Das Architektonische Lehrbuch, Bd. I, Tübingen 1810, Allgemeines 8 f.; s. W. Schirmer , "Lehrer und Schüler", in: Ausstellungskatalog Friedrich Weinbrenner, Karlsruhe 1977, 131-134; vgl. Pfammatter 1997, 229-230

(polytechnischen) Architekturabteilung. Seit dem 11. Oktober 1832 war er "Lehrer des Baufachs" für ein Gehalt von 200 Gulden; bald darauf wurde ihm die Leitung der Bauschule übertragen.[411] Seine Lehrtätigkeit umfaßt einen Zeitraum von 22 Jahren. Hinweise auf die Lehrinhalte und Hübschs Rolle an dieser Bauschule sind heute nur noch aus den Lehrprogrammen im Universitätsarchiv in Karlsruhe zu gewinnen, die bis 1850 /51 erhalten sind.[412] Da diese bislang nicht herangezogen wurden, wird die Entwicklung der Lehre anhand der Kurse und der inhaltliche Bezug zu Hübschs theoretischen Ansätzen bis zum Wandel des Fachs nach 1854, dem Jahr seines Rücktritts, nachgezeichnet.

Die Ausbildung zum Architekten war auf fünf Jahre angelegt und zergliederte sich in mehrere Kurse, die teilweise aufeinander aufbauten. Der Studieninhalt wird im ersten Lehrprogramm umrissen:

> "Die bürgerliche Baukunst oder der Hochbau wird in der ganzen technischen, wissenschaftlichen und artistischen Ausdehnung gelehrt, mit Hinweglassung alles Unwesentlichen..."[413]

Ein zweijähriger Kurs sollte "ohne strenge theoretische Begründung" die praktische Konstruktionslehre, ein einjähriger speziellere Kenntnisse der Konstruktion nach Beschaffenheit der Baumaterialien (Stein- Holz-, bzw. Metallkonstruktionen) vermitteln . Zur Grundlage gehörte desweiteren ein "Allgemeiner Curs der Architektur", der über ein Jahr lief und ebenso von den Studenten der anderen Fachschulen gehört wurde:

> "Derselbe entwickelt das Wesentliche, namentlich die Theorie der Architektur, nach allen Beziehungen in drei Hauptabtheilungen, in der technischen , historischen und ästhetischen."[414]

---

[411]GLA Dienerakte 76/ 3823, Schreiben des Ministerium des Inneren vom 2.11. 1832: "daß dem Oberbaurath Hübsch gegen eine jährliche Belohnung von dreihundert Gulden die Leitung des Unterrichts in der zu errichtenden Baufachschule des polytechnischen Instituts und der Mitunterricht nach dem Lehrplan übertragen werde."; vgl. auch Schreiben des Ministerium des Inneren vom 24.6.1841, "Die Rechtsverhältniße des Oberbauraths Hübsch dahier als Lehrer an der polytechnischen Schule betreffend", worin das Antrittsgehalt mit 200 Gulden angegeben wird ; GLA 76/10413, 30.12.1828: Ernennung zum Baurat. Das Erstgehalt betrug 1.200 fl. Hübsch teilte sich dieses Amt als Baurat jedoch gemeinsam mit Fischer, s.a. Göricke 1974, Anm. 100

[412]Die Programme der Polytechnischen Schule sind nur bis 1850-51 erhalten; für den Zeitraum danach sind nur die "Anzeigen der Vorlesungen" (gedruckt) erhalten.

[413]Programm der Großhzgl. badischen Polytechnischen Schule, 1832-33, Heft IV.01, hier Unterrichtgegenstände, V. : "Bürgerliche Baukunst", in allen Folgeprogrammen unverändert.

[414]ibid., 16

Als Supplement hierzu wurde vier Stunden pro Woche die Kenntnis der verschiedenen Bauarten

> "..hauptsächlich durch Ansicht von Kupferwerken ertheilt und durch Copiren der besten Monumente, was zugleich als Uebung im Schönzeichnen dient. "[415]

Das praktische Entwerfen und die Kostenberechnung bildeten einen weiteren Baustein, der kontinuierlich über vier Jahre geführt wurde, um im fünften Abschlußjahr durch "Entwürfe zu Prachtgebäuden und größeren Anlagen, theils in Skizzen , theils in ausgeführten Zeichnungen" ersetzt zu werden. Die Fertigkeit im Zeichnen, "Modellieren und Skulpieren" von Bauornamenten wurde fünf Jahre lang bis zum Abschluß trainiert. Zur künstlerischen Seite der Ausbildung zählte ebenso die "Malerische Perspektive mit Aufnahmen nach der Natur"; zur theoretisch-wissenschaftlichen das Verfassen schriftlicher "Abhandlungen über Thema's aus der Architektur". Beide Kurse wurden ganzjährig gehalten und waren obligatorisch. Die "Bürgerliche Baukunst" wurde also unterteilt in Konstruktionslehre, Ornamente und praktisches Entwerfen und Kalkulieren ; weniger Zeit entfiel auf den künstlerischen und historischen Aspekt.
Die ersten beiden Jahre bildeten die "Untere Abteilung" der Ausbildung. Die Werkmeister nahmen an denselben praktischen Kursen wie die angehenden Architekten teil, weil auch sie in ihren späteren handwerklichen Berufen (Steinmetzen, Maurer, Zimmerer) "... taugliche Entwürfe für Oekonomiegebäude und Wohnhäuser" zustande bringen sollten. [416] Dahinter stand der Wunsch, die bislang durch das Meister-Lehrling-Modell bestimmte Architektur auf eine gemeinsame Basis von vergleichbarer Qualität zu heben. Schon 1821 hatte Hübsch eine zentrale, normierte Ausbildung vorgeschlagen : die Verehrung des Mittelalters erstreckte sich also nicht auf Bräuche, die als ineffiziente Relikte den Gang der (Bau-) Wissenschaft behinderten. Die Bildung des Werkmeisters sollte das Niveau im Bauhandwerk heben. Diese bezog sich auch auf einfache Gebäude in der badischen Provinz, deren Gestaltung nicht länger dem Zufall (d.h. einem ungebildeten Provinzbaumeister) überlassen blieb. Die Grundidee trägt eindeutig Hübschs Handschrift. Die Kritik an mangelnden technischen und ästhetischen Kenntnissen der vor Ort beschäftigten Maurer und Steinmetzen zieht sich - wie Göricke am Beispiel der Kirchen zeigte - durch viele seiner Gutachten. War die Hebung des Handwerks ein zentrales Anliegen, so traf Hirts Vorwurf, Hübsch wolle

---

[415] 1832/33 , wie ben , d) Suppl. "Spezielle Darstellung der verschiedenen Baustyle"
[416] ibid., 23

die Architektur zum Handwerk herabziehen, allerdings nicht zu.[417] War die Architektur im bürgerlichen Zeitalter auch keine "Königskunst" mehr, so wurde ihr doch eindeutig eine höhere Stellung beigemessen. So heißt es auch im Lehrprogramm, dem Werkmeister fehle die wissenschaftliche und "artistische" Bildung, weshalb "Entwürfe zu großen und öffentlichen Gebäuden ..dem eigentlichen Architekten vorbehalten" bleiben mußten.[418] Das Ziel lag also eher darin, die Kluft zwischen Architekt und Handwerker zwecks optimaler Kooperation zu überbrücken und Architekten im Gegenzug zur "Schönbaukunst" wieder an den eigentlichen Sinn von Architektur zu erinnern."Archi-tektur" bezeichnet den gefügten, erdverbundenen Bau jenseits abstrakter Ideenarchitektur. Neigte Hübsch, wie anhand der Schrift von 1847 gezeigt wurde, zur idealistischen "Überhöhung" seines Rationalismus, so blieb Architektur für ihn stets materialgebundene Konstruktion. Die "höhere Abteilung" der letzten drei Jahre bildete den "eigentlichen Architekten" und sollte ihn nicht nur im Entwerfen von großen öffentlichen Bauten qualifizieren, sondern sein Urteilsvermögen so weit fördern, "*daß er zur Vollendung seiner künstlerischen Ausbildung mit Nutzen Reisen unternehmen kann.*"[419] Die Bildungsreise des Architekten, die schon bei Weinbrenner Pflichtteil der Ausbildung gewesen war, hielt auch sein Schüler für unverzichtbar.

Die Verteilung der Kompetenzen, wie sie sich aus den ersten Jahren ergab, blieb bis zur Reorganisierung der Bauschule 1841 , die durch die gestiegenen Anforderungen und Studentenzahlen nötig wurde, weitgehend konstant.

Friedrich Eisenlohr, der Ende der 1830er Jahre durch seine Bahnhofsbauten in Baden bekannt wurde, war zuständig für die Fächer "allgemeine Architektur, specielle Darstellung der verschiedenen Baustyle; malerische Perspektive". Im Unterschied zu Hübsch hatte er großes Talent in der Landschaftsmalerei und fühlte sich persönlich zu den mittelalterlichen Baustilen hingezogen. Er publizierte ein Werk über Ornamentik und Denkmälerbände über "Mittelalterliche Werke im südwestlichen Deutschland und am Rhein", von denen jedoch nur der Band über das Kloster Maulbronn erschien.[420] Der zweite langjährige Architekturlehrer für

---

[417]Aloys Hirt "An Herrn Hübsch", in: Heinrich Hübsch über Griechische Baukunst, Berlin 1823, 45; vgl. Kap. I

[418]Heft 1832-33, IV. 01., 24, Kommentar zum Curriculum

[419]Heft 1832-33, wie oben

[420]zu Eisenlohr s. Badische Biographien, I, 1875, 220- 221; Universität Karlsruhe (Hrsg.), "150 Jahre Universität Karlsruhe 1825-1975. Architekten der Fridericiana:

"Constructionslehre" und "Ornamente" war der Architekt Thiery. Hübsch selbst übernahm zu Beginn den Vorstand der Bauschule und unterrichtete laut Lehrprogramm den vierjährigen Entwurfskurs :

> "Hübsch ertheilt und prüft die Aufgaben, und übernimmt die praktische Ausbildung durch Anweisung beim Besuch der unter seiner Leitung stehenden Bauten. Die Aufgaben sind meist aus der Wirklichkeit genommen, und schreiten von den einfachsten ... zu den ausgedehnteren fort, so daß die ganze Reihenfolge ein möglichst vollständiges Bild der im Leben vorkommenden verschiedenen architektonischen Bedürfnisse darbietet."[421]

Die Durchführung der Kurse und die Anleitung bei den einzelnen Arbeiten im Klassenzimmer lag jedoch von Anbeginn in den Händen Friedrich Eisenlohrs. Hübsch und Eisenlohr verband das Streben nach einer neuen, wissenschaftlich-theoretischen Fundierung der Architektur. [422] Dies geht aus der programmatischen Erklärung hervor, die letzterer der Direktion der Bauschule am 30. Dezember 1833 übergab und in der er sich zu den Hintergründen und Ideen seiner Lehre äußerte. Dieses Selbstzeugnis könnte nahezu aus Hübschs Feder stammen, wäre nicht die bildhafte Sprache :

> "Seitdem ich anfing, über mein Fach zu denken, fühlte ich den Mangel eines wissenschaftlich geordneten allgemeinen Systems. Dasjenige, in welchem ich erzogen wurde, erschien mir bald als zu einseitig und unzulässig. Von da an war es mein Streben, mich aus der eng vorgezeichneten Bahn einer Schule herauszureissen, deren Grundpfeiler, meiner gewonnenen Überzeugung nach, auf falschem Boden ruheten. Das alte Gebäude war bei mir morsch geworden und stürzte zusammen; aber es kostete Mühe und mehrere Jahre Zeit, mich aus den chaotischen Trümmern hervorzuarbeiten, einen Ausweg, ein bestimmtes Ziel zu erkennen und mich endlich auf eigene Füsse zu stellen, um einen eigenen Bau zu beginnen. An diesem zu arbeiten und so viel wie möglich zu vollenden, ist die Aufgabe meines Lebens. "

Ziel war, die Architektur in ein konsequentes System zu bringen, den Studenten jedoch "... keine Autorität geltend zu machen, als die zur eigenen Ueberzeugung gewordene Wahrheit."[423] Schon 1833 hielt er daher zur Semestereröffnung an der polytechnischen Schule eine "Rede über den Baustyl der neueren Zeit und seine Stellung im Leben der gegenwärtigen Menschheit".[424] Es ergeben sich einige

---

Skizzen und Entwürfe seit Friedrich Weinbrenner", in: *Fridericiana,* Heft 18, Jubiläumsband 1975, 43-54

[421] Lehrprogramm 1832/33, Punkt e) Entwürfe, Kostenberechnung und praktische Ausbildung

[422]Lehrauftrag 1832-39, danach Professur für Konstruktionslehre 1840-1854

[423]Friedrich Eisenlohr, beide Zitate zit. in: Festgabe zum Jubiläum der vierzigjährigen Regierung seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs Friedrich von Baden , von der Technischen Hochschule zu Karlsruhe, Karlsruhe 1892 , Karlsruhe 1892, S. LII ["Festschrift 1892"]

[424]s. "Friedrich Eisenlohr", in: Badische Biographien, I, 1875, 220

Gemeinsamkeiten in der Grundhaltung : Wie Hübsch, bewertete auch Eisenlohr den Kirchenbau als stilbildende Monumentalarchitektur , die allen übrigen, untergeordneten Bauaufgaben das "Princip" vorschreiben sollte. Die Klassizistenschelte, geronnen im Topos von der lebensfeindlichen Antikennachahmung, führt auch in seinem Fall zum Verwerfen jeglicher Orientierung an antiken Baustilen. Ebenso distanzierte sich Eisenlohr vom historistischen Stilverhalten, dem Bauen in mehreren "Stylen" gleichzeitig und äußerte sich sorgenvoll über den zeitgenössischen "Zustand der Zerrissenheit in der Baukunst". Die Heilung von diesem Babelzustand erwartete der Architekt von "Christenthum" und "Volksthümlichkeit"; sie sollten den Künstler bei seinen Entwürfen anleiten und seinen Werken Einheit, Wahrheit und Harmonie geben. Repräsentierte Hübsch jedoch eher die "italienische Hälfte" des programmatischen Gemäldes der Lukasbrüder[425], so stand Eisenlohr für die "vaterländische Hälfte" ein. Zumindest als Theoretiker sprach er sich klar für die mittelalterliche Architektur aus und empfand den "germanischen Styl" als geeignete Basis für einen zeitgemäßen, "christlich-nazionalen" Baustil".[426] Ob die beiden Dioskuren des "neuen Baustils" ein ähnlich inniges Verhältnis wie Pforr und Overbeck pflegten, ist aufgrund der fehlenden Hübsch-Korrespondenz nicht zu bestimmen. In den ersten Jahren der polytechnischen Bauschule kooperierten die beiden jedoch als Kursleiter, bei der Formulierung der Prüfungsaufgaben und bei der Abnahme der Prüfungen.[427] Eisenlohr und Thiery teilten sich die meisten Lehrstunden und unterrichteten sowohl die ersten Jahrgänge als auch die höheren, während Hübsch erst ab dem zweiten Jahrgang dozierte und aufgrund seiner zahlreichen Ämter und Verpflichtungen als Architekt wohl nicht ständig präsent sein konnte. In den Jahren 1832/ 33 und 1833/ 34 umfaßte sein Lehrauftrag folgende Kurse :

Für die Studenten des 2. Fachjahrs (4 Std. /Woche):

- "Entwürfe zu Oekonomiegebäuden und gewöhnlichen Wohnhäusern, mit Kostenberechnung und Berücksichtigung der Pyrotechnik ",

---

[425]Franz Pforr, 1811, "Sulamith und Maria", Sammlung Schweinfurth. Das Gemälde faßte die Kunstanschauung der beiden Lukasbrüder Friedrich Overbeck und Franz Pforr zusammen, vgl. Beat Wyss, Trauer der Vollendung, München 1989, 125-129

[426]s. Badische Biographien 1875, I, 220; Universität Karlsruhe (Hrsg.), Architekten der Fridericiana: Skizzen und Entwürfe seit Friedrich Weinbrenner, in: Fridericiana, 18, 1975, 43-54

[427]Lehrpläne: 1832/ 33; 1833/34; 1834/35; 1835/36; 1837-38, bes. S. 38-39 "Erteilung und Prüfung durch Eisenlohr und Hübsch"; 1838/39.

wobei die Aufgaben von ihm gestellt , ihre Ausarbeitung jedoch von Eisenlohr beaufsichtigt wurde.

Im 3. Fachjahr (2 Std. / Woche) :

- "Entwürfe zu bürgerlichen Gebäuden in Skizzen, mit Kostenberechnung, Aufgabe und Prüfungsabnahme; Aufsicht Eisenlohr."

Im 4. Fachjahr (8 Std. / Woche) :

-" Entwürfe zu größeren Gebäuden in Skizzen", nach Aufgaben Hübschs und beaufsichtigt durch Eisenlohr

Im 5. Fachjahr (8 Std. / Woche) :

- "Entwürfe zu Prachtgebäuden und größeren Anlagen, theils in Skizzen, theils in ausgeführten Zeichnungen" bei Hübsch, beaufsichtigt durch Eisenlohr

Der einzige Kurs, den er offensichtlich persönlich abhielt, war der zweistündige Wochenkurs "Schriftliche Abhandlungen über Thema's aus der Architektur".[428] Bis zu Beginn der vierziger Jahre blieben diese Aufgabenteilung und das Fächerangebot der Bauschule unter den wechselnden Direktoren der polytechnischen Schule konstant. Für Hübsch waren die dreißiger Jahre eine Zeit des wachsenden Einflusses und beruflichen Erfolgs. Sowohl als Baudirektor , als Vorstand der Bauschule wie auch als praktischer Architekt konnte er seine Einflußsphäre kontinuierlich ausweiten. [429] Während auf die Bauten noch an anderer Stelle eingegangen wird, ist unter dem Aspekt der Verbindung zwischen institutionalisierter Lehre und Baustilfrage eine Selbsteinschätzung des Architekten von 1839 von Interesse. Schon 1838 hatte Hübsch sich in den "*Bauwerken*" optimistisch zur Frage des neuen Baustils geäußert, glaubte er doch, seine Grundlegung sei unwiderlegbar objektiv. Ein ähnliches Selbstbewußtsein spricht aus seinem Brief von 1839, in dem er nach stolzem Hinweis auf bereits errichtete oder projektierte Bauten selbst auf die Verbindung zwischen Praxis und Lehre eingeht :

---

[428]Lehrprogramm 1832/33, 25, Lehrprogramm 1833/ 34 (IV. 0.2) ; 1835/ 36; 1837/38; 1838/39

[429] Die Direktoren und die einzelnen Mitglieder des Verwaltungsrats sind in den Lehrprogrammen aufgeführt. Diese gehörten unterschiedlichen Fachrichtungen an. Hübsch gehörte mit zur 1839 einberufenen engeren Konferenz und war Vorstand der Bauschule, Mitglied ihres Verwaltungsrats (Bauangelegenheiten) und Mitglied der "engeren Conferenz" der polytechnischen Schule , s. Lehrprogramme bis einschl. 1849. Zugleich war er Oberbaurat, Chef der Civil-Baudirektion; Mitglied der Gewerbeschul-Conferenz, s. Lehrprogramm 1840/ 41, S. 1

> "Seit meiner Anwesenheit in Carlsruhe hatte ich immer Schüler, welche zum Theil schon wieder in unabhängiger Stellung viele und große Gebäude in meinem ... von ihnen adaptirten Styl ausführten. Seit langer Zeit bin ich Vorstand der hiesigen Bauschule, deren Einrichtung ich nach dem (durch Schnorr [*von Carolsfeld , Anm.*.] mitzutheilenden) Programm bildete, und seitdem dehnt sich der Einfluß meiner Schule auch auf das Ausland aus, weil die hiesige Anstalt immer von vielen Ausländern besucht wird."

Der folgende Nachsatz belegt, daß Hübsch seinen eigenen Rundbogenstil säuberlich von jenem der Münchner Architekten, vor allem Friedrich von Gärtners und August Voits, unterschied und von der Überlegenheit seines "streng objektiven" Verfahrens überzeugt war :

> "Je länger es währte, bis meine eigenthümliche Kunstrichtung bemerkt wurde, desto mehr muß ich mich nun darüber freuen, durch Beharrlichkeit endlich gesiegt zu haben. Und ich thue mir nicht wenig darauf zu gut, daß ich schon früher - als selbst Gärtner noch ganz dem antiken Styl huldigte - an der Ausbildung eines von conventioneller Nachahmung freien Rundbogen-Styls (welcher dereinst der allein herrschende sein wird) arbeitete und - dem Geschrei der Gewohnheits-Aesthetiker trotzend - Gebäude in diesem Styl ins Leben setzte..."[430]

Zu diesem Zeitpunkt zählte die Karlsruher Bauschule neben Schinkels Bauakademie und Gärtners Lehre an der Münchner Akademie zur wichtigsten Architektenausbildungsstätte in Deutschland. Ein gemeinsames Merkmal dieser reformierten Lehrprogramme war die Abkehr vom monotonen Abzeichnen musterhafter Bauten und eine Förderung der eigenständigen Entwurfsfertigkeiten im Rahmen gestellter Aufgaben. Ähnlich wie Gärtner in München, konnte auch Hübsch seinen Schülern mit der Serie der in Karlsruhe ausgeführten öffentlichen Bauten sein architektonisches Konzept des "Rundbogenstyls" direkt vor Augen führen. Die Praxis an den Baustellen der Stadt wird nicht ohne Einfluß auf die Ausbildung seiner Schüler geblieben sein, zumal Hübsch den talentierteren unter ihnen zuweilen die Bauaufsicht erteilte. [431] Die Verzahnung zwischen praktischer Bautätigkeit und

---

[430]Brief Hübschs an einen unbekannten Adressaten, vermutlich den Herausgeber eines Jahrbuchs oder den Leiter einer Gesellschaft , eines Vereins ("Beiträge zu Ihren interessanten Jahrbüchern werde ich - so bald es meine Geschäfte erlauben - sehr gerne liefern, und ich freue mich sehr darauf, einmal Ihre persönliche Bekanntschaft zu machen.") , Karlsruhe, 16.4. 1839, MS Stadtarchiv Weinheim

[431]Das Problem der Hübsch-Nachfolge, die kaum überregional bekannt wurde, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht vertieft werden. Über seine Schüler fanden sich im Archiv keine Akten. Als Hübsch-Schüler im engeren Sinne gelten in der Literatur: Jakob Hochstetter, Lukas Engesser, Friedrich Feederle, Heinrich Lang, Otto Cornill und August Blum. Jakob Hochstetter arbeitete z.B. als Bauleiter für Hübsch in Bulach und fertigte einige Vorlagezeichnungen für die Lithographien der "Bauwerke", 1. Folge, 1838, s. Badische Biographien, Karlsruhe 1891, 187 f. und Ausstellungskatalog Hübsch (1983), Beitrag von Peter Pretsch, hier 190. Zum Architekten Engesser s. Festschrift Polytechnikum Karlsruhe 1892. Feederle, 1852 bei Hübsch examiniert, war dessen Bauleiter in Speyer und Assistent bei den

Architektenschulung entsprach dem Wunsch nach einer erfahrungsgestützten und anwendungsorientierten Lehre und deckt sich mit der noch 1858 geäußerten Überzeugung, daß "... eine blos doctrinäre, die Schwierigkeiten der Wirklichkeit ignorierende Theorie nichts nützt."[432] Der oben zitierte Brief deutet darauf hin, daß Hübsch die Bauschule als Schmiede einer Rundbogenstilschule betrachtete und die Schüler seine "eigenthümliche Richtung" in Deutschland und im Ausland verbreiten sollten. Ob die Entwürfe seiner Schüler sich ähnlich stark an den von ihrem Lehrer vorgegebenen Stil anlehnen mußten wie es in München unter Gärtner der Fall war, muß offen bleiben, da für Karlsruhe das Abhalten von Jahresausstellungen mit Schülerarbeiten nicht nachweisbar ist. Im Gegenteil stellte Hübsch seine eigenen Entwürfe an der Münchner Kunstakademie aus, so daß es in Karlsruhe offensichtlich keine regelmäßigen Bauschul-Ausstellungen gegeben zu haben scheint.[433] In seiner Funktion als Vorstand der Bauschule, als Oberbaudirektor mit

---

"Altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" (1855-1863). Er vollendete einige späte Kirchenprojekte seines Lehrers und starb 1869 als Baumeister der Erzdiözese Freiburg i.Br. Einziger Nachfolger an der Bauschule wurde Heinrich Lang (1824-1893). Nachdem er bei Hübsch studiert hatte, wurde er ab 1855 dort Lehrer für Baustatik, 1880 schließlich Leiter der Technischen Hochschule Karlsruhe. Otto Cornill (1824-1907) war der Sohn des Frankfurter Dürer-Sammlers H. A. Cornill- d' Orville. Er war zwischen 1841-45 Schüler Hübschs, spezialisierte sich aber auf Architekturzeichnen und lebte ab 1849 in Italien. Auch August Blum (1821-1876) studierte Architektur bei Hübsch und fiel durch seine Begabung auf. Blum legte jedoch keine Staatsprüfung ab, sondern baute als freier Architekt u.a. Villen in Baden-Baden, s. P. Pretsch (wie oben), 190 ff.

[432]"Allein trotz dieser Schwankungen , die absichtlich hier ..hervorgehoben wurden, weil eine blos doctrinäre, die Schwierigkeiten der Wirklichkeit ignorierende Theorie nichts nützt; lässt sich dennoch unter Zugrundlegung der oben auseinandergesetzten ästhetischen Principien und verschiedenen Stufen der architectonischen Gliederung die correcte Gestaltung der Elemente ziemlich speciell und auf eine ganz objective Weise begründen, und dadurch gleichsam eine Art allgemeiner Anatomie, eine Grammatik der Architectur gewinnen.", Hübsch, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen, Textband, Karlsruhe 1858, Sp. VIII, zur Theorie im Spätwerk s. Kap. III

[433]Die Archivbestände der Bauschule gingen später im Archiv der Technischen Hochschule / Universität Fridericiana auf und erlitten im Zweiten Weltkrieg sehr beträchtliche Verluste. Im Unterschied zur Münchner Akademie ergibt sich hier eine schlechte Quellenlage, zumal das heutige Universitätsarchiv noch im Aufbau ist. Im Fall Gärtners lassen sich die Schüler und ihre Arbeiten nicht zuletzt durch die Münchner Kunstausstellungen ausfindig machen, was in Karlsruhe aufgrund der wenigen Archivalien nicht möglich ist. Wie Schickel betonte, konnte Gärtner unter der Protektion Ludwigs I. an der Münchner Akademie die "unbedingte Einschwörung auf den Rundbogenstil" (seiner Prägung !) durchsetzten und schränkte den Freiraum seiner Schüler in der Stilwahl nach seinem Geschmack ein. Pressekritiken der Akademieausstellung von 1835 in Schorn's Kunstblatt , Nr. 100, 1835, 414 f., spiegeln dann diesen Anpassungsdruck Gärtners, indem die Schülerarbeiten sich eng an die Stilauffassung des Lehrers anlehnten. - Hübsch beteiligte sich 1835 an der Münchner Kunstausstellung, [Verzeichnis der

zentraler Kontrolle über alle im Großherzogtum durch die Gemeinden beantragten Bauvorhaben übte er jedoch ohne Zweifel schon durch seine Gutachten der Baudirektion einen gewissen Anpassungsdruck auf die Provinzbaumeister aus, der auch die Stilfrage miteinschloß.

In den vierziger Jahren ging an der Bauschule die erste, relativ homogene Phase zu Ende. Den Beginn dieses Wandels markiert die zweite Reorganisation von 1841 unter Ferdinand Redtenbacher (1809-1863), der als Professor für Maschinenbau von der Zürcher "Industrieschule" nach Karlsruhe berufen worden war. Redtenbacher, der seit 1842 wie Hübsch zur "engeren Conferenz"[434] der polytechnischen Schule gehörte, war Vorkämpfer einer "Erziehung zur Industrie" und bereitete in Karlsruhe den Übergang von der polytechnischen Schule der ersten Jahrhunderthälfte zum Polytechnikum vor. Obgleich er sich besonders für die Ausbildung der Techniker und Ingenieure einsetzte und den Maschinenbau auf eine wissenschaftliche Basis stellte, wollte er die fortschreitende Spezialisierung durch humanistische Fächer für alle Studenten der polytechnischen Fachschulen ausgleichen, weil ihm die Technik als alleinige Grundlage der bürgerlichen Gesellschaft zu einseitig erschien.[435] Auch im Curriculum der Bauschule kam es zu wichtigen Erweiterungen des bisherigen Angebots. Der Direktor der polytechnischen Schule, Baurat Dr. Bader, unterrichtete die Architekten im Studienjahr 1841/42 in "Wasser- und Straßenbau", und der Kurs über Konstruktionslehre wurde auf sechs Stunden ausgeweitet.[436]
Auf Hübschs Empfehlung wurde im selben Jahrgang der Architekt Hochstetter an die polytechnische Schule berufen. Blieb die Dreiteilung der "Bürgerlichen Baukunst" auch dieselbe, so wurden "Construktion" und "Architektur" in weitere

---

Kunstausstellung der königlichen Akademie, München 1835] , s. Gabriele Schickel, "Der Lehrer und Akademiedirektor" , in: W. Nerdinger (Hrsg.): Gärtner, München 1992, bes. 176-77

[434]Diese "Conferenz" wurde nötig, weil die Verwaltung und Leitung infolge der schnellen Entwicklung der Fächer und Studentenzahlen nicht mehr von einem einzigen Vorstand zu bewältigen waren. Im Lehrprogramm ist die Konferenz von 1842 angegeben : "Dr. Klauprecht (Forstschule), Prof. Kühlenthal (Vorschule, Vorstand), Ladomus, Ferdinand Redtenbacher, Schreiber , Prof. Stieffel und Dr. Walchner."

[435]Grundzüge seiner Reform beschrieb er 1840 in "Die polytechnische Schule und ihre Aufgaben", s. Pfammatter 1997, 234. Redtenbacher war überzeugt, daß "die "die rein technische Berufsausbildung mit Vernachlässigung aller humanistischen Studien den Techniker im bürgerlichen Leben isoliere und den ideellen Interessen der Gesellschaft entfremde. ", F. Redtenbacher, zit. n. Schnabel 1925, 39

[436]s. Lehrprogramm 1841/42

Kurse untergliedert.[437] Die ab 1842 zum Lehrprogramm gehörenden Vorträge über Architekturgeschichte standen gewiß nicht im Konflikt zur bisherigen Auffassung über die Architektenausbildung, markieren jedoch gegenüber den Anfängen das allmähliche Vordringen der Architekturgeschichte. In dieser Phase wurde das Lehrangebot differenzierter, die Hilfswissenschaften wurden erweitert und die unterschiedlichen Schwerpunkte der Professoren wurden deutlicher.[438] Hübsch hielt ab dem dritten Jahrgang den Entwurfskurs für bürgerliche Bauten gemeinschaftlich mit Eisenlohr und Hochstetter ab.[439] Seine Schrift "Die Architectur und ihr Verhältniß zu heutigen Malerei und Sculptur" diente ihm zugleich als Grundlage für den ab 1849 nachgewiesenen Jahreskurs

> "Vorträge über monumentale Architectur und ihre heutigen Richtungen, mit graphischen Uebungen in der Stylistik der architectonischen Hauptmotive . Baudirector Hübsch nach seiner Schrift : Die Architectur und ihr Verhältniss zur heutigen Malerei und Sculptur. Stuttgart 1850 (3 Std. /Woche)"[440]

Dieser richtete sich an Studenten ab dem dritten Jahrgang und folgte der Gliederung von 1847 in eine "Allgemeine Ästhetik" mit den vertrauten Themen :

> "Verhältniß der Architectur zu den übrigen schönen Künsten. Ueber die architectonische Schönheit. Die architectonische Gliederung. Hauptmomente des Baustyls. Ueber historische Entwickelung der Architectur. "

In einem zweiten didaktischen Schritt wurden historische Bauarten einer Analyse nach den in Teil I präsentierten Kriterien unterworfen. Auch diese waren identisch mit seinem Buch:

> "Griechische Bauart / Römische / Altchristliche / Romanische / Nachromanische / Gothische / Altitalienische / Renaissance und ihre verschiedenen Ausartungen bis zur neuesten Zeit "[441]

---

[437]Im Fachgebiet "c) Architektur" gab z.B. Hochstetter einen "Technischen Kurs", s. Lehrprogramm, hier 1844/45

[438]Die Konstruktionslehre lag in den Händen Eisenlohrs und Hochstetters, für das spezielle Fach Baustatik war Assistent Lang zuständig, der seit 1850 nach eigenen Heften unterrichtete. Redtenbacher lehrte sechs Stunde pro Woche "Allgemeine Maschinenlehre" und Becker Konstruktionen im Wasser- und Straßenbau. Hübsch behielt den Entwurfskurs mit Eisenlohr und Hochstetter und seine Vorträge über Monumentalarchitektur, s. Heft 1851/2, 1852/53, 1853/54.

[439]vgl. Lehrprogramme , 3. Jahrgang, "Entwürfe zu bürgerlichen Bauten" (5 Std. /Woche) , nachgewiesen bis 1853/ 54

[440]hier zit. n. Heft 1851/52 (IV. 0.20), 5 . Das Erscheinungsdatum "1850" ist falsch; diese Vorträge schon in Heft 1849/50, Nr. 0.18. Böhmer glaubte, daß Vorträge nach diesem Buch kaum in einem Semester zu schaffen wären, in jedem Fall aber "einen gehaltvollen Vortrag" eines jeden Professors garantierten, s. Brief Böhmers vom 5.5.1847, in: Janssen (1868), Bd. I, 485

[441]1849 /50, S. 26

Der dritte Schritt zog die Lehren aus der "historischen Betrachtung" im Hinblick auf zeitgenössische Architektur, oder "Grundbestimmungen der heutigen Kunst" (Teil III.) :

> "Die widersprechenden Ansichten über Baustyl gegenüber der heutigen Zeit. Die Richtung der heutigen Malerei...und die entsprechende Richtung der Architectur. Ueber die speciellere Getaltung des der Gegenwart entsprechenden Baustyls. "[442]

Es läßt sich nicht eindeutig klären, ob die 1847er Schrift von Anfang an für den Unterricht an der Bauschule verfaßt wurde, oder ob sich ihre Verwendung aus Gründen der Arbeitsökonomie empfahl. Die theoretische Schrift war somit nicht nur ein "vorläufiger" Versuch, die Suche nach dem objektiven Baustil zu begründen, sondern sollte zugleich die aus eigener praktischer Erfahrung und theoretischer Reflexion gezogenen Schlußfolgerungen an die Schüler weitergeben. Aus der Verwendung als Vorlesungsskript erklärt sich dann der didaktische Aufbau, den Hübsch noch 1858 / 62 im "Allgemeinen Theil" seiner Spätpublikation wiederholte. Im Klassenraum der Bauschule wird sich durch die ergänzenden "graphischen Uebungen in der Stylistik der Hauptformen" somit ein abgerundetes Bild der Baustilgeschichte, die letztlich eine Konstruktionsgeschichte war, geboten haben, während das Buch von 1847 auch nachträglich keine Illustrationen erhielt. Möglicherweise basieren einige Tafeln des Atlas von 1862 /63 auf den Illustrationen zu dieser Vorlesung.[443] Hübschs Auffassung über die Grundlagen des Baustils, vor allem seine strukturalistische Architekturkritik, steht in den Lehrprogrammen zwischen 1849-54 gleichberechtigt neben den Veranstaltungen anderer Professoren. Die Studenten des dritten Jahrgangs erhielten zusätzlich Unterricht in "Ästhetik" bei Professor Stieffel , und Hochstetter unterrichtete nach eigenen Heften "Archäologie der Kunst". Seine Gliederung des architekturgeschichtlichen Überblicks lehnt sich an damalige Handbücher der Archäologie von Karl Otfried Müller und teilweise an Franz Kuglers "Handbuch der Kunstgeschichte" (1842) an. Der zeitliche und geographische Rahmen bekundet den Anspruch einer Universalgeschichte der Baukunst und reicht , hierin Müllers "Handbuch" ähnlich, von den empirisch nachweisbaren Anfängen der Architektur bis zur römischen Antike.[444]

---

[442]Heft 1849/50, Nr. 0.18, 26 f.

[443]s. Kap. III.1 , Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen, 1858-1862

[444]I. Allgemeine Einführung / II. Nordeuropäisches Alterthum (Kelten, Frankreich, England) / III. Denkmäler Oceanischer Inseln / IV. Amerika, insbesondere Mexiko / V. Ägypten , Nubien, hauptsächlich die Monumente Thebens / VI. Ostasien (Indien, China) / VII. Westasien: Babylon, Phönizien, etc. / VIII. die alten Griechen / IX. Etrusker , altitalische Kunst / X. Die Römer, "mit besonderer Rücksicht auf die Technik ihres Gewölbebaues und einer vergleichenden Zusammenstellung desselben mit mittelalterlichen Kuppelbauten", s. Heft 1849/ 50, 28. Zu Karl Otfried

Obgleich die Veranstaltungen Hochstetters und Hübschs chronologisch aufeinander bezogen sind, ist die Erste nach dem aktuellen Stand der Architekturgeschichte dem Konzept des vollständigen Überblicks verpflichtet. Hingegen ist Hübschs Betrachtung der historischen Bauarten noch vom Verhältnis zwischen Geschichte und Theorie geprägt, welches auch in Eisenlohrs Kurs für den ersten Jahrgang zu finden ist und als typisch für die erste Jahrhunderthälfte gelten kann : Die Geschichte der Baukunst repräsentiert das "Reich der Erfahrung", die Theorie der Architektur umfaßt "Construction" und "künstlerische Gestaltung". Beide Wissensbereiche orientieren sich an der technischen Erfindung, sollen sich ergänzen und das Urteilsvermögen im Hinblick auf das zeitgemäße Konstruieren bilden. [445] Dieser Zweck der geschichtlichen Überblicke wird treffend in *Försters Allgemeiner Bauzeitung*, hier allerdings bezogen auf Friedrich von Gärtners Lehre, auf den Punkt gebracht :

> "er trachtet vor allem darnach seine Schüler in sämmtlichen Baustilen zu unterrichten; ...wie er sie überhaupt mit dem *Wesen* jedes Baues bekannt machte, um mit *innerer Zweckmäßigkeit* und *Dauerhaftigkeit* auch eine angenehme aus der Konstruktion ausgeflossene Form zu verbinden."[446]

Diese anwendungsbezogene, technische Orientierung wurde durch eine geschichtsphilosophische Betrachtung der Architekturstile durch Professor Stieffel ergänzt, der die Philosophie der Kunst - einschließlich der "Baukunst"- "mit geschichtlichen Abrissen" lehrte.[447]

Müllers "Handbuch der Archäologie der Kunst", Breslau 1830, s. Hubert Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, München 2001, 243-244, Zu Franz Kuglers "Handbuch der Kunstgeschichte", Stuttgart 1842, ibid., 244 f. und Kap. III.3

[445] F. Eisenlohr, Kurs über Geschichte der Baukunst, 1. Jahrgang, nach Heft 1849/50, Nr. 0.18, 26: "In diesen Vorträgen soll die Theorie dieser Kunst, die künstlerische Gestaltung und Construction ihrer Theile usw. jedoch mit steter Beziehung auf die Technik, entwickelt werden, und zugleich eine Geschichte der Baukunst, als das Reich der Erfahrung, mit der Theorie in Verbindung treten, (usw.)... "

[446] Allgemeine Bauzeitung, Jg. 1848, S. 150, hier zit. n. G. Schickel 1992, a.a.O., 176 (ohne Hervorhebung)

[447] Heft 1850/51, 42. Zu Stieffel vgl. Friedrich von Weech, Karlsruhe. Geschichte der Stadt und ihrer Verwaltung, Bd. I (1715-1830), Karlsruhe 1895, 496. Seine Ästhetikvorlesung hielt Stieffel ab 1842, sieben Jahre nach der Publikation der Hegel' schen "Vorlesungen über Ästhetik". Zu den allgemeinbildenden Fächern gehörten ferner Geschichte, Sprachkurse, Ethik, Naturphilosophie, "Psychiologie" und Anthropologie. Stieffel gehörte auch zur "Conferenz" der polytechnischen Schule. Schilderungen des Unterrichts an der Bauschule auch in: Zeitschrift für praktische Baukunst, Jg. 1846, Rubrik "Baden / Karlsruhe".

Mit dem Tod Eisenlohrs (27. Januar 1854) und Hübschs Aufgabe seiner Lehre ging die erste Ära der polytechnischen Bauschule zu Ende. Die Gründe für Hübschs Rückzug gehen aus seinem Entlassungsgesuch an das Ministerium nicht hervor. Nach einer Phase stagnierender öffentlicher Bautätigkeit infolge der badischen Revolution hatte er seit dem Auftrag für das Hoftheater und die Orangerie im Botanischen Garten wieder viel zu tun. Vermutlich empfand er die Konsequenzen der Ämterkumulation inzwischen mehr als Last denn Vergnügen, zumal er zu diesem Zeitpunkt bereits an seinem aufwendigen Spätwerk arbeitete und längere Reisen plante. Die liberalen Minister , die sich an der Revolution beteiligt hatten, wurden ausgewechselt und der bloße Verdacht genügte, um ein Dienststrafverfahren einzuleiten. Von Hübsch sind jedoch keine politischen Äußerungen bekannt, so daß sein Rückzug kaum in Beziehung zum veränderten Klima und dem administrativen Personal in den fünfziger Jahren steht.[448] Als Architekturprofessor hatte er sich schon seit längerem auf dem Rückzug befunden, denn am 4. Mai 1853 teilte das Ministerium des Inneren ihm mit, daß

> "... Seine königliche Hoheit, der Regent allergnädigst, [sich] bewogen gefunden, den Baudirektor Hübsch seinem Ansuchen gemäß der Vorstandschaft der Bauschule am polytechnischen Institut zu entheben und solche dem Professor Friedrich Eisenlohr ... zu übertragen ..."

Ebenso wurde er von seinem Posten in der Generalschulkonferenz befreit. Doch war die Verpflichtung zur Lehre damit nicht erloschen, bestimmte doch das Ministerium des Innern im selben Schreiben, "daß Baudirector Hübsch im Verbande der polytechnischen Schule verbleibe, und ohne (?) an bestimmte Stunden gebunden zu sein bei den Correcturen der Entwürfe", wie auch bei der Unterweisung der Bauschüler mitzuwirken habe. [449] Dies durchkreuzte die Intention des Bauforschers und Schriftstellers, der die Erlaubnis zur Studienreise direkt beim Herzog einholte und sich unter dem 5. November desselben Jahres für vier Monate nach Italien verabschiedete.[450] Ein gutes halbes Jahr später bat der

---

[448]Die polytechnische Schule war dem Innenministerium unterstellt, weshalb sie vom Austausch des Personals indirekt betroffen war. Zur Reaktion in Baden und zu den Dienststrafverfahren s. Lothar Gall, Liberalismus als regierende Partei. Das Großherzogtum Baden 1815-48, Freiburg 1968, bes. "Reaktion und Neubeginn: der badische Liberalismus in den fünfziger Jahren", 58 ff. - Eine wochenlange Erkrankung Hübschs während des Romaufenthalts im Winter 1849/ 50 war der Gipfel früherer Erkrankungen, die sich aus den häufigen Urlaubsgesuchen wegen Kuraufenthalten in seinen bereits zitierten Dienerakten ergeben.

[449]GLA Dienerakte 76/ 3823, Schreiben des Ministeriums des Inneren vom 4. Mai 1853, betitelt "Die Bauschule bei dem polytechnischen Institut betreffend".

[450]Aus Dankbarkeit widmete Hübsch "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" dem Großherzog von Baden. Brieflich teilte er dem großherzoglichen Finanzministerium mit, daß er "heute auf vier Monate verreise"

Architekt schließlich "um Enthebung seiner Funktionen an der polytechnischen Schule" einschließlich der Lehrverpflichtung. [451] In einem Schreiben werden "persönliche Spannungen"[452] zwischen Hübsch und der Administration angedeutet. Die einberufene Lehrerkonferenz erklärte nach einem Bericht des damaligen Direktors, Forstwirt Dr. J.H. Klauprecht , "*sie habe nichts zu erinnern gegen den Wunsch des Baudirectors Hübsch, sich von seinen Functionen zurückzuziehen*", denn dieser habe

> "... seit Jahren nichts für die Schule gethan. Im Winter war er auf Urlaub abwesend in Italien, im Sommer sah man ihn äusserst wenig."[453]

Ein Abwesenheitsgrund war der von Ludwig I. erteilte Auftrag zur Restaurierung des Speyerer Doms, der den Architekten sehr in Anspruch nahm. Vor die Wahl zwischen (Bau-) "Wissenschaft" und "Kunst" gestellt, entschied er sich 1854 für letztere .

Nach seinem Rückzug aus der *Vita activa* als Lehrer und Leiter der Bauschule bis zu seinem Tod (1863) führte die Entwicklung der Bauschule mit beschleunigten Schritten zur Umwandlung in eine Technische Hochschule (1865). Sofort nach Hübschs Entbindung von seinen restlichen Lehrverpflichtungen wurden seine Vorlesungen über monumentale Architektur ersatzlos gestrichen ; die in der Ära Eisenlohr / Hübsch begründete Konstruktionslehre wurde von Hochstetter und Lang (Baustatik, Kostenkalkulation) ausgebaut.[454] Die Architekturgeschichte wurde

---

und in dieser Zeit auch nicht unterrichten könne, GLA Dienerakte 76/ 3823, Brief Hübschs vom 5. 11. 1853 an das großherzogliche Ministerium der Finanzen.

[451]GLA 76/ 3823, Brief Hübsch an das Ministerium des Inneren vom 16. Juni 1854:
"... daß ich wünschen muß mit dem Beginn des nächsten Jahr(laufes?) von dem bisher an der Bauschule ertheilten Unterichte gänzlich entbunden zu werden. Ich bitte daher grosherzogliches Ministerium dieses mein Ansuchen zu berücksichtigen und bei der Aufstellung des Programms für das nächste Schuljahr die erforderlichen Abänderungen verfügen zu wollen."; vgl. Replik des Innenministeriums vom 19. Juni 1854 "die Bitte Hübschs betr.", ibid.

[452]GLA 76/3823 , Schreiben des Ministerium des Inneren vom 11. 8.1854, "Die Bitte des Baudirectors Hübsch um Entbindung von seinen Funktionen an der polytechnischen Schule betr." Darin heißt es, Hübsch habe schon vor seinem Gesuch vom 16. Juni 1853 die ihm "verbliebenen Funktionen nur in beschränkter Weise - später überschrieben: "oder so gut wie gar nicht"- zur Ausübung gebracht"; zu den "persönlichen Spannungen" ibid.

[453]GLA 76/ 3823, Schreiben des Direktors der polytechnischen Schule, Dr. Klauprecht, vom 3. 8. 1854

[454]Eisenlohr war zuletzt Professor für Konstruktionslehre. In 1854 /55 (Nr. IV. 0. 23 sind seine Kurse als Vakanz angegeben. Hochstetter leitete den "Technischen Curs der Architectur", den Archäologiekurs, den Entwurfskurs (vormals mit Eisenlohr / Hübsch) , Eisenlohrs "Studien über die wichtigsten ältern Baustyle" und "Ornamentzeichnen nach Vorlegeblättern, Abgüssen und nach der Natur.", S. 11

durch die Einrichtung eines Lehrstuhls für Geschichte[455] ergänzt ; die Vorlesungen gehörten zum obligatorischen allgemeinen Teil der polytechnischen Studenten. Nur ein Jahr nach Hübschs Tod, 1864, wurde Professor Alfred Woltmann auf den neu eingerichteten Lehrstuhl für Kunstgeschichte berufen. War in der ersten Hälfte die Kenntnis der historischen Baustile die Grundlage zur Auffindung von Konstruktionsprinzipien, so wandelte sich das Verhältnis zwischen historischem Wissen und architektonischem Stilverhalten im letzten Drittel des Jahrhunderts in einer Weise, die nicht mehr im Sinn der Gründungsprofessoren war.

Das folgende Kapitel wendet sich der letzten Publikation von 1858-62 zu.

---

[455]Die polytechnische Schule Karlsruhe wurde 1865 Technische Hochschule s. Pfammatter 1997, 235

III. Zwischen Theorie und Geschichte : "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen"

3. 1 Das Spätwerk im Überblick : eine Einführung

Mit einer umfangreichen Publikation über frühchristliche und byzantinische Kirchenbaukunst griff Hübsch das Thema der Basilikenarchitektur, das ihn seit seiner ersten Romreise angezogen hatte, nach 1858 nochmals auf. Erst die Ausführung großer Bauprojekte habe ihn mit "Großconstructionen" vertraut gemacht und vertieftes Studium der Monumente seinen Blick geschärft.[1] Das umfassende Spätwerk ist bislang als Beleg der archäologischen Gelehrsamkeit seines Verfassers gewürdigt worden, doch es verfolgt unterschiedliche Ziele.[2] Sein beträchtlicher Umfang signalisiert einen enzyklopädischen Anspruch, der dem heutigen Leser eindrucksvoll und entmutigend zugleich erscheinen muß. Die folgende Darstellung kann lediglich einen Überblick bieten und die Hauptthesen und Ziele herausarbeiten, ohne sich in der Fülle der empirischen Fakten zu verlieren. Die zwischen 1858 und 1863 unter dem Titel "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" erschienene Denkmälerpublikation kann als konsequenter Schlußstein von Hübschs architekturtheoretischem Gewölbe gelten : Inhaltlich und methodisch auf früheren Schriften aufbauend, konkretisierte der Autor seine 1847 erarbeiteten Stilcharaktere durch archäologische Baudokumentationen und fragte nach dem Fortwirken des "altchristlichen Baustyls" im Mittelalter. In der Archäologie fand Hübsch zugleich ein Mittel, sich gegen Ende seiner Laufbahn der eigenen Grundsätze durch historische Exempla zu versichern. Die Publikation vereint architekturästhetische, rezeptionsgeschichtliche und historiographische Ansätze zu einem widersprüchlichen Mischtyp, der vor dem Andrang historistischer und symbolischer Architekturtheorien nochmals eine Versöhnung zwischen Theorie und Geschichte anstrebte. Der herkömmliche Rahmen einer archäologischen Denkmalpublikation wird auch durch den Anhang überschritten, in dem die eigenen

---

[1]Hübsch, Programm zur Herausgabe eines Werkes über altchristlichen Kirchenbau und dessen Einwirkung auf die späteren christlichen Bauarten, 17.7.1856, GLA 56/1372 (Mikrofilm), Bl. 1

[2]A. Valdenaire, Hübsch, Karlsruhe 1926, 201: "ein wissenschaftliches Werk von höchstem Rang" mit "einwandfreien Originalaufnahmen", zu dessen Abfassung es einer "umfassenden wissenschaftlichen Bildung wie eines eindringlichen Verständnisses ...für den kirchlichen Kult" bedurfte; J. Göricke, Die Kirchenbauten des Architekten Hübsch, Karlsruhe 1974, 159 und "Die Kirchenbauten...", in: Ausstellungskat. Hübsch , Karlsruhe 1983, 152-173

Kirchenentwürfe kommentarlos als Anwendung altchristlicher Grundsätze präsentiert werden.[3]

Erste Manuskripte, Reisenotizen, Literaturexzerpte o.ä. sind nicht mehr auffindbar, doch der Publikation ging eine mindestens zehnjährige Vorbereitung voraus. Schon in "Die Architectur und ihr Verhältniß ..." kündigte der Architekt an, bestimmte Themen in einem illustrierten Werk vertiefen zu wollen.[4] Spätestens seit der Italienreise 1847 erhielten seine Reisen den Charakter gezielter Studienaufenthalte, denn retrospektiv erwähnt er, zehn Jahre lang wiederholt Vermessungen und Untersuchungen an der Mailänder Kirche S. Lorenzo maggiore durchgeführt zu haben.[5] Im römischen Winter 1849 / 50, fernab des Revolutionsgeschehens in Baden, widmete sich der Architekt der Patristik - jedoch nicht zur religiösen Erbauung, sondern auf der Suche nach brauchbaren Architekturekphrasen. Die vergleichenden Studien "gleichzeitiger Schriftsteller" weisen darauf hin, daß er bereits zu diesem Zeitpunkt an dem wissenschaftlichen Werk über sein Lieblingsgebiet, den Ursprung des christlichen Kirchenbaus in der römischen Antike, arbeitete.[6] Die nachfolgenden Italienreisen und die Reise durch Südfrankreich (1860) dienten dem Studium und der Aufnahme der Bauten, da Hübsch von Freunden und Gehilfen, z.B. dem an der Bauschule ausgebildeten Architekturzeichner Otto Cornill begleitet wurde. Der befreundete Philologe Carl Zell übersetzte Quellentexte der Kirchenväter, in denen konstantinische und justinianische Bauten beschrieben wurden, aus dem Altgriechischen.[7] In

---

[3]"Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen und der Einfluss des altchristlichen Baustyls auf den Kirchenbau aller späteren Perioden", von Dr. Hübsch, Gros.h. Bad. Baudirector, Inhaber des Commandeurkreuzes II. Cl. des Ordens vom Zähringer Löwen, des rothen Adlerordens III. Cl. und des Ritterkreuzes des Ordens vom Hl. Michael I. Cl., Mitgl. der königl. Akademien der Künste zu Berlin, München, Amsterdam und des Royal Institute of British Architects. " Die Auswahl der eigenen Entwürfe etc. wird nicht erläutert, doch sind sie mit Ausnahme der St. Cyriakus-Kirche nach 1850 entworfen und für die Publikation im Sinne einer altchristlichen Ästhetik leicht überarbeitet worden, um die "Bildsamkeit" des Stils in der Gegenwart zu belegen, s.a. Kap. 4.3

[4]Hübsch 1847 (1985), "Altchristliche Bauart", 50-67

[5]Hübsch 1858 (Textband), in: Teil II, 21 f. (S. Lorenzo). Terminus ad quem wäre somit 1848, doch schon die Frankreichreise von 1840 kann dem Ziel der Denkmälerstudien gedient haben.

[6]GLA 56/1372, Bl. 2

[7]GLA 56 /1372. Spätere Italienreisen erfolgten 1849 /50, 1853 und 1854; die Reise von 1854 diente nachweislich der Vorbereitung seiner Publikation von 1858-62. Hübsch erwähnte im Spätwerk, daß seine letzte Reise einige Ansichten über byzantinische Architektur in Italien korrigiert habe. Damit ist vermutlich die letzte Reise nach Südfrankreich, Mittel- und Unteritalien gemeint, für die er am 7.10.1859

verschiedener Form machte der forschende Architekt seit 1853 auf sein Werk aufmerksam, um Subkriptionen zu erhalten. Ein Zeitgenosse berichtet, er habe schon 1850 im Berliner Verein für mittelalterliche Kunst einem interessierten Publikum rekonstruierende Bauaufnahmen der Mailänder Kirche S. Lorenzo maggiore präsentiert.[8]

Gegenüber seiner Hauptschrift von 1847 verengte und vertiefte Hübsch das Themengebiet auf den Ursprung und die Entwicklung "altchristlicher" Kirchenbauten und ihren Einfluß auf alle späteren "christlichen Bauarten" bis zur frühen Renaissance. Er strebte wie Karl Josias von Bunsen mit der Klärung des Ursprungs die Neubewertung mittelalterlicher Baustile an und bezeichnete sein Werk in Kenntnis der Forschungslage als auch als "Handbuch der christlichen Architectur", das eine "halbtausendjährige" Forschungslücke in der "Geschichte der Baukunst" überbrücken helfen und irrige kunsthistorische Urteile berichtigen werde.[9] Seit 1855 hatte er in Veröffentlichungen die Forschungslücke definiert : Während über Gotik und Romanik zahlreiche Publikationen vorlägen, werde die "altchristliche Bauart" entweder als Verfalls- und "Incunabelzeit", oder als unreife Vorstufe der mittelalterlichen Kathedralen herabgestuft.[10] Als Ursache nannte er

---

vier Monate Urlaub beantragte, s. GLA 76/ 3823 (Dienerakte). -"Denn schon seit vielen Jahren wendete ich nicht allein der romanischen Architectur eine besondere Aufmerksamkeit zu, und wurde dan n auch mit der Vollendung des größten existirenden romanischen Monuments, des Speyrer Doms betraut; sondern ich beschäftigte mich auch unausgesetzt auf meinen drei letzten Reisen in Italien mit der Untersuchung und Aufnahme der noch vorhandenen altchristlichen Monumente", in: Hübsch 1858, Vorwort. Karl Zell war Professor der Archäologie und Prorektor der Heidelberger Universität.

[8]Hübsch 1847 (1985), 50; Hübsch, "Ueber christliche Baukunst", Karlsruhe 12. 9. 1853m vierseitige Drucksache zum Kirchenbaustil; Hübsch, "Das bedeutendste Denkmal altchristlicher Kunst zu Mailand", in: Deutsches Kunstblatt, 1855, Nr. 20 (18.5.1855), 177-179 (Ankündigung der Publikation); Hübsch, Rezension von W. "Salzenbergs Alt-Christlichen Baudenkmalen in Constantinopel", in: Katholische Literatur-Zeitung (Wien), Nr. 13, 1855

Zum Vortrag im Verein s. Rezension "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" , von "L.L.", in: Zeitschrift für Bauwesen, 10. Jg., 287-304: "Unser Herr Verfasser legte im Jahre 1850... bei seinem Besuch Berlins und des Vereins für mittelalterliche Kunst ausführliche Zeichnungen seiner Restauration dieses Gebäudes vor, die damals , wie wir uns erinnern, das lebhafteste Interesse erregten und den Wunsch erregten, dieselben publicirt zu sehen.", ibid., 290

[9]Hübsch, Die altchristlichen Kirchen, Textband (1858), Vorwort, (o. S.)

[10]Der Begriff "Fußschemel" im Aufsatz von 1855 Deutsches Kunstblatt, 177 f. Die Begründung im "Forschungsbericht" des Vorworts der "Altchristlichen Kirchen (1858) wiederholt diese und frühere Argumente , z.B. in "Ueber christliche Architectur" 1853, S. 1 und GLA 56 / 1372, Programm zur Herausgabe..., Bl. 1. Hübsch schließt sich an den Forschungsbericht von W. Salzenberg, Alt-Christliche Baudenkmale von Konstantinopel, Berlin 1854, Vorwort und Einleitung, 1, an, läßt aber die dortigen Hinweise auf französische Pioniere wie den Archäologen Charles

neben dem ruinösen Zustand vieler Denkmäler die jüngere (Berliner) Kunsthistoriographie, die in ihren Darstellungen christlicher Baukunst die Gotik zu Lasten früherer Baustile überschätzte und die falsche These verbreitete

> "dass die Baukunst von Constantin an bis kurz vor dem Beginn der mittelalterlichen Periode den *echt christlichen Ausdruck* noch nicht erfaßt gehabt, ... habe, und dass eigentlich erst mit dem Erscheinen der sogenannten romanischen Baukunst eine entschieden christliche Richtung angebahnt worden sei."[11]

Noch in Séroux d'Agincourts Tafelwerk "Histoire de l' art par le monuments" im ersten Jahrzehnt galt die nachantike Architektur als Verfalls- oder Übergangszeit. Dem klassizistisch geschulten Franzosen schienen viele Bauwerke merkwürdig, doch verband sich damit kein Wiederbelebungsinteresse. Im damaligen Architekturdiskurs konnten sich weder die Vertreter der antiken Klassik noch die Anhänger der (Neo-) Gotik für die "altchristliche Bauart" begeistern : ihre Rezeption blieb zeitlich und lokal begrenzt. Mit der Dokumentation altchristlicher Bauten verfolgte Hübsch das Ziel, diese vom Verdikt des Imitativen und Unorganischen zu befreien, indem er ihre Organizität , Logik und Schönheit nachwies.[12] In Auseinandersetzung mit der kunsthistorischen Einordnung dieser Epoche (u.a. durch Franz Kugler) entwickelte er untersuchungsleitende Gegenthesen, die er mit seinem empirischen Material beweisen wollte. Diese Thesen waren für den kontradiktorischen Charakter des gesamten Texts prägend und seien hier - um die Redundanz des Autors zu umgehen - knapp zusammengefaßt.
Die wichtigste These war eine Differenzhypothese, die Annahme eines qualitativen Unterschieds zwischen der "mit Constantin beginnenden christlichen Bauperiode"[13]

Felix-Marie Texier (1802-1871, s. Dictionary of Art (1996), Bd. 30, 536-7) weg und polemisiert gegen Kunsthistoriker.

[11]Hübsch 1858, Textband, Sp. XIX Weiter heißt es: "Demnach hätten sich also dieselben Leute, welche die bis auf den heutigen Tag unübertroffene Muster der kirchlichen Poesie und Musik geschaffen haben... nochmals nach Constantin vierhundert Jahre lang vergeblich abgemüht, organisch gestaltete Kirchen zu bauen ?"

[12]J.B. Séroux d' Agincourts "Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe" (Paris 1810-1823) lag inzwischen in deutscher Ausgabe als "Sammlung der vorzüglichsten Denkmale der Architektur..." vor. Hübsch kannte die Publikation vermutlich seit den 1820er Jahren; nachweislich verwendete er Sérouxs Bauaufnahmen, z.B. der Kathedralkirche in Parenzo, für eigene Rekonstruktionen, s. Teil II, Sp. 44 - Die Vertreter der gotischen Architektur verurteilten den "antik-heidnischen", imitativen Charakter frühchristlicher Architektur. Die Verwendung der antiken Säule galt Dogmatikern als zu heidnisch. Neugotiker lehnten die frühchristliche Basilika wegen des mangelnden "christlichen" Ausdrucks ab , vgl. A. Reichensperger (1854), hier 17 ff.

[13]Hübsch 1858, Teil I, Sp. XX

und der Architektur der "antiken Heiden" der Römerzeit. Die Untersuchung sollte den Vorwurf des Unorganisch-Imitativen durch objektive Nachweise einer selbständigen (christlichen) "Ursprungsarchitektur" voller Innovationsfreude , Organizität und geistiger Freiheit zurückweisen.[14] Die zweite These hing mit der Existenz dieser neuen Kunstbewegung der Antike zusammen und betraf deren Einheit und ideellen Einfluß : Der historiographischen These einer frühen Spaltung in den weströmischen Basilikenstil und den oströmischen Kuppelkirchenstil wurde die Vorstellung einer christlichen Kultur von universaler Einheit entgegengehalten, die in der Frühromantik wurzelte.[15] Präsentiert sich der Autor in der Einleitung einerseits als gelehrter Archäologe, dem es um das Zurechtrücken historischer Tatbestände geht, wird die gegenwartsorientierte Frage nach der "Anwendung auf den heutigen Kirchenbau"[16] auch 1858 nicht aus den Augen verloren. Die Abhängigkeit zwischen historischer Aufarbeitung der Basilikentradition und praktischer Verwendung in Kirchenentwürfen wird implizit zugegeben, da Architektur " vorzugsweise eine historische Kunst" war, die von früheren Hochphasen der Entwicklung lernen mußte.[17] Da Hübsch sich nach einer längeren Pause seit Ende der vierziger Jahre , zunächst theoretisch, wieder mit Kirchenbau beschäftigte, warf er die 1842 von Bunsen[18] ähnlich gestellte Frage nach dem Kirchenbaustil nochmals auf :

> "Man schlägt gewöhnlich, wenn es sich um die Frage : in welchem Style sollen wir unsere heutigen Kirchen bauen ? handelt, nur entweder die gothische , oder die romanische Bauart als Basis vor, weil man eben nicht weiss, dass es noch eine dritte diesen vollständig ebenbürtige - die altchristliche Bauart gab. Und letztere steht uns wahrhaftig nicht ferner als ihre mittelalterliche Fortsetzung in den romanischen Kirchen, die sich mit ihren

---

[14]1858, Vorwort. Dort und in späteren Fußnoten Hinweise auf seine früheren Schriften bis 1847.

[15]Hübsch 1858, Vorwort

[16]"Die Fortsetzung meines Werkes über die altchristlichen Kirchen und die Anwendung auf den heutigen Baustil...", Hübsch am 7.10.1859, GLA 76/3823

[17]Hübsch 1858, Teil I, Sp. XXI

[18]Hübsch verwendete Bunsens Basilikenwerk für seine Argumentation. Bunsen nannte Klassizisten und Gotiker als Gegener der frühen Basilika : "In unserem Jahrhundert hat der Streit für und gegen die alten Basiliken und deren romanische und germanische Ausbildung wieder heftig begonnen. Es ist offenbar ein Kampf nicht blos zwischen Künstler und Künstler, oder zwischen Künstler und Alterthumsforscher, sondern, bewußt oder unbewußt, zwischen großen geistigen Richtungen, welche um die Herrschaft der Geister ringen.", s. Carl J. C. von Bunsen, Die Basiliken des christlichen Roms nach ihrem Zusammenhange mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst, München 1842, Textband, Einleitung, 2; 5. Im Vorwort, VI, wird die altchristliche Basilika als Typus und Vorbild des europäischen Kirchenbaus gewürdigt; einer Wiederbelebung im Hübschen Sinne redete der Theologe jedoch nicht das Wort.

> festungsartigen Massen und überzähligen Thürmen gleich Burgen präsentiren, oder als die gothischen Kirchen, worin sich die zweite Hälfte des Mittelalters spiegelt, mit seinen vielstöckig aufgethürmten ... Häusern der damals beengten Reichsstädte , und mit seiner Vorliebe für mitunter abentheuerliche saracenische Formen."[19]

Dreißig Jahre nach "In welchem Style sollen wir bauen ?" bemühte der erfolgreiche Architekt sein gesammeltes Wissen, um der eigenen Stilpräferenz wenigstens auf wissenschaftlichem Gebiet Geltung zu sichern. Die mehrfache Zielsetzung spiegelte sich ebenso in dem breiten Adressatenkreis, an den das Spätwerk sich richtete : einerseits an ein Fachpublikum aus Architekten, Archäologen, Gelehrten und andererseits an ein kunstinteressiertes Publikum, Geistliche und ihre Gemeinden. Diesem sollte die "altchristliche Kunst endlich in ihrer Grosartigkeit"[20] , und anhand einer Kette der "bedeutendsten Baudenkmäler"[21], nähergebracht werden , da viele Bauten sich an abgelegenen Orten jenseits der üblichen Reiserouten befanden. Das erwähnte Basilikenwerk von Gutensohn und Knapp, 1842 mit einem Text des Theologen Bunsen neu ediert, war nach Hübschs Urteil kaum geeignet, Organizitäts- und Kunstanspruch frühchristlicher Kirchen gegenüber den Domen des Mittelalters zu behaupten.[22] Die nüchternen Kupferstiche beschränkten sich auf eine Auswahl römischer Basiliken und waren weder chronologisch geordnet, noch in ihrem ursprünglichen Entstehungszustand wiedergegeben und damit "*oberflächlich*" abgehandelt.[23] Hübsch faßte den geographischen und epochalen Rahmen weiter, da die altrömischen Kirchen allein kaum die Mannigfaltigkeit des

---

[19]Hübsch 1858, Vorwort

[20]Katholische Zeitung, 1855, wie oben, 98

[21]Hübsch 1858,Vorwort

[22]von Hübsch als "Guttenson und Knapp" in "Ueber christliche Architectur" 1853 erwähnt. Durch den Tod des beauftragten Archäologen Anton Nibby blieben die "Denkmale der christlichen Religion..." (1822) ohne Text. Erst 1842 erschienen die Tafeln mit einem Text von Bunsens unter dem Titel "Die Basiliken des christlichen Roms nach ihrem Zusammenhange mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst" in München. Von den ursprünglich geplanten sieben Teillieferungen im Großfolioformat waren bis 1827 jedoch nur die ersten fünf Lieferungen erschienen. Die erste Mappe stellte S. Clemente und S. Paolo fuori le mura vor; die zweite Mappe lieferte ergänzende Detailaufnahmen zu den beiden Basiliken und fügte S. Agnes und S. Nereo e Achilleo hinzu; die dritte Mappe vereinte innere Ansichten und Grundrisse folgender Kirchen : S. Prassede, S. Nereo e Achilleo, S. Lorenzo fuori le mura. Die vierte Mappe stellte S. Giovanni in Laterano und S. Vicenco alle tre fontane , S. Maria sopra Minerva, S. Agostino und S. Maria Maggiore vor. Die Innenansicht S. Agostinos wurde im fünften Band nachgeliefert, in dem Grundrisse von S. Martino, S. Maria in Aracoeli und S. Croce in Gerusalemme gegeben werden. Durchschnitte, wie der von S. Maria in Cosmedin, sind eher die Ausnahme: es dominieren (perspektivische) Innenansichten und Grundrisse. Nur wenige Tafeln geben Mosaiken oder Kanzeln wieder. Zum Konzept Gutensohn und Knapps vgl. J. Gerstner, Studien zur Rezeption der altchristlichen Bauart, München 1990, 22-24

[23]Hübsch (1858), Vorwort

"altchristlichen Baustils" veranschaulichen konnten. Seine Einbeziehung byzantininischer Sakralarchitektur geschah unter dem Eindruck der umfangreichen Monographie "Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel", die unter der Förderung Friedrich Wilhelm IV. vom Berliner Architekten Wilhelm Salzenberg erstellt worden war. Während der Restaurierung der justinianischen Hagia Sophia (Sophienkirche) unter Scheich Abdülmecid ab 1847 hatte Salzenberg präzise Bauaufnahmen dieser und einiger weiterer Kirchen Istanbuls anfertigen können, die er mit farbigen Abbildungen der kurzzeitig freigelegten Kuppelmosaiken in seinem ausführlich kommentierten Tafelwerk 1854 publizierte.[24] Dieses Werk, das Hübsch seit einer Begegnung mit Salzenberg in Rom bekannt war, setzte inhaltlich und formal Maßstäbe für "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen".[25] Auch der Berliner Architekt vertrat die romantisch-idealistische Ansicht, daß sich in der frühchristlichen Baukunst ein neuer , dem antiken "Heidenthum" überlegener Geist offenbare. Im Vergleich mit Salzenbergs Bauaufnahmen beurteilte der Karlsruher seine eigenen, früher entstandenen Zeichnungen als zu unbefriedigend und verzichtete auf eine Publikation. Er übernahm nicht nur zahlreiche Denkmäler von Salzenberg, sondern wies im Haupttext mangels eigener Aufnahmen auf dessen farbige Lithographien hin, deren künstlerischem Niveau er in den eigenen Illustrationen nacheiferte. Hieraus resultiert der anspruchsvolle Modus der Architekturdarstellung im Tafelband, der die Zweidimensionalität der frühen "Bauwerke" zugunsten häufiger Perspektiven und vielfarbiger Lithographien

---

[24]Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel, von W(ilhelm) Salzenberg, 2 Bde, Berlin 1854. W. Salzenberg (1803-1887) hatte an der Berliner Bauakademie Architektur studiert und danach als Architekt der preußischen Verwaltung in Berlin und den preußischen Provinzen Bauten ausgeführt. 1847 entsandte ihn Friedrich Wilhelm IV. anläßlich der Restaurierung nach Istanbul, um das Bauwerk zu vermessen und zu untersuchen. Er traf dort den mit der Freilegung der Kuppelmosaiken und Instandsetzungsarbeiten beauftragten Architekten und Archäologen Gaspare Fossati, der seine Aufnahmen unterstützte, s. Eva Börsch-Supan, "Salzenberg", in: Dictionary of Art (1996), Bd. 27, 665-6.- Eine weitere Publikation über die Sophienkirche stammte von den Gebrüdern Fossati: "Aya Sophia Constantinople as Recently Restored by Order of H.M. the Sultan Abdülecid", publiziert 1852. Gaspare Trajano Fossati (1809-1883) und sein Bruder Giuseppe hielten sich bis 1858 als Architekten in Istanbul auf, wo sie Kirchen, Botschaften und Villen bauten. Gaspare T. Fossati wurde 1847-49 mit der Restaurierung der Hagia Sophia beauftragt.

[25]In "Ueber christliche Architectur" von 1853 erwähnt , daß er vorhandene Werke über frühchristliche Architektur in Rom "bei Herrn Salzenberg" gesehen habe. In seiner Rezension des Salzenberg'schen Werks würdigte er das kongeniale Werk als "*für die Kunstgeschichte* [*ein*] *wahrhaft bedeutendes Ereigniß* ", s. Hübsch , Rezension von W. Salzenbergs Altchristliche Baudenkmale , in: *Katholische Literaturzeitung (Wien),* Nr. 13, 26.3.1855 (o. S., Erster Artikel dieser Nummer, Rubrik "Christliche Kunst")

überwand. Für den bautechnisch geschulten Architekten sollten Risse, Schnitte und "constructive und ornamentale Details" präzise Kenntnisse über die Bauart vermitteln, während die Innen- und Außenansichten sich eher an "Nichtarchitecten" richteten.[26] Wie in Quasts Werk über ravennatische Kirchen wurden "die gröstentheils noch in dem ursprünglichen Schmucke" erhaltenen Kirchen mit musiven Malereien, Marmorvertäfelungen und Bauornamentik präsentiert, damit sich die einstige "Opulenz" dem phantasielosesten Betrachter erschließen konnte.[27] Aus diesem Grund strebte Hübsch keine Wiedergabe des überkommenen Zustands der Denkmäler , sondern Rekonstruktionen ("Restaurationen") des ursprünglichen, d.h. "altchristlichen" Zustands an. Als in der Konstruktionstechnik und -geschichte geschulter Architekt fühlte er sich zur Bauarchäologie besonders berufen, da seine Rekonstruktionen sich nicht auf "prästabilirte Stuben-Systeme"[28] , sondern praktische Erfahrung und empirische Befunde stützten. Einer abstrakten "Conjectural-Archäologie" stellte er die Rekonstruktionen des "practischen Architecten" gegenüber, der die ehemalige Hauptform nach den "Gesetzen der Construction" unter Einbezug "historischer Notizen" erschloß.[29] Um dem einstigen Entstehungszustand näher zu kommen, wurden in den Bauaufnahmen spätere Änderungen getilgt und mittels eines vergleichenden Verfahrens einem stilgemäßen Gesamtbild angenähert. Die Rekonstruktionen umfassen literarisch überlieferte Bauten und solche, die in späteren Jahrhunderten durch bauliche Eingriffe verändert und ihrer ursprünglichen Ausschmückung beraubt wurden. Durch Einbeziehung der Architekturekphrasen des Eusebius, Procopius, Hieronymus, Theophanes, des Gregor von Nazianz , des Anastasius Bibliothecarus, der Lebensbeschreibungen der frühen Päpste und durch Auswertung archäologischer Literatur wurden zerstörte Bauten wie die Basilika zu Tyrus, die Kirche der Verklärung (Sinai), die Kirche der

---

[26]GLA 56/1372, Bl.2

[27]Hübsch (1858), Vorwort und GLA 56 / 1372. Er wird Ferdinand von Quasts "Altchristliche Bauwerke von Ravenna", Berlin 1842, vermutlich herangezogen haben, da er dessen Namen in den Fußnoten erwähnt.

[28]Hübsch (1853), "Ueber christliche Baukunst", S. 1

[29]Unvollständig und baulich oft nur im "mittelalterliche [n] Gewand" erhalten, wirkten altchristliche Bauten " vor dem Blicke des Laien und .. des angehenden Architecten unscheinbar, ja oft rätselhaft ... Denn um die ursprünglichen Mauern, Pfeiler etc. von den später hinzugefügten mit Sicherheit zu unterscheiden und die eingetretenen Umgestaltungen zu erkennen, bedarf es nicht allein näherer Bekanntschaft mit der christlichen Archäologie, sondern vor Allem des geschärften Auges eines in der Technik practisch bewanderten Architecten.", Hübsch (1858) Vorwort. Zitate zur Rekonstruktionsmethode ibid. Teil I, Sp. 17 ("nach den historischen Notizen" rekonstruiert) und Teil II, Sp. 77. Die papiernen Rekonstruktionen der "altchristlichen Kirchen" sind methodisch mit Hübschs restaurativer Praxis als Architekt (z.B. in Speyer) verwandt.

Deipara ad Blachernas, die Kirchen von Derbe, Hierapolis und Antiphellus rekonstruiert. Für die Rekonstruktion der zerstörten römischen Kirche St. Andrea in Barbara wertete Hübsch die älteren Befunde des italienischen Archäologen Ciampini aus.[30] Neben literarischen Quellen stützen sich die "Restaurationen" des vermeintlichen Ursprungszustands oftmals auf Münzen, ältere Ansichten und eigene Bauuntersuchungen an Mauern, Pfeilern und Gewölben. So beruht die graphische Wiederherstellung des altchristlichen Zustands S. Maria maggiores auf der Beschreibung des Anastasius und eigenen Analysen der Mittelschiffmauern.[31] Um einen objektiven Überblick zu geben, sollte keine der "bislang entdeckten altchristlichen Kirchen" fehlen. Gemäß der universalen Geltung und Verbreitung der frühchristlich-byzantinischen Baukultur erfaßte der enzyklopädische Blick Ober-, Mittel- und Unteritalien, Südwestfrankreich, Jerusalem, das ehemalige Konstantinopel und ausgewählte Stätten des vorderen Orients. Da Hübschs eigene Bauaufnahmen sich auf Italien beschränkten, wurden die übrigen Aufnahmen der Literatur entnommen. Die altchristlichen Kirchen Frankreichs wurden nach den Beschreibungen des Gregor von Tours erstellt.[32] Für die Kirchen Nordfrankreichs zog er Arcisse de Caumonts "Cours d'antiquités monumentales" und die Publikationen von Prosper Merimée und Viollet-le-Duc heran.[33] Desweiteren griff er auf Séroux d'Agincourts Tafeln zurück und entwickelte seine Hypothesen in Kenntnis italienischer, französischer und deutscher Beiträge zur christlichen Archäologie. Im Vorwort werden Rekonstruktionen der ältesten römischen Kirchen (S. Paolo fuori le mura; S. Stefano rotondo) "nach ihrer ursprünglichen Gestalt " und Präsentationen ravennatischer Kirchen "mit allen architectonischen Details"

---

[30]Hübsch (Textband), St. Andrea, Teil II, Sp. 71. Ciampini war der erste Antiquar, der die im Auftrag des Kardinals Francesco Barberini aufgenommenen Mosaiken und Wandmalereien römischer Kirchen teilweise publiziert hatte. Schon französische Archäologen wie Mabillon und Montfaucon hatten zu Beginn des 18. Jahrhunderts dessen Werke als "Cicerone" benützt, die Mitte des 18. Jahrhunderts neu ediert wurden : Giovanni Giustino Ciampini, Vetera monimenta in quibus praecipue musiva opera ... illustrantur G. Ciampini, Rom 1747 (Erstausgabe Rom 1690-1699); G. Ciampini, Ad Joannis Ciampini opera veribus monimentis et de sacris aedificiis Constantin magni additamentum, Romae 1748

[31]s. Teil II, Sp. 10 (Tafel IX, fig.3-6), S. Maria maggiore. In der Beschreibung der verschiedenen Arten altchristlicher Backsteinverbünde spiegelt sich Hübschs genaue Kenntnis der entsprechenden Mauerwerkstypen in Vitruvs Architekturtraktat , s. Hübsch 1858 (Textband) , Teil II, 8, Anm. 5

[32]Hübsch (1858), Vorwort.- Gregor von Tours, Descriptiones Venantius Fortunatus, s. Hübsch 1862, Tafel XLVIII, fig. 6-9 und Textband 1858, Sp. 108.

[33]Der Schriftsteller Prosper Mérimée war 1835-53 "inspecteur général des monuments historiques" und ermöglichte durch seine Tätigkeit u.a. die Restaurationen seines Freundes Eugène E. Viollet-le-Duc, s. Kruft (1995) 919 f.; 327 ff.

sowie Darstellungen oberitalienischer Kirchen in Florenz, Brescia, Verona und Venedig angekündigt. Für die römischen Kirchen zog Hübsch u.a. die Beschreibungen von Platner und Bunsen heran. Über den Entstehungszustand S. Lorenzo maggiores in Mailand, einer bedeutenden "altchristliche [n] Kuppelkirche", waren seit 1854 vorab Artikel veröffentlicht worden.[34]

Nachdem Hübschs Motivation und das grundlegende Konzept seiner letzten Publikation erläutert wurden, ist nun näher auf die Struktur und die Inhalte des Haupttexts (Teil I-II) einzugehen, was durch eine überblicksweise Vorstellung geschehen soll, bevor ausgewählte Aspekte der Abhandlung vertieft werden.

Das im Großfolioformat ab 1858 in mehreren Lieferungen bis 1863 edierte Werk, das dem badischen Landesfürsten Friedrich von Baden gewidmet ist, besteht aus einem umfangreichen Textband und einem separaten Tafelband ("Atlas").[35] Der Textband gliedert sich in einen theoretisch-analytischen "Theil I" und einen dokumentierenden Teil II mit den einzelnen Denkmälern. Insgesamt entfallen 42 zweispaltige Seiten auf den "Allgemeinen Theil" und 115 (ohne die Denkmälerverzeichnisse) auf den deskriptiven Baudenkmäler-Teil.[36] Der Tafelband umfaßt 63 kompilatorische Tafeln, von denen sich die ersten fünf auf den Einführungstext und die "Hauptuntersuchung" in Teil I beziehen. Die restlichen Tafeln dokumentieren die in Teil II katalogartig aneinandergereihten, meist monographisch beschriebenen Baudenkmäler und ihre "architectonischen Verzierungen". Auf den letzten Tafeln des Atlas präsentierte sich Hübsch als moderner Nachfahre "altchristlicher" Bautradition, indem er seine eigenen Kirchenentwürfe an den Schlußpunkt dieser historischen Reihe stellte. Wie seine historischen Vorläufer in der Renaissance idealisierte er die Kirchenpläne, um seiner

---

[34]Hübsch (1858), Vorwort ("Es sollen...hauptsächlich folgende altchristliche Baudenkmale untersucht und dargestellt werden..."), s. Programm, in: GLA 56 /1372, Bl. 2. Hübschs Artikel "Das bedeutendste Denkmal altchristlicher Kunst zu Mailand" erschien im DKB 5, Nr. 47, 1854, 415-19 und (Fortsetzung) DKB 6, Nr. 20, 1855, 177 -79; 184-86; vgl. Abs. 3.3 d. Arbeit; vgl. Ernst Platner /C. J. v. Bunsen, Beschreibung Roms 1829-42, z.B. S. Stefano rotondo, Teil I , 496

[35]Das Werk widmete Hübsch Friedrich von Baden, "dem edlen Beschützer der Künste und Wissenschaften", der 1852 nach dem Tod Großherzog Leopolds (1830-1852) die Thronfolge angetreten hatte und Hübschs Kunstreisen nach Italien ermöglicht hatte. Im Vorwort ist 1862 als Erscheinungsjahr angegeben, doch die zwei ersten Lieferungen erschienen bereits 1858, zwei weitere 1860. Der Textband wurde daher als "Hübsch 1858" bezeichnet.

[36]Der Gesamtumfang des Texts beträgt durch das Großformat (ca. DIN A 2) und die Nebentexte in den kleingedruckten Anmerkungen ein Vielfaches der angegebenen 157 Seiten Haupttext.

These der Anwendbarkeit des "altchristlichen Styls" im Sakralbau der Gegenwart visuelle Überzeugungskraft zu verleihen. Auf diese Entwürfe, deren Auswahl nicht erläutert wird, ist in anderem Zusammenhang einzugehen : zweifellos faßte Hübsch seine Kirchen als moderne Umsetzung des "altchristlichen Stils" auf.
Aus dem Wechselspiel zwischen historischen "Rundbogenstilen" und der eigenen Architekturästhetik erklärt sich die merkwürdige Gliederung und Argumentationsstrategie des Textbandes. Zwischen die Einführung ("Vorwort") und die analytische "Hauptuntersuchung" (§ 9 ff.) ausgewählter Denkmälergruppen in Teil I , die durch den dokumentierenden Teil II (Monographien) vertieft wird, schiebt sich ein mit acht Paragraphen umfänglicher Theorieteil (§ 1- 8) , der in die "ästhetischen Prinzipien" der Monumentalbaukunst einführt. Dieser entspricht inhaltlich weitgehend dem "Allgemeinen Theil" der Schrift von 1847 und dem hieran anschließenden Aufsatz über die leitenden Prinzipien gegenwärtiger Monumentalarchitektur, der 1857 im *Deutschen Kunstblatt* erschien. Diese Begründung der ästhetischen Basis der Monumentalbaukunst folgt mit ihrer Unterscheidung einer charakteristischen Hauptform und einer dreistufigen Gliederung bis zur Bauornamentik der bekannten Architekturdefinition von 1847. Die Unterabschnitte dieser allgemeinen Theorie müssen an dieser Stelle nicht mehr einzeln dargestellt werden, da sie ohne wesentliche Änderung aus den erwähnten Schriften übernommen wurden. Die Verbindung zwischen Theorie und Denkmal suchte der Autor wie 1847 durch den Ursprung des "monumentalen Kunstbaus" im religiösen Kultbau zu begründen. Die Stellung der Architektur als Kunst wird ebenso durch die wechselseitige Ergänzung durch Plastik und Malerei unterstrichen (§ 1). In § 2 wiederholte Hübsch sein zweipoliges Modell architektonischer Schönheit und benannte unter § 3 nochmals die wesentlichen "Elemente" der Architektur. In Fortführung seines bisherigen Baustilbegriffs, der in der (monumentalen) Konstruktion das Wesen und die "Grundgestalt" jedes Bauwerks erkennt, entwickelte er in den folgenden Paragraphen (§ 3-8) die Grundzüge einer tektonisch-rationalistischen, universalen "*Grammatik* " der Architektur. Ziel war die wissenschaftliche Begründung eines Kanons elementarer Bauformen, der einerseits als objektiver Bewertungsmaßstab historischer Baustile dienen konnte und zweitens als Basis gegenwärtiger Entwurfspraxis geeignet war.[37] In der bisherigen Architekturtheorie fehlte seiner Ansicht nach eine konsequente und "systematische Begründung der architektonischen Formen", die frei von "Sophismen" und "Hypothesen" war,

---

[37]Er spricht synonym von einem"Schlüssel" (Vorwort) bzw. "Kanon für die Beurtheilung der verschiedenen historischen Bauarten", Teil I, Sp. VIII

insbesondere für überwölbte Monumentalbauten. In Abgrenzung von Carl Boettichers klassizistisch fundiertem Rationalismus in "Die Tektonik der Hellenen" (1844 / 1852) basieren die Grundformen nicht auf einem einzigen, historischen Bausystem wie dem klassischen Tempel der Griechen und dessen konstruktiver Logik.[38] Die gegenwärtige Architektur sollte nicht durch ein zur Norm erhobenes, aus der Architekturgeschichte hergeleitetes Modell in ihrer konstruktiven "Hauptform" bis zu den Gesimsen und der Ornamentik von neuem festgeschrieben werden. Nur die "vernünftig nothwendigen constructiven Hauptbestandtheile" seien objektivierbar, während die architektonische "Detail-Bildung" nicht aus der "Construction" , auch nicht aus gegenwärtigen Monumentalbauten abgeleitet werden könnte.[39] Mit Blick nach Berlin wertete der Karlsruher Rationalist Objektivierungsversuche antiker Bausysteme als irreleitende Sophistik und "doctrinäre, die Schwierigkeiten der Wirklichkeit ignorierende Theorie".[40]
Vor dem aktuellen Hintergrund der nationalen Vereinnahmung bestimmter Bauarten betonte Hübsch die allgemeinste Aufgabe aller "*vollständigen*" Bauten, die er in der Umschließung des Raums durch Wände und Decke erkannte. In den Bauarten zwischen Antike und Renaissance suchte er einen gemeinsamen Typ der Raumbildung. Konstant blieb seit 1828 die Definition des Baustils[41], der innerhalb eines Landes und einer Epoche einen "*generellen Baucharacter*" mit einheitlichem "*Formalismus*" der Gestaltung aufwies.[42] Die verbindende Gemeinsamkeit der

---

[38]Anm 1: "Die Tectonik der Hellenen von Bötticher beabsichtigt etwas Aehnliches , aber freilich von einem Standpunct aus, der bereits .[in § 2 , *Anm.*] . für unbegründet erklärt wurde. ", s. Hübsch (1858), § 6, VIII und § 2 "Ueber die architectonische Schönheit"

[39]Vermutlich vor dem Hintergrund des Maximilianstils in München, bei dessen Architekturwettbewerb Hübsch (1850-1852) als Jurymitglied hinzugezogen wurde, betonte Hübsch in seinem Aufsatz über die Monumentalbautheorie, selbst aus gegenwärtigen Monumenten lasse sich kein "maßgebendes Normativ für alle architectonischen Formationen bis zur feinen Gliederung" ableiten, s. DKB 1857, 223

[40]Hübsch (1858), Teil I, § 6; Sp. VIII; Kritik an den Anhängern des Tempels als Ursprung monumentaler Baukunst s. § 2. Auf Boettichers Thesen ging er nicht ein, doch verwarf er dessen Denkansatz als fehlgeleitet ("[man] wird sich vergebens abmühen, selbst wenn man sich mit sophistischen Gründen und mit den gezwungensten Analogien begnügt, die Detail-Bildung der Gesimse, oder gar die kleinen Profile eines griechischen Karnieses, einen Rundstab etc.- ... aus der wirklichen Construction abzuleiten...") , Teil I, § 6, Die formale Gliederung, Anm. 1

[41]Hübsch (1858) , Teil I, § 3 "Bestandtheile des vollständigen Baus" (Aufgabe der Architektur im allgemeinen); § 6 und identische Definition in: Deutsches Kunstblatt (1857), hier 243

[42]Wenn wir uns die bekannten Baudenkmale aller Zeiten - etwa mit alleiniger Ausnahme der neuesten - unter einander vergleichen, so zeigt sich: dass sowohl die .. nothwendigen constructiven Hauptbestandtheile ... , als auch die formale Ausbildung und Decorirung ... an allen Gebäuden .. sie mögen der Gottesverehrung

Denkmäler aller Zeiten und Völker ließ sich somit auf ein schematisches Grundmodell reduzieren, das in seiner einfachsten Form stets aus drei "Hauptpartien" bestand : einem Sockel, einer "stehenden Parthie" und einer Überdeckung. Diese drei Hauptbestandteile der Gebäude zergliederte er in weitere mögliche "Elemente" , so z.B. Wandöffnungen in Tür- , Fenster-, oder Halböffnungen (Nischen).[43] Während die Anzahl der wesentlichen Elementarformen als beschränkt angenommen wird, ist die empirische Vielfalt historischer Denkmäler eine Folge unendlicher Kombinationen und "Modifikationen derselben Formen durch Proportion und Symmetrie".[44] Dieser Gedanke erinnert an Klenzes Modell der normativ-konstanten "*Analogie*" und der ständigem Wandel unterworfenenen "*Syntaxis*", der zu jeder Zeit anderen Zusammenstellung der Formen. In der untergeordneten Funktion der Geschichte und der Reduktion der Architektur auf gleichbleibende "Elemente" besteht eine Ähnlichkeit, die auf die rationalistischen Theorieansätze beider Architekten zurückzuführen ist.[45] Im Unterschied zu Klenze geht es Hübsch in § 3 - 4 seiner Monumentalbautheorie um eine Aufzählung von Elementarformen, die "an den vollständigen Bauwerken aller Zeiten und Völker" , nicht nur der Antike oder in einem bestimmten Bausystem, vorkommen. Außereuropäische Architektur spielt in dieser Betrachtung allerdings keine Rolle, da Architektur nicht als Hütte oder Pferch, sondern einzig als "monumentale Darstellung abgeschlossener Räume" von

---

oder einem profanen Zwecke gewidmet gewesen sein, ziemlich gleich gestaltet sind.", Hübsch 1858, Teil I , § 6, vgl. ibid. "und ebenso ist in den anderen Künsten der Styl das Gemeinsame unter den verschiedenen, nach ihrem besonderen Inhalt sich unterscheidenden Werken eines Volkes, einer Zeit , oder ... eines Meisters." Dieser Universalismus knüpft , bewußt oder unbewußt, an Weinbrenners (klassizistische) Annahme eines künftigen übernationalen Baustils von 1809 an.

[43]Hübsch, Teil I, § 3, die "Hauptparthien des vollständigen Baues", Sp. IV. Die Decke wird als "schwebende Parthie", die "stehende Parthie" zugleich als Wand ("Abschluß des Gebäudes nach den Seiten) definiert; s.a. "Über die aesthetischen Principien monumentaler Architectur", DKB (1857), 241 ff. zur "Kerngestalt". Der Begriff "Kerngestalt" meint die aus "architektonischen Elementen" zusammengesetzte (charakteristische) "Hauptform" eines Bauwerks, s. § 3

[44]§ 4, Anm. 1 , Sp. V

[45]In Kap. III der "Anweisungen zur Architectur des christlichen Cultus" (1822) begründete Klenze die normative Vorbildlichkeit der Antike, die er sehr weit faßte, historisch. Er unterteilte die Architektur in die für alle Zeiten gültigen Gesetze (Prinzipien) der Antike, die sogenannte "Analogie" und ihre in jeder Zeit unterschiedliche Zusammensetzung und individuelle Ausformung, die "Syntaxis", s. Marina Sczesny, Leo von Klenzes *Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus* , Hamburg 1974, 11 f. Sieht man von zeitgenössischen allgemeinen Ähnlichkeiten ab, erscheint es sehr wahrscheinlich, daß Hübsch die "Anweisung" spätestens in der zweiten Fassung von 1834 kannte, denn er paraphrasiert Klenzes Empfehlungen für klare Chorfassaden, s. Kap. IV. , "St. Cyriakus" / Bulach

Interesse ist. [46] Während Klenze zur Legitimation der eigenen Baupraxis den Antikenbegriff sehr weit faßte und alle notwendigen "Elemente" einschließlich der Kuppel und Gewölbe auf ihren antiken Ursprung zurückführte, beschrieb Hübsch mit seinen Elementarformen universal geltende Bestandteile aller (monumentalen) Bauten. Um der "vollständigen Charakteristik des Baustyls" zu entsprechen, mußte Architektur vier Merkmale aufweisen, deren Ableitung aus der Wandarchitektur seit der Antike noch zu erkennen ist : (1) ein geschlossenes Inneres , dessen Umfassungsmauern nur durch Tür- oder Fensteröffnungen durchbrochen werden ("einschiffiger Raum"); (2) ein geschlossenes Äußeres, nur durch Türen und / oder Fenster durchbrochen; (3) ein mehrschiffiger Raum (mit Stützen) ; (4) ein gänzlich oder teilweise geöffnetes Äußeres, an dessen Fassaden anstelle üblicher Wandöffnungen "offene Hallen" (z.B. Loggien, Arkaden) erscheinen. [47] Im weiteren Verlauf des Theorieblocks systematisierte Hübsch die Denkmäler zwischen römischer Antike und Gotik nach seinem dualistischen Modell der beiden "originären" Bauarten von 1822, der horizontalen und gewölbten Überdeckung.[48] Er bezeichnete sie als "Bau-Systeme" bzw. "Constructions-Weisen", wobei ihm die gewölbte nun aufgrund der "complicirten Statik" mehr zusagte.[49] Indem Hübsch nicht geschlossene Bausysteme, sondern Elemente und ihre Verbindung zu einem "abgeschlossenen Raum" dem Stil zugrunde legte, verteidigte er ein Architekturverständnis, das in der Tektonik-Diskussion der beiden ersten Jahrzehnte wurzelte, mit dem Objektivitätsanspruch der Mathematik und Baustatik. Die Begründung der "ästhetischen Prinzipien" der Monumentalbaukunst berücksichtigt historische Beispiele nur als allgemeine Typen oder zergliederte Bestandteile wie Stützen, Halbkuppeln oder die verbrämende "Ziergliederung". Nicht das Erklären historischer Architekturformen oder die Entwicklung der

---

[46] § 3, I, Die Deckung und die Abhängigkeit vom Klima.

[47] 1858, § 3; vgl. 1858, § 7, Sp. XI : "die innere Decke, .. das äußere Dach, .. die umschließende Unterstützung der Decke ..., die Maueröffnungen, die offene Unterstützung", bestehend aus Freistützen und Hauptüberspannung und der innere Boden, der äußere Sockel, die Treppen und eine Umgrenzung.

[48] Auf Tafel I (Atlas) sind unter "A." heidnisch-römische Monumente mit Holzdecken (fig. 11-14) bzw. unter "B" mit Wölbungen (fig.15-20) zusammengestellt: "11. Porticus der Octavia (Rom); 12. Kaiser Nerva Forum; 13. Basilica Ulpia, Trajansforum; 14. Basilica zu Trier; 15. Pantheon; 16. Tempel der Sonne und Roma (Rom); 17. Haupttempel von Balbeck; 18. Maxentiusbasilika (Rom); 19. Diocletians-Tempel des Jupiter zu Spalatro; 20. Tempel der Minerva Medica (muthmaaslich aus spätester heidnischer Periode), Rom." Die Bauten sind auf Tafel I im Grundriß, auf Tafel II im Aufriß bzw. Querschnitt wiedergegeben.

[49] § 4 Kanon für die statische Hauptgestalt der architectonischen Elemente: A. Der horizontal überdeckte Bau; B. Der überwölbte Bau.; § 7 Horizontale Überdeckung; § 8 "Gewölb-Construction"

Sakralarchitektur interessiert den Autor, sondern eine für praktische Architekten nützliche Formenlehre "correct" gestalteter "Elemente".[50] Selbst antike Architektur, der Hübsch eine ausgewogene Zweck-Mittel-Relation einräumte, bedurfte in bautechnologischer und - ökonomischer Hinsicht der Optimierung. So beurteilte der Architekt den "horizontal überdeckten Bau" der griechischen Architektur als völlig "consequent gestaltet" und seine "Ziergliederung" als vorbildliches Muster, doch bereits antike Architekten verließen "den Standpunct der schlichten Wahrheit", wenn sie "den Architrav blind in Relief auf der geschlossenen Façade hinführten." Hübschs Forderung einer konstruktiv notwendigen Form belegt die Kontinuität seiner frühen Antikendeutung.[51]

In den letzten beiden Paragraphen präsentierte er einen Kanon der korrekten Bauformen : Seine "allgemeine Anatomie" der Architektur ist eine von historischen, klimatischen, kulturellen Besonderheiten und Details unbehelligte Zusammenstellung von Raumtypen und Elementen und erscheint als Abschluß seiner 1828 geforderten Rückführung der Architektur auf das Wesentliche. Die jeweilige Kerngestalt eines Monumentalbaus soll sich nach "streng mathematischer"[52] Logik aus den "ästhetischen Principien" ergeben, die letztlich die eigene Architekturästhetik verallgemeinern. Der architektonische Kanon besteht aus Horizontalbau , Bogenbau und ihren "architectonischen Hauptbestandteilen", deren "Grundgestalt" sich nach ihrer statischen Zweckerfüllung bestimmt (Abb. 1). Unterschieden werden ein einschiffiger, horizontal überdeckter Raum (Abb.1, fig. 1) als einfachster Grundtypus von einem mehrschiffigen Raum mit inneren Stützen (fig. 2), zwei Grundtypen der "offenen Halle" (fig. 3 ; 9-10) und zwei Grundtypen des überwölbten Raums (fig. 4-8). Die ersten drei Grundtypen sind aus der Auseinandersetzung mit der Antike hervorgegangen, während die restlichen Raumtypen aus der Analyse frühchristlicher bis mittelalterlicher Monumente entwickelt wurden und in Hübschs gebautem Oeuvre (z.B. in Bulach) praktische

---

[50]Durch Zugrundelegung seiner Prinzipien und der "architectonischen Gliederung" glaubte der Autor die "correcte Gestaltung der Elemente ziemlich speciell und auf .. ganz objective Weise begründen" zu können, womit "eine Art allgemeiner Anatomie, eine Grammatik der Architectur" gewonnen werde, § 6; vgl. "Die formale Gliederung", Sp. VII: "Die rein zwecklichen Grosformen würden trotz der ... noch allzusehr das Ansehen von Leichtigkeit entbehren, und es würde ihnen trotz der .. Zwischenglieder noch .. die Ganzheit, Geschmeidigkeit und .. selbst die Deutlichkeit fehlen, ...wenn nicht die Enden und Kanten ...noch besonders in's Feine berandet, eingefasst und verbrämt würden mit mannichfach profilirten ... Zier-Gliedchen."

[51]Teil I, § 7 Specieller Kanon für die Elemente des horizontal überdeckten Baus, Zitat Sp. XI

[52]"Über die aesthetischen Principien...", DKB (1857), 241

Umsetzung erfuhren.[53] In den Erläuterungen skizziert der Autor einen "speciellen Kanon für die Elemente des horizontal überdeckten" und des "überwölbten Baus" (§ 7-8) , in denen die funktionale Grundform der jeweiligen Raumbildung mit Hilfe der Abbildungen begründet wird : Die "architectonischen Elemente" sollen nicht nach historischen Vorbildern nachgebildet werden, sondern ihre Form muß nach den ewiggültigen Gesetzen der Statik und der aktuellen "techno-statischen" Kenntnis gestaltet sein. Am Beispiel des "mehrschiffigen" Horizontalbaus mit Balkendecke werden mögliche Varianten der Stützen von der "organischen" Säule bis zum "kantigen Pfeiler " (Abb.1, fig. 2) durchgespielt. Da die Form der Stütze funktional begründet wird, ist der hinterste Pfeiler ohne Abfasung und Entasis die "rein constructive Gestalt" einer Stütze. Die Säule, deren ewige Gültigkeit als Freistütze Hübsch der euklidischen Geometrie gleichstellte, wird aus dem kantigen Pfeiler "durch Abfasung der Kanten" gleichsam herausgemeißelt. Ihr Kopfstück ist "zur satten Auflage des Architravs" notwendig viereckig, während Basis und Abakus zur Stabilität nicht unbedingt nötig seien. Die Verjüngung des Schafts gilt als Zugeständnis an das ästhetische Empfinden, das eine organische Stütze bevorzugt.[54] Diese funktionalistische Haltung mutet in ihrem Bruch mit vitruvianischen Konventionen wie ein Vorbote der Moderne an. Der radikale Abstraktionsdrang wird jedoch durch die gewissenhafte Aufführung der vier antiken Säulenordnungen im Begleittext ermäßigt.

Die statisch gestalteten Elemente mußten schließlich mit der "dogmatischen Forderung des Auges"[55] versöhnt werden. Aus der vergleichenden Betrachtung historischer Baustile leitete der Weinbrenner-Schüler optische "Gesetzmäßigkeiten" ab, die er bei den Horizontalgliederungen eigener Bauten berücksichtigte und als objektiv auffaßte :

> "Es ist eine an den Bauwerken aller Völker sich zeigende Thatsache , dass dem *gebildeten Auge* einfachkantig endende und begrenzte Körper und Flächen nicht genügen. So scheint einem Pfeiler, der oben nur einfach kantig endet, der organische Abschluss, der Kopf zu fehlen, und wenn er unten ohne einen augenfälligen Fuss ist, scheint er in den Boden gesunken."[56]

---

[53]s. Kap. 4.1 , St. Cyriakus; Kap. 4.2 , Trinkhalle zu Baden-Baden

[54]§ 7, Sp. XII (zur Säule) ; vgl. ergänzend § 8 zur Gestaltung der Stütze als Säule. - Da Hübsch den variablen Pfeiler als Grundtyp der Stütze festlegt, nimmt sich sein Abschnitt über die vier Säulenordnungen dorisch, ionisch, korinthisch und toskanisch als klassizistische Reminiszenz aus, vgl. Hübsch 1858, § 7, Sp. XIII und Tafel XI, fig. 13, Tafel IX, Fig. 8.

[55]Teil I, Sp. VII

[56](zur Gestaltung von Pfeilern) § 6 "Die formale Gliederung", das Zitat Sp. VII

Bei seinen eigenen Bauten umgab der Architekt oktogonale Pfeiler daher am "Hals" mit zierlichen Friesen und stellte sie auf "Basen" oder Piedestale (z.B. Pfarrkirche in Ludwigshafen, vgl. Kap. IV, Abb. 177). Der Grundtyp der "äußeren Freistützen-Stellung" (Abb. 1, fig. 3) kommt bei seinen errichteten Hauptwerken nicht vor, da er gewöhnlich die gewölbte Halle einem Portikus vorzog. Das kanonische Modell läßt die antike Herkunft noch erahnen, jedoch berechnete Hübsch die Architravdicke in Relation zur Breite der Stütze und der Schubkraft. Auch die Abstände der Stützen zueinander folgen statischen Erfordernissen.[57] Die Antike bedurfte, um sich der "wahren Architektur" anzunähern, einer ökonomischen und logischen Konstruktion : Dieser transformierende und abstrahierende Umgang mit historischen Bau- und Konstruktionstypen ist sowohl für das theoretische als auch das praktische Werk des Architekten grundlegend. Der anschließende Kanon des überwölbten Raums bildet den Übergang zur eigentlichen "Hauptuntersuchung" des Kirchenbaus (fig. 4-8). Die Abbildungen zeigen einschiffige und dreischiffige Kirchentypen mit drei alternativen Bogenformen (Rund-, Stich- und Spitzbogen) .[58] Die Außenmauern bilden die "umschließende Unterstützung" des überwölbten, mit Obergaden beleuchteten Raums.[59] Die Auswirkungen der gewählten Gewölbeform auf die Außengestalt der Wände veranschaulichen das einschiffige Modell mit Kreuzgewölbe (fig. 6 / Detail "h") und das komplexe Basilikamodell (fig.7-8) , an dem äußere Strebebogen über dem rechten Seitenschiff angedeutet sind. Der jochweise abweichenden Gewölbeart im Inneren entsprechen Lisenen, Strebepfeiler bzw. Strebebögen an den Außenwänden. Die Kirchentypen stehen Hübschs eigenen Kirchenentwürfen nahe. In der Theorie werden alle denkbaren Gewölbearten (Tonnengewölbe, Kreuzgewölbe und Kugelgewölbe) vorgestellt, jedoch

---

[57]Zu diesem Modell führte Hübsch aus, die Stärke von Architrav und seinem Fries ("h") müsse der Stärke der Deckenbalken entsprechen, und der Zweck des vorkragenden Hauptgesimses sei lediglich, Auflager des Dachrandes zu sein. Diese funktionale Begründung antiker Tektonik geht auf die Frühschrift von 1822 zurück.

[58]Specieller Kanon für die Elemente des überwölbten Baus", § 8
Bei allen vier Modellen (Tafel I) trug Hübsch die wirkenden Schubkräfte ein. In einem Absatz über mögliche Bogenprofile machte er auf seine eigenen physikalischen Experimente mit der "Kettenlinie" aufmerksam: Nun ist es mir aber gelungen, ...selbst für den complicirtesten Bau genau zu bestimmen, nach welcher Richtung und in welcher Stärke der Druck ...stattfindet, so dass auf dem Querdurchschnitt [eines Entwurfs , *Anm.*] die statische Linie , wie sie auf Fig. 4-8 eingezeichnet ist, gefunden und hiernach ein objectiver Kanon für die constructiv zweckmäsigste Gestalt und Stärke aller Theile des gewölbten Baus aufgestellt werden kann." , Hübsch (1858), § 8; zur Anwendung s. Kap. 4.1 , Pfarrkirche St. Cyriakus

[59]§ 8, Sp. XV, Hauptbestandteile des überwölbten Raums: "A. die innere Decke , B. das äußere Dach, C. die Mauern, D. Maueröffnungen, E. und E': die Stützen und ihre Überspannungen und der Sockel (F bis I)."

Kreuzrippengewölbe "als in constructiver Beziehung sehr nachtheilig" aus dem Kanon der korrekten Formen ausgeschlossen. Für seine eigenen Kirchenbauten waren nur wenige Gewölbearten relevant, da er seit Beginn der dreißiger Jahre eine eigene Segmenttonnenkonstruktion mit Transversalbögen entwickelt hatte.[60]
Auch der letzte Raumtyp der überwölbten, offenen Halle (fig. 9 -10) mit Stich- oder Rundbögen greift das seit 1837 in Baden-Baden praktisch bewältigte Problem der Flachtonnenkonstruktion mit Deckenunterzügen nochmals auf. Im späten Kommentar betonte der Architekt die Gemeinsamkeiten der Loggia und der offenen "Freistützen-Stellung", da die Durchsetzung der Rundbogenhalle gegen den klassizistischen Portikus in der Gegenwartsarchitektur nicht mehr nötig war.[61]

Der "Kanon" zur Gestaltung der Architekturelemente steht in engem Zusammenhang mit Hübschs typologischen und ästhetischen Entscheidungen in seiner früheren Theorie und Baupraxis. Die magere, geometrische Abstraktion seiner Grundmodelle ist Folge der Reduktion auf die objektiv begründbare Form, die die "Verzierungen" ausschließt : Wie sich die Breite einer Stütze nach der auflagernden Last richten sollte, waren die Proportionen der Räume nach dem Zweck des Gebäudes zu bestimmen , dessen höchste Steigerung die "grosartige, das Gemüth erhebende Räumlichkeit" des Sakralbaus blieb.[62] Die Architektur ist zwar auch Kunst der Symmetrie und Proportion, doch als überzeugter Rationalist polemisierte der Architekt gegen jene "*hypermystischen und in der Architektur ausdrückbaren Repräsentation* [en] *... der höchsten spiritualen Dinge und Dogmen*", die einige Gotikanhänger als Zahlensymbolik in die Kathedralen hineinzulesen versuchten. [63] Eine symbolische Architekturauffassung war mit dem unverändert rationalistisch-tektonischen Grundmodell, das fast ohne metaphysische Überhöhungen auskam, kaum zu verbinden. In seinem Abstraktionsdrang, der Verteidigung der Konstruktion als Wesen der wahren Architektur und in der

---

[60]Rippengewölbe werden als Fehlentwicklung der Konstruktionsgeschichte verworfen. Die Ablehnung der neogotischen "doctrinären Ästhetiker" ließ Hübsch die Verwendung des Spitzbogens einschränken : "Der Spitzbogen ist ... dann statisch zweckmäsig, wenn entweder das Gewölbe auf dem Scheitel noch eine besondere Last tragen soll, oder wenn die äussere Dachdeckung unmittelbar auf demselben aufliegt."§ 8, Sp. XIV und Tafel I, Fig. 5

[61]Teil I, § 8, hier Sp. XVIII

[62]1858, Teil I, § 1

[63]1858,§ 2, Sp. 3; § 3, hier Sp. 3; § 4 , Anm. 1: "Wir müssen an jedem Bau das fast ausschließlich aus seiner Bestimmung hervorgehende räumliche Verhältniss der Breite zur Höhe und Länge im Innern, und somit auch am Aeussern, wohl unterscheiden von dem statischen Verhältniss der durch die Construction bedingten Dicke zur Höhe bei einer Säule, Mauer , etc."

Abwehr freier Stilwahl wirkt dieser Ansatz ebenso zeitlos-modern wie er damals durch das Festhalten am steinernen "Monument" jüngeren Architekten antiquiert erscheinen mußte. Zum Verständnis der frühchristlich-byzantinischen Baudenkmäler war dieses Alphabet der Grundformen in einer Denkmälerpublikation unbrauchbar. Seine Aufgabe war die eines Vermittlers zwischen Hübschs eigentümlicher Architekturästhetik - sichtbar an seinen Kirchenentwürfen im Atlas - und der Formensprache historischer Kirchen, von denen Erstere abstrahierte. Indem Hübsch in Teil I die "objectiven Eigenschaften" und "mannichfachen Motive" altchristlicher Sakralbauten nachwies, konnte er seine eigenen Bauten einschließlich der Baden-Badener Trinkhalle (sic !) als "freie Reproductionen" dieses Stils mit der Autorität einer historischen Ästhetik untermauern. Die Monumentalbautheorie bedient sich der Architekturgeschichte als Projektionsfläche eigener Architekturkonzepte. Indem "Gesetzmäßigkeiten" aus chronologischen Denkmälerreihen abgeleitet wurden, sollten der Verlust einer gemeinsamen Architektursprache und die resultierende Wahlfreiheit des Architekten durch einen "wissenschaftlichen" Kanon ausgeglichen werden.[64] Vermutlich war der Theorieblock in Fortführung der Schrift aus dem Jahr 1847 von Anbeginn geplant, um die Relevanz des "altchristlichen Stils" für die zeitgenössische Architektur nachzuweisen, obwohl er in der Gliederung von 1856 noch fehlt.[65] Durch den ausgeweiteten Adressatenkreis der "Altchristlichen Baudenkmale" und das Ziel eines "Handbuchs" der Denkmäler stehen die "*einleitenden Betrachtungen*" jedoch in unaufgelöster Spannung zum Hauptgegenstand, der Beschreibung und Dokumentation der Kirchen zwischen dem 4. bis 9. Jahrhundert und ihren späteren "Rezeptionen" im italienischen Mittelalter. Der Autor begründete sein

---

[64]Atlas (1862/ 63), Tafel LVIII- LXIII, zitiert n. Legende zum Tafelband, hier "Pl. LVIII" ("Diese Platte und die folgenden geben eine Auswahl von Kirchen, welche durch mich während der letzten dreissig Jahre im Grossherzogthum Baden ausgeführt wurden...")

[65]Die Kombination einer entwurfsorientierten "Theorie" mit einer anschließenden Serie historischer Exempla entstammte den polytechnischen Lehrbüchern und weist auf die Schrift von 1847 und den Aufsatz von 1857 zurück, s. Hübsch, Über die aesthetischen Principien monumentaler Architectur", abgedruckt in der Rubrik "Ästhetische und theoretische Abhandlungen" des Kunstblatts, in: DKB, Nr. 26 vom 25. Juni 1857, 221, 229-31, 239-43; s.a. die thematisch verwandte Vorlesung, in: Vorlesungsverzeichnung TH /Uni Fridericiana zu Karlsruhe von 1851, (Archiv der Universität), Jahrgangsheft 1851, 2,5. - In Hübschs "Programmschrift zur Herausgabe" von 1856 wird dieser Gliederungspunkt noch nicht aufgeführt. Weder Salzenberg noch Georg Moller schoben in ihren Denkmälerpublikationen Theorieblöcke ein, sondern führten den Leser mit geschichtlichen Abrissen der Architekturentwicklung an ihren Gegenstand heran. Hübschs verbindet die Inventarisierung der Denkmäler mit Baustilanalysen unter dem Primat einer anwendungsorientierten Zielsetzung.

Propädeutikum mit der Notwendigkeit, dem Leser *a priori* "den richtigen Standpunct" zur Beurteilung monumentaler Bauten allgemein und altchristlicher Kirchen im besonderen zu vermitteln.[66] Da die "ästhetischen Prinzipien" jedoch aus dem Studium der frühchristlich-byzantinischen Architektur gewonnen waren, konnte der "Kanon" *vice versa* nur die organische Gliederung und korrekte Gestaltung "altchristlicher" Bauten bestätigen. Als philosophisch geschulter Architekt schien Hübsch eine systematisierende Einweisung und übergeordnete Idee notwendig, denn aus der Architekturgeschichte erwuchs keine Ordnung. Diese Methodik läßt das Spätwerk als Nachzügler der ästhetischen Untersuchungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts erscheinen, die durch das Aufspüren fester Grundsätze und allgemein verbindlicher Charakteristika Ordnung in die verwirrende Vielfalt zu bringen suchten. Die Problematik des Verhältnisses zwischen struktivem Kern und nicht funktional begründbaren Teilen blieb bis zuletzt offen. Hübsch thematisierte die Wahlmöglichkeit des Architekten nicht explizit, obwohl die Adaption geeigneter Motive für das Baudekor in seiner späteren Werkphase größeres Gewicht bekam. Seine elementaren Bauformen sind sowohl spätes Zeugnis rationalistisch-technizistischer Bestrebungen "um 1800" und werkimmanent logischer Endpunkt seiner frühen Schriften.

3. 2 Die Baudenkmäler-Publikation im Detail

Auf die ästhetische Theorie folgt die Darstellung altchristlicher Sakralarchitektur. Dem dokumentierenden Text des zweiten Teils, der die einzelnen Denkmäler anhand der Bauaufnahmen bzw. Rekonstruktionen beschreibt , ist ein allgemeiner Überblick vorangestellt. In dieser "*Hauptuntersuchung*" wurden die zu beweisenden Thesen der Einleitung zum Gerüst einer allgemeinen Betrachtung der altchristlichen Kirchen, ihrer Herkunft und ihrer Eigenschaften.[67] Grundlage der

---

[66] Textband, § 9, Sp. XVIII: "Nachdem durch diese einleitenden Betrachtungen der richtige Standpunct zur Beurtheilung monumentaler Bauwerke gewonnen ist, gehen wir an den eigentlichen Gegenstand..., an die Untersuchung derjenigen Kirchen, welche... von Constantin dem Grosen an bis auf Karl den Grosen in den mit christlicher Cultur beglückten Ländern des Ocidents und des Orients gebaut wurden, und welche am richtigsten mit dem Namen "altchristlich" bezeichnet werden."

[67] "Nachdem durch diese einleitenden Betrachtungen der richtige Standpunct zur Beurtheilung monumentaler Bauwerke gewonnen ist, gehen wir an den eigentlichen Gegenstand..." , d.h. "die Eigenschaften der altchristlichen Architectur, wie solche an den im Atlas enthaltenen Aufnahmen und Restaurationen der einzelnen Monumente und an deren speciellen Beschreibung in der zweiten Abtheilung sich darstellen", Hübsch (1858) "Allgemeiner Theil", XVIII und Sp. XLII

Argumentation bilden die einzelnen Bauaufnahmen und ihre Erläuterung in Teil II und die Abbildungen im Atlas, die im allgemeinen Überblick nur exemplarisch herausgegriffen und erörtert werden. Von einer Zusammenfassung des umfangreichen zweiten Textteils wird hier abgesehen, da die Denkmalbeschreibungen heute allenfalls aus wissenschaftshistorischer Perspektive interessant sind und ohne die beigefügten Architekturdarstellungen abstrakt bleiben müßten.[68] Formal handelt es sich um einen Katalog aus Denkmälerbeschreibungen, die chronologisch und teilweise topographisch (z.B. ravennatische Kirchen) geordnet sind. Die fortlaufend numerierten Beiträge ergeben keine kontinuierliche Darstellung einer Entwicklung, sondern eine katalogartige Reihe aus einzelnen oder zu Gruppen zusammengefaßten Bauten (z.B. "Kirchen des Orients"). Die Kriterien der Beschreibung orientieren sich hauptsächlich an den im theoretischen Teil niedergelegten Maßstäben : Grundrißdisposition, Konstruktion und Bautechnik, äußere und innere Gestaltung des Bauwerks, Baumaterial, Bauornamentik und Ausstattung der Kirchen mit Malerei und Plastik. Diese übersichtliche Gliederung wird in beiden Teilen durch Einschub allgemeiner Betrachtungen, ausgedehnter Anmerkungen und mehrspaltiger Exkurse zuweilen durchbrochen. Die Aufwertung des "altchristlichen" Stils gegenüber der romanischen und gotischen Kirchenarchitektur wird in der "Untersuchung" strategisch, im Dokumentationsteil durch die Fülle der Beispiele nicht minder nachdrücklich verfolgt. Der allgemeine Überblick will in die Merkmale altchristlicher Architektur einführen und durch Vergleiche mit der früheren Antike und der nachfolgenden mittelalterlichen Kirchenarchitektur den Blick für das Typische und Eigentümliche derselben schärfen. Im zweiten Teil werden diese Stilcharakteristika an Einzelfällen konkretisiert und durch individuelle Beschreibungen bzw. Rekonstruktionen ergänzt. Da Hübsch seine Hauptthesen in den Monographien des Referenzteils wiederaufnahm und Querverweise zur Monumentalbautheorie und zur "Untersuchung" einfügte, waren die Teile als Einheit gedacht. Dies führte inhaltlich zu Überschneidungen und ermüdenden Wiederholungen der im Vorwort ausgebreiteten Thesen. Der chronologisch-deskriptive Teil II bietet jedoch mit dem Bildatlas eine beeindruckende Sammlung von Fakten, Quellen und Plänen, die Aufschluß über die Bildungsgeschichte des Architekten-Archäologen gibt.[69]

---

[68]Ein Beispiel Hübscher Denkmalrekonstruktion in Abs. 3.3., S. Lorenzo maggiore; vgl. zum Speyerer Dom Kap. V. 2

[69]Dies zeigt sich besonders im Text der Baubeschreibungen von Teil II, in dem die Argumente und Thesen, Beispiele und Vergleiche von Teil I ("Allgemeiner Theil") mehrmals wiederkehren. Geplant war offenbar eine Zuordnung bestimmter Bauten oder zeitlicher Abschnitte zu den in Teil I - teilweise schon im Vorwort - erläuterten

Die chronologische Einteilung bezieht sich auf insgesamt 167 Bauwerke, von denen jedoch lediglich die erwähnten 118 Bauten im Abbildungsteil - teilweise nur mit Grundrissen - dokumentiert wurden.[70] Um die 63 Platten möglichst platzsparend zu nutzen, wurden oftmals Grundriß, Ansicht und Durchschnitte eines Bauwerks auf unterschiedliche Tafeln verteilt und im Maßstab verkleinert. Die dokumentierten Denkmäler decken eine Zeitspanne vom 3. Jahrhundert bis zum Beginn des 14. Jahrhundert ab. Die christliche Kirchenbaugeschichte in diesen zeitlichen Rahmen einzubinden, war seit der romantischen Rezeption der "Histoire de l' art par les monuments" Séroux d'Agincourts, der "Italienischen Forschungen" Carl von Rumohrs und des "Handbuchs der Kunstgeschichte" Franz Kuglers allgemein akzeptiert. Auch Hübschs Phaseneinteilung folgt der Differenzierung kunstgeschichtlicher Perioden : Mit der eigentlich "altchristlichen" Epoche sind die Jahrhunderte zwischen Konstantin dem Großen (um 285-337) und Karl dem Großen (742-814) gemeint. Diese wird in die Epochen der konstantinischen Kirchenbauten (300-500) und die justinianische Zeit (500-750) unterteilt, die sich beide durch aufwendige Bauprogramme monumentaler Sakralarchitektur auszeichneten. Hübsch definierte diese beiden "Perioden" als "altchristliche" Zeit im engeren Sinn, in der sich von Rom ausgehend eine "christliche Bauschule" über Okzident und Orient (Konstantinopel) ausbreitete.[71] Wie Rumohr bezeichnete er diese Phase als einheitliche , christliche Kultur klassischen Ursprungs und wies die Abspaltung einer oströmischen Architekturentwicklung vor dem frühen Mittelalter zurück.[72] Mit der topographischen Ordnung der Denkmäler (Rom, Mailand,

---

Thesen. Schon der Hübsch nahestehende Philologe Karl Zell kritisierte Redundanz als wesentliches Merkmal der Hübschen Schriften zur Architektur und Kunst, s. Zell (1864) in: Historisch-Politische Blätter, 253 f.

[70]Diese Diskrepanz ergibt sich aus den nur erwähnten Baudenkmälern in Textteil I, vgl. Verzeichnis der Bauten im Textband (1858) und Verzeichnis der Bauten im Tafelband (1862), Sp.1

[71]"Kirchen, welche ... von Constantin dem Grosen an bis auf Karl den Grosen in dem mit christlicher Cultur beglückten Ländern des Occidents und des Orients gebaut wurden, und welche am richtigsten mit dem Namen "altchristlich" bezeichnet werden", Teil I, Sp. XVIII; vgl. die Periodisierung (4.-8. Jahrhundert) in : Hübsch 1847 (1985), 55. Die Ausbildung einer christlichen Bauschule im Gebiet aller christianisierten Länder stütze sich auf die byzantinischen Forschungen des befreundeten Philologen Dr. Bock, s. Teil II, Sp. 87 und Teil I, Vorwort

[72]Rumohr unterschied für die oströmische Baukunst zwischen dem 4. und 11. Jahrhundert drei Epochen: 1. Von Konstantin bis zu Justinian : hier seien römische und byzantinische Baukunst noch keine unterschiedlichen Strömungen gewesen; 2. Justinian und die Folgekaiser : ein neuer Ritus bedingte kompliziertere Kirchenanlagen

Konstantinopel, Ravenna) und ihrer chronologischen Reihung schließt sich die Darstellung der "altchristlichen Periode" an die geographisch und chronologisch geordneten Epochenüberblicke z.B. in Kuglers "Handbuch der Kunstgeschichte" an. Für die beiden ersten "Perioden" strebte Hübsch nach Vollständigkeit, während die Auswahl der Denkmäler der späteren Zeitabschnitte keinen geschichtlichen Überblick vermittelt. An die "justinianische Zeit" (500-600) im engeren Sinn, die hauptsächlich Bauten in Rom, Ravenna, Konstantinopel und die konstantinischen Kirchenbauten in Palästina umfaßt, schließt sich im Katalog die "zweite Periode des altchristlichen Kirchenbaus" im Okzident (600-750), die Domkirchen, Taufkirchen und Basiliken zwischen Aix und Torcello zum Gegenstand hat.[73] Da Rom seine Führungsrolle an das byzantinische Kaiserreich verloren hatte, haben die Kirchen Roms in dieser Phase einen deutlich geringeren Anteil. Stattdessen wurde das Nachwirken der wichtigsten Kirchentypen an zahlreichen italienischen und einigen französischen Bauten dargelegt, deren Architektur als Variante der römisch-christlichen Tradition eingeschätzt wurde . Im Atlas dokumentierte Hübsch mit im 7. Jahrhundert gegründeten Bauten Kleinasiens die Verbreitung justinianischer Bautypen Konstantinopels in den Provinzen des Imperiums, insbesondere die Beliebtheit der Kuppelbasilika.[74] Eine "dritte Periode" erstreckt sich von der Mitte des 8. Jahrhunderts bis zum Beginn des 10. Jahrhunderts. Wie Kugler zählte er die

---

3. Die Zeit vom 10. bis zum 12. Jahrhundert (Den Begriff "romanisch" kannte Rumohr noch nicht; er wurde erst in den dreißiger Jahren durch die Publikationen A. de Caumonts üblich) , s. Italienische Forschungen, Teil III, Kap. XVI, 157-228, bes. 196-202

[73] Teil II, Sp. 88; vgl. chronologisches Verzeichnis im Atlas, Periode 600-750, Nr. 83-113. - Zu den wichtigsten Bauten zählen in Rom: SS. Quattro Coronati ; S. Agnese (Tafel XXXVII) ; S. Pancrazio (s. Teil I, Sp. 24); Ecclesia Salvatoris neben Alt St. Peter (Rekonstruktion) und S. Crisogno (s. Tafel III-IV), S. Saba (Tafel XLVL). Außerhalb Roms berücksichtigte Hübsch den Dom von Brescia (Tafel XXXVI), die Kirche S. Giulia ebenda (Tafel XL), den Dom S. Evasio in Casale von 742 (Tafel LIII), S. Alessandro und S. Frediano in Lucca (Teil II, Sp. 96 und Tafel XL),die "muthmaslich altchristliche" Kirche S. Satiro in Mailand (Tafel XLIL), den Zentralbau S. Angelo in Perugia (Tafel XLII), den Dom von Torcello und die dortige Kirche S. Fosca (Tafel XXXVIII) sowie S. Lorenzo in Verona (ibid.), die er im Unterschied zur kunsthistorischen Literatur etwa 350 Jahre früher datierte. Das Baptisterium in Aix bei Marseille wird als "altchristliches Monument der späteren Kaiserzeit" bezeichnet. Die Hauptformen deutete Hübsch als Fortsetzung der "vorhergegangenen altchristlichen Architectur" in Abhängigkeit vom italienischen "Mutterland". Abweichungen wie an der Kirche St. Trophime in Arles (Tafel XLVII-XLVIII) erklärte er mit dem Mangel monolithischer Steinblöcke und des in Südfrankreich von Nîmes (Maison carrée) ausstrahlenden Einflusses der römischen Antike, der sich seiner Ansicht nach auf "formalistische" Details beschränkte, vgl. Teil II, Sp. 105 f.

[74] u.a. Ancyra (Ankara), Kirche des Hl. Clemens (Tafel XXXV) und Kirche des Hl. Nikolaus in Myra (Tafel V, Kirchen des Orients, fig. 11-12), "kleinere altchristliche Kirche zu Constantinopel" (o.w.A.), Fassadenaufriß, s. Tafel V, fig. 13

karolingische Architektur zur "altchristlichen Periode". Die Architekten Karls des Großen vermischten jedoch die Klarheit des "altchristlichen Stils" mit Formen der römischen Kaiserzeit und ebneten damit der "verdünnten romanischen Halbsäule" der Romanik den Weg .[75] In der nachkarolingischen Zeit setzte das "Verlöschen der classischen Bildung" der Architekten ein, und es begann die "Rohheit" und "Unbeholfenheit" der "mittelalterlichen Periode christlicher Architektur". Die Auswahl der Denkmäler soll die Nachwirkung der "altchristlichen" Blütezeit in vorromanischer Zeit veranschaulichen.[76] Unter die vom 10. bis zum 14. Jahrhundert reichende letzte "Periode" seiner Denkmälerreihe subsumierte der Architekt Kirchenbauten Italiens, Deutschlands und Frankreichs zwischen romanischer und hochgotischer Architektur.[77] Während Bunsen die Rezeption der nordeuropäischen Gotik an italienischen Kirchen thematisierte, betonte Hübsch den geltenden Einfluß "altchristlicher" Konstruktions- und Gliederungsweise in der romanischen Architektur und der italienischen "Früh-Renaissance" (14. Jahrhundert). Auf die Übernahme byzantinischer Stilmerkmale in der oberitalienischen Kultur des 11. bis 13. Jahrhunderts hatte Rumohr aufmerksam gemacht. Entsprechend faßte Hübsch z.B. Kuppelkirchen wie S. Marco als Fortsetzung altchristlicher Kirchentypen Konstantinopels auf und wies auf die Nachahmung frühchristlicher Vorbilder in Oberitalien hin. Bauten in Venedig, Murano und Ravenna bezeugten die Vitalität des "altchristlichen Stils", der als Gegenströmung die Ausbreitung der Gotik in Italien begrenzte. So konnte Hübsch von der konstruktiven Klarheit der ersten "christlichen Bauschule" in Okzident und Orient den Bogen zum Rationalismus der beginnenden Renaissance schlagen.[78] Der gewählte Zeitrahmen hat damit die schon 1847 festgelegten "Blüthenperioden" (Hübsch), die

---

[75]zum Verhältnis karolingischer Architektur und romanischem Stil s. Teil II, Sp. 111

[76]Hübsch (1858), Teil I , § 9 ; Sp. XVII und Denkmälerverzeichnis im Atlas (1862/63), 3. Phase 750-900 n. Chr. , Nr. 114-132, u.a. : S. Giovanni in porta latina (Rom); S. Maria in Cosmedin; SS. Nereo ed Achilleo; S. Maria in Domnica; S. Martino al Monte; S. Clemente, S. Niccolo in Carcere; S. Lorenzo fuori le mura ; San Tomaso (Bergamo); San Michele (Pavia); Kathedrale von Aix; Münsterkirche zu Aachen; größere Basilika in Reichenau

[77]s. Hübsch (1862/63), Verzeichnis, "900 bis 1400", Nr. 133-167: u.a. : S. Miniato al Monte (Florenz); Klosterkirche zu Limburg; S. Marco (Venedig); Dom zu Pisa; St. Aincy (Lyon); Dom von Novara; S. Maria Novella (Florenz); S. Maria del Fiore (Florenz)

[78]Im Vergleich mit den vorangegegangen Epocheneinteilungen ist diese Phase ohne erläuternden Kommentar geblieben und hat nur eine Kompilationstafel mit über 20 Kirchengrundrissen bis zur Kölner Kathedrale erhalten. Möglicherweise war der Text durch Hübschs Erkrankung während der Publikationsvorbereitungen nicht fertig geworden. Hinweise auf erhaltene Manuskripte ließen sich jedoch in den Archiven in Karlsruhe nicht finden.

altchristliche Architektur bis zum 8. Jahrhundert und die italienische Architektur zur Zeit Giottos als Eckpfeiler und weicht aufgrund der ästhetischen Betrachtungsebene von der stilgeschichtlichen Periodisierung in den kunsthistorischen Handbüchern ab. Die romanischen Kirchenbauten sollen die Kontinuität des Stils belegen und umfassen mehrheitlich italienische (Dom von Casale, Dom von Novara, etc.) oder von Italien beeinflußte Kirchenbauten. Neben dem Typus der Pfeiler-Gewölbe-Basilika werden daher Beispiele flachgedeckter Säulenbasiliken (z.B. Klosterkirche in Limburg) rekonstruiert, um die Kontinuität des "altchristlichen" Prinzips zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert zu belegen. Die Rezeption byzantinischer Bauformen im italienischen Mittelalter seit dem 11. Jahrhundert gipfelte im Bau der venezianischen Markuskirche, deren fünf Kuppeln Hübsch als Nachahmung der Apostelnkirche in Konstantinopel deutete. Die italienischen Kirchen des 8. und 9. Jahrhunderts hatten den Stil nur noch in "ziemlich roher und verwilderter Weise nachgeahmt", doch in Byzanz war das antike, "classische" Erbe der beiden ersten Perioden länger lebendig geblieben. San Marco repräsentierte in dieser Periodisierung ein völlig dem "altchristlichen" Stil entsprechendes Bauwerk, das in seiner "Reinheit" und klaren Gruppierung zum Vorbild weiterer Kuppelkirchen des Abendlands wurde.[79] Durch die Frage nach dem Einfluß der "christlich-römischen" Ursprünge sind Kirchenbauten der deutschen Romanik seltener und werden nicht in ihrer eigenständigen Ausprägung gewürdigt, sondern auf einen übergreifenden Typus bezogen. Die früh- und hochgotische Sakralarchitektur in Deutschland und Frankreich schließlich ist nur durch wenige Beispiele repräsentiert , die in der "Hauptuntersuchung" als negative Kontrastfolie dienen (z.B. Notre Dame; Kölner Dom). Die Denkmälerreihe wird chronologisch mit Beispielen italienischer Gotik wie der Rippenkuppel des Florentiner Doms und Bauten der "Früh-Renaissance" in Florenz beschlossen. Hübsch wollte die klare Struktur der italienischen Architektur zwischen dem 11. bis 13 . Jahrhundert mit der Rückbesinnung auf "altchristliche" Charakteristika noch vor dem Einfluß der nordeuropäischen Gotik erklären. Vermutlich in Anlehnung an Rumohrs These der Rezeption byzantinischer Kunst in der frühen Renaissance faßte er z.B. auf dem Gebiet der Sakralarchitektur S. Miniato al Monte als einen auf "altchristlichen" Stilmerkmalen beruhenden Bau auf. Seine Rekonstruktionen des "muthmaslich ursprünglichen Zustands" einiger

---

[79]Die Architektur der Markuskirche, "ein non plus ultra von Opulenz" importierte somit den "classischer" gebliebenen altchristlichen Stil aus dem "orientalischen" Raum in das bereits verrohte Mittelalter Westeuropas. Die (rekonstruierenden) Aufnahmen (Tafel XLIII) waren als archäologische Ergänzung zu illustrierten Monographien wie "Kreutz' Prachtband über die Marcuskirche" gedacht, s. Teil II, Sp. 99-101

Kirchen und Klosterhöfe in Florenz und Rom (13. -14. Jahrhundert) filtern daher alle späteren Veränderungen seit dem 16. Jahrhundert und alle stiluntypischen Eigenschaften heraus, um die Verwandtschaft der beiden "Blüteperioden" zu dokumentieren. Oft zeigen die Bauaufnahmen isolierte Gebäudeteile, z.B. Wandgliederungen oder die Innenhöfe der Renaissancepaläste, und blenden alle störenden Merkmale der Renaissance und des Barock aus.[80] Wie im folgenden aufgezeigt werden soll, stehen Denkmälerauswahl und Periodisierung im Kontext einer historisch fundierten Architekturästhetik, die als Summe der Schriften gelten kann. Hübsch wandte sich damit gegen Ende seiner Architektenkarriere gegen ein konkurrierendes Entwicklungsmodell der Architekturgeschichte, in dem die zyklische Wiederkehr von "Blüthenperioden" nicht mehr vorgesehen war.

Die Hauptuntersuchung[81] unterwirft die "altchristliche Architectur" einer "technostatischen" und ästhetischen Analyse , indem sie sie in ihre konstitutiven Elemente zergliedert und diese Strukturen mit früheren und späteren Bauarten verglichen werden. Während Salzenberg in seiner Einleitung zur Architektur Konstantinopels religiöse und politische Zustände zwischen dem 3. und 9. Jahrhundert skizzierte und die Kirchenarchitektur zunächst geschichtlich erklärte, beginnt die Untersuchung der "Altchristlichen Kirchen ..." mit Thesen und schließt mit dem Nachweis der Ebenbürtigkeit der betrachteten (Stil-) "Periode" im Verhältnis zur romanischen und gotischen Sakralarchitektur.[82] Der "allgemeine

---

[80]Rumohr hatte 1831 für die Entwicklung der Malerei die These vertreten, die italienische (Früh-)Renaissance sei direkt aus dem "byzantinischen Stil" hervorgegangen. In Teil I seines Texts vertrat Hübsch die These, die "Früh-renaissance" (13./14. Jahrhundert) sei direkt aus der altchristlichen Architektur hervorgegangen. Eine Tafel mit Renaissancebauten (Atlas 1862, Tafel LVI) sollte dies bestätigen. Die Rekonstruktionen umfassen basilikale Kirchenschiffe, Palast-fassaden (Ausschnitte) und Typen von Säulenbogenstellungen, z.B. Klosterhof der alten Paulskirche (Rom) ; S. Lorenzo (Florenz): Wandaufbau des Mittelschiffs; S. Agostino (Rom): Rundbogenarkaden des Hauptschiffs, Fassadenaufriß mit Radfenster; Säulenbogenstellungen der Cortile des Palazzo di Venezia (Rom) und des Palazzo della Cancelleria (ca. 1480-1520). Es wurden nur die Rundbogenarkaden der beiden unteren Geschosse aufgenommen, weil das dritte Geschoß Pilastergliederungen hat. Analog ignoriert die Rekonstruktion von S. Agostino (ca. 1497-83) die Renaissancefassade und Vanvitellis Gestaltung des Innenraums zugunsten einer "Wiederherstellung".

[81]Teil I, § 9, Sp. XVIII -XLIV

[82]Hübschs Absicht, "eine Geschichte der christlichen Baukunst" (Teil II, Sp. 110) zu schreiben, blieb unrealisiert, weil die Geschichte bei ihm hauptsächlich in die Anmerkungen verbannt ist. Salzenberg entwirft bereits im ersten Satz eine Skizze der Spätantike : "Dem goldenen Zeitalter des römischen Reiches, der Glanzperiode seiner Kunst, in der ein Augustus sich rühmen konnte das backsteinerne Rom in ein marmornes umgeschaffen zu haben, ein Hadrian die Kunst mit dem Purpur vereinte ... (...) waren die Verwirrungen der inneren Kriege...und die Einfälle der Barbaren

Überblick" ist daher strenggenommen kein historischer Überblick über die Entwicklung der Kirchenbaukunst , sondern eine systematische Beweisführung. Der Text untergliedert sich in eine kurze Einführung, einen ausführlichen "Vergleich altchristlicher und altrömisch-heidnischer Monumente"[83], einen Überblick über die "Mannigfaltigkeit der altchristlichen Kirchen-Plane" (Grundrisse), eine Untersuchung der "statischen Gestaltung der architektonischen Elemente an den altchristlichen Kirchen", eine Beschreibung der "formalen Gliederung" und der altchristlichen Bauornamentik einschließlich der ursprünglichen Innenausstattung der Kirchen zu ihrer Entstehungszeit.[84] Wird gelegentlich auch "ein Handbuch der altchristlichen Architectur", gar "eine Geschichte der christlichen Baukunst"[85] als Ziel angegeben, geht es in der Denkmälerpublikation nur vordergründig um die Geschichte der dokumentierten Bauten. Die Gedanken über die historische Entwicklung der Architektur kommen nicht über das Kapitel von 1847 hinaus und finden sich in die Anmerkungen gedrängt. Das 1828 formulierte Modell der vier Faktoren, die "Hauptform" und "Verzierung" in jeder Epoche beeinflußten, blieb Grundlage dieses Geschichtsmodells. Bis zuletzt versuchte Hübsch, der die "*lebende Kunst*" gegen die erdrückende Last (architektur-) historischer Fakten und die Fesseln der Tradition verteidigte, die gewachsenen archäologischen und kunsthistorischen Fakten mit seiner an Gesetzmäßigkeiten orientierten Architekturtheorie abzustimmen.[86] Die Aporie seines Verfahrens tritt mehrfach als Spannung

---

gefolgt..." In seiner Einleitung führt er den Leser durch Beschreibungen der historischen, geographischen und urbanistischen Situation Konstantinopels (u.a. "Plan Constantinopels nach v. Moltke") schrittweise an den Gegenstand seiner Publikation heran. Außerdem verknüpft er die Stadien der byzantinischen Architektur mit der Geschichte, insbesondere die Geschichte der Herrscher und die Bedrohungen und Eroberungen des byzantinischen Reichs. Andere Sitten erklären u.a. das Fehlen von Glockentürmen in frühchristlicher Zeit s. Salzenberg (1854), Einleitung 1-8,, das Zitat S. 1.

[83]Teil I, Sp. XXI-XIX, Tafeln I-III

[84]"Mannigfaltigkeit der altchristlichen Kirchen-Plane", Sp. XXX-XXXIII; statische Gestaltung , Sp. XXXIII-XXXVII; "Formale Gliederung und Ausbildung der altchristlichen Architectur", Sp. XXXVII-XXXIX; Ausschmückung und bauplastische Details, Sp. XXXIX-XLII

[85]Teil II, Sp. 110

[86]Teil I, Sp. XX , Anm. 3 : "Die historische Entwicklung der Baukunst erfolgte überall durch die Zusammenwirkung mehrerer Momente. Der räumliche Hauptcharacter ... bestimmte sich : 1) durch Religionscultus und Sitten; 2) durch das Clima (das in Nordeuropa "beim monumentalen Steinbau" keine Stilunterschiede erzeugte); 3) ...durch die Art der Technik, die von dem Baumaterial noch mehr aber von dem Grade der Geschicklichkeit im Construieren abhängt ; 4) (durch) ein traditionelles Moment, indem bei der formalen Decorierung ...des Baus ...mehr oder weniger conventionell übertragene Nachbildungen aus früheren

zwischen einer aus Denkmälern gewonnenen Architekturästhetik und einer geschichtlichen Betrachtung der Denkmäler hervor. Einleitend wurde postuliert, daß schon die frühchristliche Sakralarchitektur eine Art "Kanon" der charakteristischen "Hauptform" ausgebildet hatte, bevor "die mittelalterliche Periode der christlichen Architectur" in der Romanik begann.[87] Als Künstler verwarf Hübsch das "*Axiom*" der "regelmässig und mit innerer Nothwendigkeit fortschreitende [n] Entwickelung" der kunstgeschichtlichen Überblicksdarstellungen. Den Kunsthistorikern warf er nichts weniger als eine Verfälschung des "*wirklichen Verlaufs*" der Architekturentwicklung vor : Durch eine überwiegend "formal-ästhetische" Betrachtung wurde die Geschichte des Kirchenbaus vom 4. zum 13. Jahrhundert als "regelmässig aufsteigende Stufenleiter" dargestellt, in der jede der drei Epochen eine Steigerung der Organizität des Kirchengebäudes bewirkte.[88] Der stetige Dreischritt zur Kathedralgotik war ein geschichtstheoretisches Konstrukt, in dem - so Hübsch - die "Nothwendigkeit" der Architekturentwicklung jeweils "philosophisch" mit Hilfe eines fragwürdigen Agenten, des "Volksgeists", nachgewiesen wurde. Der "doctrinäre Fortschritts-Glauben" setzte Entwicklung mit Vervollkommnung gleich und mußte nach dieser Logik die dritte Stufe der Gotik als Vollendung des

---

Bauarten aufgenommen werden..."; "Man glaubt oft in unserer mit vorschnellen Reflexionen behafteten ...Zeit ...aus dem jedesmaligen Volksgeiste die Nothwendigkeit für jede frühere Kunstbewegung philosophisch nachweisen zu können. Man vergisst dabei.., wie die arbiträre Gliederung der Architectur eine sehr unpopuläre Sphäre ist, und wie ueberhaupt ... oft einzelne Künstler-Autoritäten sehr prädominirend wirken, während der Volksgeist oder das Publikum nur auf die Haupteigenschaften und auf die Gesammthaltung einwirkt, sich aber bei den speciellen Eigenschaften des Styls ...passiv verhält."

[87]In seiner Rezension der Publikation Salzenbergs spricht Hübsch von einem "Kanon" im altchristlichen Kirchenbau, s. Rez. von Salzenbergs "Alt-Christliche Baudenkmale", in: Katholische Literaturzeitung (Wien), Nr. 13, 1855; vgl. Hübsch (1858), Teil I, § 9, Sp. XVIII : " Es müsste daher , ...schon a priori geschlossen werden : dass ...die höhere Geistlichkeit über die räumlichen Anforderungen der verschiedenen Gattungen von Kirchen hinlänglich im Klaren war ... (...) Die Befähigung in der Bautechnik...musste offenbar in jener Zeit noch in viel höherem Mase vorhanden sein, als in der nachkarolingischen Zeit, wo neben allmäligem Verlöschen ... des feineren classischen Augenmases jene ...technische Unbeholfenheit und .. Plumpheit eintrat, womit .. die mittelalterliche Periode der christlichen Architectur begann."

[88]Schon 1855 kritisierte Hübsch, gegen Kuglers "Handbuch" und vermutlich auch Schnaases "Geschichte der Bildenden Künste"gerichtet, daß es "trotz des Zusammenhanges jeder Periode mit der vorangegangenen keine regelmässig aufsteigende Stufenleiter bei den aufeinadergefolgten Bewegungen und Entwicklungen" und auch "kein stetes Fortschreiten auf ein Ideal hin" gegeben habe, s. Hübsch, "Das bedeutendste Denkmal altchristlicher Architectur in Mailand", DKB 1855, 185; vgl. ebenso Hübsch (1858), Teil I, § 9, Einleitung und Sp. XXI, Anm. 3

christlichen Sakralbaus deuten.[89] Auf den interessanten Gedanken, die Architekturentwicklung sei ein "fortgesetztes Arbeiten und Ringen", mit plötzlichen Sprüngen, Zufälligkeiten und Einflüssen eines bislang unterschätzten Agenten, des Künstlerindividuums, läßt Hübsch dann jedoch ein redundantes Alternativmodell des Auf- und Abwogens zwischen künstlerischen Blütezeiten" bzw. "Höhepuncten" folgen.

Die Kriterien stammen aus der Architekturästhetik, wenn manche Entwicklung der Architekturgeschichte als "Fehlschritt" verworfen wird, da die Schönheit "nicht in Extremen, sondern in einer glücklichen Mitte" liegen müsse.[90] Die Parallele zur Entwicklung der Malerei von der Zeit Konstantins bis zu den "Meistern der heutigen christlichen Malerei" (Peter Cornelius, Friedrich Overbeck, Philipp Veit, usw.) sollte das zyklische Verlaufsmodell unterstützen : Nach der ersten Hochphase christlicher Mosaikkunst vom 4. bis 6. Jahrhundert erfolgte mit dem "Verlust der correcten Zeichnung" in der mittel- bis spätbyzantinischen Kunst ein "Herabkommen in formaler Beziehung", das erst durch die Rückbesinnung auf die christliche Klassik durch Giotto und die altitalienische Schule zu einer zweiten Blüte in der Frührenaissance geführt habe. Da alle Künste durch die Überlieferungskette ein "traditionelles Moment" besaßen und zur künstlerischen Vervollkommnung bei den anerkannten Hochkulturen "in die Schule gehen" mußten, war es Hübschs Anliegen, die altchristliche Architektur als "Blüthenperiode" im Diskurs zu etablieren.[91]

Die folgende Darstellung konzentriert sich auf Hübschs Strategie zur Aufwertung der "altchristlichen Architektur", um den Zusammenhang der Denkmälerpublikation mit den früheren Schriften und Zielsetzungen des Rundbogenstiltheoretikers aufzuzeigen.[92]

---

[89]"Ich selbst war früher diesem doctrinären Fortschritts-Glauben zugethan, bis mich ...Untersuchungen der ...Monumente [*altchristliche, romanische , gotische ,* Anm.] überzeugten, dass der wirkliche historische Verlauf ... bis zur Periode der Renaissance keineswegs ein regelmässiges Fortschreiten, sondern .. ein Auf- und Abwogen zeigt, dass es also mehrere Höhepuncte gab.", Teil I, Vorwort; § 9 , Sp. XX, Anm. 3

[90]§ 9, Exkurs zum "wirklichen Verlauf" der Entwicklung christlicher Baukunst , Anm. 3

[91]Teil I, Vorwort ; Teil II, Sp. 1 ; vgl. Sp. 42; vgl. Sp. XXII, Anm. 3: "Die Architectur kann sich nicht von gestern her und ab ovo neu gestalten, sondern muss bei den Blüthenperioden der Vorzeit in die Schule gehen."

[92]Diese Eingrenzung erscheint notwendig, weil die zahlreichen Querverweise zwischen Teil I und Teil II und den einzelnen Bauaufnahmen im Atlas hier nicht verfolgt werden können. Der Hauptuntersuchung sind fünf Tafeln beigegeben (Tafel I-II Monumente der römischen Antike; Tafel III-IV, Kirchenbauten des Okzidents; Tafel V Kirchen des Orients), die in Auswahl hinzugezogen wurden.

3.2.1 Der Vergleich mit der Antike:

In einem ersten Schritt seiner Hauptuntersuchung verfolgte der Architekt das Ziel, typische Eigenschaften des "altchristlichen Styls" im Vergleich mit repräsentativen Monumenten der römischen Antike herauszuarbeiten.[93] Die ersten Kirchenbauten des 4. Jahrhunderts waren als Beginn einer eigenständigen Tradition auszuweisen, um die frühchristliche Architektur allgemein gegen den Vorwurf des anorganischen Eklektizismus, der Verwendung "heidnischer" Architekturformen (z.B. Spolien) und der Ideenarmut (Imitation) zu verteidigen. Da die antike Klassik als kulturelle Hochphase anerkannt war, führte Hübsch einerseits Beispiele für die Kontinuität eines klassischen Architekturverständnisses in der vermeintlichen Auflösungsperiode an. Andererseits durfte die Verflechtung mit der "heidnischen" Spätantike nicht zu eng erscheinen, da die Vertreter der mittelalterlichen Neostile die frühchristliche Kirchenarchitektur mit dem Hinweis auf "antichristliche" Formen als wenig geeignete Vorbilder ablehnten.[94] Die Argumentation folgt der Unterscheidung einer "äußerlichen", "heidnischen" Römerarchitektur und einer nach innen gekehrten christlichen Architektur von bescheidenem Äußeren. War dieser bekannte Gegensatz in der romantischen Ästhetik am Beispiel des Tempels und der Kathedrale entwickelt worden, so ging es nun um den Nachweis, daß schon die Architektur der ersten Christen sich wesentlich von der paganen Spätantike unterschied.[95] Der Architekt reagierte mit dieser Strategie auf die Einwände

---

[93]Hübsch (1858), Textband, Teil I, § 9 Sp. XXI bis XIX, "Vergleichung der altchristlichen Kirchen gegenüber den heidnisch-römischen Monumenten"

[94]Die Debatte um den adäquaten Kirchenbaustil veranlaßte Hübsch inmitten seiner "Hauptuntersuchung" gelegentlich zu Erwiderungen an die (nicht explizit genannten) Kritiker , die "sogar die naturgemäse Beibehaltung der classischen Gestaltung der .. Säule ... für antichristlich erklärt" hatten , s. Teil I , § 9 , Sp. XX

[95]Diesen Gegensatz zwischen äußerlicher, römischer Scheinarchitektur und innerlicher , wahrhaftiger Kirchenarchitektur der ersten Christen hatte Hübsch in Kenntnis der Hegel'schen Ästhetik schon 1847 formuliert. Diese Polarisierung war eine geläufige Denkfigur :
"Diese grosse *Einfachheit* des Aeussern der christlichen Kirche im Gegensatz von dem Säulenschmuck des antiken Tempels tritt uns allenthalben in den früheren Jahrhunderten entgegen und hat einen tiefen *inneren* Grund: Der Heide feierte seine pomphaften Feste ausserhalb des Tempels in dem vom Peribolus umgebenen Vorhofe; vor den Stufen des Tempels stand der Altar ... und der Tempel selbst erhielt ursprünglich nur die Cella für die Aufstellung des Götterbildes nebst dem Pronaos. Der Christ wohnte innerhalb seiner Kirche den religiösen Belehrungen bei und feierte innerhalb derselben das Gedächtnissmahl seines Herrn. Er bedurfte für seinen Gottesdienst *weiter überdeckter Räume* und schmückte diese .... zum Preise seines Gottes und zur Erhebung seines Gemüthes; das Aeussere war ihm Nebensache. ", W. Salzenberg, Alt-Christliche Baudenkmale, Berlin 1854,

überzeugter Neogotik-Verfechter, die der altchristlichen Basilika den "ächt christlichen"[96] Charakter und damit ihre Eignung für die Gegenwart absprachen. Der rückwärtsgewandte Vergleich mit der Antike war der erste Schritt seines Nachweises einer "christlichen Charakteristik"[97] im Kirchenbau, die sich zum Teil auf die mittelalterlichen Baustile vererbte. Hatte er selbst 1822 die Auflösungstendenzen der späten Antike beschrieben, sollte nun der Beginn der christlichen Kirchenbautradition mit historischen, architektonischen und moralischen Argumenten vom "epicureischen Heidenthum" abgegrenzt werden. Die Strukturanalysen von 1847 setzten sich fort, indem wie in einem polytechnischen Lehrbuch über Konstruktionsgeschichte antike und christliche Konstruktionsweisen und Raumcharaktere kontrastiert wurden.

Um die These eines eigenständigen und schöpferischen Charakters des christlichen Ursprungs zu stützen, setzte Hübsch bei Vitruvs Angaben zur antiken Basilika an. Er wandte sich gegen ältere Darstellungen der christlichen Archäologie seit Stieglitz' "Encyclopädie" und die Architekturgeschichte Kuglers , in denen die Genese der ersten Basiliken als Adaption und Transformation der römischen Gerichtsbasilika beschrieben wurde.[98] Um den Satz "Gerichtsbasiliken und altchristliche Basiliken ähneln sich nicht"[99] zu beweisen, wurde August Rodes "klassische" Übersetzung des antiken Traktats zugunsten eigener Vitruv-Studien zurückgewiesen. Unter den "alten Schriftstellern", gegen deren "irrige - immer noch verbreitete- Meinung" er

---

Einleitung, S. 6; vgl. Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842, 327 : "Die christliche Architektur geht somit aus einem *unendlich höheren Princip* hervor, als jene Bauweisen des heidnischen Alterthums; doch bedurfte es .. geraumer Zeit und vieler günstiger Umstände, um zur Vollendung eines solchen Princips zu gelangen."

[96]s. A. Reichensperger, Fingerzeige auf dem Gebiet des Kirchenbaus (1854), 17 ff. Reichensperger lehnt sowohl Schinkels "Hellenthum" als die Wiederbelebungsversuche bzgl. der altchristlichen Basilika ab. Die romanische Bauart sei zwar schon "christlicher", aber ein "Uebergangsstil", in dem der Geist noch mit der Materie rang. Den "ächt christlichen Character" spricht er nur der Gotik zu (ibid., 22). Hübschs Argumentation richtet sich somit gegen den historistischen Gotikdiskurs.

[97]Texband (1858), Vorwort, o.S.

[98]Die Überweisung von Gerichtsbasiliken an christliche Gemeinden lehnte Hübsch als Erklärung ab. Hingegen schrieb Stieglitz, die Gerichtsbasilika sei für die großen Gemeinden bequemer gewesen als die heidnischen Tempel , vgl. Stieglitz , Encyclopädie der Bürgerlichen Baukunst, Bd. III, 1796, Abschnitt "Kirche", bes. S. 154 . Hübschs Vitruv-Exegese ist bereits 1847 entstanden, war jedoch in "Die Architectur und ihr Verhältnis zur Malerei und Sculptur" (1847) in den Anmerkungen als Exkurs untergebracht worden. 1847 war die Frage durch Zestermanns Forschung zur Basilika kontrovers diskutiert worden. Die Fassung in "Die altchristlichen Kirchen" ist somit eine inhaltliche, nahezu anachronistische Wiederholung der "Ursprungs"- Kontroverse der späten vierziger Jahre.

[99]1858, Sp. XXII

zur Feder griff, befand sich auch Aloys Hirt. Die Abhängigkeit der christlichen Basilika von der profanen Basilika der römischen Antike hielt Hübsch für ein Resultat schlechter Lateinkenntnisse, von mangelndem architektonischen Sachverstand und Verallgemeinerungen. In seiner Architekturauffassung stand der "kirchliche" Zweck im Vordergrund, daher schien ihm die Übernahme vormals "heidnischer" Gebäude für den christlichen Gottesdienst unzweckmäßig und keineswegs antike Praxis.[100] Um die klassizistische Deutung eines "heidnisch-römischen" Ursprungs der Basilika zu widerlegen, wurde die Existenz und stilbildende Bedeutung der Gerichtsbasilika angezweifelt und die betreffende Textstelle Vitruvs neu übertragen.[101] Hatte Hübsch 1822 Hirt die Nachahmung des antiken Tempels in Holzkonstruktion vorgeworfen, so warf er nun den "klassischen" Archäologen ein Ergänzen der Basilikenbeschreibung Vitruvs nach dem Muster altrömischer Kirchen vor. Selbstbewußt nahm er eine eindeutige Übersetzung des widersprüchlichen Quellentexts für sich in Anspruch, da er einen Fehler "an der wichtigsten Stelle der vitruvianischen Beschreibung" entdeckt hatte. Zunächst betonte er die Verwandtschaft der profanen Basilika mit dem Forum, einem unbedeckten, von Portiken umgebenen Platz.[102] Als Beispiel der "heidnischen" Basilika verwies er auf archäologische Funde wie die zu Beginn des Jahrhunderts auf dem römischen Trajansforum entdeckte *Basilica Ulpia* und die

---

[100]"Diese Meinung entstand zunächst dadurch, weil die altchristlichen gröseren Kirchen Roms ebenfalls den Namen *Basilica* , d.h. königliches Haus erhielten. Und darauf hin sprach man sogar von Berichten alter Schriftsteller, dass Gerichts-Basiliken den Christen zu ihrem Gottesdienste überwiesen worden wären. Es wird jedoch nur von einer solchen Ueberweisung berichtet, und könnte nicht wohl öfter vorkommen, weil ja die Gerichts-Säle nach wie vor für ihre ursprüngliche Bestimmung dienen mussten. Die Grundlosigkeit dieser Behauptungen ist bereits durch Zestermann und Kreuser ausführlich widerlegt." (Nicht die Basiliken, sondern die Markthallen (Foren) seien die Orte der Rechtssprechung gewesen) , Hübsch (1858), Teil I, Sp. XXI
Die Autoren, auf die Hübsch sich bezieht, nach seinen Angaben: "Zestermann, Die antiken christlichen Basiliken; [J.] Kreuser, Christlicher Kirchenbau, [Bonn 1851], pag. 19-29" ; August Chr. Zestermann, De basilicis libris tres, Brüssel 1846

[101]Hübsch griff daher Spekulationen über die "athenische", "urhellenische" Basilika und deren Einfluß auf die römische Gerichtsbasilika nicht auf und distanzierte sich mit seinen Thesen von Bunsens Beschreibung der römischen Gerichtsbasilika, s. Bunsen (1842), Textband, 15; 19-23

[102]Hübsch , Teil I, Sp. XXI .- Vitruvs Beschreibung der antiken Basilika wird im lateinischen Urtext zitiert : "Basilicarum loca adjuncta foris quam calidissimis parti / ... / in altitudine perpetua sub trabes testudinis perductae et magnificentiam inpensae auctoritatem operi adaugere videntur. " s. Hübsch 1858, Sp. XXI, Anm. 3 (o.A. der Quelle), identisch in den Anmerkungen zu "Die Architectur und ihr Verhältnis zur Malerei und Sculptur" (1847), s. Vitruv, De architectura libri decem, lib. V, I, 4. -10. , vgl. Übersetzung von Curt Fensterbusch, Vitruv, Zehn Bücher über Architektur, Darmstadt , 5. Aufl. 1991, 206-210

seit 1815 freigelegte Basilika in Pompeji.[103] In beiden Fällen ließ die immense Breite des Mittelschiffs eine horizontale Überdeckung unmöglich erscheinen. Da Vitruv das überdeckte Mittelschiff seiner dreischiffigen Basilika in Fanum eigens erwähnte, mußte die unüberdeckte Basilika der allgemeine Typus der Antike gewesen sein. Das hohe, überdeckte Mittelschiff bezeichnete Hübsch wie in seinen Empfehlungen zum Kirchenbau daher als typisches Merkmal der christlichen Kirche. Desweiteren unterschied er die doppelten Säulenstellungen römisch-antiker Basiliken von den einfachen Säulenstellungen der christlichen Basiliken, die die Last der Hauptschiffwände trugen.[104] Die tektonische Verwendung von Säulen in Verbindung mit einem horizontal überdeckten Mittelraum wurde der "christlichen Charakteristik" zugerechnet. Auch die Apsis sei keine Imitation der profanen Tribuna, sondern eine originäre Form, einzig "aus ihrer *kirchlichen* Bestimmung entstanden". Diese Abtrennung von der nicht-christlichen Kultur der späten Antike hatte Bunsen 1842 durch die Betonung des "Cultus" als neuem "Inhalt" vorbereitet. Das architekturtheoretische Postulat einer "charakteristischen", den Zweck darstellenden Hauptform beeinflußte auch Hübschs Argumentation : Die "Elemente" der frühchristlichen Kirche waren keine "sclavischen" Imitationen, sondern Hauptbestandteile einer selbständigen Kirchenbaukunst. Sie wurden nicht als Teilerscheinung einer heterogenen , nachklassischen Epoche, sondern als Fundament einer christlichen Architektursprache gedeutet.[105] Wenn ein Vertreter des Rundbogenstils seitenlange Übersetzungen aus *dem* kanonisch gewordenen Klassiker der Architekturtheorie verfaßt und mit Resultaten jüngerer Ausgrabungen bekräftigt, kann man darin statt einer bloßen Zurschaustellung archäologischer

---

[103]Im Text erwähnt werden ferner die (verschüttete) Basilika in Herculaneum, die Maxentiusbasilika in Rom, die nur durch eine Münze bekannte Basilica Aemilia und die begrabene Basilica Julia. Hübschs Beispiele folgen (ohne Angabe der Quelle) Bunsen, der sich auf den Plan des Forum Romanum im archäologischen Institut (Rom) stützte, s. Bunsen (1842) 17-18

[104]Hübsch liest statt "Pluteum, [quod fuerit] inter superiores et inferiores columnas" in Übereinstimmung mit Vitruvs Angaben zum Mittelschiff in Fano, "Pluteum...inter columnas superiore", Sp. XXI, vgl. Fensterbusch 1991, 208-9: "Die Mauerbrüstung, die zwischen den oberen und unteren Säulen stehen wird, scheint um 1/4 niedriger gemacht werden zu müssen, als die oberen Säulen sind, damit die Leute, die im oberen Umgang der Basilika herumwandeln, nicht von den Kaufleuten [im Mittelschiff] gesehen werden." Die vermeintliche "Mauer" zwischen der untersten und der oberen Säulenstellung der "heidnischen" Basilika ermäßigte sich in dieser Übersetzung zur Brüstung.

[105]"Hier ist vor allem die irrige - immer noch verbreitete - Meinung , als wenn die altchristlichen Basiliken blose Nachahmungen der römischen Gerichts-Basiliken gewesen wären, zu widerlegen. " Als kongeniale Mitstreiter werden Zestermann (De basilicis libri tres, deutsche Ausgabe Leipzig 1847) und "Kreuser, Christlicher Kirchenbau", genannt; Teil I, Sp. XXI; vgl. Bunsen (1842), Textband, S. 5

Gelehrsamkeit die "Waffe der Wissenschaft"[106] vermuten. Die Ur-Elemente der christlichen Basilika stimmen mit Hübschs Empfehlungen für größere Pfarrkirchen überein ; der "kirchliche Charakter" des höheren Mittelschiffs bestimmte seine frühen und späten Kirchenentwürfe zwischen St. Cyriakus und der Säulenbasilika von Ludwigshafen.[107] Um die frühchristliche Säulenbasilika als organisches Ganzes und Ausweis einer der klassisch-römischen Antike überlegenen Konstruktionsweise zu behaupten, mußte ihr Zusammenhang mit römischen Vorläufern entkräftet werden. Die Vermutung liegt nahe, daß Hübsch mit dem Triumph einer "*christlichen Bauschule Roms* "[108] über klassische Autoritäten auch die Legitimation seiner eigentümlichen Rundbogenbasiliken bezweckte. Die Gegenposition einer Genese der altrömischen Basilika aus der antik-römischen Gerichtsbasilika vertrat Klenze in seinen theoretischen Schriften mit dem umgekehrten Ziel, ihre antiken Qualitäten herauszustellen. Die frühchristliche Kirchenarchitektur ließ sich auf diese Weise leichter dem eigenen Antikenbegriff unterstellen und als Anwendung griechischer "Prinzipien", die Klenze als zeitlos gültige auffaßte, interpretieren. Da der Münchner Architekt sich nicht scharf von der "heidnischen" Antike abgrenzen wollte, noch den Vorstellungen "neudeutsch-religiöser" Nazarenerkreise nahestand, konnte er die Säulenbasilika in die klassische Tradition stellen.[109] Einen genetischen Zusammenhang zwischen Gerichtsbasilika

---

[106]Vitruv , De Architectura Libri Decem, Lib. I, 1, 17 : "quod pluribus telis disciplinarum sunt armati."; vgl. zur Bildung des Architekten ibid.: "Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata, cuius iudicio probantur omnia quae ab ceteris artibus perficiuntur opera. Ea nascitur ex fabrica et ratiocinatione... (...) Itaque architecti, qui sine litteris contenderant, ut manibus essent exercitati, non potuerunt efficere, ut haberent pro laboribus auctoritatem..."

[107]Die angefügten "altchristlichen" Kirchenentwürfe im Tafelband von 1862 stützen diese Vermutung. Zum Kirchenbaustil der Gegenwart s. Hübsch 1847 (1985), 65-67; s. a. Kap. IV, 4.1 und 4.3

[108]Die Annahme einer "christlichen Bauschule Rom" und ihre Verbreitung von Rom über alle "mit christlicher Religion beglückten Länder" stützte sich auf die Forschungen des Altphilologen Dr. Bock, Hübschs Freund, vgl. 1858, Teil I, Vorwort und Teil II, Sp. 87

[109]Aloys Hirt hatte in "Ueber die Basilica des Vitruv" (1806) die reine Form der frühen Säulenbasilika (mit Architraven) zur Wiederbelebung im Kirchenbau vorgeschlagen, die von Hübsch bevorzugte Rundbogenbasilika hingegen zu den späteren Verunklärungen der klassischen Form gerechnet, s. Marina Sczesny , Leo von Klenzes "Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus", Hamburg 1974, 43. Klenze stellte 1822 die Basilika als den christlichen Kirchenbautyp, als "Denkmal der heroischen Epoche unseres Glaubens dar", ibid. , 1. Wie Dirk Klose jüngst nachwies, wählte der Klassizist die frühchristliche Basilika als kleineres Übel der konkurrierenden Möglichkeiten unter Kronprinz Ludwig von Bayern. Er erfand einen neoplatonisch-frühchristlichen Religionszustand, um die Verbindung der Basilika zur griechischen Kultur zu betonen, s. Klose, Leo von Klenze als Kunstphilosoph (1999), 26 ff., 174

und späterer christlicher Basilika vertraten außerdem, hierin Stieglitz folgend, Franz Kugler, Jakob Burckhardt und Wilhelm Lübke, die auch auf die leichte Adaptierbarkeit der Basilika als Versammlungsort christlicher Gemeinden hinwiesen. Hübsch argumentierte gegen die Offenheit des Bautyps Basilika für profane und sakrale "Zwecke". In seiner eigenen Baupraxis vermied er die Verwendung der typischen Basilikenstruktur für "Utilitäts-Architectur" , weil er den Sakralbau als stilprägenden Monumentalbau mit ethischen Werten verband.[110] Die Verteidigung der frühchristlichen Architektur gegen den Eklektizismus-Vorwurf kam nicht ohne Verabsolutierungen aus. Wie Salzenberg bezeichnete er den Sieg des Christentums über die dekadenten Heiden als Sieg eines höherstehenden Ethos, der einen Aufbruch zur moralischen und künstlerischen Erneuerung nach sich zog.[111] Im Vergleich zu den Frühschriften behielt Hübsch seine im Kern evangelische Auffassung des Kirchenraums als Ort der Predigt bei, begründete die "räumliche Anordnung" der ersten Kirchenbauten jedoch mit dem religiösen "Cultus", der die "Darstellung erhabener (...) mehrschiffiger Räume" erforderte. [112] Um die Kirchen des frühen 4. Jahrhunderts als "organische", keineswegs arbiträre Gebilde gegen die Kritik in Schutz zu nehmen, übernahm er Gemeinplätze des romantischen Gotikdiskurses und mischte idealistische Positionen unter sein eigentlich rationalistisch-konstruktives Erklärungsmodell. Die ersten römischen Kirchenbauten des frühen 4. Jahrhunderts galten als petrifizierte "Offenbarung eines neuen Geistes" ; ihre Architektur sei "ganz neu" und "aus dem christlichen

---

[110]Eine profane dreischiffige Basilika (z.B. als Wintergarten oder Industriearchitektur) kommt in Hübschs Entwürfen nach bisherigem Kenntnisstand daher aus weltanschaulichen Gründen nicht vor. Die "Profanierung" christlicher Architektur ließ sich in der Praxis allerdings kaum vermeiden, beschränkt sich in Hübschs Architektur jedoch meistens auf einzelne Elemente, z.B. der oktogonale Mittelturm seines Staatsgefängnisses in Bruchsal, der apsisartige Hörsaal seines "Anatomie-Theaters" in Heidelberg und die Übernahme "altchristlicher" Fenster, Säulenportale , Gesimse, Kapitelle auch an Profanbauten, vgl. Kap. IV dieser Arbeit

[111]vgl. Salzenberg (1854), Vorwort und Einleitung, 1; 6

[112]Die neue Aufgabe der christlichen Baumeister definierte er als: "[Darstellung] erhabener , für sämmtliche Gemeindemitglieder zureichender, also mehrschiffiger Räume, wobei die Abseiten mittelst lichter Zwischen-Unterstützung möglichst mit dem Hauptraume vereinigt werden sollten, und dies alles mit verhältnißmäßig geringen Mitteln, und meist auch übermäßig schnell gebaut. ", s. Hübsch, "Das bedeutendste Denkmal altchristlicher Architectur in Mailand", DKB, Nr. 47, 1854, 177 f. - Die Rezension von Salzenberg antizipierte die idealistische Deutung der "Hauptuntersuchung": Die neuen "räumlichen Anordnungen" frühchristlicher Kirchen seien Ausdruck der "Offenbarung eines durchaus neuen Geistes", "ein neuer, höherer Charakter" dessen Streben mit der "derbe[n] materiellen Sicherheit der constructiven Massen" der Römerarchitektur kontrastierte, s. Hübsch, Rezension von W. Salzenbergs "Alt-Christliche Kirchen ...", in : Katholische Literatur-Zeitung (Wien), Nr. 13 vom 26. 3.1855, Rubrik "Christliche Kunst", erster Artikel (o. S.)

Cultus" entstanden. Nur der Vollständigkeit halber erwähnt wird die Zeit vor 300, in der der neue Religionskult noch keine "*gültigen Normen*" ausbilden konnte, weil die verfolgten Christen ihre Gottesdienste in unterirdischen Katakomben-Kapellen und Hauskirchen abhalten mußten.[113] Da diese Phase jedoch keinen allgemeinen Typus hervorbrachte, werden die ältesten Zeugnisse des "altchristlichen Stils" nur als Vorstufe der "ersten Periode" (300-500) auf einer Tafel illustriert.[114] Das Hauptinteresse galt den großen Monumentalbasiliken der konstantinischen Bauprogramme, da sich in dieser Phase unter der Anleitung des Klerus verbindliche Normen "über die räumlichen Anoderungen der verschiedenen Gattungen von Kirchen" ausbildeten.[115] Mit der Etablierung des Christentums als Staatsreligion nahm die christliche Architektur einen "kühnen Aufschwung".[116] Getragen von neuem religiösem Enthusiasmus und geistiger "Frische" überwand die Sakralarchitektur der ersten Jahrhunderte die antiken, sinnentleerten Konventionen und verband "klassische" Formen mit einem überlegenen, christlichen Glaubensinhalt.[117] Die Zeit bis zum 6. Jahrhundert wird als erste christliche Hochkultur geschildert, in der klassisches Formengut und klassischer Geschmack in geistig unabhängiger Weise verwendet wurden.

Um den "*wesentlichen*" , d.h. konstruktiv-räumlichen Unterschied der beiden Kulturen aufzuzeigen, schloß der Autor einen strukturellen Vergleich ausgewählter

---

[113]Hübsch, Rezension von Salzenberg, in: Kath. Literatur-Zeitung vom 26.3.1855, Sp. 1

[114](o.Abb.) Atlas, Tafel VI ,Vorkonstantinische Zeit, Illustrationen römischer Katakomben-Kapellen; ältester Theil des Trierer Doms (Rekonstruktion des "altchristlichen" Ursprungs). Für die Katakomben stützte sich Hübsch auf das Kupferwerk "Monumenti delle arti christiane primitive", Rom 1844 , s. Teil II, Sp. 2-3

[115]"Es müsste daher ... schon a priori geschlossen werden : dass damals .... (...) die höhere Geistlichkeit über die räumlichen Anforderungen ... hinlänglich im Klaren war, und ... die Architecten der christlichen Bauschule hinsichtliche des Organismus ... dem unsicheren Probiren ... entwachsen waren.", Teil I, § 9, Sp. XVIII

[116]§ 9, Sp. XVIII : "Die eigentliche Bauperiode beginnt mit der Zeit, als endlich die christliche Religion zur Staatsreligion erklärt worden war, und als um das Jahr 300 die ersten grosen Kirchen ... mit dem Pompe öffentlicher Gebäude höchsten Ranges errichtet wurden... " Die Gleichzeitigkeit des Ursprungs christlicher Architektur mit dem Triumph des Christentums ist ein Topos der romantischen Kunstliteratur, der auch in "Die altchristlichen Kirchen" beibehalten ist.

[117]"nahmen die altchristlichen Kirchen in der Construction einen ...kühnen Aufschwung, einen wahrhaft ätherischen Character" und erhielten "weit über die irdische Behaglichkeit hinausstrebende räumliche Verhältnisse ", s. Rezension / Salzenberg (1855), Sp. 1 und Hübsch (1858), Teil I, § 9; vgl. Teil II, Sp. 110 , "die Tiefe, zum Himmel aufstrebende Frömmigkeit". Salzenbergs Hinweis auf die demokratische Ordnung der jungchristlichen Gemeinden (als Gegensatz zur römischen Aristokratie) nahm Hübsch nicht auf.

"heidnischer" und "christlicher" Monumente Roms an. Seine Denkmälerreihe schließt im Unterschied zu Bunsen überwölbte Zentralbauten des 4. Jahrhunderts mit ein , da er diese als Vorläufer der "altchristlichen" (byzantinischen) Kuppelkirchen Konstantinopels auffaßte.[118] Neben Zentralbauten wie S. Lorenzo Maggiore in Mailand und S. Stefano Rotondo in Rom verwies der Architekt auf seine Rekonstruktionen verschiedener Longitudinalbauten der frühchristlichen Epoche. Hierzu zählen auch die Rekonstruktionen des altchristlichen Zustands der fünfschiffigen Monumentalbasiliken Alt St. Peter und der Lateransbasilika S. Giovanni (Basilica Constantiniana) in Rom, die Hübsch ergänzend zu Platners und Bunsens Beschreibung Roms vorlegte (Abb. 2-3). Beide repräsentieren den Typus der fünfschiffigen Basilika mit Apsis und flachgedecktem Hauptschiff ; die äußeren Schiffe der Lateranskirche sind bereits überwölbt . Die Rekonstruktion Alt St. Peters folgte Veduten, die den einstigen Bau mit Quadriportikus vor ihrer Abtragung im 16. Jahrhundert schilderten.[119] Im Fall der verändert erhaltenen Lateransbasilika restaurierte er die "ursprüngliche architectonische Gestalt" nach nicht näher spezifizierten "Zeichnungen" und legte die zu Pfeilern umgebauten Säulen wieder frei.[120] Die Rekonstruktion konzentriert sich auf die Grundstruktur und eliminierte rigoros die Veränderungen Borrominis. Auf den beiden Übersichtstafeln "Altchristliche Kirchen des Okzidents" sind nur einige der Kirchen zu finden, die in der "Untersuchung" der Stilcharakteristik zugrunde gelegt sind (s.Abb. 2-3) .[121]

---

[118]Hübsch (1862), Tafel I-II "Heidnisch-römische Monumente", Tafel I (Grundrisse): fig. 11 Porticus Octavia (Rom); fig. 12. Kaiser Nerva Forum; fig. 13 Basilica Ulpia (Teilgrundriß); fig. 14 Basilica zu Trier; fig. 15 Grundriß des Pantheon; fig. 16 Tempel der Sonne und Roma; fig. 17 Grundriß des Haupttempels zu Balbeck; fig. 19.Diocletians Tempel des Jupiter zu Spalatro; fig. 20 Grundriß des Tempels der Minerva medica ("muthmaaslich aus spätester heidnischer Periode"); Tafel II , fig. 1 (Fassaden und Ausschnitte): fig. 1 Porticus der Octavia; 2. Querschnitt der Basilica Ulpia; fig. 3 -4 Portikus und Hauptportal des Diocletianspalasts; fig. 5 Basilika zu Trier (Querschnitt); fig. 6 -7 Pantheon, Ansicht und Schnitte; fig. 10 Amphitheatrum flavium (Kolosseum); fig. 11 Balbeck (Querschnitt); fig. 12 Maxentiusbasilika (Querschnitt); fig. 13 f. Tempel der Minerva Medica

[119]1858 , Teil I , Sp. XXIII.; Tafel III. fig. 1 (die einstöckigen Mauern wurden kreuzweise schraffiert); Tafel IV, fig. 1-2 Alt - St. Peter, perspektivische Ansicht des Äußeren und des Inneren. Die Baubeschreibung geht auf die Gründungslegende Alt St. Peters nicht ein.

[120]s. Sp. XXIII, Anm. 1 und 2; Tafel III, fig. 2 Grundriß ; Tafel IV , fig. 3-4 , perspektivische Ansicht des Inneren und Äußeren der Lateransbasilika. Die schwarz markierten Bauphasen im Grundriß kennzeichnen die ältesten Teile; die späteren Hinzufügungen wurden einfach schraffiert.

[121]In Teil I, Sp. XXIII, Anm. 3 werden alle Basiliken aufgelistet, die in Rom und Umgebung entstanden, darunter auch späte Gründungen (nur wenige sind auf Tafel III-IV enthalten): "S. Maria Maggiore; SS. Cosma e Damiano; S. Agata; S. Lorenzo

Die Auswahl der Bauten deckt die Zeitspanne von der konstantinischen Ära bis zur vierten, mittelalterlichen Periode (900-1300) ab, weil diese Grundrisse, Aufrisse, Schnitte und Wandsysteme zugleich den Abschnitt über die "Mannigfaltigkeit" bebildern sollten. Daher sind Zentralbauten nur durch die beiden Baptisterien in Aquileja und Novara vertreten, die beide Gewölbe über Säulenbogenstellungen aufweisen. Der Schwerpunkt gilt der römischen Basilikentradition seit dem 4. Jahrhundert : S. Maria Maggiore , S. Agata und die kleine S. Balbina repräsentieren den Typus der frühchristlichen Basilika ohne Narthex und Emporen , der im 5 . Jahrhundert nach Ravenna gelangte (S. Apollinare nuovo). Die Basiliken SS. Quattro Coronati, S. Grisogno und S. Giorgio in Velabro repräsentieren die Periode zwischen 600 und 750, in der frühchristliche Formen wie das kurze Querschiff oder antike Säulen die Kontinuität des Stils belegten. In allen Rekonstruktionen ist ein vormittelalterlicher Zustand mit dominantem Hauptschiff und halbrunden Apsiden wiedergegeben.[122] Dies gilt auch für die Beispiele der zwischen 750 und dem 11. Jahrhundert datierten Basiliken S. Nicola in carcere, S. Giovanni a porta latina und die im 16. und 17. maßgeblich veränderte und im Inneren barockisierte S. Bartolomeo all' Isola, deren abwechslungsreiche Baugeschichte sich kaum unter die Thesen der "Untersuchung" zwingen ließ. Das Schema der Säulenbasilika S. Giovanni a porta latina zeichnete sich durch ein fünfjochiges Schiff mit Rundbogenarkaden, die byzantinische, außen sechseckige Chorform und den offenen Dachstuhl aus. Bewunderte Hübsch einerseits Monumentalbasiliken, waren es doch die kleineren, klar strukturierten Kirchenräume ohne Querschiff und Nebenapsiden, die die meisten seiner Entwürfe beeinflußten. Ein Kuriosum stellt daher die Aufnahme der kunsthistorisch wenig bedeutenden Säulenbasilika S.

---

in lucina; S. Anastasia; Sant'Alessio; S. Prisca; S. Pancrazio; S. Bibiana; S. Stefano del Cacco; S. Balbina; S. Apollinare nuovo; SS. Quattro Coronati; S. Giorgio in velabro; S. Grisogno; S. Giovanni a porta latina; S. Bartolomeo in isola; S. Nicola in carcere, (etc.) "

[122]vgl. Tafel III, fig. 9 SS. Quattro Coronati; fig. 10 und Tafel IV, fig. 13 S. Giorgio in velabro (mit seitenverkehrt abgebildetem Turm); fig. 11 S. Crisogno. Die karolingische Basilika der "Vier Gekrönten" , die Hübsch vordatierte, wurde im 12. Jahrhundert nach einem Brand unter Paschalis II. als dreischiffige, fünfjochige Emporenbasilika mit Stützenwechsel und alter Apsis (aus dem 9. Jahrhundert) wiederaufgebaut, wobei die neue Kirche nur die Breite des alten Hauptschiffs erhielt. Im rekonstruierten Grundriß sind die Bauphasen differenziert. Der Plan von S. Crisogno in Trastevere bezieht sich auf die dreischiffige Oberkirche mit Querarm, deren Granitsäulen nach der Art frühchristlich-römischer Kirchen mit Architraven überspannt sind. Die über unregelmäßigem Grundriß erbaute Säulenbasilika S. Giorgio wird in der "Hauptuntersuchung" aufgrund ihrer klassischen Vorhalle mit Pultdach herangezogen, s. Teil I, Sp. XXXVI

Bartolomeo dar, die ihren ottonischen Ursprungszustand durch die Umbauten im 12. und 16. Jahrhundert verloren hatte. Die im Inneren entspringende Heilquelle schmückt jedoch eine Brunnenplastik des deutsch-römischen Kaisers Otto III., der die Kirchenstiftung (um 1000) mit dem Gedanken einer "renovatio imperii" verbunden hatte - eine in der Restauration des 19. Jahrhunderts interessante Vorstellung.[123] Der im 11. und 12. Jahrhundert zur dreischiffigen Basilika S: Nicola umgebaute Tempel, dessen Säulenstellungen in den Umfassungsmauern aus Backstein noch sichtbar waren, bezeugte die Übernahme antiker Sakralbauten durch die Christen und veranschaulichte damit Hegels These von der Inversion des Kultraums.[124] In der "Hauptuntersuchung" sind geschichtliche Fakten jedoch in die Anmerkungen verbannt, da der Nachweis typischer Merkmale und konstruktiver "Prinzipien" des altchristlichen Bausystems im Vordergrund steht. Hierzu wurden die Basilica Ulpia , die Basilica in Trier, die Portiken der Octavia, die Arkaden des Kolosseums und das Pantheon mit einer Reihe frühchristlicher Bauten und Säulenstellungen verglichen. Die Hauptthese ist die einer "räumlichen Steigerung" der altrömischen Kirchenbauten gegenüber den "heidnischen" Bauten, denen der "aufstrebende" Charakter eines hohen Mittelschiffs fremd gewesen sei. Diese Steigerung in Weite und Höhe wird einerseits als Ausdruck einer frommen Gesinnung, andererseits als Folge architektonischer Entwicklung , z.B. der antiken Säulenordnung und ihrer Verwendung, begriffen. Nach seinem Kanon der statischen Elemente verglich Hübsch die Säulenstellungen der Römer mit denjenigen der frühen Christen und lehnte die ersten aufgrund enger Interkolumnien ab. Die römischen Arkaden seien zu wuchtig - ihr Durchmesser betrage kaum ein Drittel ihrer Höhe. Arkaden mit Säulen waren archäologisch nur beim "heidnischen" Diocletianspalast zu Spalatro[125] nachweisbar, während die Christen Säulenbogenstellungen zum leitenden "Prinzip" der Anlage mehrschiffiger Räume machten und damit den "techno-statischen" Fortschritt vorantrieben : Galt ein 60 Fuß breites Hauptschiff Vitruv noch außergewöhnlich, wurde ein breites Schiff mit untergeordneten Nebenschiffen zum typischen Merkmal des Kirchenraums.[126] Die

---

[123]s. Hübsch, Atlas (1862), Verzeichnis, Periode 10. -14. Jahrhundert, "S. Bartolomeo in isola"; Tafel III, fig. 15 (Rekonstruktion). Der barocke Innenraum wurde zwischen 1852-1865 nach damaligem Geschmack im "mittelalterlichen" Stil umgebaut.

[124]s. Atlas (1862), Verzeichnis, Periode 750-900, "S. Giovanni in porta latina, 772-795 erneuert"; Tafel III, fig. 12; Teil I, Sp. 25 und ibid., " S. Niccolo in carcere"; Tafel III, fig. 16

[125]Hübsch, Atlas (1862), Tafel II "Römische Monumente" (o. Abb.), fig.. 3 Porticus des Diocletianspalasts; fig. 4. Hauptportal des Palasts

[126]Sp. XXVII

christlichen Architekten setzten die Säule wieder als tragendes Architekturglied ein und korrigierten so die reichliche Verwendung der Halbsäule seit dem Niedergang der Klassik, die als "ein gespaltener Mensch" verworfen wird. Die Verwendung der Säule als Stütze und ihre Zusammenstellung mit dem Gewölbebogen galt als Ausweis einer höher entwickelten Bautechnik der "christlichen Bauschule", die die historischen Vorläufer des Architrav- und Bogenbaus übertrumpfte. Nicht nur die größere Spannweite, sondern die sparsame Materialverwendung und die zahlreichen Kombinationen der "Elemente" zu immer neuen Varianten innerhalb eines Typus wies die ersten drei Jahrhunderte des Baustils als höhere Entwicklungsstufe gegenüber der römischen Antike aus. Neben der Fülle an Grundrißvarianten stellte der Liebhaber der "Wölbstile" insbesondere die Gewölbetechnik der Kirchenbauten heraus.[127] Die Betrachtungen über römische Gewölbe basieren auf der Schrift von 1847 und charakterisieren diese als massig, "gedrückt" und auf die Verwendung des Rundbogens beschränkt. Noch 1862 deutete Hübsch die Überwölbung als Merkmal christlicher Bauten, während die römischen Formen noch die diesseitige Weltanschauung einer materialistischen Kultur verrieten. Die Tonnengewölbe der Maxentiusbasilika und der Thermenarchitektur gehören daher nicht zur universalen Grammatik der vorbildlichen Elementarformen, zumal sie im Palladianismus noch bis in die jüngste Gegenwart eine Rolle gespielt hatten. Selbst weniger massenhafte Kuppelbauten der späten Antike wie der Tempel der Minerva medica in Rom erreichten zu keiner Zeit jene "kühnen" Dimensionen christlicher Gewölbe, sondern zeigten einen "entschieden abweichenden Charakter".[128] Diese an Durands relativierende "Parallèle" historischer Monumente erinnernde "*Vergleichung*" gipfelt in der Gegenüberstellung des Pantheons und der im 6. Jahrhundert unter Kaiser Justinian in Konstantinopel erbauten Sophienkirche. Raummaße und Raumempfindung stehen in dieser Beschreibung in enger Wechselwirkung: Die nachteilige Wirkung des Raumes erklärte der Architekt mit der geringen Höhe und Spannweite der Kuppelschale, die auf massiven Umfassungsmauern ohne Fenster lastet. Dem antik-römischen "Souterrain-Charakter" wurde der erhabene Raumeindruck der Hagia Sophia entgegen gehalten, deren Kuppel von nur 100 Fuß Durchmesser über den Hauptfeilern zu schweben schien (Abb. 4). Da er die

---

[127]"Die durch die Ungunst der Zeiten in so geringer Anzahl auf uns gekommenen altchristlichen Monumente zeigen ...schon alle möglichen Constructions-Weisen, und zwar in viel gröseren Dimensionen als im Mittelalter", Teil I, "Die statische Gestaltung", Sp. XXXIII

[128]Teil I, Sp. XXVII; Tempel der Minerva Medica (Rom), Atlas (1862) Tafel I, fig. 20 und Tafel II (Querschnitt der Kuppel). Im Text verwies der Autor auf seine Rekonstruktionen frühchristlicher Kuppelbauten im Atlas, u.a. Kirchen des vorderen Orients, Tafel XXXV

Entwicklung der altchristlichen Kirchenbauten als eine von Rom ausströmende einheitliche Richtung in Okzident und Orient definierte, konnte er alle bis zum 7. Jahrhundert gegründeten Bauten als Exempel "altchristlicher Kühnheit" anführen.[129] Diese Methode prägt auch die Einzelbeschreibungen im Katalog , z.B. des Grabmals der Constantia in Rom , das Hübsch aufgrund des "ätherischen" Charakters als ältesten überkuppelten Zentralbau an den Anfang seiner Entwicklungsreihe bis zur Hagia Sophia stellte. Ältere Hypothesen über ein einstiges Heiligtum des Bacchus wies er mit dem Hinweis auf die Konstruktionsweise zurück : Die Kuppel sei nicht auf römischen Pfeilern , sondern über zwölf gekuppelten, mit Rundbögen überspannten Säulen errichtet. Durch die Zwischenweiten werde der Hauptraum optisch mit dem gewölbten Umgang vereint, wie es in Baptisterien, Grabkapellen und Rundkirchen der christlichen Architektur üblich war. In den Beschreibungen der Zentralbauten von S. Stefano rotondo in Rom, S. Lorenzo in Mailand bis zum Baptisterium von Ravenna wird die frühchristliche Entstehung daher wiederholt mit dem Hinweis auf die "unerhörte Kühnheit" der Konstruktion und das "ätherische Aufstreben der Haupträume" begründet. Der Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands von S. Stefano rotondo liegt daher die Annahme zugrunde, die Kirche sei von Anbeginn ein Sakralbau gewesen.[130] Da nach seinem Modell des "techno-statischen Fortschritts" das konstruktive Wissen in den Denkmälern bewahrt blieb, bildete Hübsch nach dem Analogieverfahren lange Traditionsreihen, die Bauten zwischen dem 3. und 11. Jahrhundert unter dem Sammelbegriff "altchristlich" vereinten. Bei ungeklärter Entstehungszeit neigte er zur Widerlegung "heidnischer" Vorgänger und reklamierte möglichst viele Bauten für die geschätzte Epoche. So faßte er die Kuppel von S. Giovanni in Fonte, des Florentiner Baptisteriums, als "Lehrmeisterin" der

---

[129]zur Hagia Sophia s. Tafel V, fig. 5-7 ("Altchristliche Kirchen des Orients"). Die Tafel zeigt Grundrisse, Ansichten und architektonische Details, die Hübsch aus Salzenbergs Publikation und den Werken französischer Archäologen (z.B. Lenoir und Texier) entnahm. Viele Einzelformen wie Gesimsgestaltungen, Fenster und Säulenstellungen griff er bei eigenen Kirchenbauten auf, vgl. Kap. IV

[130] Die altchristlichen Kirchen, Teil II, Sp. 4-5 , "Grabmal der Constantia". Hübschs Rekonstruktion (Tafel VII) stützte sich auf "Les Édifices circulaires et domes par Isabelle", Paris 1843 (erste Bauaufnahme); zu diesem Bauwerk vgl. Giovanni Battista Piranesi , "Tempio di Bacco, oggi S. Costanza fuori delle mura", Vedute di Roma, Tafel 25, s. John Wilton-Ely , Piranesi, 2. Aufl. München 1988; S. Lorenzo maggiore, Teil II, Sp. 21-28 : Die Konstruktion S. Lorenzos führte "die fromm zum Himmel aufstrebende Andacht hoch über die weltlichen Bedürfnissen dienenden Gebäude hinaus."; Baptisterium der Cathedral-Kirche zu Ravenna, Teil II, Sp. 29-31. Hübsch bezeichnet überkuppelte Oktogone als Hauptmerkmal altchristlicher Architektur; S. Stefano rotondo, Teil II, Sp. 35-38; Hauptkirche von Neocaesarea (Oktogon mit Umgang), Rekonstruktion nach Gregor von Nazianz, Teil II, Sp. 44

Renaissancearchitekten auf, die einem Arnolfo di Lapo, Brunelleschi und Michelangelo erst den Mut zum Bau monumentaler Domkuppeln gegeben habe. Die Datierung des Ursprungs zwischen dem 4. und 5. Jahrhundert basierte auf den Säulenstellungen im Inneren des Baptisteriums, die in Verbindung mit dem überhöhten Bogenprofil der Kuppel als Beweis der frühchristlichen Herkunft galten. Hier wirkte die eingangs erwähnte Überzeugung des Architekten, die "Früh-Renaissance Mittelitaliens" sei eigentlich nur eine Fortsetzung altchristlicher Konstruktionsweise, auf die Deutung der Bauuntersuchung. Hübsch hielt die frühchristliche Errichtung des Florentiner Baptisteriums für erwiesen, da u.a. die Kuppel von S. Lorenzo maggiore in Mailand ein ebenso überhöhtes Bogenprofil aufwies.[131] Die Hinzufügung einiger Denkmäler zur Entwicklungsreihe geschah nach der Übereinstimmung ihrer Konstruktion mit dem Stiltypischen. In "Hauptuntersuchung" und Katalogtexten werden individuelle Eigenarten und besondere Entstehungsvoraussetzungen daher - mit Ausnahme der Mosaiken und plastischen Ausschmückung - kaum erwähnt. Die Strukturvergleiche unterschiedlicher Bauten sollten wissenschaftliche Objektivität und wertneutrale "Unbefangenheit"[132] garantieren. Tatsächlich wurde die römische Antike nach Kriterien des "Kanons der statischen Elemente" evaluiert und durch die perspektivische Ausrichtung auf die nachfolgende Epoche als bautechnisch unterlegene Zeit herabgestuft. Hübsch konnte sich dem kritisierten Fortschrittsdenken selbst nicht entziehen und verfing sich mit der Abgrenzung eigenständiger Typen des horizontal bedeckten und des überwölbten Raums teilweise in den Widersprüchen einer moralisch unterlegten Theorie der Konstruktionsgeschichte. Im Unterschied zu klassizistischen Theorien sind die wichtigsten Bauglieder (Säule, Pfeiler, Kreuz- und Tonnengewölbe, Rundbogenarkade) zwar antiken Ursprungs, werden aber durch eine intelligente Verwendung zu Konstituenten einer "christlichen" Ursprungsarchitektur. Deren Zentral- und Longitudinalbauten zeichneten sich durch geringere Massen, schlanke Mauern, neuartige Kombinationen der "Elemente" und die Einführung der überwölbten Säule aus.[133]

3.2.2 Die "altchristlichen Kirchen" im Vergleich mit späteren Baustilen

---

[131]S. Giovanni in Fonte, Teil II, Sp. 42 und Anm. 6 und Tafel XVII, fig. 4; vgl. Abs. 3.3 zu Hübschs Konflikt mit der Architekturhistoriographie

[132]Teil I, § 9 , Sp. XIX

[133]Teil I, Sp. XXI- XXIX. und Tafel I-V, hier Sp. XXIX

Die folgenden vier Abschnitte der "Untersuchung" setzen den Nachweis der "christlichen Charakteristik" durch vergleichende Betrachtungen der Grundrisse, Querschnitte, Fassadengliederungen und Bauornamentik fort. Der Überblick über die "Mannigfaltigkeit" des Stils folgt der zergliedernden, analytischen Methode der Hübschen Theorie, während die Triade "altchristlich / romanisch / gotisch" der Architekturhistoriographie Kuglers entlehnt ist. Die Beschreibung bezieht zwar die historische Perspektive des "vorher" und "nachher" durch Hinweise auf Merkmale der Romanik ein, bleibt aber der formalen und wertenden Betrachtungsebene treu. Während Kugler im *Handbuch der Kunstgeschichte* die Abfolge der Baustilepochen als aufeinander beruhende Entwicklungsschritte darstellte, stellt sich die Triade in den "Altchristlichen Kirchen" durch die übertriebene Idealisierung der frühchristlichen Architektur als Synthese antiker Formen mit christlichem Gehalt nahezu als Verfall der "classischen Bildung" bis zum Hochmittelalter dar.[134] Der Überblick über die Vielfalt der altchristlichen Formenwelt sollte nicht nur historisches Wissen ergänzen, sondern nachweisen, daß alle wesentlichen Elemente und Bautypen des christlichen Sakralbaus im "altchristlichen Stil" entstanden waren und "im Mittelalter" mit Ausnahme der Glockentürme und Vierungstürme "kaum etwas Neues" hinzugekommen sei.[135] Hatte der erste Vergleich die Merkmale im Hinblick auf das Kommende gedeutet, dienten die restlichen Stilvergleiche der Aufwertung des altchristlichen Stils, der im Unterschied zur Gotik "in statischer Hinsicht zweckmäßige Formen" aufwies.[136] Die umfassendere Denkmälerkenntnis führte somit nicht zur Abänderung der schon 1847 fixierten Bewertungsmaßstäbe, sondern diese wurden nachträglich durch Illustrationen bekräftigt. Die Vielfalt der frühchristlichen und byzantinischen Kirchen in Okzident und Orient deutete Hübsch als Ausdruck der "spiritualen Fülle, die das Christenthum plötzlich über die Menschen ausgoss. "[137] Mit der Verteidigung des "universelle [n] Character [s] des Christenthums", der sich architektonisch in der "reichen" und "weiten Späre" der Architektur niederschlug, reagierte der badische Architekt auf die zunehmende Nationalisierung bzw. "Germanisierung" der Stile in der Architekturdiskussion. Als "christlicher Klassiker" und Kosmopolit wehrte er inmitten seiner Beschreibungen die dogmatischen Tendenzen der Mittelalterverehrung mit Hinweisen auf die frühchristlichen Ursprünge mittelalterlicher Architekturformen ab. Auch in seiner

---

[134]Teil I, Sp. XXI- XXIX Neben den Überblickstafeln I-V wird der Leser auf die Einzelaufnahmen im Atlas verwiesen; zu Kuglers Entwicklungsmodell s. Abs. 3.3
[135]Teil I, Sp. XXXIII
[136]Teil I, Sp. XXXVI
[137]Teil II, Sp. 58

letzten Publikation hielt er an der romantischen Vorstellung einer gemeinschaftsstiftenden, universalen, christlichen Idee als dem höheren Prinzip der Kunst und Architektur fest. Die Betonung der christlichen Religion dient der Abwehr theoretischer und ideologischer Orthodoxie. Im "Christenthum" lag das gemeinsame, verschiedene Kulturen verbindende Band oder die "allgemeine", sinnstiftende Idee. Für die Kontinuität eines idealistischen Religionsbegriffs spricht auch die Tatsache, daß die "Religion" und der "Cultus" in Teil I und II unwandelbare Konstanten bleiben, die Hübsch im Unterschied zu Salzenberg oder Boisserée nicht zur Erläuterung der Kirchenanlagen heranzog.[138] Die Zurückweisung eines eigenständigen, oströmischen Stils (vor dem 7. Jahrhundert) und der Hinweis auf die gemeinsame Entwicklung des Kirchenbaus in England, Frankreich und Deutschland sind vor diesem Hintergrund zu deuten : Der Stil war "Mannigfaltigkeit" in der Einheit , nicht das Trennende innerhalb einer Epoche.[139] Die frühchristliche Architektur hatte sich "dem universellen Character des Christenthums entsprechend" von ihrer Wiege in Rom mit den wechselnden Residenzen der christlichen Kaiser über Mailand , Ravenna und Konstantinopel gleichmäßig durch "Filial-Schulen" über Okzident und Orient bis nach Nordafrika (z.B. Orléansville, vgl. Abb. 2) verbreitet. Die zerstörten koptischen Basiliken Ägyptens und Denons Hinweise auf frühchristliche Anlagen bei Memphis unterstützten die These einer omnipräsenten Kultur.[140] Durch dieses Interesse an einem historischen Universalstil, der zugleich dem eigenen "Kanon der statisch gestalteten Elemente" Autorität verlieh, konnte die "Untersuchung" den lokalen Besonderheiten kaum gerecht werden. Ein einheitlicher Baustil war Voraussetzung

---

[138]vgl. Salzenberg (1854), Einleitung, 2 ff. , insbes. "Beschreibung des Cultus, Eintheilung und Rangordnung der Gemeindemitglieder", "Abtheilungen des Kirchenraumes", "Form des Kirchengebäudes im 6. und den folgenden Jahrhunderten".

[139]Zitat s. Teil I, Sp. 42 . Nationale Unterschiede ließ Hübsch nicht bei dem "Hauptformen" des Kirchenbaus, sondern nur für die Privatbauten und rangniedrigere Zweckbauten zu. Er argumentierte traditionell mit dem gemeinsamen nordeuropäischen Klima und reagierte damit auf Kuglers geographische Untergliederung der "Altchristlichen Architektur" im Handbuch der Kunstgeschichte von 1842. Das Ziel einer universalen Architektursprache steht noch dem kosmopolitischen Denken der Frühromantik nahe. Auf die Parallele dieser Geisteshaltung in den politischen Verhältnissen in Baden bzw. den Rheinbundstaaten hat Kurt Milde in seinem Vergleich zwischen Friedrich von Gärtner und Hübsch hingewiesen, s. Milde (1981), 124

[140]Teil I, Sp. XLI-XLII; Teil II, Sp. 84-85. Für ägyptische Bauten wurde Denons "Description de l' Egypte" herangezogen. In einer Anmerkung erwähnte der Autor, eine "Collection von ungewöhnlich grosen Photographien arabischer Bauwerke in Ägypten von Lorent" gesehen zu haben. Für die Kirchen des "Süd-Orients" stützte er sich auf Pococks Reisen im Morgenlande, worin eine Bauaufnahme der Kirche der Verklärung in Sinai enthalten war.

der gelungenen Aufwertung der gesamten altchristlichen Epoche, deren Vielfalt architektonischer "Elemente" und Kombinationen gegen spätere Epochen nahezu aufgeboten wird.[141] Die Lektüre der Kirchenväter schlug sich in begeisterten Skizzen eines "Goldenen Zeitalters" nieder. Wie die Patristik antike Bildung mit neuem Inhalt füllte, schufen gebildete Geistliche und Architekten im Auftrag der christlichen Kaiser Monumente von klassischer Ausgewogenheit. Hübsch berief sich auf die Berichte des Hieronymus und Theophanes' über die imperiale Baupropaganda unter Kaiser Konstantin. Im idealisierenden Rückblick erschien ihm die Ära als positives Gegenbild zur prosaischen Gegenwart. Damals herrschte durch "classische Bildung" Einigkeit über die Erfordernisse des Kirchenbaus, und selbst das Publikum (sic !) besaß den erforderlichen "Sinn für architectonische Verhältnisse". In der Konstruktionstechnik beschlagene Architekten waren gesuchte und geehrte Männer, deren kühne Bauten "mit hoch anstrebenden Mauern auf schlanken schwebenden Stützen, .. weit gespannten Decken, .. von oben herab kommende[m] Lichtglanz" von den Schriftstellern "im Gefühl des Aufschwungs der jungen christlichen Kunst unablässig" gepriesen wurden.[142] Der mittelalterliche Kirchenplan des Klosters St. Gallen galt als Beweis der lückenhaften technischen und ästhetischen Bildung der damaligen Baumeister , darunter die Architekten des Benediktinerordens. Während die Gliederung und die Bauornamentik nun "unselbständigen Steinmetzen" überlassen wurden, waren die altchristlichen Kirchen noch vollständig durchkomponierte Schöpfungen aus der Hand umfassend gebildeter Architekten.[143] Der eigene Elan spiegelte sich in jungchristlicher Aufbruchstimmung, wenn gelegentlich zeitgenössische Bedürfnisse des Kirchenbaus (in Baden) in die Vergangenheit zurück projiziert wurden.[144] Um das Bild bescheidener Ziegelbauten nach der Phase der Monu-mentalbasiliken zu ergänzen, verwies der Architekt auf die Pracht und Größe des zweiten Roms, Konstantinopel. Aus Procopius' *Aedificia* wußte er, daß Kaiser Justinian zum Bau der Sophienkirche ohne Rücksicht auf die Kosten "*alle Künstler auf der ganzen Erde*" , darunter herausragende Techniker wie Anthenius von Thralles und Isidorus

---

[141] s. Hübsch 1858, Teil I, Vorwort; zu Kugler s. Abs. 3.3

[142] Teil II, Sp. 84

[143] Teil I, Schlußteil, Sp. XLIV und Anm. 1

[144] Der badische Pfarrkirchenbau und der frühchristliche sind in seiner Lobrede verschwistert : Nicht nur das "Raumbedürfniß" der christlichen Gemeinde mußte bewältigt sein, das Resultat sollten "erhabene" Räume sein, die mit sparsamsten Mitteln "übermäßig schnell gebaut" werden konnten. Für die Parallele zwischen jungchristlicher Kunst und "classisch-neuchristlicher" Gegenwart spricht auch der Hinweis auf die "neuchristliche" Kunst von Schnorr, Veith, Cornelius und Overbeck (im Vorwort).

von Milet, zusammengerufen hatte. Von solchen Verhältnissen ließ sich beim Bau badischer Pfarrkirchen nur träumen ; erst bei der Domrestaurierung in Speyer (1854-1858) fanden sich Kaiser, Könige, Klerus und Architekt zur Errichtung eines Monuments zusammen.[145]

Aus dem Überblick über die Merkmale altchristlicher Architektur seien an dieser Stelle nur die wichtigsten Punkte der "Untersuchung" skizziert, da die Einzelanalysen den Rahmen sprengen würden. Hübsch nutzte sein im Katalog ausgebreitetes Material im ersten Teil exemplarisch, um Fragen des Typus und häufiger Merkmale zu klären. Er tat dies wie in seinen früheren Schriften nicht im Sinne eines antiquarischen Denkmälerforschers, sondern mit dem Ziel der Widerlegung bisheriger Urteile über die unterschätzten technischen und ästhetischen Leistungen des "altchristlichen Stils". Seine kurzen Beschreibungen sind vor dem Hintergrund des verflochtenen architekturhistorischen und (neo-) gotischen Diskurses zu lesen. Doch selbst die Charakterisierung romanischer Bauten kommt kaum über das allgemeine Stilporträt von 1847 hinaus, weil der Vergleich zwischen den Bauarten primär die Abhängigkeit nachfolgender Baustile vom Ursprungsstil belegen soll, anstatt wiederum deren Beitrag zu würdigen. Die "Vergleichungen" der Strukturen aufeinanderfolgender Baustile, die konstant als Konstruktions- und Dekorationssysteme definiert sind, werden relativierend eingesetzt. In der Triade "altchristlich / romanisch / gotisch" hatte der Ursprung des Stils den höchsten Wert, da er einen Fundus von Typen und Bauformen barg, der "für die späteren christlichen Kirchen in allen Ländern Europas" grundlegend blieb.[146] In Grundriß und Aufriß zeigte der "altchristliche Stil" eine Vielzahl geometrischer Grundformen, die zu zahlreichen Varianten kombiniert, einfache oder komplexe Baugruppen ergaben :

---

145 Teil II, Kirchen des Orients , Sp. 84-86 , hier Hübschs Zitat aus Procopius, Sp. 84, Anm. 1 : "ohne Rücksicht zu nehmen auf die Kosten ... alle Künster auf der ganzen Erde zusammen [rief]." Prokopios (geb. um 500) erlebte die Regierungszeit Justinians und verfaßte drei Hauptwerke : In "Aedificia", um 555 in 6 Büchern verfaßt, verherrlichte er Justinian als Bauherrn im Sinne der offiziellen Herrschertheologie. Das erste Buch beschreibt die Bauten Konstantinopels. Die übrigen Bücher behandeln Asien, Armenien, Europa, Palästina, Libyen sowie Afrika. Italien fehlt aus nicht bekannten Gründen. Procops Stil orientierte sich am griechischen Klassizismus (Herodot , Thukydides, u.a.) . Dies motivierte vermutlich Hübschs häufige Hinweise auf die "classische Bildung" der altchristlichen Epoche. Zu Procop s. Wolfgang Buchwald / Armin Hohlweg (Hrsg.), Dictionnaire des Auteurs Grecs et Latins de l' Antiquité et du Moyen Age, deutsche Ausgabe "Tusculum-Lexikon" , München 1991, 718-719

146Teil I, Vorwort; Nachweis aller Formen des Kirchenbaus im Ursprung, Teil I, Sp. 40

> "Wir sehen erstens zur Hauptform der Grundrisse das Oblongum, die T-Form, das lateinische Kreuz, das griechische Kreuz, das Quadrat, das Octogon, den Kreis gewählt, und diese Formen wieder mannichfach unter sich verbunden, und den durch die Umfassungs-Mauern umschlossenen Raum entweder einschiffig oder mehrschiffig, zweitens sehen wir die Abseiten einstöckig und zweistöckig, die Säulenstellung rein oder durch Pfeiler unterbrochen, die Decken und Schiffe alle oder theilsweise aus Holz , wie bei der basilikalen Anlage, wo nur die Absis und manchmal auch noch die Kreuzarme gewölbt sind; oder wir sehen den Mittelraum gleich den Seitenräumen überwölbt, wie gewöhnlich bei den mehr concentrischen Anlagen. " [147]

Diese geometrische Reduktion erinnert an eine praktische Entwurfslehre, z.B. Weinbrenners Vorschläge über mögliche Baugruppen-Kombinationen im "Architektonischen Lehrbuch".[148] Sein Schüler fand in der altchristlichen Epoche einen Kanon aller zum Kirchenbau notwendigen Bautypen und Elementarformen in ihrer anfänglichen, klaren Struktur : Ältere Vorstufen waren die erwähnten rechteckigen Katakomben-Kapellen mit halbkreisförmiger Apsis, weil sie die "kirchliche" Funktion der Rundnische belegten. Neben überwölbten Zentralbauten in runder oder polygonaler Form prägten vor allem kleine, dreischiffige Basiliken wie S. Sabina und S. Pudenziana die altrömische Phase und fanden in ganz Europa Verbreitung. Damit wandte der Architekt sich gegen die These, daß oblonge Basiliken sich "erst mit dem Beginn der mittelalterlichen Architectur aus der basilikenartigen Anlage vermöge eines Fortschritts" entwickelt hätten. Das Verhältnis zu den beiden späteren Bauarten wird als Kontinuität eines frühchristlichen Typus beschrieben. Das Vorkommen dreischiffiger , flachgedeckter Säulenbasiliken selbst in der Gotik bestätigte rückwirkend die normstiftende Rolle des antiken Ursprungs.[149] Im Fall S. Pudenzianas rekonstruierte Hübsch nach einer Beschreibung des Damasus und eigenen Untersuchungen den verlorenen Ursprungszustand und datierte den Bau bereits in die konstantinische Zeit. Zu den ältesten römischen Basiliken zählte auch S. Balbina (um 422-432), deren Innenraum mit offenem Dachstuhl ihm Anregungen für die Dachkonstruktionen

---

[147]Teil I, "Mannigfaltigkeit der altchristlichen Kirchen-Plane", Sp. 30 und Teil II, Sp. 58

[148]vgl. Weinbrenner, Das Architektonische Lehrbuch, 3. Theil, 2. Heft , Tab. LX (o. Abb.). Die Tafel zeigt 34 Kombinationsmöglichkeiten stereometrischer Körper.

[149]"Es blieb ja die altchristliche Basilika d.h. das dreischiffige Langhaus mit reinen Säulen-Stellungen und Holzdecken während der ganzen romanischen Periode neben dem gewölbten Langhaus ebenfalls beliebt und zwar in genauer Nachahmung der Basiliken-Form. Selbst an vielen Beispielen von gothischen Basiliken fehlt es nicht." ; Teil I, Sp. XXXIII

eigener Bauten vermittelte.[150] Den frühchristlichen Typus mit Transept repräsentierte S. Maria Maggiore, die nach Untersuchungen der Mittelschiffmauern und literarischen Beschreibungen rekonstruiert wurde. [151] In den Monumentalbasiliken der ersten Phase mit bis zu fünf Schiffen wurde das bisherige Architravsystem mit antiken Marmorsäulen durch die Säulenbogenstellung ergänzt (z.B. Alt St. Peter). Den hiervon abgeleiteten Typus der frühchristlichen Basilika römischer Provenienz charakterisierte er in Teil II als drei - oder mehrschiffigen Bau mit flachen Holzdecken, dessen Seitenschiffe nur halb so hoch wie das Mittelschiff waren. Die Außenwände hatten nur dann zwei übereinanderliegende Fensterreihen, wenn sie auch im Innern zweistöckig waren - eine bei eigenen Kirchen angewandte Regel tektonischer "Wahrheit".[152] Weitere Merkmale der frühen Basilikentradition waren das breite Mittelschiff mit Obergaden und weiten Säulenstellungen, deren Höhe auf die Seitenschiffe abgestimmt war. Kennzeichen früher Monumentalbasiliken waren kostbare Marmorsäulen der antiken Monumente (Spolien), während die Säulen der späteren Basiliken im provinziellen Rom aus vielen Stücken gemauert wurden.[153] Bauten der konstantinischen Zeit wie S. Agata in Rom veranschaulichten die frühe Erweiterung des antiken Architravsystems durch die Säulenbogenstellung in Ziegelkonstruktion. Auf der Tafel zu den "altchristlichen Kirchen des Okzidents" findet sich die Wandgliederung des Mittelschiffs mit den Pfeilerarkaden von SS. Nereo ed Achilleo und den Säulenstellungen von S. Maria in trastevere zu einer Reihe konstruktiver Varianten zusammengestellt.[154] Die Überwölbung unverjüngter Säulen oder Pfeiler mit Rund- oder Stichbögen wies Hübsch als entscheidendes Merkmal altchristlicher Bautechnik bereits für das frühe 4. Jahrhundert an den bereits erwähnten Zentralbauten S. Stefano rotondo, S. Lorenzo in Mailand, S. Giovanni in Fonte in

---

[150]"aus älterer christlicher Periode", s. S. Pudenziana (Rom), Teil II, Sp. 6; S. Balbina , Teil I, Sp. XXXVII, "constantinische Zeit (400-500)", vgl. Atlas (1862) , Tafel VII und XI

[151]nach Anastasius Bibliothecarus , s. Teil II, Sp. 20 , Zusammenfassung der Charakteristika der ältesten Kirchen der "ersten Periode"; zu S. Maria Maggiore vgl. Tafel IV , fig. 16. S Paolo (fuori le mura) s. Atlas (1862), Verzeichnis der Denkmäler, "Alte Paulskirche". Die Kirche war 1823 abgebrannt und wurde bis in die 1850er Jahre wiedererrichtet.

[152]vgl. Kap. 4.1

[153] Teil I, Sp. XXX f. und Teil II, 3; . 20

[154]Tafel IV, fig. 18 S. Agata alla suburra, datiert um 460, vgl. Atlas (1862), Tafel III; fig. 19 SS. Nereo ed Achilleo, mit oktogonalen Pfeilerarkaden, datiert 795-816, vgl. Atlas (1863), Tafel III ; fig. 20 S. Maria in trastevere, Periode 900-14. Jahrhundert. Hübsch nahm eine Entstehung im 12. Jahrhundert mit den Kirchen S. Giovanni e Paolo, San Eustachio und Trinità dei monti an. In der Architravzone sind segmentförmige Ziegelbögen erkennbar.

Florenz und verschiedenen anderen Rundbauten nach. Da er Kuppeln über weiten Säulenbogenstellungen als Charakteristikum frühchristlicher Gewölbetechnik klassifizierte, datierte er z.B. das Baptisterium des Doms von Novara in dieselbe Zeit wie die Mailänder Laurentiuskirche.[155] S. Lorenzo wurde von Hübsch an Ort und Stelle vermessen und aufgrund ihrer über 24 Meter breiten Kuppel mit überhöhtem Bogenprofil als älteste "altchristliche Kirche" der ersten Periode zur Zeit Ambrosius' gewürdigt. An diesem Bau spezifizierte er typisch geltende Merkmale christlicher Bau - und Gewölbetechnik, deren Elastizität die Schwerfälligkeit der römischen (Gußmauer-) Gewölbe eindrucksvoll übertraf. [156] Als Kronzeuge der hohen Qualität im Pfeiler- und Kuppelbau des 4. und 5. Jahrhunderts galt die Kirche als unübertroffenes Vorbild späterer oberitalienischer Kuppelbauten bis zu den großen Renaissancekuppeln. Als weitere Beispiele, die in mittelalterlichen Zentralbauten nachgeahmt, doch nicht überboten wurden, sind das Florentiner Baptisterium , San Vitale in Ravenna und die Kirche des Hl. Sergius und Bacchus in Konstantinopel für die Hochphase des Stils zwischen dem 4. und 6. Jahrhundert aufgezählt. Mit Hinweisen auf das an diesen Zentralbauten ausgeprägte Pfeiler-Gewölbe-System und die vormals große Verbreitung der "centrischen Anlage" und "Kuppelkirchen" im Okzident wies er zwei Thesen der kunsthistorischen Literatur zurück : Von einer Differenzierung der Bautypen nach dem griechischen oder römischen Kultus könnte vor "Beginn des Mittelalters" nicht gesprochen werden, da Zentral- und Longitudinalbauten gleichmäßig bis zum 7. Jahrhundert in (West-) Europa und dem Vorderen Orient anhand der Ruinen und Quellen nachweisbar seien. Zweitens nahm er die Ausbildung und technische Reife des Pfeiler-Gewölbe-Systems mit Hinweisen auf die zahlreichen Kombinationen an römischen, ravennatischen und griechischen Bauten bereits für die altchristliche Epoche in Anspruch.[157]

---

[155]Der Dom zu Novara (Tafel LIII, fig.4) wurde in die letzte Phase ab dem 10. Jahrhundert datiert. Das Baptisterium (Tafel IV, fig. 6-7) hielt Hübsch für einen typischen polygonalen Bau des 5. / 6. Jahrhunderts. Seine Frühdatierung wurde u.a. von Jakob Burckhardt, Cicerone, Basel 1855, 88 angezweifelt.

[156]Die Erfindung der Ziegelkuppel mit Pendentifs oder sphärischen Dreiecken wird im Text nicht explizit erwähnt, obwohl unter "Kirchen des Orients" Beispiele für im Zentrum überkuppelte Basiliken angegeben sind. Die Kenntnis des römisch-antiken Gewölbebaus geht bereits aus "Ueber griechische Architectur" (1822) hervor.

[157]Teil I, Sp. 33 , Sp. 36 : "Wir sehen also hier, dass das sogenante Pfeiler-System , welches bisher als ein durch die Gothik [sic !] errungener Fortschritt der Gewölb-Construction verkündigt worden war, bereits in gröster Ausdehnung im VI. Jahrhundert angewendet wurde."

Die in der "Untersuchung" erörterten ravennatischen Kirchen zogen aufgrund ihres relativ gut erhaltenen Zustands das Interesse der Forscher und Italienreisenden auf sich. Auch Hübsch spricht von einem "längeren und wiederholten Aufenthalt" in Ravenna, wo die einstige Pracht der Kirchenausstattung ihm nachvollziehbarer erschien. In der Sympathiebekundung für die dortigen Ziegelbauten scheint die historische Distanz kurzfristig überwunden, waren doch die Baumeister Ravennas wie er selbst gewohnt, "mit einem Minimum an Material-Aufwand ihre Kirchen zu bauen".[158] Die Bauten, deren Oberflächen " *nicht mit vergänglichem Verputze überzogen, sondern mit hartgebrannten und ihre Naturfarbe zeigenden Backsteinen verkleidet sind*", genügten den eigenen ästhetischen Ansprüchen an das Baumaterial und dessen Sichtbarkeit.[159]

In Kenntnis der Arbeiten seiner Vorgänger Séroux d'Agincourt, Gailhabaud und Ferdinand von Quast, die die wichtigsten Bauten beschrieben und dokumentiert hatten, unterschied er zwei Hauptphasen.[160] Die erste reicht mit S. Apollinare Nuovo (493-526) bis zum Ende der justinianischen Epoche und umfaßt auch die arianischen Kirchen wie z.B. S. Teodoro (475-526). Die zweite Phase setzte mit König Theoderich ein und brachte in der formalen Gliederung der Zentral- und Langbauten "zunehmende byzantinische Einflüsse", die exemplarisch am Mausoleum erläutert werden. Da Hübsch jedoch lediglich Grundriß und Hauptelemente der arianischen Kirchen mit den "katholischen" Kirchen Ravennas verglich, lehnte er die kunsthistorische These eines "germanischen" Einflusses unter ostgotischer Herrschaft zugunsten altchristlicher Einheit ab.[161] Die Beschreibungen konzentrieren sich auf ausgewählte Monumente, darunter die Basilika S. Apollinare, die Kapelle im erzbischöflichen Palast " aus dem 5. Jahrhundert", den Zentralbau San Vitale[162], die Basilika San Apollinare in Classe[163] aus justinianischer Zeit, die

---

[158]Teil II , "Baptisterium der Cathedralkirche zu Ravenna", Sp. 29-31 und Teil II, Sp. 65

[159]Hierdurch entstünde (am Baptisterium Ravennas) ein "würdiger monumentaler Eindruck",Teil II, Sp. 29; zur praktischen Umsetzung bei eigenen Fassaden s. Kap. IV

[160]Jules Gailhabaud, L'architecture du Ve au XVIIe sieècle et les arts qui en dépendent, Paris 1858. Séroux d' Agincourt hatte in der "Histoire de l'art par les monuments" Bauaufnahmen von S. Vitale und S. Appollinare in Classe publiziert, die Hübsch offensichtlich kannte, ebenso die Aufnahme der Galla Placidia durch F. v. Quast in dessen Werk über Ravenna, Berlin 1842

[161]Unter den Ostgoten setzte keine "germanische" Veränderung ein, s. Teil II, Sp. 64; Sp. 29, Sp. 65-66; Mausoleum des Theoderich Tafel XXI, fig. 7-8 und Tafel XXIV (Schnitt und Ansicht). Dieser Bau war bereits durch Séroux d'Agincourt und Isabelles "Edifices circulaires" dokumentiert worden. Hübsch führte nur die Zwergalerien auf byzantinische Einflüsse zurück.

[162]Tafel XXI, fig. 1 und Sp. 50-52

kleine Basilika S. Vittore[164] und das gegen Anfang des 11. Jahrhunderts erbaute Baptisterium der Kathedrale Ravennas.[165] Für seine eigenen Bauten bevorzugte Hübsch den schlichteren Typ der vorjustinianischen Zeit, der römischen Kirchen verwandt war : Die dreischiffige Basilika ohne Querschiff, Emporen oder Narthex mit einer als Halbpolygon ausgebildeten Apsis. Als wichtiger Bestandteil "christlicher Charakteristik" wurden die später errichteten Glockentürme der Basiliken in die Bauaufnahmen einbezogen oder als Stilelemente einzeln illustriert (vgl. Tafel IV, fig. 5; XV).[166] Besonderheiten der Kirchen, wie runde Glockentürme oder die Blendbögen ("Lesenenarcaden") der Galla Placidia, ordnete Hübsch dem allgemeinen Typus unter, der aus der römisch-konstantinischen Zeit stammte. Daher wurden Merkmale wie die trapezförmigen Aufsätze ("Kragsteine") zwischen Säulen und Bögen an den ravennatischen Hauptschiffarkaden als Stilvariante eingestuft, die mit den Grundsätzen christlicher Baukunst harmonierte.[167] Den für die eigenen Bauten maßgeblichen, unverjüngten Typ der frühchristlichen Säule erläuterte Hübsch u.a. anhand der Säulenstellungen in San Vitale, deren zierliche Deckplatten als funktional begründete Materialverwendung begriffen wurden. Der ravennatische Verzicht auf kolossale Säulen am Triumphbogen zur Chorapsis zeichnet auch Hübschs Kirchenbauten aus. [168] Hingegen zog er dem runden Glockenturm ravennatischer Kirchen in der eigenen Baupraxis die viereckigen Roms und der Toskana vor. Das zu Beginn seiner Laufbahn erwachte Interesse an italienischen *Campanili* erhielt vier Jahrzehnte später lediglich durch ein Denkmälerinventar eine historische Basis und inspirierte den Architekten zu

---

[163]Sp. 59-61

[164]Zu S. Apollinare Nuovo s. Tafel IV , Kirchen des Okzidents , im Text unter "Arianische Hauptkirche Basilica S. Martini in coelo, später S. Apollinare Nuovo", Teil II, Sp. 62
; zu den übrigen Teil II, Sp. 61, "Erzbischöfliche Capelle zu Ravenna", "S.Vittore"

[165]Sp. XXIX- XXXI und Tafel XIII, fig. 13-15, Tafel XV, fig. 2-5, Tafel XXIX, fig. 4-5

[166] Teil II, hier Sp. 64 (S. Apollinare in Classe, "Erzbischöfliche Capelle", S. Vittore, S. Apollinare Nuovo, bez. als "Basilika S. Martini in coelo aureo", s. Sp. 59 ff; zu S. Vitale , s. Sp. 51-52. Auf Tafel XV stellte Hübsch das Baptisterium von Ravenna (fig. 2-5), die Galla Placidia (fig. 6-9) mit den Glockentürmen von S. Pudenziana (Rom), S. Francesco und dem Dom zu Ravenna zusammen.

[167]Abweichend deutete Jakob Burckhardt sie als Zeichen der Rückbesinnung auf die Antike, die der Renaissance Brunelleschis den Weg ebnete, s. Burckhardt, der Cicerone, Basel 1855, 74

[168]Atlas, Tafel XXII, fig. 7 (San Vitale) und 1858, Sp. 32

perspektivischen Darstellungen malerischer Baugruppen mit einseitigen Turmstellungen.[169]

Durch Einbeziehung der Kirchen Konstantinopels, Palästinas und Vorderasiens erhielt die favorisierte Bauart größere Relevanz als Vermittlerin zwischen Antike und Mittelalter. Die Fülle der architektonischen Lösungen lag für ihn im Orient, wo die Erfindungsgabe der Griechen neue "Combinationen der geometrischen Grundformen" hervorbrachte.[170] Als herausragende Beispiele "orientalischer Kirchen" galten der Typus der Emporenbasilika mit zweistöckigen Seitenschiffen und die verschiedenen Arten von "Kuppelkirchen", die sich von der Kaisermetropole bis in die Provinzen des Imperiums verbreiteten. Es wird im Kapitel über Hübschs eigene Kirchen deutlich werden, daß Bautyp und Mauergliederungen, Zickzackfriese und Fensterformen schon lange vor der Abfassung der Denkmälerpublikation die eigenen Entwürfe bereichert hatten. Obwohl einige Merkmale der byzantinischen Kirchen sich kaum mit dem römischen Basilikenbau in Einklang bringen ließen, wurden sie als lokale Variante des Stils gedeutet. Die Einheit begründete der Architekt damit, daß es sich um "dieselben constructiven Elemente wie im Abendland", nämlich Säule, Pfeiler, Tonne, Kugelgewölbe, Kreuzgewölbe, Kuppeln, ruhige Fassaden mit Lesenen oder Strebepfeilern, handelte.[171] Seine Denkmälerkenntnis konnte sich nur für die Kirchen Athens und Konstantinopels auf die eigene Anschauung stützen. Statt der eigenen Bauzeichnungen publizierte Hübsch jedoch Rekonstruktionen, die auf den Materialsammlungen archäologischer Werke wie Couchauds *Choix d'églises byzantines en Grèce* beruhen und das phrygische Hierapolis miteinschließen.[172] Die Architekturdarstellungen verraten nichts über den Überlieferungszustand, da es sich auch hier um approximative Modelle eines ursprünglichen Gesamtbilds handelt. Bei den oft ruinösen oder zerstörten Bauten lag die Aufgabe darin,

> "*nach den Gesetzen der Construction* alle zum vollständigen Bau gehörigen *Hauptformen* zu ergänzen und mittelst *Entlehnung der Detailformen* von

---

[169]S. Maria in Cosmedin. Als Fortsetzung "altchristlicher" Türme in der frühen Renaissance nannte Hübsch S. Spirito in Florenz.

[170]Teil II, "Kirchen des Orients", Sp. 72 ff.

[171]"Hauptuntersuchung", Teil I, Sp. XXXIII-XXXV (Gewölbearten); Teil II, Sp. 87

[172]Couchaud, Choix d' églises byzantines en Grece, Paris 1842. Der Hinweis auf seine "früheren Aufnahmen" der kleineren Kirchen Athens in Teil II , Sp. 88. Explizit erwähnt werden ferner Werke über die Provinzen des byzantinischen Reichs , u.a. Dubois de Montpereux, Voyage au Caucase, en Colchide, en Georgie, en Armenie et en Crimée, Paris 1843 und die "Reisen im Morgenlande" (Beschreibung des Morgenlandes..., 1754) von Richard Pococke.

> gleichzeitig noch existirenden Monumenten ein ziemlich vollständiges und keineswegs willkührlich zusammengetragenes Bild zu geben..."[173]

Viele der Zeichnungen entstanden in Kenntnis von Salzenbergs Forschungen und Bauaufnahmen, darunter Beispiele Konstantinopels, wie die Zisterne der tausend Säulen, die Apostelnkirche, die oktogonale Kirche in Antiochia und die Hagia Sophia. Die unter Konstantin gegründete Basilika des Heiligen Grabes in Jerusalem und die Basilika von Tyrus ("um 323") ist nach Eusebius' Ekphrasen gegeben; für die Zwillingskirche SS. Sergios e Bacchos in Istanbul zog er Procopius' *De aedificiis justiniani* und die jüngsten Beiträge des französischen Archäologen Lenoir heran. [174] Da der weströmische Basilikentyp wenig Abwechslung bot, konzentrierte sich die Auswahl auf neue Typen der Überwölbung und Grundrißgestaltung bis zum 7. Jahrhundert . Die Raumbildungen orientalischer Kirchen werden aus der Perspektive des Ingenieurs als kühne Leistungen gelobt, die selbst modernen Bedürfnissen standhielten und in ihrer Ausstattung mit reichlichem Marmor, Glasmosaiken, Vertäfelungen und Vergoldungen mit der Pracht gotischer Münster wetteifern konnten.[175] Von den zahlreichen Beispielen sind auf der Überblickstafel nur zwei Basiliken in Jerusalem und Konstantinopel (Klosterkirche des Johannes Studios), und die Bauten Justinians, die im Zentrum überkuppelte Basilika Hagia Sophia und die Hagia Eirene (Irenenkirche) zusammengestellt (vgl. Abb. 4). Den Typus der fünfschiffigen Basilika mit zweistöckigen, gewölbten Seitenschiffen hatte Hübsch bereits im Jerusalem des 4. Jahrhunderts entdeckt.[176] Die Überwölbung

---

[173]1858, II, Sp. 77, vgl. "Kirchen des Orients", Teil II, Sp. 73 ff.

[174]Kirchen des Orients, Sp. 73-88: Grabeskirche, Jerusalem (Tafel XXXI, fig. 1-2) nach Eusebius; Basilika in Tyrus (Taf. XXXI, fig. 3) und anderer konstantinischer Kirchen nach Eusebius; Apostelkirche in Konstantinopel (Taf. XXXII, fig. 5-7) und Zisterne der Tausend Säulen (Taf. XXXI, fig. 4-5); Zwillingskirche SS. Sergius und Bacchus; Kirche der Deipara ad Blachernas, nach der Beschreibung des Procop. Hübsch studierte hierzu Du Cange, Constantinopolis christiana, Lib. I und Lenoirs Artikel in der *Revue générale de l'architecture de César Daly*, Paris 1840. Die Verbreitung überkuppelter Basiliken und Kreuzkuppelkirchen in den Randregionen des byzantinischen Reichs dürfte ihm aus Dubois de Montpereux' *Voyage au Caucase , en Colchide , en Georgie , en Armenie et en Crimée*, Paris 1843 bekannt geworden sein.

[175]"Und welche Opulenz entfaltete sich ! ... Die Opulenz ...wetteifert nicht allein mit derjenigen der prachtvollen antiken Bauwerke, sondern auch mit derjenigen der gothischen Münster.", Sp. 84

[176]Bethlehem , "fünfschiffige Basilika mit Querschiff , 6. Jahrhundert", Tafel V, fig. 3-4; "Kirche des Hl. Nikolaus in Myra", Tafel V, fig. 11-12; vgl. Atlas (1862), Periode 300-400, Jerusalem, Kirche des Konstantin gegenüber dem Hl. Grab, Tafel XXXI; Periode 500-600: "Apostel-Kirche, Tafel XXXII; Kirche der Deipara as Blachernas, Tafel XXXII-XXXIII; Irenen-Kirche (Kuppel mit Tambour), Tafel V, fig. 8-9, 12; Kirche des Hl. Michael am Anaplus, Tafel XXXV; Kirche des Sergios e Bacchos (6. Jh., Zentralbau mit Narthex), Tafel XXXII; Sophien-Kirche, Tafel V, fig. 5-7, ferner Tafel XXVI, fig.9-13; Tafel XXXIV, fig. 1-3. Nicht näher bezeichnet

von Longitudinalbauten wurde aus den frühchristlichen Zentralbauten Roms und Mailands (S. Lorenzo, S. Aquilino) abgeleitet, um die These einer separaten byzantinisch-oströmischen Entwicklung zu widerlegen. Die Unterschiede zwischen Orient und Okzident beschränkten sich auf komplexere Baugruppen, den Einzug zweistöckiger Emporen, abweichende Fassadengliederungen mit häufigeren Fenstern und einen größeren Luxus in der Bauausstattung. Nur die Genese der Emporenbasilika wird mit dem Hinweis auf die Geschlechtertrennung während des Gottesdiensts erklärt . Das Hauptinteresse gilt der Weiterentwicklung der beiden Hauptbautypen, Zentral- und Longitudinalbau.[177] So wird die frühchristliche Basilika S. Lorenzo fuori le mura in Rom mit ihren zweistöckigen Nebenschiffen in Relation zur Emporenbasilika des Studios-Klosters gesehen, deren Säulenreihen mit geradem Gebälk auf den altrömischen Typ verwiesen. Die außen dreiseitige, innen halbrunde Apsis des (zerstörten) Baus beeinflußte eigene Pfarrkirchenentwürfe. Die Wechselbeziehungen zwischen Orient und Okzident dokumentierte Hübsch mit Erweiterungen des schlichten Grundplans in der römischen Architektur des 7. und 8. Jahrhunderts. Beispielhaft waren Emporenbasiliken wie S. Agnese fuori le mura, in denen über den Hauptarkaden weitere Rundbogengalerien eingezogen waren und das schmälere Mittelschiff mit einer Holzdecke abschloß. In Schema und Proportion deutlich byzantinisch beeinflußte Kirchen wie S. Giovanni a Porta Latina, an deren querrechteckigen Vorchor sich eine außen polygonale Apsis fügt, dokumentierten die "Mannigfaltigkeit" des Universalstils .[178] Auch die Ausbildung der "gewölbten Langhausbasilica" datierte der passionierte Archäologe in Abgrenzung von der "bisher fast allgemein docirte [n] Ansicht" der Kunsthistoriker nicht in das frühe 11. Jahrhundert, sondern mit Hinweis auf die Apostelnkirche in die justinianische Zeit.[179] Mußte Hübsch einerseits zugeben, daß Gewölbe sich

---

ist "Eine kleine altchristliche Kirche / Constantinopel / 600-750", Tafel V, fig. 13, die nur im Aufriß gegeben ist.

[177]"Gallerien für die Weiber", Teil II, Sp. 87. Kirchen des Orients; vgl. zur "weniger reichen" Fassadengestaltung Sp. 55-56

[178]Sowohl die (ruinöise) Studios-Kirche als auch die unter Papst Honorius III. 1216-1227 umgebaute Laurentiuskirche ist nach Quellen (Anastasius Bibliothecarius) ihrem frühchristlichen Bild angenähert, s. Teil II, Sp. 35 und Atlas (1862), Tafel XVII, fig. 2 zur Studios-Kirche vgl. W. Salzenberg , Alt-christliche Baudenkmale von Konstantinopel, Berlin 1854; zu S. Agnese (Tafel XXXVII), "Periode 600-750". "S. Giovanni in porta latina, 772-795 erneuert", s. Teil I, Sp. XXV und Atlas (1862), "Periode 750-900". Viele der tatsächlich erst im 16. Jahrhundert (oder später) eingezogenen Kassetten- und (bemalten) Balkendecken wurden vom Architekten , wie im 19. Jahrhundert allgemein, für "ursprüngliche" (nach Bränden erneuerte) Bauteile gehalten.

[179]"Merken wir uns also, dass die gewölbten Lang-Kirchen der ersten Hälfte des Mittelalters...mit oder ohne Kuppel...keine neue Erfindung..., sondern eine ziemlich

beim römischen Basilikenbau bis zum frühen 7. Jahrhundert auf Nebenschiffe, Choranlage und Vorhalle beschränkten, konnte er mit seiner Rekonstruktion von S. Pietro in vincoli auch den Typ der kreuzgewölbten Säulenbasilika zur "Universalsprache" des altchristlichen Stils zählen. Sogar für den Wechsel von Pfeiler und Säule bei den Stützen des Mittelschiffs, den man zu dieser Zeit für eine Besonderheit romanischer Architektur (u.a. im Rheinland) hielt, konnte er mit der Kirche der Deipara ad Blachernas und dem frühchristlichen Vorgänger der Mailänder Emporenbasilika S. Ambrogio auf einen altchristlichen Urtyp verweisen.[180] Gleichfalls wurde die Symbolik kreuzförmiger Grundrisse, die die Gotikverehrer als Erfindung der "*germanischen Volksstämme*" beanspruchten, mit der durch Gregor von Tours beschriebenen Kuppelbasilika über Kreuzesgrundriß für das 5. Jahrhundert nachgewiesen.[181] Die Ausprägung der überkuppelten Basilika bzw. der späteren Kreuzkuppelkirche über Zentralgrundriß wurde als typisch "altchristlich" bezeichnet, da schon Bauten des 6. Jahrhunderts wie die Hagia Sophia über das "Pfeiler-System, welches bisher als ein erst durch die Gotik errungener Fortschritt der Gewölb-Construction verkündigt worden war", verfügten.

Die Hauptthese einer Stileinheit vertrat Hübsch auch für den Bereich der Ornamentik : Sie führte im Textband zu detaillierten Vergleichen plastischer Architekturglieder der römischen und ravennatischen Monumente mit denjenigen Konstantinopels, wozu er den Leser auf eigene Ornamentik-Tafeln und die Aufnahmen Wilhelm Salzenbergs verwies.[182]
Der "philosophische" Nachweis einer Stilcharakteristik steht in diesem Abschnitt häufiger im Widerspruch zum historischen Befund. Die von altrömischen Formen abweichenden Friese, Kapitelle etc. wurden mit dem Mangel klassisch-antiker

---

rohe Fortsetzung...in viel geringeren Dimensionen [waren] ", Teil II, hier Sp. 81; Apostelnkirche zu Constantinopel (mit zweistöckigen Säulenstellungen im Hauptschiff), vgl. Atlas (1862), Tafel XXXII

[180]SS. Gervasius e Protasius (Sant'Ambrogio) , Rekonstruktion der 386 geweihten Kirche nach Ambrosius, s. Teil I, Sp. XXIII und Tafel III, fig. 14. Die überlieferte Emporenbasilika ohne Obergaden, mit schweren Gurtbögen und Kreuzrippengewölben (11.-12. Jahrhundert) interessierte den Architekten nicht.

[181]s. Teil I, Vorwort; Teil II, Sp. 79. Die Polemik richtet sich u.a. gegen Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842, S. 421; Kirche des Hl. Martin in Tours, "erbaut von Bischof Namantius", Periode 400-500, s. Teil II, Sp. 108 und Atlas (1862), Tafel XLVIII, fig. 6. Die Rekonstruktion zeigt eine dreischiffige gewölbte Basilika mit Stützenwechsel und Kuppel.

[182] s. Teil I, Sp. XXXVII- XXXIX; XLI-XLII; Teil II, Sp. 52 f. vgl. zur Ornamentik Salzenberg (1854), 55 f. . Hübsch farbenprächtige , teilweise golden unterlegte Darstellungen von Fußböden, "Lineamenten" und "musiven Details" orientieren sich an Salzenbergs anspruchsvollen Illustrationen.

Vorbilder und der Experimentierfreude der Byzantiner ("Griechen") erklärt, jedoch als Varianten desselben Ursprungs bewertet.[183]

Altchristliche Perlenstäbe, Friese, Zahnschnitte oder Palmetten orientierten sich an der Klassik, erreichten jedoch deren "antik-griechische und römische Eleganz" nicht mehr. Die nachlassende Feinheit wurde mit der "Zerrüttung der inneren Zustände" in der Zeit nach Diocletian begründet, die sich negativ auf den Linearstil und die Glätte der zusammengefügten Stücke ausgewirkt habe.[184] An ausgewählten Beispielen zeichnete Hübsch den stilistischen Wandel der antiken Ursprungsform morphologisch bis zur Romanik, zum Teil sogar bis zur Gotik, nach (Abb. 5). Eine für die eigenen Friesentwürfe zentrale Grundform stellt das Akanthusblatt dar, das an griechischen und romanischen Monumenten vorkam (ibid., fig. 1-3) . Während es in der klassischen Antike ausladend, schwungvoll und naturgetreu anmutete, wandelte es sich unter den Händen altchristlicher "*Ornamentisten*" zu einer strengeren, stilisierten Form mit variiertem Blattwerk und scharfkantigen Konturen. Die romanische Variante setzte den Abstraktionsprozeß durch eine plumpere Nachahmung der spätbyzantinischen Akanthusfriese fort. [185] In der Ornamentik bestimmte sich der ästhetische Wert nach der Nähe zur Klassik, weshalb die Steinmetzarbeiten mittelalterlicher Dome nicht interessierten. Da die Funktion des Baudekors als "unwesentlich" definiert war, konnte die Verflechtung frühchristlicher Ornamentik mit der römischen Kaiserzeit die "christliche Charakteristik" im Kirchenbau nicht gefährden. Daher betonte Hübsch die Überlegenheit griechischer Ornamentik gegenüber den antikisierenden, oft vereinfachenden Formen der frühchristlichen Bauten. Die Zusammenstellung korinthisierender und ionisierender Kapitelle der "früheren [altchristlichen] Periode" (fig. 6), der ravennatischen Kirchen (fig. 4-5; 7) und der "byzantinischen"

---

[183]"Die christliche Bauschule zu Rom, deren Beginn von Constantin dem Grosen an zu datieren ist, hatte zur architectonischen Feingliederung ihrer in neuem Geiste aufgeführten Kirchen ... die Zierprofilierung und die Ornamentirung der heidnisch-römischen Monumente aus der späteren Kaiserzeit, also den späteren *formalen Classicismus* adoptirt. Und der gleiche *Formalismus* musste sich denn auch auf Constantinopel übertragen. Nun aber waren dort die Künstler nicht in dem Mase, als zu Rom von antiken Monumenten umgeben. Daher hielten sie auch nicht so lange ...als die ersteren an den classischen Detail-Bildungen fest, und sahen sich vermöge des Luxus der Hauptstadt eher veranlasst, manche neue ... Motive zu versuchen.", Teil II, Sp. 52 (S. Vitale, Ravenna); vgl. ebenso Sp. 58

[184]Gemeint ist der Vergleich "spätclassischer Zierprofile" und Ornamentik mit der alexandrinischen und hadrianischen Ornamentik, s. Teil I, Sp. XXXVII, "Die formale Gliederung und Ausbildung der altchristlichen Architectur"; vgl. Vorwort

[185]Teil I, Sp. XL. Seit seiner letzten Italienreise (1859 / 60) widerrief er frühere Zuschreibungen und datierte die Entstehung des Akanthusblatts in das Rom der "heidnischen Kaiserzeit", s. Teil , Sp. 54

am Fondaco dí Turchi (Venedig) und dem Atrium der Johannes Studios-Kirche in Konstantinopel sollte den Wandel von einer phantasievollen, doch "organischen" spätantiken Gestaltung zu den zurückgenommenen, stark stilisierten Gestaltungen der byzantinischen Ornamentik dokumentieren. An christlichen Bauten beobachtete Hübsch Vielfalt, "freie Nachbildung"[186] und neuartige Komposita, die auch für eigene Säulenkapitelle Anregung boten. Die Vorliebe für Italien hatte sich durch die Beschäftigung mit Salzenbergs Forschungen nicht gewandelt, denn die starren Formen, "scharfen Kanten", Flecht- und Nestelwerke byzantinischer Kapitelle mißfielen seinem Empfinden für "freie Grazie" und "classische Wohlbemessenheit".[187] Nach einem Vergleich "sämmtlicher architectonischer Elemente" S. Vitales mit jenen der Kirchen Konstantinopels und "anderen altchristlichen Kirchen des Occidents" glaubte Hübsch gegen die Ansichten der Kunsthistoriker endgültig bewiesen zu haben, daß es

> "nur ein und denselben, nur in Nuancen variierenden Baustyl in Orient und Occident [gab] soweit die christliche Cultur reichte."[188]

Mit demselbem Argument bestritt er das Wirken eines "*germanischen*" Formwillens in der romanischen Bauornamentik , da er viele Formen als Einflüsse der "*byzantinischen Schule*" in Italien erkannte.[189]

Angesichts der Denkmäleraufnahmen im Atlas, deren Form allerdings oft purifiziert und harmonisiert wurde, überrascht die stereotype Abwertung der romanischen Sakralarchitektur. In der Diskrepanz zwischen historischem Wissen und ästhetischer Wertschätzung liegt die Crux dieser späten, anachronistischen Beurteilung der mittelalterlichen Stile. Die überwölbten Pfeilerbasiliken der

---

[186]Teil I, Sp. XXXVII f. "Die formale Gliederung und Ausbildung der altchristlichen Architectur"; vgl. Atlas (1862), XI, fig. 4, fig. 8 , fig. 13

[187]Teil II, Sp. 58; zu "merklichen Abweichungen" im Orient s. Sp. 55

[188]"Wenn auch .. mit dem Beginn des Mittelalters die oblonge Anlage mehr im Occident, die concentrische Anlage mehr im Orient angewendet wurde; so waren doch ... beide Hauptanlagen sowohl im Orient als im Occident beliebt. Sie entsprechen beide gleich zweckmäßig dem Cultus, und zeigen trotz dem .. verschiedenen Grundplan den gleichen architectonischen Haupt-Character . Dieser geht überhaupt nicht aus der speciellen Gestaltung des Grundplanes hervor, sondern aus der Gestaltung der verschiedenen Elemente des Baues - .. der Säulen, der Fenster- und Thüröffnungen, der Gesimse etc. Diese sind aber ... so gleich gestaltet und decorirt, dass von zwei verschiedenen Stylen nicht die Rede sein kann", "...wie bisher die meisten Kunsthistoriker apodiktisch ausgeprochen haben.", Teil I, Vorwort und Teil II, Sp. 52

[189]"Band- und Nestelwerke", die "manche Kunsthistoriker ohne allen Beweis" auf germanische Einflüsse seit dem 9. Jahrhundert zurückführten, seien bereits im 6. Jahrhundert in Konstantinopel ("byzantinische Schule") ausgeprägt worden, s. Teil I, Sp. XL

Romanik konnten daher "keine neue Erfindung und auch keine Verbesserung" sein, weil die Vorzüge eines breiten und hellen Hauptschiffs verloren gingen. Weil der Stil konstant als Summe von Elementen aufgefaßt wurde, ließ er "überhaupt gar keine neuen [,] vorher noch nicht producirten Formen" mit Ausnahme unstatischer "Relief-Decorationen" erkennen :

> "Höchstens erscheint darin ein Fortschritt, dass die erst seit dem V. Jahrhundert üblichen Glockenthürme , die früher zur Seite der Kirchen errichtet worden waren, bei den romanischen dem Hauptbau - wiewohl in überzähliger burgenartiger Menge - angefügt worden sind, und dass der ernste Sinn der heroischen germanischen Völker in entschiedener Vorliebe für unzerstörbare Werke mehr Werth auf durchgängig gewölbte Kirchen legte..."[190]

Waren die Pfeilerflächen einst glatt und mit "Lineamenten" sparsam verziert, erhielten sie in der romanischen Epoche dünne Halbsäulen vorgeblendet, die sich in der Gotik zu rohrartigen Diensten verdünnten.[191] Die Kryptagewölbe romanischer Kirchen brachte Hübsch mit Kreuzgewölben frühchristlicher Provenienz , u.a. der "Cisterne zu Constantinopel" , in Verbindung. Dort entdeckte er auch Kapitelle mit "stark ausgebauchte [n] Glocken, die .. durch vier Gräthe ins Viereck übergehen" . Diese wurden als frühchristliche Urform des Würfelkapitells aufgefaßt, das in den romanischen Kirchen ohne antikes Empfinden für Ausgewogenheit in roher Weise den bzyantinischen Monumenten nachempfunden worden sei. Rundbogenfriese wiesen schon ravennatische Bauten auf, und selbst die Zwerggalerien romanischer Chor- und Eingangsfassaden wurden als "echt altchristliches Element" dem universalen Stilkonzept einverleibt.[192] Die Auswahl romanischer Kirchen steht in Beziehung zur Charakteristik des altchristlichen Stils und bestätigt anhand

---

[190]"Hauptuntersuchung", Teil I, Sp. 20; vgl. Vorwort: "Wir finden ausser dem Oblongum ... und der T-Form auch das Quadrat, den Kreis, das Octogon, das griechische Kreuz, das lateinische Kreuz .. mit geraden als mit abgerundeten Armen. Und diese Formen wieder in complicirter Weise ... verbunden , und zu mehrschiffigen Räumen erweitert, so dass nicht wohl bei irgend einer mittelalterlichen Kirche ein neuer, früher noch nie dagewesener Grundriss vorkommen möchte."

[191]"Kirchen des Orients", Zitat Sp. 81

[192]Teil I, Sp. 36, "... was in den Crypten der romanischen Kirchen vielfach Nachahmung fand."; zur Zisterne der tausend Säulen in Istanbul vgl. Atlas (1862), Tafel XXII, XXXI , mit Hinweisen auf die Tafeln in Salzenberg (1854), Tafel 38. Die Herleitung der Rundbogenfriese (Säule des Theodosius, Konstantinopel; Wandgliederung des Baptisteriums , Ravenna), Würfelkapitelle und Zwerggalerien ("Klein-Arcaden") identisch im Artikel "Das bedeutendste altchristliche Denkmal in Mailand", DKB (1855), 177-178. Die Kapitelle der Zisterne würdigte Hübsch bereits 1828 als "einfache [n] Übergang aus dem Runden [*der Säule, Anm.*] ins Viereckige". In der Sptäpublikation entfällt der Zusatz, sie seien den "griechisch-dorischen" Kapitellen ähnlich, vgl. Hübsch 1828, 34

frühromanischer Bauten und schlichter Klosterkirchen dessen Einfluß und Kontinuität von der karolingischen Architektur des Aachener Münsters bis zur italienischen und deutschen Romanik des 12. Jahrhunderts. So galt z.B. die Limburger Klosterkirche als Fortsetzung der altrömischen Säulenbasilika im 11. Jahrhundert, während der Speyerer Dom als ursprünglich gewölbte Pfeilerbasilika eingeschätzt wurde.[193] Steht die Romanik der "altchristlichen" Bauart auch näher, wurde sie weiterhin mit klassischen Maßstäben beurteilt, was zu ausgefallenen Vergleichen führt. So fühlte sich Hübsch in S. Maria auf dem Kapitol zu Köln an die Mäiländer Laurentiuskirche erinnert, da die konstruktive Kühnheit der Wölbung "*kaum annehmen* [*ließe*]*, dass dieselbe der früheren romanischen Periode angehöre*." Die überwiegend italienischen Bauten, darunter der Dom zu Pisa, bewiesen, "*dass in Italien die altchristliche Basilica ohne Unterbrechung beliebt blieb*."[194] Es ist kaum möglich, in der Auswahl eine Gruppe kanonischer Bauten des Rundbogenstils zu erkennen, die Hübschs Kirchenbauten vollständig erklärt. Durch die rationalistische Zergliederung in "Elemente" sind die historischen Quellen selten eindeutig zu benennen und beziehen sich nicht auf bestimmte Gebäude in ihrer Gesamtheit, sondern auf Konstruktionstypen und Verzierungen. Bauten, die für eigene Entwürfe oder das theoretische Frühwerk wichtig waren, fehlen im Verzeichnis.[195] Bis zuletzt hielt Hübsch die romanischen Pfeilerbasiliken für "unverhältnissmäsig lang" und zu eng; in ihnen reduzierte sich die frühere Fülle im Sakralbau auf massige Pfeilerbasiliken über lateinischem Kreuz.[196] Das Ende der Abhandlung ist daher eine Apologie des altchristlichen Stils, das als Rückzugsgefecht einer durch historisierende Neostile bedrängten, klassisch-tektonischen Architekturdefinition gelten kann. Der Nachweis der besseren

---

[193]Teil II, "Verhältnis der altchristlichen Architectur zu den späteren Baustylen": "Zu dem Zwecke der Vergleichung ... mit der romanischen Architektur werden .. Grundriss, perspectivische Ansicht, Durchschnitte und Detailzeichnungen des Kaiserdomes ... und der Klosterkirche ... gegeben.", Sp. 111; zur Klosterkirche s. Teil II, (Bauaufnahme), Sp. 114-5; zum Speyerer Dom s. Kap. V

[194]S. Maria auf dem Kapitol , s. Atlas (1862) , Tafel LIII, "gibt zur Vergleichung 24 Grundrisse von Kirchen aus dem VIII. bis XIII. Jahrhundert", zit. n. Teil II (Textband) , "Plane von Kirchen aus dem 8. bis 13. Jahrhundert", Sp. 116-117 (Legende) , Nr. 8 (S. Maria auf dem Kapitol) : "...und man muss versucht sein, ein altchristliches Monument von der ersten Gründung im Jahre 700 zu erkennen."; vgl. ibid., Nr. 13, "Dom zu Pisa, um 1092 erb.", Teil II, Sp. 116

[195]z.B. Marienkirche, Gelnhausen; romanischer Teil des Freiburger Münsters; Abtei Maria Laach

[196]Den Typus der über der Vierung überkuppelten Basilika wird nicht als originärer Beitrag romanischer Architektur , sondern als Nachfolge der Kuppel-Basiliken beurteilt : "dabei sind die Freipfeiler meist so massig, dass sie die Durchsicht [auf den Altar] sehr behindern. Erst an den spät-gothischen Kirchen wurden sie wieder schlanker angelegt, und weiter auseinander gerückt.", Teil I, Sp. 32-33

Eigenschaften wurde durch statisch-strukturelle und ästhetisch-formale Vergleiche bestimmt, die hier nur anhand zweier Tafeln skizziert werden sollen (Abb. 6).[197]

Die chronologische Reihe basilikaler Querschnitte sollte nachweisen, daß die altchristliche Technostatik "weder von der romanischen noch von der gothischen überholt" worden und damit vorbildlich für Konstruktionsweisen der Gegenwart sei. Die ersten vier "Hauptprofile" repräsentieren je zwei flachgedeckte und gewölbte Bauten : Die Basilika von Parenzo (Dom), Sant' Agnese (Rom), S. Lorenzo (Mailand) und S. Giovanni in Fonte (Florenz). Die gewölbten Profile verglich Hübsch mit denjenigen des Salierdoms , der Kathedrale Notre dame und dem Kölner Dom:

> "Welche Massen sind nun bei den romanischen und gothischen Gebäuden ...verwendet ! Und wie kühn sind bei den altchristlichen Gebäuden die an 28 Meter weiten Gewölbe des Mittelraumes durch schlanke Pfeiler und Mauern gestützt und zusammen gehalten !"[198]

Das Wölbprofil der Denkmäler wird danach geprüft, ob die Grundsätze der Materialökonomie und der statischen Vernunft befolgt und die nötige "Geräumigkeit" erreicht wurden. An Durand erinnert das Vorrechnen der Materialvergeudung seitens der Baumeister des Kölner Doms, dessen Strebepfeiler die dreifache Masse der zweckmäßigen Form erhielten. Vor dem Hintergrund zeitgenössischer konstruktiver Gotikanalysen, wie sie u.a. Viollet-le-Duc entwickelte, wirkt Hübschs statische "Verbesserung" des Kölner Domprofils nach der eigenen Methode wie ein exotischer Anachronismus (Abb. 6, fig. 8).[199] Auch

---

[197]Teil I, Die statische Gestaltung der architectonischen Elemente, Sp. 33-37 und Tafel LV: Bogenprofile von S. Lorenzo / Mailand (fig. 3) , S. Giovanni /Florenz (fig. 4) , Dom zu Speyer (fig. 5) , Notre dame /Paris (fig. 6) und Kölner Dom (fig. 7) zum Nachweis, daß " in der Technostatik jene altchristliche Architectur nicht von der mittelalterlichen...überholt worden ist".

[198]Zitat s. Sp. XXXV. Als Fußnote zur früheren Gotikkritik unter den Kriterien "Materialökonomie" und "Technostatik" erscheint die Aufforderung an den Leser, den Kölner Dom und die Hagia Sophia unter dem Aspekt ihrer konstruktiven Eigenschaften miteinander zu vergleichen (sic !) , s. Sp. XXXIII; XLII. Da die (für Vorlesungen genutzte) Schrift von 1847 viele Gedanken vorwegnimmt, die 1862 nur ausführlicher entfaltet werden, ist der didaktische Aufbau der Tafeln vielleicht durch ihren Einsatz im Klassenzimmer der Bauschule zu erklären. Hierfür sprechen auch Wendungen im Text , z.B. "Merken wir uns"; "Es muss ferner darauf aufmerksam gemacht werden" und die Hinweise auf nicht "nachahmenswerte Motive".

[199]Teil I, Sp. 35 und Anm. 1; Atlas 1862, Tafel LV, fig. 8, Profil der statisch notwendigen Form. Zur Ermittlung der zweckmäßigsten Form verwies er noch in der Spätschrift auf seine Kettenlinienmethode: "Nun ist es mir aber gelungen, mittelst einer graphischen Construction ... genau zu bestimmen, nach welcher Richtung und in welcher Stärke der Druck und Seitenschub an jeder Stelle stattfindet, so dass auf dem Querdurchschnitt die statische Linie ... gefunden, und

die übrigen Vergleiche der Wandsysteme und "Façadengliederungen", die in ihrer didaktischen Abfolge an ein Lehrbuch erinnern, sind mit früheren Positionen identisch. An der Raumbildung und Innenausstattung S. Vitales imponierten das hohe Gewölbe und die Verzierung der tragenden Wände mit Marmorvertäfelungen und Glasmosaiken. Beim gebundenen System der Speyerer Basilika wiesen die Pfeiler bereits jene "verdünnten und durch zwei Geschosse überstreckten Halbsäulen" auf, die 1847 als gedankenlose Antikenrezeption krisisiert worden waren. Die "nachromanische" Mittelschiffwand bildet den Übergang zur gotischen Wandstruktur, "wo die Pfeiler .. mit rohrartig ..zusammengebüschelten Säulen umstellt" waren und ein Triforium den letzten Platz für Wandbilder beanspruchte. Um der "Sarazenen-Theorie" Nachdruck zu verleihen, wurde der Spitzbogen an der Moschee Talan in Kairo als Vorläufer des gotischen Spitzbogens dargestellt (Abb. 6, fig. 12).[200] Die unterste Reihe der Tafel veranschaulicht die Entwicklung der klassischen Wandarchitektur von der römischen Antike bis zu ihrer Auflösung in der "reichen Gotik" (Abb. 6, 15-23). Die Abbildungen illustrieren die 1847 entwickelte These, erst in der frühchristlichen Architektur sei durch Verzicht auf "antistatische" Elemente eine organische Fassadengliederung entstanden. Die Auflösung der römischen Wandarchitektur kulminiert in der diaphanen Wandstruktur der Hochgotik, die die Gesetze "correcter Statik" durchbrach.[201] Gemäßigter erschien die italienische Gotik; sie

> " nahm ... eine andere Ausbildung als im Norden: es wurde nach gröserer Lichtweite der Mittelschiffe und der Bogenstellung gestrebt; die Horizontalgliederung nicht zu der unangenehmen Magerkeit vermindert, wie es an den deutschen Monumenten des gothischen Styles geschah."[202]

Die Gotikdeutung von 1862 blieb eine stereotype Gotikkritik, in der die "Blendarchitectur" nahezu als Antipode "christlicher Architectur" erscheint, da das Verhältnis von schlichtem Äußeren und reichem Inneren umgekehrt wurde.[203] Die

---

hiernach ein objectiver Kanon für die constructiv zweckmäsigste Gestalt ... aller Theile des gewölbten Baus aufgestellt werden kann. Es kann hiermit ... geprüft werden, ob ... die Materie in dem Grade bewältigt ist, so dass keine unnütze Massen-Verschwendung und nicht ... eine Beschränkung der Geräumigkeit herrscht."

[200]zit. n. Hübsch, Atlas (1862), Erklärung zu Tafel LV, Nr. 9 (S. Vitale), Nr. 10. Speyer; Nr. 11 ("Inneres einer nachromanischen Kirche"); Nr. 12. Moschee zu Talan (um 885); Nr. 13 Moschee von Cordova, Bogenstellung, "welche schon in der nachromanischen ...Architectur nachgeahmt wurden."; Nr. 14 "Inneres einer gothischen Kirche" (Entwicklung der Wandgliederung von links nach rechts)

[201]vgl. Legende zu Tafel LV, fig. 20-21 romanische , fig. 22-23 gotische Fassaden

[202]Teil II, Sp. 117 ,"Verhältnis der altchristlichen Architectur zu den späteren Baustylen"; vgl. Sp. 36 f.

[203]Teil I, XLII

detaillierten Ausführungen zur einstigen "Opulenz" frühchristlicher Bauten, deren schlichte Ziegelarchitektur dem Laien spröde erscheinen konnte, beenden die Aufwertungsstrategie gegenüber der "arabisch" beeinflußten Hochgotik. Der Zielsetzung eines "Handbuchs der altchristlichen Architectur" folgend, verzeichnet der Katalog zahlreiche Beispiele der Kirchenausstattung nach erhaltenen Resten und literarischen Beschreibungen : neben bauplastischen Gliedern erregten Marmorfußböden, Vertäfelungen, Transennen, Mosaikbilder, Vergoldungen und Malereien im Kircheninneren und an der Fassade (z.B. Dom von Parenzo) das ästhetische Interesse des Karlsruher Architekten. Die im 19. Jahrhundert oft noch barockisiert überlieferten Innenräume mit ihrer Fülle von Renaissance- und Barockplastiken und Grabmälern sind in den Baubeschreibungen übergangen, obwohl die Vorstellung vom Zusammenwirken aller Künste in der Basilika barocken Ursprungs ist. Das eigene ästhetische Konzept aus Architektur, Plastik und Malerei schärfte den Blick für "*beliebte Motive*", wie die friesartig aneinandergereihten "Medaillions mit Brustbildern" in der Kapelle des erzbischöflichen Palasts in Ravenna, die sich ähnlich an den Triumphbögen der altrömischen Basiliken fanden (z.B. S. Prassede). Die Bildnistondi in den Bogenlaibungen des Kapellengewölbes wiesen mit der Darstellung der zwölf Apostel um Christus, von vier Engeln umschwebt, ein ikonographisches Programm auf, das in nazarenischen Künstlerkreisen früh aufgegriffen worden war und sich in Hübschs Architekturdarstellungen projektierter Kirchen schon 1834 findet.[204] An den Lunetten der erzbischöflichen Kapelle hob er die "in sehr *zierlicher* Weise " ausgeführten musiven Malereien hervor. Reliefs und Bildnistondi kompensierten den Mangel vollplastischer Werke und wurden als "sehr passende Mittelglieder" zwischen Obergaden (mit Wandbildern) und unteren, "mit decorativen Lineamenten und Friesen" geschmückten Wandfeldern gewürdigt.[205] An ravennatischen Kirchen beeindruckte die Verkleidung der unteren Wandflächen mit Marmorplatten von "mannichfachem Dessin und Farbenspiel"[206], deren zierliche Einlegearbeiten mit bunten Steinen "den schönsten Mustern der classischen Alterthümer und der Renaissance" ebenbürtig seien.[207] Das Interesse an antiken Marmorfußböden bezeugte schon 1823 eine Tafel in Hübschs Musterbuch "Architectonische

---

[204]vgl. Kap. IV.1, z.B. Entwurf zu einer "Cathedral-Kirche" für Rottweil

[205]Teil II, Ausstattung ravennatischer Kirchen, Sp. 57

[206]Teil II, Sp. 31, Baptisterium (Ravenna)

[207]Hier wiederholt er die These der gemeinsamen "Bauschule" in Orient und Okzident, die erst im Mittelalter mit der Gotik endete, Sp. 69 und Tafel XXXV ; vgl. Hübsch , Architectonische Verzierungen für Künstler und Handwerker, 1. Folge, 1823, Tafel VI

Verzierungen für Künstler und Handwerker"; die Würdigung des Fußbodens in S. Croce in Gerusalemme und die Hinweise auf die Cosmatenarbeit in S. Clemente schließen daran an.[208] In den Denkmälerbeschreibungen dringt das Interesse an vorbildlichen Mustern zur Hebung des Geschmacks an verschiedenen Stellen durch. In der Rekonstruktion S. Maria Maggiores werden u.a. ornamentale Malereien ("Lineamente") in der Obergadenzone als "organischer Bestandtheil" der Architektur bezeichnet, die die Heiligenbilder rahmen.[209] Die reichen "Decorations-Motive" der altchristlichen Architektur, darunter Lilien, Kleeblätter, Sterne und Rauten, sah Hübsch in der "*Decorationsmalerei des Giotto und seiner Schule*" wiederkehren, nachdem sie in den "unglücklichen Jahrhunderten der früh-mittelalterlichen Rohheit" vergessen worden waren.[210] In der "altitalienischen" Kunst wurde die Starrheit des spätbyzantinischen Mosaiks durch "correcte Anatomie" und größere Lebendigkeit überwunden. Wandbilder, Statuen und Reliefs, die zwischem dem Ende der "altchristlichen Periode" und dem Zeitalter (Nicola) Pisanos entstanden waren, wurden als Zeugnisse kulturellen Niedergangs von den Betrachtungen ausgeschlossen. Obwohl Mosaikenzyklen im Atlas nicht abgebildet werden , nahm Hübsch im Text mehrfach Bezug auf die künstlerische Qualität frühchristlicher Mosaiken in Apsiden und Gewölben der konstantinischen Kirchen und rief Historienmaler dazu auf, die "besten figuralischen Mosaiken" des 4. bis 6. Jahrhunderts an Ort und Stelle aufzunehmen.[211] Die kostbaren Materialien, die mit Goldgründen gesteigerte Polychromie und die sinnstiftenden Wandbilder wurden als künstlerische Mittel zur Schaffung einer "ernste [n] Stimmung" der feierlichen Erhabenheit und Andacht aufgefaßt. Diese Wahrnehmungsästhetik der Empfindsamkeit blieb in Hübschs Schriften damit jahrzehntelang gültig.[212] Die "altchristliche Kirche", die architektonisch und künstlerisch "einen durchgreifenden Organismus" bildete, wurde schließlich mit der "abentheuerliche [n]" Kathedrale

---

[208]vgl. Hübsch (1823), Architectonische Verzierungen , 1. Heft, Tafel VI

[209]Teil II, Sp. 10, S. Maria Maggiore (Rekonstruktion) und Tafel IX, fig. 3-6 . Die Vorliebe, architektonische Flächen einzufassen und kleinteilig durch Schmucksteine, Terrakotten etc. auszuschmücken, ist ein Merkmal der späten Hübsch-Bauten, darunter die Orangerie in Karlsruhe und die Speyerer Domfassade.

[210]Teil II, Sp. 69. Diese sog. "musiven Dessins" sind in Salzenbergs Tafeln von 1854 dokumentiert; vgl. Hübsch (1862), Tafel XXVI, fig. 9; fig. 14-15

[211]"Viertens dürfte die gründliche Kenntnis der altchristlichen Monumente ausser der kunstgeschichtlichen Berichtigung auch in Bezug auf die lebende Kunst von Wichtigkeit werden"; "Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, den Wunsch auszudrücken, dass die baldige .. Aufnahme der zu Ravenna und .. anderen Orten erhaltenen ... Mosaiken ... und deren Herausgabe in Farbe geschehen möchte.", s. Teil I, Vorwort und Teil II, Sp. 69. Er verglich frühchristliche Mosaiken mit der Malerei Giottos, Sp. 69

[212]Teil II, Sp. 69

kontrastiert, die mit ihren "saracenischen", "gar dem Islam oder dem fernsten Oriente entlehnten Formen" keinen Anspruch auf den "ächten christlichen Hauptschlüssel" im Kirchenbau erheben konnte. Zuletzt verteidigte Hübsch den "*classisch-christlichen Character*" der ersten Kirchenbauepoche gegen die These, die Christianisierung der Formen habe erst durch das Wirken "germanische [r] Volksstämme" im 10. Jahrhundert eingesetzt. Einen "christlicheren" Ausdruck mittelalterlicher Bauten wies er mit dem Hinweis auf die Überlieferungskette zwischen "romanischen" und "germanischen Stämmen" in Architektur, Kunst und Literatur zurück. Die Pfeilerbasiliken der Romanik und Gotik erschienen aus der Sicht der christlichen Klassik sogar unterlegen, ihr Organizitätsanspruch fragwürdig:

> "Es hat sich ... durch den oben ... aufgestellten sicheren Masstab des objectiven Kanons für die Elemente des monumentalen Baus als unwidersprechlich herausgestellt : dass erstlich die altchristlichen Monumente vermöge ihrer kühnen Constructionen und der errungenen Vervollkommnung des Gewölbe-Baus hoch über den heidnisch-römischen stehen, und dass sie hierin durch den aus ihnen hervorgegangenen mittelalterlich-christlichen Kirchenbau keineswegs überholt wurden ... ; das zweitens hinsichtlich der correcten statischen Hauptgestaltung der Elemente ebenfalls kein Fortschritt weder in der romanischen noch in der gothischen Architectur statt gefunden hat ; dass drittens ... sie sich nach allen Seiten hin mit der gothischen messen kann, die allerdings ihre formale Ausbildung bis zum kleinsten Gliedchen harmonisch vollbracht hat, aber weit von dem *wahren naiven* Standpuncte der Kunst abgeirrt ist."[213]

3.3. Hübschs Konflikt mit der Historiographie am Beispiel der Kontroverse mit Franz Kugler

---

[213]Teil I, Sp. XLII
"Wir wollen die schätzbaren Eigenschaften unserer Vorfahren gerne anerkennen, aber ... (...) nicht aus missverstandenem Patriotismus läugnen, dass die germanischen Stämme durch die romanischen der christlichen Cultur ... zugeführt ... [und] in allen spiritualen Dingen fortwährend unterrichtet worden sind." s. Teil I, Sp. XLII -XLIV Zitat Sp. XLII

"Die Anordnung des historischen Stoffs stehet mit der Ansicht und dem Urtheile des Geschichtsschreibers in der innigsten Verbindung." [214]

Die vorherige Analyse der "Hauptuntersuchung" hat aufgezeigt, daß Hübsch sein "Handbuch der altchristlichen Architectur" in Reaktion auf die Einordnung dieser Architekturepoche in kunsthistorischen Überblicksdarstellungen verfaßte, deren lineares Geschichtsmodell er ablehnte. Seine Argumentation hat die Züge einer Verteidigungsschrift und ist der Schlußpunkt einer vorausgegangenen Kontroverse um die Einordnung und Bewertung altchristlicher Kirchenarchitektur, die zwischen 1854 und 1855 im *Deutschen Kunstblatt* zu einer offenen Kontroverse zwischen Hübsch und Franz Kugler, dem Verfasser des einflußreichen "Handbuchs der Kunstgeschichte"[215] geführt hatte. Kugler hatte in den dreißiger Jahren in Artikeln zur Baustil-Debatte unter anderem mit Hübschs Eintreten für einen nicht-imitativen Rundbogenstil sympathisiert.[216] In den vierziger Jahren verlagerte sich sein Interesse auf die Kunstgeschichte. Wie Koschnick anhand der Schriften dargestellt hat, beurteilte Kugler nach seiner "romantischen Phase" als Kunstkritiker die Möglichkeit eines neuen Stils skeptischer und begegnete zeitgenössischen Versuchen der Architekten abwartend. Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, als Motiv der Kontroverse zwischen Kritiker und Architekt nur gekränkte Eitelkeit zu vermuten, hatte Kugler doch anläßlich einer Besichtigung der neuen Hübsch-Bauten in Karlsruhe nur umso deutlicher die Diskrepanz zwischen theoretischem Anspruch des *Rundbogenstils* und der ernüchternden Praxis empfunden.[217] In der ersten Auflage seines "Handbuchs der Kunstgeschichte" (1842) beschloß er sein Kapitel über die Architektur seit der Renaissance mit einem knappen Abschnitt über die "Kunstbestrebungen der Gegenwart". Obschon umfassende Urteile mangels

---

[214]Friedrich Creuzer , Die Historische Kunst der Griechen in ihrer Entstehung und Fortbildung , Leipzig 1803, hier 113

[215]Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte , Stuttgart 1842. Eine zweite, ergänzte Ausgabe erschien ibid., 1848. Die dritte (1856-9) und vierte (1861) erweiterte Fassung des Handbuchs, die nach Kuglers Tod von Wilhelm Lübke und Jakob Burckhardt herausgegeben wurden, kommen für Hübschs Argumentation vermutlich nicht mehr in Betracht.

[216]zu Kuglers Stellungnahme zum Rundbogenstil und dem gegenwärtigen Kirchenbau in der Zeitschrift *Museum (*1834-1835) s. K. Döhmer (1977), 14 - 25 und W. Hermann (1992), 22

[217]Leonore Koschnick, Franz Kugler als Kunstkritiker und Kulturpolitiker, Berlin 1985, 187 und 193 ff. Kugler war zu dieser Zeit Professor an der Akademie der Bildenden Künste in Berlin, wo er Kunstgeschichte lehrte. Sein "Handbuch" markiert den Wandel zu einer historisch-kritischen, mit Quellen und Objektuntersuchungen arbeitenden Historiographie.

historischer Distanz kaum möglich schienen - "*noch stehen wir mitten drinne in dem berüherigen Treiben der mannigfaltigen Kräfte*"[218] - wagte er dennoch eine Unterscheidung von vier grundsätzlichen Strömungen, wobei ihm die Architektur "nur sehr vereinzelte Andeutungen" zu geben schien, die möglicherweise "eine bedeutsamere Zukunft" verheißen könnten.[219] Der einzige Architekt, der persönliche Würdigung erfuhr, war der verstorbene Schinkel. Dessen Transformation der Antike galt Kugler als zukunftsträchtig, seine gewölbten Kirchenbauten schienen ihm bemerkenswert. [220] Die "von classischen Formen unabhängige Ausbildung des Gewölbebaus" werde von der Mehrzahl der Architekten gegenwärtig abgelehnt. Einige einzelne deutsche Baumeister hatten in jüngerer Zeit eine Aufnahme des "romanischen Baustyles" als Alternative zum "germanischen Baustyl"[221] unternommen. Sich konkreter Äußerungen enthaltend, bemerkte Kugler, dieser Ansatz sei, sofern er nicht nachahme, "zu weiteren ...dem heutigen Zustand der Cultur nicht unangemessenen Resultaten" fähig. Die südwestdeutsche Architektur wurde nicht erwähnt. [222] Mochte dies vielleicht eine Abkühlung zwischen Karlsruhe und Berlin bewirkt haben, so wurde erst Kuglers Einordnung der "altchristlichen Architektur" im "Handbuch" zum Anlaß des Meinungsstreits.[223] Kugler hatte zum Widerspruch herausgefordert, als er 1842 auf die Vorläufigkeit seiner Ergebnisse hinwies und zu wissenschaftlichem Gedankenaustausch und "gemeinsamer Thätigkeit" aufforderte.[224]
Im "Handbuch der Kunstgeschichte" findet sich die "altchristliche Architektur" zwischen klassischer Antike und den Etruskern wieder. Kugler stellte sie an den Anfang einer *romantischen Architekturentwicklung,* die mit der Hochgotik als reifer

---

[218]Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842, 853

[219]Die vier Richtungen der Architektur, Malerei und Plastik sind 1. Natürlichkeit ; 2. Anlehnung an die (klassiche) Antike ; 3. romantisch-mittelalterliche Strömung, 4. zeitgenössisch-funktionale Richtung; zur Architektur der Gegenwart ibid. (1842), 857

[220]Handbuch (1842) 853 f. (über Schinkels Kirchenentwürfe in der Werke-Ausgabe , 16. Heft). Kugler arbeitete an einer Monographie über Schinkel, dessen Werk er als moderne Interpretation der Klassik deutete.

[221]Handbuch (1842), 857

[222]Handbuch (1842), 853; vgl. W. Lübke, Geschichte der Architektur, 2. Aufl. Köln 1858, 554 f.

[223]Handbuch 1842, Teil III. Geschichte der romantischen Kunst, "Altchristliche Architektur"

[224]"... das Ganze unserer Wissenschaft ist noch gar jung, es ist ein Reich, mit dessen Eroberung wir noch eben erst beschäftigt sind, dessen Thäler und Wälder wir noch erst zu lichten, dessen wüste Steppen wir noch urbar zu machen haben. " - " Die Wechselwirkung der Kräfte schafft viel höheren Gewinn , als wenn wir in vornehmer Abgeschlossenheit über einer Vollendung brüten, der wir uns nur durch gemeinsame Thätigkeit anzunähern vermögen.", Kugler (1842), Einleitung

"Vollendung" zum Abschluß kam.[225] Noch beeinflußt von einer romantischen Architekturauffassung, insbesondere Hegels Ästhetik, erklärte der Berliner die Genese der romantischen Kunst mit dem Aufkommen einer neuen Geistesströmung, dem "Christenthum". Das überlegene "Princip" der Christen führte zu einem architektonischen Wandel, zu einer "innerlich vom Geiste" erfüllten und "angemessen in künstlerischer Weise durchgebildet [en]" Form.[226] In diesem Punkt und in der Eingrenzung der eigentlich "altchristlichen" Epoche auf das 3. bis 9. Jahrhundert stimmte Kugler mit Hübsch überein. Mit dem 10. Jahrhundert begann in seiner Darstellung die romanische, ab dem 12. Jahrhundert die gotische ("germanische") Architektur.[227] Die altchristliche Architektur war Glied einer entwicklungsgeschichtlichen Reihe : Ihr Ursprung überschnitt sich mit der spätrömischen Antike, deren Erbe sie weitertrug. Zugleich brachte sie die beiden Hauptbautypen des Kirchenbaus - Basilika und überwölbten Zentralbau - hervor und gab diese weiter. Der Beginn der altchristlichen Architektur stand in Okzident und Orient auf derselben Basis dieser beiden Bausysteme. Im Unterschied zu Hübschs Modell einer universalen Architektursprache wurde im "Handbuch" die eigentümliche Ausbildung der oströmischen, "byzantinischen" Sakralarchitektur zwischen dem 6. und 8. Jahrhundert stärker von der westeuropäischen Tradition der Longitudinalbauten unterschieden.[228] Auch die Entstehung der altchristlichen Architektur und ihrer Bautypen stellte Kugler als etappenhaften Aneignungs- und Entwicklungsprozess dar, der eng mit der spätrömischen ("heidnischen") Architektur verflochten war. Die frühchristlichen Kuppelbauten in Rom und Konstantinopel deutete er daher als Weiterentwicklung des römischen Gewölbebaus und die ersten Monumentalbasiliken der konstantinischen Zeit als Adaption und Transformation der römischen Gerichtsbasilika.[229] Im Unterschied zu Hübsch faßte der Historiker die späte Römerzeit nicht als "Blüthezeit" oder Epoche einer

---

[225]Handbuch (1842), Altchristliche Architektur , 323 ff; Gotik 513-574

[226]Handbuch 1842, "Altchristliche Architektur". Die Griechische, "heidnische" Architektur hatte die körperliche Präsenz des Götterbildes in der Cella zum Inhalt, sei somit "äußerlich", während die christliche Architektur "das lebendige Wesen des göttlichen Geistes verkündigen und sie dadurch über die Gedanken des Irdischen emporheben" soll.

[227]Kugler (1842), 418-445; vgl. Handbuch der Kunstgeschichte, 2. Aufl. Stuttgart 1848, 324 und 426 (Romanik)

[228]Kugler (1842), 339 und § 10, 358 ff. (Römisch-christliche Architektur im Orient"); Handbuch (1848), 328, 338- 43 (Basiliken), zur Hagia Sophia ibid., 362-65, zur Grabeskirche in Jerusalem und Geburtskirche in Bethlehem , ibid., 361-2

[229]Kugler (1842), § 2 , Der römisch-christliche Basilikenbau. Diese Herleitung in allen "Handbücher"- Auflagen einschließlich der vierten, noch zu Lebzeiten Hübschs von W. Lübke bearbeiteten 4. Ausgabe, Stuttgart 1861.

"natürlichen", "naiven" Kunst, sondern als Verfalls- und Übergangszeit auf. Schon in der paganen Kultur sei es zur "Ausartung griechischer Formen", z.B. am Diocletianspalast in Spalatro, gekommen. Die für Hübschs eigentümliche Architektursprache grundlegende Säulenbogenstellung galt hier als Symptom der Auflösung und Ausweis einer schlechten Bautechnik. Man habe Gewölbe- und Bogenbauten in Abkehr vom starren Architrav selbständiger behandelt, doch nicht mehr die Kraft der klassisch-römischen Zeit besessen, "eine solche Composition organisch durchzubilden."[230] Da die frühchristliche, flachgedeckte Basilika gegenüber der Gerichtsbasilika ein höheres und breiteres Mittelschiff aufwies, entstand durch die Einführung von Arkadenbögen, die "unmittelbar über Säulen auf [setzten]", ein konstruktives Mißverhältnis, das erst durch die Überwölbung des Hauptschiffs in der romanischen Pfeilerbasilika aufgelöst wurde.[231] In der Würdigung neuer "Motive" mit einer "mehr malerischen Wirkung" ähnelt Kuglers Urteil über die frühchristliche Architektur derjenigen Hübschs, doch bezeichnete er sie nicht als "organisch".

Das "Handbuch der Kunstgeschichte" gab dem Architekten wertvolle Informationen, doch in der Frage der Bedeutung "altchristlicher" Architektur und Kunst gingen die Meinungen weit auseinander. Hübsch faßte die orientalischen Kirchen unter dem Sammelbegriff "altchristlicher Stil" zusammen, wie Klenze seinen Antikenbegriff ausdehnte, um ein möglichst breites Formenrepertoire als ursprünglich in Anspruch nehmen zu können. Durch diesen Kunstgriff konnte er die Erfindung der gewölbten Basilika in die vorromanische Zeit datieren. Der universale Geltungsbereich des "altchristlichen Stils" wurde von Kugler eingeschränkt. Zwar bezeichnete er den altchristlichen Basilikenbau als kontinuierliche Grundlage in der Romanik, doch war der historische Ursprung ihrer Überwölbung ungeklärt. Während Hübsch die romanische Basilikenarchitektur als Fortsetzung altchristlicher Grundsätze im "rohen" Mittelalter auffaßte, entdeckte Kugler seit dem frühen 11. Jahrhundert folgenreiche Neuerungen, die erstmals in der Normandie zur gewölbten Pfeilerbasilika ausgestaltet wurden und sich in Deutschland danach in den Domen von Speyer, Worms und Mainz

---

[230]Kugler-Handbuch (1842), § 5, 303 f.

[231]Kugler (1842), 441 f.; Handbuch (1848), 328. Die klassische Säule verlangte den klassischen Architrav - diese Präferenz zeigt sich auch in den Basilikenprojekten der Berliner Schinkel-Schüler und noch 1861 betont Lübke im Abschnitt über die frühchristliche Säulenbasilika (bis zum 6. Jahrhundert) das "antike Princip", s. Lübke / Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, 4. Aufl. Stuttgart 1861, 213

weiterentwickelten.[232] Für Kugler war die Romanik ein von der römischen Antike abhängiger Stil, in dem das neuartige Element, das "dem germanischen Volksgeiste" angehörte, sich noch nicht durchgesetzt hatte. Während Hübsch die romanischen Basiliken mit west- und oströmischen der "classisch"-altchristlichen Zeit verglich und folglich als "plumpe" und dunklere Nachahmungen unterschätzte, deutete Kugler die Einführung des Pfeiler-Gewölbe-Systems als Kampf mit dem römisch-antiken Erbe, der schließlich zum Verlassen des "altchristlichen Bausystems" führte. Die Analyse der Konstruktion führte ihn zu anderen Schlüssen, weil er die romanische Pfeilerbasilika nicht mit der orientalischen, sondern mit der älteren flachgedeckten verglich. Somit konnte er einen "steten *organischen* Zusammenhang des Ganzen und der Theile" feststellen, der in flachgedeckten Säulenbasiliken oberhalb der Arkade fehlte. Schien Hübsch der Beitrag der Romanik zum "Kirchenplan" angesichts "altchristlicher Mannigfaltigkeit" als *quantité negligéable*, so beschrieb Kugler die Einrichtung von Querschiffen, die Anlegung von Krypten, die Errichtung von Vierungstürmen , die Einziehung von Triforien an den Schiffswänden und Besonderheiten wie Stützenwechsel und Doppelchoranlagen.[233].Hübsch suchte in der romanischen Bauornamentik nicht das Eigenständige und Neue, sondern die Nachwirkung (spät-) antiker Motive. So fiel ihm auf, daß die Blätter im Vergleich mit antiken Vorläufern weniger schwungvoll erschienen und das Akanthusblatt mit gekräuselten oder ausgezackten Rändern unklassisch aufgefaßt wurde. Da er Kapitelle mit Menschen- und Tierköpfen von antiken Bauten kannte, beurteilte er romanische Ornamentik als "bloße Nachahmung" der altchristlichen. Kugler sah in der phantasievollen Ornamentik eine neue Richtung des "Geists", den er mit dem Begriff "nordisch-germanisch" umschrieb.[234] Durch den Rundbogen und die massive Wandarchitektur blieb dieser Geist jedoch dem "Romanismus" des Baustils unterlegen. Erst der gotische Gewölbebau konnte die beiden noch miteinander ringenden Einflüsse zu einer harmonischen Einheit verschmelzen, den in der

---

[232]Kugler (1842), 419 ff. zum Ursprung 422 f. ; zur deutschen Entwicklung der Romanik 466 f. ; Handbuch (1848), 464 ff. und 482 f. (Speyer, Worms und Mainz)

[233]"Man findet in der romanischen Architektur weder in der Grundanlage , noch in den Haupttheilen ein neues Motiv.", s. Hübsch (1858), Teil II, Sp. 111; Kugler / Handbuch (1842), 421-22 und 441; Handbuch(1848), 430-32. Der Unterschied zwischen byzantinischem Gewölbesystem und der romanischen Pfeilergewölbe-Basilika wird betont.

[234]Hübsch (1858), Teil I, Sp. 37-39, Formale Gliederung und Ausbildung der altchristlichen Architectur. Kugler sieht darin den Einfluß eines nordisch-germanischen Geists, der den restlichen "Romanismus" verdrängte, s. Kugler (1842), 514; zur Ornamentik s. Handbuch (1848), 436

romanischen Basilika angelegten "Vertikalismus" vollenden und die Starrheit der Wandarchitektur auflösen.[235] In Kuglers Darstellung kulminiert daher die Entwicklung des Bautyps Basilika in den großen Kathedralen der Gotik, deren Konstruktionssystem die Möglichkeiten des überwölbten Schiffs zum Äußersten trieb.[236] Während Hübsch als Befürworter klassischer Wandarchitektur das gotische Kirchengebäude als unstatisch ablehnte, schloß sich Kugler mit seiner Organismus-Analogie der romantischen Deutung der Kathedrale an. Erst die hochgotische Pfeiler-Gewölbe-Basilika erreichte die vollkommene organische Durchbildung. Mit Hegel sah der Historiker hier den christlichen Geist zu sich selbst gekommen, die Überwindung der Materie durch den zu Gott strebenden Geist erreicht.[237] Kugler ergänzte seine Konstruktionsanalyse des gotischen Kirchenbaus durch eine idealistische Deutung der Architektur. Das "christliche Prinzip" der Vergeistigung der Materie hatte das antike Erbe, das in der Romanik noch wirkte, durch einen frischen Enthusiasmus und eine neue "Sinnesrichtung" überwunden. Während Hübsch den "echt christlichen Ausdruck" für die "altchristliche", mit Rundbogen gewölbte Säulenbasilika beanspruchte, war die romantische Gleichsetzung der nordeuropäischen Kathedralgotik mit der Idee christlicher Frömmigkeit bereits zum Topos geronnen und mit Hinweisen auf fremde,"*saracenische*" Einflüsse nicht mehr zu erschüttern.[238] Schon 1842 erklärte Kugler die nordeuropäische Gotik - die er nicht als Nationalstil auffaßte - als ein seiner "Eigenthümlichkeit" selbstbewußtes, "neues Ganze". Die durchbrochenen Mauern, die zu Diensten aufgelösten Säulen, die "organische Fülle der Erscheinung" deutete er als Einfluß eines "germanischen Volksgeists" der Nordeuropäer, der sich im klassisch geprägten Italien nicht so frei entfalten konnte.[239] Hübschs Bewertung der mittelalterlichen Architektur war derjenigen

---

[235]Kugler (1842), § 1, System der germanischen Architektur, 515 ff., hier 517

[236]Dieses romantische Entwicklungsmodell war Hübsch auch durch Bunsens Basilikenwerk bekannt : "Die bildende germanische Naturkraft, welche, berufen die Welt neu zu gestalten" habe die altchristliche Basilika weiterentwickelt und diese Entwicklung gipfelte in der "germanischen" Bauart, s. Bunsen (Textband), 1842, S. 60

[237]Kugler(1842) , 513-574. Kugler hatte in Berlin Hegels Vorlesungen gehört, s. Ausstellungskat. Hegel in Berlin , Preußische Kulturpolitik und idealistische Ästhetik, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin / Hegel-Archiv der Ruhr-Universität Bochum/ Goethe-Museum Düsseldorf, Berlin 1981, S. 274

[238]Hübschs Kritik der "abentheuerliche[n] saracenische [n] Formen" und "laternenartigen Wunder-Dome" ist eine anachronistische Wiederholung seiner früheren Stilkritik in der Einleitung der "Bauwerke" (1838) und dem Gotik-Kapitel von 1847, s. Hübsch (1858), Teil I, Vorwort (o. S.)

[239]Kugler (1842); 514, 515- 516. Die Bezeichnung "germanischer Stil" beruht nicht auf der Vereinnahmung der Gotik als Nationalstil (wie etwa durch August

Kuglers völlig entgegengesetzt, da er von der technisch-ästhetischen Überlegenheit der ersten christlichen Jahrhunderte ausging und im fortgeschrittenen Mittelalter weder eine Vervollkommnung noch einen "echt christlichen Ausdruck" der Kirchengebäude entdecken konnte. In Hübschs strengem Urteil gehörte Kugler zu jenen "Conjectural-Archäologen"[240] , die der Literatur mehr trauten als dem praktischen Sachverstand. Diese Kritik des "practischen Architekten" am Gelehrten oder Theoretiker hatte bereits die Hirt-Kontroverse bestimmt. Hinter der Kritik an der Berliner Kunsthistoriographie darf man jedoch größere Diskrepanzen vermuten. Kugler hatte ein Standardwerk verfaßt, dessen inhaltliche Aussagen zahlreiche Darstellungen der Architekturgeschichte beeinflußten. Hatte schon Friedrich Schlegel zu Beginn des Jahrhunderts die Geschichte der Kunst als ihre beste Theorie bezeichnet, so nahm deren Gewicht mit der Genese einer historistischen Architekturästhetik, repräsentiert durch die Neogotik, zu Lebzeiten des Architekten beständig zu. Den Zusammenhang zwischen den Denkmälerpublikationen und der aktuellen Debatte um den (Kirchen-) Baustil hatte Hübsch im Vorwort der "Altchristlichen Kirchen" klar benannt. Seine Abhandlung ist mithin der Versuch, dem "altchristlichen Stil" die notwendige historische Legitimierung zu verschaffen, damit er nicht, als Spätling des romantischen Klassizismus entlarvt, hinter neogotische und neoromanische Tendenzen zurückfiele. Die übertriebene Stilisierung der frühchristlichen Architektur zur wahren Ursprungsarchitektur mit höherstehendem Ethos, höherem Wissen und höherem Geschmack beruhte jedoch selbst auf einer idealistischen Überhöhung, wie sie in der ersten Jahrhunderthälfte die Gotikdiskussion bestimmt hatte. Die Offenheit der Rundbogenstiltheorie, die sich im Vergleich zur Neogotik und Neoromanik nicht mühelos auf einen kanonischen Denkmälerbestand und einen bestimmten zeitlichen Rahmen in der Architekturgeschichte fixieren ließ, wurde um 1850 zum Problem. Mit dem "altchristlichen Stil" verband Hübsch noch die Vorstellung einer allgemeingültigen Idee in Okzident und Orient, die aus dem Klassizismus stammte. Durch die Inventarisierung der Denkmäler sollte der Rundbogenstil einerseits seinen Platz in der Epochenkunstgeschichte erhalten, ohne andererseits durch die historische Perspektive seinen Aktualitätsanspruch in der Gegenwartsarchitektur einzubüßen. Der wachsende Einfluß geschichtlicher Darstellungen auf die Theorie der

---

Reichensperger), sondern war als Gegenpol zum "Romanismus" der klassischen Baustile gemeint. In der zweiten Ausgabe des Handbuchs bezeichnete Kugler den Volksgeist als "germanisch-nordisch", s. Handbuch (1848), 538-9

[240]Hübsch, "Das bedeutendste Denkmal altchristlicher Architektur in Mailand", DKB , Nr. 47 (1854), hier 177; zur Kritik an Kugler vgl. "Ueber christliche Architectur" (1853)

Architektur barg die Gefahr einer Historisierung und Relativierung seiner eigenen Stilwahl, weshalb er diese Darstellung nicht den Berliner Historikern überlassen konnte. In den auf Kuglers "Handbuch" folgenden Darstellungen zeichnete sich keine Aufwertung der "altchristlichen Periode" ab. Wie Jakob Burckhardts 1855 erschienener *Cicerone* belegt, galt die frühchristliche Architektur durch die aufkommende Wertschätzung der italienischen Renaissance mehr denn je als "unorganisch", die Säulenbogenstellung mit dem "wunderlichen Flachbogen" als Auflösungssymptom.[241] Auch Carl Schnaase blieb in seiner *Geschichte der bildenden Künste* (1843-64) bei der negativen Beurteilung der Säulenbogenstellung und sah die christliche Idee erst in den mittelalterlichen Kathedralen völlig zum Ausdruck gebracht.[242] Wenn Hübsch in seiner "Hauptuntersuchung" das lineare Entwicklungsmodell der Historiographie kritisierte, in dem der historische Verlauf durch das Konstrukt eines "Volksgeists" in seiner unabänderlichen Notwendigkeit philosophisch nachgewiesen würde, meinte er vor allem Kuglers "Handbuch" und Schnaases Geschichte der bildenden Künste.[243] Der "Volksgeist", der den sich wandelnden Gestaltungswillen der historischen Epochen erklären helfen sollte, war ihm besonders zuwider, wenn er sich "germanisch" gebärdete und den

---

[241]J. Burckhardt , Cicerone , Urausgabe, Neudruck Stuttgart 1986, "Christliche Architektur", hier 82 (zum Dom von Narni), und zur Basilika , ibid., 78 : "Überblickt man das Ganze dieser neuen Kunstschöpfung, so fehlt ihr wesentlich das organische Leben, welches die Glieder eines Baues in einen harmonischen Zusammenhang bringen soll. Die Benutzung antiker Baureste, an die man sich einmal gewöhnt hatte, ersparte zudem den folgenden Baumeistern die eigenen Gedanken, und so bleibt ihre Kirchenform bis ins 13. Jahrhundert stationär, während in Oberitalien und im Norden schon längst entscheidende neue Bauprinzipien in Übung sind... Rom überließ es dem Ausland, aus dem großen urchristlichen Gedanken des perspektivischen Langbaues die weitern Konsequenzen zu ziehen. "

[242]Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 7 Bde, hier Bd. 3 (1844), 27-44 . Er bezeichnet dies als Einfluß der verderbten Baukunst der Römer. Hübsch erwähnt Schnaase in "Die altchristlichen Kirchen" nur einmal. Da Schnaases "Geschichte" 1855 im selben Heft des Deutschen Kunstblatts rezensiert wurde, in dem Hübsch seinen Aufsatz publizierte, konnte er Schnaases Geschichtsdarstellung zumindest aus der Rezension kennen. Schnaase gehörte desweiteren mit Gustav Waagen, Kugler, Passavant und Rudolf Wiegmann zu den regelmäßigen Mitarbeitern des Deutschen Kunstblatts. Zur "Geschichte der bildenden Künste" s. Nikolaus Meier, in: Peter Ganz (Hrsg.), Kunst und Kunsttheorie, Wiesbaden 1991, hier 417

[243]Eine Reihe von zeitlich aufeinander folgenden künstlerischen Werken erscheint dann als Kette "lauter nothwendige (r) natürlich und stetig ... Phasen", s. Hübsch (1858), Teil I, § 9

humanistisch-christlichen Universalismus der romantischen Kunstauffassung in nationale Grenzen zwängen wollte.[244]

Noch bevor seine letzte Publikation erschien, die von grundlegender Kritik an den Annahmen der Kunsthistoriker durchzogen ist, hatte Hübsch den Verfasser des "Handbuchs" an der Achillesferse zu treffen versucht. Während der Abfassung der "Altchristlichen Kirchen" trat er 1854 mit vorab veröffentlichen Auszügen seiner Forschungsergebnisse gegen Kuglers Urteile über Entwicklung und Bedeutung der altchristlichen Architektur an. Stubengelehrte vom Schlage Kuglers hatten seiner Ansicht nach weder den geschärften Blick des "in der Technik practisch bewanderten Architecten", noch wählten sie für ihre Forschung den - von Winckelmann gewiesenen - Weg der "unmittelbaren Anschauung".[245] Daher galt es, Kugler als Hauptvertreter dieser Kunstgeschichte mit empirischen Fakten zu widerlegen. Hierzu wählte er ein Beispiel, das in seinem Entwicklungsmodell Kronzeuge der überlegenen christlich-antiken Gewölbetechnik war. Mit seinem Artikel über S. Lorenzo Maggiore in Mailand wollte er die Perfektionierung überkuppelter Zentralbauten für die vormittelalterliche Architektur der "christlichen Bauschule" in Anspruch nehmen und ihren Ursprung und Einfluß auf spätere Baustile " *unwiederleglich gegen die Ansichten des Herrn Kugler* " verteidigen.[246] Mit diesem Zentralbau aus dem 4. Jahrhundert, dessen Ursprung dunkel war, traf er aus archäologischer Sicht eine geschickte Wahl.[247] Der mächtige Zentralbau bildet einen quadratischen Grundriß mit vier fünfstöckigen Ecktürmen, zwischen denen sich zweistöckige Exedren herauswölben. Der Hauptbau ist zusätzlich von mehreren Kapellenanbauten umgeben : im Osten S. Ippolito, im Süden S. Aquilino (ursprünglich ein kaiserliches Mausoleum) und im Norden S. Sisto (Abb. 7 - 8). Über den quadratischen Mittelraum spannte sich einst ein Kreuzgewölbe mit vier

---

[244]Zur Architektur als Ausdruck des "universellen Character[s] des Christenthum[s]" s. Teil I, Sp. 42. Betont wird wie 1847 die kulturelle Gemeinschaft gegen die Nationalisierungstendenz § 1

[245]"Programm zur Herausgabe..." vom 17.7.1856, GLA 56/ 1372, Zitat Bl. 2 und Hübsch, "Das bedeutendste Denkmal altchristlicher Kunst zu Mailand", in: Deutsches Kunstblatt 5, Nr. 47 vom 23. 11. 1854, 415-419 und (Fortsetzung) in : DKB 6, Nr. 20 vom 18.5. 1855, 177-179, hier Seite 177; die Kritik an den "Kunstschriftstellern" auch in: Hübsch (1858), Teil I, Vorwort und Teil, § 9 und Hübsch, "Ueber christliche Baukunst" (12.9. 1853); "Sollen wir heute unsere Kirchen im gothischen oder im altchristlichen Style bauen ?", in: Augsburger Postzeitung, Nr. 26 vom 6.2. 1855 (Beilage)

[246]Hübsch, DKB (1855), hier 185

[247]S. Lorenzo sei "einer der merkwürdigsten Bauten von zweifelhaften Ursprung", (anonyme) Rezension von H.Hübsch, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen , in: Zeitschrift für Bauwesen, 10, 1860, 290

Kappen. Die äußere Gestalt des Zentralbaus wurde von der großen Mittelkuppel bestimmt. Bereits im 11. Jahrhundert kam es nach einem Brand zu unklaren Veränderungen. In der Renaissance erhielt die Kuppel nach dem Einsturz die heutige Form über oktogonalem Tambour. Der modernisierende Wiederaufbau (1576-1619) durch den Renaissancearchitekten Martino Bassi beseitigte die Strebebögen zwischen Mittelturm und den Ecktürmen und fügte unter anderem ein antikisierendes, ausladendes Kranzgesims hinzu.[248] Über S. Lorenzos architekturgeschichtliche Bedeutung herrschten damals unterschiedliche Ansichten. Schon Ferdinand von Quast hatte in seiner Publikation über ravennatische Architektur einen Zusammenhang zwischen S. Lorenzo maggiore und S. Vitale vermutet und eine frühchristliche Entstehung angenommen. Eine noch ältere Gründungszeit vertrat hingegen der Archäologe Mertens, der einen antik-römischen, in konstantinischer Zeit veränderten Ursprungsbau annahm.[249] Franz Kugler nahm ebenfalls einen spätantiken Ursprung an, da die Mauerwerksverbünde der älteren Umfassungsmauern jenen römisch-antiker Paläste ähnelten. Er hatte die Baugruppe während eines Mailandbesuchs gesehen und ihre Konstruktionsweise als Sonderfall der späten Antike eingeschätzt, da Merkmale wie die vier Exedren mit offenen Arkaden ihm weder für die römisch-antike noch die frühchristliche Architektur typisch erschienen. Kugler favorisierte die These eines kaiserlichen (profanen) "Prachtbaus", der nach der Verlagerung des Kaiserhofs im 5. Jahrhundert zur Kirche umgebaut worden sei. Er zog Vergleiche zum spätrömischen Palast in Trier und nahm mit Mertens einen römisch-antiken Ursprung an. In Kenntnis des Berichts Martino Bassis vermutete Kugler, die Konstruktion der Hauptkuppel sei erst im 11. Jahrhundert nach dem überhöhten Bogenprofil verändert worden.[250] Die offenen Fragen der Archäologie um 1850 lauteten : War S. Lorenzo von Anfang an ein Kirchenbau ? Wie sah der Bau vor dem Brand und den Schäden zwischen 1070-1119 aus ?

---

[248]Bassis Bericht : "Scritti di Martino Bassi intorno alle insignie Tempio die San Lorenzo di M." enthält eine Beschreibung des früheren Zustands. Diese Schrift ediert 1771 in einer Sammlung von Ferrari mit dem Titel "Dispareri in materia d'Architettura di M. Bassi". Hübsch kannte Bassis Bericht, denn er erwähnt ihn in seiner Monographie in den Altchristlichen Kirchen ; Teil II.

[249]Ferdinand von Quast gab in seiner Publikation über Ravenna sogar eine Grundrißskizze S. Lorenzos zum Vergleich. Franz Mertens publizierte seinen Aufsatz in: Gerhard's Archäologischer Zeitung, 1846, s. Rezension von Hübschs "Altchristlichen Kirchen" in: Zeitschrift für Bauwesen, 10, Heft 1, Jg.1860, 287-304

[250]Die obige Zusammenfassung folgt späteren Ausgaben des "Handbuchs" und Kuglers Aufsätzen, bes. Kugler, "Noch zu S. Lorenzo", DKB 1854, 442-444 , bes. 443 und Kugler, Rezension von Wilhelm Salzenbergs "Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel", DKB 1855, S. 13; 25

In seinem Artikel deutete Hübsch die Baugruppe als genuine Kirchenarchitektur der Baupropaganda unter Konstantin dem Großen. Zu Beginn seiner Beweisführung beklagte er die Geringschätzung altchristlicher Kirchen, im Hauptteil suchte er die These einer "heidnischen" Entstehungsphase durch Vergleichsbeispiele, literarische Quellen und Ausführungen zur Bautechnik zu widerlegen und abschließend rühmte er die Vorbildfunktion altchristlicher Architektur, Malerei und Literatur (sic !) für die Gegenwart : Die Bewertung altchristlicher Baukunst sei nicht allein Sache der Kunsthistoriographie, sondern von entscheidender Bedeutung für die "*lebende Kunst*"[251] - in Baden, möchte man hinzufügen. Seinem Aufsatz gab er einen rekonstruierenden Grundriß bei, den er vermutlich im Berliner Verein für mittelalterliche Kunst schon 1850 vorgestellt hatte.[252] Im folgenden wird kurz auf die Rekonstruktion S. Lorenzos nach der 1862 publizierten Bauaufnahme eingegangen, da die Methode auch im Hinblick auf die praktischen "Restaurationen" des Architekten aufschlußreich ist.

Die Rekonstruktion des "Ursprungszustands" stützte sich auf bautechnische Untersuchungen, auf die Beschreibung der Anlage durch Arnulphus (1085), eine Ansicht des Tristano Calco und auf Bassis Bericht über den Wiederaufbau (1576-1619).[253] Die "Palast-These" und einen "heidnisch-römischen" Vorgänger schloß er aus und nahm die Errichtung als Kirche gegen Ende des 4. Jahrhunderts an. Die ausgewerteten Ekphrasen stammten aus der Patristik und berichteten von Mosaiken, goldenen Gewölben und Chorschranken. Die enorme Weite und Höhe der Kuppel, ihre Errichtung auf schlanken Stützen und der Verzicht auf eiserne Verstärkungen wiesen den Bau als typische Leistung christlich-römischer Baumeister aus.[254] Die Umfassungsmauern aus Ziegeln und die Grundrißanlage mit ihren Pfeilerstellungen erlaubten seiner Ansicht nach "genaue und vollständige Bestimmungen", so daß die "Restauration des inneren und äußeren Aufrisses kaum zu verfehlen" sei.[255] Grundriß und Ansicht im Atlas von 1862 dokumentieren daher wie alle übrigen

---

[251]Hübsch DKB 1854, Nr. 47, 415 (Titelseite)und 419

[252]Der Grundriß von 1854 lag dem verfügbaren Exemplar des Deutschen Kunstblatts in der Württembergischen Landesbibliothek nicht mehr bei, weshalb die Lithographie aus dem Atlas (1862), Tafel XIII und Tafel XV, fig. 1 herangezogen wird.

[253]Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen, Textband (1858) , Teil II, S. Lorenzo maggiore, Sp. 21-28. Der Inhalt deckt sich weitgehend mit dem Aufsatz von 1854-55.

[254]DKB, 1854, 154; DKB 1854, 416

[255]DKB 1854, 415-418, hier 415

"Bauaufnahmen" der Spätpublikation nicht den Zustand "um 1850", sondern sind spekulative "Restaurationen" eines verlorenen, "altchristlichen" Zustands (Abb. 7, Grundriß 1).[256] Der Zentralgrundriß wurde auf ein Quadrat mit vier Exedren und Turmsockeln reduziert und nur S. Aquilino als freistehender Bau berücksichtigt. Die vier Türme zählten zum "altchristlichen" Bestand des 8. Jahrhunderts, weshalb die obersten Stockwerke in der Ansicht nur angedeutet wurden und durch ebenfalls kaum sichtbare Strebebögen mit den Außenwänden der Zentralkuppel verbunden sind (Abb. 8).[257] Die Rekonstruktion der vorromanischen Kuppelkonstruktion orientierte sich an anderen Kuppelbauten der konstantinischen und justinianischen Zeit. Neben Quasts Hinweis auf S. Vitale in Ravenna war der Vergleich mit der Hagia Sophia bestimmend. Die Anzahl und Position der Pfeiler hatte Bassi im 16. Jahrhundert verändert. Hübsch akzeptierte nur acht Hauptpfeiler, die schichtweise aus Backstein und Haustein bestanden, als spätantiken Bestand und gruppierte sie analog zu anderen Zentralbauten paarweise. Die weiten Abstände der Pfeiler und die darüber nahezu schwebende Kuppel galten als typisch (alt-) christliche Merkmale, in der die christliche Gesinnung einer "fromm zum Himmel strebende [n] Andacht" zum Ausdruck kam.[258] Erst im *Cinquecento*, als sich das Interesse weniger kühnen Kuppelbauten wie dem Pantheon zuwandte, hätten Architekten wie Bassi die Überkupplung auf schlanken Stützen als unmöglich eingeschätzt. Die weiten Arkaden wurden durch toskanische Säulen verengt, Verstärkungsbögen eingezogen und die Gurtbögen um drei Fuß ermäßigt.[259] Zur Rückgewinnung des Gesamtbilds fehlen in der Ansicht daher die gotischen Strebebögen, Bassis Kranzgesims, spätere Ergänzungen und alle stiluntypischen Merkmale. Um den Bau als Hauptkirche zu kennzeichnen, wurden dem rekonstruierten Grundriß eine kreuzgewölbte Arkadenvorhalle als Haupteingang hinzugefügt und die Fassaden einem stiltypischen Bild angenähert. Erleichtert bemerkte Hübsch, daß Bassis "blinde Vorliebe für die Spät-Renaissance" durch die Auflagen des Kirchenkapitels nicht zum Zuge gekommen war.[260] Nach einem Vergleich des überhöhten Bogenprofils S. Lorenzos mit demjenigen des Florentiner Baptisteriums (S. Giovanni in Fonte) setzte Hübsch seine Widerlegung Kuglers fort. Mit dem Hinweis auf "besser

---

[256]Um die Veränderungen zu veranschaulichen ,enthält Tafel XIII, fig.11 einen schematischen "Situationsplan der gegenwärtigen Gestalt".

[257]Diese Strebebögen waren in Calcos Ansicht S. Lorenzos verzeichnet. Die Rekonstruktion der Außenansicht folgte Arnulphus und Alciatus.

[258]DKB 1854 /1855 und Hübsch (1858), Teil II. S. Lorenzo, Sp. 21 f.

[259]DKB 1854, 415-16. Die Angaben beziehen sich auf die erste "Zeichnung" im Kunstblatt.

[260]DKB 1854, 416 . Die Fassadengestaltung lehnte sich an nicht näher bezeichnete Vorbilder desselben Stils an.

unterrichtete Archäologen Italiens" und Kuglers fehlende "Untersuchungen an Ort und Stelle" wies er dessen Hypothese einer im 11. Jahrhundert entstandenen Überwölbung zurück und datierte den Ursprung des Baptisteriums, mit Ausnahme der Renaissancefassaden, in die "altchristliche Periode" zwischen dem 4. und 5. Jahrhundert.[261] Die Existenz ähnlich überwölbter Oktogonalbauten an anderen Orten und das innere, "in einem Gusse" entstandene Tragskelett der Kuppel gaben ihm die Gewißheit, einen Bau des frühen Christentums vor sich zu haben.[262] Wäre die Kirche erst im 11. Jahrhundert entstanden, hätten " *die wohlunterrichteten Männer* " Dante und (Giovanni) Villani dasselbe Bauwerk nicht für antik halten können.[263] Sowohl das Prinzip der Überkuppelung des polygonalen Grundrisses, die "kühnen Zwischenweiten" der inneren Säulenstellungen und die akkurate Mauerung deutete Hübsch als Beweise der "echt christliche (n)" Abkunft des Baptisteriums.[264] Die Zuordnung war für die These der techno-statischen Kühnheit altchristlicher Bauten wichtig, da die großen Kuppelkonstruktionen vom Florentiner Dom bis zum Petersdom in Auseinandersetzung mit vormittelalterlichen Kuppelbauten entstanden seien .[265] Am Schluß des Artikels nahm der Verfasser Kuglers Bewertung S. Lorenzos und S. Giovannis zum Anlaß, dessen Darstellung der gesamten Epoche als irrig zu verwerfen. In der Blütezeit bis zum 9. Jahrhundert

---

[261]Handbuch (1842), S. Giovanni in Fonte , 434; Hübsch , DKB 1854, 416 und Hübsch (1858), Teil I, "Die statische Gestaltung der architektonischen Elemente den den altchristlichen Kirchen", S. Giovanni in Fonte, Sp. 33, Sp. 35 und Teil II, Sp. 44: "Neuere Kunsthistoriker , namentlich Kugler, freilich ohne sich auf genauere Untersuchungen ... stützen zu können, erklärten dieses Monument , oder wenigstens dessen Kuppel, als ein Werk des Mittelalters." Die Frage der Entstehungszeit ist bislang offen.

[262]DKB 1854, 416 ; DKB (1855), 185 und Hübsch (1858), Teil II, "S. Giovanni in Fonte", Sp. 42; Tafel XVIII, fig. 8 (o.Abb.) In S. Giovanni "wird der Techniker die Zusammenfügung der antiken Säulen und Architrave und die schichtenweise Mauerung...mit einem Grade von Genauigkeit ausgeführt finden, wie dies nur noch in der classischen Handfertigkeit näher liegenden vormittelalterlichen Periode stattfand."

[263]Kugler hatte erwidert : "Wenn die Ansicht "wohlunterrichteter " Männer, wie Villani und Dante, daß S. Giovanni ursprünglich ein heidnischer Tempel gewesen, für dessen doch mindestens frühchristliches Alter maßgebend sein soll, so hat schon Rumohr bemerkt, daß *ältere* Wohlunterrichtete , wie Malispini, von jener Ansicht noch gar nichts wissen." s. Kugler , " In Betreff der Antikritik des Herrn Dr. H. Hübsch", DKB (1855), 228

[264]Hübsch, DKB 1855, 185 : "Nach solchen Belegen glaube ich denn bündig bewiesen zu haben, daß die Kirche S. Giovanni , mit Ausnahme der später hergestellten innern Vertäfelungen, Mosaiken und äußern Verkleidungen sonst in allen Theilen echt altchristlichen Ursprungs ist."

[265]Hübsch 1858, Teil II, "S. Giovanni in Fonte", Sp. 42 , Anm. 6. Der Bau ist Glied in der Beweiskette, daß die frühe Renaissance Italiens auf dem "altchristlichen Styl" basierte. Die Florentiner Architektur galt als Beweis, daß"der Baustyl der Früh-Renaissance in Florenz schon zu Ende des 13. Jahrhunderts in der Blüthe war, also schon viel früher als der italienisch-gothische Styl..."

hatte sich die Überwölbung von Zentralbauten bereits vollkommen ausgebildet ; ihre konstruktive Souveränität sei im 11. Jahrhundert nicht mehr überboten worden - das "*Gegenteil* " sei zu beweisen.[266]

Es waren nicht die Fakten, sondern ihre Deutung, die den Berliner Professor zur Replik bewegten.Grundsätzlich sah er den im "Handbuch" geschilderten Entwicklungsgang von der altchristlichen zur romanischen Architektur durch Hübschs Forschungen zu S. Lorenzo nicht in Frage gestellt, da dieser "Prachtbau" kein typisches Beispiel darstellte :

> "Mich dünkt : es ist etwas Schönes und Würdiges um den Gewinn solcher Anschauung, welche das historische Leben als ein zusammenhängendes Ganzes, in lebendiger Wechselwirkung seiner Theile, auffassen lehrt. Das einzelne Werk hat zuletzt doch nur seinen Preis in sich; und so vereint sich schließlich jene höhere historische Anschauung auch mit der vollen und unbefangenen Werthschätzung des Einzelnen, je nach der Gültigkeit, welche diesem innewohnt."[267]

In seiner Erwiderung würdigte er zwar die "beigebrachten Fakten" als Beitrag zur These der frühchristlichen Bauzeit, doch schienen sie ihm kaum zwingend. Vergleiche mit anderen Bauten (z.B. S. Vitale) und die römischen Mauerverbünde gaben Anhaltspunkte, doch ob die Mauern zu einem heidnischen oder christlichen Bau gehörten, ging daraus nicht hervor.[268] Die Vereinnahmung als "altchristliche Kirche " mußte Kugler durch seine architekturgeschichtliche Zielsetzung ablehnen, in der die frühchristliche Architektur ältere Bautypen und Formen adaptierte und ihrem eigenen Bausystem einverleibte. Am Schluß seiner Erwiderung bekräftigte er seinen Standpunkt, daß die ursprüngliche Anlage "die reichen und phantastisch großartigen Dispositionen [eines] spätrömischen Prachtbaues" [269] erkennen ließ und wies die Verbindung zwischen S. Lorenzo und S. Giovanni in Fonte zurück. Der Vergleich mit anderen Bauten der altchristlichen Architektur galt nicht als Beweis einer frühchristlichen Entstehung, und

---

[266]DKB 1854, 418 und Nr. 47, (Jg.1854), S. 1 . Hübsch wertete die "unerhörte Kühnheit in der Construction und ein ätherisches Aufstreben der Haupträume" noch in der Baubeschreibung als Beleg der "altchristlichen" Entstehungszeit, s. Hübsch (1858), Teil II, S. Lorenzo Maggiore, Sp. 21 f.

[267] Kugler, DKB (1854), "Nochmals S. Lorenzo", 444

[268]Kugler, "Nochmals San Lorenzo", DKB 1854,442-444, Zitat 442. Er fordert auf, Hübschs Rekonstruktion mit derjenigen Ferdinand von Quasts zu vergleichen.

[269]"Jedenfalls scheint es mir nach dem Vorliegenden hinlänglich klar zu sein : daß S. Lorenzo an sich für die Architektur der altchristlichen Epoche nicht mitzählt; daß Dasjenige, was dieser Epoche zugetheilt worden, theils früher, theils später ist... ", DKB 1854, 444

> "...wenn die "*rein ionischen*" Kapitäle der Säulchen (mit ihren nach romanischer Weise breit ausladenden Auflagern) als "unumstößlicher " Beweis dafür angeführt werden, so dürfte der Beweis vielleicht nur Hrn. H. [übsch] unumstößlich sein. "[270]

Die Hinweise auf das hohe künstlerische Niveau altchristlicher Literatur und Musik überzeugten ihn ebensowenig wie Geschmacksurteile, die die romanische Architektur als plumpe Fortsetzung der altchristlichen bewerteten. [271] Für "Freunde und Verehrer einer einzelnen Culturepoche" sei es nicht selten, daß sie "die Quelle und Wurzel der bedeutenden Erscheinungen dieser Epoche überall auch in ihr selbst zu finden und nachzuweisen bemüht" seien.[272] Der Einseitigkeit des Liebhabers stellte er den Ansatz der geschichtlichen Betrachtung gegenüber: Wer "*mit vorurtheilslosem Blick das Gesammtgebiet der historischen Entwickelung*" betrachte, der könnte nicht mit solcher Ausschließlichkeit, beim derzeitigen Wissen, sämtliche Errungenschaften als "altchristlich" vereinnahmen. Der Konflikt zwischen geschichtlicher Betrachtung und historisch reflektierender Architekturtheorie war Kugler nicht neu, hatte er doch mit Gottfried Semper ebenso Kontroversen über antike Polychromie ausgetragen. Für Semper war die Annahme einer ursprünglichen Bemalung klassischer Marmortempel das "wissenschaftliche" Fundament seiner späteren "*Bekleidungstheorie*". Die Frage nach der antiken Polychromie Griechenlands diente primär zur Konstituierung eines Prinzips für die eigene, symbolische Architekturauffassung. Daß Architekten die historische "bunte Fülle der Erscheinungen" nicht nach architekturgeschichtlichen Kriterien systematisierten, hatte Kugler schon im Streit mit dem aufbrausenden Semper erfahren.[273] Mit einem ähnlichen Totalitätsanspruch deutete Heinrich Hübsch die "*ätherisch*" auf Säulen schwebenden Gewölbe- und Kuppelkonstruktionen der frühchristlich-byzantinischen Denkmäler Italiens als Zeugnisse der technisch-ästhetischen Superiorität des "altchristlichen" Kirchenbaus über mittelalterliche Stile. Der Blick auf die Monumente diente der Legitimierung der eigenen Flach-

---

[270]Franz Kugler, "In Betreff der Antikritik des Herrn Dr. Hübsch", DKB 1855, 228

[271]z.B. die romanische Konstruktionsweise sei der altchristlichen unterlegen vgl Hübsch, DKB 1854 , 418; ferner Hübsch 1847, Die Architectur...., "Altchristliche Bauart" , zur Vorbildlichkeit des Stils für die Gegenwart, 50-56

[272]Kugler, "Nochmal S. Lorenzo", DKB 1854, 444

[273]Semper, "Ueber Baustile", in: Gottfried Semper, Kleine Schriften, Nachdruck Mittenwald 1979, 395-426, das Zitat S. 397 . Zu Kuglers Streit über Sempers "Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten" (1834), s. Hanno-Walter Kruft, Geschichte der Architekturtheorie, München 1995, 355-357

und Rundbogenarchitektur im aktuellen Architekturdiskurs.[274] Weil es kein verbindliches theoretisches Lehrgebäude mehr geben konnte, trug jeder Architekt aus dem Steinbruch der Geschichte andere Fakten davon.

In der Kontroverse zwischen Kugler und Hübsch ging es nur vordergründig um Bassis verstärkte Pfeiler oder den Bildungsgestus des Architekten. Der Konflikt zweier Deutungssysteme veranschaulicht die fortschreitende Trennung von Architekturtheorie, Ästhetik und Historiographie seit der Romantik. Die Frage nach dem Ursprung , Entwicklung und "Vergleichung" der Baustile war von "practischer" Bedeutung, indem die Systematisierung der architekturgeschichtlichen Erfahrung zu Grundsätzen und Normen für die Gegenwart führen konnte - ein noch 1869 von Semper ähnlich formuliertes Verhältnis zwischen Gegenwart und Geschichte.[275] Mit Genugtuung stellte Hübsch nach Kuglers Tod fest, daß seine Annahme von nur zwei Pfeilern vor den Exedren sich als richtig erwiesen habe. In der Baubeschreibung von Teil II vertrat er seine umstrittenen Thesen mit Nachdruck.[276] Auch in der Kontroverse von 1854 / 55 behielt er nach Kuglers zweiter Replik das

---

[274]Die Einflüsse der Stildebatte auf die Architekturhistoriographie wurden von Zeitgenossen kritisiert. So meinte der Rezensent von W. Lübkes Geschichte der Architektur, Leipzig 1855:
Lübke habe in der "geschichtlichen Betrachtung" ein festes , objektives Maß gefunden und gehöre nicht zu denjenigen "welche um jeden Preis ihr subjectives Gelüst geltend zu machen suchen und wo möglich in der Weltgeschichte nur eine Verherrlichung ihrer eigenen beschränkten Parteizwecke erblicken möchten. ", in: (anonyme) Rezension der "Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart", von W. Lübke, in: Westermanns Jahrbuch der illustrierten deutschen Monatshefte, Jg. 1857, Bd. 1, 580-583, hier 583

[275]Trotz eines grundsätzlichen Unterschieds zu Sempers Architekturtheorie, die kulturgeschichtlich-symbolisch argumentiert, besteht die Gemeinsamkeit in der Überzeugung, die Klärung und Ordnung historischer Bauarten werde "die richtigere Schätzung gegenwärtiger Kunstzustände und der Tendenz unserer modernen Kunstbestrebungen" erlauben. Semper schlug "Untersuchungen über den Ursprung, die Umwandlung und die Bedeutung tradioneller Typen der Kunst" vor, die "auf dem Felde der Künste zu den wichtigsten Grundsätzen ... des neuen Schaffens ...führen können.", s. Semper , "Ueber Baustile. (Vortrag vom 4.3.1869)", in: G. Semper, Kleine Schriften , Nachdruck Mittenwald 1979, 395-426, Zitat S. 397

[276]Selbst Kugler habe zuletzt zugeben müssen, "daß der Zentralbau im Innern ursprünglich nur zwei Freipfeiler gehabt hatte...", s. H. Hübsch, "Einige Bemerkungen zur Recension der altchristlichen Kirchen von Hübsch", in: Zeitschrift für Bauwesen, 10, 1860, 625-628. Der Rezensent "L.L."hielt Hübschs Rekonstruktion S. Lorenzos für nicht überzeugend und rief reisende Architekten zu weiteren Untersuchungen am Baubestand auf, s. Rezension von Hübschs "Die altchristlichen Kirchen" , in: Zeitschrift für Bauwesen, 10, 1860, 139 f. ; 287 f. ; vgl. Hübsch, Die altchristlichen Kirchen / Atlas 1862, S. Giovanni in Fonte, Pl. XVIII, fig. 8,15, Pl. XIX, 1-6; Textband , Teil I , Sp. XXIX

letzte Wort und warf der Architekturhistoriographie Befangenheit vor.[277] Wer "*mit vorurtheilslosem Blick das Gesammtgebiet der historischen Entwickelung überschaut*" gab er Kugler zurück, der dürfe

> "jener christlichen Blüthezeit, wo mit der überkommenen classisch-formalen Bildung eine ganz neue verklärte Gemüthswelt vermählt wurde, wo ein Ambrosius, ein Augustinus, ein Chrysostomus, ein Gregor der Große wirkten, hohe schöpferische Kraft keineswegs absprechen, und nicht mit Gewalt die neuen Formen ... ihre echt christlichen , kunstreichen, großartigen Baudenkmale theils noch der .. Zeit des absterbenden heidnischen Römerthums , theils schon der nachfolgenden Zeit des mit formaler Rohheit beginnenden Mittelalter zutheilen."[278]

Nach dieser Belehrung endete der Gedankenaustausch zwischen Karlsruhe und Berlin. Kugler erkannte, daß eine Einigung zwischen künstlerischem und kunsthistorischem Standpunkt nicht möglich war :

> "Wo die tiefsten Verschiedenheiten geistiger Auffassung vorhanden sind, ist fortgesetztes Streiten nutzlos."[279]

3. 4 Fazit : Der gelehrte Architekt - ein vergessener Pionier ?

Mit seinem Spätwerk verfolgte Hübsch zielstrebig und mit enzyklopädischem Anspruch sein Interessengebiet der kirchlichen Baukunst zwischen Spätantike und beginnender Renaissance und leistete einen beachtlichen Beitrag zur damals entstehenden christlichen Archäologie. Gegenüber früheren Schriften sind Methodenspektrum und Gehalt stärker in Richtung einer empirischen, dokumentierenden Bauforschung entwickelt. Die präzisen Bauaufnahmen, die aufschlußreichen Beobachtungen und zusammengetragenen Quellenhinweise sicherten dem Werk auch auf Seiten der Kunsthistoriker und Archäologen weitgehende Beachtung.[280] Aus Vergleichen mit Bunsens Basilikenwerk von 1842 , Datierungen in Kuglers Handbuch (1842 /1848) oder Burckhardts Cicerone (1855) ergibt sich, daß der passionierte Kenner oft zu präziseren Einordnungen kam und Entstehungszeiträume auf Zeitspannen von durchschnittlich hundert Jahren

---

[277]Kugler, "In Betreff der Antikritik des Herrn Dr. Hübsch", DKB (1855), 228
[278]Hübsch 1855, 186
[279]Kugler, Antikritik , DKB (1855), wie oben
[280]vgl Kuglers Handbuch der Kunstgeschichte, 4. überarb. Aufl. hrsg. von W. Lübke, Stuttgart 1861, Kap. VIII, (Altchristliche Architektur) : nach Hübschs Publikation wurden berücksichtigt: Basilika zu Tyrus; Basilika in Jerusalem (Hinweis auf Rekonstruktion in : Die altchristlichen Kirchen, Tafel 31); Pfeilerbasilika in Sutri; Spoleto, S. Agostino del Crocifisso; Rom, S. Pudentiana, mit Lübkes Verweis auf die erste Lieferung der "Altchristlichen Kirchen von H. Hübsch.

eingrenzte. Datierte z.B. Burckhardt S. Crisogno (Rom) ins zwölfte Jahrhundert, nahm Hübsch eine Entstehung zwischen 600-750 an. Manche seiner Zuschreibungen und Datierungen , die tendenziell Vordatierungen sind, wurden von der Archäologie des 20. Jahrhunderts bestätigt und präzisiert.[281]

Eine Rezension in der *Zeitschrift für Bauwesen* würdigte 1860 die Dokumentationsleistung, wies allerdings die ästhetisch beeinflußten Kirchenrekonstruktionen "*nach polychromischer Weise*" als subjektive Zutaten zurück.[282] Die forcierte Aufwertung frühchristlich-byzantinischer Sakralarchitektur zu Lasten der Romanik und Gotik wurde als ideologische Verzerrung, die "Hingabe an das Object" seiner Studien als Quelle "willkürlicher Annahmen" und "Restaurationen" (Rekonstruktionen) erkannt.[283]
Das implizite Ziel , mittels eines Basilikenwerks den Kirchenbau der Gegenwart zu beeinflussen, hatte sich schon mit Bunsens Publikation 1842 als obsolet erwiesen.[284] Nach 1850 verlor die romantische Basilikenbewegung an Bedeutung, weshalb auch die "ästhetischen Prinzipien" der Monumentalbaukunst abseits technologischer Aspekte nach dem Erscheinungsjahr antiquiert erscheinen mußten. Dies mindert nicht die Pionierleistung, zur Kenntnis einer unterschätzten Epoche beigetragen zu haben. Der Wissenszuwachs wird evident, wenn man sich Stieglitz' oder Séroux d'Agincourts Urteile über die nachklassische Zeit zwischen dem 4-9. Jahrhundert vor Augen führt. Für beide stellte die römische Spätantike (seit Konstantin dem Großen) eine bedauerliche Verfallszeit dar, die im

---

[281]S. Crisogno wurde 730 unter Gregor III. erbaut. Natürlich sind Hübschs Vorschläge heute allenfalls aus wissenschaftshistorischer Perspektive noch interessant, weshalb ein systematischer Vergleich der Datierungen Kuglers, Quasts, Bunsens (1842, 42 f.) und Hübschs, etc. für diese Arbeit irrelevant ist. Seine Datierungen hat Hübsch übersichtlich im chronologischen Register aller Baudenkmäler zusammengestellt.

[282]"L.L." bemängelte insbesondere die bunten Ansichten des Inneren und Äußeren der 1823 abgebrannten Basilika S. Paolo in Rom und bezweifelte die Vereinnahmung sämtlicher bedeutender Bauwerke als "altchristlich", s. Rezension von Hübsch, Die altchristlichen Kirchen , in: Zeitschrift für Bauwesen , 10, Heft 1, Jg. 1860, 139 f. ; 287-304 ; vgl. die Entgegnung des Architekten im selben Band (1860),"Einige Bemerkungen zur Recension der altchristlichen Kirche von Hübsch", 625-28

[283]Da Architekten zum Adressatenkreis gehörten, sollte die Baudenkmäler-Publikation auch Impulse für das Bauen der Gegenwart geben. Daher lobte Hübsch "korrekte" Formen, "organische" Gliederungen und "schöne" bauplastische Details und warnte zuweilen mitten in einer Baubeschreibung vor der Nachahmung bestimmter "Motive". Die Kritik zit. n. A. Woltmann (1875), 396

[284]C. C. J. von Bunsen, Die Basiliken des christlichen Roms, München 1842, Textband, bes. Einleitung 1 ff. und Schlußteil "Bedingungen der Herstellung evangelischer Basiliken"[in der Architektur der Gegenwart, *Anm.*] , 205-220

Auseinanderfallen eines klassischen Kanons in rohe Formen, ungeschickte Imitationen und kleinteilige Verzierung endete. Konstantinische Kirchen in Rom und die Hagia Sophia in Kontantinopel bezeugten in Stieglitz' Augen nur die Unfähigkeit, ein vollkommenes, klassisch-schönes Gebäude zu errichten. [285] Die von Hübsch betrachtete Zeitspanne vom 4. bis zum 13. Jahrhundert ist mit derjenigen Séroux d'Agincourts identisch, verhält sich jedoch antithetisch zu dessen Entwicklungs- und Beurteilungsmodell : Als Klassizist wollte d'Agincourt den Architekten zeigen, was sie vermeiden sollten, nachdem Winckelmann ihnen das Nachahmenswerte gezeigt hatte.[286] Seine "Histoire de l' art par le monuments" veranschaulichte Gibbons Geschichte vom Untergang des römischen Imperiums im Medium der Kunst und Architektur, löste aber durch die anschauliche Fülle der dokumentierten Bauten entgegen der eigentlichen Intention große Faszination aus.[287] In den "Altchristlichen Kirchen" kommt der in der Frühromantik eingeleitete Prozeß der Umwertung klassizistischer Werte an einen vorläufigen Endpunkt : Was d'Agincourt gemäß traditionellem Architekturverständnis noch als Mißbräuche vorgeführt und getadelt hatte, gilt dem Karlsruher 1858-62 als der Klassik ebenbürtiger Neubeginn christlicher Architektur. Unter dem Stichwort des Exotischen, des Fremden und Orientalischen hatten herausragende Bauten wie die Hagia Sophia bereits im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts das Interesse deutschsprachiger Architekten geweckt ; auch die Wertschätzung der konstantinischen Kirchen Roms begann im 18. Jahrhundert. Im Unterschied zu diesen Anfängen liegt nun der Schwerpunkt nicht auf dem pittoresken Reiz oder der exotischen Ausgefallenheit der Denkmäler, sondern auf der Formanalyse und historischen Einordnung in eine genetische Reihe. Statt einer Versammlung "denkwürdiger" Monumente (z.B. Hagia Sophia, S. Vitale oder San Marco) strebte Hübsch für sein Kerngebiet nach Vollständigkeit und nahm selbst strapaziöse Reisen auf sich, um kaum Beachtetes bekannt zu machen. Zwar fehlte es schon Mitte des 19. Jahrhunderts nicht an Aufrufen, die frühchristliche und byzantinische Architektur bekanntzumachen und zu erforschen. In Italien etwa setzte sich Pietro

---

[285]Stieglitz , Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst, Leipzig 1792, Bd. I, Artikel "Baukunst (unter Konstantin d.Gr.)", 187-88

[286]Séroux, d' Agincourt, Histoire de l'Art par les monuments, Vorwort zum Band von 1811, hier n. A. Vidler, A. (1987), The Writing of the Walls, das Zitat S. 175. Die Romantiker rügten dessen fehlerhafte Kompilation, griffen jedoch gern auf die Tafeln zurück.

[287]Edward Gibbon, The Decline and Fall of the Roman Empire (London 1776-1788), hrsg. von Anthony Lentin / Brian Norman (Wordsworth Classics) Ware 1998. Zur Gleichsetzung der Regierungszeit Konstantins mit der Etablierung des Christentums als Staatsreligion s. Kap. 28

Selvatico (1803-1880), dessen Publikation über Venedig Hübsch kannte, schon seit den vierziger Jahren für eine stärkere Beachtung der italienischen Basiliken, der byzantisierenden Architektur Venedigs und der Lombardei ein, die ihm origineller schien als das *Cinquecento*.[288] Das Interesse wurde durch große Restaurierungsprojekte wie den Wiederaufbau der 1823 abgebrannten Basilika S. Paolo fuori le Mura (1825 - 1854) gefördert. Die von Papst Leo XII. beauftragten Architekten Pasquale Belli und Luigi Poletti entschieden sich für eine stilistisch bereinigte Rekonstruktion, die Veränderungen der Renaissance und des Barock wegließ - eine in Hübschs "Wiederherstellungen" ebenso wirksame Haltung.[289]. Das Interesse an byzantinischen Kuppelbauten erhielt vergleichbar durch die Instandsetzungen der Hagia Sophia (1847-49) unter Sultan Abdülmecid erneuten Auftrieb, wie Salzenbergs Werk über "Alt-Christliche Baudenkmale Konstantinopels" belegt. Eine systematische Erforschung der frühchristlich-byzantinischen Architektur setzte erst seit den sechziger Jahren ein. Der französische Archäologe Charles Texier hatte die Funde seiner ersten Forschungsreisen durch Kleinasien, Persien und Armenien seit dem fünften Jahrzehnt publiziert. Die großen archäologischen Veröffentlichungen erschienen jedoch erst nach Hübschs Tod.[290] Sein Kollege Melchior de Vogué unternahm im selben Jahrzehnt Forschungsexpeditionen nach Syrien, und der Engländer H. C. Butler publizierte umfangreiches Material über dortige byzantinische Bauten . Obgleich der von Hübsch erwähnte Bildband über San Marco ein frühes, durch die Vertreter des "byzantinischen Styls" gefördertes Interesse an byzantisierenden Kirchen belegt, erfolgten systematische Bauaufnahmen erst nach 1880 durch Cattaneo und englische Architekten, während die Tessiner Gebrüder Fossati im Anschluß an ihre Dokumentation der Hagia Sophia (1852) über die Architektur

---

[288]zu Selvaticos Aufruf zum Studium der frühchristlichen Architektur Italiens ("la grande patria vostra"), s. Patetta (1975), L' Architettura dell' Eclettismo, "La tendenza medievalista in Italia", 298. Hübsch las Pietro Selvaticos "Sulla architettura e sulla scultura in Venezia" (1847)

[289]Reclams Kunstführer Rom, hrsg. von A. Henze, K. Bering, u.v.a., Stuttgart 1994, 246 ff. ; L. Patetta 1975, 260 ff. , bes. 269; 298. Patetta nimmt eine große Beachtung der Hübschen Spätpublikation über die *chiese cristiane antiche* in Italien an.

[290]Charles Félix-Marie Texiers Berichte über die Architektur Kleinasiens waren Hübsch vermutlich ein Begriff, zumal Salzenberg sie in "Alt-christliche Baudenkmale Constantinopels" (1854) würdigte. Texier, "Déscriptions de l'Asie Mineure", Paris 1839-49, 3 Bde; "Déscription de l'Arménie, la Perse, et la Mésopotamie", Paris 1842-52, 2 Bde; Texier / R. Popplewell Pullan, " Byzantine Architecture illustrated by Examples of Edifices erected in the East during the Earliest Ages of Christianity", London 1864; Texier , "Asie Mineure. Descriptions géographiques, historique et archéologiques des provinces et des villes de la Chersonnèse d'Asie", Paris 1862.

Konstantinopels publizierten .[291] Diese Beschreibungen und Bauaufnahmen hatten geographische, chronologische, teilweise typologische Schwerpunkte (z.B. Baptisterien). Architekten wie Auguste Choisy konzentrierten sich auf das Studium der Bautechnik und strukturelle Analysen , wie sie Viollet-le-Duc auf dem Gebiet der Gotik vorlegte oder sortierten das Material nach Bautypen.[292] Die Byzantinistik als architektur- und kunstwissenschaftliche Disziplin entstand auf dieser Basis, deren Grundlagen in der Romantik gelegt wurden.
Ist Hübsch also als Pionier zu bezeichnen ? Trotz der engen Verbindung von Ethik und Architekturästhetik im erläuternden Diskurs hat seine Publikation einer gründlichen Erforschung der "altchristlichen Periode" den Weg geebnet. Neben die idealistische Kunstauffassung vom universellen "Christenthum" tritt - besonders im induktiven Teil II - die gründliche Auseinandersetzung mit dem einzelnen Bauwerk. Werden Klassizismus und Romantik als aufeinanderfolgend und antithetisch aufgefaßt, muß die Publikation als janusköpfig gelten. Aufgrund seiner eigenen, romantisch geprägten Kunsttheorie mußte Hübsch die Verflechtung christlich-antiker Architektur mit der römisch-"heidnischen" unterschätzen. Seine gewissenhafte Quellenarbeit und die enzyklopädische Fülle künden von einem erweiterten Verständnis historischer Objektivität. Die gegenläufige Tendenz bildet die Frage nach den "zeitlosen" Gesetzmäßigkeiten, Strukturen und "Wahrheiten", die Vorliebe für eine sinnstiftende allgemeine Idee. Der Text oszilliert letztlich wie die frühen Schriften zwischen historischer und architekturästhetischer Perspektive, ist faktengesättigte Dokumentation und eifrige Verteidigung des Gegenstands zugleich.

Ein befreundeter französischer Kleriker übersetzte die deutsche Ausgabe der "Altchristlichen Kirchen" ins Französische. 1866 erschien das Werk bei Morel in Paris.[293] Über den publizistischen Erfolg des Projekts schweigen die Quellen. Seit

---

[291]Hübsch erwähnt "Kreutz' Prachtband" (über San Marco) , s. 1858, Teil II, Sp. 99-101. Gaspare Trajano Fossati (1809-1883) / Giuseppe Fossati: Aya Sophia Constantinople as Recently Restored by Order of H.M. the Sultan Abdülmecid" (1852); zu R. Cattaneo und W. R. Lethaby s. Dictionary of Art, Bd. 11, 1996, 329

[292]François August Choisys "L'Art de Batir chez les romains" (Paris 1873) und "L'Art de batir chez les Byzantines" (1883) schließen mit ihrem bautechnischen Schwerpunkt an die Entwicklungsreihen der Baukonstruktion der um 1800 geborenen Architekten an. Zu Choisy s. Dictionary of Art (1996), 7, 195

[293]Hübsch , "Monuments de l'architecture chrétienne depuis Constantine jusqu' à Charlemagne et de leur influence sur le style des constructions religieuses aux époques postérieures", traduit par M. l' Abbé V. Guerber, Paris 1866. Eins der seltenen Exemplare dieser Edition befindet sich im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.

1856 warb der Architekt um Subskriptionen, da die "bisher unbekannten oder nicht genug gewürdigten Thatsachen (der) Kunstgeschichte" seiner Ansicht nach eine Verbreitung des Werks "in wissenschaftlichen und Kunst-Anstalten, [*Bau ?*] Behörden" als wünschenswert erscheinen ließen.[294] 1859 hatte er dem Royal Institute of British Architects sein Werk angekündigt, aber offenbar keine Resonanz erhalten. Während eines Besuchs bei Franz Joseph I. in Wien bat Hübsch vergebens um eine "Collectiv-Subscription", da er später äußerte, in Wien nähme man "wenig Rücksicht auf die *Autoren kleinerer Staaten*."[295] Im April 1863 starb Hübsch nach langwieriger Krankheit. Vorher hatte er seinen Mitarbeiter und bevorzugten Bauleiter Friedrich Feederle mit der Fertigstellung des noch nicht druckreifen Manuskripts beauftragt.[296] Seine Witwe hoffte, mit dem Verkauf der Rechte an die Pariser Buchhandlung wenigstens einen Teil der der finanziellen Löcher, die die fünfundzwanzigjährige Forschertätigkeit ihres Mannes hinterlassen hatte, ausgleichen zu können.[297] Die Publikation ist Vermächtnis und Spätlese eines der klassischen, christlichen (Bau-) Kunst und ihrer Erforschung gewidmeten Lebens.[298] Die erstrebte Anerkennung seitens der Kunstgeschichte als Disziplin hat der mit der Ehrendoktorwürde seiner Heidelberger Alma mater geehrte Architekt am Ende seines Lebens doch noch erfahren. Nicht nur fanden seine abweichenden Datierungsvorschläge in Burckhardts *Cicerone* gelegentliche Erwähnung. In der vierten, durch Wilhelm Lübke überarbeiteten Fassung des *Handbuchs der*

---

[294]GLA 56 / 1372 (Mikrofilm), "Programm zur Herausgabe eines Werkes über altchristlichen Kirchenbau und dessen Einwirkung auf die späteren christlichen Bauarten", vom 17.7.1856. Das umrissene Konzept entspricht dem von 1858, unter den angekündigten Bauten sind: S. Lorenzo (Mailand); Dom von Parenzo; Dom von Torcello; Dom von Murano; S. Giacomo in Rialto (Venedig); S. Lorenzo (Verona); S. Giovanni (Florenz); S. Vitale ; Basptisteriim und S. Pietro e Apollinare (Ravenna); ältere römische Kirchen; Saint Trophime (Arles); die größere Basilika der Insel Reichenau; Rekonstruktionen nach den Beschreibungen Eusebius und Procopius'. Als Preis schlug er 30 Thlr. für Atlas und Text vor.

[295]Das RIBA (Abtlg. Manuscripts & Archives) besitzt einen (in französischer Sprache verfaßten) Brief Hübschs vom 12.11.1859 an den Direktor des Instituts, T.L. Donaldson. Hübsch war Ehrenmitglied des RIBA. Im April 1859 bat Hübsch in Wien um die Subskription seitens der Kaiserlichen Ministerien, s. Anhang, "Chronographische Übersicht".

[296]Feederles Hinweis in Hübsch (1858), "Vergleich des Baustyls mit den späteren Bauarten", Sp. 111; zu Feederle s.a. Kap. IV.3, V.2

[297]Festschrift TH Karlsruhe , Karlsruhe 1892, S. LIX, Biographischer Abriß nach F. von Weech (vgl. Badische Biographien 1875, I, 220)

[298]Dieser Versuch, Kunst und Wissenschaft zusammenzuführen, zeichnete - mit abweichenden Ergebnissen- auch Sempers archäologische Studien aus. Die aus einem naiven Biographismus entlehnte Annahme, Hübschs Interessenfeld sei eine notwendige Folge seiner Frömmigkeit, sollte kritischer betrachtet werden, da Hübsch sich nirgends zu seiner Religiösität , doch gehäuft zu Kunst und ihrer "objektiven" Darstellung geäußert hat.

Kunstgeschichte[299] werden im achten Kapitel über "Altchristliche Architektur" die Originalaufnahmen und Umdatierungen Hübschs berücksichtigt und sein Werk im Fußnotenverweis zitiert. Dort reiht es sich selbstverständlich in die noch überschaubare Fachliteratur von Séroux d 'Agincourt bis zu Salzenberg ein.[300]

---

[299]Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, 4. Aufl., ergänzt durch W. Lübke, Stuttgart 1861

[300]z.B. Lübkes Hinweis auf die Rekonstruktion der Basilika in Jerusalem, in : H. Hübsch, Die altchristlichen Kirchen, Tafel 31. Lübkes Reihe verzeichnet : H. Gally Knight: The Ecclesiastical Architecture of Italy; Gailhabaud, Denkmäler der BK, II; Die Basiliken des Christlichen Roms mit Kupfern von Gutensohn und Knapp mit dem Text von Carl J. von Bunsen; Platner / Bunsen: Beschreibung Roms; Ferdinand v. Quast: Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna; C. F. von Rumohr: Italienische Forschungen; Salzenberg: Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel.

IV. Der "neue Baustil" in Theorie und Praxis - ein exemplarischer Querschnitt durch das Oeuvre

4. 1 Hübschs Rundbogenstilkonzept anhand der "Bauwerke"-Kirchen

4.1.1 Einführung

Im Bau von Kirchen die wichtigste Aufgabe zu sehen, ist eine für das 19. Jahrhundert nicht mehr selbstverständliche Haltung. Da das Theoretisieren über den Baustil um die Monumente historischer Epochen kreiste, hatte die Sakralarchitektur ohnehin eine Vorrangstellung. Für Hübschs theoretische Schriften blieb die romantische Orientierung am Baudenkmal eine wichtige Konstante, und seine beiden vorneuzeitlichen Anknüpfungspunkte verstärkten mit dem Streben nach einer "*kunstvollen Kirche*" diese Ausrichtung.[1] Durch diese Suprematie des Sakralbaues über alle übrigen Bauaufgaben und eine in Auseinandersetzung mit historischen "Monumenten" entwickelte theoretische Basis erscheint es folgerichtig, die Umsetzung des Rundbogenstilkonzepts anhand seiner ersten Kirchenbauserie zwischen 1825 /26 bis 1837 /38 zu analysieren. Unter der hier zu verfolgenden Fragestellung nach der Relevanz der Hübschen Theorie für das praktische Entwerfen und Bauen kann es nicht darum gehen, die von Valdenaire und Göricke präsentierten Entwicklungsreihen sämtlicher Bauten nachzuvollziehen. Eine exemplarische Vorgehensweise ist geeignet aufzuzeigen, wie sich Hübschs "neuer Stil", den er seit Beginn seiner praktischen Laufbahn anstrebte, im evangelischen und katholischen Kirchenbau konkretisierte.[2] Mit über vierzig Kirchenbauten - einschließlich unausgeführter Entwürfe - hat die Sakralarchitektur quantitativ die Oberhand im Oeuvre. Auf dem Gebiet der ländlichen Pfarrkirchenbauten und kleineren Kapellen für diverse Auftraggeber konnte Hübsch eine reiche Bautätigkeit entfalten, während seine anspruchsvollen Projekte zu einer Bischofskirche (Domkirche) und zu mehreren Stadtkirchen sämtlich unrealisiert blieben. Den wachsenden Bedarf nach möglichst schnell und preiswert zu errichtenden Kirchengebäuden in der Restaurationsepoche nutzte er zu einer ästhetischen Neuorientierung. Die Vorgeschichte seiner ersten, unrealisierten Kirchenentwürfe reicht nach bisherigen Datierungen bis zum Jahr 1821 zurück, als er sein Examen

---

[1] s. Cornill 1864, 62 .- "Ich sehe den Kirchenbau so unbedingt für die höchste Aufgabe der Architektur an, daß mir der Entwurf zu der geringsten Dorf-Kirche mehr Freude macht, als derjenige zu dem noch so großen Hause eines luxuriösen Privat-Mannes.", Hübsch (1838), 18

[2] "Die Ausbildung eines von conventioneller Nachahmung freien und dem Bedürfnisse unserer Zeit entsprechenden Rundbogenstyls war seit dem Beginne meiner praktischen Laufbahn mein unablässiges Streben.", Hübsch 1838, ibid.

beendet hatte und sich beim Städel in Frankfurt bewarb. Frühere Skizzen aus der Studienzeit in Heidelberg, in denen sein Interesse an "Göthe und Schlegel" sich in Form "altdeutscher" Kirchenentwürfe manifestiert hätte, sind bislang nicht bekannt und vielleicht nie entstanden.[3] Hübsch erwähnt in den "Bauwerken" nur retrospektiv seine jugendliche Begeisterung für den "Spitzbogen-Styl", die ihm zwei Jahrzehnte später als Wechsel vom antiken zum mittelalterlichen Extrem erschien. Sein Lob der "lebendigen" Wandflächen geht über Weinbrenners Anerkennung der konstruktiven Eigenschaften des Spitzbogens hinaus. In Italien erfolgte durch den "mächtige (n) Eindruck so mancher einfacher italienischer Gebäude" der bereits erwähnte Geschmackswandel. Für die Zeit des ersten Romaufenthalts erwähnt Hübsch "Compositionen", bei denen er "Vereinfachungen mit den gothischen Formen" vornahm, weil ihm die schlichte, ruhige Wandarchitektur der italienischen Gebäude zu imponieren begann. Da keine weiteren Quellen diese frühen Kompositionen beschreiben, muß einstweilen offen bleiben, ob es sich bereits um Kirchenentwürfe in einem ins Klassische abgewandelten, freien "Spitzbogen-Styl" handelte.[4] Obgleich Hübsch angibt, bis um 1828 "den gothischen Styl als eine erschöpfende Ausbildung des byzantinischen oder Rundbogen-Styls" aufgefaßt zu haben, erfolgte durch die Reise nach Griechenland ein Überzeugungswandel zu Lasten der wohl patriotischen Gotikverehrung. Wie anhand der Schriften aufgezeigt wurde, ging es nicht um formale Imitation, sondern um "Prinzipien" und übertragbare Eigenschaften wie die konstruktive Logik einer "streng organisch in allen Hauptformen gehaltenen und bis in' s kleinste Detail künstlerisch durchgebildeten" Architektur aus massivem Baumaterial. Aufgrund der größeren Spannweite, flexiblen Proportionen und des preiswerten Materials waren die überwölbten Bauten der Spätantike und der frühchristlich-byzantinischen Architektur interessant.[5] Für die Kirchenarchitektur schien Hübsch daher eine einfache, zweckmäßige Wandarchitektur, in der klassische "Prinzipien" walteten, vorbildlicher als die komplizierte gotische Konstruktionsweise, deren "Zierformen" und Steinmetzarbeiten ohnehin zu kostspielig sein mußten. Das Reformmodell für den Kirchenbau der Gegenwart wurde offensichtlich in Rom gefunden, denn

---

[3]Hübsch (1838), 1 f.: Zunächst nahm mich der Spitzbogen-Styl ...gewaltig ein"; vgl. Kap. I

[4]Hübsch (1838), Textbd., 1 -2. Weinbrenner lehnte mittelalterliche Architektur keineswegs ab, wenngleich er die Gotik im Lehrbuch als "nicht schön" bezeichnet. Sein "Gotischer Turm" in Karlsruhe gehörte zur Phase der Gotik im Landschaftsgarten, s. Valdenaire, F. Weinbrenner, Karlsruhe 1976, 176. Hübschs (unrealisierter) Entwurf zu einem "Gottesacker" (Institut für Baugeschichte, Karlsruhe) wurde hier ausgeklammert, da es sich nicht um einen reinen Kirchenentwurf handelt.

[5]Hübsch (1838) , Einleitung , 2 f. und Kap. I.2

rückblickend schildert der Architekt, die altrömischen Basiliken "mit Eifer als Wegweiser" ergriffen zu haben. Die Parallele zwischen den ersten frühchristlichen Jahrhunderten und einer vom überlebten Klassizismus geprägten Gegenwart basierte auf der Annahme, die Kirchen der ersten Christen seien "in einer gleichen Krisis" entstanden. Die Säulenbasilika aus Backstein erschien als erneuerte Anwendung des "griechischen Prinzips", das Ziel mit einfachsten Mitteln "auf dem nächsten Weg" zu erreichen. Die Reform im Kirchenbau mußte zur historischen Quelle, die als Inbegriff "*künstlerischer Naivetät*" galt, zurückkehren.[6] Auch die "*besten byzantinischen Monumente am Rhein*" wurden als "*natürlich ganz frei zu behandelnde Vorbilder* " betrachtet. [7] Auf die Entdeckung "griechischer" Prinzipien in der rheinischen Romanik wurde bereits bei der Analyse der 1828er Schrift hingewiesen. In diesem Zusammenhang ist ein früher Kirchenentwurf interessant, der die Absicht erkennen läßt, die frischen Architektureindrücke und Folgerungen anzuwenden (Abb. 1 , Tafel I). Zu diesem Entwurf, dessen Entstehung 1824 anzusetzen ist, ließen sich keine weiteren Risse mehr ausfindig machen; nur ein lithographierter Aufriß ist erhalten. Die Fassade wird durch zwei spitz zulaufende Glockentürme bestimmt, zwischen die Hübsch ein dreischiffiges Kirchenschiff mit einstöckiger Arkadenvorhalle anordnete.[8] Die breite Treppe deutet auf einen Sockelunterbau. Über dem Pultdach der einstöckigen Vorhalle setzt ein großes Radfenster einen romanischen Akzent. Die Verbindung der beiden quadratischen Turmschäfte mit der vermutlich überwölbt zu denkenden Vorhalle wirkt ungeschickt. In "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" hat Hübsch noch 1862 zahlreiche historische Beispiele solcher Vorhallen mit Säulenbogenstellungen abgebildet, u.a. in seiner Rekonstruktion des frühchristlichen Zustands S. Maria Maggiores.[9] Dieses "Element " der Basilikenarchitektur wird mit einer Zweitturmfassade, renaissancistischen Rundbogenportalen und den pseudo-romanischen Rundbogen- und Radfenstern zu einer neuartigen Synthese gebracht. 1828 noch heißt es, die gotischen Kirchen überzeugten gegenüber den "byzantinischen" durch einen besseren "Thurm-Character", d.h. nur gotische "Prinzipien", nicht Einzelformen wurden

---

[6]Hübsch (1838), Einleitung, 2 f.
[7]Hübsch, (1838), ibid.
[8]Hübsch (1838) , Kommentar zu den Entwürfen der Tafel I, Einleitung, 1-6. Die innere Dreischiffigkeit ist durch die Anzahl der Rundbogenportale angedeutet, deren Bogenfelder hier noch ohne die 1828 geforderten Reliefs erscheinen.
[9] vgl. Hübsch (1862) , Atlas, Tafel IV, fig. 1 (S. Paolo fuoro le mura); fig. 3 (Lateransbasilika); fig. 12 (S. Clemente, Rom), usw. , bes. fig. 16, Rekonstruktion der frühchristlichen Fassade S. Maria Maggiores

nachgeahmt.[10] Dieses Verfahren wird auch in nachfolgenden Entwürfen als typische Art der Adaption und vereinfachende Umformung zu bemerken sein. Eine harmonische Gruppierung der drei Bauteile hat Hübsch in seinen späteren Kirchen nicht mehr gesucht; stattdessen verlagerte er die Arkadenvorhalle zugunsten der Einheitlichkeit in den Baukörper.[11] Die Verbindung zwischen "Rundbogenstil" und dem Bautyp Basilika als Alternative zum klassizistischen Kirchenbau war damit zumindest im Entwurf schon vier Jahre vor der Streitschrift hergestellt. Die dortige Forderung, die klassische Kolonnade im Innenraum durch Arkaden im Rund- oder Segmentbogen zu ersetzen (1828, § 13), weist zurück auf die Auseinandersetzung mit den Basiliken Roms und dem Stichwerk von Gutensohn und Knapp.

Bis zu seinem ersten Auftrag im Kirchenbau (1825 / 26) hatte Hübsch sich mit der Abfassung der bereits erörterten Schriften befaßt, bei einem zweiten Romaufenthalt (1822-1824) Studien[12] betrieben und sich bis 1824 um eine Anstellung als Architekt bemüht. Unter den wenigen Blättern, die zum Frühwerk[13] zählen, sind reine Kirchenentwürfe jedoch erstaunlich rar. Nach bisherigen Forschungsergebnissen gibt es nur vier unterschiedliche Blätter aus dem Nachlaß Otto Cornill d' Orvilles, einem ehemaligen Schüler des Architekten, die sich heute in der Graphischen Sammlung des Städelschen Instituts befinden. Es handelt sich um den Längsschnitt und eine dazu passende Seitenfassade einer bescheidenen Dorfkirche, sowie zwei perspektivische Ansichten des Inneren und Äußeren einer

---

[10] vgl. Hübsch 1828, § 17

[11] Solche vorgelagerten Arkadenhallen finden sich zur selben Zeit in den Bildhintergründen Friedrich Overbecks und Schnorr von Carolsfelds.

[12] Nach dem Examen (1821) schlug Hübsch eine Beschäftigung als Architekt in der badischen Provinz aus. Da die Bewerbung beim Städelschen Kunstinstitut (1821) zunächst fehlschlug, kehrte er 1822 in die deutsche Künstlerkolonie Roms zurück. In diesem Zusammenhang spricht der mit Hübsch befreundete Philologe Karl Zell für das Jahr 1822 vage von einer Rückkehr "zu seinen Studien und in den Kreis der ihm befreundeten Künstler", s. Zell (1864), Historisch-politische Blätter, Jg. 53, Kap. XV, 253 f.

[13] Unter Frühwerk wird hier im Einklang mit früheren Periodisierungen die Zeit zwischen der Ausbildung bei Weinbrenner (1815-1821) und dem Eintritt in den badischen Staatsdienst 1827 verstanden. Ab diesem Zeitpunkt sind wir durch die Karlsruher Bau- und Dienerakten relativ gut über seine Bauaufträge unterrichtet, während die Zeit als freier Architekt zwischen Rom und Frankfurt am Main mangels Quellen schwer rekonstruierbar ist. Ältere Biographen erörtern keine frühen Werke, sondern konzentrieren sich auf biographische Details und (aus den Schriften abgeleitete) künstlerische Positionen des Architekten, vgl. Zell (1864), Historisch-politische Blätter, Jg. 53, Kap. XV, 253 f. ; A. Woltmann (1875), Badische Biographien, I, 399 f. ; A. Valdenaire (1926), Kap. I, "Jugend und künstlerische Entwicklung", 5-17, bes. 11-13 zu den Jahren 1820 / 21- 1824

"Kirche für Friedrichsdorf" im Taunus.[14] Beide Entwürfe zeigen bescheidene Saalkirchen mit Satteldach in der Tradition des 18. Jahrhunderts, die mit bogenförmigen Elementen nur geringfügig abgewandelt werden. Beim erstgenannten Projekt, von Göricke "um 1821" datiert, ist diese Kontinuität durch einen zurückhaltenden Dachreiter anstelle einer Turmfassade noch deutlicher. An den mit fünf zu drei Achsen kastenförmigen Baukörper, dessen Wände nur durch doppelreihige Segment- und Rundbogenfenster gegliedert sind, fügt sich ein rückwärtiger Sakristeianbau mit Pultdach. In diesen verlegte Hübsch den Zugang zur erhöhten Kanzel an der Altarwand des Raums - eine bei allen nachfolgenden evangelischen Kirchen wiederholte Lösung. Der Aufgang zu den seitlichen Emporen mit zierlichem Brüstungsgeländer liegt im Vorjoch ; auf eine dritte Orgelbühne wurde verzichtet.[15]

Dieser Entwurf trägt noch Merkmale der unter Weinbrenner in der Provinz errichteten Dorfkirchen. Zwischen 1800 und 1826 hatte der Baudirektor für protestantische Gemeinden schlichte Saalkirchen mit Giebelturm entworfen, deren Schiff gewöhnlich durch klassische Säulenkolonnaden, die die dreiseitigen Emporen trugen, unterteilt wurde. Auch kleine Sakristeianbauten mit Treppe zur zentrierten Kanzel an der Rückwand des Saals , eine im Südwesten Deutschlands verbreitete Lösung ohne Chornische, sind in Weinbrenners kleineren Pfarrkirchen schon angelegt.[16] Zuweilen durchschnitt dort der Emporenboden große Rundbogenfenster, was sein Schüler durch zweistöckige Durchfensterungen vermied. Weitere Charakteristika der Hübschen Dorfkirche wie der Zahnschnitt unterhalb der Traufe

---

[14]Graphische Sammlung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt am Main (o. Abb.) Sämtliche Grundrisse fehlen, alle Blätter sind unsigniert. Da die Längsrisse nicht mit der Ansicht der Kirche und den Stützenstellungen im Innenraum übereinstimmen, handelt es sich offenbar um Fragmente zweier Projekte: Das mit "Seiten-Façade" beschriftete Blatt (Signatur Nr. 6746, 23,5 x 32 cm) ist als schematischer Riß in Tuschfeder auf Papier anspruchslos gestaltet. Hierzu paßt ein mit "Langen-Durchschnitt" bez. Blatt in derselben Technik (Sign. 6747, 23, 5 x 31, 7 cm), vgl. die Dokumentation in Göricke 1974 , 26 und Abb. 2, dort datiert auf "um 1821". Die beiden Ansichten der Hauptfassade (Nr. 6744, 29,4 x 32 cm) und des Inneren (Nr. 6745, 30 x 32,5 cm) sind hingegen sorgfältige Tuschezeichnungen mit Kolorierung und goldener Umrandung. Das letztgenannte Blatt wurde in einer fremden Handschrift beschriftet mit "Hübsch inv. a 182 (5 ?)" (unleserlich). Die Ansicht 6744 ist nachträglich bez. mit Kirche für Friedrichsdorf. Zum letztgenannten Entwurf s.a. Göricke (1974), 27 f., Nr. 4.1.4

[15]Der Längsschnitt (Nr. 6747) gibt die Länge des Schiffs mit 50 (badischen) Fuß an. Im Unterschied zum späteren Raum mit mindestens drei Emporen ist die Orgel hier auf der Seitenempore untergebracht.

[16]hierzu sei auf Weinbrenners Kirche in Scherzheim (1810-1812) verwiesen, s. A. Valdenaire, Friedrich Weinbrenner, Karlsruhe 1976, 282 f. und Abb. 233

und ein wohl über zwei Geschosse geführtes Bogenfeld der Eingangsfront sind untrügliche Residuen Weinbrennerscher Landkirchen. Die Blätter sind vermutlich aus der Zeit nach dem Examen und vor dem zweiten Italienaufenthalt entstanden. [17] Nur folgende Charakteristika deuten auf die spätere Ausprägung des Rundbogenstils : Ein nahezu quadratischer Kirchenraum wird durch zweistöckige Emporen mit unverjüngten Stützen in drei "Schiffe" eingeteilt, eine zweistöckige Durchfensterung verdrängt die vormals üblichen Kirchenfenster , und Türen und Fenster schließen gewölbt ab.[18] Einen ähnlich "dreischiffigen" Emporensaal weist der Entwurf zu einer evangelischen Kirche für Friedrichsdorf auf. Die quadratischen Stützen sind nun zweistöckigen Rundbogenarkaden ohne Kämpferzone gewichen, auf denen wie beim ersten Projekt eine hölzerne Decke aufliegt. Diese Rund- oder Stichbogenarkaden kamen einer Ziegelbauweise entgegen und wurden zum Markenzeichen Hübscher Landkirchen. Der Turm ist an die platte Rückwand mit dem Kanzelaltar versetzt. Die Eingangsfassade erhebt sich über einem breiten Sockel mit Freitreppe. Mit der nun in den Baukörper gezogenen Rundbogenvorhalle zu drei Achsen, die im selben Jahr beim "Theater mit eiserner Dachrüstung" (1825) vorkommt, antizipiert diese Fassade mit flachem Giebelfeld und Ecklisenen eine u.a. in Bauschlott[19] aufgegriffene Fassadenlösung : Den Arkaden des Eingangs entsprechen in Emporenhöhe drei Rundbogenfenster mit ornamentierten, nicht vorkragenden Rahmen.

Im selben Jahr (1825) erhielt Hübsch seinen ersten Auftrag zur Planung einer evangelischen Kirche im Bergischen Land, auf die noch näher eingegangen wird. Mit dem Eintritt in den badischen Staatsdienst (1827) und der Publikation seiner Streitschrift trat die Kirchenbautätigkeit Hübschs in eine ehrgeizige Phase, da das theoretische Bekenntnis zum Rundbogenstil praktische Konsequenzen verlangte, andererseits die versprochene Flexibilität dieses stilistisch vagen Programms im Rahmen einer behördlich geregelten Bautätigkeit zu beweisen war. Obwohl bereits "In welchem Style sollen wir bauen ?" die Vorbildlichkeit frühchristlicher bis einschließlich romanischer Sakralbauten betonte, waren die Empfehlungen zum "neuen Stil" zu wenig auf die konkrete Bauaufgabe bezogen , abstrakt und überkonfessionell. Ergiebiger als seine erste Streitschrift ist in diesem

---

[17]Genaue Hinweise zur Datierung existieren nicht. Es ist möglich, daß dieser Entwurf sogar als Alternativvorschlag für ein bestimmtes Kirchenprojekt unter Weinbrenners Karlsruher Baudirektion entstanden ist.
[18]zu Hübschs Kritik der "Treibhausfenster" s. dieser Abschnitt, "Betrachtungen über Landkirchen"
[19]s.w.u. , Evangelische Kirche , Bauschlott"

Zusammenhang der Abschnitt "Allgemeine Betrachtungen über Landkirchen" in den "Bauwerken". Dieser Text war als Kommentar zu einer Serie von Kirchenplänen verfaßt worden, die nach dem Auftakt im Bergischen Land in schneller Folge zu Neubauten in kleineren Orten Badens führten.
Begleitet von bautechnischen Erörterungen, wurden sie als Musterlösungen im Rahmen einer Sammlung ausgeführter (oder zur Ausführung bestimmter) Entwürfe vorgestellt. Obgleich die Auflagenhöhe der "Bauwerke"- Sammlung im Dunkeln liegt, ist die dahinterstehende Absicht, das Bauwesen auf eine objektive, normierte Grundlage zu stellen und den Kirchenbau zumindest durch Rahmenvorgaben zentral zu reglementieren, unverkennbar. Als Adressatenkreis ist ein Fachpublikum aus Architekten, Handwerkern und potentiellen Auftraggebern anzunehmen, das sich für die "Beschreibung einer neuen Dachkonstruktion" oder die Anwendung der Kettenlinie bei Gewölbekonstruktionen aus praktischen Gründen interessierte. [20] Die von Hübsch ermittelten Grundmodelle im Kirchenbau sollten zweifellos den lokalen Wildwuchs der zünftigen Handwerkertraditionen in der Provinz begradigen, indem durch Musterpläne , Nachwuchsschulung und entsandte Karlsruher Inspektoren die Überlieferung zugunsten eines zweck- und kostenoptimierten Modells verlassen wurde . Eine Konstante seit dem Manuskript von 1821 bildet hierbei der Nachdruck auf Verbesserung des Bauhandwerks und solider Ausführung der Kirchen zur Steigerung ihrer ästhetischen Qualität.[21] In der allgemeinen Tendenz zur Typisierung des Sakralbaus, in der Präsentation beliebig zu kombinierender Grundtypen ist die Publikation von 1838 prinzipiell Klenzes "Anweisung zu Kirchen des christlichen Cultus"[22] vergleichbar, wobei Hübsch

---

[20]Neben Kosten, praktisch-technischen Problemen der Ausführung und Ratschlägen zur Materialersparnis diskutierte Hübsch von ihm verbesserte Dachkonstruktionen aus Holz und seine Methode zur Ermittlung der Schwachstellen von Gewölbekonstruktionen mit dem Hängemodell, s. Hübsch (1838) 18 ff., 34 ff., 40-45. Leider war nicht zu ermitteln, ob die Baudirektion Karlsruhe Hübschs Entwürfe, Begleitkommentare und konstruktive Erfindungen als staatliche Empfehlung an die Bezirksbaumeister Badens verschickte.
[21]vgl. MS zur Architekten- und Handwerkerausbildung, Kap.II.4
[22]Deren erweiterte zweite Auflage war 1834 erschienen. Die Erstauflage, 1822 im Eigendruck mit 38 Tafeln musterhafter Kirchenentwürfe erschienen, würdigte zumindest rhetorisch den "altchristlichen Typus" als besser geeignet, fromme Stimmungen zu erzeugen, während die Gotik verworfen wurde. Klenzes Lobgesang auf die frühchristliche Basilika paßt nicht so recht zu den klassischen Kirchenentwürfen, da er primär auf Kronprinz Ludwigs Begeisterung für altrömische Kirchen reagieren wollte, wie Klose herausgearbeitet hat: "Mit Schrecken mußte nun Klenze die Hinwendung Ludwigs zu den romantisch-christlichen Kreisen während dessen zweiter Italienreise ... miterleben." und : "Die 'Anweisung' und die darin enthaltenen ...Thesen sollten ...dazu dienen, einer beginnenden historistischen Öffnung Ludwigs gegenüber der mittelalterlichen

freilich mit der Aktualisierung der frühchristlichen Basilika unter romantischem Vorzeichen ein ästhetisches Gegenprogramm zum Münchner Klassizisten vertrat. Vom Ingenieursgeist der Moderne beseelt, hofften jedoch beide, den Kirchenbau vom Reißbrett der Behörde aus zu lenken und ihre subjektiven Vorstellungen bezüglich des Stils durchzusetzen.[23] Ein als Anhang beigefügtes Normativ über Kirchenbauten im Großherzogtum Baden, an dessen Ausarbeitung Hübsch in seiner Funktion als Baurat maßgeblichen Anteil hatte, unterstreicht den amtlichen Charakter der Abhandlung.[24]

Inhaltlich ist eine Gegenwartskritik in einer für Hübsch typischen Weise mit praktischen Grundsätzen und Empfehlungen verflochten, die als notwendiges Reformprogramm präsentiert werden. Was die Kritik am Stil betrifft , enthält der Text im Vergleich zur bereits kommentierten Klassizismuskritik der Frühschriften wenig Neues. Zu Beginn ergreift der Architekt für die "*stiefmütterlich*" behandelte Bauaufgabe, den Kirchenbau in der badischen Provinz, Partei und unterstreicht die Suprematie des Sakralbaus in der Hierarchie der Baugattungen als "höchste Aufgabe des Architecten".[25] Die Baustilkritik betrifft sowohl katholische als evangelische Kirchenbauten der Vergangenheit, wobei insbesondere die im 18. Jahrhundert beliebte Saalkirche mit großen Fenstern und hohem Satteldach zurückgewiesen wird:

> "Unsere Dorf-Kirchen gleichen wahrhaftig eher Nothbehältern als Gotteshäusern. - Unförmliche Scheunen-Dächer auf niedrigen Mauern; unverhältnissmäsig grosse lange Treibhaus-Fenster ; im Innern kahle Wände und leere glatte Decken, welche im Verhältniss ihrer grossen Ausdehnung zu nahe auf dem Auge liegen, und den Eindruck einer Reitschule machen ! - Man trete nun gar in evangelische Kirchen ! Nachdem man unter der niedrigen Decke des Lettners (Emporbühne) durch einen engen Gang hervorgeschlüpft ist, fühlt man sich wahrhaft beklommen, weil die Emporen aus Platz-Geiz von allen Seiten so weit hineinreichen, dass sie kaum noch einen freien Mittel-Raum übrig lassen. Das Ende der Decke kann der vielen Lettner wegen, die auf dünnen hölzernen Pfosten ruhen, kaum gesehen werden..."[26]

Die Mißbräuche im Kirchenbau der Gegenwart vertieft Hübsch unter den einzelnen Punkten "Hauptanordnung", "Haupt-Verhältniss im Innern", Decke, Fenster,

---

Baukunst im Sakralbau vorzubeugen", d.h. die frühchristliche Antike erschien Klenze als geringeres Übel, s. Dirk Klose (1998), 25; 30

[23]zu Klenze vgl. A. v. Buttlar , Leo von Klenze (1999), bes. 475 ff.

[24]Ministerium der Finanzen, 24. 7. 1830, No. 3596, Bericht der Bau-Direction vom 12.1. M. No. 166-67 die bei Erbauung neuer Kirchen zu beobachtenden Grundsätze betreffend, abgedruckt in: Hübsch (1838), 30 ff.

[25]Hübsch (1838), "Einige allgemeine Betrachtungen über Landkirchen", 18

[26]Hübsch (1838), 18

Äußeres und Ausschmückung. Der Niedergang im Kirchenbau wird als Symptom einer Krise der Religiösität , als weltanschauliche Krise der modernen, "nüchternen", "kargen" und rationalen Zeit gedeutet.[27] Deutlicher als in der spätromantischen Idealisierung des "Landvolks" von 1847 ist hier die Rolle der Religion als Bollwerk gegen eine materielle, dem privaten Nutzen und Gewinnstreben ergebene Lebensanschauung formuliert : Wenn die " Hauptursache dieser Misstände ... ausser dem Bereich des Architecten" liegt, wird die dauerhafte Ausführung kleiner Kirchenbauten aus festem Stein zur gebauten Zivilisationskritik am wendigen Zeitgeist.[28] Diese Kritik durchzieht leitmotivisch auch zahlreiche Gutachten, die Hübsch nach seiner Beförderung zum Baurat über die Kirchenbauanträge der Gemeinden erstellte. Da diese inhaltlich die "Betrachtungen über Landkirchen" ergänzen, seien einige Beispiele erwähnt. Um das Bewußtsein für eine Krise im badischen Kirchenbau zu schärfen, wies Hübsch auf die Landkirchen anderer Länder hin, deren Solidität , technische und künstlerische Qualität Anreiz zur Verbesserung geben sollten.[29] Mit dem Hinweis auf die "ephemere" Bauweise (z.B. Holzkonstruktionen, Putzfassaden, Holzgesimse), mißglückte Kompositionen und karge Fassaden wird mit den Bezirksentwürfen zugleich ein als verjährt eingeschätzter Baustil zurückgewiesen. Nach 1828 häufen sich in seinen Ablehnungsschreiben, denen oft schon der eigene Konkurrenzentwurf samt Kostenvoranschlag beilag, die Invektiven gegen klassizistische Projekte : "*Nach unserer nunmehrigen Überzeugung ist die antike Architectur für eine christliche Kirche durchaus unpassend*", heißt es zu einem älteren Entwurf für die Pforzheimer Stephanskirche. Die Nachahmung der Antike stehe dem Zweck des protestantischen Kirchenraums entgegen, sei ohnehin kostentreibend und drittens nur "in einem

---

[27]Hübsch (1838), 18, 22, 25. Diese Charakterisierung der Gegenwart als "nüchterne" und "sparsame" Zeit durchzieht auch zahlreiche Gutachten, die Hübsch in seiner Tätigkeit als Baurat verfaßte, z.B. Schreiben vom 7.4.1849 , GLA 422/ 1848

[28]Hübsch (1838), ibid. Die Argumentation basiert auf der Kontrastierung der Bereiche "sakral" und "profan" , eines kirchlichen "Zwecks" und "vorübergehende(r) Zwecke". Die "solide und monumentale Herstellung" der Kirchenbauten ist somit nicht nur als handwerkliche Verbesserung intendiert.

[29]z.B. GLA 422 / 1521 (Bulacher Kirchenbau). Hübsch weist einen früheren Entwurf der Kreisbauinspektion Baden-Baden zurück und kritisiert an diesem Beispiel die mediokre Qualität im badischen Kirchenbau. Der Baudirektion Karlsruhe sei es gegeben, die im Vergleich mit anderen Ländern "zurückstehende Bauart der Landkirchen zu verbessern, welche trotzdem daß sie viel kosten, als anderwärts, doch aller Solidität ermangeln, von der Kunstseite garnicht zu sprechen - und häufige Reparaturen erfordern." , hier zit. n. Göricke 1974, 60

südländischen Clima" von Dauer.[30] Wie in den übrigen Schriften wird der angestrebte stilistische Wandel mit technizistischen bzw. ökonomischen Argumenten begründet, während der ideelle Gegensatz zur Architektur der Spätaufklärung nur zwischen den Zeilen angedeutet wird. Das Ziel, die klassizistischen Reminiszenzen der Ära Weinbrenner durch eine straff geführte Baubehörde zu beseitigen, entsprach einerseits dem schon vor 1825 spürbaren Geschmackswandel, provozierte jedoch ständige Konflikte mit lokalen Architekten, darunter viele Schüler Friedrich Weinbrenners. Sie mußten erfahren, daß "*In welchem Style sollen wir bauen ?*" nicht als Einladung zur stilistischen Wahlfreiheit, sondern Richtschnur des badischen Kirchenbaustils gemeint war. Obgleich er selbst als Vertreter einer rationalistischen Denkrichtung archäologische Treue bei einzelnen Architekturgliedern ablehnte, verwies er uneinsichtige Bezirksarchitekten auf das Studium und die Nachbildung jener "besseren antiken Monumente", die in Berlin, München, Dresden und Wien die Qualität klassizistischer Architektur gehoben hätten. Der Kontrast zwischen den Möglichkeiten im badischen Pfarrkirchenbau und dem repräsentativen Klassizismus deutscher Residenzen konnte nicht größer sein, zumal nur wenige badische Architekten sich eine vergleichbar umfassende Bildung aneignen konnten wie ihr Gutachter.[31] Hübsch hätte die Nachahmung des preußischen oder bayrischen Pfarrkirchenbaus gewiß nicht geschätzt, konnte jedoch sicher sein, daß solche Übertragungsversuche mit seinem preiswerten Rundbogenstilkonzept nicht konkurrieren konnten. Sein Amt in der obersten Baubehörde des Landes ermöglichte ihm, zahlreiche klassizistische Kirchenentwürfe durch eigene Projekte zu ersetzen oder zumindest durch korrigierende Eingriffe zu beeinflussen. Der Meinungsstreit zwischen Hübsch und den Bezirksarchitekten verdeutlicht die Bruchstelle zwischen badischen, lokalen Bautraditionen und einem an historischen, überwiegend italienischen Vorbildern entwickelten Stilkonzept. Nicht jedem Architekten erschien der Zusammenhang zwischen Bogenstil und "kirchlichem Character" zwingend, und nicht alle waren

---

[30]Schreibens Hübschs zur Ablehnung eines Weinbrenner-Entwurfs für die ev. Kirche St. Stephan, Pforzheim, GLA 391 / 30206, hier zit. n. Göricke 1974, 35. In der Argumentation klingt die klimatheoretische Unterscheidung zwischen nordalpinen und südeuropäischen Baustilen z.B. bei Costenoble und die Ablehnung "heidnischer" Baustile in christlich-romantischen Kreisen (z.B. Passavant, 1820) noch an.

[31]Der 1835 erteilte Ratschlag an Johann H. Voss, die Antikennachahmung auf die neuesten archäologischen Erkenntnisse und zeitgenössische Architektur in den oben genannten Städten auszurichten, findet sich im Gutachten zu Voss' Entwurf zu einer evangelischen Pfarrkirche für Mengen, GLA 422 / 1705, s.a. Göricke (1974), 77. Der Hofdomänenkammer schien der Bau einer kleinen Dorfkirche nicht die rechte Plattform für ästhetische Debatten, weshalb sie sich der Meinung des Karlsruher Oberbaurats anschloß und Hübschs Entwurf demjenigen Voss' vorzog.

bereit, antike Formen (z.B. Säulenordnungen, Tympana, Zahnschnitt) so kategorisch aus dem Repertoire zu verbannen wie Heinrich Hübsch. Die idealistisch-romantische Weltanschauung bildete das Fundament, auf dem sich der Zusammenhang zwischen Stil und Charakter zumindest rhetorisch noch einmal beschwören ließ.[32]

Die Orientierung an den "kleineren Basiliken Italiens" als "in jeder Beziehung passendste (n) Motive" wird mit "Wohlfeilheit", der zweckmäßigen Anlage und der Gesamtwirkung begründet. Sie seien nicht nur altehrwürdige Autoritäten der christlichen Vergangenheit, sondern böten "einen in-wahrhaft kindlicher Unbefangenheit gefundenen *organischen* Zusammenhang der Haupt-Formen" und ließen in ihrer tugendhaften Schlichtheit "manche mit Gold überladene moderne Kirche" ungünstig erscheinen.[33] Im Anschluß gibt Hübsch einen Kriterienkatalog zu berücksichtigender Grundsätze, die ohne Rücksicht auf "Localität" und spezielle Gegebenheiten gelten sollten. Der Nachdruck auf einer sparsamen Konstruktion aus dauerhaftem Stein, die "griechische" Schlichtheit und Zweckerfüllung mit dem "Malerische (n) und Piquante (n)" des "byzantinischen Stils" vereinigt, präzisiert das 1828 umrissene Ziel eines zeitgemäßen Rundbogenstils. 1838 konnte Hübsch dessen Differenz zum historischen "Rundbogenstyl" in der materialsparenden, optimierten Konstruktion und einem dem "nüchternen" Charakter der Gegenwart entsprechenden Ausdruck erkennen.[34] Auf die konfessionell unterschiedlichen Kirchenkonzepte wird in den Abschnitten 4.1.2 und 4.1.3 näher eingegangen.

Schon nach wenigen Sätzen zur "Haupt-Anordnung"[35] und zum Inneren wird klar, daß Hübsch gedanklich an die von Moller geforderte "*feste Norm*" im Kirchenbau

---

[32]Fritsch (1893) , 551 beurteilt Hübschs Verklammerung zwischen Baustil, Moral und Religion als typische Voreingenommenheit und Einseitigkeit einer romantischen Architekturauffasssung und weist auf die Paradoxie der Argumentation hin : Daß der Baustil weder Moral noch Religion hatte, hatte Hübsch mit seinen vier Faktoren des Baustils 1828 selbst formuliert. - Der Offenburger Bezirksbaumeister Johann H. Voss, dessen klassizistischer Kirchenentwurf für eine evangelische Kirche in Hesselhurst von Hübsch am 22.3.1829 verworfen worden war, erwiderte auf die Belehrung über den Stil: "Dass die antiken Formen nicht für den kirchlichen Character passen, kann doch wohl nicht geradezu als Grundsatz aufgestellt werden, und warum diese mit den gewölbten Kirchenfenstern im Widerspruch stehen sollen, ist auch nicht ganz klar.", Schreiben Voss' an die Baudirektion Karlsruhe, GLA 422/ 1634, zit. n. Göricke (1974), 44
[33]Hübsch (1838), 19, Hervorhebung im Original
[34]alle Zitate s. Hübsch (1838), Einleitung, 6
[35]Hübsch (1838), 19 - 25

anschließt, als deren Grundlage schon dem Klassizisten die Basilika erschien.[36] Abseits konfessioneller Unterscheidungen werden drei Typen vorgeschlagen: Der einfache Saal mit Giebeldach knüpft an die lokale Tradition an. Das zweite Modell stellt die schon in Klenzes "Anweisungskirchen" häufige "unechte" Basilika dar : ein durch Säulenstellungen in drei Schiffe abgeteilter Saal , wobei die Stützen Träger der Emporen und der Flachdecke sind - vermutlich eine von der römischen Basilika SS. Quattro Coronati abgeleitete Lösung.[37] Diese Raumbildung empfiehlt sich für mittlere bis größere Kirchen, wobei der sakrale Charakter in Beziehung zur ein- oder höchstens zweistöckigen Säulenbogenstellung[38] gesetzt wird. Mit der Einführung des "Bogenstyls" schlug Hübsch in Kenntnis der *Anweisungen* Klenzes einen christlich-romantischen Kurs ein, der u.a. Tonnengewölbe über inneren Säulenkolonnaden strikt als klassizistische Tradition ausschließt.[39] Trotz einiger Übereinstimmungen im Grundsätzlichen überwiegt die Differenz, zumal Klenze eine Wiederbelebung frühchristlicher Kirchenschiffe nicht wirklich am

---

[36]s. Kap. 1.2 . Es versteht sich, daß Hübsch das klassizistische Propädeutikum der Basilikenrezeption seit dem 18. Jahrhundert (in Frankreich), aber auch Mollers kongeniale Interessen nirgends erwähnt. Georg Moller schrieb an Goethe: "In Deutschland werden jetzt jährlich da viele der alten Kirchen, namentlich in Dörfern und kleinen Städten zu klein oder baufällig sind, eine große Anzahl neuer Kirchen erbaut, aber da es ganz an einer festen Norm für diese Gattung von Gebäuden fehlt, so wird wenig Gutes zu Tage gefördert. Ich habe jetzt sechs Kirchen im Bau ... , aber ich gestehe aufrichtig, daß ich über die Grundsätze, nach welchen dieselben zu bauen sind, höchst unsicher bin." Moller, hier zit. n. Willy Weyres , Zur Geschichte der kirchlichen Baukunst im Rheinland, Bd. 5 , Düsseldorf 1960, 418 /18, s. a. Frölich / Sperlich, Georg Moller, Darmstadt 1959, 243-44 und J. Gerstner (1990), 18 f..Moller ersuchte Goethe in diesem Brief um eine positive Würdigung der Basilika als geeigneter Typus für den Kirchenbau der Gegenwart, doch dieser enthielt sich eindeutiger Festlegungen. Da Moller schon 1821 in seiner Werke-Publikation im Text zur katholischen Kirche Darmstadts die Basilika als den richtigen Bautyp für die Kirchen der Gegenwart festlegte, ist Hübsch ein romantischer Nachfolger klassizistischer Basilikarezeption.

[37]Beim Anfang des 12. Jahrhunderts wiedererrichteten Bau wurde das ehemalige Mittelschiff von fünf Jochen Länge in drei Schiffe unterteilt und mit Seitenemporen versehen. Diese "falsche" Basilika hatte schon Klenze in den "Anweisungen zur Architectur des christlichen Cultus" (1822; Tafelbd.) angeregt, s. Marina Sczesny, Leo von Klenzes "Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus", Hamburg 1974, 43 f.

[38]s. 4.1.2 Evangelische Kirchen

[39]vgl. Hübsch 1828, § 6-7, § 13-18. Auf Hübschs Rezeption der "Anweisung zu Kirchen des christlichen Cultus" (1822 /24; 1834) hat zuerst Gerstner (1990), 106, hingewiesen. Auch folgende Stelle ist vermutlich eine Replik auf Klenze (der jedoch nirgends erwähnt wird): "Es versteht sich von selbst, dass die Säulen oder Pfeiler entweder aus Haustein oder aus Backstein gemauert vorausgesetzt und - da keine steinernen Architrave von solcher Länge abgewendet werden können - immer mittelst gemauerter Bögen unter sich verbunden .. werden.", Hübsch (1838), 24

Herzen lag.[40] Während die beiden ersten Grundtypen dem Saal- oder Hallenschema verpflichtet sind, wird als dritter Grundtyp eine dreischiffige basilikale Anlage mit deutlich erhöhtem Mittelschiff und Lichtgaden in Betracht gezogen. Wölbformen werden 1838 nicht erörtert, weil Hübsch aus Kostengründen die flache Deckenkonstruktion für praktikabler hielt.[41] Empfehlungen zur Anlage von Sockeln, Vorhallen, Treppen bleiben , im Unterschied zu den *Anweisungen*, ausgespart zugunsten der inneren Raumanlage und der äußeren "monumentalen" Ausführung, die nicht nur die Dauerhaftigkeit garantierte. Als unverputzter Steinbau aus Sand- oder Backstein sollte das Äußere jene "*geleckte Eleganz*" der klassizistischen Kirchen vermeiden, die weder dem ländlichen noch dem kirchlichen Charakter, sondern "der niedrigen Stufe des Wohnhauses eines modischen Städters" entspreche. Die noch in der Weinbrenner-Schule vorkommenden figurativen Friese an den Außenwänden werden verworfen zugunsten der "würdigere (n), .. religiösen Darstellungen" der Bildhauerei bzw. der Malerei im Inneren der Kirche.[42]

4.1.2. Evangelische Kirchen der "Bauwerke"

Der Kirchenbau des Protestantismus hatte keine dem katholischen vergleichbare Tradition vorzuweisen, entsprechend mußte einer geschichtsbewußten Epoche wie der Romantik das Fehlen jener schon von Moller gesuchten Norm vor dem Hintergrund des Stilpluralismus um 1800 als Problem erscheinen. Auf dem Gebiet

---

[40]Gemeinsamkeiten zwischen Hübsch und Klenzes Text von 1822 (nicht den Entwürfen !) bestehen neben der Ablehnung der Gotik in der Bevorzugung rechteckiger Grundrisse mit eingestellten Säulen (bei Klenze mit Architraven), der Forderung nach Übersichtlichkeit und Einheitlichkeit (Verzicht auf Nebenkapellen), flacher Dachneigungen, zierlicher Gesimse u.a. aus Terrakotta und des Zusammenwirkens von Plastik, Architektur und Malerei zur Erzeugung einer andächtigen Atmosphäre, zu Klenze vgl. Marina Sczesny (1974), 9-18

[41]Hübsch (1838), 20, 22, 24

[42]Hübsch 1838, "V. Das Aeussere", 27-29, das Zitat 29, vgl. ibid., 30: " Es darf wohl bei einer Kirche eine bis zum höchsten getriebene *solide Pracht* herrschen, aber keine ephemere Ostentation..." Die Forderung nach Gesimsen aus Haustein oder Backstein (statt Holz) und steinsichtigen, glatten Fassaden schließt an die Schrift von 1828 an. Vor-funktionalistisch ist hieran der Gedanke, die dem Wetter besonders ausgesetzten Partien in hartem Stein auszuführen.

des Pfarrkirchenbaus bestimmten ältere Typen das Gesamtbild : die oblonge Saalkirche und die schlichte Rechteckform mit dreiseitigem Chorschluß.[43] In seinem Kommentar zum badischen *Status quo* äußerte sich der Architekt jedoch nur zum ersten Typ. Der in Süddeutschland übliche Verzicht auf eine "besonders hervorgehobene Chornische" ging seines Erachtens zu Lasten der Zweckmäßigkeit und Würde des protestantischen Kirchenraums, der so schwieriger vom profanen "Tanz-Saal" differenziert werden konnte.[44] Mit Blick auf den Kirchenbau des 18. und frühen 19. Jahrhunderts hielt Hübsch die dringende Reformbedürftigkeit für erwiesen. Es ist nach dem bisher Gesagten zur Theorie nicht überraschend, daß diese Reform vom Innenraum und seiner "Bestimmung" als Predigtsaal ausging. Der übersichtliche Raum sollte von jedem Punkt einen Blick auf Altar und Kanzel ermöglichen - eine im gesamten Jahrhundert bestimmende Auffassung im evangelischen Kirchenbau.[45] In Abgrenzung zu Bauten Weinbrenners, Mollers und anderen süddeutscher Klassizisten verwarf der Restaurationsarchitekt mit der Kreisform zugleich den Pantheonsgedanken und die amphitheatralische Einrichtung, wie sie z.B. der Freiburger Bezirksbaumeister Arnold noch 1825 /26 vorschlug.[46] Im Kirchenbau seien Anlehnungen an das antike Auditorium bzw. den Theaterbau mit dem "kirchlichen Character" unvereinbar. Die Hinwendung zum oblongen Raum mit Tiefenzug wird als diesem gemäßer empfunden und verhinderte zugleich, daß "die schöngeputzte Welt" den Kirchgang zum gegenseitigen *Mise-en-scène* nutzen konnte.[47] Diese Haltung kann als repräsentativ für das dritte Jahrzehnt gelten und fand noch in den vierziger Jahren in der Kritik an Sempers Zentralbauentwurf für die Hamburger Nikolaikirche einen spätromantischen

---

[43]zum 18. Jahrhundert s. K. E.O.Fritsch, Der Kirchenbau des Protestantismus, Berlin 1893, 41 f.

[44]Hübsch (1838), "B. Die evangelischen Kirchen", 20 - 21

[45]vgl. Fritsch (1893), 535

[46]Weinbrenners katholische Stadtkirche war eine moderne Variante des Pantheonsgedanken; Georg Moller baute 1816 die evangelische Kirche in Oberneisen als Rotunde über hexagonaler Fläche. Fritsch vermutete, Hübschs Kritik richte sich gegen die evangelische Kirche in Adelshofen (1832), die der badische Bezirksbaumeister Schwarz über halbkreisförmigen Grundriß errichtete, s. Fritsch (1893), 190. Auch der Entwurf des Weinbrenner-Schülers Christoph Arnold zu einer evangelischen Pfarrkirche für Freiburg i.Br. , den Hübsch verhindern konnte, kommt in Betracht, vgl. Kap. V dieser Arbeit. Die Halb- bzw. Dreiviertelkreisform wurde von manchen Theoretikern und Architekten als akustisch und optisch vorteilhafter bevorzugt, u.a. von Wilhelm Stier in Berlin, vgl. Fritsch (1893), 191 f. , Entwurf zu einem Berliner Dom; Bringmann, Studien zur neuromanischen Architektur (1968), 152

[47]Hübsch (1838), 22; vgl. ibid., 23 "Man will...in einer Kirche nicht, wie in einem Theater, die ganze Breite der Bühne übersehen, sondern man hat nur einen Punkt - die Kanzel oder den Altar - im Auge."

Nachhall.[48] Obgleich die vermeintlich schlechte Akustik bemüht wird, entspricht die Abkehr von Rotunde und Pantheon doch dem allgemeinen Trend zu mehrschiffigen Longitudinalbauten, der um 1815 eingesetzt hatte. Dies mußte die Möglichkeiten reduzieren, denn neben dem ein- oder mehrschiffigen Rechteck sollten nun lediglich "zusammengesetzte Formen" wie das "T" oder Kreuz als Alternativen zulässig sein. Den Einzug von Emporen (außer der Orgelempore) wollte Hübsch bei kleinen Sälen vermeiden und in Relation zur Grundrißgröße und Form festlegen. Für mittelgroße Schiffe zog er wie sein Münchner Architektenkollege August Voit dreiseitige Emporen bis zur Altarwand vor; nur in großen Kirchen wollte er zur Raumgewinnung eine zusätzliche Empore an der Altarseite einziehen. Wie in seiner 1828er Schrift formuliert, ist das wesentliche Element dieser Predigtkirche die mit Bögen überspannte Säulen- oder Pfeilerreihe als Träger der seitlichen Emporen.[49]

Diese mußte Hübsch zuweilen gegen den Widerstand der Pfarrer durchsetzen und erklärte damit indirekt seine Abkehr vom bisherigen Saaltyp, der "*reitschul- artigen*" Kirche mit großen Fenstern. Zur Werbung verwies er auf ihre statische Funktion als Träger einer breiten Holzdecke, die dem Raum bei mäßiger Höhe dennoch den nötigen Sakralcharakter verleihe. Die Ursache desselben lag für ihn in der dreigeteilten Raum- und Deckenanlage nach dem Vorbild der älteren Basiliken Italiens. Wie stark der Eindruck des basilikalen Raums gewesen sein mußte, deutet die Forderung nach dem breiteren Mittelschiff an, dem sich die Emporenbreite unterzuordnen hat.[50] Die noch in Weinbrenners Architektur verbreitete Kolossalordnung wird für die evangelische Emporensaalkirche grundsätzlich verworfen. Hübsch wird an die evangelische Stadtkirche in Karlsruhe gedacht haben, bei welcher antike Säulenkolonnaden mit Emporen kombiniert worden waren. Mit dem Hinweis auf die Organizität der (freistehenden) Säule erschienen

---

[48]Der gegen Sempers Kuppelkirche erhobene Einwand des "Hörsaalcharakters" verweist auf denselben ideologischen Hintergrund wie Hübschs Argumentation gegen (klassizistische, noch nicht neobyzantisierende) Zentralbauten. Zur Kritik an Semper s. M. Bringmann (1968), 162-3

[49]Hübsch (1838), 21. Kleine Kirchen sollen rechteckige Innenräume erhalten , damit sie größer wirken, die übrigen "sich dem Quadrat mehr nähern". Ein Modell des sichtoptimierten Raums mit Säulenstellungen in Hübsch (1828), Taf. I, Grundriß, vgl. Hübsch (1838), 22-23 zur Bogenstellung; zum Münchner Rundbogenstilvertreter Voit vgl. Hans-Jürgen Kotzur (1977), Bd. I, 97

[50]"...warum erkennt .. Jedermann diesen Gebäuden [den Basiliken, Anm.] im vollsten Mase den kirchlichen Character zu ? Die Ursache .. liegt unstreitig darin, dass den Basiliken die Decke der Breite nach in drei Theile getheilt ist durch zwei Bogenstellungen", wie oben, 22 .- Nachdruck sollte der Hinweis auf die Feuersicherheit steinerner Emporenstützen verleihen, vgl. ibid., 23

dem Schüler solche Kompromisse als "hineingeleimt" und "widerlich".[51] Die jedoch notwendigen Emporen waren aus ästhetischen Gründen auf zwei übereinanderliegende festgelegt, da eine größere Anzahl den Eindruck eines "Lagerhauses" erzeugte. Die einzelne Empore über Stützen lehnte er gleichfalls als Verstoß gegen architektonisches Empfinden ab: Die Decke schwebe dann in der Luft, während "man sich ...in der untern engen Region [d.h. unter den Emporenböden, Anm.] ganz beklemmt" fühle und sich "der Raum nach oben ins Unübersehbare" ausdehne.[52]

An diesen Grundsätzen zum Landkirchenbau fällt auf, daß keine konkreten Maßverhältnisse mehr vorgegeben werden. Da die historischen Proportionslehren keine Bedeutung mehr haben, gewinnen empfundene Raumverhältnisse größere Bedeutung. Diese Empfindung hüllt sich in das Gewand der architektonischen Vernunft, die nun "natürliche Construction" nach einem "*architectonischen Dogma*"[53] (sic !) ist. Auch die "im Vergleich zum Mittel-Raum schmal" zu haltenden Seitenschiffe werden vordergründig als akustisch und optisch zweckmäßig herausgestellt, doch weshalb tiefere Emporen mit hintereinander gestaffelten Sitzen die Würde der Kirche verletzen, ist nur noch aus Hübschs Gleichsetzung des basilikalen Typs mit der "anständigen" Charakteristik begreiflich. In dieser architektonischen Empfindsamkeit wirkt die von Weinlig und anderen Frühromantikern eingeleitete Unterwanderung jeglicher Regelsysteme durch das Raumgefühl, den Gegenspieler geometrischer Vernunft, noch nach.[54] Diese Rhetorik wird durch die pragmatischen Vorgaben des Normativs[55] entkräftet, das Größe und Raumvolumen nach der Zahl der Gemeindemitglieder berechnet. Inwieweit sich diese Vorstellungen in seinen Kirchenbauten umsetzen ließen, darüber gibt die sich anschließende Serie der evangelischen und katholischen "Bauwerke"-Kirchen Aufschluß, die einen repräsentativen Querschnitt bietet.

---

[51]"eine solche Anordnung macht den widerlichen Eindruck, als wenn die Emporen ursprünglich vergessen und nachträglich zwischen die hohen Pfeiler oder Säulen hingeleimt worden wären. ", Hübsch (1838), 24

[52]1838, 24

[53]" so wird... geradezu gegen das architectonische Dogma gesündigt" (wenn auf der ersten Säulen(bogen)stellung im Parterre keine zweite bis zur Decke folgt), s. Hübsch (1838), 24

[54]zu Christian Traugott Weinligs Architekturbeschreibungen in den "Briefen über Rom" (1782) s. ausführlich J. Bisky, Poesie der Baukunst, Weimar 2000, 20-29, bes. S. 24

[55]"Das Innere des Langhauses ... (in katholischen Kirchen, Anm.) soll so vielmal 4 1/8 Quadrat-Fuss (neues Mas) enthalten, als die Gemeinde Köpfe zählt... so dass eigentlich für die Person 4 1/8 x 3 : 2= 6 1/5 Quadrat ' Raum...vorhanden ist", Hübsch (1838), Normativ No. 3596, 31

Evangelische Hauptkirche in Wuppertal-Unterbarmen

Hübschs gebauter Erstling war die Kirche für die evangelische Gemeinde Unterbarmen.[56] Der monumentale, großzügig proportionierte Bau gehört zu den größten Pfarrkirchen im Gesamtwerk, bildet den Auftakt zum dreischiffigen "Basiliken-Styl" und bereitet die späteren doppeltürmigen Kirchenentwürfe für Pforzheim und Zaisenhausen vor. Ein nahezu kubischer Baukörper aus glatten Sandsteinquadern mit eingezogener Rundbogenvorhalle kombiniert eine imposante Zweiturmfassade mit pseudo-romanischen Elementen. Der Auftragserhalt fällt in jene Zeit, als Hübsch in Frankfurt am Main als Architekturlehrer arbeitete, weshalb der Kontakt zur evangelischen Gemeinde wohl über den Frankfurter Freundeskreis zustande kam. Nach der Angabe in den "Bauwerken" erfuhr Hübsch schon 1825 von diesem Projekt.[57] Der Freiherr von Plessen hatte der im Mai 1822 gegründeten, reformiert - lutherischen Gemeinde zu Barmen ein Grundstück zum Bau einer Kirche geschenkt, da die Interimskirche der vormals lutherischen Gemeinde Neviges für nun 8000 Gemeindemitglieder nicht mehr reichte.[58] Hübsch folgte der Einladung einer gewählten Baukommission, die ihn nach anderweitigen Verhandlungen im September 1826 um Planzeichnungen bat. Der von ihm im Oktober in Barmen präsentierte Plan ist vermutlich mit dem 1838 nochmals in den "Bauwerken" veröffentlichten identisch. Ein wesentlicher Grund, weshalb Gemeinderat und Baukommission diesen Zeichnungen "vor den Entwürfen anderer Architecten den Vorzug"[59] gaben, lag in der Limitierung der Baukosten auf etwa 50.000 bergische Reichstaler. Da die Kosten hauptsächlich durch die Gemeinde, Aktien und Spenden bestritten werden mußten, wurde der "wohlfeile" Plan im Februar 1827 zur Ausführung genehmigt.[60]

---

[56]Die durch den örtlichen Wuppertaler Architekten Christian Heyden bei der Ausführung (1828-32) vorgenommenen Änderungen kommentiert Hübsch in den "Bauwerken", 1. Folge, 1838, "Kirche zu Barmen", 7. Der heutige Zustand ist Resultat des vereinfachten Wiederaufbaus nach der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg. Nur der Außenbau wurde bis auf die Turmhelme getreu wiederaufgebaut, das Innere ist völlig verändert.

[57]vgl. Hübsch (1838), 7. Die Gemeinde ließ bereits 1822 bei Freunden in Frankfurt eine Kollekte zum Kirchenneubau für Barmen abhalten.

[58]Angabe nach der Gemeindechronik , 2. 8. 1828, zit. in: Geschichte der Vereinigt-evangelischen Gemeinde Unterbarmen 1822-1922, Barmen 1922, 61

[59]Hübsch 1838 (Textbd.), 7. Zur Vorgeschichte des seit Juni 1825 geplanten Neubaus und der Baukommission Barmen s. Geschichte der Vereinigt-evangelischen Gemeinde (1922), 58 f.

[60]König Friedrich Wilhelm III. spendete 5.000 Taler, doch um 1828 war die benötigte Summe noch nicht zusammen s. Geschichte der Vereinigt-evangelischen Gemeinde Unterbarmen 1822-1922, Barmen 1922, 58-59 : Hübsch gab die Kosten für eine oblonge Kirche mit über Säulenstellungen befindlichen Emporen und zwei

Der weitgehend nach diesem Plan durch den lokalen Architekten Christian Heyden zwischen 1828-1832 ausgeführte Bau hat eine hohe Doppelturmfassade, deren Stirnseite bis über die Firsthöhe des dahinter verborgenen Satteldachs aufgeführt wurde (Abb. 2 - 4 ; Abb. 5).[61] Der kastenartige Baukörper zu acht mal fünf Achsen ist an den Längsseiten durch übereinanderliegende Rundbogenfenster zweistöckig gegliedert, was die innere Aufteilung mit Seitenemporen ankündigt. Um den einheitlichen symmetrischen Grundriß zu wahren, ist die zwischen Eingang und Schiff geschobene Vorhalle nicht mehr als Narthex vorgelagert, sondern in den Grundriß gezogen.[62] Die Eingangsfassade entsprach jener der "Bauwerke", wie historische Aufnahmen zeigen (Abb. 6). Von großer Bedeutung für alle folgenden Kirchenbauten war die dreiteilige Vertikalgliederung der Fassade durch breite Lisenen. Nach dem Grundsatz tektonischer Wahrheit suchte Hübsch die innere Gliederung des Kirchenraums durch Säulenbogenstellungen an der Außenfläche dazustellen, wobei er die Eckaufmauerungen der aufgesetzten Turmschäfte an Haupt- und Seitenfassaden fortführte. Ein romanischer Rundbogenfries mit einer darüberliegenden Balustrade umschließt die Eingangsfront mit den beiden weit auseinander stehenden Türmen zu einer Einheit. Dem leicht aufgesockelten Bau wurde eine Freitreppe vorgelegt, die in die dreiachsige Arkadenvorhalle führt. Die klassische Säulenordnung wird an den Pfeilern durch phantasievolle "Kapitelle" aufgegriffen. Der Rundbogenarkade entsprechen in Emporenhöhe drei Rundbogenfenster; darüber ist ein ähnlich mit ornamentiertem Hausteingewände gefaßtes Kreisfenster ausgeführt. Die Fensterformen der Eckrisalite sind auf die Rundbogen- und Kreisfenster der Turmfassaden abgestimmt, wobei das Superponieren großer Öffnungen über kleineren Fensterformen im Erdgeschoß und an den Längsfassaden klassische Regeln bewußt ignoriert. Die weit auseinanderstehenden Turmschäfte wurden vor der Zerstörung der Kirche 1943

Türmen mit "ungefähr 50.000" Reichstaler an; vgl. Johannes Busmann, Architektur in Wuppertal, Hrsg. vom Bund Deutscher Architekten, Wuppertal 1993, 141; Gemeindeleben in Unterbarmen, hrsg. von der Vereinigt-evangelischen Gemeinde Unterbarmen-Mitte, Wuppertal 1982, 13-17; Einhundertvierzig Jahre Geschichte der Vereinigt-evangelischen Gemeinde Unterbarmen 1822-1962, von Peter Herkenrath, hrsg. im Auftrag des Presbyteriums, Wuppertal 1963, 30 ff.

[61]Die Grundsteinlegung wurde am Geburtstag des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. (2. 8. 1828) vorgenommen, die Einweihung der Kirche fand am 24.10. 1832 statt. Für Hinweise danke ich dem Wuppertaler Kirchenkreis Barmen Archiv , dem Stadtarchiv und der Vereinigt-evangelischen Gemeinde Wuppertal.

[62]Auch Klenze schob bevorzugt eine Vorhalle zwischen Haupteingang und Kirchenschiff und forderte die Wahrung einer einheitlichen Grundrißanlage ohne vorkragende Risalite, vgl. Klenze, Anweisung zu Kirchen des christlichen Cultus, 2. Aufl. München 1834, 23

durch spitz zulaufende Pyramidaldächer mit Dreiecksgiebelchen bekrönt, die den romanisierenden Eindruck konterkarierten. Hübsch lehnte flache Dächer, wozu auch romanische Rautendächer gehören, als einem geforderten "kirchlichen" Charakter zuwiderlaufend ab. Auch in Barmen orientierte er sich nicht am historischen "Rundbogenstyl", sondern gab der Pyramidalform als Würdeformel den Vorzug. Die verkürzten Dächer des Wiederaufbaus hätte er vermutlich als "schneidenden Contrast" empfunden.[63]

Der im Entstehungszustand nicht mehr überlieferte Innenraum der Kirche wurde durch steinerne "Säulenhallen"[64] , d.h. zweistöckige Rundbogenarkaden über je fünf Pfeilern in drei "Schiffe" unterteilt. Hübsch verlegte die Aufgänge zu den Galerien in die Eckrisalite des Vorjochs und führte die Empore über drei Seiten bis zur Nordwand mit dem Altar. Vergleichbare Emporen können ihm z.B. aus St. Agnese in Rom vertraut gewesen sein. Ungewöhnlich ist der Einzug einer vierten "Quer-Empore" als Orgelbühne über der Altarwand, die er nur bei großen Innenräumen wählte. Während der Außenbau als *Oblongum* erschien, wurde der Innenraum durch diese Einbauten nach akustischen und optischen Gesichtspunkten optimiert. Die im Verhältnis zum Hauptschiff schmalen Seitenemporen, die zusammen 700 Personen faßten, wurden mit der besseren Sicht auf Kanzel und Altar begründet.[65] Die Zusammenziehung von Altar, Kanzel und Orgel an einem zentralen Punkt verwirklicht das Konzept der Predigtkirche konsequent. [66] Um herkömmliche Baluster zwischen den oberen Arkaden zu vermeiden, wurden

---

[63]Die Türme waren 53 Meter hoch und hatten zusätzlich 2, 40 Meter hohe Kreuze. Die Kirche brannte am 30. 5. 1943 bis auf die Grundmauern aus; der Wiederaufbau mit rautenähnlichen , verkürzten Dächern war 1952 abgeschlossen, s. Hartwig Beseler / Niels Gutschow, Kriegsschicksale deutscher Architektur, Neumünster 1988, hier Bd. I, 744 und Gemeindeleben in Unterbarmen, hrsg. von der Vereinigt-evangelischen Gemeinde, Wuppertal 1982, bes. 15-17. In den "Betrachtungen über Landkirchen" lehnt Hübsch die Nachahmung italienischer (romanischer) Turmbedachungen ab. Anstelle der Klimatheorie nennt er den optischen Gegensatz zwischen steilen Satteldächern des Nordens und flach gehaltenen Turmhelmen, die er als unvollendet, "nur provisorisch" zurückwies, da sie den Vertikalismus der Kirchenfassade abrupt beendeten, vgl. Hübsch (1838) , 28

[64]s. 140 Jahe Geschichte der Vereinigt-evangelischen Gemeinde (1963), 31 und Gemeindeleben in Unterbarmen, Wuppertal 1982, 14

[65]zum Verhältnis zwischen Raumgröße und Emporenanordnung vgl. Hübsch (1838), 21

[66]Hübschs Karlsruher Architektenkollege Eisenlohr entschied sich bei seinen oft gotisierenden evangelischen Kirchen für dieselbe Lösung, vgl. K. E.O. Fritsch (1893), 234 und Abb. 379 f. Fritschs Grundsatz, im evangelischen Kirchenbau sei nichts wichtiger als "von jedem Platz gut zu sehen und zu hören" (ibid., 535) paraphrasiert noch Ende des Jahrhunderts eine von Hübsch maßgeblich verbreitete Vorstellung.

pseudo-byzantinische Steinplatten mit geometrischen Mustern durchbrochen. Über den doppelten Arkaden schloß der Saal mit einer Gipsdecke ab, die später durch eine teilweise bemalte Balkendecke ersetzt wurde.[67]

Auf die hier entwickelte Lösung der apsislosen protestantischen Kirche mit zentralem Kanzelaltar und umlaufenden Emporen kam Hübsch bei nachfolgenden Kirchenbauten häufig zurück.[68] Die im protestantischen Kirchenbau der beiden vorigen Jahrhunderte ausgeprägte Lösung wird vom Architekten durchgängig physikalisch, nicht liturgisch begründet. Hinter der Altarwand wurde im Erdgeschoß ein Versammlungsraum der Presbyter ("Kirchensaal") von 15 zu 33 Fuß angelegt. Da dieser niedriger lag als die Orgelbühne, wurde über derselben Fläche noch ein Halbstock für eine Sakristei eingezogen, woraus sich die merkwürdige Durchfensterung der Rückfassade und die Anlage der beiden Nebeneingänge mit Treppen in den Eckrisaliten erklärt.[69] Von diesem Zwischengeschoß war die hoch gelegene Kanzel zu betreten.[70] Die Kreisfenster der Fassade wurden an der Kanzelwand wiederholt.[71]

---

[67]Diese Änderung fand 1832 statt : "Die Decke ...flach und mit hervortretenden Gebälk , ist felderweise bemalt.", s. Geschichte der Vereinigt-evangelischen Gemeinde Unterbarmen (1922), 68-69. Zahlreiche Umgestaltungen fanden bereits vor dem Kriegsverlust statt, z.B. eine stilistische Überarbeitung 1889. Beim schlichteren Wiederaufbau wurde der Innenraum völlig verändert: Die Seitenemporen entfielen, die Altarwand mit dem Kanzelaltar wich einer quadratischen Chorapsis, beleuchtet durch die drei Rundbogenfenster der Rückfassade. Ein neoromanischer Chorbogen trennt nun Kirche und Chorbereich.

[68]Joachim Göricke (1974), 26-28 wies darauf hin, daß Hübsch bereits in bescheidenen Kirchenentwürfen ab 1821 bis 1825 hölzerne Emporen um einen nahezu quadratischen Hauptraum anordnete. Diese Zeichnungen des Frühwerks in der Graphischen Sammlung des Städelschen Instituts, Bestand "Hübsch", bei Göricke geführt als "Entwurf zu einer Kirche ohne Ort", Nachlaß und "Entwurf zu einer Kirche in Friedrichsdorf", wurden einleitend erörtert. Die Vorliebe für den von drei Seiten von Emporen umschlossenen Saal teilte Hübsch u.a. mit dem Münchner Architekten August Voit, vgl. Kotzur (1977), Bd. I, 97

[69]Die Rückfassade ist in einer perspektivischen "Ansicht der Unterbarmener Kirche" im Abbildungsteil zu diesem Kapitel erkennbar.

[70]Hübsch 1838, ibid , vgl. Geschichte der Vereinigt-evangelischen Gemeinde (1922), 66 : Die Kirche ...hat...eine Länge von 120 Fuß, in der Breite von 75 Fuß. Der innere Raum ... ist 75 Fuß lang, 66 Fuß breit und 46 Fuß hoch. Der hinter der Altarwand befindliche Kirchensaal...ist 15 Fuß breit, 33 Fuß lang. In dem unteren Raume der Kirche sind ...900 Sitzplätze; auf den Galerien ...zusammen 700... (....) Die beiden Türme ...haben mit den Kreuzen eine Höhe von 160 Fuß; die Galerie ist 70 Fuß hoch."

[71]Dies geht aus älteren Aufnahmen vor 1932 hervor, für deren Bereitstellung an dieser Stelle der Vereinigt-evangelischen Gemeinde Unterbarmen-Mitte gedankt sei.

Die ursprüngliche Innenausstattung wurde bereits Ende des Jahrhunderts verändert. Ältere Quellen berichten von einer weißen, "mit rötlichem Schimmer angehauchten" Altarwand mit hölzerner Kanzel und darüberliegender Orgelbühne, die in schlichterer Form noch bis 1943 existierte. Der davor liegende Chorbereich lag um zwei Stufen höher als das Kirchenschiff und hatte einen "schwarzbehangenen" Altartisch in der Mitte, flankiert von den Sitzen der Presbyter. Die Seitenemporen erhielten dem Kirchenschiff gleichgestaltete Bestuhlungen aus "gefirnißtem Eichenholz". Die von Hübsch projektierte Polychromie eines rötlichen Backsteinbaus mit Wandvorlagen, Fenstereinfassungen und Gesimsen aus hellgrauem Haustein konnte nicht verwirklicht werden, weil die Kosten den Voranschlag übertrafen. Der heutige Innenraum geht auf den Wiederaufbau der fünfziger Jahre zurück. Die in der Romantik verbreiteten Einrichtungen wie Kanzelaltäre und Seitenemporen wurden wie der Sakristeiraum nicht wiederaufgebaut. Stattdessen ist der hohe Chor durch einen Rundbogen mit Halbsäulchen vom Schiff geschieden und wird durch drei Rundbogenfenster insgesamt romanischer aufgefaßt.[72]

Die zeitgenössische Verwandtschaft der Unterbarmener Hauptkirche mit zur selben Zeit geplanten bzw. ausgeführten Kirchen Schinkels und Lassaulxs drängt sich durch den kastenförmigen Baukörper, den breiten Fassadenriegel und die quadratischen Kirchtürme auf. Die klassizistisch-rationalistische Wurzel des Rundbogenstils ist bei dieser Kirche trotz der Doppelarkaden im Inneren noch nicht überwunden, da sich das vermeintlich Vormittelalterliche des Stils auf rundbogige Elemente und "Zierformen" beschränkt. Hätte Hübsch neugotische Experimente nicht rigoros ausgeschlossen, wäre derselbe Baukörper ebenso mit gotisierender Formensprache vorstellbar, weil der Stil letztlich etwas Hinzugefügtes bleibt.[73] Dies entspricht der generellen Beobachtung, daß der Rundbogenstil der 1820er Jahre nicht von der Gewölbeform ausging, sondern den herkömmlichen Saal durch bogenförmige Stilelemente nach und nach transformierte. Der grobe, romanische Rundbogenfries unter der Traufe wurde mit einer byzantisierenden Balustrade

---

[72]Eine Auflistung der Baukosten in: Geschichte der Vereinigt-evangelischen Gemeinde Unterbarmen (1922), 66- 67. Von den 83.231 Tlr. , 23 Sgr. entfielen rund 27. 757 Taler auf das Baumaterialund seine Beschaffung, wobei 100.000 Ziegel von den Söhnen des Gemeindegründers Caspar Engels gespendet worden waren. Neben Ziegeln wurden laut Rechnung Bruchsteine und "Märkische Hausteine" verwendet.

[73]Ähnliche Anfänge im klassizistischen Rundbogenstil haben Mann (1966) und Udo Liessem (1989) bei Johann Christian Lassaulxs Kirchen im Rheinland festgestellt. Zu Schinkels Friedrich Werderscher Kirche (1824-1838) s. W. Hermann (1992), 31 f.

kombiniert, deren Muster an durchbrochene Steinplatten (Transennen) erinnert.[74] Wenngleich dieser Bau nicht als "das originellste Werk Heinrich Hübschs" gelten kann, führte dessen Teilhabe an einer rationalen Theorie im Bergischen Land zu einer neuartigen Synthese.[75] In seiner Gesamtwirkung wurde der von weitem sichtbare Bau von Zeitgenossen durchaus als "byzantinisch" (d.h. romanisch) bzw. "altkirchlich" (d.h. altchristlich) empfunden. Nach der feierlichen Weihe urteilte z.B. die lokale Presse, "Herr Oberbaurat Hübsch in Karlsruhe ...[habe] in richtiger Würdigung der Stellung der evangelischen Kirche" sowohl den "aus dem heidnischen Altertum überkommene [n] griechische [n] und römische [n]" als auch den "gotische [n] Baustil" des Mittelalters zugunsten des "altkirchlichen" Rundbogenstils als unpassend gemieden.[76] Auch König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, der seit den dreißiger Jahren selbst Basiliken für Berlin entwarf, fühlte sich anläßlich seines Besuchs 1842 beim Betreten der Kirche an altrömische Basiliken erinnert.[77] Die Transformation der Saalkirche mit Elementen der Emporenbasilika erwies sich in den folgenden Jahren als entwicklungsfähig.

Projekt zu einer evangelischen Stadtkirche "St. Stephan"

Die Entwürfe zur Pforzheimer Stadtkirche sind eng mit Hübschs damaligen theoretischen Überlegungen zum Rundbogenstil verknüpft. Der einzige Grund, weshalb sie nicht in den "Bauwerken" verbreitet wurden, war der erst stockende,

---

[74] Diese Brüstung schirmte die betretbare Plattform zwischen den beiden Türmen ab und wurde oft als "gotisch" bzw. "gotisierende Maßwerkgalerie" umschrieben. Ähnlich durchbrochene Balustraden zeigt ein gleichzeitig entstandener "Entwurf zu einem Theater mit eiserner Dachrüstung" (1825). Hübsch konnte mit seinen phantasievollen "Zierformen" den Rückgriff auf barocke oder klassizistische Baluster vermeiden. Bogenfries und Konsolgesims der Barmener Kirche waren seiner Ansicht nach noch "allzuviel in der Autorität des romanischen" Stils befangen, s. Hübsch 1847/1985, 224

[75] vgl. Mann 1966, 59 und Bringmann (1968), 32

[76] Artikel zur Einweihung im "Wupperthaler Lesekreis", Beiblatt der Barmer Zeitung, 1.11. 1832, zit. n. Gemeindeleben in Unterbarmen, hrsg. von der Vereinigt-evangelischen Gemeinde, Wuppertal 1982, 14

[77] "äußerte Hochderselbe sogleich..., daß es ihm schiene als sei sie die Kopie einer in Rom stehenden Kirche...", s. Geschichte der vereinigt-evangelischen Gemeinde Unterbarmen (1922), 59. Mit Hübsch teilte der preußische König die Begeisterung für die frühchristliche Basilika Roms, weil sie antike Formen mit christlicher Gesinnung zu vereinen schien. Zwischen Hübsch und dem sogenannten "Romantiker auf dem Thron" gab es in diesem Punkt wichtige Übereinstimmungen, jedoch schloß Friedrich Wilhelm IV. in seinen Basilikenentwürfen klassische Säulen mit Architraven nicht grundsätzlich aus, s. Ludwig Dehio, Friedrich Wilhelm IV von Preußen, ein Baukünstler der Romantik, München 1961, 35 f.; zu den Entwürfen im "Rundbogenstil" 66 f.

dann schließlich gescheiterte Bauverlauf, der mit dem Entfernen der bereits gelegten Fundamente endete.[78] Hübsch hatte sich als neuer Residenzbaumeister Karlsruhes 1827 mit großem Elan auf die inzwischen vierte Planung der neuen Stephanskirche geworfen. Er brauchte dabei wie Weinbrenner keine Rücksicht auf die Reste der 1789 niedergebrannten Stephanskirche zu nehmen, denn nach bescheideneren Plänen zwischen 1789 und 1816 hatte sich die zuständige Hofdomänenkammer mit einem Neubau an anderer Stelle einverstanden erklärt. Der Erstentwurf war mit einer Erklärung versehen, die die gegenüber dem Weinbrenner-Projekt (1816 / 1826) völlig andere stilistische Haltung zu begründen suchte.[79]
Der Wortlaut liest sich wie eine gekürzte Fassung seiner Argumentation von 1828. Dies unterstützt die Vermutung, daß die Streitschrift hauptsächlich die Etablierung des Hübschen Rundbogenstils in Baden vorantreiben sollte. Ohne dem künstlerischen Talent des Vorgängers zu nahe treten zu wollen, wird die Inkommensurabilität zwischen antikem Baustil und zeitgenössischem Bedürfnis konstatiert, die sich bei der Aufgabe zu einer christlichen, noch dazu evangelischen Kirche für den Verfasser besonders gravierend abzeichnet. Die Ablehnung des "unpassenden" Charakters wird sodann mit Durands Trias aus "Ökonomie", "Zweckmäßigkeit" und "Dauer" argumentativ unterstrichen.[80] Die Präferenz für

---

[78]Im Vergleich zu den meist nur als Bleistiftzeichnungen auf Transparentpapier erhaltenen Aktenplänen arbeitete Hübsch für St. Stephan mehrere großformatige Blätter , darunter die obige Innenansicht aus. 1829 war der Bau nach Hübschs Plänen in Angriff genommen worden, kam jedoch durch eine strittige Finanzierung bald ins Stocken, der zum Einstellen des gesamten Projekts führte. s. J. Göricke , "Entwürfe für den Wiederaufbau der Pforzheimer Stadtkirche", Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Bd. 119, 1970, 491

[79]Dessen 1816er Entwurf sah eine über rechteckigem, zehnachsigem Grundriß errichtete Saalkirche mit Emporen und westlichem Turm vor. Eine aus Pilastern und Säulen bestehende Portikusfassade prägt die Eingangsfassade, deren Kolossalordnung sich an den Seitenfassaden fortsetzte. Nicht mangelnde Zweckmäßigkeit oder Dauerhaftigkeit verhinderten 1816 die Akzeptanz der Pforzheimer, sondern Finanzierungsprobleme. Durch den restaurativen Geschmackswandel hatte zehn Jahre später bei Wiederaufnahme des Vorhabens eine kostengünstige Provinzbaumeister-Variante des Weinbrenner-Plans keine Aussicht auf Erfolg, s. Göricke , "Entwürfe für den Wiederaufbau der Pforzheimer Stadtkirche", in: Zeitschrift für die Geschichte der Oberrheins, 1970, Bd. 119, 493

[80]"Nach unserer nunmehrigen Überzeugung ist die antike Architectur für eine christliche Kirche durchaus unpassend: erstlich steht sie den Bedürfnissen namentlich einer protestantischen Kirche geradezu entgegen, zweitens erfordert sie einen sehr großen Kostenaufwand, und drittens gewährt sie , da ihre Formen einem südländischen Clima angehören, in unserem nördlichen Clima keine Dauer, und zieht fortwährende Reparaturen nach sich. Eine solche Kirche, welcher also beide Hauptanforderungen der Baukunst - die Zweckmäßigkeit und die Dauer- fehlen, kann demnach auch nicht schön sein. ", Begleitschreiben zum Erstentwurf, den die Baudirektion Karlsruhe am 14. 12. 1827 präsentierte (GLA 391 / 30206). Das Schreiben stammt von Hübsch, ist jedoch vom Vorgesetzten, Baurat Fischer

nachantike bis romanische Formen wird durch ein eklektisches Gemisch aus Klimatheorie, Charakterlehre und Nützlichkeitsdenken als notwendige Baustilwahl begründet, während Weinbrenners Formensprache nicht rein konstruktiv, sondern als Teil einer gegenläufigen Kunst- und Weltanschauung gedeutet wird. Die semantische Umorientierung zum Rundbogenstil beginnt zunächst "konstruktiv" mit dem Wechsel zu einer flachgedeckten Saalkirche mit Emporen, deren Stützen ein breiter angelegtes Mittelschiff von den Nebenschiffen abteilen. [81] Von diesem noch mit schlichter Giebelturmfassade und romanisierendem Radfenster bescheidenen Entwurf ausgehend, entwickelte der Architekt zwischen Dezember 1827 und Baubeginn im August 1829 eine mit flacher Balkendecke abschließende, pseudo-byzantinische Emporenbasilika[82] , deren hohe Doppelturmfassade sich von den beiden turmlosen Vorgängerkirchen markant unterschied (Abb. 7-9) .[83] Die Anzahl der Achsen ist mit dem Barmener Entwurf identisch. Der oblonge Grundriß hat eine überwölbte Vorhalle mit Aufgängen zu den Emporen, die wie in Barmen in den Turmachsen liegen. Zweigeschossige Rundbogenarkaden mit zierlichen , durchbrochenen Brüstungen teilen den rechteckigen Saal in ein breites Hauptschiff und schmale Nebenschiffe. Die säulenartigen Stützen haben oktogonal abgefaste Kapitelle; die Bögen sollten durch Zierfriese (Kreuzblumen, Rauten, etc.) ornamentiert werden. Auf den Rundbogenemporen lastet eine hölzerne Deckenkonstruktion. Pfeilerartige Mauerverstärkungen, mit Segmentbögen überspannt, setzen in den unteren Nebenschiffen das Säulenbogenmotiv fort. Mit Ausnahme einer rückwärtigen Eingangshalle ähnelt auch die Chorlösung der Barmener Kirche. Die Zentrierung des Kanzelaltars an der einzogenen Altarwand und die Proportionierung der Emporen entspricht der Forderung des gut überschaubaren Raums von 1828.[84] Der auf einem Treppenpodest erhöhte Altartisch unterhalb der Kanzelwand und ansteigende Sitzreihen auf den Emporen

---

unterzeichnet (Christoph Theodor Fischer leitete mit Baurat Wilhelm Frommel nach dem Tod Weinbrenners die Baudirektion), zit. n. Göricke (1974), 35

[81]Von den zahlreichen Plänen GLA-G- Pforzheim Nr. 44-67, 71-74 kann hier nur die ausgereifte Variante abgebildet werden. Zum Erstentwurf s. Abb. 5 (GLA 422/ 1756) in: Göricke 1974. An diesen schließen sich zwei schlichte Grundrisse des ersten und zweiten Stockwerks (GLA-G- Pforzheim 44 / - 47).

[82]Grundsteinlegung am 25. 8.1829

[83]Dem ausgereiften Entwurf (um 1829 / 1830) lassen sich ein ("Erster Grundriss" , GLA-G- Pforzheim -45 , eine perspektivische Ansicht des Inneren (-72), eine perspektivische Ansicht des Äußeren (- 71) sowie ein "Durchschnitt durch den Thurm und das Seitenschiff" (- 61) zugeordnen. Eine Grundrißvariante GLA-G-Pforzheim 48 unterscheidet sich von der obigen durch eingetragene Kreuzgewölbe in beiden Eingangshallen und zwei symmetrische Treppenhäuser zur Orgelbühne.

[84]vgl. Hübsch (1828), Tab. I, fig. 1-2

sollten von allen Punkten des Raums gute Sicht und Akustik sichern.[85] Die klare Struktur des Raums findet in der eklektischen Gestaltung der Altarwand mit byzantisierendem Brüstungsgeländer , Zackenfries, Rundbogenfenstern und Lünettengemälden einen dissonanten Ausklang. Der italienischen Frührenaissance entlehnt sind die flankierenden Rundbogenportale der Altarwand, deren Lünetten wie bei der Freiburger Ludwigskirche (1829-1838) mit religiösen Historien ausgefüllt werden sollten.[86]

Gegenüber Weinbrenners Prinzip der Kolossalpilaster betont Hübschs Stephanskirche durch horizontale Gliederung die Geschoßeinteilung durch zierliche Gurtgesimse und rahmt jede Achse durch Lisenen. Eine breite Freitreppe führt wiederum in die Vorhalle. Im Unterschied zur Barmener Kirche überragt die Eingangsfassade nicht mehr den Baukörper ; stattdessen wird ein romanisierendes Giebelfeld zwischen die beiden vierstöckigen Glockentürme gespannt. Über quadratischem Grundriß errichtet, sollten die geschoßweise untergliederten Türme in spitzen , achteckigen Turmhelmen auslaufen. Hübsch spielte mit dem Gedanken, die Dächer mit farbigen Schindeln zu gestalten - eine für den Historismus typische Anleihe. Durch Finanzierungsschwierigkeiten blieb diese Kirche Papierarchitektur.[87] Durch die Rezeption der byzantinischen Emporenbasilika für den evangelischen Kirchenbau und die konsequente Umsetzung seiner 1828 skizzierten Grundsätze bildet St. Stephan in Hübschs Serie evangelischer Kirchen ein ausgereiftes Konzept, das erst nach 1850 modifiziert wurde.

Die evangelische Kirche in Epfenbach

Bei der zwischen 1833- 36 erbauten Kirche für die evangelische Gemeinde in Epfenbach, die an die Stelle der kleineren Johannes-Pfarrkirche aus dem 13. Jahrhundert trat, wurde eine Verbindung der schlichten Saalkirche mit frühchristlichen und romanischen Elementen angestrebt. Hübsch konnte durch seine Gutachterfunktion eine vorangegangene Planung abwenden und den Auftrag an sich

---

[85]Dies geht aus dem Durchschnitt GLA -G- Pforzheim-61 (o.Abb.) hervor.
[86]Nach den GLA-Akten plante Hübsch Darstellungen der Geburt und Auferstehung Christi, s. J. Göricke 1974, 36. Diese Chorgestaltung mit seitlichen Portalen zum hinteren Sakreisteiraum bzw. den Treppen zur Orgelbühne wiederholte Hübsch bei der Umgestaltung der translozierten Tennenbacher Klosterkirche , s. Kap. V
[87]1847 / 48 wurde der Bauplatz am Pforzheimer Schulplatz, wieder eingeebnet, s. J. Göricke (1970), 491, vgl. derselbe (1974), 36

ziehen.[88] Der ab 1833 ausgeführte Bau stimmt weitgehend mit den "Bauwerke"-Plänen überein und besteht aus einem rechteckigen Baukörper mit ziegelgedecktem Satteldach und einem mittig an die Chorseite gefügten, schiefergedeckten Turm. Durch die Besonderheit des plateauartig über der Dorfstraße liegenden Grundstücks mußte die zum Haupteingang führende Treppenanlage seitlich angelegt werden; die südliche Längsseite erhielt ein Nebenportal.

Der Grundriß dieser schlichten Saalkirche ist nahezu quadratisch und wird durch beidseitige Arkaden dreigeteilt (Abb. 10-13).[89] Die zweistöckigen Emporen werden durch übereinandergestellte Rundbogen- bzw. Kreisfenster beleuchtet. Offenbar unter dem Eindruck einer Rheinreise gestaltete Hübsch die "massive (n) Bogen-Stellungen mit Säulen aus bandförmig gestreiftem Sandstein"[90] in polychromem Farbenspiel. Seine im Stichbogen überwölbten Stützen ahmten jedoch keine romanischen Formen nach. Die Bundbalken der Holzdecke, die damals einen perlfarbigen Anstrich hatten, ruhen auf Mauervorsprüngen. Den Übergang von den "blassgelb" gestrichenen Wänden zur Decke bildete ein schmaler Zahnfries, ein wiederkehrendes Merkmal seiner Landkirchen. Die Vorliebe für zierliche Friese statt kräftiger Hauptgesimse setzt sich am Außenbau fort, der völlig aus rotem Sandstein besteht. Nicht ohne Stolz wies Hübsch in den "Bauwerken" auf die hier zur Steigerung der Wirkung angewendete "schichtenweise Mauerung mit sehr regelmäsig zugerichteten 5 " hohen Quaderchen"[91] hin. Der unter der Traufe und am Giebel herlaufende , doppelte zackenartige Fries wird der Einheitlichkeit der Baugruppe wegen an den Turmgeschossen wiederholt und geht auf Anregungen aus der byzantinischen Architektur zurück.[92] Die Eingangsfassade ist auf das Einfachste reduziert (Abb. 13). Ein typisches Merkmal Hübscher Kirchenfassaden ist die dreiteilige Vertikalgliederung entsprechend der inneren "Schiffsbreiten". Das vom Stichbogen überfangene Portal hat als einzigen Schmuck zwei eingestellte Säulen mit Kapitellen aus weißem Sandstein; das darüberliegende dreiteilige Fenster mit unverjüngten Säulen kehrt sowohl in sakralen und profanen Bauten in verschiedenen Varianten wieder. Das seit der Renaissance verbreitete "Palladio-

---

[88]ausgeführt ab 1833 Frühjahr bis 1836, eingeweiht am 13.11.1836, s. GLA 422/1581 und Hübsch , Bauwerke (1838), 37; s. a. Göricke (1974), 47 f.; Valdenaire 1926, Bd. Nr. 39, 533 f., vgl. A. Mann 1966, 59

[89]Nach der Grundsteinlegung 1833 kam es zu Korrekturen an dem von der Kirchensektion genehmigten Plan, die Hübsch in den "Bauwerken" aufführt.

[90]Bauwerke, 37 . Die Stützen der oberen Emporen wurden schließlich oktogonal ausgeführt. Der eingeschossige Anbau neben dem Turm ist eine spätere Hinzufügung.

[91]Bauwerke, hier 37

[92]vgl. Hübsch 1862, Atlas, Tafel V, altchristliche Gesimsformen

Motiv" wurde im Sinne einer reduzierten , pseudo-"altchristlichen" Formensprache umgewandelt.[93] Obgleich identische Gesimse und rötlicher Sandstein Turm und Kirche zu einer Einheit binden sollten, hebt sich die zur Straße weisende Eingangsfassade in der Schrägansicht deutlich von den schlichteren Nebenfassaden ab. Die Kreuzfensterchen wurden zum Standardmotiv insbesondere bei anspruchsloseren Bauten. Der rechteckige Baukörper mit Satteldach und rückwärtig angesetztem Turm knüpft an die älteren Saalkirchen in Baden an. In den Rundbogenarkaden und der sparsamen Verwendung "altchristlicher" Bauformen wird die Hinwendung zu neuen Vorbildern deutlich, die in Epfenbach durch den restaurativen Geschmackswandel als der Würde des Sakralbaus angemessener Ausdruck begrüßt wurde.[94]

Evangelische Kirche in Zaisenhausen

Die Kirche für die evangelische Gemeinde in Zaisenhausen (1834-36) greift den Typ der Saalkirche mit Vorhalle und Doppelturmfassade wieder auf, nachdem das Pforzheimer Projekt stagnierte. Aus Rücksicht auf den baufälligen gotischen Vorgängerbau, der dem Neubau weichen mußte, kamen bei einem kastenförmigen Baukörper aus grauen Sandsteinquadern nun gotische Stilelemente zum Einsatz.[95] Gegenüber früheren Neubauplänen aus der Ära Weinbrenner setzte Hübsch seinen "Materialstil" in Sandsteinquadern durch.[96]

Die Grundrißdisposition zeigt eine dreischiffige Anlage mit zweistöckigen Säulenbogenstellungen und Emporen , die aus Sparzwängen in Holz ausgeführt wurden (Abb. 14-15).[97] Der rechteckig abschließende Kirchenraum mit Kanzelaltar

---

[93]Zur Herkunft dieser Serliana vgl. Hübsch , Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen, Atlas (1862), Taf. IV, 21

[94]Zur Fensterform vgl. Hübsch, Die altchristlichen Kirchen (1862), Atlas, Tafel V (Kirchen des Orients), 22

[95]Der 1499 errichtete Kirchenbau, deren Patronatsherr das Kloster Maulbronn war, war nach der Reformation zur evangelischen Pfarrkirche erweitert worden, s. Die Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden, Bd. 9, (1913), 165.

[96]Zur Vorgeschichte gibt die Akte GLA 422 / 1868 zum Zaisenhausener Kirchenbau 1803-1838 Auskunft. Die Planung Hübschs - vgl. Inschrift am Bau.- reicht bis 1833 zurück, als ein Entwurf des Bezirksbaumeisters Lumpp zurückgewiesen worden war. Hübsch dachte schon 1833 an eine Übernahme gut erhaltener Bauteile in den aus Kapazitätsgründen notwendigen Neubau, s. zur Vor- und Planungsgeschichte anhand der Akte GLA KA 422-1868 s. Göricke 1974, Nr. 4.2.8 . , 49 ff. Der Aufschub zwischen Planung und Ausführung (ab 1835) erklärt sich aus Fundamentierungsproblemen. Die Einweihung fand am 2. 10. 1836 statt.

[97]Solche Holzemporen griff Hübsch bei einfachen Saalkirchen z.B. in Laufen wieder auf, s. Göricke 1974

erhält nur durch die Stichbogenarkaden, die das breitere Hauptschiff von den umlaufenden Emporen scheiden, eine rhythmische Gliederung. Eine flache Holzdecke schließt den Saal über der oberen Arkade ab, wobei ein umlaufender Zahnfries den Übergang zwischen Wand und Decke markiert. Daß diese Raumlösung für finanzschwächere Gemeinden gedacht war, geht auch aus der Anwendung einer 1829 entwickelten hölzernen Dachrüstung[98] hervor, die in Zaisenhausen erstmals eingezogen wurde. Unter dem Primat der größtmöglichen Materialersparnis konzipiert, wurden "die Bretter [der Decke, Anm.] von unten an das Gebälke befestigt, und mit gekehlten Latten und Gyps-Rosetten verziert". Ein zweifarbiger Anstrich der Wände und Decke sollte den Eindruck nüchterner Strenge mildern. [99]

Im Gegensatz zum schlichten Predigtsaal ist der Außenbau durch eine noch heute überdimensioniert wirkende Zweitturmfassade gekennzeichnet, die Hübsch "in einem - übrigens *frey behandelten* - Spitzbogen-Styl" gestaltete.[100] Da bereits der abgetragene Vorgänger aus Sandstein naher Brüche bestand und "die schönen gothischen Fenster-Füllungen und Gesimse der ältern Kirche" wiederverwendet werden sollten, wurde in Zaisenhausen in Rücksicht auf den *genius loci* auf gelb-rote Polychromie verzichtet und lediglich die Gebäudeecken und Turmfassaden durch Eckaufmauerungen betont.[101] Die aus der Fassadenflucht leicht vorspringenden Turmrisalite rahmen einen durch Spitzbogenarkaden und darüberliegende Maßwerkfenster gegliederten Mittelrisalit. Die eingezogene Vorhalle erhielt ein weiß gekälktes Kreuzgewölbe, wie es offenbar in Pforzheim

---

[98]vgl. Hübsch 1838, "Beschreibung einer neuern Dach-Construction", 34- 37. Deren Vorteil war - frei nach Durands Lehre- die größtmögliche Ausnutzung der geringsten Materialmenge, hier vor allem das Verringern von Pfetten. Hübsch faßt seine Optimierung wie folgt zusammen (ibid, 37) :

> "Der Quer-Durchschnitt der eben beschriebenen Kirche zu Zaisenhausen zeigt die Anwendung dieser Construction bei grösseren Dächern [i.e. größer als beim Illustrationsbeispiel und bei den Stallungen des Landesgestüts, Anm.] wo die Sparren -Länge mehrere Male unterstützt werden muss. Es ist hier augenfällig, welche Holz-Ersparung bei den Decken-Gebälken von Kirchen erzielt werden kann, indem nur die (zugleich als Durchzüge dienenden) Bund-Balken aus stärkerem Holze zu bestehen brauchen, die eigentlichen Decken-Balken aber aus schwächerem Holze..und von geringer Länge seyn können, weil sie mit dem Dach-First parallel laufend jedem Bund-Balken aufliegen, was zugleich ...ein schöne Decke für den Anblick von unten gewährt."

[99]Die ursprünglich "blass-chamois" gestrichenen Wände wurden durch hellblaue Deckenfelder, perlfarbige Bundbalken und "Fries-Bretter" sowie weiße Rosetten ergänzt, ibid. , 33, vgl. Die Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden (1913), Bd. 9, 165

[100]Hübsch (1838), 33

[101]Hübsch (1838) , ibid. Ein erster "Situationsplan" für die neue Kirche in GLA 422 / 1868

geplant war.[102] Die ursprünglichen Maßwerke wurden bei den drei Fenstern in Höhe der Empore wiederverwendet , weshalb einheitliche Fenstergrößen unmöglich waren. An den Längsfassaden greifen schlichte Spitzbogenfenster ohne Maßwerk das Motiv auf. In merkwürdiger Spannung dazu steht der unterhalb der Traufe herlaufende Zahnfries. Die kaum gegliederte Rückfassade erhielt ein Rundfenster mit spätgotisch anmutendem Maßwerk (Abb. 16).

Die Einbeziehung gotischer Bauteile blieb in Hübschs Oeuvre eine Ausnahme, wenngleich das Zaisenhausener Beispiel die Aufnahmefähigkeit seines Rundbogenstils vor Augen führt. In der Struktur des Baukörpers und seiner flächigen Wandbehandlung blieb die Kirche trotz spitzbogenförmiger Öffnungen den Prinzipien klassischer Architektur treu.[103] Hübschs Präferenz einer tektonischen , soliden Wandarchitektur stand einer konsequenten Raumkonstruktion im "Spitzbogenstyl" entgegen. Erst die Entkoppelung zwischen "Konstruktion" und "Stilform" durch eine historisch reflektierende Theorie ermöglichte es jedoch, gotischen "*Zierrath*" einem stilneutralen Baukörper einzufügen. Auch die Behandlung der beiden Türme ist mit denjenigen der Pforzheimer Stephanskirche zu vergleichen. Die Kontinuität der Turmgliederungen schlichter Pfarrkirchen des Barockklassizismus wird hier evident, wenngleich Hübsch "byzantinische" Kirchtürme als vorbildlich ansah. Nur die aus dem Klassizismus stammende Tendenz zum einheitlichen, harmonischen und schlichten Baukörper läßt die Beliebigkeit der formalen Gestaltung weniger krass hervortreten.

Evangelische Kirche in Bauschlott

Das Emporenproblem der einfachen Saalkirche beschäftigte den Architekten auch bei der verwandten Bauschlotter Pfarrkirche (1836-38) , wo im Prinzip die rückwärtige Turmstellung von Epfenbach und der Grundriß der Zaisenhausener Saalkirche kombiniert und geringfügig variiert werden. Der in den "Bauwerken" publizierte Plan (Abb. 17-18) ging aus 1833 ausgearbeiteten Entwurfszeichnungen hervor. Der Erstentwurf sah ein sechs Achsen langes Schiff mit Giebelturmfassade vor, wobei das in den Grundriß gezogene Turmgeschoß mit vier kräftigen Pfeilern

---

[102]Die Position der vier Türen ist mit derjenigen der Vorhalle in Bauschlott identisch.
[103]vgl. Rudolf Wittkower, Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1990, zur römischen "Architektur der Wand", 33 ff.

als Eingangshalle geplant war.[104] Der den Giebel sprengende Turmschaft unterschied sich von älteren badischen Giebelturmfassaden des vorigen Jahrhunderts lediglich durch steinsichtige Fassaden und gekuppelte Schallöffnungen. Der Innenraum wurde durch einfache Emporbühnen aus Holz im Erdgeschoß in Haupt - und Nebenschiffe unterteilt.[105] Bei der ausführungsrelevanten Planung wurde der Turm aufgrund des zur Straße stark abfallenden Grundstücks an die Rückseite versetzt, wo er an die Friedhofsmauer grenzt. Im Vergleich zur abgerissenen, älteren Dorfkirche drehte Hübsch die Kirche in die Nord-Süd-Achse, damit die Eingangsfassade zur Straße und gegenüberliegenden Häuserzeile wies. Den Höhenunterschied gleicht ein relativ hoher Sockel aus rustizierten Quadern in rotem Sandstein aus. Eine in Fassadenbreite angelegte Freitreppe mit großzügigen Absätzen führt beim ausgeführten Bau in eine Arkadenvorhalle mit vier Türen. Durch diese Vorhalle mit flankierenden Treppenaufgängen zu den Emporen gewann der Innenraum eine dritte Empore für die Orgel. Anstelle hölzerner Träger erhielt der Raum massive Segmentbogenarkaden und eine Holzdecke. Eine bei dieser kleinen Pfarrkirche unvermutete Besonderheit war die herzogliche, " vergitterte Loge für S. K. H. den Grossherzog"[106], die sich im Erdgeschoß des rechten Schiffs durch drei Rundbogenfenster zum Chorbereich öffnete. Sie hatte wie der gegenüberliegende Pfarrstuhl einen separaten Zugang von der Rückseite des Gebäudes. Um die Raumgröße zu wahren, wurde die Kanzel wie in den vorangegangenen evangelischen Kirchen über dem Altarpodest an der Rückwand des Saals angebracht, der Zugang zur Kanzel in den Turmanbau verlegt. Um die Sicht auf Prediger und Altartisch zu verbessern, wurden die Böden der Emporen geneigt. Mit Ausnahme der Loge glich der Kirchenraum zur Entstehungszeit den übrigen protestantischen Kirchen des Architekten , z.B. der Epfenbacher Kirche. Das hier entwickelte Raumschema konnte je nach vorhandenem Bauetat und den Wünschen

---

[104](o. Abb.) GLA 422 / 1491, beschriftet "Kirche nach Bauschlott /Entwurf der Bau Direction" (Aktenplan), Generallandesarchiv Sign. GLA-G-Bauschlott 15-16. Diese erste Fassade von 1833 öffnet sich noch mittels dreier Rundbogenportale mit Lünetten, die an Entwürfe für Pforzheim (1827), Bulach (s.w.u.) und die evangelische Ludwigskirche zu Freiburg (1829-1838) erinnern. Der Plan wird durch den ersten und zweiten Grundriß und einen Längsschnitt durch das Schiff ergänzt.

[105]GLA 422 / 1491, Längsschnitt, auch publiziert in: Ausstellungskat. Hübsch (1983), Nr. 116

[106]Da der badische Herzog sich gelegentlich auf seinem Besitz in Bauschlott aufhielt, ist die Fürstenloge bereits 1833 vorgesehen, vgl. Hübsch1838, 38. Die Loge ist im Längsschnitt des Aktenplans mit Arkadenfenster im letzten Joch beim Chor erkennbar.

der Gemeinden beliebig abgewandelt werden, wobei Hübsch die Ausführung zumindest der struktiven Elemente in Sandstein befürwortete. Zusammenfassend sind die Neuerungen im evangelischen Pfarrkirchenbau in der Abkehr von antikisierenden Formen, verputzten Fassaden und der betonten Stockwerksgliederung als Gegenstück zur Kolossalordnung zu sehen. Nicht jedem Zeitgenossen erschienen jedoch die zweistöckigen Fensterreihen, die Hübsch zur "Darstellung" seiner inneren Emporenaufteilung einführte, als dem Kirchenbau angemessene Lösung. Der angestrebte "kirchliche Charakter" blieb letztlich der subjektiven Empfindung überlassen.[107] Die Bauschlotter Kirchenfassade erhielt keine Lisenen, sondern drei mit Hausteinfriesen eingefaßte Rundbogenfenster über der Arkade (Abb. 19). Der unterhalb der Traufe herlaufende Terrakottafries wiederholt sich an der Rückseite unter der Giebelschräge, wird jedoch vom vorkragenden Turmquadrat unterbrochen. Der über dem Satteldach aufragende Kirchturm und ein Giebelkreuz als Akroterion kennzeichnen den schlichten Bau als Kirche.
Am linken der drei Bögen, etwa auf Kämpferhöhe der Pfeiler, befindet sich die Inschrift : " PER HENRICUM HÜBSCH ARCHITECTUM A.D. MDCCCXXXVIII".

4.1.3. Katholische Kirchen der "Bauwerke"

Im katholischen Kirchenbau der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert gab es von seiten der bischöflichen Ordinariate noch keine Vorschriften bezüglich des Baustils, doch geriet dieser rascher als evangelische Kirchen in den Bann einer mittelalterlichen Ästhetik, die von romantischen Ideen eines Friedrich Schlegel oder Sulpiz Boissérée beeinflußt wurde. Verschiedene Aspekte lassen den katholischen Kirchenbau insgesamt traditionsorientierter erscheinen, weshalb romantische

---

[107]Hübschs Ästhetik der tektonischen "Wahrheit" brachte einen durchaus an Profanbauten erinnernden Zug zur Horizontaluntergliederung mit sich, die sich bis ins Spätwerk erhielt. Schon 1822 hatte Klenze in den "Anweisungen zur Architectur des christlichen Cultus", Kap. V., die mehrstöckige Durchfensterung nicht-basikaler Kirchenschiffe als "Wohnhausstyl" kritisiert, s. Buttlar (1999), 296.

Mittelalterbegeisterung und eine restaurative Kirchenpolitik, die im Ultramontanismus gipfelte, in stärkerem Maße auf die architektonische Gestaltung einwirken konnten. Die Abkehr vom klassizistischen Kirchenbau, dessen Antikenverbundenheit nach 1815 mit Aufklärung, Französischer Revolution und Säkularisierung konnotiert wurde, ist daher tendenziell zügiger erfolgt als im protestantischen Kirchenbau. Longitudinalbauten setzten sich bis zur Jahrhundertmitte allgemein gegenüber antikisierenden Zentralbauten, z.B. Weinbrenners katholischer Stadtpfarrkirche St. Stephan (1808-14), durch.[108] Die romantische Deutung der gotischen Kathedrale als Inbegriff christlicher Frömmigkeit , als Ausdruck des zu Gott strebenden Geistes, beeinflußte in gewissem Maße selbst Architekten wie Heinrich Hübsch, die weder die Gotik noch die Romanik in ihren Kirchen reproduzieren wollten und nach Kugler durch eine "unabhängige rationalistische" Haltung auffielen.[109] Im Rahmen seiner Empfehlungen zum katholischen Pfarrkirchenbau für Badens Provinzen würdigte Hübsch die Wirkung, den "die hoch emporstehenden Schiffe der mittelalterlichen Kirchen" auf das Gemüt des Betrachters ausüben, eindeutig positiv : "Sie ziehen den Beschauer ... mit Gewalt zu Gott hinauf ! "[110] Der Zeitgeist der Gegenwart sei jedoch in seiner Nüchternheit der mittelalterlichen Frömmigkeit entgegengesetzt, weshalb er sich 1838 von Wiederbelebungsversuchen distanzierte.

Im Unterschied zum evangelischen Kirchenbau bilden Langhaus, Chor und Orgelbühne die "wesentlichen Theile" des Kultraums. Ist er klein, hat er nur eine Orgelbühne über dem Eingang; größere Räume werden durch monumentale Säulenbogenstellungen in Schiffe abgeteilt. Die Frage nach dem adäquaten Kirchenbaustil stellte sich für Hübsch damals nicht, weil er erstens sein basilikales Reformkonzept für universal hielt und zweitens bei kleinen Kirchen an die seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts verbreitete Saalkirche anknüpfte. Die kaum konfessionelle Unterscheidung teilte Hübsch mit August Voit und vielen anderen im

---

[108]vgl. zur Stilfrage im katholischen Kirchenbau in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts M. Bringmann (1968), 105 ff.; Döhmer (1976), 99 ff.

[109]"Hübsch in Carlsruhe verfährt als Architekt, nach nicht minder strengen griechischen Studien, in einer Weise, die man im Vergleich mit anderen geistigen Beziehungen der Gegenwart füglich als unabhängige rationalistische bezeichnen kann, während er sich im ideellen Theile der Kunst doch vorzugsweise der Tradition des romantischen Styles [*gemeint ist der Wölbstil, Anm.*] zuwendet.", Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1854, Bd. III, 488

[110]Hübsch (1838), Betrachtungen über Landkirchen, 22

Klassizismus verwurzelten Zeitgenossen.[111] Dementsprechend ähneln die Grundtypen den protestantischen - bis auf die genannten Besonderheiten des emporenlosen Raums mit separatem Chor. Die tradierte Trennung zwischen Kirchenschiff und dem heiligsten Raum der Opferhandlung, der durch Stufen erhöht liegt, setzte sich damit fort. Die einzige Bemerkung zum Ritus bezieht sich auf die Notwendigkeit zweier Nebenaltäre , die "in der kleinsten Pfarr-Kirche" notwendig seien. Zentralgrundrisse werden zugunsten des Rechtecks zurückgewiesen, weil die Wahrnehmung einer zu nahe beim Eingang liegenden Wand eine negative Überraschung sei.[112] Einheitliche Grundlage aller Bauten ist ein "durch die Umfassungsmauern einzuschliessendes Oblongum", das den Tiefenzug zu Chor und Altar betont, jedoch im Verhältnis zur Schiffsbreite nicht zu schmal sein dürfe. Nebenchöre, die aus dem einheitlichen Grundriß heraustreten, lehnte Hübsch ab - auch dies ein Hinweis, daß er keineswegs an mittelalterliche Kirchengrundrisse anknüpfen wollte. Chor und eventuelle Sakristeianbauten mußten sich dem Baukörper angliedern und sollten möglichst unsichtbar bleiben. Mit manchem klassizistischen Architekt teilte er die Vorliebe für die halbkreisförmige Apsis. Nicht nur lag sie dem Basilikenvorbild näher, auch konnte ein zurückhaltender Apsidenchor "das Organische des Ganzen", den Vorrang des "Haupt-Körpers" der Kirche nicht gefährden, während zu groß proportionierte Chöre ihm "wie eine nachträgliche Verlängerung" anmuteten.[113] Die Höhe des Schiffs darf diejenige evangelischer Kirchen übertreffen : Mit der Begrenzung der Mauerhöhe auf maximal 45 Fuß wird ein "emporstrebender" Raum jedoch abgelehnt, zumal der Standardtyp nur flache Holzdecken aufweist. Das Empfinden gebiete bei größeren Kirchen ein höheres Mittelschiff mit Obergadenfenstern. Während Hübsch im protestantischen Kirchenbau an die hellen Räume des achtzehnten Jahrhunderts anknüpft, folgt er im katholischen romantischen, zuletzt durch Hegels Gotikinterpretation verbreiteten Ideen einer andächtigen Stimmungsarchitektur :

> "Einen sehr günstigen Eindruck macht es immer, wenn ... (...) das Licht ..von oben kommt, (und) dass man sich *so recht abgeschlossen von der Aussenwelt fühlt*."[114]

Im Unterschied zu den Anhängern der Gotik wies Hübsch die "laternen-artige" gotische Kirche mit ihren Glasfenstern zurück und wollte die "Erregung einer

---

[111]"Für unsere Landkirchen - sowohl für die evangelischen als für die katholischen - sind nach meiner Ueberzeugung die kleineren Basiliken Italiens die in jeder Hinsicht passendsten Motive.", Hübsch (1838), 19
[112]Hübsch 1838, 19-20
[113]Hübsch (1838), 20
[114]Hübsch (1838), 27 (Hervorhebung der Autorin)

andächtigen Stimmung" durch die Raumstruktur der frühchristlichen Basilika hervorrufen. Im Argument, der "kirchliche Character" sei mit der Durchsichtigkeit der Wände nicht vereinbar, vermengen sich rationalistische Kriterien mit Restbeständen der französischen Charakterlehre. Auf stilistische Synthesemodelle deutet das Ziel, auch Pfarrkirchen mit Gewölben statt schlichten Holzdecken zu versehen. Für finanzschwache Gemeinden werden flache Balkendecken und die offenen Dachstühle römischer Basiliken als Modelle erörtert.[115]

Überblickt man die erste Serie katholischer Kirchenbauten, findet man die Distanz zwischen einer historisch reflektierenden Theorie und der Anwendung historischer Kenntnisse bestätigt. Weder die Vielfalt historischer Bautypen, Raum- und Grundrißlösungen, noch die stilistische Breite der Bauarten teilte sich Hübschs Oeuvre mit. Die beschriebenen drei Typen, der schlichte Saal, der Saal mit Säulenstellungen und die Basilika umreißen das gebaute Oeuvre. Längsgerichtete, querhauslose Bauten mit Doppel- oder Giebelturmfassade beherrschen das Gesamtbild. Im Unterschied zu stärker dem regionalen , mittelalterlichen Erbe verpflichteten Architekten wie Lassaulx in Koblenz vermied Hübsch romanische Architekturdetails wie das gestaffelte Drillingsfenster , Schildkapitelle, grobe Rundbogenfriese, Blendbiforienfriese oder ein Triforium der Arkadenwand. Sein Stilkonzept ist synthetischer , "ahistorischer" und vergleichsweise wenig von der Denkmalrestaurierung bereichert.[116] Dies mag in Kenntnis seiner profunden Architekturstudien überraschen, ist jedoch bezeichnend für eine noch nicht historistische Entwurfshaltung, deren Wurzeln zu den Rationalisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts zurückreicht. Die folgenden Fallbeispiele spiegeln die Ausdrucksmöglichkeiten bis 1838.

---

[115]Da diese der vorherigen Praxis vergipster Decken mit Stuck diametral entgegenstehen, beteuert er, diese "mehr für ein südliches Clima " passenden Vorbilder keineswegs "blos einer conventionellen Nachahmung zu Liebe" einführen zu wollen, s. Hübsch (1838), 25. Offene Dachstühle realisierte Hübsch nach bisherigen Erkenntnissen nicht vor 1858, z.B. in der katholischen Pfarrkirche St. Martin in Obersäckingen, s. Göricke (1974), 98 f. und Valdenaire (1926), 185

[116]Nach Böhmers Briefen muß Hübsch direkte Kenntnis einiger Kirchen Lassaulxs besessen haben, s. Chronographische Übersicht /Anhang und Kap. I. Ein Vergleich der beiden Architekten würde hier zu weit führen und erscheint auch kaum sinnvoll, da Hübsch weder Lassaulxs Formensprache übernahm noch dessen Eigenart, Architektur durch heimische Basaltlava auf die im Rheinland zahlreich erhaltenen, mittelalterlichen Bauten abzustimmen. Vielmehr scheint Lassaulx aus "In welchem Style sollen wir bauen?" einige Argumente für die eigene Begründung des Stils übernommen zu haben, s. U. Liessem, J.C. Lassaulx, Koblenz 1989, 29; 232; Mann (1966), 11; 22 f; 27 ff.

Entwurf einer katholischen Kirche für Bad Dürrheim

Die Bad Dürrheimer Pfarrkirche St. Johann wurde in Konkurrenz zu älteren Plänen örtlicher Baumeister geplant, deren stilistisches und materielles Erscheinungsbild nicht überzeugte . Auf Wunsch der Gemeinde schaltete Hübsch sich 1830 mit einem Gegenentwurf in das Projekt ein.[117] Die baufällig gewordene, dem Täufer Johannes geweihte Kirche stammte aus dem 17. Jahrhundert (1660-1665), war jedoch nur als Wiederaufbau nach dem Brand von 1715 erhalten. Die Vorverhandlungen über einen Neubau reichen bis 1822 zurück, doch erst ab 1830 beschloß das zuständige Kreisdirektorium aus Sicherheitsgründen den Abriß des baufälligen Turms, des Chors und der Sakristei.[118]

Im Vorgriff auf eine baldige Genehmigung zum Neubau projektierte Hübsch im April 1830 ein basilikales , emporenloses Kirchenschiff über rechteckigem Grundriß.[119] Der flachgedeckte Kirchenraum wird durch sechs schlanke Säulenbogenstellungen geprägt, wobei die Seitenschiffe vor dem Chor in Seitenaltären enden - eine in Bulach verwirklichte Anlage. Die Kanzel, entworfen mit Kanzeltreppe und Schalldeckel, sollte aus akustischen Gründen am linken Pfeiler des Chorbogens angebracht werden. Unter deutlichem Einfluß der Chorfassade des Speyerer Doms steht der Choraufriß dieses unrealisierten Erstentwurfs. Die eingezogene, dreiseitige Chorapsis wird von zwei fünfstöckigen schlanken Glockentürmen über quadratischem Grundriß flankiert, deren obere Stockwerke Drillings-Arkaden aufweisen. Der chorseitige Giebel des Kirchenschiffs hat einen Zickzackfries und fünf aufsteigende Rundbogennischen. Die polygonale Apsis war mit Rundbogenfries und drei hoch angesetzten Rundbogenfenstern mit tiefem Gewände geplant. Indem die Türme den tiefen Chor ummantelten, konnten die Auflagen des Normativs von 1831 erfüllt werden, ohne einen im Verhältnis zum Schiff dominant hervorkragenden Risalit in Kauf nehmen

---

[117]GLA 422 / 1563 , "Kirchenbaulichkeiten, Erbauung einer neuen Kirche zu Dürrheim" (1823-1844). Hübsch fügte seinem kritischen Gutachten über den vorangegangenen Plan einen ersten Gegenvorschlag für 725 Personen bei und forderte einen von ihm selbst bestellten Bauaufseher zur Überwachung der Arbeiten in Bad Dürrheim. Hübsch übersandte seinen Vorschlag begleitet von einem kritischen Gutachten über die Planungen Riefs und Webers von 1829.

[118] Für detaillierte Auskünfte danke ich Frau Lydia Warrle, M.A. , Stadtarchiv Bad Dürrheim, vgl. dieselbe, Bad Dürrheim. Geschichte und Gegenwart, Bad Dürrheim 1990, 245-252; vgl. zur Baugeschichte Göricke 1974, 74 f.

[119]GLA 422 / 1563 , Aktenplan (1. Entwurf nach Dürrheim) o. Abb. , 15. 4. 1830, bestehend aus einem Blatt mit Grundriß, Aufriß , Längsschnitt. Der Voranschlag belief sich auf 17. 626 fl..

zu müssen. Gerade bei kleineren Pfarrkirchen lehnte Hübsch die Vergrößerung der Chorlänge auf ein Drittel der Schiffslänge ab. Die aus liturgischen Gründen erwachsenen Forderungen nach tiefen Chören und großzügiger bemessenen Anbauten (Sakristei, Paramentenkammer) faßte er als Beeinträchtigung einer ästhetischen Harmonie auf, da er wie alle klassizistisch geprägten Architekten vorspringende Anbauten mit diversen Dächern ablehnte.[120] Die hier gefundene Lösung des eingezogenen Chors kam der Neigung für frühchristliche Apsidenchöre entgegen und führte andererseits - dies war dem Architekten wohl kaum bewußt - die schlichten Bautypen seit 1750 fort. Die durch drei Lünettenportale geöffnete Eingangsfassade ist strukturell derjenigen in Bauschlott verwandt und steht in unaufgelöster Spannung zur romanisierenden Chorturmfassade.[121]
Der in Bezug auf Architektur und Bildhauerarbeiten aufwendige Vorschlag übertraf die Erwartungen und Mittel der Gemeinde. Zwischen dem Abbruch der alten Kirche 1831 und dem Baubeginn verstrichen sieben Jahre mit Plänen unterschiedlicher Baumeister, da Gemeinde und Domänenverwaltung sich über Durchführung und Finanzierung des Neubaus nicht einig wurden. Nach ehrgeizigem Auftakt mußte Hübsch im Frühjahr 1831 einen reduzierten Entwurf vorlegen, den er 1838 nach Beginn der Fundamente in seinen "Bauwerken" publizierte (Abb. 20-22). Der Plan kehrte zur kaum aus der Flucht tretenden Giebelturmfassade mit nur einem Portal

---

[120]Das Normativ zur Anlage katholischer Kirchenbauten sah eine Vergrößerung des Chors vor, die schon im Herbst 1830 im Fall Bad Dürrheim gefordert wurde. Nach Verständigung mit den beiden Kirchensektionen : "sieht man sich veranlasst, die nachfolgenden Grundsätze aufzustellen...: 1) Das Innere des Langhauses - mit Ausschluss des Chors und der Orgel-Bühne- soll so vielmal 4 1/8 Quadrat-Fuss (neues Mas) enthalten, als die gemeinde Köpfe zählt" ..., 2) Wegen der etwaigen späteren Vergrösserung soll das Langhaus , sobald es für mehr als 400 Personen Raum zum Sitzen enthält, nicht über 1 1/2 mal länger als breit angelegt werden ... , 3) Die Länge des Chors soll etwa 1/3 der Länge des Langhauses betragen.", s. "Ministerium der Finanzen / Bericht der Bau-Direction vom 12.1. M. No. 166 -167 die bei der Erbauung neuer Kirchen zu beobachtenden Grundsätze betr. / No. 3596. " Diese Chorgrößenregel von 1830 wurde jedoch auf Initiative der bischöflichen Ordinariate zum Mißvergnügen Heinrich Hübschs durch das Ministerium des Inneren dahingehend verändert, daß
" 1) die Länge des Chors in der Regel ein Drittheil von der Länge des Langhauses, in jedem Falle aber auch bei kleinen katholischen Pfarrkirchen wenigstens 20 Fuss - von der untersten Stufe des Hochaltars bis zur obersten Chortreppe gerechnet - betragen solle, und ...2) der Raum der Sacristei , selbst bei kleinen Kirchen auf wenigstens 96 [Quadrat-] Fuss und jener der ... Paramenten-Kammer auf eben so viel, ..., wo letztere nicht vorhanden ist, die Sacristei auf 200 [Quadrat-] Fuss bestimmt werde.", zit. n. Hübsch (1838), 31

[121]Die Zusammenstellung reliefgeschmückter Rundbogenportale mit darüberliegenden, an S. Paolo fuori le mura erinnernden Rundbogenfenstern mit "altchristlichen" Kreuzfensterchen und Arkadenfenster im Giebelfeld und Zickzackfries längs der Giebelschrägen wirkt aus heutiger Sicht wie ein stilistisches Pasticcio. Alle Fenster sollten abgestufte Gewände mit Kapitellen erhalten.

und Satteldach zurück.[122] Der eingezogene Turm bildet einen Vorraum und stützt mit weiteren Pfeilern im Mittelschiff die Orgelempore. Die Durchgänge zum Schiff sind stichbogenförmig gewölbt (Abb. 23, "Querschnitt").[123] Die schmalen, flachgedeckten Seitenschiffe erhielten Nebenportale an den Längsseiten. Die Kanzel wurde an die Seitenschiffwand zunächst des linken Nebenaltars verlegt. Der quadratische Chor wurde von symmetrischen, niedrigeren Anbauten ummantelt und erhielt sein Licht durch seitliche Rundbogenfenster. An die Stelle des klassischen Chorbogens setzte Hübsch einen schmucklosen Stichbogen und führte die Balkendecke bis in den Chor fort. Drei Heiligenstatuen in Rundbogennischen sollten dem Raum die geradezu profane Sachlichkeit nehmen. Pfeilerartige Mauerverstärkungen gliederten die Längsseiten nach der Achsenbreite der inneren Arkade. Diesen Strebepfeilern entsprach jedoch keine Überwölbung von Haupt- oder Seitenschiffen, weshalb ein konsequent funktionaler Zusammenhang zwischen Wandarchitektur und Raumüberdeckung nicht vorhanden ist. Hübsch begründete pfeilerartige Verstärkungen bei flachgedeckten Saalkirchen zwar stets "funktional" mit dem Hinweis auf dünnere Außenmauern, doch dürfte die Gliederung der ansonsten kargen Seitenfassaden nicht irrelevant gewesen sein.[124]

Obschon 1832 der Neubau auf dem alten Grundstück, zwischen Schule und Pfarrhaus beschlossen und 1838 die Ausführung genehmigt worden war, ist die Pfarrkirche allerdings nie nach Hübschs "Bauwerke"-Plan gebaut worden. Im Jahre 1839 stürzte der (alte) Kirchturm ein und riß das inzwischen begonnene Langhaus mit sich.[125] Die heute erhaltene Kirche entstand erst 1846-47 nach stilistisch

---

[122]Hübsch korrigierte damit den Plan des lokalen Bezirksbaumeisters, der den Turm vor die Fassade setzen wollte. Dieser gegenläufige Plan von 1831 ist publiziert in: Senn / Schneider / Rothenbiller: Bad Dürrheim. Weg und Ziel. Heimatbuch des Heilbades, Karlsruhe 1969, 112-113. Der erste Plan wurde nie genehmigt; die Hofdomänenkammer lehnte die Doppelturmlösung als zu kostspielig ab, s. GLA 422 /1563

[123]Im obigen "Bauwerke"-Grundriß fehlen diese Pfeiler, s. Hübsch 1838, 35, vgl. "Kirche nach Dürrheim / Entwurf der Bau-Direction nach den Bleistiftcorrecturen abgeändert", Aktenplan in: GLA 422 / 1563, Generallandesarchiv , sign. G-Dürrheim 108, mit Durchschnitt zur Orgelbühne (o.Abb.) und Austellungskat. Hübsch (1983), 167. Zum Lageplan der alten Kirche s. Senn / Schneider / Rothenbiller, Bad Dürrheim, Weg und Ziel, Karlsruhe 1969, 112 ff., Pläne vom 8. 3. 1831 ibid.

[124]Entscheidend ist, daß der Rundbogenstil in Anlehnung an die frühchristlichen Kirchen geschlossene Balkendecken aufwies, wobei die Verstärkung der tragenden Mauern an bestimmten Punkten allenfalls als statische Optimierung gelten kann, vgl. Hübsch 1828, § 18, Elemente des neuen Stils

[125]Hübsch wies in seiner bautechnischen Stellungnahme zum Einsturz auf schlechtes Baumaterial als Ursache hin, GLA 422/ 1563, s. bes. Schreiben des

veränderten Plänen des Bezirksbaumeisters Steinwarz, dessen Vorschläge Hübsch seit 1835 zu begutachten hatte. Obwohl deren Struktur einer einschiffigen Saalkirche mit polygonalem Chorschluß Ähnlichkeit mit den Plänen der dreißiger Jahre hat, durchbrach der vor die Fassade gezogene Turm den einheitlichen Grundriß. Durch Gutachten hatte Hübsch Webers Entwurf mit römisch-antiken Rundbogenarkaden verhindern können, doch Steinwarz' klassischer Chorbogen mit Kämpfern und profiliertem Gesims entsprach ebensowenig seinen Absichten.[126]

Katholische Kirche in Oberrotweil

Im Einklang mit seiner Baustil-Definition setzte Hübsch bei der Transformation katholischer Pfarrkirchen zunächst beim Innenraum und den "architektonischen Elementen" wie Stützen, Bögen, Öffnungen an, wobei er die aus dem 18. Jahrhundert überlieferte Saalkirche mit Giebeldach in ihrer Außengestalt zunächst beibehielt. Die Balance zwischen Tradition und einem dem Geschmack der Restaurationszeit entsprechenden Ausdruck , nicht jedoch Radikalität, ist der Grund für den Erfolg des Rundbogenstils. Ein Beispiel der "Bauwerke"-Kirchen ist die katholische Pfarrkirche von Oberrotweil. Die alte Dorfkirche, ein vierachsiger Saal mit sechseckiger Apsis und uneinheitlicher Durchfensterung verschiedener Epochen, hatte sich 1828 als nicht mehr ausreichend erwiesen. Zum Gutachten ermuntert, sprach sich der Architekt im April 1829 für einen Neubau auf anderem Grundstück aus und wies vorangegangene Entwürfe provinzieller Baumeister und Maurer (1821-1828) als "Hühnerställe" zurück.[127] Obgleich z.B. der frühere Plan des Baumeisters Lumpp, ein holzgedeckter Saal mit Satteldach und Giebelturm, dem eigenen Grundtyp ähnlich war, hielt er dessen Anklänge an Revolutionsarchitektur , Spätpalladianismus und dorische Säulenordnung für inakzeptabel. Interessant ist auch die Zurückweisung der geschlossenen Chorapsis über halbkreisförmiger Fläche als "zu dunkel". Eine tonnenüberwölbte Basilika mit römisch-antiken

---

Architekten vom 16. 8. 1839 und vom 15.8. 1844 zum Bad Dürrheimer Kirchenbau; vgl. Warrle (1990), 248 zur Stagnation des Projekts

[126]Zu den unterdrückten Entwürfen s. GLA 422 /1563. Spätere Aufnahmen des Innenraums in: Warrle (1990), 248; Jürgen Kauth / Johann Müller , Bad Dürrheimer Bilderbogen, Bad Dürrheim 1987, Abb. Seite 92 ff. Der heutige Zustand ist durch Umbauten im 20. Jahrhundert verändert.

[127]GLA 422 / 1777 , Bauakte Rothweil /Kirchenbaulichkeiten (1821/ 1829/ 1834) , Schreiben Hübschs vom 28.4. 1829, die Kritik im Schreiben vom 23.5. 1829; vgl. "Plan der alten Kirche in Ober-Rothweil nebst der vorgeschlagenen Einrichtung von Seiten-Gallerien zur Unterbringung von 1100 Kirchgängern" , vorgelegt von einem Maurermeister Bechter im März 1828, ibid.

Säulenstellungen des Baumeisters Bayer fand ebensowenig Beifall.[128] Nur ein Jahr nach "In welchem Style sollen wir bauen ?" machte der Karlsruher Baurat den Bau einer Pfarrkirche zur Plattform der Kirchenbaustilfrage. Die klare Struktur der wohl verputzt zu denkenden Kirchenfassade des Vorentwurfs wies er als "ärmliche Hauptfaçade" ohne Dauerhaftigkeit zurück und kalkulierte in seinem Gegenentwurf vom April 1829 bereits 400 Gulden für Statuen und Bildhauerarbeiten der Fassade ein.[129]

Der genannte Plan entspricht weitgehend der 1838 publizierten Lithographie (Abb. 24-25), deren Grundriß jedoch um eine Achse verringert wurde.[130] Mit der eingezogenen Giebelturmfassade und einem sechseckigen Chorgrundriß respektiert dieser Entwurf Grundformen der alten Dorfkirche. Den ursprünglich einzigen Sakristeianbau verdoppelte Hübsch 1838 zu einer axialsymmetrischen Anlage, wodurch in der Ansicht nur ein dreiseitiger Chorschluß übrig bleibt.[131] Seiner Breite entsprechen im Inneren kolossale Rundbogenarkaden zu fünf (bzw. vier im 1838er Plan) Achsen. Über den Pfeilern der Seitenschiffwände gliedern Lisenen die Wände, auf deren Köpfen die Bundbalken der Holzdecke aufliegen. Durch diese Mauerverstärkungen sollte ein Tragskelett der Decke entstehen, das zugleich dünn gemauerte Außenwände zuließ. Die Querschnitte des Aktenplans (Abb. 26) geben Aufschluß über Dachstuhl und Deckenkonstruktion, die sich in mehreren Pfarrkirchen des Architekten ohne Änderung wiederfinden. Interessant ist die Einführung eines Stichbogens anstelle des klassischen Triumphbogens mit

---

[128]"Plan zu einer neu zu erbauenden Kirche in Rothweil am Kaiserstuhl", (1828) Signatur GLA-G-Rotweil-1, Generallandesarchiv (o.Abb.). Das unterste Turmgeschoß hatte eine pyramidale Basis, die nach dem Vorbild des "ägyptischen Stils" zu einem vierstöckigen Turmaufbau anstieg. Hübsch mißfielen außerdem spätpalladianische Reminiszenzen, wie sie inder Weinbrenner-Schule damals noch verbreitet waren. Zu A. Bayers Vorschlag s. GLA-G-Rotweil-2 (o. Abb.) Es gibt eine Vorgeschichte von insgesamt 6 abgewiesenen Plänen, die teilweise von Familien des Ortes entworfen worden waren. Diese amalgamierten ägyptische, griechische und gotische Elemente und waren zu Lebzeiten Friedrich Weinbrenners von seiten der Baudirektion Karlsruhe blockiert worden, s. Göricke 1974, 41-42

[129]"Kostenberechnung eines nach anliegendem Entwurfe zu rubicierenden Kirchenbaus der Kirchen in Ober-Rothweil", Schreiben Hübschs vom 28.4.1829

[130]vgl. "Entwurf einer neu zu erbauenden Kirche in Rothweil" , 1829, Aktenplan, sign."H.", GLA 422 /1777. Der Grundriß, die Seitenansicht und ein Längsschnitt sind unter der Sign. G-Rotweil-3 im Generallandesarchiv verzeichnet. Zum lithographierten Plan s."Kirche für die katholische Gemeinde zu Rothweil", Hübsch (1838), 38

[131]Nach dem Vergleich von Maurermeister Bechters Bauaufnahme (?) "Plan der alten Kirche in Ober-Rothweil...", März 1828 mit Hübschs Aktenplan (identisch in den "Bauwerken") folgte Hübsch der lokalen Tradition, vermied jedoch einen allzu romanischen Gesamteindruck der Fassade.

Kämpfern. Nach diesem Aktenplan von 1829 waren die Längsfassaden des Schiffs jochweise durch kräftige Strebepfeiler aus rustizierten Quadern gegliedert, die vom hohen Sockel und den Eckaufmauerungen der Fassade wiederholt wurden. Diese Pfeiler sorgten zwar für eine belebte Außenwand, waren jedoch nur schwer mit dem umlaufenden, zierlichen Hauptgesims zu verbinden.[132]
Chor- und Längsfassaden zeigen große Rundbogenfenster. Während der dreischiffige Innenraum dem ersten Dürrheimer Entwurf verwandt ist, stellt das Vorjoch mit den in die Turmsockel verlegten Treppen zur Orgelbühne eine neuartige Lösung dar.[133] Die dreiteilige Hauptfassade wird durch den mächtigen Turmrisalit mit Pyramidendach bestimmt. Über den drei Rundbogenportalen waren kreuzbekrönte Ädikulen für Heiligenstatuen geplant, die den romanisierenden Charakter zurücknehmen.
Um 1838, als Hübsch seinen Plan veröffentlichte, spiegelte dieser nicht mehr den aktuellen Stand. Der Freiburger Bezirksarchitekt Johann Friedrich Voss erreichte die Abänderung des verbindlich vorgeschriebenen Plans und nahm bei der Ausführung des Kirchenbaus zwischen 1835-38 einige Änderungen insbesondere am Turmaufbau und an der stilistischen Haltung vor.[134]

Kirche in Stahringen

Im Fall der kleinen Pfarrkirche St. Zeno in Stahringen bei Radolfzell (1835-37) führten unterschiedliche Vorstellungen über einen würdigen Kirchenbau zu einer langjährigen Planungsgeschichte. Selbstbewußt trat Hübsch den vorgebrachten Argumenten gegen seine "projectirte Construction" entgegen und verwies dabei auf die wegbereitende Rolle der Staatsbaumeister, die dem Kirchenbau in der Provinz zum Anschluß an den Fortschritt verhalfen.[135] Vorausgegangene Pläne zur

---

[132]Diese Schwachstellte wird im "Bauwerke-Plan durch Weglassen unterdrückt, vgl. GLA 422 /1777 Aktenplan, Ansicht der Längsfassade mit dem Sakristeianbau
[133]Die Empore über dem Eingang ist im 2. Stock von den Treppen flankiert, vgl. "Grundriß 2. Stock", GLA 422 / 1777, Aktenplan Hübsch (o.Abb.)
[134] Voss wehrte sich gegen die strengen Auflagen der Karlsruher Baudirektion : Hübsch wollte durchsetzen, daß alle Kirchenbaupläne der Provinz bei der zentralen Baubehörde genehmigt werden mußten und wünschte auch in Rotweil einen Bauaufseher seiner Wahl zu beschäftigen. Der Kompetenzstreit endete mit der Ablehnung des Hübsch-Plans, dessen Konstruktionsweise Voss als undurchführbar kritisierte. Hübsch verwies in einer Replik an Voss vom 28.8.1834 auf seine Kenntnisse der Konstruktionstechnik , s. GLA 422/ 1777
[135]GLA 422 / 1806, Schreiben des Architekten vom 28.1. 1834. In diesem fünfseitigen MS verteidigt Hübsch seinen Entwurf gegen die Einwände der Gemeinde und deren Änderungswünsche : "...daß den Handwerksleuten der dortigen Gegend die projectirte Construction ... unbequem sein würde, mag sein ;

Stahringer Pfarrkirche, darunter ein 1823 noch von Weinbrenner genehmigtes Projekt des Architekten Waldmann, waren durch das Anwachsen der Gemeinde und den Geschmackswandel inzwischen überholt. Der zu ersetzende Vorgängerbau war eine kleine Saalkirche ohne Apsis, deren Chorbereich lediglich durch ein Zwiebeltürmchen über dem Satteldach markiert wurde. In einem ersten Entwurf vom Oktober 1829 griff Hübsch den Typus der schlichten Saalkirche, um eine Giebeltumfassade erweitert, auf.[136] Mit sechs zu drei Achsen entprach der einschiffige Grundriß einem schmalen Rechteck, an den sich ein quadratischer Choranbau mit niedrigerem Giebeldach fügte. Wie beim Vorgängerbau erhielt nur die linke Seite einen Sakristeianbau, dessen Dachfirst unterhalb der gekuppelten Chorfenster abschloß. Die Längsfassaden sollten wiederum durch unterhalb des Traufgesimses auslaufende Strebepfeiler rhythmisch gegliedert werden, obwohl das knappe Budget keine Einwölbung zuließ. Die Anlage des Kirchenraums ist mit der offenen Orgelempore im Vorjoch und dem erhöhten Chorquadrat dem Dürrheimer Beispiel ähnlich. Gegen den Wunsch der Gemeinde sollten die Innenwände durch je vier Pfeilervorlagen gegliedert werden, von denen eine zur Anbringung der Kanzel gedacht war. Da Hübsch herkömmliche Pilaster als Reminiszenz eines "Lügen-Styls" ablehnte, mußte der fehlende Übergang zwischen Wandgliederung und Holzdecke durch Einschnürungen der Vorlagen auf die Breite der Bundbalken ausgeglichen werden. Ein durchlaufender Fries sollte die Pfeiler zu einer harmonischen Einheit zusammenbinden.[137] Der Chor ist durch seitliche Zwillingsfenster beleuchtet, während die platte Rückwand drei Rundbogennischen für Heiligenstatuen aufweist.[138]

---

aber dafür sind die Staatsbaumeister da, um in *technischer* sowie in *artistischer* Beziehung zum Nutzen des (.. ?) Landes *mit der Zeit fortzuschreiten* . Es ist zu bedauern, daß unser Land hierin hinter anderen Ländern zurück bleibt..." (Hervorhebung der Autorin)

[136]Die Pläne früherer Architekten stammten von Thieri (1820), Waldmann (1823) und Hierling (1828), bevor Hübsch sich mit einem vierten Plan (o. Abb.) in das Projekt einschaltete, s. GLA 391/ 37196 und GLA 422/ 1806; vgl. zur Bau- und Plangeschichte Göricke 1974, 66. Eine Zeichnung der alten Dorfkirche in GLA 391 / 37196

[137]Auf diese Wandgestaltung griff Hübsch bei seinen flachgedeckten Saalkirchen wiederholt zurück, z.B. bei der zwischen 1836-37 errichteten katholischen Pfarrkirche in Oberlauchingen, die Hübsch 1834 entworfen hatte,s. GLA 422/ 1735; zur Baugeschichte s. Göricke 1974, 69

[138]s.GLA 391 / 37196, bez. "vierter Entwurf der Bau-Direction zur Erbauung einer neuen Kirche für Stahringen", 30.10.1829, Voranschlag 7. 154 fl. Dieser Aktenplan (Grundriß, Aufriß der Seiten- , Chor- und Hauptfassade, zwei Querschnitte) ist im Generallandesarchiv auch verzeichnet unter G-Stahringen-12; hierauf bezogene, teilweise fragmentarische Entwurfsskizzen finden sich in GLA 422 / 1806.

Der ein Jahr nach der Weihe St. Zenos publizierte "Bauwerke"-Plan entspricht einer korrigierten Variante, die wohl kurz vor Baubeginn 1835 entstand und das Schiff um eine Achse verringerte (Abb. 27-28).[139] Durch die nun beidseitigen Anbauten suggeriert der Plan eine symmetrische Harmonie, die jedoch nicht dem Ausführungszustand entspricht . Nicht nur in der Ablehnung der geforderten Chorgröße - etwa ein Drittel der Gesamtlänge - , sondern in der Vorliebe für klare , geometrische Baukörper ohne Anbauten verrät sich die klassizistische Prägung des Architekten.[140] Hübsch war offensichtlich mit den Proportionen der Giebelturmfassade, die tatsächlich nur ein Portal erhielt, nicht zufrieden und schlug noch nach der Grundsteinlegung Änderungen vor. Statt Lisenen sollten die Tür- und Fensteröffnungen der Fassade eine dreiteilige Gliederung geben, die die Mitte hieratisch betonte. Im Vergleich zum früheren Entwurf wurde der Turmschaft auf die Breite des Hauptportals abgestimmt und mit Lisenen und Kreuzfensterchen verziert. Die projektierten Rundbogenportale mit darüber stufenförmig zur Mitte ansteigenden Fenstern lehnte die Gemeinde mit weiteren, harmonisierenden Änderungen ab.[141] In ihrer schlichten Form ist die Saalkirche, die auf Wunsch der Gemeinde noch eine vergipste Decke in klassizistischem Weiß erhalten sollte, ein Kompromiß zwischen überliefertem Typus und dem gesuchten neuen Ausdruck.[142] Als typisiertes Modell kam der Entwurf finanzschwachen Gemeinden entgegen und ließ sich mit abweichender Portal-, Fenster- oder Turmgestaltung beliebig abwandeln. Zugleich veranschaulicht das Beispiel die klassizistische Herkunft des Rundbogenstils, der mit der Einführung bogenförmiger Elemente begann und weder im Grundriß noch im äußeren Erscheinungsbild an mittelalterliche Kirchen anknüpfte.

---

[139]Der lithographierte Plan entspricht weitgehend dem Aktenplan "letzter Entwurf zur Kirche nach Stahringen", GLA 422 /1806 (o.Abb.), vgl. Ausstellungskat. Hübsch (1983), 167, Kat.Nr. 117

[140]vgl. Hübsch 1838, "Bauwerke"-Text, "Katholische Kirche zu Stahringen". Das Normativ zur Anlage neuer Kirchen in Baden war im Mai 1832 in Kraft getreten : Die Tiefe des Chors mußte auch bei einschiffigen Pfarrkirchen ein Drittel der Gesamtlänge, mindestens aber 20 badische Fuß betragen. Im Konflikt hierzu stand die Vorliebe klassizistischer Architekten für die schlichte Halbkreisapsis.

[141]Im "letzten Entwurf zur Kirche nach Stahringen" (1835) , GLA 422/ 1806, wurde die Höhe der Langhausfenster auf die Höhe der seitlichen Chorfenster abgestimmt und die bescheidene Kirchenfassade von 1829 der inneren Disposition mit drei stichbogenförmigen Durchgängen zum Schiff angepaßt. Aus Kostengründen konnte jedoch nur ein Kirchenportal mit darüberliegenden gekuppeltem Fenster realisiert werden.

[142]Nach Plan des Architekten solte die Decke sichtbar belassene , kassettenähnliche Felder zwischen ihren Bundbalken haben, die farblich hervorgehoben wurden. Die Gemeinde wollte hingegen den herkömmlichen monochromen Kirchensaal s. GLA 422 /1806; zum ausgeführten Bau vgl. Göricke 1974, 41 f.

Katholische Kirche in "Waitzen"

Als letztes Beispiel für die einschiffige katholische Pfarrkirche der dreißiger Jahre sei St. Konrad in Weizen angeführt. Die ab 1837 begonnene Kirche faßt das Minimalprogramm für kostengünstige Landkirchen beispielhaft zusammen. Nach den Vorgaben der zuständigen Kirchensektion und der Bezirksdirektion Donaueschingen plante der Karlsruher Baurat 1835 eine einschiffige Saalkirche mit secheckiger Chorapsis für "450 Seelen", deren Grundrißdisposition der Stahringer Kirche ähnelt. Seit Inkrafttreten des Normativs zum Kirchenbau (1832) rang Hübsch beim einschiffigen Saal mit dem Verhältnis zwischen (vorgeschriebener) Chorgröße und der nach Anzahl der Köpfe zu berechnenden Schiffsgröße.[143] Der Einzug von Querschiffen hätte das empfundene Mißverhältnis leicht beseitigt, doch die Fixierung auf den oblongen Grundriß verhinderte solche Lösungen in der gesamten Serie früher Landkirchen. Der eingezogene Chor mit flankierender Sakristei- und Paramentenkammer wurde daher zum stereotypen Modell, das Hübsch mit dem Hinweis auf maximale Zweckmäßigkeit und "Wohlfeilheit" gegen mögliche Einwände durchsetzte. Auch der Weizener Plan, auf dessen Ausführung die zuständige Kirchensektion im November 1835 drängte, bietet weder im Grundriß noch in der Wandgestaltung eine neue Idee.[144] Der lithographierte Plan deckt sich bis auf einige Nachbesserungen mit dem Aktenplan : Das insgesamt fünf Achsen lange Schiff wird durch den Einzug einer breiten Empore über dem Eingang nahezu zum Quadrat verkürzt (Abb. 29-32). Der Aufgang liegt wie in Stahringen links vom einzigen Portal ; auf der gegenüberliegenden Seite des Vorjochs ist ein Taufbecken untergebracht. An den Stirnwänden der Nebenaltäre waren Wandnischen für Heiligenstatuen vorgesehen.[145] Die gekuppelten Chorfenster setzten sich wie die vier Rundbogenfenster der Längsseiten bei der Ausführung durch und wurden durch helle Hausteinrahmen optisch hervorgehoben. Die

---

[143]GLA 422/ 1853, Kirchenbaulichkeiten (1835-37), s. Schreiben vom 21.1.1835 zum Entwurf der Bezirksbauinspektion. Die Kirchensektion gab die Größenvorgaben zur Weizener Kirche an die Baudirektion weiter, s. Schreiben des Ministeriums des Inneren vom 23.7.1834, ibid., zur Größe des Kirchenschiffs.
[144]Hübsch verteidigt die Größe des Schiffs in einem Schreiben vom 9.3.1835. Die Kirchensektion akzeptierte im November 1835 den Entwurf "Kirche zu Waitzen, Entwurf der Bau-Direction" von H. Hübsch (Aktenplan), GLA 422 /1853, bestehend aus Grundriß, Ansicht der Hauptfassade, Querschnitt zum Chor / Eingang, Längsschnitt .
[145]Aktenplan "Kirche zu Waitzen", ibid. Aus der Akte ergibt sich kein Hinweis, ob Statuen angefertigt wurden.

Außenmauern sollten durch Pfeilervorlagen unterteilt werden, während im Innenraum Konsolsteine als Träger der Holzdecke dienten .

Nach längeren Verhandlungen setzte sich dieser Entwurf im April 1836 durch, nachdem der zuständige Bezirksarchitekt in Donaueschingen zunächst die Ausarbeitung der Baurisse nach Hübschs Vorgaben verweigert hatte.[146] Im Mai 1837 wurde die ältere Dorfkirche in Erwartung des baldigen Baubeginns abgebrochen. Zwischen der Genehmigung seitens der Kirchensektion und der wohl im Sommer 1837 begonnen Kirche verstrich mehr als ein Jahr , da die lokalen Bauleute und Bezirksarchitekten nicht den hohen Anforderungen der Baudirektion Karlsruhe entsprachen. Da die Qualität der handwerklichen Ausführung und des Baumaterials integraler Bestandteil der ästhetischen Gesamtwirkung war, wollte der Karlsruher Architekt diese durch einen nach Weizen entsandten Bauaufseher seiner Wahl bis ins Detail kontrollieren. Der Konflikt zwischen zünftigem Bauhandwerk und der normierenden Absicht einer zentralen Baubehörde klingt noch im Kommentar der "Bauwerke" nach.[147]
Der schiefergedeckte Bau wurde mit einigen Abänderungen auf einer Anhöhe weithin sichtbar errichtet.[148] Die dominante Giebelturmfassade mit dem spitzen Helm bezeugt das romantische Interesse am malerischen Architekturprospekt. In Weizen und anderen Orten setzte Hübsch das Zusammenspiel zwischen Architektur und Landschaft bewußt ein, um seinen eher schlichten Saalkirchen eine pittoreske Wirkung zu verleihen.[149] Das übergiebelte Säulenportal des Fassadenaufrisses ist

---

[146]Die katholische Kirchensektion und die Gemeinde drängten auf einen schnellen Kirchenbau und schlugen einen anderen Bezirksarchitekten als Bauleiter vor, s. GLA 422 / 1853, Schreiben vom 11.11.1835

[147] Das genaue Datum des Baubeginns geht aus den Akten nicht hervor, vgl. Hübsch (1838), 39-40. Der Bauwerke-Text von 1838 gibt die Weizener Kirche als noch nicht ausgeführt an. Am 22. 5. 1837 hatte Hübsch jedoch auf Drängen der Gemeinde seine Zustimmung zum Bau unter der Aufsicht des ihm bekannten Denzinger erteilt, s. GLA 422 / 1853 . Zum ausgeführten Bau s. Dehio , Kunstdenkmäler / Baden-Württemberg (1997), Bd. II, "Weizen"; Valdenaire 1926, 28; Göricke (1974), 70

[148]Der Kirchenbau kam offenbar nur stockend voran; noch im Juni 184 (0 ?) ist die Kirche nach den Akten nicht vollendet. Auf ein Schreiben der Regierung des Seekreises vom 5.7.1844 entgegnete Hübsch, daß er die Abweichung von seinem Plan und die "schlechte Ausführung" mit "großem Bedauern" zur Kenntnis genommen habe, GLA 422 / 1853

[149]Daß die Ästhetik des Malerischen noch um 1860 die Kirchenbauten Hübschs beeinflußte, beweist die katholische Pfarrkirche St. Martin in Obersäckingen (1860-63), s. Göricke 1974, 98 f., die noch Valdenaire "eine starke romantische Impression" erleben ließ: "Hier ... hat [man] den Eindruck eines altchristlichen , fast ravennatisch anklingenden Sakralbaues. Ungemein stimmungsvoll der von .. Lindenbäumen überschattete Vorplatz, ..., reizvoll das von rötlich gelbem Stein

von altrömischen Basilikenfassaden angeregt.[150] Die im Spätwerk verbreitete Portallösung ist hier noch mit einem Turm zusammengestellt, dessen Gestaltung an die evangelische Kirche in Bauschlott erinnert. Die im Aufriß erkennbare Verbindung des Traufgesimses mit den Ecklisenen wurde bei nachfolgenden Kirchen zum stereotypen Motiv der Wandgliederung. Das insgesamt geometrisch-klare Erscheinungsbild wird durch die übernommenen Motive nicht eklektisch, da Hübschs Abstraktionsdrang eine historisierende Detailfülle verhinderte.

Entsprachen diese kleineren Kirchen auch der Forderung nach einer dauerhafteren, zweckmäßigen und preiswerten Architektur, so kann von einer durchgreifenden Adaption und Transformation "altchristlicher" und sonstiger historischer Bautypen und Bauformen bei der betrachteten Werkgruppe noch keine Rede sein. Die Anlehnung an die frühchristlichen Kirchen blieb partiell, der (angestrebte) Zusammenhang von "charakteristischer Hauptform", Gliederung und Schmuck äußerlich. Was das architektonische Vokabular betrifft, beschränkt sich der stilistische Wandel auf die Einführung von Bogenstellungen mit oder ohne Emporen und bogenförmige Architekturelemente , Lisenengliederungen und teils byzantisierende , teils gotisierende Bauornamentik (z.B. Kreuzblumen, Kreuze, Brüstungen, Friese). Die Rundbogenfenster sind schlichte, bündig zur Wandfläche abschließende Öffnungen, die selten Rücksprünge haben und ohne romanische Bauornamentik gestaltet sind. Hübsch vermied dekorative Blendarchitektur und gliederte die bevorzugt steinsichtigen Kirchenbauten lediglich durch Mauervorlagen und Gurt- bzw. Traufgesimse. Die theoretische Rückführung des Stils auf die wesentlichen Elemente hat in der schlichten Wandarchitektur dieser frühen Werke eine Entsprechung. Mit hölzernen Emporeneinbauten, Putz- bzw. Spritzbewurffassaden und stuckverzierten Gipsdecken mußte Hübsch jedoch mancherorts bei kleineren Pfarrkirchen Zugeständnisse an den tradierten Geschmack und die "Baucasse" machen. Den Inbegriff seines romantischen Architekturideals, die durch Malerei und Skulptur ergänzte klassische Basilika mit drei Schiffen, konnte er in seiner ersten Kirchenbauserie im badischen Staatsdienst kaum verwirklichen : Die Mehrzahl der bis 1840 errichteten Pfarrkirchen gleicht schon im Entwurf den diskutierten Varianten ein- oder mehrschiffiger Säle. Da Hübsch den Sakralbau ins Zentrum seiner Architekturästhetik stellte, liegt in dieser

---

gebildete Kleid des streng gegliederten Bauwerks mit dem seitlichen ...Turm. In der Architektur liegt der dunkle Klang altchristlicher Schwermut.", s. A. Valdenaire (1926), 59 und Abb. S. 61

[150]vgl. Hübsch (1862), Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen, Atlas, Tafel IV et passim. Im Aktenplan (GLA 422 / 1853) ist dieses kreuzbekrönte Lünettenportal wie in den "Bauwerken" vorgezeichnet.

Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit eine gewisse Tragik. Die Verhältnisse im Großherzogtum ließen sich mit den Möglichkeiten im Königreich Bayern, wo ein baufreudiger Monarch aufwendige Projekte in den verschiedensten "Stylen" anregte und förderte, nicht vergleichen. Nicht nur die wirtschaftlichen Verhältnisse und die nicht feudale Auftraggeberschaft verhinderten die repräsentative Architektur einer "kunstvollen Kirche" im Sinne der Nazarener . Für eine Einführung eines vorreformatorischen, an katholischer Kunst und Architektur orientierten Kirchenbaustils fehlten in Baden auch an vielen Orten die religiösen und sozio-kulturellen Voraussetzungen. Dennoch hat sich Hübsch in Kenntnis der zeitgleichen Münchner und Berliner Entwicklungen nicht mit dem theoretischen Streiten für die "altchristliche Bauart" begnügt. Parallel zu den noch konventionelleren Saalkirchen machte sich in der ersten Hälfte der 1830er Jahre ein neuer Einfluß geltend, der gewiß auch durch erweiterte kunst- und architekturgeschichtliche Kenntnisse getragen wurde und zur Überwindung der klassizistischen Strenge des Frühwerks führte. Zwei Projekte auf dem Gebiet des katholischen Kirchenbaus antizipieren in ihrer Verbindung aus Aneignung und Transformation historischer Formen die Kirchenbauten der späten Jahre.

Die Bulacher Pfarrkirche St. Cyriakus und Laurentius

Mit der katholischen Pfarrkirche "St. Cyriakus" (1834-1837) in Bulach bei Karlsruhe gelang Hübsch nach den tastenden Anfängen der Durchbruch zu einem "organisch" aufgefaßten Rundbogenstil, indem Konstruktion und Stil sich stärker durchdringen (Abb. 33). Der Bau kann als reflektierte Aneignung und Transformation des Bautyps Basilika gelten und wurde aufgrund seiner Gewölbetechnik als Meilenstein unter den Kirchenbauten des Architekten gewürdigt.

Die Anfänge der mehrstufigen Planungsgeschichte, die hier nur knapp zusammengefaßt werden soll, fallen in das Jahr der Streitschrift (1828).[151] Die Forderung der beiden zusammengelegten katholischen Gemeinden Bulach und Beiertheim nach einer gemeinsamen Pfarrkirche bot die Gelegenheit, in

---

[151]zur Planungs- und Baugeschichte s. Göricke (1974), "Katholische Kirche SS. Cyriakus und Laurentius", 60 ff. und derselbe, Kirchenbauten, in: Ausstellungskat. Hübsch (1983),153 f. , vgl. Rainer Graefe, "Hübschs als Konstrukteur", in: Ausst. kat. Hübsch 1983, 184-189; W. Hermann (1992) , In which Style should we build ? , 16 f.

unmittelbarer Nähe zur Residenzstadt eine italienisch inspirierte Reformarchitektur auf Basis des Basilikenschemas zu etablieren - gleichsam als Vorhut einer auf die Stadt ausgreifenden Reformierung. Ein bescheidener Erstentwurf zeigte noch die vertraute Gliederung einer pseudo-basilikalen Saalkirche mit Arkaden, deren Giebelturmfassade mit Radfenster den bereits vorgestellten Pfarrkirchen ähnelt .[152] Durch den schleppenden Verlauf des Pforzheimer Projekts "St. Stephan" und die sich überschneidende Planung zu einer Bischofskirche für Rottenburg wurde die Bulacher Pfarrkirche während der mehrjährigen Planungsphase (1828 -1834 / 35) zu einem ehrgeizigen paradigmatischen Projekt. In einer zweiten Planstufe veränderte Hübsch den Baukörper zu einer größeren, querhauslosen Basilika mit hohem Mittelschiff. Diese verschollenen Pläne experimentierten bereits mit Gewölbeformen und bildeten zweifellos die Basis eines von Hübsch als "Entwurf No.3" bezeichneten Plansatzes von 1834, der zur Ausführung genehmigt wurde (Abb. 34).[153] Ein sechsjochiges Kirchenschiff mit basilikalem Querschnitt ist durch kolossale Rundbogenarkaden, deren Bogenlinie von den Gewölben wiederholt wird, dreischiffig gegliedert. Die Orgelbühne über der eingezogenen Vorhalle lag auf Höhe der "Kämpfer" dieser Pfeilerstellungen und gab auch dem Chor einen zweistöckigen Wandaufbau vor. Vermutlich unter dem Eindruck des Speyerer Doms führte Hübsch nun viergeschossige, zierliche Chortürme ein. Sie fluchteten zunächst mit den Längsfassaden der Seitenschiffe und flankierten einen fünfseitigen Chor.[154] Die Anlage der Chorfassade war auf die Fernwirkung berechnet, zu der die damals unverstellte Lage des Grundstücks einlud.[155] Der basilikale Raum wurde im Aufriß durch Lisenen betont. Die später verworfene Fassade näherte sich mit drei reich ornamentierten Lünettenportalen und Radfenstern der italienischen

---

[152]GLA 422 / 1521 , Aktenplan (1828), teilw. abgebildet in: Göricke (1974), Abb. 14: Bleistiftspuren im 1. Entwurf deuten darauf hin, daß das zunächst flache Mittelschiff überwölbt werden sollte.

[153]Die inzwischen gut erforschte Entwurfsgenese besteht im wesentlichen aus drei Stadien, wenn der vierte Plan als Korrektur der "Pfarrkirche III" aufgefaßt wird : Erstentwurf 1828 , überarbeiteter Plan um 1830 /31 (Plan mit Gewölbekonstruktion verschollen), dritter "Entwurf einer Kirche nach Bulach" von 1834 (Pläne im Institut für Baugeschichte, Karlsruhe) und der Ausführungsentwurf, der dem "Bauwerke"-Plan weitgehend entspricht. Zur Dokumentation s. Göricke (1974) , 60 f. , zum verschollenen 2. Plan vgl. derselbe, in: Ausstellungskat. Hübsch (1983), 153 f.; zum Entwurf No. 3 , "um 1834" datiert, vgl. Ausst. kat. Hübsch (1983), Abb. 110-115

[154]Dies geht aus dem Grundriß in den Beständen des Instituts für Baugeschichte, Signatur IfB- Hübsch-113, hervor.

[155]Auch diese Idee kann durch den Anblick der Speyerer Chorfassade, die in zahlreichen Veduten verbreitet war, inspiriert gewesen sein. In den "Bauwerken" , (1838), 53 f. erklärt Hübsch, die Türme sollten "kleinlichte Anbauten" (Sakristei, etc.) verhindern. Dieses Verbauen hatte wörtlich Leo von Klenze in den "Anweisungen zu Kirchen des christlichen Cultus" (1822 / 1834) getadelt.

Romanik.Während Hübsch die Basilikastruktur nicht mehr antastete, beschäftigte ihn seit 1831 bis zum Baubeginn die Wölbkonstruktion. Ziel war nicht die Kopie einer historischen Basilika, - sei sie nun "altchristlich" oder "byzantinisch" - sondern deren technische und ästhetische Verbesserung : Die schlichte Gestalt der frühen Basilika sollte mit einer "fortschrittlichen" Gewölbeart kombiniert werden, ohne die Außenstruktur der Kirche wesentlich zu verändern. Hierin mag eine Ursache liegen, weshalb Kreuzgratgewölbe nicht in Betracht kamen.[156]

a) Die Entwicklung des Gewölbes (1831-1834)

In allgemeineren Betrachtungen über die "Basiliken des fünften und der nächstfolgenden Jahrhunderte"[157] findet sich ein sibyllinischer Hinweis auf historische Vorbilder: S. Balbina und S. Prassede in Rom. Deren gewürdigte weite Säulenstellungen waren jedoch in beiden Kirchen aus statischen Gründen nur durch Beimischung von Verstärkungspfeilern zuwege gebracht worden. In S. Prassede lasteten auf diesen Mittelschiffpfeilern "quer über die Breite des [Haupt-] Schiffs gesprengte (n) Bogen", auf denen die flache Holzdecke ruhte.[158] Diese Vorläufer scheinen die Formfindung in Bulach beeinflußt zu haben. In anderem Zusammenhang nannte Hübsch "die schon in der Basilika St. Prassede zu Rom angebahnte Überdeckungsweise (*doch in vollständiger Überwölbung*) ein sehr empfehlenswertes Motiv". Die Zwischenweiten seien mit "nach der Schifflänge gesprengten Tonnengewölben" überwölbbar, so daß im Unterschied zu Kreuz- oder Kugelgewölben "die ganze vertikale Höhe der Mittelschiffmauern zwischen diesen drei stehenden Gurtbogen sichtbar" bleibe.[159] Erst 1862 publizierte er eine Innenansicht S. Prassedes, doch die Kenntnis dieser Ziegelbogengewölbe schlug sich bereits früher im Bulacher Entwurf nieder. [160] Interessant ist in diesem Zusammenhang eine perspektivische Innenansicht gegen den Chor , die sich auf den

---

[156]Aufschlußreich ist in diesem Kontext das Schema aus dem Kanon von 1862 (Tafel I, fig. 7-8) , das die Auswirkung der Gewölbeform auf die Basilika illustriert.
[157]Hübsch, Die Architectur und ihr Verhältnis zur Malerei und Sculptur, 1847, Kap. VIII, Die altchristliche Bauart, Nachdruck 1985, 100-101
[158]Hübsch, Die altchristlichen Kirchen..., Atlas 1862, Tafel XLV, fig. 5 Grundriß, fig. 6 perspektivische Innenansicht
[159]Hübsch 1847, (1985), Kap. XVI, Über die speziellere Gestaltung des heutigen Baustils. St. Prassede wird beispielhaft herangezogen, um das Ziel einer "möglichst geringen Pfeilhöhe der Wölbung" (im Hauptschiff) bei gleichzeitig "emporstrebendem" Raumeindruck zu erörtern, s. 209-210
[160]Hübsch 1862 (Atlas), Tf. XLV, fig. 6 , "Sta. Prassede" (o. Abb.) . Die Ziegelmauerwerke werden angedeutet, die Seitenschiffe haben Tonnengewölbe, vgl. ibid. , Querschnitt.

erhaltenen "Entwurf No. 3" in den Beständen des Instituts für Baugeschichte bezieht (Abb. 35) .[161] Haupt- und Nebenschiffe zeigen Tonnengewölbe. Die im Obergaden von Wandvorlagen aufgefangenen Gurtbögen sind offenbar wie in S. Prassede "vertikal bis auf Stirnhöhe hintermauert" zu denken.[162] Gegenüber der ausgeführten Kirche steht dieser Entwurf romanischen Basiliken nahe, was besonders an der Chorgestaltung deutlich wird. Die Rundbogentonnen waren jedoch nur eine Zwischenstation, denn zwischen 1834 und dem ersten Baujahr (1835) übertrug Hübsch eine neuartige Gewölbeform aus zwischen Transversalbögen gespannten Flachtonnen vom inzwischen ad acta gelegten Rottenburger Entwurf auf die bescheidene Pfarrkirche.[163] Sein Kommentar läßt Kirchenbau als Resultat physikalischer Versuchsanordnungen erscheinen, denn die St. Cyriakus zugrundeliegende Idee wird vom Erfinder als Reduktion der Tragkonstruktion auf ein Minimum bei gleichzeitiger Überwölbung in Stein ohne Hilfe durch konventionelle "Schlaudern" (Eisenverstrebungen) angegeben.[164] Um die Schwachstellen überwölbter Räume zu ermitteln und ein stabiles Gewölbe über relativ schmalen Mauern zu errichten, bediente er sich zweidimensionaler Hängemodelle nach der *linea catenaria* . Die besonders im Brückenbau angewendete Methode vereinfachte Hübsch 1833 zu einer "graphische (n) Methode" mit geknoteten Schnüren, weil ihm die Ermittlung der Schubkräfte auf geometrischem oder algebraischen Weg zu langwierig erschien. Von den bauphysikalischen Versuchsanordnungen wissen wir heute nur noch durch den Text "Practische Bestimmungen über Gewölbe" von 1838. Die Suche nach einem neuartigen Tonnengewölbe muß den Architekten um 1833 /34 auf die Idee gebracht haben, die Kettenlinie auf den Kopf zu stellen : Bögen und Gewölbe dieses Kurvenverlaufs hatten dementsprechend nur axiale Druckkräfte auszuhalten.[165] Die

---

[161]Das signierte, undatierte Blatt ist bez. "Entwurf einer Kirche nach Bulach / Perspektivische Ansicht des Innern" (Institut für Baugeschichte)

[162]s. Hübsch 1847 (1985), 209

[163]Die Umgestaltung des "charakteristischen" Innenraums bei gleichbleibenden Äußeren wiederholte sich ähnlich ab 1837 beim Karlsruher Museumsbau.

[164]Hübsch stellt seinen Ehrgeiz im Kommentar der "Bauwerke" allerdings einzig in den Dienst der Kostenersparnis: Nur 40.000 Gulden habe diese "anständige Kirche" durch "Reduction der Mauer-Massen" und eine "vorteilhafte Gestaltung der Decken-Gewölbe gekostet", s. Bauwerke 1838, 53

[165]Die Kettenlinie ist die Kurve, die eine an beiden Enden aufgehängte Schnur durch die Zugkräfte ausbildet. Der Text ist abgedruckt in: Hübsch / Bauwerke 1838, 40-52, "Practische Bestimmungen über Gewölbe" und bewußt vor die Bulacher Kirche gesetzt. Das Hängemodell wird bezeichnet als "Methode zur Bestimmung der erforderliche Bogen- und Widerlags-Stärken bei jeder Gattung und Zusammenstellung von Gewölben mittelst eines graphischen Verfahrens". Hübsch griff damit die Anwendung der mathematischen Kettenlinie bei

Inversion der Kettenlinie wurde durch einen auf das Bulacher Kirchenmodell berechneten Versuchsbau ergänzt. Die Vorteile für den Kirchenbau begründete er technisch-ökonomisch :

> "...diese Methode wird den Architecten in den Stand versetzen, seine Aufgaben immer mit dem möglichst geringen Aufwande von Material und Geld zu lösen; sie wird...(...) - wie ich mir schmeichle - viel dazu beitragen, dass das Wölben, diese Krone der Technik, wieder mehr in Anwendung komme."[166]

Zehn Jahre nach Vollendung der St. Cyriakus-Kirche sah Hübsch die Richtigkeit seiner nach "statischer Linie" optimierten Querschnitte durch eigene überwölbte Bauten und "manche andere Gebäude" bestätigt und etabliert, weshalb er noch 1862 das Bogenprofil des Kölner Doms nach seiner Methode "korrigierte".[167] Diese

---

Gewölbekonstruktionen auf. Die 'linea catenaria' war nach Angaben in der Encyclopedia Britannica und dem Oxford English Dictionary des 18. Jahrhunderts schon von Thomas Jefferson in einem Brief an Thomas Paine (23.12.1788) im Zusammenhang mit Brückenkonstruktionen erörtert worden. Jefferson hatte eine Abhandlung von Lorenzo Mascheroni erhalten, in der es um das statische Gleichgewicht von rundbogigen Konstruktionen ging (s."Catenary" im Anhang zur Bibliographie) . Nach Graefe wandte Robert Hooke die Methode erstmals an, um eine Wölbkonstruktion ohne Seitenschubkräfte zu ermitteln (s. R. Graefe, "Hübsch als Konstrukteur", in: Ausstellungskatalog Hübsch 1983, 186) . Hübschs Rezeption liegt im Dunkeln, vermutlich griff er auf Standardwerke zum Brückenbau zurück. 1838 stellte er sich als bautechnischer Innovator vor, der nach längeren Reflexionen zu dieser Lösung fand:
"Diese Schwierigkeit quälte mich lange, bis ich mir endlich ein graphisches Verfahren ausdachte , welches zwar keine streng geometrische Construction, aber so einfach als untrüglich ist. Ich ...bediene mich nun dieser Methode (*deren meines Wissens noch nirgends anderwärts erwähnt ist)* mit großen Vortheil bei meinen Entwürfen zu gewölbten Gebäuden. Ich finde hierin ein sicheres Mittel, um in ganz kurzer Zeit das Profil eines Gebäudes so zu gestalten , daß mit dem Minimum von Material und mit möglichster Schonung der Räumlichkeit die Aufgabe gelöst werden kann.", Hübsch, Bauwerke 1838 , 44 . Die Versuchsanordnung bestand im wesentlichen darin, an ein senkrechtes Brett auf dem Kopf stehende Schnittzeichnungen zu heften, über die Schnüre mit regelmäßigen Schlingen zum Einhängen von Gewichten gehängt wurden: Die Gewichte simulierten das Gewicht des jeweiligen Gewölbeabschnitts. Seine Modelle beschränken sich der Einfachheit halber auf die Querbögen von Haupt- und Nebenschiffen, wobei der Idealfall gleichmäßiger Auflast angenommen wird. Für bautechnische Erläuterungen gilt mein Dank Prof. Ing. Jörg Wallmeier.

[166]Bauwerke 1838, "Practische Bestimmungen über Gewölbe", 40-52, hier 50-51 ("Versuch") . Aufgrund Hübschs Zeitangabe "im Winter " hat die Bauforschung den entscheidenden Schritt zum geknickten Tonnengewölbe um 1834 / 35 datiert , s. R. Graefe 1983, a.a.O.

[167]Hübsch 1847, Anm. 7 (=Nachdruck 1985, 248-49). Dort rechnet er erstmalig die Materialverschwendung bei den Strebepfeilern des Kölner Doms vor. Er geht der Frage nach, wie deren Anzahl hätte reduziert werden können und verweist dann auf sein beschriebenes Verfahren in den Bauwerken, 41 ff. : "Man kann sich von der Richtigkeit dieser Behauptung überzeugen [gemeint ist sein Alternativvorschlag] , wenn man sich den Querschnitt ... aufzeichnet, und die statische Linie hineinkonstruiert mittelst des ... Verfahrens, welches sich schon vor zwölf Jahren

physikalisch-mathematische Basis belegt das Interesse an einer objektiv-wissenschaftlichen Formfindung, doch die Bautechnik ist letztlich das Mittel zum Erschaffen eines bestimmten Raumeindrucks. Bezogen auf die 1847 formulierte Charakteristik des "(neu-) christlichen"[168] Kirchenraums bedeutete dies im Fall einer katholischen Kirche, die Gewölbe so weit wie möglich nach oben zu setzen, um einen "*emporstrebenden* " Charakter zu erzeugen. Da der Kirchenraum nach damaligem Geschmack möglichst hell, weiträumig und überschaubar sein sollte, mußte der durch große Fenster ausgelöste Stabilitätsverlust durch eine raffinierte Balance der wirkenden Kräfte aufgefangen werden. Der ausführungsrelevante Entwurf der "Bauwerke" von 1838 steht am Ende dieser Entwicklungen ("Quer-Durchschnitt", Abb. 36): Für die Seitenschiffgewölbe wurden statt der herkömmlichen Kreuzgewölbe auf Viertelbögen lagernde Flachtonnen eingeführt. Die Tonnen wurden solcherart hochgestellt, daß sie sich einhüftig gegen die Mittelschiffswände stemmen. Auf diese Weise erfüllten die Seitenschiffe die Funktion gotischer Strebepfeiler, indem sie den Schub des Hauptgewölbes auf die Außenmauern der Nebenschiffe ableiteten. Durch dieses verborgene Entlastungssystem ließ sich trotz durchgängiger Überwölbung die schlichte Gestalt der frühchristlichen Basilika bewahren. Die Kommentare des Erfinders betonen lediglich die Materialeinsparung einer intelligenten Konstruktion. Zieht man den parallelen Auftrag zur Translozierung der Tennenbacher Klosterkirche (1829-1838) in Betracht , sind die Bulacher Tonnen wahrscheinlich aus der Konfrontation mit den Spitztonnengewölben der Zisterzienser hervorgegangen.[169]

b) Die Architektur der ausgeführten St. Cyriakus-Kirche (1835-1837)

Durch eine großzügige Unterstützung des Projekts seitens der Hofdomäne und Zuschüsse des "Bruderschafts-Fonds" entspricht der ab Frühjahr 1835 ausgeführte Bau weitgehend der Planung. Grundrisse und Chorfassade der "Bauwerke" entsprechen dem ausgeführten Bau , während die realisierte Fassade erst 1852 in der zweiten Folge publiziert wurde (Abb. 37-38 ; vgl. oben Abb. 33).[170] Eine

---

bewährt hat durch eine von mir danach konstruierte Kirche", etc. Zur Wiederaufnahme dieser statischen Vergleiche in der Spätpublikation s. Kap. III

[168]vgl. Hübsch 1847 (1985) , Kap. XVI, 209

[169]vgl. Hübsch (1838), 55 ; zum Translozierungsprojekt (1829-1838) in Freiburg vgl. Kap. V.

[170]Hübsch, Bauwerke 1. Folge (1838), bez. "Kathol. Kirche zu Bulach "Hh. inv. et aedif. 1834- 1837". Die Kosten werden mit 40.000 fl. beziffert, die 1838 angekündigten Schnitte und Detailzeichnungen sind nie erschienen, s. Hübsch (1838), 55-7

spätere Ansicht in "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" (1862) ist hingegen eine idealtypische Variante, die den Zusammenhang des "christlich-classischen" Rundbogenstils mit seinen historischen Vorläufern veranschaulichen sollte.[171]

In der Vorderansicht ahmt St. Cyriakus mit überhöhtem Mittelschiff und den deutlich untergeordneten, schmäleren Seitenschiffen die Struktur der frühchristlichen Basilika nach (Abb. 39). Dieser Eindruck wird durch die flache Neigung des schiefergedeckten Hauptschiffdachs gefördert. Die Eingangsfassade ist mittels Lisenen in drei Zonen unterteilt. Terrakottafriese mit geometrischer Ornamentik betonen die Horizontalgliederung der Fassade, umgürten den Baukörper und verlaufen an Giebelschrägen, Traufen und den Portalgewänden. Über dem stufenartig architravierten Rundbogenportal mit polychromem Gewände wurde eine übergiebelte Ädikula mit einer Muttergottesstatue[172] ausgeführt**.** Der Obergaden wird durch ein darüberliegendes Gesims und helle Ecklisenen akzentuiert. Ein vierteiliges gekuppeltes Fenster und ein Kreuzfensterchen im Giebelfeld betonen die Mittelachse, während die früher geplanten Seitenportale durch Rundbogenfenster ersetzt sind.[173] Ihre überhöhte Schlankheit mit im Halbkreisbogen überspannten Öffnungen galt Hübsch als typisches Merkmal christlich-antiker Baukunst.[174] Unter den Giebelschrägen der Seitenschiffdächer, die von Eckkonsolen gestützt werden, wiederholen sich die Fenster und Gesimse des Mittelteils.
Das sechs Achsen lange Schiff wird durch Lisenen, die durch Pfeilervorlagen verstärkt wurden, gegliedert. Je fünf große Rundbogenfenster beleuchten die Seitenschiffe, während die Obergadenwände mit gekuppelten Fenstern durchsetzt sind. Alle Wandöffnungen erhielten helle Hausteinrahmen. Das breite Mittelschiff wird durch einen nach Westen gelegenen, polygonalen Chor abgeschlossen, der von "*byzantinischen*" Chortürmen flankiert wird. Über quadratischer Fläche mit nur 4 1/2 " dicken Mauern errichtet, vermeiden diese Türme romanische Massigkeit und

---

[171](o.Abb.), Hübsch: Die altchristlichen Kirchen 1862 (Atlas) , Tf. LXIII, fig.1
[172]Die Muttergottesstatue gehörte zur ursprünglichen Ausstattung , während die spätere Ansicht von 1862 eine Heiligenstatue (vermutlich der Patron St. Cyriakus) von Engeln flankiert zeigt. Nur die Lithographie von 1852 entspricht der ausgeführten Fassade.
[173]vgl. Entwurf III einer Kirche nach Bulach, 1834, in: Kat.- 1983, Kat. Nr. 111 (Aufriß der Hauptfassade, Institut für Baugeschichte, Karlsruhe). Die Kreuzfenster gehen auf griechisch-byzantinische Baudenkmale zurück, vgl. Hübsch 1862 , Taf. V , Kirchen des Orients
[174]vgl. Hübsch 1847 (1985), Kap. VIII, 103

laufen in spitzen , schiefergedeckten Helmen mit Kreuzen aus. Auch die gekuppelten Schallarkaden und die zierlichen Gurtgesimse ähneln nicht der Speyerer Romanik, sondern eher italienischen Glockentürmen.[175] Um das Architekturbild nicht durch Sakristeianbauten zu verstellen, führte Hübsch die Funktionsräume als einstöckigen Umgang hinter der eigentlichen Chorapsis aus, wodurch die Nebenportale in den Turmsockeln entfielen.[176] Die polygonale Ummantelung mit Pultbedachung nahm Sakristei- und Paramentenkammer und die Treppenaufgänge zum zweiten Stock und den Türmen auf, wurde jedoch nicht in der Art der Wandelbasilika zu den Seitenschiffen geöffnet.
Die Fassaden des Ziegelbaus wurden durchgängig mit "ziemlich genau zugerichtete (n) Quaderchen" aus ockergelbem Sandstein verblendet . Die sauber gefügten Quaderverbünde wollte Hübsch als moderne Wiederbelebung römisch-antiker Mauertechnik verstanden wissen, die er an altchristlichen Bauten Italiens schätzte.[177]

Das monumentale Hauptportal führt in eine kreuzgewölbte, steinsichtige Vorhalle mit drei Lünettenportalen zum Schiff und seitlichen Aufgängen zur Orgelbühne. Ein rötlicher Fries mit phantasievollem Akanthusmotiv in Haustein markiert den Gewölbeansatz. In der Lünette des mittleren Portals, die noch einen antikisierenden Terrakottafries erhielt, wurde nach Hübschs Vorgabe ein Relief mit der "Taufe Christi" angebracht. Die flankierenden alttestamentarischen Szenen sind aus späterer Zeit, harmonieren jedoch mit dem ursprünglichen Programm. [178]

Die Gliederung des lichtdurchfluteten Innenraums ist den dreischiffigen katholischen Saalkirchen durchaus ähnlich : Die Seitenschiffe werden durch die in den Grundriß gezogenen Türme abgeschlossen, in deren Untergeschossen

---

[175]Hübsch 1838, 56 . Als Vorbild der Türme nennt der Architekt "byzantinische" Kirchtürme, wobei dieser Begriff in den 1830er Jahren von der spätantiken Kirche bis zu den ravennatischen Basiliken reichte. Eine Präzisierung ist daher schwierig - vermutlich sind die italienischen Glockentürme des 11.-13. Jahrhunderts gemeint.
[176]Ein Entwurf um 1834 (o.Abb.) im Institut für Baugeschichte (Karlsruhe) zeigt noch Türme mit über Treppen erreichbaren Nebeneingängen zu den Räumen im Turmsockel, s. Ausst. kat. Hübsch 1983, Nr. 113, "Entwurf einer Kirche nach Bulach/ No. 3/ Chorfaçade".
[177]Bauwerke 1838, Bulach und vgl. Hübsch 1828, In welchem Style... ?, § 14, zur antiken Mauertechnik , vgl. auch Hübsch 1847 (1985), Kap. VIII, 102: Die geschlossenen Fassaden altchristlicher Monumente zeigten an den aufwendigeren Kirchenbauten eine Technik in "genau gefügter Quaderkonstruktion", während die überwiegende Anzahl der Monumente "gewöhnlich in Backstein ausgeführt" wurde, der unverputzt blieb und präzise gemauert war.
[178]u.a. die "Opferung Isaaks" (1. Mose, Gen. 22), vgl. Hübsch 1838, 56, s. Göricke (1974), 60 ff.

Requisiten - und Paramentenkammer angelegt wurden. Der Hauptaltar in der Apsis wird durch die Nebenaltäre zu beiden Seiten der Chortreppe ergänzt.[179] Oktogonale Pfeiler aus rotem Sandstein , von Ziegelbögen überfangen, trennen das Hauptschiff von den schmalen Nebenschiffen ab. Die Mittelschiffwände sind jochweise durch steinsichtige Lisenen gegliedert, die die Vertikalgliederung der Pfeiler bis in den Obergaden fortführen. Ein zierlicher, mit den Konsolsteinen der Gurtbögen verbundener Akanthusfries trennt die Arkadenwand vom Obergaden. Je einem Rundbogenfenster des Seitenschiffs entspricht ein Zwillingsfenster im Lichtgaden. Das Hauptgewölbe besteht aus sehr hoch angesetzten Transversalbögen, zwischen die pro Joch je zwei widerlagernde , querliegende Flachtonnen in Segmentform gespannt wurden. Diese Gewölbe, die zur Mitte des Kirchenschiffs hin "gleichsam ein zweites Dach" bilden, sind wie die schlanken Pfeiler regelmäßig aus rötlichem Backstein gemauert. Die große Spannweite von 14 " wurde durch hohl gemauerte Gurtbögen ermöglicht.[180] Ein zunächst projektiertes parkettähnliches Schmuckmauerwerk für die Wölbflächen setzte sich nicht durch. Stattdessen wurden die Flächen "mit einem durchsichtigen Ton überstrichen", damit Fugen und Naturton sichtbar blieben. Die gleichfalls aus Backstein gemauerten Lisenen, Fensterrahmungen und Gurtbögen blieben ebenso steinsichtig, erhielten jedoch teilweise zur Entstehungszeit einen "blass-bräunlichen Anstrich".[181] Das konstruktive Skelett des Kirchenraums, die umrahmten "architektonischen Elemente" (Pfeiler, Gewölbe, Öffnungen) wurden auf diese Weise von den "Füllwänden" auch farblich unterschieden. Die gleichfalls in Backstein gemauerten Seitenschiffsgewölbe bestehen aus den erwähnten steil hochgestellten Tonnen, die zwischen strebebogenförmige Gurte gespannt sind. Die Seitenschiffmauern sind beidseitig durch Lisenen verstärkt. Als Synkretismus erscheint hingegen der polygonale, diffus erleuchtete Chor, der durch ein Vorjoch im Turmbreite vertieft ist. Die fünfeckige Apsis hat einen dreizonigen Wandaufbau, deren zweites Geschoß über dem "falschen Umgang" sich in Form eines "Triforiums" (vgl. Abb. 36) öffnet. Die romanischen Anklänge der älteren Pläne wurden durch Lisenen und ein "altchristlich" abgewandeltes Palladio-Motiv mit unverjüngten Säulen ersetzt. Die Transparenz und Helligkeit gotischer Chöre wird durch die kompakten Backsteingurte des Schirmgewölbes konterkariert, welche die Zwillingsfenster des

---

[179]Die Rundbogenfelder über den Seitenaltären, 1838 noch leer, wurden nachträglich mit Wandbildern in Freskotechnik in Anlehnung an Quattrocentomalerei ausgestattet. Kanzel und Taufstein wollte Hübsch zu beiden Seiten der Chorstufen anordnen.
[180]Hübsch 1838, 53, 54 (Zitat), zur Spannweite und Pfeilhöhe ibid., 55
[181]Hübsch 1838, 56-7

Obergadens überschneiden.[182] Die schlichte Chorapsis wird somit in Bulach zugunsten einer komplexeren Lösung verlassen, die historische Anregungen in eine sachliche Backsteinarchitektur übertrug. Der Synkretismus des Außenbaus - eine schlichte Basilika mit romanisierender Chorfassade - setzte sich damit im Inneren fort.

Zu recht wurde St. Cyriakus in der bisherigen Forschung mit den konstruktiven und materialbezogenen Grundsätzen des Baustils der 1828er Schrift in Verbindung gebracht - auch die Vorbildlichkeit der Basiliken Italiens schlug sich in deren Architektur und Ausstattung nieder. Vor dem aktuellen Hintergrund der romantischen Basilikenbewegung konnte der Architekt annehmen, daß die "Haupt-Anordnung ...so wenig vom Gewöhnlichen ab [weicht] , dass es hierüber keiner weiteren Erklärung bedarf". Das Ungewöhnliche des Baus liegt nach den spärlichen Erläuterungen in der Raumkonstruktion. Die Differenz seiner gewölbten Basilika zu historischen Vorbildern entsprang dem mathematisch-technischen Architekturverständnis Hübschs, der seine Gewölbe indirekt als nicht bloß zweckmäßige, sondern schöne Formfindung verteidigte.[183] Während der Ingenieursgeist in die Moderne deutet, ist das Ziel des stimmungsvollen Kirchenraums nur durch die Begeisterung der nazarenischen Romantiker für die christliche Ursprungsarchitektur zu begreifen. Die Annäherung an deren Raumwirkung und die stärkere Einbeziehung von Wandmalerei und Plastik wurde bereits während der Planung berücksichtigt : Statt eines Aufsatzaltars befürwortete Hübsch die einfache Altarmensa frühchristlicher Basiliken und eine dazu passende Gestaltung von Kanzel und Taufstein nach seinen Vorstellungen. Die untere Wandzone des Chors mußte geschlossen bleiben, da die Ausmalung mit lebensgroßen Heiligenbildern "al fresco" in "arabescenartigen" Rahmen vorgesehen war, die durch zwölf Apostelfiguren aus Frankfurt ergänzt werden sollten.[184] In

---

[182]Vgl. die Kritik gotischer Rippengewölbe in Hübsch 1847 (1985), Kap. XI, 133 ff.

[183]Die Bauakte GLA 422 / 1522 ist hierzu unergiebig, doch der Kommentar zur ausgeführten Kirche verweist auf Künstler , die anläßlich einer Besichtigung dem Wölbsystem der Bulacher Kirche "in Bezug auf Schönheit" Anerkennung gezollt hatten, s. Hübsch 1838, 56. Dieser Nachdruck auf der nach Zweck, Material und Statik generierten Form unterscheidet m.E. Hübschs Basilikenrezeption von der stärker historisierenden Variante unter Friedrich Wilhelm IV. in Preußen. Schon Weinbrenners Antikenrezeption hatte eine deutlich abstrahierende Tendenz; letztere teilte sich auch dem Werk des Schülers mit.

[184]Die Kritik hoher Aufsatzaltäre in der Akte GLA 422 / 1522 zum Kirchenbau deckt sich inhaltlich mit der Würdigung der altrömischen Kirchenausstattungen in "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" (1858-1862) . Der Bildhauer Marco Vanni in Frankfurt am Main (vgl. Hoftheater Karlsruhe) sollte Gipsabgüsse

Ermangelung eines badischen Cornelius führte der Stuttgarter Akademiemaler Professor J. F. Dietrich (1787-1846) Szenen aus dem Leben Christi ("Anbetung", "Christus am Ölberg", "Kreuzigung", "Grablegung", "Auferstehung") in eklektisch-nazarenerhafter Manier aus. Ikonographie und Freskotechnik decken sich mit den Forderungen des Architekten; die Kunstwerke sind in der Innenperspektive von 1862 berücksichtigt (Abb. 40).[185] Sowohl der Tiefenzug als auch die Höhe des Raums werden in dieser Architekturdarstellung absichtlich übertrieben, um die kleine Bulacher Pfarrkirche wenigstens in der Vedute als Monumentalbasilika den historischen Vorläufern gleichberechtigt an die Seite zu stellen. Die hier gewählte Perspektive wählte bereits Georg Moller in seiner Vedute der römischen Basilika San Paolo fuori le mura (1810)[186] , worin sich die Staffagefiguren in der monumentalen Weite des Raums verlieren. Dieselbe Schrägperspektive zeichnete die schematischen Innenraumdarstellungen in Gutensohns und Knapps Stichwerk über römische Basiliken (1822-27 /1842) aus, so daß Hübschs Abbildung sich hier anfügt. Der Einfluß der "Denkmale der christlichen Religion..." auf St. Cyriakus ist in der jüngeren Forschung durch Gerstner unterstrichen worden. Die formale Ähnlichkeit des ausgeführten Kirchenraums mit den perspektivischen Ansichten S. Prassedes und SS. Nereo ed Achilleos ließ diesen folgern, Hübsch habe die Basiliken lediglich aus Stichen gekannt.[187] Mangels autographischer Quellen aus der Zeit der beiden ersten Romaufenthalte muß einstweilen offen bleiben, wieviele römische Kirchen der Architekt bis 1837 aus eigener Anschauung kannte. Die Orientierung an Architekturdarstellungen erscheint aus folgendem Grund plausibel: In den schematischen Stichen der süddeutschen Architekten war der empirische

---

der Apostel liefern. Die ehemalige Kirchenausstattung ist bis auf die Wandbilder nicht erhalten, weshalb der Verbleib der Apostelstatuen nicht geklärt werden konnte. Da die Ausstattung durch zusätzliche Spenden und Nachforderungen finanziert werden mußte, sind sie vielleicht nie aufgestellt worden.

[185]Hier sind auch die 1838 geplanten Gemälde der Seitenaltäre nachgetragen, s. Hübsch (1838), 56. Als Verehrer raffaelischer Grazie kombinierte Dietrich eine nazarenisch ruhiggestellte Cinquecentomalerei mit pastelliger Farbgebung und dem hieratischen Bildaufbau des vorigen Jahrhunderts zu überlebensgroßen Kompositionen. Die Kirchenpatrone Laurentius und Cyriakus erscheinen in der Kreuzigungsszene. Die weiteren Gemälde im Chor und an den Seitenaltären sind von anderer Hand nachträglich ausgeführt worden. Im Querschnitt von 1838 ist als mittleres Chorbild die Kreuzigung eingetragen.

[186]Perspektivische Innenansicht der Basilika San Paolo in Rom, 1810, Hessisches Landesmuseum, vgl. Frölich /Sperlich (1959), Georg Moller . Baumeister der Romantik, Darmstadt, 38

[187]Johannes Gerstner verglich in seiner Dissertation den Bulacher Innenraum mit den Tafeln "Innere Ansicht von der Basilika S. Nereo und Achilleo" und "Innere Ansicht von S. Praxede" in Gutensohns und Knapps "Denkmale der christlichen Religion oder Sammlung der ältesten christliche Kirchen oder Basiliken Roms vom 4. bis zum 13. Jahrhundert, Tübingen /Stuttgart 1822-27, s. Gerstner (1990), 109 .

Zustand bereits durch ein tektonisches Interesse gefiltert, während sich der zeitgenössische Zustand durch bauliche Eingriffe der letzten Jahrhunderte heterogener präsentierte. Eigene Darstellungen der obigen Basiliken wurden erst im Spätwerk "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" veröffentlicht, doch der Bulacher Entwurfskommentar schweigt sich über Baustilbezüge aus. Falls St. Cyriakus eine bewußte Nachbildung der obigen Raumtypik ist, hat der Architekt diese Rezeptionsspur durch Umformen seiner "Vor"-Bilder verwischt.[188] Daß dies gelungen ist, darauf weist die zeitgenössische Kritik des ausgeführten Baus durch das Schornsche Kunstblatt. Obwohl 1842 die Stiche Gutensohn und Knapps in zweiter Auflage erschienen, zieht der Kritiker keine Parallele zu Architekturveduten. Das eigentümliche Wesen des Hübschen Rundbogenstils wird zu recht im Konstruktiven statt im Poetischen oder Historischen erkannt. Der Kirche

> "...liegt, so scheint es mir, wenigstens, keine architektonische Idee zu Grunde, sondern vielleicht eine mathematische , so daß die Formen vom konstruktiven Geist nicht wohl getragen, als geschaffen erscheinen, und also , oft gegen das Gefühl , die Rechtfertigung der Konstruktionslehre bedürfen."[189]

Wilhelm Lübke rechnete das Werk zu den Bauten im "romanischen Rundbogenstyl" und merkte an, die Ausführung lasse bei aller Konsequenz in der "stofflichen" und "praktischen" Bewältigung Feingefühl vermissen.[190] Hingegen glaubte der mit Schnorr von Carolsfeld befreundete Wilhelm Füssli, St. Cyriakus überträfe die historischen Beispiele frühchristlicher Basiliken an Originalität. Ihr Raumeindruck sei großzügig, ihre Proportionen "nobel und einfach". Im Unterschied zu Schorn spricht Füssli der Kirche Kunstcharakter zu, den er nicht mit historischen Assoziationen, sondern einer modernen Auffassung begründet : "Wir können uns im *veredelten byzantinischen Styl* nicht leicht ein gelungeneres, neueres Erzeugniss denken."[191] Die hohe Bedeutung, die Hübsch dieser Kirche beimaß,

---

[188]s. Hübsch 1862, Tf. XLV, "SS. Nereo ed Achilleo" (nur Grundriß !) sowie Tafel XLV, fig.5-6 "Sta. Prassede". Hübschs Darstellungen verstehen sich als Rekonstruktionen des vermeintlichen Ursprungszustands, weshalb ohnehin alle baulichen Veränderungen seit dem 16. Jahrhundert ausgeschlossen sind. Zum Zustand der obigen Basiliken im 19. Jahrhundert vgl. Walther Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms, Bd. III, Wien 1974 , S. Prassede, 603 ff. und SS. Nereo ed Achilleo, 359 ff.

[189]Kunst-Blatt , Jg. 1842, St. Cyriakus /Bulach, S. 375, zit. n. Gerstner 1990, 111

[190]Lübke, zit. in Rezension von: W. Lübke, Denkmäler der Kunst 4. Bd, Stuttgart 1857, in: Deutsches Kunstblatt Nr. 11 (12. März) 1857, 93. Der Rundbogenstil habe sich in Südwestdeutschland behauptet, doch "originell und fein" sei der von F. Eisenlohr.

[191]s. W. Füssli, Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein, Zürich / Winterthur , 2 Bde , Bd. I, 515-516 ("Kirche in Bulach"), Hervorhebung im Original. Ähnlich positiv äußert sich Hübschs Freund, der Philologe Karl Zell über St. Cyriakus, s. Historisch-politische Blätter 1864, "H. Hübsch", 272

wird nicht nur durch die dreifache Publikation verschiedener Pläne zwischen 1838 - 1862 deutlich, sondern durch die exemplarische Rolle in den Schriften von 1847 und 1858-62 . Die Aufnahme des Bogenprofils in den "Kanon des überwölbten Raums" veranschaulicht den engen Zusammenhang zur Theorie des tektonisch aufgefaßten Rundbogenstils.[192] Der Bau markiert zugleich den Abschluß und Höhepunkt der ersten Kirchenbauphase; der hier entwickelte Typ der tonnenüberwölbten Basilika erfuhr im reifen Werk zahlreiche Abwandlungen. Die noch geglückte Balance zwischen einer vorfunktionalistischen Ästhetik nackter Ziegelkonstruktion und der assoziativen Anknüpfung an den frühchristlichen, schlichten Kultraum ist im späteren Werk nicht mehr mit dieser genügsamen Überzeugungskraft gelungen. Hätte es im 19. Jahrhundert jemals die geistigen Voraussetzungen für eine Renaissance des "altchristlichen Styls" gegeben, müßte man Hübschs Bulacher Kirche gleichberechtigt mit Berliner und Münchner Beispielen zum Auftakt dieser Bewegung zählen.

Entwurf zu einer Bischofskirche für Rottenburg a. Neckar

Nach vorangegangenen bautechnischen Experimenten plante Hübsch 1834 auf Anregung des Bischofs Johann Baptist von Keller eine Bistumskirche für Rottenburg, bei deren Überwölbung seine neuartige Flachtonnenkonstruktion nach altrömischer Art zur Anwendung kommen sollte. Bislang hatte er sich im Kirchenbau auf kleinere Bauten beschränken müssen - nun strebte er mit der Steigerung ins Monumentale den "gröst-möglichen Effect" an.[193] Der Papierarchitektur gebliebene Entwurf wurde durch die Grundrisse, ein Querschnittprofil und zwei perspektivische Darstellungen, die Friedrich Eisenlohr nach Hübschs Vorlagen ausgearbeitet hatte, noch 1838 in den "Bauwerken" dokumentiert (Abb. 41-43). Die beiden erhaltenen Ansichten des Inneren und Äußeren sind dem Darstellungsmodus der Monumente-Publikationen verpflichtet und sollten zweifellos einen breiteren Adressatenkreis für die Wiederbelebung der "altchristlichen" Kirchenbaukunst gewinnen.[194] Das Streben nach einer

---

[192]Die Kirche ist publiziert in: Bauwerke 1838; Bauwerke 1852 und in "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen", Tafel LXIII, zur Vorbildlichkeit ihres Profils vgl . Hübsch, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen, Atlas 1862, Tafel I, bes. fig. 7-8.

[193]Hübsch (1838), "Cathedral-Kirche für den Bischofs Sitz Rottenburg" in Württemberg , lithographiert von Eisenlohr, publiziert im Verlag der D.R. Marx'chen Buch- und Kunsthandlung in Karlsruhe

[194]s. Hübsch (1838), 57. Die voraussichtlichen Kosten schätzte Hübsch auf 90.000 fl., wobei er das Baumaterial aus nahen Steinbrüchen verwenden wollte. Die ursprünglichen, verschollenen Baurisse sind auch in der älteren Literatur bis zu

Kombination unterschiedlicher Elemente ist dem Projekt eigen und wird schon in der Außenansicht deutlich : Die spitzen Helme der Zweiturmfassade überragen eine dreischiffige Basilika mit kurzen Querhäusern und oktogonalem Vierungsturm mit flachem Zeltdach. Der halbkreisförmige Chor mit äußerem "Umgang" erinnert an Bulach, wird jedoch in der Art orientalischer Emporenbasiliken zweistöckig angelegt und schließt mit einer Konche.[195] Die mittels Lisenen dreigeteilte Eingangsfassade mit flachem Giebeldach wird von fünfstöckigen Glockentürmen, deren Höhe durch je zwei Zwergaleriegeschosse gesteigert ist, flankiert. Der aufgesockelte Bau öffnet sich an der Eingangsfassade in Form einer Arkadenvorhalle, der Hübsch erstmals eine übergiebelte Portalvorhalle mit korinthisierenden Säulen auf Postamenten vorblendete. Auf diese Weise konnte an der Fassadenwand über den Rundbogenarkaden ein monumentales Wandbild mit der Kreuzigung angebracht werden, das er sich "auf Goldgrund" (sic !) - wohl in Freskotechnik - ausgeführt vorstellte.[196] Als "altchristliche" Variante des Säulenportikus ist der Portalvorbau mit einer breiten Freitreppe und zwei seitlichen Auffahrten für Kutschen verbunden. Die optische Verbindung zum Kirchengebäude sollten durchlaufende Gurtgesimse und byzantisierende Flechtfriese leisten, die sich in Kämpferhöhe, unter der Traufe und am Rundbogentor wiederholten. Die Fassadengliederung aus Lisenen und Gesimsen durchrastert die Außenmauern in Felder und wirkt der Höhenentwicklung entgegen. Ein bei späteren Bauten wiederkehrendes Merkmal sind die äußerst schmalen Seitenschiffe. Die Strebepfeiler ihrer Außenmauern werden in der Frontansicht vom Fassadenriegel verdeckt. An den platt abschließenden Querarmen waren Nebenportale mit Heiligenstatuen vorgesehen.

Dem Schiff ist eine Vorhalle mit flankierenden Aufgängen zu den Seitenemporen vorgelagert. Die Innenansicht zum Chor zeigt die Kombination einer byzantinischen Emporenbasilika mit Elementen eines überkuppelten Longitudinalbaus über Kreuzesgrundriß. Von der Empore über der Vorhalle fällt der Blick in ein weiträumig mit Segmenttonnen überwölbtes Hauptschiff von fünfjochiger Länge, dessen zweistöckige Säulenbogenstellungen gleichfalls gewölbte "Seiten-Galerien"

Valdenaire nicht beschrieben worden; die Autoren scheinen sich auf die Lithographien gestützt zu haben, vgl. Zell (1864), 273; Woltmann (1875), 399; Valdenaire (1926), 42

[195]Zahlreiche byzantinische Vorbilder, darunter auch Zentralbauten, finden sich in Hübschs Denkmälerpublikation im Text erwähnt oder im Atlas rekonstuiert. Verwiesen sei hier besonders auf die Rekonstruktion der Hagia Sophia, der S. Sergius und Bacchus Kirche, S. Vitales zu Ravenna und die Rekonstruktion zerstörter Emporenbasiliken nach den Beschreibungen der Kirchenväter.

[196]Hübsch (1838), 57

(Emporen) abtrennen. Die mächtigen Transversalbögen werden wie in Bulach von zierlichen Konsolen im Obergaden aufgefangen, der nun reich ornamentierte Drillingsfenster über Transennen ähnlichen Brüstungen zeigt. Obgleich der Wechsel von Pfeilern und je einer Säule pro Joch Assoziationen an romanische Kirchen zuläßt, entsprechen die queroblongen Gewölbefelder und das Wandsystem keineswegs der rheinländischen Romanik.[197] Auch der Beginn der überwölbten (Pfeiler-) Basilika im 11. Jahrhundert war für Hübsch kein nachahmenswertes Vorbild, wie bereits im Theoriekapitel dargelegt wurde. Schon der Kommentar zur Bischofskirche stellt die Priorität eines weiten, von allen Punkten übersichtlichen Hauptschiffs mit ausgeprägtem Tiefenzug heraus : den Emporen der Seitenschiffe "*bleibt eigentlich nur soviel Raum , als die Dicke der Widerlager des Mittelschiffgewölbes ... bedarf.* " Bei großen Kirchenfeierlichkeiten konnten sie einer großen Menschenmenge als "*Tribune*" Platz bieten.[198] Während die Emporenerdgeschosse in Altarnischen enden, setzt sich der Rhythmus der Säulenbogenstellung über die kurzen "Querarme" bis zur Hauptapsis fort. Über den Arkaden wollte Hübsch Emporen für die Orgel und eine weitere mit separatem Zugang für hohe Besucher anlegen. Die Treppen sind in die Eckrisalite dieses "Querschiffs" verlegt, die seitliche Vorhallen und Korridore aufnehmen. Der wie in Bulach für Archiv, Sakristei und Requisitenkammer vorgesehene Chorumgang sollte über Nebentüren an der Apsis für die Geistlichen zugänglich sein und öffnet sich

---

[197]Da Hübsch nach den Dienerakten (GLA 76/ 3824) im Sommer 1834 ins Rheinland reiste und u.a. in Köln Station machte, wurde der Kirchenentwurf für Rottenburg mehrfach als "neuromanisch" bzw. als Rezeption rheinländischer Kathedralen aufgefaßt. Nach Göricke (1974) trägt der Raum "den Stempel romanischer Eindrücke", und Mann verweist auf den rheinländischen Stützenwechsel, der Hübsch zweifellos bekannt war, s. Mann 1966, 53; 61. Demgegenüber hat Hübsch den Ursprung des Stützenwechsels in seinen späten Schriften ab 1847 schon für die "altchristliche Periode" angenommen , da er keine Trennung zwischen der Architekturentwicklung des Orients und des Okzidents akzeptierte. Zusätzlich werden ihm italienische Beispiele wie S. Lorenzo oder S. Zeno in Verona bekannt gewesen sein.

[198]Der Querschnitt des Rottenburger Entwurfs sei durch geknickte Tonnen dem Bulacher ähnlich. Hübschs Präferenz des übersichtlichen Raums stammt aus der klassizistischen Ästhetik, den Vorzug weiter Mittelschiffe begründet er historisch: "Als man anfing, statt der nur mit hölzernen Decken versehenen Basiliken, Kirchen mit durchgängig gewölbten Decken zu bauen, wurde das Mittelschiff ziemlich eng angelegt. Aber die allmählig sich ausbildende Technik des Wölbens strebte - indem man die günstige Wirkung eines weiten Mittelraumes wohl fühlte - immer mehr dahin, dem Mittelschiff eine grössere Weite zu geben; ...den Seitenschiffen bleibt eigentlich nur soviel Raum , als die Dicke der Widerlager des Mittelschiffgewölbes (nach Abzug der Dicke der Seitenmauern) bedarf. Diese Anordnung vereinigt viele Vortheile..." , Hübsch (1838), 57

nur in Emporenhöhe zum Kirchenschiff. [199] Das Vierungsquadrat ist durch vier Triumphbögen gekennzeichnet. Den Übergang zum oktogonalen Grundriß des Vierungsturms bilden Trompen und eine darüberliegende "Triforiumszone", die das Arkadenmotiv des Obergadens aufnimmt.
Da entsprechende Schnitte fehlen, bleibt die Gestaltung des Vierungsgewölbes im Detail unklar. Der im Ansatz erkennbare Gurtbogen deutet jedoch auf eine dem Bulacher Chor ähnliche Lösung mit radialen Backsteinbögen. Die Apsis ist durch eine mittels Rippen in Segmente unterteilte Halbkuppel überwölbt, in deren Feldern Heiligendarstellungen geplant waren. Diese sind durch die Anlehnung an byzantinische Kuppelmosaiken vermutlich als Apostelfiguren auf Goldgrund vorzustellen - ein in den "Altchristlichen Kirchen" noch 1858 für zeitgenössische Kirchen empfohlenes Bildprogramm.[200] Der Lichteinfall in der Vierung hätte die Chornische in jenes mystische Dunkel getaucht, das auch in der Münchner Kirchenarchitektur "wiederentdeckt" wurde. Ludwig I. beschloß nach einem Besuch der Cappella Palatina in Palermo, das wirkungsvolle Dämmerlicht in seiner durch Klenze errichteten Allerheiligenhofkirche nachzuahmen und durch Malereien auf Goldgrund zu ergänzen.[201] Da Hübsch gute Kontakte zu Münchner Künstlern unterhielt und 1834 die dortigen Neubauten besichtigte , erscheint ein Zusammenhang zum Rottenburger Entwurf möglich : Auch die ab 1830 nach Friedrich von Gärtners Plänen erbaute katholische Ludwigskirche (1829-1844) sollte durch Cornelius mit großformatigen Freskenzyklen ausgemalt werden. Hübsch plante ähnlich, die untere Chorwand und die Seitenaltäre (wie in Bulach) mit Wandbildern zu schmücken. Der ebenfalls vom ihm entworfene Altar variiert den Typus des Baldachinaltars ; weitere Vorschläge publizierte er 1862 als "Project zu einem Altar mit Baldachin"[202] auf einer synoptischen Tafel zu historischen Altartypen. Die vier Statuen auf korinthischen Säulen, die als Atlanten den Baldachin tragen, sind keinem bestimmten historischen Vorbild verpflichtet. Insgesamt kündigt sich in der Gestaltung der Säulen, Kapitelle, Gesimse und Friese jedoch eine verstärkte Rezeption und Umformung frühchristlich-antiker und

---

[199]Der Kommentar führt zwei Räume für Orgeln im zweiten Grundriß der Querarme und für den ersten Grundriß eine Treppe zu Chor, Sakristei und Archiv auf, s. Hübsch 1838, 57
[200]Hübsch äußerte sich in "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" positiv über frühchristliche Mosaikbilder sowie die Ausschmückungen der venezianischen Markuskirche.
[201]Der dänische Dichter Hans Christian Andersen fühlte sich 1845 beim Anblick der Kirche mit ihren golden unterlegten Mosaikbildern nach Italien versetzt, s. Kathleen Curran, Gärtners Farb- und Ornamentauffassung, in: Nerdinger (1992), Friedrich von Gärtner, das Zitat 185
[202]Hübsch 1862 (Atlas), Tafel LVII, fig. 10-11 (o. Abb.)

byzantinischer Formen an. Die Gedenktafeln im Seitenschiff und die gotisierenden Statuen an den Mittelschiffspfeilern ergeben ein eklektisches Gesamtbild.

Mit der Rottenburger Bistumskirche näherte sich Hübsch erstmals Dimensionen, die Münchner Architekten wie dem Rundbogenstilvertreter Gärtner geläufig waren. Es ist anzunehmen, daß der Karlsruher die im Bau befindliche Ludwigskirche kannte. Aufgrund formaler Analogien und zeittypischer Geschmacksvorlieben glaubte man in der älteren Forschung, die Kirchen der beiden süddeutschen Architekten seien derselben Stilauffassung entsprungen.[203] Der ohnehin diffuse Begriff "Rundbogenstil" ist Teil dieser irreführenden Gleichsetzung. Der Vergleich beschränkt sich auf die Außenfassade, da weder Wandgliederung mit Bündelpfeilern noch die Gewölbeform mit dem Rottenburger Entwurf übereinstimmen (Abb. 44) .[204] Beide Kirchen sind als Basiliken mit dominanter Doppelturmfassade konzipiert und weisen denselben Hang zur geschoßweisen Horizontalgliederung auf. Die mittels Ecklisenen achteckig abgefasten Turmschäfte mit spitzen Helmen ähneln sich, und beide Architekten umgürten ihre Baukörper mit Gesimsen entsprechend der inneren Aufteilung. Bei näherer Betrachtung treten die Unterschiede klar hervor : Das mit hohem Giebeldach bedeckte Kirchenschiff, dessen Strebepfeiler zudem die Hauptgesimse durchstießen, bezog sich zu sehr auf mittelalterliche Baukunst, um Hübschs Basilikenideal zu genügen. Mit dem breit hingelagerten Fassadenriegel war Gärtner klassizistischer Massenverteilung noch näher als Hübsch, der die Türme eng an das Schiff schloß. Im Unterschied zu Gärtner strebte er wie in Bulach die Reduktion der Mauermasse einschließlich der Außenmauern an. Seine Kathedrale setzt sich aus bereits vorbereiteten, teilweise neuen Elementen zusammen, die er aus der "altchristlichen" Tradition in eine noch klassizistische Wandarchitektur übersetzte: In der Rezeption der Emporenbasilika schlugen sich die Eindrücke konstantinischer Kirchen nieder, die seit Barmen vertraute Zweiturmfassade kombiniert frühchristliche Vorhallen mit byzantinischen Motiven und italienischen Glockentürmen, während das Vierungsoktogon die Auseinandersetzung mit Zentralbauten wie S. Lorenzo in Mailand verrät. In der Gliederung, Durchfensterung und Wandbehandlung setzt sich die Rasterung durch Lesenen und Gurtgesimse fort, die bei Hübsch durch kleinteilige Zierfriese und

---

[203]Diese vor allem in Überblicksdarstellungen und Architekturlexika immer noch verbreitete Ansicht ist inzwischen durch die Gärtner-Forschung überzeugend mit dem Hinweis auf Gärtners Entwurfsgrundlagen und seine möglichen Quellen widerlegt worden, s. Nerdinger (Hrsg.), Friedrich von Gärtner, 15 ff.
[204]vgl. Mann (1966) , Abb. 58 ff. , Ludwigskirche. Die breite Fassade der Ludwigskirche erklärt sich vor allem aus der Einbindung in ein städtebauliches Ensemble an der Ludwigsstraße.

Hausteinverzierungen, ornamentierte Profile und Säulchen weniger einer oberitalienischen Romanik als einer byzantinischen Formensprache angenähert ist. Die Bezugspunkte und Intentionen sind unterschiedlich, zumal Gärtners Bau als Gegenprogramm zu Klenzes Kirchen, nicht als Umsetzung Hübscher Thesen gedacht war. Diese Parallele ist wie die Subsumierung beider Kirchenbauten unter einen pseudo-romanischen Stilbegriff bis zur Architekturkritik in Kuglers *Museum* rückführbar.[205] Schon 1835 wurde Gärtners Kirche als Exempel des "neuen Baustils" aufgefaßt, den Hübsch angekündigt hatte. Akzeptiert man Kuglers These, beide Kirchen beruhten auf frei adaptierten Prinzipien und Formen vorgotischer Bauarten, müßte Hübschs Synthese als "oströmische Variante" bezeichnet werden, deren vermeintliche "Romanik" durch christliche Antike gefiltert wurde. Für seine Teilhabe an den Ideen der Münchner Künstlerkreise spricht hingegen das Skulpturenprogramm, bestehend aus einer monumentalen Christusfigur und den vier Evangelisten. Während sie in Gärtners Ludwigskirche in Wandnischen im Sinne der Charakterlehre die "höhere Idee" des Gebäudes kommunizierten, erwog der Karlsruher die auf den Palladianismus zurückweisende Form von Giebelstatuen, die das Dach des Portalvorbaus schmückten.[206]

---

[205]Franz Kugler , Kritik der Münchner Ludwigskirche Friedrich von Gärtners, in: Museum, Blätter für Bildende Kunst, 3, 1835, 191. Zu den Bauten der Ludwigsstraße heißt es ibid., sie seien im "byzantinischen Styl" erbaut, "welchen dieser Baumeister (wie Hr. Hübsch in Karlsruhe) für denjenigen zu halten scheint, der mit den Bedürfnissen unserer Zeit am meisten übereinstimmt."

[206]Auch die Staatsbibliothek von Gärtners wies durch Skulpturen Homers, Aristoteles' und anderer klassischer Gelehrter auf den Zweck des Bauwerks hin. Gärtner hat diese Form der Charakterisierung bald verlassen , während sie sich in Hübschs sakralen und profanen Bauten bis ins Spätwerk (Orangerie) fortsetzt. - Auf den Hintergrund des Gärtner-Stils, die Konkurrenz zu Klenze, machte bereits Milde (1981), 121 aufmerksam: "Im Gegensatz zu dem von Klenze bei den Entwürfen zur Kirche in der Au in München dargelegten und dann 1833 auch in seinen "Anweisungen zur Architektur des christlichen Kultus" praktizierten Anschluß an frühchristliche Basiliken oder an die Kirchenbauten Brunelleschis hielt sich Gärtner an romanische Vorbilder... Er vermied also gerade das, worin Klenze Ansatzpunkte dafür gesehen hat, die antike Form für seine Zeit weiter auszubilden. Gärtner suchte das, was von diesem Anklang frei , zugleich beeindruckend und solide war. Er fand es in den Dombauten von Modena, Pisa und Lucca." Gärtners Suche nach einem "Dazwischenliegenden" zwischen Antike und dem Phantasievollen des Mittelalters (d.h. Gotik) ist daher nicht identisch mit Hübschs Anliegen, wie zuletzt Winfried Nerdinger in seiner Analyse der Gärtnerschen Stilauffassung herausgearbeitet hat, s. Nerdinger (1992), Friedrich von Gärtner, 15 ff. Dies widerspricht nicht jüngeren Hinweisen, daß die beiden Architekten durch Ausstellungen ihrer Zeichnungen seit 1829 voneinander wußten und sich nach einem Tagebucheintrag Sulpiz Boisserées sogar im November 1834 besucht haben sollen, s. Boisserée, Tagebücher II, Darmstadt 1981, 879; Curran (1992), "Gärtners Farb- und Ornamentauffassung", 186, Anm. 6-7

Eine Ausführung des Projekts kam trotz ökonomischer Planung nicht zustande, und die überhöhende Präsentation in den "Bauwerken" spricht mit fehlenden Archivalien für ein rasches Scheitern im Vorfeld der Planung. Als eines der aufwendigsten architektonischen Großvorhaben des Architekten bezeugt es die frühe Rezeption und Umformung historischer Bau- und Gewölbetypen. Hübsch blieb seinem Ideal des dreischiffigen Longitudinalbaus treu, weil der ebenso geeignete Zentralbau durch die klassizistische Ästhetik noch negativ besetzt war. Der Rückgriff auf die byzantinische Emporenbasilika steigerte das Fassungsvermögen, ohne die Längsausrichtung aufgeben zu müssen. Formal war mit dem Kathedralprojekt die höchste Steigerung des dreischiffigen Raums erreicht, den Hübsch seit der Frankfurter Zeit weiterentwickelt hatte.[207] Valdenaires These, erst die Konversion zum Katholizismus (1849 /50) und die Architekturstudien der vierziger Jahre hätten das stilistische Repertoire verändert, ist daher unhaltbar. Das Erlebnis konstantinischer Kirchenbauten hat die Raumkonzeption schon 1834 beeinflußt. Die nur in der Vedute geschaffene Raumlösung wirkte dann zu Beginn der 1850er Jahre auf den Entwurf der "Zweiten katholischen Stadtkirche" für Karlsruhe.

---

[207]Die schmalen Seitenschiffe erklären sich aus der konkurrierenden Forderung nach einem gut überschaubaren Raum, der eigentlich Emporenlosigkeit bedeutet hätte. Das akustische und optische Optimum der 1828er Schrift wäre mit einem überkuppelten Zentralbau, der Kanzel und Altar nicht zu weit entrückt, müheloser erreicht worden. In der romantischen Vorliebe für den "erhabenen" Tiefenzug liegt m.E. der Grund, weshalb Hübsch seit den ersten Kirchenentwürfen Zentralbauten völlig ausschloß, vgl. zu den frühen Bauten Göricke (1974), 26 ff. ; Valdenaire (1926), 31 ff.

4. 2 Profane Hauptwerke zwischen 1825 -1857

Während im Sakralbau die Anlehnung an historisch überlieferte Bautypen und Raumlösungen dominierte, ergaben sich im Profanbau bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neue Aufgaben, die eine innovative Herangehensweise erforderten. Im Unterschied zu Weinbrenner, der Profanbauten gleichberechtigt ins Zentrum seiner theoretischen Literatur stellte, hat Hübsch den wachstumsträchtigsten Bereich der Architektur in seinen theoretischen Betrachtungen marginalisiert.[208] Wie bereits in der Analyse der Schriften deutlich wurde, bestimmten die Leitideen des öffentlichen Bildungsbaus und die stilbildende Rolle des Sakralbaus seine Hierarchie der Baugattungen. Er folgte hierin der zeitgenössischen Unterscheidung von öffentlichen (Monumental-) Bauten, rangniedrigeren Zweckbauten und privaten Gebäuden. Im Einklang mit der älteren Architekturtheorie setzte Hübsch Größe, Einrichtung und Verzierung eines Bauwerks in Beziehung zum Zweck. Die Abstufung innerhalb der Profanbauten in öffentliche, d.h. einem höheren Zweck dienende, und Wohnbauten, die nur private Interessen befriedigten, läßt noch die vitruvianische Tradition nachklingen. Aus der bürgerlichen Kritik am feudalen Repräsentationsbedürfnis resultierte eine Zurückweisung des Bauluxus bei Wohn- und Privatbauten, die auch im gebauten Oeuvre eine marginale Rolle spielen.[209] Die Suprematie des Kirchenbaus legt den Schluß nahe, es habe auch in der Praxis eine Geringschätzung profaner Bauaufgaben gegeben, zumal sakrale Bauten quantitativ das gebaute Werk dominieren. Vielleicht ist es eher seiner Karriere im staatlichen Bauwesen als persönlicher Neigung zu verdanken, daß die meisten seiner bedeutendsten Werke in der Profanarchitektur zu finden sind. Die vom Architekten vertretene Grenzziehung zwischen Sakralbau und Profanbau wird durch die eigene Praxis in Frage gestellt :

---

[208]Eine Ausnahme bildet die Publikation zum Theaterbau von 1825. Schriftliche Überlegungen zur Wohnbebauung oder "Utilitätsarchitectur" einschließlich Verkehrs- und Industriebauten sind von Hübsch jedoch nicht bekannt, was nur teilweise mit der moderaten städtebaulichen Entwicklung der Residenz bis 1870 erklärt werden kann.

[209]" Der Wohnhausbau, dem früher, zur Zeit Weinbrenners, im Stadtbau eine grundlegende Bedeutung zukam, spielt in der baulichen Tätigkeit von Hübsch keine wesentliche Rolle.", s. Valdenaire 1926, 61. Im Unterschied zu seinem Lehrer hat Hübsch nie an den Entwurf eines eigenen Künstlerhauses gedacht. In den "Betrachtungen über Landkirchen" betonte er noch 1838 die Suprematie des Sakralbaus vor allen übrigen Aufgaben, da der Dienst an der ethisch-religiösen Aufgabe für ihn den höchsten Zweck darstellt : " ...daß mir der Entwurf zu der geringsten Dorf-Kirche mehr Freude macht als derjenige zu dem noch so großen Hause eines luxuriösen Privat-Mannes.", Hübsch (1838) , Bauwerke, Textbd., vgl. Abschnitt 4.1 Frühe Kirchen

Zum einen hat Hübsch nur wenige Modelle für profane Aufgaben entwickelt und für diesen Bereich bezeichnenderweise nie einen "Kanon" der Formen aufgestellt. Zum anderen entwickelte er seine Konzepte pragmatisch je nach Auftrag und verfolgte insbesondere im öffentlichen Bildungsbau ähnliche Ziele wie im Kirchenbau. Im Profanbau zeigte sich letztlich ein größerer Spielraum des Möglichen als im stark ideologisierten, auf historische Bauarten fixierten Sakralbau, wo der Streit um den adäquaten Baustil der Gegenwart allzu große Experimentierfreude verhinderte. Das folgende Kapitel mag veranschaulichen, daß der Praktiker in diesem Punkt flexibler war als der Theoretiker. Die Absage an die "heidnische" Klassik, der Nachdruck auf konstruktiver Fortschrittlichkeit und das Interesse an einer dem Klassizismus fremden Materialästhetik verbinden seine profanen und sakralen Werke. Obgleich die Bauaufgaben vielfältiger waren , erlaubte sich Hübsch im Unterschied etwa zu Weinbrenner und manchen seiner historistischen Zeitgenossen auch bei profanen Werken kein Bauen "in mehreren Stylen", etwa ein neogotisches Haus. Die für das 19. Jahrhundert an sich wichtige Frage nach der Koppelung bestimmter Bauaufgaben mit bestimmten Stilmodi bleibt daher unberücksichtigt, da solche Ausdrucksqualitäten vom Architekten bewußt - im Einklang mit seinen Grundsätzen - gemieden wurden.
Im Unterschied zum vorangegegangen Abschnitt ist die Auswahl der folgenden Profanbauten häufig nicht in Hübschs theoretischen Schriften reflektiert, weshalb die Frage nach dem Verhältnis von Theorie und Praxis hier zu kurz greifen würde. Die Auswahl der Bauten sollte einen repräsentativen Querschnitt durch die profanen Hauptwerke bieten und orientiert sich im Schwerpunkt an den zu Lebzeiten des Architekten publizierten Bauten.

Erste Bauten der "Bauwerke"

Hübschs erste Profanbauten[210] erinnern noch stark an die klare, nüchterne Formensprache der Weinbrenner -Schule und sind in Kenntnis von dessen Entwürfen und Bauten entstanden.[211] Diese Kontinuität entspricht dem generellen

---

[210]Die folgende Darstellung berücksichtigt entsprechend der Fragestellung nach Hübschs "neuem Stil" ausschließlich Neubauentwürfe. Frühe Umbau- und Erweiterungsprojekte in Karlsruhe, z.B. das ev. Lehrerseminar (1830) in Karlsruhe, sind für diese Untersuchung irrelevant, da sie noch keine eigenständige Entwicklung erkennen lassen, vgl. Ansicht des Evangelischen Lehrerseminars im Stadtarchiv Karlsruhe , "Öffentliche Bauten"/ Sign. XIVd, Nr. 122

[211]Eine komparatistische Studie "Lehrer-Schüler" kann im Rahmen dieser Zielsetzung nicht geleistet werden; sie steht noch aus. Die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen Hübsch und seinem Lehrer hat der Karlsruher Professor

Phänomen, daß der Klassizismus sich im Profanbau des 19. Jahrhundert länger hielt als im Sakralbau. Ein nurmehr als Fassadenansicht überlieferter Entwurf zu einem "Stadthaus" (Rathaus) von 1822 läßt sich als Replik auf Weinbrenners Rathaus am Marktplatz einstufen (Abb. 45). Es ist Hübschs erster Versuch im "Palast-Styl": Ein über dreizehn Achsen entwickelter , zweistöckiger Bau mit übergiebeltem Mittelrisalit ohne Tympanon, mit flachen Walmdächern und über dem rückwärtigen Bau aufragenden Turmaufsatz. Die Grundstruktur war in Weinbrenners Entwürfen vorgeprägt, doch im Unterschied zu diesem vermied der Schüler spätpalladianische Motive. Die Seitenflügel öffnen sich im Erdgeschoß in je fünf schlichten Rundbogenarkaden. Das *piano nobile* wird durch ein kräftiges Sohlbankgesims hervorgehoben und die zierlichen Fenster erinnern an florentinische Paläste des *Quattrocento*.

Schlichter und ebenso frei von historisierenden Elementen präsentiert sich der erste ausgeführte Profanbau, das Waisenhaus zu Frankfurt am Main (Abb. 46-48). Er entwarf es nach eigenen Angaben 1825 gemeinsam mit dem Weinbrenner-Schüler und Frankfurter Baumeister Rudolf Burnitz[212] während seiner Tätigkeit als Architektur- und Zeichenlehrer an der Gewerbeschule des Städelschen Kunstinstituts. Auftraggeber war die Waisenhaus-Stiftung, die das bisher genutzte, "spätmittelalterliche Gemäuer durch ein großzügig angelegtes Haus im Stil der Gegenwart" ersetzen wollte. Die Finanzierung erfolgte aus dem Stiftungsvermögen und den Zuwendungen engagierter Bürger. Das Grundstück war bereits zu Beginn der zwanziger Jahre angekauft worden, ehe der Bauplan der beiden Architekten im Juli 1825 vom Frankfurter Senat zur Ausführung genehmigt wurde.[213] Der Neubau

---

Arthur Valdenaire in seinen monographischen Studien zu Weinbrenner (Valdenaire 1919) und Hübsch (Valdenaire 1926) desöfteren erörtert.

[212]zu Burnitz (1788 Ludwigshafen -1849 Frankfurt a.M) s. Liste der Weinbrenner-Schüler , in: A. Valdenaire , Friedrich Weinbrenner, Karlsruhe 1976, 333 f.

[213]s. Günther Vogt (Hrsg.), Das Frankfurter Waisenhaus 1679-1979, Frankfurt a.M. 1979, 73-82, "Das Waisenhaus an der Seilerstraße", hier 77. - Die Überlieferungslage zu diesem Bau ist schwierig , da die einschlägigen Akten wie auch das Archiv der Waisenhausstiftung selbst verbrannten. Recherchen in geschichtlichen Darstellungen zum Frankfurter Waisenhaus (gegründet 1629) gaben keinen Aufschluß über die ursprüngliche Materialsprache und die Ausstattung des Gebäudes. Der Bau findet in den üblichen Darstellungen der Stadtgeschichte aus dem 19. Jahrhundert leider keine Erwähnung (z.B. Friedrich Bothe, Geschichte der Stadt Frankfurt a.M., Frankfurt 1913); auch Weizsäcker /Dessoff , Kunst und Künstler in Frankfurt a.M. , Frankfurt a.M. 1909, erwähnen ihn nicht im Abschnitt "Hübsch". Es gilt jedoch als wahrscheinlich, daß Hübsch maßgeblichen Anteil an diesem Entwurf hatte, obwohl er in der Literatur öfter Burnitz zugeschrieben wird: Nach Vogt (1979, 77) erteilte die Stiftung Burnitz den

sollte 250 Waisenkindern Platz bieten und wurde zwischen 1826-1829 errichtet. Die Bauleitung lag in Burnitz' Händen, zumal Hübsch im Sommer 1827 nach Karlsruhe wechselte. Von dem nicht mehr erhaltenen Erstling vermitteln nur noch die Risse der "Bauwerke" den ursprünglichen Zustand, da abweichende Nutzungen später zu baulichen Veränderungen führten.[214] Der oblonge , dreieinhalbstöckige Baukörper mit flachen Dächern erinnert durch seine Struktur und den Dachreiter mit der Glocke noch an Weinbrenners schlichte Profanbauten. Hingegen kündigt sich mit den rahmenden Eckaufmauerungen und der Horizontalgliederung durch zierliche Gurtgesimse eine Abkehr von dessen Formensprache an. Zwei Eckbauten über drei Achsen flankieren einen dreiteiligen Hauptbau mit mittlerem Eingangsportal. Die schmucklosen Fassaden sind durch gleichförmige Fenster gegliedert. Unausgewogen erscheint der Wechsel von schlichten Rundbogenfenstern im Parterre zu den auf Sohlbankgesimsen gruppierten Rechteckfenstern der oberen Stockwerke, wie er noch später bei Hübschs Finanzkanzlei wiederkehrt. Ein für dessen Profanbauten entscheidendes Moment ist die Einführung einer zentralen Eingangshalle - hier mit Kreuzgewölben - und überwölbter Treppenhäuser, eine bei späteren Bildungsbauten wiederkehrende Lösung. Die spiegelbildliche Grundrißdisposition mit zwei seitlichen Treppenhäusern erklärt sich aus der Unterteilung des Gebäudes in je eine Abteilung für Jungen und Mädchen, wozu der Einzug von Gittern auf den Gängen der beiden ersten Stockwerke vorgesehen war. Die Räume des Erdgeschosses erschloß ein mittlerer Korridor.[215] Die Disposition der oberen Stockwerke war identisch und umfaßte im ersten Geschoß eine "Spiel-Halle" , zur ihrer linken Seite einen "Pavillion" mit dem "Lehr-Saal der Knaben" und einem Speisesaal auf der gegenüberliegenden Gebäudeseite. Gemäß damaliger Mädchenerziehung hatte der zweite Stock neben der zentralen Spielhalle nur einen Betsaal und ein Arbeitszimmer . Von den übrigen Räumen dieser Ebene entfiel ein Teil auf die Wohnung des Verwalters und nicht näher spezifizierte andere Bedürfnisse.[216] Nach einem Bericht Cornills sollte ein Saal "des neu errichteten Waisenhauses mit einer Reihe kleiner Freskendarstellungen aus dem alten und

---

Auftrag, was jedoch Hübschs Entwurfstätigkeit nicht ausschließt. Für Hinweise danke ich dem Institut für Stadtgeschichte der Stadt Frankfurt a.M.

[214]"Die Haupt-Façade ist gegen die Wall-Strasse gerichtet, welche um 10 Fuss höher liegt als der auf der Rückseite des Gebäudes befindliche Hof. ", Hübsch 1838, 7. Nach Valdenaire 1926, 16 wurde der stark veränderte Bau vor 1926 für das Justizgebäude abgerissen, nachdem er zeitweise als Kaserne gedient und zur Oberrealschule (1874-76) umgebaut worden war.

[215]Die Küche lag im Erdgeschoß; weitere Speicher und Wirtschaftsräume im vierten Stock, s. Bauwerke, Hübsch 1838, 7- 8

[216]ibid.; zum Unterricht im Waisenhaus vgl. abweichend Vogt (1979), 82 ff.

neuen Testamente" ausgemalt werden, um somit einen "für' s Leben fruchtbringenden Eindruck auf das Gemüth der ... Kinder zu erzielen."
Die beiden Frankfurter Passavant und Böhmer hatten in Rom zwischen 1819-1824 Pläne zu einer grundlegenden Architekturreform im "neudeutsch- patriotischen" Geist der damaligen deutsch-römischen Künstlerkolonie geschmiedet : Frankfurt am Main sollte nach ihren Vorstellungen - ähnlich wie München - zum Zentrum einer Architektur und bildende Künste erfassenden Bewegung werden, wobei sie Hoffnungen auf den Neubau eines Städel-Instituts, eines Waisenhauses und anderer öffentlicher Bauten richteten. In Anlehnung an die Casa Bartholdy-Fresken und damalige Pläne zu einer illustrierten Bibel schlug Passavant die Bibel-Fresken für das Waisenhaus vor. Die in einer römischen Stube ausgeheckten Reformprojekte zerschlugen sich jedoch bald. Fresken sind für Hübschs Waisenhaus "im Rundbogenstyl" nicht nachweisbar ; ebenso vereitelte die Auseinandersetzung der Stiftung mit Städels Erben einen aufwendigen Neubau. Das Bemühen um die Sammlung Boisserée endete für Böhmer und Passavant enttäuschend.[217]

Ein ähnlich schlichter, fast kubischer Baukörper mit steilem Dach war die ebenfalls nicht mehr erhaltene Karlsruher Mädchenschule, die zu den ersten städtischen Schulgebäuden zählte. Das in den "Bauwerken" publizierte Gebäude wurde zwischen 1828-29 errichtet (Abb. 49 -50).[218] Die Mittelachse des dreistöckigen Gebäudes wird durch das Rundbogenportal der fünfachsigen Fassade und ein zentrales Treppenhaus betont. Die innere Aufteilung umfaßte vier Klassenräume in zwei Stockwerken und zwei darüberliegende Lehrerwohnungen mit Kaminen. An der Fassade, die ehemals einen gefärbten "Spritz-Bewurf"[219] hatte, ist die

---

[217]s. A. Cornill, J. D. Passavant, Frankfurt a.M., 1864 /1865. Cornill spricht nur vom "neu errichteten Waisenhaus" in Frankfurt; Hübsch wird nicht erwähnt. Ihm schien das Freskenprojekt zu kostspielig, da die Anstalt "besonders von Almosen" unterhalten wurde, s. ibid., 23; Bd. II (1865), 7

[218]Hübsch 1838 (Bauwerke), 8. Diese Mädchenschule an der Lindenstraße ist nicht zu verwechseln mit der (privaten) "Töchterschule für gebildete Stände" in der Ritterstraße, vgl. S. Asche /Stadtarchiv Karlsruhe (Hrsg.), Karlsruhe. Geschichte der Stadt (1998), 245 ; s. Brockhoff (1983), in: Ausstellungskat. Hübsch (1983), 53. Eine Aufnahme des Gebäudes vor dem Abriß in: Ausstellungskat. " Karlsruhe. Eine Vision und ihre Geschichte" , bearbeitet von Peter Pretsch, Karlsruhe 1999, Abb. Seite 41. Zwei vermutlich auf dieses Projekt bezogene Grundrisse, die mir nicht mehr vorlagen, befinden sich in der Architektursammlung der Universität von Pennsylvania unter der allgemeinen Zuschreibung "school of F. Weinbrenner" / Girl' s school, Karlsruhe", vgl. Ausstellungskat. Friedrich Weinbrenner. Architect of Karlsruhe. A Catalogue of Drawings in the Architectural Archives of the University of Pennsylvania, 1986, Kat. Nr. 146. 1- 2

[219]Diesen verstand Hübsch als preiswerte , "nicht glatt(e)" Lösung , die dennoch die Struktur der Wand betonen half, s. Hübsch (1838), 8

Stockwerksgliederung durch schlichte Gurtgesimse angezeigt. Im ersten Geschoß umgürtet ein mit den Rundbogenfenstern verbundenes Sohlbankgesims das Gebäude horizontal - ein zeitgleich bei den Schulgebäuden Johann C. Lassaulxs im Rheinland auftretendes Merkmal. Unausgewogen wirkt das Nebeneinander der fünf gekuppelten Fenster im obersten Geschoß und der dreieckigen Dachgauben aus der Karlsruher Tradition.[220]

Schon diese Bauten lassen durch ihre reduktive Formensprache die Absicht zu einer stilistischen Umorientierung erkennen. Hier seien einige Aspekte herausgegriffen : Die mehrstöckigen Bauten zeichnen sich durch einfache, meist rechteckige Grundrisse und flache Walmdächer aus und sind nach ihrer Geschoßanzahl horizontal gegliedert. Die schlichten Wände ohne jegliches Relief werden nur durch Tür- und Fensteröffnungen durchbrochen, die keine vortretenden Rahmungen mehr haben, sondern bündig mit der Wandfläche abschließen. Der Verzicht auf vorgeblendete Bauornamentik entspricht der Forderung nach konstruktiver Wahrheit. Die tragende Funktion der Wände wird entsprechend der frühen Theorie auch durch den Verzicht auf Wandnischen oder -konsolen betont, da Hübsch alle im (barocken) Klassizismus der glatten Wand vorgeblendeten Architekturglieder konsequent mied. Im Unterschied zum Sakralbau haben die frühen Profanbauten noch keine Lisenengliederungen. Durch den vollständigen Verzicht auf Säulenordnungen wirkt das Frühwerk gegenüber Weinbrenners öffentlichen Bauten und Palästen radikal nüchtern. Die Architektursprache ist auf ein Minimum reduziert und wendet sich mit dem Ausschluß von Säulen und Architraven vom älteren Klassizismus ab. Die geradezu abstrakte Linearität und Schmucklosigkeit der Pläne wurde im Ausführungszustand durch die unverputzt belassenen Fassaden teilweise gemildert.

Bis zu seiner ersten Serie öffentlicher Bauten, die überwiegend im Auftrag des badischen Staats oder der Residenzstadt Karlsruhe entstanden, hatte Hübsch viel über den neuen Baustil geschrieben und wenig gebaut. In seiner ersten Beschäftigung als Karlsruher Residenzbaumeister (1827) war er nach eigenen Worten "mit Geschäften überhäuft"[221], doch diese Pflichten gaben wenig Gelegenheit zur Entwicklung einer eigenständigen Formensprache. Damit ergibt sich zu Beginn seiner Bautätigkeit das paradoxe Bild, daß das Theoretisieren über

---

[220]Bauwerke, ibid. Der im rechten Grundriß angefügte Schuppen bezeichnet die Toiletten auf der Hofseite. Zur Ähnlichkeit mit den Schulhäusern Lassaulxs im Rheinland vgl. Udo Liessem, J. C. Lassaulx, Koblenz 1989, 82

[221]Zitat aus GLA 422/424, Schreiben Hübschs vom 26.5. 1831 ("Carlsthor")

die neue Richtung in der Architektur der Praxis voranging, obwohl Hübsch sich nie als Kunstphilosoph, sondern "practischer" Architekt verstand. Sein Bekanntheitsgrad als Verfasser von Streitschriften zur Architektur war seinem Aufstieg in der Hierarchie der Baubehörde durchaus förderlich. Die gewissenhafte Reflexion über die Mittel und Erfordernisse moderner Bauaufgaben unterstrich das Bild eines umfassend ausgebildeten Berufsarchitekten. Die Schrift von 1828 wurde nicht zufällig in Karlsruhe verlegt und erschien ein Jahr nach seiner Anstellung als Residenzbaumeister.[222] Die Aufträge zu ersten profanen Bauten schließen sich zeitlich an und beginnen mit dem Karlstor. Aufgrund dieser Nähe gelten sie seit Valdenaires Monographie als "Dokumente dieses neuen individuellen Stils"[223] , wobei häufig die Bauten als praktische Umsetzung eines fest umrissenen, theoretischen Konzepts aufgefaßt wurden. Im Einzelfall lassen sich Hübschs Hauptwerke jedoch selten und niemals vollständig in diesem Sinn interpretieren, obgleich dieses Deutungsmuster vom Architekten selbst in seinen Kommentaren angelegt wurde. Diese Linie künstlerischer Hermeneutik wird in der folgenden Darstellung der wichtigsten Profanbauten durchbrochen, um die Frage nach den Quellen des Hübschen Baustils anzuregen.

Das Karlstor (1828- 1830)

Wurzelte die konstruktiv-technische Stilauffassung auch in der Schule Weinbrenners, ist der ästhetische Eigenwert der Materialsprache ein typisches Merkmal des Karlsruher Rundbogenstils. Ein frühes Beispiel ist das von Hübsch anstelle des älteren, so genannten "Brettertors" erbaute neue Karlstor[224], dessen Pläne trotz Ankündigung nicht mehr in den "Bauwerken" erschienen sind.[225] Dessen Bedeutung umriß er selbst als Modell , als Prototyp einer wegweisenden

---

[222]Eine Kopie des " Verlags- Contract [s]" zwischen "Residenzbaumeister Hübsch und der Müller'schen Hofbuchhandlung" , datiert vom 29. Januar 1828, Karlsruhe, sichert dem Verlag die Rechte am MS " In welchem Style sollen wir bauen" nebst zu (?) m dazugehörigend radirten Kupferplatten zur Vorlage mit dem Verlagsrecht auf alle folgenden Auflagen". Der Autor erhielt zwanzig Freiexemplare und eine Tantiemenzusage, Kopie im Universitätsarchiv der Universität Fridericiana , Karlsruhe (o. Signatur)

[223]Valdenaire, Hübsch (1926), 19-26, das Zitat S. 19

[224]GLA 422 / 423-424 , "Erbauung des neuen Karlstors", ausgeführt 1829-31 ; vgl. A. Valdenaire 1926, 21. Heute erinnert nur noch der Name der am gleichen Ort errichteten Haltestelle ("Karlstor") an die frühere Toranlage.

[225]In den Bauwerken 1838, 11 erwähnt Hübsch das Karlstor im Text zur Finanzkanzlei und kündigt die Publikation der Zeichnung "für ein späteres Heft" an. Ein vollständiger Plansatz ist nicht mehr auffindbar, weshalb die Akten GLA 422 / 423-424 , "Erbauung des neuen Karlstors" herangezogen wurden.

Konstruktionsart für größere Gebäude.[226] Die Ausführung überschnitt sich mit den Plänen für die Karlsruher Finanzkanzlei. Hübsch trat mit dieser Aufgabe in die Fußstapfen Weinbrenners, der im Zusammenhang mit städteplanerischen Ausbauprojekten die architektonische Neugestaltung der Stadttore auf seine Platz- und Straßenanlagen abgestimmt hatte. Seit 1827 war zwischen Mühlburger Tor und dem älteren Karlstor ein neues Stadtviertel eröffnet worden. Die Ausdehnung der Stadtgrenze veranlaßte eine aufwendigere Toranlage.[227] Die übrigen Stadttore der Residenz waren bereits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts oder im Zuge der Erweiterungspläne neu errichtet worden. Die einfachen Schlagbäume mit flankierenden Torhäuschen wichen dabei steinernen, meist paarigen Wachgebäuden.[228] Das architektonisch anspruchsvollste Stadttor war das Ettlinger Tor (1803 / 04), das Weinbrenner in Nähe seines Wohnhauses als äußeren Abschluß der auf das Schloß zulaufenden "Via triumphalis", der Karl-Friedrich-Straße, völlig neu gestaltet hatte. In seiner Form , einer doppelten dorischen Säulenhalle , spiegelte sich die klassizistische Begeisterung für den "dorischen Styl" seit der Wiederentdeckung der Tempel von Paestum . Es diente allerdings nicht als offizielles Stadttor, sondern war Teil der repräsentativen Marktplatzgestaltung. Das Karlstor hingegen bildete mit dem Ettlinger und dem weniger bedeutenden Rüpurrer Tor entlang der Kriegsstraße die südlichste Begrenzung des Stadtbereichs.[229] Nach Hübschs Lageskizze verschloß die Toranlage ein trichterförmiges Grundstück, das durch Kreuzung diagonaler Nebenstraßen mit der Karlstraße entstand und auf einer Seite durch eine schräg verlaufende Umfassungsmauer des Gartens der Prinzessin Auguste begrenzt wurde.[230] Undatierte Vorentwürfe gingen zunächst noch konventioneller von einem für die Kutschenbreite berechneten Rundbogentor mit

---

[226]Hübsch (1838), Textbd., "Finanzkanzlei", 11 f.

[227]Das "alte Thorhaus" wurde nach einem Publicandum vom 9.12.1830 auf Abbruch versteigert, GLA 422/424

[228]Die Einteilung der Residenz in eine Alt- und Neustadt hatte zwischen 1810-1815, der Beginn der Weinbrennerschen Erweiterung nach 1800 stattgefunden. Wie Percier und Fontaine in Paris respektierte der Klassizist weitgehend die Straßenführung der absolutistischen Gründung. Die Anlage der der Schloßstraße mit Markt und Rondellplatz zwischen der Langen Straße und Ettlinger Tor war im dritten Jahrzehnt bereits abgeschlossen. Die Erneuerung der Stadttore und die Anlage von Denkmälern fällt überwiegend in die beiden ersten Jahrzehnte , s. Asche / Stadtarchiv (Hrsg.), Karlsruhe (1998), 138 ff. ; Ausstellungkat. Karlsruhe: Eine Vision und ihre Geschichte, Ausstellung zum Werdegang der Stadt Karlsruhe (Prinz-Max-Palais), Karlsruhe 1999, 43 f.

[229]vgl. Stadtplan "Karlsruhe im Jahre 1834", in: Ausst. kat. Karlsruhe: Eine Vision und ihre Geschichte, Karlsruhe 1999, 45

[230](o.Abb.) , bez. " Situations-Plan über die Umgebung des Karls-Thores, wenn die Gartenmauer Ihrer Durchlaucht der Prinzessin Auguste verändert wird", in: GLA 422/ 424 (Aktenskizze).

steinsichtigen Bogenquadern aus, das durch ein Eisengitter verschließbar war und von zwei kleinen übergiebelten Wachhäuschen flankiert wurde.[231] Ein weiterer , im Generallandesarchiv erhaltener "Entwurf I" von 1828 (o. Abb.) kündigt dann mit dem Übergang zur Toranlage mit je einem Wach- und Zollhaus die Ausführungsvariante an. Die zweistöckigen Bauten über quadratischem Grundriß waren im Erdgeschoß zur Durchfahrt ("Karlstraße") durch Vorhallen für die Wachen über Eck geöffnet. Das Raumprogramm vereinte Zimmer für das Wachpersonal und den Zöllner mit Wohn- und Wirtschaftsräumen des letzteren.[232] Dieses erste Projekt war bereits auf die Gegebenheiten des Grundstücks berechnet, setzte jedoch die Versetzung der Gartenmauer voraus, die genehmigt wurde.[233] Die schließlich errichteten Torgebäude sind im Aufriß nur durch Stiche überliefert (Abb. 51) und entsprechen einem nochmals abgeänderten "Project II" (Abb. 52). Die beiden zweistöckigen Häuser über quadratischem Grundriß haben flache Walmdächer und öffnen sich zur Karlsstraße in je dreiachsigen Arkaden mit oktogonalen Pfeilern, die ein Drittel des Grundrisses beanspruchen. Sie dienten als Unterstand für Wache und Torwart. Eine dreiteilige Toranlage mit seitlichen Passagen für Fußgänger riegelte die Stadt durch ein hohes Gittertor ab. Die spiegelbildliche Symmetrie ihrer Form setzte sich jedoch nicht im Inneren der Gebäude fort, da sie verschiedenen Zwecken dienten. Der linke Bau war hauptsächlich Wachhaus mit einem Lagerraum im Keller, im rechten hingegen arbeitete und wohnte der Torwart. Auf Wunsch der badischen "Stadt-Commandantschaft" wurde das Bauprogramm durch eine weitere "Wachstube für wenigstens fünfzehn Mann" und ein "anständiges Officiers Wachtzimmer" ergänzt. Daher wurde zumindest einer der projektierten, rückwärtigen Anbauten ausgeführt, worüber die Stiche keine Anhaltspunkte geben.[234] Nicht nur die Einführung des

---

[231](o. Abb), bez. "Entwurf zu dem Karlsthore", "Innere Façade" "und "Aeussere Façade", Blatt mit der Außenansicht signiert, undatiert (Privatbesitz) Abb. in: Ausst. Kat. 1983 , Nr. 25, S. 65. Als Entwurfsbeginn erscheint aus dem oben erwähnten Grund der Stadterweiterung das Jahr 1827 wahrscheinlich, die sich mit Hübschs Angabe deckt: "Der Entwurf fiel in die erste Zeit des Dienstantritts als ich so sehr mit Geschäften aller Art (die mir jetzt zum Theil abgenommen ist) überhäuft war....", Schreiben vom 26.5. 1831, GLA 422/ 424

[232](o. Abb.) Plan GLA -G- Karlsruhe 536, Entwurf zu einem Carlsthor. " Äußerlich identisch, wich die Disposition erheblich voneinander ab. Im Erdgeschoß plante Hübsch verschiedene Räume für "acht bis neun" Wachen und zwei Abtritte, im Obergeschoß Schlafraum und Küche, vgl. Legende zum vorgenannten Entwurf.

[233]"Situations-Plan über die Umgebung des Karls-Thors, wenn die Gartenmauer Ihrer Durchlaucht der Prinzessin Auguste verändert wird", GLA 422/ 424

[234]Die Ansichten konzentrieren sich auf die Bogenhalle, vgl. "Karlstor. Blick stadteinwärts", Lithographie um 1828 von J. Velten, in: Max Schefold, Alte Ansichten von Baden , Bd. 1, Nr. 28365a. Dieser Anbau ist nach dem obigen

Arkadenmotivs, sondern auch die strukturale Polychromie der Mauern läßt das Karlstor als frühes Beispiel der Hübschen Rundbogenstils erscheinen. Die steinsichtigen Bauten hatten schmale Sockel, die der Höhe der Pfeilerbasen entsprachen. Sockel und Eckquader waren "theils aus rothen , theils aus weißen " Sandsteinen ausgeführt. Das Hauptmauerwerk bestand aus unverputztem Backstein. Hübsch forderte Backsteinmauern in "bester Qualität" aus zweifach gebrannten Ziegeln und das Ausstreichen der Fugen mit einem "besonderen Mörtel". Das Fugennetz wurde damit Teil der ästhetischen Wirkung. Die "architektonischen Elemente" wie Pfeiler, Bögen, Fenster - und Türgewände und das nur einen halben Fuß breite Hauptgesims wurden durch weißen Sandstein hervorgehoben. Der Stich zeigt einen dekorativen Zahnschnittfries unterhalb der Traufe , der - von Eckaufmauerungen unterbrochen - den kubischen Baukörper umläuft. In ihrer schlichten Formensprache entsprechen die Torbauten den 1828 fixierten Grundsätzen. Der Nachdruck auf Regelmäßigkeit der Steine und glatten Oberflächen belegt den Einfluß antiker Mauerverbünde und stellte die Handwerker vor ungewohnte Herausforderungen: "*Alle Flächen müssen ganz genau in Betreff der Größen-Profile und Fugen-Eintheilungen mit den ... Rissen übereinstimmen.*"[235] Bis dahin hatten verputzte Bauten das Stadtbild bestimmt , und für Tor- und Wachhäuser war ein solcher Aufwand neu.[236] Hingegen findet sich der Typus der Bogenhalle bei Torgebäuden bereits im klassizistischen Rundbogenstil vorbereitet. Der mit Hübsch befreundete Moller hatte das Maintor am Nordrand Darmstadts (1860 abgebrochen) bereits um 1812 in sehr ähnlicher Form , jedoch mit klassizistischer Akzentuierung, errichtet. Mollers Wachhäuser öffneten sich durch Rundbogenarkaden mit kannelierten Säulen zur Straße, waren jedoch noch als

---

Aktenplan GLA 422/ 424 , "Project II /Entwurf zu dem Carlsthore" eingeplant : a) Tordurchfahrt, b) Fußgängertore, c) Vorhalle der Wache, d) Wachstube, mit optionalem rückwärtigen Anbau für ein "Officierszimmer". Auf der gegenüberliegenden Seite: f) Vorhalle des Torwarts, g-h) "Bureau und Wohnstube" des Torwarts, i) Treppe zur Wohnung desselben im Obergeschoß (zwei Zimmer). Vom 23.5. 1829 datiert der Änderungswunsch der Stadt-Kommandatur. Nach einem Schreiben der Polizeidirektion Karlsruhe hatte der Bau des Karlstors kurz zuvor (am 19.5.) begonnen. In einer Rechtfertigung der hohen Baukosten weist Hübsch explizit auf die Vergrößerung der Wachstube durch einen Anbau hin, s. Schreiben Hübschs an das Finanzministerium vom 26.5.1831, GLA 422/ 424

[235]Die Materialwirkung wurde hier nach Hübschs Anweisungen in den "Accord-Bedingungen, § 1-11", GLA 422 / 424 rekonstruiert. Bei Nichterreichen seiner hohen Qualitätsmaßstäbe sollten die beschäftigten Meister Abzüge hinnehmen (§ 11)

[236]Der Voranschlag (7204 fl.) wurde bei weitem überschritten,was jedoch auch an dem vorgenannten Anbau für "Officiers-Zimmer" nach "Project II" lag. In einem Schreiben vom 26.5.1831 rechtfertigt der Architekt geschickt die höheren Kosten mit dem Hinweis auf die im Unterschied zum Mühlburger Tor "monumentale", dauerhafte Ausführung aus qualitätvollem Material, s. GLA 422 / 424

Putzbauten mit zweistöckiger Horizontalgliederung ausgeführt. Die Wandöffnungen und die tragenden Säulen bestanden jedoch schon aus Haustein.[237] Indem Hübsch die klassische Säule mit Abakus durch gleichförmige Pfeiler ersetzte und die Horizontalgliederung durch Gurte in Kapitellhöhe wegließ, gab er seinen Bogenhallen einen trecentesken, "emporstrebenden" Charakter. Unter dem Eindruck italienischer Loggien und byzantinischer Vorhallen entstanden, ist das Karlstor zugleich die erste Formulierung der offenen Halle in seiner Profanarchitektur. Als ausgeführter Bau lag die Anlage noch vor Schinkels neuem Tor am Berliner Luisenplatz von 1831, mit dem sie einige formale Ähnlichkeiten teilt.[238] Vor allem stellte die Anlage eine bewußte architekturästhetische Antithese zum Ettlinger Tor des Lehrers dar. Wie dieses wurde es als Miniatur-Modell von einem Bildhauer festgehalten.[239] Die hier erprobte Verblendtechnik nahezu glasierter Steine nutzte Hübsch bei der sich zeitlich anschließenden Finanzkanzlei .

Die Finanzkanzlei (1830-1833)

Dieses zwischen Frühjahr 1830 und Herbst 1833 errichtete Ministerialgebäude am Karlsruher Zirkel wird in der Literatur oft als Auftakt des neuen Baustils nach den Zielen von 1828 gedeutet (Abb. 53 -56).[240] Die Auftragsvergabe von 1829 und die

---

[237]vgl. "Maintor, perspektivische Ansicht von E. A. Schnittpahn, 1812", in : Frölich / Sperlich 1959, Abb. S. 121

[238]Die Ähnlichkeit zwischen Karlstor und Luisentor besteht in der Ausführung als Bogenhalle aus unverputztem Ziegelmauerwerk. Die von Schinkel geplante Betonung der Bögen durch Haustein kam nicht zur Ausführung. Manfred Klinkott vermutete aufgrund formaler Analogien ein Einwirken des Hübschen Rundbogenstils auf Schinkels Bogenhallen, s. Klinkott, "Der Rundbogenstil von H. Hübsch und sein Einwirken auf die Berliner Profanarchitektur", 140-150, hier 145. Eine direkte Rezeption ist nicht verifizierbar, zumal Hübsch seine Bauten zu dieser Zeit nicht publiziert hat. Schinkels Beschäftigung mit dem Rundbogenstil hatte inzwischen mehrere Phasen durchlaufen und war unabhängig vom Karlsruher Baugeschehen erfolgt. Zu Schinkels Luisentor siehe Paul Ortwin Rave, Karl Friedrich Schinkel (Reihe "Schinkel-Lebenswerk"), Teil III, Bauten für Wissenschaft, Verwaltung , Heer, Wohnbau und Denkmäler, Berlin 1962, 142

[239]Schreiben Hübschs vom 2.8.1830 an "Euer Wohlgeboren" , die Anfertigung eines Abgusses vom Tor-Modell betreffend, GLA 422/ 424

[240]Baubeginn im Frühjahr 1830, Hochbau 1831, Vollendung im Herbst 1833, s. GLA 422/ 377- 378 , "Erbauung einer neuen Finanzkanzlei". Die Finanzkanzlei findet in nahezu allen Hübsch-Biographien sowie Überblicksdarstellungen zur Architektur der ersten Jahrhunderthälfte Erwähnung, u.a. in W. Hermann , Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. I , Nachdruck 1977, 66 f. Hermann zählt die Kanzlei zu den Exempeln des neuen, sachlichen Stils und bewertet Hübschs Fassadenstruktur als im Vergleich zu Klenzes Palastfassaden "ehrlicher und anständiger" ; Dieter Dolgner, "Der Stilpluralismus in Theorie und Praxis", in: Nerdinger (1997), 99 f.

freistehende Lage des Neubaus unterstützen diese Einschätzung, obgleich das vorgegebene Grundstück am Schloßplatz für kompromißlose Reformarchitektur der ungünstigste Ort der Residenz war. Der radiale Grundriß Karlsruhes gab neun fächerförmig vom Schloßturm abgehende Straßen vor und teilte das Areal in acht Baublöcke. Seit der absolutistischen Gründung herrschte hier die Idee der Regelmäßigkeit und Subordination, die sich in Vorschriften hinsichtlich der Geschoßhöhe, Dachform und Fassadengestaltung manifestierte. Die einwärts gekrümmte Baufront im Norden hatte Erdgeschoßarkaden, die der Neubau aufnehmen mußte.[241] Das Bauvorhaben war Teil einer Städteplanung, welche die vormals von Beamten und Handwerkern bewohnten Häuser zum repräsentativen Regierungsbezirk umgestaltete. Hübsch setzte damit die Erneuerung der Zirkelbauten fort, die unter Weinbrenner begonnen hatte.[242]

Mehrere staatliche Behörden waren in dem über unregelmäßigem Grundriß zu errichtenden Bau unterzubringen, darunter das Finanzministerium, die Hofdomänenkammer und die Amortisationskasse.[243] Die Gegebenheiten des Bauplatzes und die damit verbundenen Auflagen werden vom Architekten detailliert benannt. Das "trapez-artige" Quadrat hatte vier ungleiche Seiten. Die kürzeren fluchteten zum Turm des Schlosses, die längeren zu neunzehn Achsen verliefen als Teil des Zirkelhalbkreises gekrümmt.[244] Die Unregelmäßigkeiten sollten durch eine geschickte Anlage kaschiert werden. Der erste Entwurf bildet die Basis der Ausführung und greift typologisch auf die geschlossene Vierflügelanlage des Barock um einen trapezoiden Innenhof zurück. Der 1830 genehmigte Grundriß ist

---

[241]"es liegen ...um das Schloss herum...noch sieben solcher trapez-artiger Quadrate, welche an der inneren Seite mit Arkaden versehen sind", s. Bauwerke 1838, 9. Die Baugeschichte am Zirkel ist bereits für das 18. Jahrhundert nicht völlig rekonstruierbar, die erhaltenen Stiche sind idealisiert, s. "Die Zirkelbebauung. Ideal und Wirklichkeit", in: Asche, Karlsruhe. Geschichte der Stadt (1998), 85 ff, hier 87

[242]Von Weinbrenner stammte die "Großherzogliche Kanzlei" (1814-1816) am Schloßplatz Nr. 19 , s. Asche, Karlsruhe (1998), 75 ff. ; 80 ff. , 85 ff. , 104, 129 ff. , zur Finanzkanzlei ibid., 241 und Beseler /Gutschow (1988), 1155 f. Einige ältere Gebäude am vorderen Zirkel (Südseite) waren nach Hübschs Bericht zum Abbruch freigegeben worden, bevor das Finanzministerium erbaut wurde, s. GLA 422 / 377 , Bericht der Baudirektion (1829)

[243]Die Auflistung in Bauwerke 1838, 9 f. ist ausführlicher als frühere und umfaßt neben den oben zitierten noch: Oberrechnungskammer, Direktion der Forste und Bergwerke, Steuerdirektion, Generalstaatskasse. Die Raumverteilung wurde nach Fertigstellung des Gebäudes am 10.6.1833 festgelegt, s. GLA 422 / 378

[244]vgl. Situationsplan (o.Abb.) in GLA 422 / 386 und Bauwerke 1838, 9 f. : "Zu allem Ueberfluss hatte man bei der Stadt-Anlage einen Messfehler begangen, so dass die eine Diagonale des Quadrats um 10 Fuss länger ist als die andere..."

mit dem hier gewählten der "Bauwerke" nahezu identisch (Abb. 53).[245] Die westliche und östliche Seite des Gebäudes hat in ihrer Mitte je eine integrierte Vorhalle mit Säulenbogenstellungen. Die räumliche Disposition dieser Flügel ist identisch, während der Norden im Parterre einen kreuzgewölbten Korridor (Archiv und Verbindungsgang) , der Südflügel eine Reihe größerer Räume für die Baudirektion aufweist.[246] Zahlreiche Fenster gliedern sämtliche Fassaden, deren Eingänge zu einem schmalen Verbindungskorridor führen, der das komplexe Raumsystem erschließt. Jedes per Luftheizung erwärmbare Zimmer sollte möglichst zwei Fenster erhalten und mit dem Korridor verbunden sein.[247] An der zum Schloß weisenden Seite ist das Parterre durch eine Rundbogenarkade geöffnet. Die ersten Aufrißpläne (1830) lehnen sich stärker an die Tradition der Zirkelbauten an, die seit jeher zweistöckig mit Mansardendach angelegt waren.[248] Die drei vom Schloß abgewandten Fassaden zeigten jedoch dreistöckige Mittelrisalite zu je neun Achsen in West und Ost, elf Achsen an der Südfassade zum Inneren Zirkel. Die sich anschließenden Seitenflügel folgten mit ihrem zweistöckigen Aufbau und Mansarden den Zirkelbauten des 18. Jahrhunderts. Am konventionellsten blieb die zweistöckige Nordfassade mit Mansardendach, die sich noch dem Schloß unterordnete (Abb. 57). Die drei verschiedenen Fassaden des Baublocks sollten durchlaufende Horizontalgesimse und sich wiederholende Fensterformen zusammenhalten."*Um die Uniformität* [der angrenzenden Bebauung, Anm.] *nicht allzusehr zu stören*", erhielten nur die Parterregeschosse Rundbogenfenster.[249] Bei der Überarbeitung des Entwurfs strebte Hübsch eine größere Symmetrie der Flügel an, was vor allem die Harmonisierung der unterschiedlichen Dachformen betraf. Nach der Lokaltradition zeigten die Dächer mit ihrer Traufseite zu den Straßen. Die Fassaden zum Hof waren "durchgängig dreistöckig, die äusseren Façaden aber

---

[245]Dieser erste Entwurf wird in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe bewahrt. Der erste Grundriß, nebst Nord- , Süd- und Ost/Westfassade sind publiziert in: Ausstellungskat. Hübsch (1983), Kat. Nr. 27-30

[246]Der erste Grundriß im Bestand der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (o. Abb.) ist weniger detailliert, vgl. Ausst. kat. Hübsch (1983), Kat. Nr. 28, Finanzkanzlei ,"Grundriss des ersten Stoks". Im Generallandesarchiv sind keine weiteren Plansätze erhalten.

[247]vgl. Bauwerke 1838, 9-12. Sockel -und Geschoßhöhen waren vorgegeben. In die vier Ecken des Innenhofs verlegte Hübsch Kellerzugänge und Abtritte.

[248]Die Trennwände bargen die Heizungsrohre der Luftheizung im Keller. Noch 1842 kündigt Hübsch in einem Urlaubsgesuch an, in Berlin Anregungen für die Heizung der Finanzkanzlei sammeln zu wollen : "...Auch beabsichtige ich, die neuesten Luftheiz[ungs] -Anlagen in Berlin genau zu untersuchen...", s. GLA 76 / 104 13 , Schreiben Hübschs an das Finanzmimisterium, 30. 6. 1842

[249]Hübsch 1838, 9 ff. . Vermutlich ist der in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe bewahrte Plansatz identisch mit dem in einem Schreiben Hübschs vom 21.1.1830 erwähnten "Entwurf der neu zu erbauenden Kanzlei" (GLA 422/ 377).

wegen der angrenzenden Quadrate an den Eckflügeln zweistöckig".[250] Die drei "städtischen" Fassaden legte Hübsch mit flachen Walmdächern an. Um den Kontrast zu den umliegenden Mansarden zu mindern, erhielten die modernen Eckbedachungen noch Dachhäuschen.[251] Während des Hochbaus wurde die traditionelle Nordfassade zugunsten eines einheitlichen Baublocks aufgegeben. Mit Ausnahme der Erdgeschoßarkade wurde sie gleich der "Façade gegen den inneren Zirkel" mit dreistöckigem Mittelrisalit und abgestuften Walmdächern errichtet.[252] Auch in der Fassadenbehandlung brach der Bau mit der Tradition. Die steinsichtige Materialästhetik bahnte der Gleichbehandlung aller Seiten den Weg. Aus gelblichem Backstein in der gleichen Technik wie das Karlstor errichtet, kontrastierte das neue Kanzleigebäude auffällig mit den weiß verputzten Zirkelbauten des barocken Klassizismus.[253] Diese Vorliebe für natürliche Gelbtöne des unverputzten Materials ist gewiß vom Anblick der Florentiner und römischen Paläste inspiriert, die zur selben Zeit in München Friedrich von Gärtner zu ähnlicher Polychromie anregten. Der Quadersockel, alle Gesimse und Profile waren in Haustein gefertigt. Die Gebäudeecken und Risalite wurden durch schmale Lisenen eingefaßt, die mit einem byzantisierenden Bogenfries unter der Traufe verbunden waren. An den Rundbogenvorhallen der Wald- und Kronenstraße lockerte Hübsch die strenge Formensprache durch das herzogliche Wappen, Bogenquader und ornamentierte Friese auf. Die mit Lisenen gegliederte Arkade kombiniert eine römisch anmutende

---

[250]Hübsch 1838, 10. Die Drehung der vormals giebelständigen Häuser um 180 Grad geht auf die Baurichtlinien der Residenzgründung zurück: "Diese architektonische Neuerung ermöglichte erst die perspektivische Ausrichtung der Straßenfluchten, welche der Karlsruher Radialanlage ihre optische Wirkung verlieh.", s. "Eine Stadt wie ein Fächer", in: Karlsruhe. Geschichte der Stadt (1998), 80

[251]Diese Dachfenster fehlen in der Lithographie, "weil dieselben hier einen ungünstigeren Effect machen würden als in der Wirklichkeit, wo die hohen Mansard-Dächer der nachbarlichen Häuser danebenstehen", Hübsch 1838, 10

[252]GLA 422 / 377 , Schreiben Hübschs vom 5. (?).7. 1832. Auf sein Ansuchen wird ihm am 10.7. erlaubt, nach seiner vorgelegten Zeichnung "auch den mittleren Theil der Fassade zum Schloßplatz dreistöckig anlegen zu dürfen." , vgl. erster Aufriß der Südfassade, "Façade gegen den inneren Zirkel", Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, in: Ausstellungskat. Hübsch (1983), Kat. Nr. 27

[253] In der Generation Weinbrenners war diese Abkehr von den Vorschriften bei öffentlichen Bauten noch nicht durchsetzbar, vgl. Brockhoff 1983, 54 . Die Neuartigkeit der Kanzleifassaden betont Hübsch : "Mir erschien dagegen immer eine solche ephemere Uebertünchung (welche nicht einmal den muthwilligen Nägeln der .. Gassenjungen widersteht) als ganz unverträglich mit der Würde eines öffentlichen Gebäudes. Ich führte demnach alle Stockmauern in Backstein aus und liess die Steine für die Verkleidung der äusseren Oberflächen mit besonderer Sorgfalt formen, auf Brettchen Trocknen (wie dies bei den Dachziegeln geschieht) und fast bis zum Verglasen brennen... ". Der Kommentar betont die Dauerhaftigkeit, s. Hübsch 1838, 11

Struktur mit byzantisierenden Flechtfriesen. Die Außengestaltung entspricht zwar dem Grundsatz tektonischer Wahrheit, führt den Rundbogenstil jedoch nur partiell ein. Konsequenter erscheinen hingegen das über schlanken Stützen überwölbte Archiv im Norden und die Vorhallen und Treppenhäuser beider Geschosse mit den Zielen der 1828er Schrift verbunden. Die flachen Tonnengewölbe des zweiten und dritten Stocks sollen über den Gurtbogen eiserne Zugbänder gehabt haben, die im erhaltenen Querschnitt (Abb. 55) ausgelassen wurden.[254] Offenbar waren die Gurte in den Wänden hintermauert, denn im Unterschied zu den Halbkreistonnen des Parterres sind keine Konsolsteine zum Auffangen der Gurte vorhanden. Diese Gewölbe sind jenen der polytechnischen Schule verwandt und müssen den Korridoren eine luftige Geräumigkeit verliehen haben. Für eine komplette Überwölbung der Innenräume fehlten die Mittel, weshalb die Diensträume flache Balkendecken erhielten. Damit waren die "öffentlichen" Bereiche des Komplexes aufwendiger gestaltet als die kleineren Einheiten. Dieses Merkmal und West-Ost-Achse mit Durchgang zum begrünten Innenhof sind der Palastarchitektur verpflichtet.[255]

Mit der Finanzkanzlei gelang Hübsch ein erstes profanes Hauptwerk, das die klassizistische Formensprache Weinbrenners verließ, ohne dessen Streben nach Symmetrie und Einheitlichkeit aufzukündigen. Die geschlossene Vierflügelanlage in Verbindung mit Gewölbekonstruktionen wurde vom Architekten 1837 bei der Museumsplanung wiederaufgegriffen.[256] Die veränderte Architekturauffassung kündigt sich ebenso in der Ausstattung der beiden Vorhallen an, deren Säulenbogenstellungen die dorische Eingangshalle öffentlicher Bauten ablösen. Schon im August 1832 wurden beim Maler Winterhalter und dem Bildhauer Aloys Raufer Modelle für Fürstenporträts in Auftrag gegeben.[257] Nach diesen wurden

---

[254]s.o. Abb. "Erster Grundriß". Querschnitte des Archivs sind nicht unter den erhaltenen Plänen. Der dritte Grundriß (nicht erhalten) soll mit dem zweiten identisch gewesen sein, s. Hübsch 1838, ibid.

[255]In der Mitte des Hofs sollte nach Hübschs Plan ein Brunnen mit plastischem Schmuck angelegt werden, der von der Kronen- und Waldhornstraße aus sichtbar gewesen wäre. Die Idee ist von den Hofanlagen italienischer Stadtpaläste inspiriert, war aber fünf Jahre nach der Übergabe des Gebäudes noch nicht ausgeführt.

[256]Die von Bogensteinen überfangenen Rundbogenfenster erscheinen in den Vorentwürfen des Karlsruher Museums und bei der Polytechnischen Schule. Zum Baukörper vgl. Weinbrenner, Das Architektonische Lehrbuch, 3. Theil, 2. Heft , Tab. LX (o. Abb.). Die Tafel zeigt 34 Kombinationsmöglichkeiten zur Gliederung von Baugruppen, darunter auch die geschlossene Vierflügelanlage (fig. 23).

[257]Raufer (1794-1856), s. Thieme-Becker 1934, Bd. 28, 42, war 1819 in Rom gewesen, um bei Thorwaldsen Bildhauerei zu studieren. Ab 1832 war er als Lehrer für plastisches Modellieren an der polytechnischen Schule Karlsruhe beschäftigt. Hübsch zog ihn bei einigen seiner Bauten für die Ausstattung mit Plastiken und Reliefs hinzu, u.a. bei der Freiburger Ludwigskirche (1829-1838).

"zwölf grosse in Bronze gegossene Medaillons" angefertigt, die sämtliche Fürsten des Hauses Baden-Durlach in absteigender Linie darstellten.[258] Nach einer Grundrißskizze waren die Bildnisse der älteren Markgrafen in der Halle der Waldhornstraße angebracht, während der gegenüberliegende Flügel mit Großherzog Leopold bis an die Gegenwart reichte.[259] Die Finanzkanzlei nahm damit das 1847 beschriebene Programm der Ausschmückung öffentlicher Gebäude mit Relieftondi, Statuen und Wandbildern vorweg und transformierte einen vormals fürstlichen Bautyp für den staatlichen Verwaltungsbau. Nach ersten baulichen Eingriffen 1878 ging der vormalige Zustand im Zweiten Weltkrieg verloren. Beim stilistisch veränderten Wiederaufbau wurden alle Eckflügel der Höhe der Mittelrisalite angepaßt, da eine Rücksicht auf die älteren Zirkelbauten nicht mehr nötig war. [260]

Die Polytechnische Schule (1832-1836)

War die Kanzlei noch ein Kompromiß, so gelang bei der polytechnischen Schule Karlsruhe die Verwirklichung seiner technisch-ästhetischen Grundsätze in größerem Umfang. Zum Zeitpunkt der Planung war Hübsch mit der Neuorganisation der Bauschule beschäftigt. Als deren künftiger Leiter hatte er ein Interesse daran, seine Auffassung vom zeitgemäßen Bauen in einem programmatischen Bildungsbau Gestalt zu geben. Die Hochschule gilt daher in der Literatur häufig als Exempel des Rundbogenstils, ja petrifizierte Theorie.[261] Die Reorganisation und Ergänzung der Fachschulen war Anlaß zu einem großzügigen Neubau an der "Langen Straße".[262] Aus der Orientierung am "modèle polytechnique" ergab sich ein umfangreiches

---

[258]s. Hübsch 1838, 12

[259]GLA 422/ 384 Ausschmückung der Vorhalle mit Medaillions und Bildnissen (1832-1839). Nach der Lageskizze waren die ältesten Regenten an der Waldhornstraße dargestellt (Markgraf Ernst, Carl II., Ernst Friedrich, Georg Friedrich, Friedrich V. , Friedrich VI.), die badischen Regenten ab Friedrich Magnus bis Leopold (1830-1852) an der Kronenstraße, s. Schreiben Hübschs vom 14.6. 1836. Bildnisse und Inschriften waren im Sommer 1833 fertig.

[260]Der heute als Regierungspräsidium genutzte Bau am Schloßplatz 1-3 entspricht nicht mehr der Sachlichkeit des Hübschen Frühstils, vgl. zu den Änderungen beim Wiederaufbau Beseler / Gutschow (1988), Bd. II, Karlsruhe, 1155 f.

[261]W. Hermann , Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Basel 1977, I, 67, vgl. derselbe , 1992: "Hübsch followed the tenets of his theory with great consistency in his design for the Polytechnische Hochschule in Karlsruhe", 19. Hermann bezieht sich auf die aquarellierte Fassadenansicht des Ausführungsentwurfs (GLA-G- 547) und auf den Text der "Bauwerke"; vgl. D. Dolgner, "Der Stilpluralismus in Theorie und Praxis", bes. 98 f. ; W. Nerdinger (1997), 15 ff. ; Kurt Milde, Neorenaissance, Dresden 1981, 124

[262]Nach einer Schilderung Eugen Huhns von 1843 war die Lange Straße (heutige Kaiserstraße) damals ein Zentrum des städtischen Lebens, s. Asche, Karlsruhe (1998), 241 und Anm. 51

Raumprogramm, da die Klassen der Bauschule, Ingenieursschule, Forst-, Handels- und Gewerbeschule nun unter einem Dach vereint werden sollten. Hübsch ging dabei von einem "*Wechsel der Bestimmung*" der verschiedenen Unterrichtssäle aus und erwähnte, daß die verschiedenen Raumgrößen nur "s*chwer in ein Ganzes zu vereinigen*" waren.[263] Nicht realisierte Vorentwürfe zeigten noch eine Dreiflügelanlage, deren schmälere Seitenflügel durch Korridore mit dem Hauptblock längs der Straße verbunden waren . In ihrer spiegelbildlichen Aufteilung mit zwei seitlichen Treppenhäusern erinnerte der Vorentwurf noch an das Waisenhaus, öffnete jedoch die Hauptfassade bereits durch eine eingezogene Vorhalle mit Rundbogenarkade.[264] Die zahlreichen Varianten der Hauptfassade schwanken zwischen barockem Aufgipfeln des Mittelrisalits mit palladianisch anmutenden Giebelstatuen, einer zweistöckigen Anlage mit höheren Kopfbauten und der ausführungsrelevanten Fassade (Abb. 58).[265] In allen Zeichnungen deutete Hübsch steinsichtige Ziegelfassaden mit gleichmäßigen Rundbogenfenstern an, die in den oberen Geschossen mit dem Sohlbankgesims verbunden sind.

Bis zum Baubeginn 1832 wurde die in den "Bauwerken" publizierte Ausführungsvariante entwickelt, die sich mit ihren vorspringenden Risaliten von der einheitlichen Kontur des klassizistischen Baukörpers löst (Abb. 59-60, 62).[266] Dieser nicht mehr im Entstehungszustand erhaltene "Altbau" entstand bis Anfang

---

[263]Hübsch (1838), 15 ff.
Die Institution der Polytechnischen Schule bestand seit 1825, doch die einzelnen Schulen (Ingenieurschule, Bauschule und vorbereitende Realschulklassen) blieben bis zum Neubau in ihren alten Räumlichkeiten, s. Karlsruhe (1998), 250 ; zur Bauschule vgl. Kap. II

[264]Es handelt sich um vier kleinformatige Zeichnungen (undatierte Vorentwürfe) in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Mappe Hübsch / "Technische Hochschule", bestehend aus der hier gewählten Fassadenansicht (SKK 1944-105) und passenden Grundrissen des ersten bis dritten Stockwerks (SKK 1944- 106-108). Das dritte Geschoß zeigt einen weiteren Lehrsaal mit flankierenden kleineren Räumen in völlig symmetrischer Disposition (SKK 1944-108). Auf diese Grundrisse beziehen sich die erwähnten Fassadenvarianten im Generallandesarchiv, GLA-G-Karlsruhe 543 (mit übergiebeltem Mittelrisalit) , GLA-G-Karlsruhe 544 (mit Eckpavillions und zweistöckigem Hauptblock), GLA-G-Karlsruhe 545 und - 546.

[265]Die Vorentwürfe in der Staatlichen Kunsthalle und dem Generallandesarchiv sind teilweise publiziert in : Ausstellungkat. Hübsch (1983), Kat. Nr. 31-34

[266]Die lithographierten Pläne basieren auf dem Ausführungsplan GLA-G-Karlsruhe 547 im Generallandesarchiv (Aufriß und Grundriß) und dem "Zweiten Grundriß" GLA-G- Karlsruhe 379. Das Architekturarchiv der Universität von Pennsylvanien besitzt mit dem Ausführungsplan übereinstimmende Blätter , die um etwa 1831 datiert wurden , vgl. "Polytechnical School Karlsruhe", Heinrich Hübsch, Ausführungsentwurf, Kat. Nr. 150, "First Floor" (32 x 43 cm, ca. 1831), sign. "Holb", bez. "von H. Hübsch erb.(aut) " und "Second Floor" (31 x 47 cm, ca. 1831), sign. "Holb", in: Ausstellungskat. F. Weinbrenner (1986).

1836.[267] Der queroblonge, dreistöckige Hauptflügel mit Walmdach wurde gegenüber den Vorentwürfen auf elf Achsen gekürzt und mit der Eingangsfassade nach Süden (zur Langen Straße) ausgerichtet.[268] Die beiden rückwärtigen Seitenflügel sind durch zwei queroblonge Annexbauten mit drei mal zwei Achsen ersetzt, die aus den Seitenfronten hervorkragen, wodurch sich eine kompaktere, zentralisierende Anlage ergab. In der Mittelachse öffnet sich der Bau durch die erwähnte Vorhalle, auf die ein Vestibül und ein queroblonger Korridor folgen. Dieser bildet die Längsachse und verbindet die hinter der Hauptfassade gelegenen Lehrsäle mit den drei nördlich gelegenen Flügeln. Die Nord-Süd-Achse wird durch einen rückwärtig an den Korridor schließenden Mittelbau betont, der ein zentrales Treppenhaus aufnimmt. Die T-förmige Grundstruktur bot die Möglichkeit, verschiedene Nebenflügel anzubauen, ohne die Haupttreppe aufgeben zu müssen und den älteren Flügeln das Licht zu nehmen. Die Organisation der Wege um eine kreuzförmige Achse wie der Einzug eines Mezzaningeschosses über den Werkstatträumen des nördlichen Erdgeschosses verweisen zurück auf die Palast- und Schloßarchitektur. Die hier erarbeitete Lösung kehrt in Hübschs Bildungsbauten in verschiedenen Abwandlungen wieder.[269] Über den niedrigeren Nordsälen lag im Halbstock , wie später bei der Kunsthalle, eine Portierswohnung. Deren Bodenniveau entsprach dem ersten Podest der repräsentativen , dreiläufigen Treppe zu den beiden oberen Vollgeschossen.[270] Die Disposition ist in allen drei Geschossen nahezu identisch. Im zweiten und dritten Stock entsprechen die Galeriefenster des Mittelteils je einem großen Saal der Südseite. Hinter den übrigen Rundbogenfenstern liegen unterschiedlich große Räume. Die Symmetrie der Grundrisse ließ sich beim ausgeführten Bau aufgrund unterschiedlicher Nutzung nicht verwirklichen.[271]

---

[267]GLA 422 / 338, "Erbauung der polytechnischen Schule". Am 15.1.1836 teilte der Architekt der Brandkasse mit, daß der Neubau vollendet sei. Die Gesamtkosten gibt eine Aufstellung vom 13.7.1836 mit 63.883 fl. an.

[268]Das Grundstück war 230 (badische) Fuß lang und 150 tief , s. Hübsch 1838, 15 f.

[269]vgl. Museum Karlsruhe und Anatomisches Theater der Universität Heidelberg, s.w.u.

[270]zum Zwischenstock (Entresol) s. Hübsch 1838, 15 und GLA 422/ 338, bes. Schreiben Hübschs vom 13.7. 1836

[271]Die Säle der beiden Gebäudehälften waren durch "Verschiebung des Mittels um 1 1/2 Fuß" unterschiedlich proportioniert, s. Hübsch 1838, 15 f. Die Rücksicht auf moderne "Bedürfnisse" erstreckte sich beim ausgeführten Gebäude jedoch nicht auf die Abtritte der Schüler, die in die nördlichen Innenhöfe ausgelagert wurden.

Den Rundbogenöffnungen der Fassaden korrespondierten im Inneren Gewölbe über Pfeilern und Säulen. Der Organizitätsanspruch einer aus dem Gewölbeprinzip entwickelten Architektur ließ sich vor allem bei Vorhalle, Gängen und Treppenhaus verwirklichen .[272] Wohl in Auseinandersetzung mit Filippo Brunelleschis Bogengang des *Ospedale degli Innocenti* gestaltete Hübsch den Hauptkorridor und das Treppenhaus, die beide mit flachen Tonnen überwölbt wurden (Abb. 63).[273] Die sehr hoch angesetzten Gurtbogen stützten sich an den geschlossenen Wänden auf Konsolsteine, zu beiden Seiten des Antritts auf unverjüngte Säulen. Die Treppenanlage wird zum repräsentativen Raum, dessen Größe durch die verschiedenen Durchblicke optisch gesteigert wird.[274] Wie der Querschnitt verrät, konnten mit Ausnahme der Lehrsäle erstmals alle Räume mit Ziegelgewölben überspannt werden (Abb. 61) .[275]

Der Bau wurde über einem schmalen Quadersockel, der das "Ansehen des Gebäudes heben"[276] sollte, errichtet. Die Geschoßhöhe nahm nach Art florentinischer Stadtpaläste des *Cinquecento* nach oben hin ab. Bei den Gurtgesimsen zeigt sich jedoch die Abkehr vom italienischen Palazzostil, denn anstelle kräftiger Kranzgesimse wurden fast lineare Hauptgesimse mit den rahmenden Eckaufmauerungen verbunden. Hübsch wählte einen modernen Fassadentyp ohne Giebel, erzeugte jedoch durch die Fenstergruppierungen den Eindruck eines Mittelrisalits. Auf die kämpferlosen Arkaden des Parterres folgten vertikal aufsteigend drei Zwillingsfenster und ein Arkadenfenster. Diese Rhythmisierung war florentinischen Quattrocentofassaden fremd. Die Vorhalle erhielt nach den Plänen ein Portal mit eingestellter Säule und vier gekuppelte Fenster, die das Vestibül und Portierszimmer beleuchteten. Die Fensteröffnungen erhielten nach der Beschreibung des Architekten Bogensteine aus grauen Sandsteinquadern, in die byzantisierende Ornamente eingehauen waren.

---

[272]vgl. Hübsch 1828, 43

[273]Das Findelhaus, Florenz (1419-1427) hatte Hübsch in seiner Ausführungen zur offenen Halle wiederholt thematisiert, siehe (Kapitel 2) und vgl. Hübsch 1828, Fig. VI , Kreuzgewölbte Vorhalle und Hübsch 1862, Tafel I (Allgemeiner Teil), fig. 10, Säulenbogenhalle mit Wandkonsolen

[274]1828 hatte Hübsch bekanntlich die Verjüngung des Säulenschafts als Überbleibsel einer überwundenen "technostatischen" Entwicklungsstufe abgelehnt, vgl. ibid., § 6

[275]Wie bei der Finanzkanzlei erlaubte die Bausumme nur eine Kombination überwölbter Räume mit Balkendecken. Hübschs Argument eines wohlfeilen Gewölbestils wird in der Praxis widerlegt.

[276]vgl. Hübsch 1828, 48

Die angestrebte " monumentale Haltung des Ganzen"[277] schloß die Wirkung des Baumaterials ein : Der Forderung nach einer "reinen Bearbeitung der Fläche" , wie Hübsch sie bei den klassischen Griechen und den frühchristlichen Bauwerken Italiens bewunderte, entsprach die Verblendung des Ziegelbauwerks mit "feingestockten rothen Sandstein-Quadern" an der Hauptfassade. Die restlichen Fassaden blieben ebenfalls steinsichtig.[278] Die Mauern selbst wurden zu bedeutendem Schmuck; sie sollten "Schönheit und Opulenz" erzeugen. Ihre Schichtung orientierte sich wie bei seinen Kirchen nicht an romanischer Wandbehandlung. Das Vermeiden jeglicher Reliefierung unterscheidet die polytechnische Schule insbesondere von Friedrich von Gärtners Staatsbibliothek in München, mit der sie gelegentlich als Ausdruck desselben künstlerischen Wollens verglichen wird.[279] In typologischer Hinsicht sind die Bauten vergleichbar : beide aktualisieren den "Palast-Styl" mit zentralem, überwölbtem Treppenhaus für einen monumentalen Bildungsbau. Die Massenverteilung der Staatsbibliothek und die stilistische Haltung sind jedoch anderen Entwurfsmethoden und Stilvorlieben verpflichtet. Im Gegensatz zum Karlsruher Bau werden in München durch Materialsprache und Gesimsgestaltung Assoziationen der Florentiner Stadtpaläste evoziert. Die kräftigen Schlußgesimse und die Rustika des Sockels finden in Hübschs Architektursprache kein Pendant. Seine "Monumentalität" sucht das Gegenteil der breit hingelagerten Massen und der plastischen Modellierung : die Vereinbarung von Solidität und leichter Konstruktion, wie sie schon Laugier vorgeschlagen hatte.[280] Die Gurtgesimse aus Haustein spiegeln die Stockwerkgliederung. Ihre magere Zierlichkeit galt dem Architekten als Ausdruck

---

[277]Hübsch 1838, 15 f.

[278]ibid., 16; vgl. zur Mauerfläche 1828, 47. Zu den Fassaden der polytechnischen Schule s. Hübsch 1838, 16

[279]Die Planungen der Staatsbibliothek reichen jedoch bis 1827 zurück, s. O. Hederer , F. v. Gärtner , München 1976, 112, zu Hübsch und Gärtner, ibid. 10-11. Passender scheint jedoch der Hinweis auf Gärtners Gebäude für die Salinendirektion in München, die dort den ersten ganz mit Klinkern verkleideten Ziegelrohbau darstellte. Nach jüngsten Beiträgen der Gärtner-Forschung wurden gebrannte Ziegel mit Hilfe horizontaler und vertikaler Stifte am tragenden Mauerwerk befestigt, s. Kathleen Curran (1992), "Gärtners Farb- und Ornamentauffassung", 187 und Anm. 14. In der Farb- und Steinwahl, Verblendtechnik und der Vorliebe für den Palasttypus ergibt sich eine zeitgenössische Verwandtschaft durch kongeniale Interessen der beiden Architekten, die sich in München begegnet sein können. Es gibt jedoch keinen Grund, Hübschs Polytechnikum in Abhängigkeit von Gärtners Bauten zu deuten.

[280]Laugier äußerte schon 1753 im "Essai sur l'Architecture", daß die Architekten des 11-12. Jahrhunderts in der Konstruktion die besten Ratgeber seien, da sie mit wenig Masse und dünnen Mauern imposante Räume schufen und so bewiesen, daß Solidität nicht mit Massigkeit identisch sei, vgl. Laugier , Das Manifest des Klassizismus (1989), Kap. 3, Art.1, 107

einer im "griechischen" Geist aufgefaßten Architektur, bei der die eingesetzten Mittel nicht über den Zweck hinausschießen. Beim Hauptgesims drang jedoch die ästhetische Formgebung wieder durch, indem "Verzierungen in gelben Backsteinen" zur optischen Hervorhebung eingesetzt wurden.[281] Die geringe Ausladung seiner Gesimse erklärte Hübsch in den "Bauwerken" mit der Beobachtung, daß minimale Profilierungen der Wandfläche einen "Character von zierlicher Größe" verliehen.[282]

Zur Fassade gehörte ein Skulpturenprogramm, das den Zweck des Bauwerks verdeutlichen sollte. Hübsch setzte sich bei der Direktion der polytechnischen Schule hartnäckig für "*die Statuen zweier Männer*, *welche die Hauptgegenstände die in der polyt.(*echnischen*) Schule gelehrt werden repräsentieren* " ein.[283] Als Repräsentanten der Mathematik schlug er nach Vollendung des Gebäudes Johannes Kepler vor, weil ihm dessen mittelalterliches Kostüm besser zur stilistischen Haltung des Baus zu passen schien. Mit der Wahl Albrecht Dürers als Repräsentanten der Technik und der Kunst knüpft das Programm an den Dürerkult nazarenischer Künstlerkreise an. Hübsch spricht zwar nicht explizit vom deutschen Genie, doch die Präferenz heimischer Baumaterialien und badischer Bildhauer hat in der identitätsbildenden Rückbesinnung auf den Nürnberger, "*welcher Ingenieur, Baumeister, Bildhauer, Maler , usw. war* ", eine patriotische Parallele.[284] Der beauftragte Bildhauer Raufer erhielt detaillierte Vorgaben bezüglich der Größe und künstlerischen Haltung der Figuren . Sein Vorschlag einer gotisierenden Körper- und Gewandauffassung stieß bei Hübsch auf Kritik. Die Statuen hatten mit korrekter Anatomie, ausgewogenen Proportionen und "*lebendigem*" Faltenwurf einem Kunstideal zu entsprechen, das sich eher an Renaissanceskulpturen orientierte.[285] Das schließlich auf zwei Wandkonsolen der Arkadenpfeiler

---

[281]Hübsch 1838, 16

[282]vgl. Hübsch 1828, zum Verhältnis zwischen Wand und "plastischer architectonischer Verzierung", 38, vgl. ibid. , 50

[283]GLA 422 / 338, Schreiben vom 17. (?). 9. 1837

[284]GLA 422 / 338, ibid."schlage ich den ganz in unserer Nähe geborenen Johann Keppler (sic !) vor, weil derselbe hinsichtlich des Kostüms ... besser zur Architectur paßt, als ein neuerer Mathematiker z.B. Newton, Leibnitz, Euler oder als einer der antiken Zeit, wie Euclid, [:"welch letzterer ... (?) eher damit in Einklang zu bringen wäre", *Einfügung* Hübschs] " und "Nun wird die Technik, und zugleich die Kunst sicher am besten (von ?) dem berühmten Albrecht Dürer - welcher Ingenieur, Baumeister, Bildhauer, Maler , usw. war, vertreten." Der heimatverbundene Patriotismus zeigt sich vielmehr in der Wahl badischer Bildhauer : Professor Koopmann (?), der Mannheimer Galeriedirektor Götzenberger und Aloys Raufer sollten der Direktion der Schule ihre Entwürfe präsentieren.

[285]s. Kritik an Raufers Entwürfen, Schreiben vom 5. und 8. 3. 1838 in GLA 422/338 .Gefordert wird eine Draperie, unter der man einen "lebendigen Körper"

aufgestellte Paar bestand abweichend vom Vorentwurf aus Kepler und Erwin von Steinbach.[286]

Die rasche Expansion der Fächer führte schon nach 1850 zu Erweiterungsbauten. Nach Plänen Hübschs wurde 1852 dem Mittelbau ein rückwärtiger Flügel mit "Communikationstreppe" zum Haupttreppenhaus angefügt, der die Wirkung der Gesamtansicht nicht beeinträchtigte.[287] Der heutige Komplex geht auf den Ausbau zum Polytechnikum durch den Karlsruher Architekten Theodor Fischer zurück. Fischer errichtete ab 1864 neben dem Altbau einen höheren Eingangsbau und verlängerte das Gebäude durch eine getreue Kopie des Hübsch-Baus auf der Ostseite. Die Portalstatuen der alten Arkade wurden an den neuen Eingang versetzt, da diese Vorhalle aufgegeben wurde.[288]

Die Zoll- und Lagerhäuser für den Freihafen Mannheim (1836-40)

In seiner ersten Serie öffentlicher Bauten konnte Hübsch die "Schmiegsamkeit" seines Konzepts im Bereich der Industriearchitektur unter Beweis stellen. Für die Zolldirektion in Mannheim entwarf er einen Zollhofkomplex im Rundbogenstil (Abb. 64 -69). Diese aus Zollspeichern und Verwaltungsbauten bestehende Anlage weist bereits Charakteristika einer später üblich werdenden , nüchternen Ziegelbauweise für Zweckbauten aller Art , insbesondere Lagerhallen, auf.[289] Die

---

vermuten kann. Dies entspricht auch seiner distanzierten Haltung zur "altdeutschen" Malerei in der Schrift von 1847.

[286]Bauwerke 1838, 15 ff. : "Die beiden Portal-Statuen - den Astronomen Kepler als Repräsentanten der mathematischen Wissenschaften , und den Baumeister Erwin von Steinbach als Repräsentanten der Technik und Kunst darstellend - werden erst im nächsten Jahre vollendet sein. "

[287]s. GLA 422 / 337 "Vergrößerung der polytechnischen Schule und verschiedener Einrichtungen daselbst" und Baupläne GLA-G- 377 - 382 , "Entwurf zur Vergrößerung des Gebäudes der polytechnischen Schule", Generallandesarchiv. Am 22. 4. 1852 beschloß das Ministerium die Erweiterung der polytechnischen Schule nach Hübschs Plan. Die späteren Bauabschnitte (bis 1892) sind dokumentiert in: Festschrift von 1892. Festgabe zum Jubiläum der 40jährigen Regierung seiner kgl. Hoheit Großherzogs Friedrich von Baden , von der TH Karlsruhe, Karlsruhe 1892, S. LXXXV

[288]Zum Polytechnikum s. Brockhoff (1983), 57. Der heutige Zustand ist ein Wiederaufbau, s. Gutschow /Beseler (1988), Karlsruhe, 1155 f.

[289]Der Begriff "Lagerhaus" ist der allgemeine Oberbegriff. Nach Pevsners Definition sind darunter im frühen 19. Jahrhundert sowohl Zollspeicher zur Zwischenlagerung der Waren als auch die Lagerhallen privater Firmen zu fassen, die oft in vermietbare Kompartimente unterteilt waren. Im Mannheimer Fall handelt es sich um staatliche Zollspeicherhallen im Kontext einer Hafenanlage. Nach Hübsch sollten jedoch einzelne Kompartimente der Hallen an Geschäftsleute vermietbar sein, vgl. Bauwerke 1838, 60 f. und N. Pevsner , Form und Funktion, Frankfurt a. M. 1999, "Lagerhäuser", 213 ff.

Aufgabe ergab sich nach dem Beitritt Badens zum Deutschen Zollverein (1834) , der Mannheim aufgrund seiner verkehrstechnisch günstigen Lage zum wichtigsten südwestdeutschen Handels- und Industrieumschlagplatz machte. In der Einmündung des noch unbegradigten Rheinstroms nahe der Mannheimer Residenz war seit September 1834 ein erstes Hafenbecken mit entsprechenden weitläufigen Anlagen für die Zollabfertigung in Angriff genommen geworden. Während der Arbeit am Becken und seinen Kaimauern wurde mit der Planung eines Zollhofs zur Abfertigung der auf dem See- und Landweg ankommenden Waren begonnen. Das vorgegebene Grundstück war zum Hafenbecken hin abschüssig und hatte eine unregelmäßige, nach Norden als spitzes Dreieck zulaufende Form.[290] Eine ältere, diagonal vom Flußlauf wegbiegende Landstraße und eine Seitenstraße, die zur Brücke des Hafenbeckens führte, erzwangen eine asymmetrische Umsäumung des Geländes mit verschiedenen Bauten.[291] Es sollte ein zur Landseite hin abgeschirmter Hof mit Zollabfertigungs- und Verwaltungsgebäude, mehrstöckigen Lagerhäusern und einer Verladezone mit Unterständen und Hebevorrichtungen an der Kaimauer entstehen. Der Weinbrenner-Schüler und Bezirksbaumeister Dyckerhoff hatte einen entsprechenden Entwurf vorgelegt, der das Areal entlang des Straßenverlaufs mit längsrechteckigen, dreistöckigen Lagerhäusern bis zum Rhein eingrenzte und ein größeres Verwaltungsgebäude schräg zur genannten Dreiecksgabelung positionierte.[292] Hübschs erste Gegenentwürfe zu diesem noch der Formensprache seines Lehrers verpflichtetem Entwurf reichen bis zum Februar 1836 zurück. Seine Entwürfe stellen das Grundstück durchweg als regelmäßige, rechteckige Fläche mit zwei Schauseiten zur Rhein- bzw. Stadtseite dar.[293] Die Mitte der "Landfassade" beherrschte zunächst ein höheres Torgebäude mit Rundbogen-Durchfahrt zum Zollhof, an den sich beidseitige Arkadenflügel mit flachen Walmdächern

---

[290]Hübsch erwähnt ein Gefälle von 3 1/2 Prozent zum Hafenbecken hin, "weil dort die Krahnen *b b* stehen". Das Niveau der Tore war nach der höchsten Überschwemmung berechnet worden, s. Bauwerke 1838, 60-63

[291]Zum Grundstück ibid., 60 f. ; vgl. Vogelschauplan "Hafenanlagen bei Mannheim im Jahre 1840", in: Mannheim und seine Bauten, hrsg. vom Unterrheinischen Bezirk des Badischen Architektur- und Ingenieursvereins, Mannheim 1906, 452 ff.

[292]Friedrich Dyckerhoff, Entwurf zu einem Zollgebäude am neuen Mannheimer Hafen, GLA-G- Mannheim 29. Die Baudirektion /Hübsch verwarf diesen Plan.

[293]Die verschiedenen Entwurfsvarianten werden von der Bauforschung in insgesamt vier Plansätze geschieden, die von der ersten Skizze im Februar / März 1836 bis zum genehmigten Ausführungsentwurf Anfang 1837 reichen und auf deren Abbildung verzichtet wird: Vorentwurf GLA- G- Mannheim 43-44 , s. Ausstellungskat. Hübsch (1983), Abb. 88; erster Entwurf GLA-G-Mannheim 30 und 34; eine Abwandlung desselben ist GLA -G- 39; der Entwurf vom September / Oktober 1836 (Grundriß GLA-G- 42 und Aufriß GLA-G- Mannheim 32, s. Kat. (1983), Nr. 89-90) enthält die wichtigsten Merkmale des Ausführungsplans, wie er auch in den "Bauwerken" publiziert ist.

schlossen.[294] Diese durchbrochene Mitte wurde durch zweieinhalbstöckige Lagerhausblöcke eingefaßt. Der Breite des Torgebäudes entsprach ein fünfachsiges Verwaltungsgebäude an der Flußseite des Zollhofs, an das sich seitliche "Lagerschoppen" fügten. Mit einer Gliederung in ein Sockel-, zwei Voll- und ein Mezzaningeschoß (sic !) trug dieses Direktionsgebäude noch Züge eines Herrenhauses. Zur Betonung der Mittelachse erwog Hübsch einen Balkon im "piano nobile" oder alternativ eine Halle mit Segmentbogenarkade im Parterre der Rheinseite. Auch von der östlicheren Landseite hätte der den Torbau überragende Direktionsbau das Gesamtbild von weitem beherrscht.[295] Entscheidender als diese später aufgegebene Anordnung war jedoch, daß eine beliebig erweiterbare, serielle Reihung dreistöckiger Ziegelbauten mit Tordurchfahrten zum Innenhof eingeführt wurde. Dem Eindruck monotoner Baumassen sollte mit der Lisenengliederung und dem Wechsel von je einem Lagerhaus und einem höheren , nur dreiachsigen Risalit begegnet werden. Der erste Entwurf erfuhr nicht zuletzt durch die "sehr complicirten Bedürfnisse"[296] und das seitens der Direktion spezifizierte Raumprogramm mehrfache Überarbeitungen. Die späteren Stadien zeigen eine zunehmende Tendenz zur Versachlichung, die auch durch die Besichtigung der Kölner Hafenanlagen gefördert wurde. An der streng symmetrischen Hofanlage hielt Hübsch jedoch fest, zumal eine spiegelbildliche Aufteilung in zwei Zollabfertigungsbereiche vorgesehen war.[297] Die mehrstufige Planphase belegt, daß der Architekt unbedingt die Mittelachse der Land- und Wasserseite betonen wollte und nicht bereit war, sein unglücklich in die lärmende Verladezone gesetztes

---

[294]GLA-G- Mannheim 44. Das 1 1/2 geschossige Torgebäude war einschließlich der niedrigeren Arkaden 13 Achsen breit angelegt; die Eingänge zu den Pförtner-, Wach- und Amtsdienerzimmern verlegte Hübsch in die Schmalseiten der Toreinfahrt. Im Halbgeschoss des Torbaus waren die Wohnungen der Amtsdiener vorgesehen, weshalb sie im Unterschied zur Ausführung noch Durchfensterungen haben.

[295]vgl. GLA-G-Mannheim 30, "Entwurf der BauDirection zu den Zoll & Lagerhaus Gebaeuden , welche in Mannheim erbaut werden sollen", bez. "[Ent] wurf No. I", Wasserfassade / Landfassade. Zu diesem Aufriß läßt sich der Grundriß GLA-G-Mannheim 34 zuordnen. Lediglich als Variante desselben erscheint GLA-G-Mannheim 31, "Entwurf der BauDirection zu dem Zoll- und Lagerhaus Gebaeuden, welche ...erbaut werden sollen", signiert (von Hübsch) und bez. oben links "[Ent-] wurf No. I", Wasserfassade: Die Wasserfassade von GLA-G-30 ist dahingehend verändert , daß beim Verwaltungsbau am Wasser das Mezzaningeschoß und der Balkon aufgegeben wurden , stattdessen das Erdgeschoß durcheine segmentbogige Arkade über fünf Achsen eine Art Loggia bildet. Auch das bewimpelte Dach deutet die malerische Inszenierung zur Wasserseite an. Aus Platzgründen wurde auf die Abbildung der später verworfenen Planung verzichtet.

[296]Hübsch (1838), 63

[297]Ein Hof sollte für zollfreie, einer für zollpflichtige Güter genutzt werden. Diese Aufteilung in Hof Aund B zeigt schon Dyckerhoffs Planung.

Zolldirektionsgebäude an die nördliche Straßengabelung zu verlegen.[298] Der entscheidende Schritt zur Ausführungsvariante war daher die Aufspaltung der Verwaltung in zwei gleichförmige Baugruppen, die durch drei Arkadenelemente mit den Lagerhäusern der Landseite zu einer harmonischen Gebäudeflucht komponiert wurden (vgl. 64 -65).[299] Die bildhafte Inszenierung der Wasserfassade wich offenen Lagerhallen (bez. "a a") , in denen die gelöschten Waren zur weiteren Abfertigung oder Lagerung deponiert werden konnten. Von Eckpavillions mit beheizbaren "Revisionszimmern" gerahmt, trugen aus Backstein gemauerte Stützen eine Dachrüstung, die vermutlich von den Werftanlagen Kölns beeinflußt war.[300] Südlich wurde die Rampe für die Dampfschiffe ("w") angelegt. Die das Grundstück seitlich umschließenden Lagerhäuser wurden auf vier Geschosse aufgestockt und erhielten ebenfalls kleine Revisionzimmer ("gg"). Die Höhe der Erdgeschosse war auf die einfahrenden Güterwagen abgestimmt, die hölzernen Böden und die Hoffassaden mit einer großen Anzahl von Ladeluken versehen.

Während die Hoffassaden zweckmäßig sein mußten, wurde die Landfassade als Schauseite gestaltet. Hübsch untergliederte die extensiven Wandflächen der Hallen durch Lisenen ("Mauersporen") und den Wechsel rundbogiger bzw. kreisförmiger Fensterzeilen.[301] Ein über die gesamte Breite der östlichen Fassade geführtes Gurtgesims , das zugleich Sohlbankgesims war, verband die unterschiedlichen Baugruppen zu einer Einheit. Das Zentrum der Landseite bildete die Hauptdurchfahrt zum Hof ("e"). Dieses für den Güterverkehr bestimmte Rundbogentor war in einen bis zur Höhe des Gurtgesimses reichenden Arkadengang eingebunden. Der Querschnitt durch die Verwaltungsgebäude zeigt ähnliche Flachtonnengewölbe mit gußeisernen Eisenverstrebungen ("Schlaudern"),

---

[298]vgl. Hübsch 1838, 63 : "Da das Gebäude ganz frei steht, so strebte ich nach einer solchen Haupt-Anordnung, welche von keiner Seite eine ungefällige Gruppirung der Theile darbietet."

[299]Der für die "Bauwerke" lithographierte Gesamtplan basiert auf dem Entwurf GLA-G-Mannheim 32 und 42, (Ansicht und Grundriß) vom September / Oktober 1836. Mit diesem nahezu identisch, wurde hier der "Bauwerke"-Plan dem 1837 genehmigten, in der Literatur als 'Entwurf II' (Brockhoff) bzw. "Entwurf 4" (GLA) bezeichneten Plan vorgezogen, weil er detailreicher ist. Zum Ausführungsplan s. Brockhoff (1983) im Ausstellungskat. Hübsch (1983), Nr. 89 und 90

[300]GLA 422 / 913 und 913 a, "Erbauung neuer Zoll- und Lagerhäuser im Rheinhafen Mannheim" (1836- 1838), hier GLA 422/ 913 a, Entwürfe für die Verladezone (Zeichnung) . Die dortige "Kopie eines Plans zu einer Dachrüstung mit Zinküberdeckung der Werftanlagen im Freyhafen zu Cöln" wurde im September 1838 angefertigt.

[301]s. Hübsch 1838, 66

wie sie im selben Jahr bei der Trinkhalle in Baden-Baden ausgeführt wurden.[302] Einerseits entstand auf diese Weise ein geschützter Gang zwischen den Verwaltungsbauten, andererseits verdeckte diese Schaufassade auch hier die funktionale Gliederung der Administrationsgebäude auf der Hofseite. Während die Fassade je fünf Achsen abteilte, waren die Verwaltungsgebäude tatsächlich doppelt so breit und hatten unterschiedliche Geschoßhöhen (Abb. 64-65, 68). Hübsch nannte diese niedrigeren Anbauten "Pavillions". Die wichtigsten Büros lagen im Erdgeschoß, während die beiden oberen Geschosse Wohnungen des Verwaltungspersonals aufnahmen. Trotz des heterogenen Raumprogramms wurde auf eine weitgehende Symmetrie der beiden Gebäude Wert gelegt.[303] Auf diese Weise sollten die Wege zu den Funktionsbereichen gleichmäßig und die Gesamtanlage überschaubar bleiben - ein bei späteren Großkomplexen wiederkehrendes Problem.

Besonders in der "Utilitätsarchitectur" wies der Hübsche Materialstil auf die künftige Fabrik- und Lagerhausarchitektur der zweiten Jahrhunderthälfte hinaus. Unter dem Primat der Dauerhaftigkeit und Zweckmäßigkeit war eine mäßige Polychromie der einzige Schmuck der ausgedehnten Anlage. Alle Sockelgeschosse waren aus roten Sandsteinquadern, die Lisenen und "Frei-Pfeiler", Gurtgesimse und Fensterbänke aus grauem Sandstein und die Fenstereinfassungen aus "hartgebrannten façonnirten Backsteinen" gefertigt. Die übrigen Wandflächen gibt der Architekt als rotes Backsteinmauerwerk "ohne Verputz und Anstrich" an , die Dächer waren schiefergedeckt.[304] Die einerseits sachliche und reduzierte Formensprache sollte jedoch selbst bei dieser Bauaufgabe durch eine allegorische Skulpturengruppe am Haupttor ergänzt werden, die den Zweck des Gebäudes darzustellen hatte. Obgleich die Gebäude 1837 noch nicht weit gediehen waren, korrespondierte Hübsch bereits im Februar 1838 mit dem Bildhauer Franz Xaver Reich in Hüfingen über die Anfertigung von Gipsmodellen zu einer Gruppe sitzender Statuen für das Portal des Zollhofs. Reichs vorgeschlagene Zweiergruppe bestand aus einer männlichen Allegorie mit einer Waage und einer weiblichen

---

[302]Querschnitt Abb. 66, Kap. IV dieser Arbeit. Die Treppenhäuser der Zollgebäude waren ebenfalls überwölbt.
[303]Dies geht schon aus dem Ausführungsentwurf vom September /Oktober 1836 hervor. Zum Raumprogramm der Zollverwaltung zählten vor allem die Abfertigungshalle (h) und die Revisionshalle (p) sowie die Dienstzimmer i- o; Wach- und Wartezimmer (q, r) ; die Büros des Zollamts (s) und der Hafenkommission (t). Die Keller und oberen Stockwerke lassen sich grob zum Wohnbereich zuordnen, vgl. Hübsch 1838, 60- 66
[304]Hübsch 1838, 60 ff.

Allegorie mit Weltkugel, die sich um einen Piedestal mit dem badischen Wappen lagerten.[305] Diese kündigte Hübsch 1838 in seinem vor Abschluß der Bauarbeiten publizierten Kommentar als "kolossale Gruppe", den Handel und die Schiffahrt darstellend, an.[306] Die Charakterisierung des Zollhofs durch Statuen setzte das seit der Finanzkanzlei verfolgte Programm sogar in der Industriearchitektur fort. Bereits im März 1839 wurde vor Fertigstellung der vorderen Verwaltungsgebäude ein Vertrag mit dem Mainzer Bildhauer Josef Schell geschlossen. In diesem Vertrag mußte Schell seiner künstlerischen Freiheit entsagen, denn der Architekt duldete kein Abweichen von Reichs angefertigten Modellen und legte "Physiognomie" und "Character" der in Sandstein zu meißelnden Statuen vorab fest. Insbesondere verlangte er eine vollplastische Modellierung, die die spätere Aufstellung der Gruppe auf dem 23 Fuß hohen Hauptportal berücksichtigte.[307]

Aufgrund des abschüssigen Geländes verzögerte sich die Fertigstellung der Gesamtanlage bis 1840, dem Jahr der offiziellen Einweihung des Freihafens.[308] Gegenüber Dyckerhoffs Planung ordnete Hübsch die Repräsentation der Nützlichkeit und Dauerhaftigkeit unter. Seine Stockwerksbauten aus Backstein hatten mehr Raumvolumen, waren preiswert und relativ schnell errichtet worden. Obgleich die Erweiterbarkeit des Komplexes im Entwurf berücksichtigt war, wurde Hübsch bei den späteren Ausbauten nicht hinzugezogen.[309] Neben der rasanten

---

[305]GLA 422/ 913 a , Brief Franz Xaver Reichs an Hübsch vom 15.2. 1838 und Brief Reichs an Hübsch vom 8. 9. 1838 . Dem Schreiben liegt eine auf Transparentpapier gezeichnete Entwurfsskizze mit Tektur in der Mitte (bez. No. 422/ / I 34 a Fasz. 7) bei: anstelle des Piedestals dachte Reich alternativ an einen zinnenbekrönten Turm mit Wappenschild, der jedoch nicht ausgeführt wurde. Weitere Attribute waren der von Schlangen umwundene Stab, der vermutlich an Merkur als Gott des Handels erinnern sollte und ein Fisch als Attribut der "Schiffahrt".

[306]Hübsch 1838, 63

[307]GLA 422/ 913 a, Vertrag über zwei sitzende Statuen für das Portal des Mannheimer Zollgebäudes, Mainz / Karlsruhe , 26. 3. 1839

[308]Die Bauarbeiten hatten 1837 mit Fundamentierungen begonnen, doch die noch nicht abgeschlossenen Arbeiten an der Kaimauer und am Hafenbecken warfen das Projekt zeitlich zurück. Weder die südlichen noch die nördlichen Lagerhäuser waren 1838 im Bau. Zum Zeitpunkt der "Bauwerke"-Publikation ging Hübsch, der offiziell die Bauleitung inne hatte, von einer Vollendung im Laufe des Jahres 1839 aus (s. dort, 63), doch Ende 1839 waren erst die Verwaltungsgebäude der Landseite bezugsfertig. Im August 1839 wurden die Fundamente für die offenen Lagerhallen am Wasser gelegt, s. GLA 422/ 913 a, Schreiben vom 30.8.1839 . Eine "Berechnung des Aufwandes, den die neuen Zollbauten zu Mannheim von (?) 1.1.1840 noch veranlaßen werden", beziffert die Gesamtkosten mit rund 360. 899 fl.

[309]zum Ausbau s. Hübsch 1838, 63. - Durch den Anschluß an das Eisenbahnnetz (1840) und den Ausbau des Mannheimer Hafens wurde die erste Hafenanlage am Rhein aufgegeben, s. "Die geschichtliche Entwicklung des Handels- und Industrieplatzes Mannheim", in: Mannheim und seine Bauten, hrsg. vom

Industrialisierung war die Verlegung des Haupthafens an einen neuen Kanal der wesentliche Grund, weshalb diese erste Zollhofanlage allmählich ihren ursprünglichen Zweck verlor und abgerissen wurde. Neben Schinkels Berliner Packhof zählte der Zollhofkomplex zu den frühesten Beispielen deutscher Industriearchitektur in Backstein. Die Blockhaftigkeit des Packhofs (1829-32) ist jedoch von den Londoner Dockanlagen inspiriert, die Schinkel während seiner Englandreise gesehen hatte. Die Ähnlichkeit mit dem Zollhof rührt aus der gleichzeitigen Beschäftigung mit den Möglichkeiten der Ziegelkonstruktion und dem Interesse an einer materialgerechten, funktionalen Formensprache. Die Gleichzeitigkeit ist aufgrund unterschiedlicher Werkgenesen und Ziele bemerkenswert ; für Wechselwirkungen gibt es außer formalen Analogien keine Anhaltspunkte. Hübsch baute auf Weinbrenners Grundlagen auf, übertrug jedoch dessen Prinzipien in seine Ziegel-Gewölbe-Konstruktion.[310]

Das Landesgestüt in Karlsruhe (1836/ 37-1838)

Ein weiträumig geplanter Komplex war auch das im gleichen Jahr wie der Zollhof begonnene , nicht mehr erhaltene Landesgestüt vor dem Rüpurrer Stadttor Karlsruhes .[311] Mit dieser Bauaufgabe schloß sich Hübsch wohl an ein unrealisiertes Projekt seines Lehrers an, der für dasselbe Grundstück außerhalb der Stadt an der "Rüpurrer Land-Straße" eine basilikale Reithalle und flankierende Stallungen entworfen hatte.[312] Seit 1813 hatte es auf der Domäne Stutensee bei Durlach ein Hofgestüt gegeben, das in der Folgezeit als "Landgestüt" gedient hatte. Im Unterschied zu größeren Ländern bezog das Großherzogtum Baden seine Militärpferde jedoch aus Ostpreußen und hatte keine entwickelte Landeszucht. Die Neuplanung eines staatlichen Landesgestüts sollte zur Zentralisierung und "Verbesserung der Pferde-Zucht" beitragen.[313] Daher beauftragte die Gestütsdirektion Weinbrenners Nachfolger mit der Planung eines einheitlichen

---

Unterrheinischen Bezirk des badischen Architekten - und Ingenieursvereins, Mannheim 1906, 452-454

[310]zu Schinkels Packhof vgl. Pevsner, Form und Funktion, Frankfurt a.M. 1999, 214. Zum Vergleich desselben mit Hübschs Ziegelbauten s. M. Klinkott (1983), 140 ff.

[311]Von dem ehemaligen Gestüt erhielt sich bis Anfang der 1980er Jahre nur ein Torso eines Stallflügels. Dieser Rest wurde kurz vor Abfassung der vorliegenden Arbeit für eine Neubebauung abgerissen.

[312] zum Entwurf (unausgeführt), s. A. Valdenaire, F. Weinbrenner, 2. Aufl. Karlsruhe 1926, "Entwurf zu einer Reitschule", 257 f.

[313]vgl. Bauwerke 1838, Das Landes-Gestüt zu Carlsruhe, 58-60

Neubaus für das südöstlich der Stadt gelegene Grundstück.[314] Der Zweck der Anlage entsprach somit nicht der eines fürstlichen Marstalls, sondern eines Hengstdepots.[315] Da nur knappe Mittel für den Neubau bewilligt wurden, beschränkte sich das Bauprogramm zunächst auf die seit Jahrhundertbeginn unverzichtbar geltende Reithalle und zwei angrenzende Stallungen für 72 Hengste, mit der Option eines späteren Ausbaus für weitere 86 Tiere und Nutzgebäude.[316]

Hübsch publizierte vor Abschluß der Bauarbeiten seine beabsichtigte Vierflügelanlage um zwei Höfe in den "Bauwerken", weil er vermutlich ahnte, daß sie nie komplettiert werden würde (Abb. 70 -75). Von wenigen Details wie der Vorhalle abgesehen, sind diese Lithographien mit dem älteren Ausführungsplan im Generallandesarchiv identisch. Hier wurde anstelle der T-förmigen Ausführungsgrundrisse die Gesamtplanung gewählt, da der Ausbauplan detaillierter ist und die Ziele des Architekten präziser dargestellt sind.[317]
Einem oblongen, in die Tiefe entwickelten einschiffigen Kernbau mit Satteldach wird eine dreigeteilte "Vorhalle" vorgelegt. Diese bildet den übergiebelten Mittelrisalit einer breitgelagerten Eingangsfront aus zwei orthogonal an die Reithalle anschließenden Stallgebäuden. Diese T-Struktur stellt die verwirklichte Baugruppe dar[318] und sollte bei späteren Ausbauten spiegelbildlich durch zwei rückwärtig an die Reithalle gesetzte Stallflügel ergänzt werden. Die Rückwand des errichteten Reithauses bildet daher die Zwischenwand zu einem angefügten "Longir-Haus", das mit größeren Stallgebäuden zu beiden Seiten verbunden werden sollte.[319] Zwei

---

[314](ibid.) 58 f.; zur Vorgeschichte s.a. Friedrich Traut, Gestüte als Bauaufgabe im 18. und 19. Jahrhundert, Darmstadt 1970, 14 ff. und 169
[315]Ein "Gestüt" diente vor allem der Zucht, ein Marstall der Unterbringung von Gebrauchspferden. Die Landesgestüte waren im 19. Jahrhundert staatlich und reglementierten die Pferdezucht. Von den zentralen Landesgestüten wurden die Zuchthengste an die Gestüte des Landes ausgeliehen. Hof- und die Privatgestüte hatten ihre eigene Zucht, s. F. Traut (1970), 14 f.; Liliane Skalecki , Das Reithaus, Hildesheim 1992, 14- 20, bes. 14 und 17-18
[316]Das Reithaus galt erst im 19. Jahrhundert als fester Bestandteil eines Gestüts; die barocken Vorgänger hatten offene Reitbahnen. Ob Hübsch Publikationen zur Anlegung von Gestüten konsultierte, konnte aus der Bauakte nicht geklärt werden. In den 1830er Jahren gab es Handbücher, die auch die Gestütsarchitektur berücksichtigten: In der Ökonomisch-technologischen Encyclopädie von Johann Georg Krünitz werden unter "Von dem zu einem Gestüte nöthigen Gebäuden" 1808 Ratschläge zur Höhe der Reithalle und zur Gestaltung ihrer Deckenkonstruktion, eines Hängewerks, gegeben s. Skalecki 1992, 19, 241 ff.
[317]vgl. GLA-G-Karlsruhe 539 und 540, "Entwurf der Bau Direction zu einer Reitbahn und Stallungen für das Landesgestüt", von Hübsch signierter Ausführungsplan (1836), s. Ausst. kat. Hübsch 1983, Kat.Nr. 37-38
[318]erbaut zwischen 1837-38
[319]Bauwerke 1838, 58

identische Seitengebäude mit betontem Mittelbau und Eckpavillions schließen nach diesem Plan den Komplex zu einer axialsymmetrischen Vierflügelanlage mit zwei Innenhöfen. Die Seitengebäude waren als Wohn- und Remisenhäuser gedacht und durch je zwei Toreinfahrten mit den Stallgebäuden verbunden. Ihre Mittelbauten waren als Wohnung des Gestütspersonals angelegt, je flankiert von Krankenställen, Schmiede und Remisen. Ihre Grundrißdisposition wie auch die Idee des doppelten Hofes lehnen sich an Weinbrenners Entwürfe an.[320] Längs der Reithallenfassaden wurden Streu- und Wagenremisen angelegt. Im Unterschied zu barocken Gestüten mit Vierflügelanlagen nimmt die Reithalle im Zentrum den vormaligen Platz des Herrenhauses ein. Zu Hübschs Zeit galt sie als Zweckbau, in dem das Anreiten oder Vorführen der Hengste oder ihre Dressur stattfand. Wie beim Ausführungszustand, ist die Reithalle des Plans durch zwei Durchgänge mit dem niedrigeren Vorbau verbunden, der als Verteiler zu den flankierenden Stallungen fungierte. Durch ein Portal gelangte man in die Vorhalle, die von Wachzimmern gerahmt wurde.[321] In den Ecken des siebenachsigen Vorgebäudes brachte Hübsch seitliche Treppen zu Galerie und Dach unter.[322] Der längliche Korridor "e" hatte auch beim Ausführungsentwurf die Breite der Stallkorridore.

Die Reithalle war ein mit 13 zu 5 Achsen großzügiger Hallenbau, dessen Außenfassaden durch je zwei Fenster und Strebepfeiler gegliedert waren. An der Eingangsseite kam im Erdgeschoß eine beheizbare Loge, im darüberliegenden Stock eine Galerie für Besucher zur Ausführung.[323] Die hintere Schmalseite sollte später ebenfalls eine Galerie erhalten. Beim ab 1837 errichteten Gebäude bildete der Durchgang zum "Longir-Haus" jedoch die Rückfront, so daß Hübsch dort hohe Fenster und eine Nebenpforte für die Reiter anlegte.[324] Beide Entwürfe zeigen die

---

[320]z.B. Weinbrenners (idealen) Palaisbauentwurf im "Architektonischen Lehrbuch" (mit zwei Innenhöfen), auch allgemein dessen Anlage weiträumiger Komplexe. Die Wohngebäude im Bauwerke-Plan haben nichts mit dem Rundbogenstil zu tun, sondern lehnen sich im Grundriß an Weinbrenners eigenes Wohnhaus beim Ettlinger Tor an, s. Brockhoff 1983, 58 ; A. Valdenaire, F. Weinbrenner , Karlsruhe 1919, 86.

[321]Da die Seitengebäude nie gebaut wurden, waren hier ab 1838 die Zimmer der Gestütsdirektion und der Stallknechte untergebracht.

[322]Die beiden Grundrisse GLA-G- 540 und Bauwerke-1838 sind hierin identisch.

[323]Die reduziert erbaute Anlage wurde zwei Jahre vor Auflösung des Gestüts noch beschrieben in: Karlsruhe im Jahre 1870. Baugeschichtliche und ingenieurswissenschaftliche Mittheilungen, Karlsruhe 1872, 87

[324]"... Einstweilen legte ich aber hier Fenster an und liess dagegen die Seiten-Fenster zunächst den Ecken weg, damit der weithin sichtbare (vorerst ohne Anbau bleibende) hintere Theil der Reit-Bahn keinen ungünstigen Anblick gewähre. " - Die Galerie ist im Bauwerke-Gesamtplan nicht eingezeichnet, vgl. Hübsch 1838, 58 f.

mit Stichbogen überfangenen, dreiteiligen Fenster mit Säulen; der Querschnitt von 1838 hat eine durch ein Galeriefenster rhythmisierte Besucherempore und eine darunter befindliche, apsisfömige (sic !) Loge.[325] Trotz der beträchtlichen Spannweite des Raums wurde die Karlsruher Reithalle nicht überwölbt, obwohl Monumentalgewölbe seit Schinkels Berliner Reithalle zur Aufwertung des nüchternen Raums in den 1830er Jahren Anwendung fanden.[326] Die ausgeführten Außenmauern versah Hübsch dennoch mit strebepfeilerähnlichen Verstärkungen, die sich nach oben verjüngten. Sie wiederholten die Wandgliederungen der Stallgebäude, hatten jedoch im Gegensatz zu diesen keinen Schub abzuleiten.[327] In seinen "Betrachtungen über Landkirchen" klagte der Architekt 1838 über den Reithallencharakter moderner (einschiffiger) Kirchengebäude. Umgekehrt suchte er vermutlich bei der Reithalle den "Utilitäts"-Charakter stärker hervorzustreichen. Dabei wußte er geschickt seine aus der Konstruktionsgeschichte gewonnene "techno-statische" Erfahrung für den "jedesmaligen Zweck" (1828) zu tranformieren. Das Innere der Halle war durch Wandvorlagen jochartig gegliedert, die Hauptbalken der hölzernen Dachkonstruktion ruhten auf oberhalb der Fenster ansetzenden Konsolen (vgl. 72-73).[328] Indem konstruktive Prinzipien der mittelalterlichen Sakralarchitektur für den Hallenbau herangezogen wurden, wurde die theoretisch gezogene Gattungsgrenze in der Praxis überschritten. Im Unterschied zu seinem Lehrer vermied Hübsch jedoch explizite Bezüge auf den basilikalen Raum. Weinbrenner hatte, von romantisch-religiöser Kunstauffassung unberührt, in einem vor 1800 entstandenen Entwurf seiner Reithalle den Querschnitt einer fünfschiffigen Monumentalbasilika gegeben. Das durch umlaufende Obergaden beleuchtete Mittelschiff mit hölzerner Dachkonstruktion wies er der Reithalle zu, die "Abseiten" transformierte er zu einer Folge von Stallungen. Die äußeren Seitenfassaden öffneten sich in Form dorischer Hallen.[329] Sein Schüler nutzte denselben Typus, doch aufgrund seiner Eingenommenheit für christliche

---

[325]in der Legende bez. als "c" (Reitbase-Loge) vgl. GLA-G-Karlsruhe 540

[326]Reithalle des Prinzen Albrecht zu Preußen, erbaut nach 1830, s. Schinkel-Lebenswerk, Johannes Sievers, Bauten für die Prinzen August, Friedrich und Albrecht von Preußen, Berlin 1954 . Schinkels Spitzbogenwölbung wurde in der historisierenden Reithallenarchitektur aufgegriffen.

[327]s. Abb. 73 (Kap. IV) "Quer Durchschnitt der Reitbahn"

[328]Dies kann als typisch für die Weinbrenner-Schule gelten; bereits Georg Moller hatte sich für die Holzdachkonstruktion seines Darmstädter Theaters von der Basilikenarchitektur anregen lassen.

[329] s. Ausstellungskat. Friedrich Weinbrenner. Architect of Karlsruhe , University of Pennsylvania (1986), Kat. Nr. 57-58 und Text 144.1 , 144.1. Da auf dem Blatt ein Trinkwettbewerb zwischen Herakles und Dionysos skizziert ist, wird eine Entstehungszeit um 1790 in Rom angenommen.

Kirchenbaukunst konnte er dessen Kühnheit nicht folgen. Die basilikale Tiefe und Höhe seiner Halle läßt jedoch das Vorbild noch erkennen. Der Innenraum wurde in Abgrenzung zur höfisch-barocken Tradition schlicht gestaltet. Mit dem sichtbaren Dachwerk aus Holz erinnert die Karlsruher Reithalle an Dachrüstungen italienischer Basiliken . Beim 1838 vollendeten Bau soll der Dachstuhl teilweise sichtbar geblieben sein und mit Lineamenten bemalte Balken und Deckenfelder gehabt haben.[330]

Die Rundbogenstil-Ställe waren "dreischiffige" oblonge Baukörper, deren Gebäudeecken durch zweiachsige Turmpavillions mit Walmdächern gerahmt wurden . Ihre unverputzten Flachtonnengewölbe auf "altchristlichen", mit Würfelkapitellen geschmückten Säulen stellen sich als für den Profanbau transformierte Seitenschiffe mit rhythmischen Schwibbögen dar (vgl. Abb. 74 -75). Dauerhaftigkeit und Materialersparnis nennt der Kommentar als entwurfsleitende Kriterien : "*Da die Mittel beschränkt waren, suchte ich die vorgegebene Stall-Höhe bei möglichst niedrigen Mauern zu erreichen , und brachte die Last des Dachstuhls ...auf solche Punkte, dass dieselben den Widerstand gegen den Seiten-Schub der Gewölbe vermehren hilft.*" Die mittleren Gewölbefelder hatten rautenförmige Öffnungen für "Luftzüge" und Laternen. Über den Wölbschalen befand sich ein hölzerner Dachstuhl mit Hängewerk. Wie schon beim Zollhof spiegelt die Fassadengliederung nicht die innere Aufteilung. Die Pferdestände der achtachsigen Flügel laufen bis in die Eckbauten weiter; lediglich die Schlußachse ist als Sattelkammer und Treppenaufgang zum Speicher ("g") abgeteilt. Die Eckpavillions hatten im Halbstock Heuschober[331] und rahmten die zur vorüberziehenden Landstraße ausgerichtete Schaufassade. Optisch bildeten sie wie der Mittelrisalit ein Gegengewicht zur Breitenausdehnung der Fassade. In der Ausführung betonte Hübsch, wiederum Weinbrenner folgend, die Höhe der Reithalle durch ein abgetrepptes Walmdach mit einem zierlichen "Lichtgaden" aus Rautenfenstern, wie aus einem Stich der ausgeführten Fassade hervorgeht.[332] Der Vorbau zeigte die auch für Kirchen typische Dreigliederung mit einer eingezogenen

---

[330]Hübsch 1838,ibid. Der Querschnitt der "Bauwerke" ist detaillierter ausgestaltet als der Ausführungsentwurf GLA-G- Karlsruhe 540 , Querschnitt (Detail). Eine ältere Beschreibung findet sich in : Karlsruhe im Jahre 1870. Baugeschichtliche und ingenieurswissenschaftliche Mittheilungen, Karlsruhe 1872 . Die erhaltenen Pläne im Generallandesarchiv erlauben keine Aussage zur Innenausstattung der Reithalle.
[331]Die Aussage stützt sich auf die Ansicht der Seitenfassaden der Stallgebäude auf Bl. GLA-G-539 (o. Abb.)
[332]Perspektivische Ansicht des "Landes-Gestüts-Gebäudes" Karlsruhe mit der Eingangsfassade, Stich von A. Bielefeld im Stadtarchiv Karlsruhe, Abt. XIVa, Nr. 504-505; s. a. Skalecki 1992, Abb. 4

Vorhalle. Ihr Portal mit von Stichbögen überwölbten Säulen variiert das aus dem Kirchenbau vertraute Motiv der "altchristlichern Säulenstellung", die im gleichen Jahr an der Trinkhalle in Baden-Baden und den Museumsentwürfen für Karlsruhe Eingang ins profane Werk fand.[333] Zur Charakterisierung des Gebäudes wurde im Giebelfeld darüber ein Relieftondo mit Pferdekopf angebracht.

Die dem Bauwerke-Plan entsprechende Fassadengliederung muß durch die Steinsichtigkeit mit verhaltenem Farbenspiel der Natursteine einen rustikalen Eindruck erzeugt haben. Hübsch erwähnt hier zum ersten Mal Wandflächen "*mit besonders zugerichteten Bruch-Steinen*" und aufgemauerte, unverputzte Mauerwerke mit Fugen aus gefärbtem Mörtel. Einen farblichen Kontrapunkt zum rötlichen Sandstein bildeten lediglich die hölzernen Sparrenköpfe unterhalb der Traufe und des Giebels, sowie die gelb-rötlichen Backsteingesimse.[334] Diese Materialsprache betonte den Charakter ländlicher Solidität und setzte sich energisch von Weinbrenners unter dem Einfluß der Revolutionsarchitektur entstandenem Reithallenentwurf mit dorischer Halle und antikisierenden Friesen ab. In der Vorliebe für strenge Symmetrie und eine geschlossene Hofkonzeption setzte Hübsch jedoch den Klassizismus lediglich unter "altchristlich-materialistischem" Vorzeichen fort. Die Innovationen beschränken sich auf die Bautechnik und bleiben vielleicht auch aus Mittelknappheit hinter den Forderungen von 1828 zurück. Geradezu konventionell mutet das Aufgipfeln der Fassade in der Mitte und die Rahmung durch Eckpavillions an. Zu einer konsequenten Anwendung des Rundbogenstils in Ziegelrohbauweise kam es nicht. Einige Merkmale dieser Anlage wurden jedoch in den folgenden Jahrzehnten bei Gestüten und ähnlichen Zweckbauten weitergeführt, ohne als Rezeption des Karlsruher Beispiels gelten zu können : Vor allem steinsichtige Mauerwerke, Haustein-Gesimse, die Gliederung der Flächen durch Lisenen und die Überwölbung der Ställe setzten sich aus ökonomischen und praktischen Erwägungen durch.[335] Die stilistische

---

[333]s. Hübsch (1862), Die altchristlichen Kirchen...(Atlas), Taf. IV. fig 21 (S. Stefano rotondo). Eine ähnliche Vorhalle mit demselben Portal griff Hübsch noch 1846 in seinen Entwürfen zu einem Gebäude für die Anatomie und Zoologie der Universität Heidelberg auf, s.w.u.

[334] Die Anlage war 1838 bezugsfertig.

[335]Carl Theodor Ottmer bemerkt z.B. 1841 zu seiner neuen Kavallerie-Kaserne im Rundbogenstil (Braunschweig) : "Von der Absicht geleitet, daß es Aufgabe der Baukunst ist, den Zweck durch möglichst geringe Mittel zu erfüllen und daß hauptsächlich nur durch einfache Formen und gleichmäßige Theilung der Masse eine große Wirkung hervorgerufen werden kann, ist vorliegende Façade entworfen...Den Ausdruck von Kraft und Großartigkeit glaube ich durch Anwendung des Rundbogenstyls noch erhöhen zu können.", Z.f. praktische Baukunst, 2, 1842, hier zit. n. Skalecki 1992, 100

Gesamthaltung und die strenge Axialsymmetrie entsprachen wenige Jahre nach ihrer Veröffentlichung nicht mehr den Tendenzen der Gestütsarchitektur.[336]

Das Museum in Karlsruhe (1836/ 37-1846)

Die Kunsthalle in Karlsruhe zählt zu den aufwendigsten Bauprojekten in Hübschs Oeuvre und markiert einen deutlichen Entwicklungssprung seines Stils (Abb. 76). Fast scheint es, daß die ein Jahr nach der Eröffnung des Museums publizierte Schrift "Die Architectur und ihr Verhältniß zur Malerei und Skulptur" (1847) von den praktischen Erfahrungen dieses Projekts abstrahiert.[337] In der Chronik gebauter Museumsarchitektur der ersten Jahrhunderthälfte schließt sich der Karlsruher Bau an die ersten Museen für bildende Künste an, die durch Schinkel in Berlin und Klenze in München ausgeführt worden waren.[338] Wie dort, verdankte sich die Museumsgründung noch fürstlicher Protektion, zielte jedoch auf eine öffentlich

---

[336]zur Architektur nach 1840 vgl. Skalecki (1992), 50, 187-212, bes. 209, 226; F. Traut, Gestüte Europas, Verden 1971, 186 f. Mit der Überwindung des Klassizismus setzten ein stilistischer Pluralismus und ein Zug zur aufgelockerten Gruppierung der Gebäude ein. Die "H"-förmige Struktur des Bauwerke-Plans findet sich ähnlich beim neuen Königlichen Landesgestüt in Augsburg von 1905. Die Anzahl der benötigten Gebäude war jedoch zu vielfältig geworden, um die klassizistische Geschlossenheit des Bauwerke-Entwurfs zu erreichen.

[337]Das Museum wurde am 5. Mai 1846 eröffnet, daher fällt die Abfassung seiner theoretischen Maximen in die Zeit des Kunsthallenprojekts.

[338]Da der Stuttgarter Antikensaal nicht zustande kam, steht Karlsruhes Museumsgründung , bezogen auf das Territorium des gerade aufgelösten Hl. Römischen Reichs, an dritter Stelle, s. Volker Plagemann , Das deutsche Museum, München 1967, 32

wirksame, bürgerliche Bildungsinstitution. Mit dem Regentenwechsel 1830 wurde die großherzogliche Kunstsammlung öffentlich. Der kunstsinnige Großherzog Leopold (1830-1852) war zugleich Präsident des Karlsruher Kunstvereins.[339] Gerade für Hübsch, der zahlreiche Kontakte zu Malern und Bildhauern in Baden, Frankfurt , München und Rom unterhielt, mußte der Plan zu einem Museumsgebäude für die Residenzstadt wie die endlich greifbare Verwirklichung eines lange gereiften Konzepts wirken, das auf eine Einheit von Architektur, Ausstattung und "Bestimmung" - in diesem Fall die Sammlung- zielte. Die während der Frankfurter Zeit in bezug auf das Städelsche Institut gehegten Hoffnungen hatten sich nicht erfüllt . Seine errichteten Profanbauten (Karlstor, Finanzkanzlei, polytechnische Schule) demonstrierten zwar die propagierte Reformarchitektur, doch die Bauaufgabe Museum bot in höherem Maß die Chance, wie in den bewunderten "Blüthenperioden" alle Kunstgattungen an einem Bau zusammenzuführen.

In Relation zu den Bausummen, die für Schinkels Museum am Lustgarten oder Klenzes Glypothek und die Pinakothek zur Verfügung standen, nehmen sich die Verhältnisse in der badischen Residenz allerdings von Anbeginn moderat aus. Seit Leopold die Nachfolge angetreten hatte, wurde über die Präsentation der Kunstwerke beraten. Die langwierige Planungsgeschichte kreiste zunächst um die Erweiterung des alten "Academie-Gebäudes" aus den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, worin sich die Karlsruher Zeichen- und Malschule und Teile der bereits dorthin ausgelagerten Kunstsammlung befanden.[340] Der zum Direktor der Sammlung ernannte Hofmaler Karl Ludwig Frommel regte eine ständige Präsentation, zunächst zur Geschmacksbildung der Zeichenschüler, an. Nicht zuletzt durch das Engagement Hübschs und Frommels steigerten sich die bescheidenen Ausbaupläne im Verlauf der Planungsgeschichte zu einem aufwendigeren

---

[339]Die Öffnung der fürstlichen Sammlungen für bürgerliche Besucher setzte unter dem Eindruck des Pariser Vorbilds 1806 ein. Der Kunstverein , 1818 gegründet, wurde zwischen 1821 und 1830 durch Leopold von Baden präsidiert. Der Bau eines Kunstmuseums steht somit am Ende der 1806 begonnenen Entwicklung, vgl. Asche, Karlsruhe. Geschichte der Stadt (1998), 226-228, 238. - Großherzog Leopold von Baden war der erste Regent aus der Hochberger-Linie, d.h. seine Legitimation war brüchiger als die seines Vorgängers Ludwig. Er starb im April 1852; sein Sohn Friedrich (1826-1907) trat ab 1856 die Nachfolge an, s. Ausstellungskat. Großherzog Leopold von Baden, Karlsruhe 1990, 2 f. und Anhang.

[340]Seit dem Tod des Großherzogs Karl Friedrich (1811) war eine nicht näher zu bestimmende Auswahl von Antiken, Gemälden und Graphiken in die Zeichenakademie verbracht worden, s. W. Rößling, "Studien zur Baugeschichte des Academiegebäudes und der Großherzoglichen Kunsthalle in Karlsruhe", Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 23, 1986, 78

Neubauprojekt.[341] Das 1835 angekaufte, vom Großherzog bestimmte Eckgrundstück an der heutigen Hans-Thoma-Straße war durch die Nähe zum Zirkel ungleichmäßig trapezförmig und zudem mit Altbauten verstellt, die zu erhalten waren. Alle hier errichteten Gebäude zählten zur Hofausstattung . Auf der nordwestlichen Hälfte erstreckte sich das längliche, dreistöckige Akademiegebäude; auf der zum Schloßplatz weisenden Seite stand das kleinere Hofkassen-Gebäude.[342] In seinen ersten , vor Frühjahr 1837 entstandenden Entwurfszeichnungen ging Hübsch noch von der Überformung des älteren Akademiegebäudes aus, das zum Nebenflügel seines angestückten Neubaus werden sollte. Aus Rücksicht auf das in Sichtweite befindliche Schloß konnte dieser neue Verbindungsflügel ("Academie-Gebäude") nur mit der Hauptfassade zur Stadtseite, nach Südwesten, orientiert sein, was auch für die Ausführung bestimmend blieb. Die in der Literatur zum Karlsruher Museum aufgearbeitete Planungsgenese soll an dieser Stelle nicht zum wiederholten Mal ausgebreitet, sondern deren wichtigste Aspekte herausgegriffen werden.[343] Hübsch wandte sich bereits in diesem frühen Stadium von der klassizistischen Formensprache ab und projektierte einen über 19 Achsen langen, zweistöckigen Hauptflügel mit übergiebeltem Mittelrisalit, der strukturell auf die Palast- und Villenarchitektur Italiens und formal sogar auf Vorentwürfe zur polytechnischen Schule zurückverweist. Die den Mittelrisalit symmetrisch flankierenden Flügel in Ziegelbauweise weisen durchgängig gewölbte Tür- und Fensteröffnungen auf. Als

---

[341]Da Karlsruhes Kultur ohne nennenswerte kunstinteressierte Öffentlichkeit auskommen mußte - auch der 1818 gegründete Kunstverein konnte dies nicht so bald ändern- scheint der Anschluß an die größeren Residenzstädte Berlin und München den Ehrgeiz beflügelt zu haben, s. Ausstellungkat. Kunst in der Residenz , Karlsruhe 1990, 8 ff. , 385. Umbaupläne für die alte Akademie und Museumspläne lassen sich bis zur Ära Weinbrenner zurückverfolgen, der auch zu den Gründungsmitgliedern des Kunstvereins gehörte.

[342]Der neue Hübsch-Flügel fügte sich noch bis zur Beschädigung im Zweiten Weltkrieg an die alte Zeichenakademie. Deren baufällige Ruine wurde zu Beginn der 1950er Jahre abgerissen; heute steht an gleicher Stelle der postmoderne Mohl-Flügel. Zur Akademie vgl. Rößling (1986), Abb. 2-3. Die Hofkasse an der Waldstraße wurde für den an Hübschs Hauptgebäude anschließenden Seitenflügel von Josef Durm 1890 abgerissen.

[343]Zur Vor- und Baugeschichte des Museums in Karlsruhe nach den Quellen s. Volker Plagemann, Das deutsche Museum, München 1967, 23 f. ; 93-101 ; Wilfried Rößling, "Studien zur Baugeschichte des Academie-Gebäudes und der Großherzoglichen Kunsthalle in Karlsruhe", in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 23, 1986, 77 ff. und zur späteren Erweiterung des Hübsch-Flügels im 19. und 20. Jahrhundert durch Josef Durm, Heinrich Amersbach und Heinz Mohl s. (derselbe) : " Die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Ein Museum- vier Architekten", in: Ausstellungskat. Hübsch 1983, 80-95; Uta Hassler, "Die Kunsthalle in Karlsruhe. Baugeschichte und Restaurierung", in: Architectura, 19, 1989, 166-209 ; (dieselbe), Die Kunsthalle als Kunstwerk, Karlsruhe 1993

Gegenstück zu Weinbrenners Museumsplänen erscheinen auch die Variationen der überwölbten Arkadenvorhalle, die mal als Loggia dem Eingang vorgelagert oder in den Baukörper gezogen ist (Abb. 77).[344] Als Zugeständnis an die noch dominante Klassik im Bildungsbau erscheinen Zahnschnittfries und Tympanon und ein hoher Sockel, der Gelegenheit zu einer mehrläufigen Treppenanlage in der Vorhalle gab.[345] Die hierauf folgende Vier-Säulen-Halle drängte das Treppenhaus zum Obergeschoß in den Westflügel, wie überhaupt eine unregelmäßige Disposition noch hinter gleichförmigen Fassaden verborgen wurde. Weder diese Planung noch die Einrichtung einer "Kunstunterrichtsanstalt" im Neubau bestimmten die Ausführung, dennoch stellte die angestrebte Einheit aus Kunstverein, Künstlerausbildung und Kunstausstellung die Weichen für die spätere Konzeption des Museumsgebäudes. Aus dieser Vorgeschichte resultierte ein heterogenes Raumprogramm, das Plagemann mit dem Begriff "Vielzweckmuseum" bezeichnete. Hübsch nannte später die kleineren italienischen Museen und Galerien als geeignete Vorbilder. Ihre unterschiedlich großen Säle seien nicht nur mannigfaltiger, "sondern auch für die zweckmässige Aufstellung so verschiedenartiger Gegenstände günstig".[346]

1. Die Architektur des Museums

Bis zu den ausgearbeiteten, kommentierten "Präsentationsplänen I und II" vom März und Sommer 1837 wurde ein umfängliches Raumprogramm umrissen. Neben der Anlage von Ausstellungssälen waren zunächst Werkstätten, Künstlerateliers, Räume für Wechselausstellungen des badischen Kunstvereins und der jährlichen Industrieausstellung, Unterrichtsräume der Zeichenakademie und ein Saal mit Büsten "verdienstvoller Männer des (badischen !) Vaterlandes" geplant .[347]

---

[344]Es handelt sich um die Fassadenstudien GLA-G-Karlsruhe 502-503 im Generallandesarchiv aus der ersten Planphase bis Frühling 1837 und den passenden Grundriß GLA-G-Karlsruhe 496, s. Plagemann (1967), Die Kunsthalle in Karlsruhe, Abb. 86-87; Hassler (1993), 20 f.

[345]Diese Treppenanlage in den oben genannten Aufrissen kann in Kenntnis des Schinkelschen Alten Museums geplant worden sein; konkrete Hinweise finden sich jedoch nicht. Hübsch beschäftigte sich seit 1822 mit dem "Palast-Styl", s. Hübsch (1838), Einleitung, 1 f.

[346]Hübsch (1838), "Museum", 63-66

[347]vgl. GLA 237 / 4443, Entwurfskommentar zur ersten Präsentationsplanung, 1. 3. 1837 (MS), "Erster Grundriss" /Säulensaal "g", in: GLA 237/ 4443 - Diese kleinere "Ruhmeshalle" zu Karlsruhe spricht für die Kenntnis des Münchner Baugeschehens, wurde jedoch nicht weiter verfolgt.

Während der Planung und Ausführung des "Academiegebäudes" ab August 1837 änderten sich die Raumfunktionen, zumal der fürstliche Kernbestand der antiken Skulpturen, Gemälde und Kupferstiche nach und nach ergänzt wurde. Parallel zur architektonischen Planung liefen Verhandlungen zum Ankauf etruskischer Vasen in Neapel und der "Antiquitäten von Genua". Hübsch selbst vermittelte offensichtlich den Ankauf von Gemälden und Zeichnungen der Nazarener für die Kunsthalle.[348] Die Raumfolge konnte daher nicht wie in München und Berlin auf eine homogene Sammlung, gar nach Gattungen oder Schulen getrennt, zugeschnitten werden . Das zeitgenössische Ideal einer axialsymmetrischen Anlage mit gleich dimensionierten Sälen schien angesichts der Vielzahl der Ausstellungsstücke auszuscheiden. Noch 1847 heißt es dazu :

> "Das Gebäude hat die Bestimmung, die vorhandenen und ferner noch hinzukommenden Kunstwerke, antiken Vasen, Abgüsse von Statuen, Büsten und Bronzen, von der frühesten Zeit bis zur Gegenwart, sodann Gemälde, Cartons, Handzeichnungen , Kupferstiche, Radirungen durch eine vorteilhafte Aufstellung dem Publikum nicht nur zu erfreuen, sondern weit mehr noch zur belehrenden Anschauung zu bringen, damit diese ausgezeichneten Vorbilder um so leichter ihren wohlthätigen Einfluß auf die Verschönerung und Gesittung des Lebens ausüben, und angehende Künstler und Gewerbsleute sich nach ihnen ausbilden können." [349]

Doch auch die zweite Idealvorstellung der damaligen Theorie zum Museumsbau seit Stieglitz' "Encyclopädie", das Museum als freistehender monumentaler Bau in städtebaulich beherrschender Lage, erwies sich in Karlsruhe von Anbeginn als schwer zu verwirklichen.[350] Die ein Jahr nach Baubeginn publizierte Erklärung in den "Bauwerken" begründet , warum die "schöne Bestimmung" des Museums nicht in einer "freie (n) und grossartige (n) architectonische (n) Anordnung" Ausdruck

---

[348]GLA 237/ 4443 und GLA 56/ 1822. Rittmeister Maler , Geschäftsträger bei Hof und Kunstkenner berichtete dem Ministerium für auswärtige Angelegenheiten seit 1835 laufend aus Rom und Neapel über Ausgrabungen und lohnende Sammlungen. Er besorgte im Auftrag des Herzogs den Ankauf einer antiken Vasensammlung (ca. 500-600 Gefäße) , die "von dem verstorbenen Bischof Mola in der Zeit der größten Ergiebigkeit der Ausgrabungen angelegt worden" und von dem Adeligen Torrusio (?) aus finanzieller Verlegenheit angeboten wurde, s. Brief Malers aus Neapel vom 11.11.1837. Zu weiteren Verhandlungen s. u.a. Schreiben vom 15.1.1838 und vgl. ibid., Juni 1839, Korrespondenz zum Ankauf "römischer Alterthümer" die bei Neuenheim nahe Heidelberg entdeckt worden waren, in: GLA 237/ 4443.

[349]"Verzeichnis der Kunstgegenstände in der Grossherzoglichen Kunsthalle zu Carlsruhe",. Karlsruhe 1847, hier zit. n. Plagemann (1967), 96

[350]vgl. Stieglitz, Artikel "Museum", in: Encylopädie der bürgerlichen Baukunst (1797). Gegenüber der älteren Tradition der fürstlichen Kunstsammlungen sollte ein Neubau sich architektonisch als bürgerlicher Bildungsbau abgrenzen, weshalb die Lage des Museums einen hohen Stellenwert erhielt. Schon Aloys Hirt , der Berliner Vorkämpfer des reinen Kunstmuseums, hatte das Museum als die Stadt verschönerndes "Monument" in günstiger Lage aufgefaßt.

finden konnte : Nicht nur Plastik und Malerei, sondern "Antiquitäten verschiedener Art" sollten in dem Neubau ausgestellt werden, dessen Gestaltung durch die Schloßnähe und die Altbauten eingeschränkt war.[351]

Die hohe Anzahl der Entwürfe, die von 1837 bis zu den leicht geschönten Lithographien in der zweiten Bauwerke-Folge (1852) reichen, läßt dieses Projekt als wichtigsten öffentlichen Profanbau nach dem Hoftheater erscheinen. Hübsch wollte zweifellos ein Exempel für die Flexibilität und Zeitgemäßheit des Rundbogenstils zu statuieren : Durchgängige Ziegelgewölbe sind daher eine Konstante seiner Pläne, die er Schritt für Schritt vor Baubeginn im August 1837 und noch mit der Aufführung des oberen Stockwerks bis 1841 präzisierte und ständig überarbeitete.[352] Hier genügt eine knappe Zusammenfassung der wichtigsten Änderungen und Bauideen. Die im wesentlichen in drei Etappen entwickelte Ausführungsvariante konterkariert die Hübsche Theorie des wohlfeilen Bauens insofern, als der Aufwand überproportional zum Zweck von Jahr zu Jahr bis zur Ausstattung der Säle anstieg. Noch vor der Zustimmung der Stände entstand ein vier Risse umfassender "Präsentationsplan I " samt einer Grundrißerläuterung vom März 1837. Der neue Flügel nimmt darin die gesamte Länge der südwestlichen Grundstücksseite ein und ist dem Längsflügel der Akademie vorgelagert, da die Überkronung aufgegeben werden mußte. Die Bauflucht verschob sich damit um drei Achsen Richtung Stadt.[353] Dieser erste Plan zu einem mit der Zeichenakademie verbundenen Neubau wurde von der Zweiten Landtagskammer im Juli genehmigt, wobei 100.000 fl. für die

---

[351]Hübsch, Bauwerke, 1. Folge, Textband 1838, "Das Museum zu Carlsruhe", 63 f. Die Bezeichnung "Museum" wird gewählt, "um die Bestimmung dieses Gebäudes deutlicher anzuzeigen". In den Bauakten wird es hingegen als "Academie- Gebäude" bezeichnet, weil - so Hübsch - "das ältere Gebäude von gleicher Bestimmung einmal diesen Namen führt...". Von Weinbrenner stammte ein Casino, das auch nach der sich dort versammelnden Gesellschaft "Museum" genannt wurde. Der Begriff Kunsthalle wird im ersten Katalog von 1847 gebraucht.

[352]Klenzes Glypothek, die im Inneren gewölbte Säle aufwies, jedoch ionische Portiken an den Fassaden hatte, ist nach dem rigorosen Maßstab "tektonischer Wahrheit" inkonsequent, vgl. hierzu Hübsch 1838, 63-66

[353]Der Präsentationsplan, bez. " Entwurf zu einem Museum" , erläutert von Hübsch am 1.3. 1837 , umfaßt 4 Blätter: "Grundriss des ersten Stockwerks" , GLA-G- Karlsruhe 499 und "Grundriss des zweiten Stockwerks", GLA-G- Karlsruhe 500, die den beiden undatierten Grundrissen im Kupferstichkabinett der Kunsthalle Karlsruhe sehr ähnlich sind. Zu letzteren s. Ausstellungskat. Hübsch 1983, Nr. 64 und 66. Auch die beiden Schnitte durch den Hauptflügel (GLA-G- Karlsruhe 510) ähneln undatierten Pendants in der Kunsthalle. Die Forschung hat eine unvollendete , aquarellierte Fassadenstudie (GLA- G- Karlsruhe 508, s. a. Kat. Hübsch 1983, Nr. 62) diesem Plansatz zugeordnet, s. Rößling 1983, 80 f. und Hassler 1993, 24 m.w. Abb.

Architektur und 25.000 fl. für den Ankauf von Kunstwerken bewilligt wurden.[354] Auf dessen Basis legte Hübsch im Sommer 1837 den überarbeiteten "Präsentationsplan II"[355] vor, dessen Struktur auch in den (vierflügeligen !) Ausführungsplänen aufgenommen und verbessert wurde. Die wichtigsten Änderungen ergaben sich durch die Vermessung des asymmetrischen Bauplatzes. Die ungleichmäßig kurzen Seitenflügel des projektierten Museumsgebäudes, wie sie auch im Grundriß der zweiten Planung zu sehen sind, mußten wie die Altbauten zum Schloßturm fluchten (Abb. 78). Die großzügige Treppenanlage zum Hochparterre aus den Vorentwürfen fiel dem Verzicht auf das Sockelgeschoß zum Opfer. Hierdurch rivalisierte der Bau mit flacher Dachneigung nicht mit dem Schloß. Der ausführungsrelevante Schritt war die Verlegung des Haupttreppenhauses in die Gebäudemitte als "Verteiler" zu den nun im Kernbau axialsymmetrisch angelegten Ausstellungsräumen. Die Aufteilung in vom zentralen Treppenhaus abgehende, schmale Galerien mit großem Lichteinfall und von dort erreichbare, rechteckige Säle mit je zwei Marmorsäulen[356] übertrug sich auf die Ausführungsvariante. Die Kombination des Treppenhauses mit einer separaten Vorhalle behinderte in den Präsentationsplansätzen I- II noch die bequeme, mittige Anordnung der seitlichen Türen zu den "Corridoren" hinter der Hauptfassade. Während die aus dem Palastbau stammende "Durchfahrt" zum Innenhof sich in der Ausführungsvariante durchsetzte, wurden die beiden zur nördlichen Hofseite weisenden "Relief-Säle" seitlich dieser Korridors nicht mehr mit apsisförmigem Abschluß nach Norden , sondern wie im obigen Grundriß quadratisch angelegt.[357] Diese Korrekturen sind

---

[354]Die aus dem Grundstock finanzierte Gesamtsumme von 125.000 fl. sollte verzinst werden, die Zinsen für weitere Kunstwerke verwendet werden am , s. "Bekanntmachung : Großherzogliches Staats-und Regierungsblatt, 18.7. 1837 und "Commissions-Bericht über den Gesetzesentwurf, die Vergrößerung des zur Civilliste gehörigen Academiegebäudes betr.", beide GLA 237/ 4443 , Genehmigung vom 15. 7. 1837

[355]signierter Plansatz in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Sommer 1837), Grundriß SKK-1944-102 ; Querschnitt durch das Haupttreppenhaus / Querschnitt eines Seitenflügels des Neubaus, SKK- 104 und kolorierter Fassadenaufriß (identisch mit Aufriß der ersten Präsentationsplanung), SKK-101, vgl. Kat. Hübsch (1983), Kat. Nr. 63 und Hassler (1993), 26-29, Abb. 21-23. Der dritte Plansatz des Ausführungsprojekts im Generallandesarchiv ist von Rößling ausführlich dokumentiert worden, s. Kat. Hübsch (1983), Kat. Nr. 68 -70

[356]Zunächst aus Sandstein geplant, wurden die Hauptstützen der gewölbten Erdgeschoßsäle aus Marmor gefertigt, wie im Brunnensaal der Trinkhalle zu Baden-Baden. Hübsch argumentiert im Antrag an das Finanzministerium vom 23.1. 1838 geschickt mit höherer Dauerhaftigkeit, besserer Statik *und* Ästhetik: Marmor sei dem "Zweck des Gebäudes" angemessener , da "opulent", s. GLA 237/ 4443

[357]s. Grundriß der ersten Präsentationsplanung und Hübschs Erklärung zu seinem Museumsentwurf I , datiert vom 1. März 1837, vierseitiges MS, in: GLA 237/ 4443 ("Bausache : Das Academiegebäude und deßen Vergrößerung"). Die Kosten

auch in den ein Jahr nach Baubeginn publizierten "Bauwerke"-Lithographien berücksichtigt. Aus dem ersten Präsentationsplan resultiert die anmutigere Hauptfassade mit quattrocentesker Doppelloggia über drei Achsen (Abb. 79) , die den kompakten Baukörper in der Mitte öffnet.[358] Ihre durch Friese gefaßten Rundbögen und korinthisierenden Kapitelle zeigen einen gesteigerten Aufwand an Bauschmuck, der in seiner byzantisierenden Zierlichkeit einen neuen Zug in das Projekt bringt. Der Bau hat einen Quadersockel, Eckaufmauerungen und wird im ersten Geschoß durch Doppellisenen gegliedert. An der Rückwand der oberen Loggia sollten, "vom Wetterschlag geschützt"[359], drei von der Straße aus gut sichtbare Wandbilder mit Themen der badischen Geschichte entstehen. Des "passenderen Costüms" wegen wurden Sujets aus dem Mittelalter vorgeschlagen.[360] Zur besseren Beleuchtung der Seitenflügelgalerien ersetzte Hübsch die schlichten Rundbogenfenster durch "altchristliche" Palladio-Fenster mit zierlichen Säulchen. Während Giebelakroterien, Fensterform und Freskierung eine renaissancehafte Inszenierung zwischen Raffael und Quattrocentovilla anstimmten, schlugen sich bei den (nicht näher bezeichneten) Statuen auf Wandkonsolen gotische Einflüsse nieder. Im Eingangsbereich der quaderverblendeten Halle waren "zwei Brunnen mit Sandsteinstatuen (die Sculptur und die Malerei vorstellend)"[361] vorgesehen , die jedoch bei der ausgeführten Variante durch den Verzicht auf die zweistöckige Loggia des Mittelrisalits entfielen.

Die lithographierten Pläne basieren auf der zweiten Präsentationsplanung, entsprechen in der Gliederung des übergiebelten Mittelbaus und in der Form der Gewölbe aber nicht der Ausführung. Obgleich der Abriß der Altbebauung nicht zur Debatte stand, ergänzte Hübsch seinen südwestlichen Neubauflügel nun in der dritten Planstufe zu einer repräsentativen Vierflügelanlage, die wie seine Finanzkanzlei typologisch auf barocke Schloßkarrees verweist. Der lithographierte Grundriß des ersten Stocks (Abb. 80, rechte Hälfte) wiederholt die Disposition der zweiten Planstufe. Die Aufteilung der Seitenflügel des tatsächlich errichteten

---

veranschlagte der Architekt mit 109.300 fl., darin waren noch die "Herstellungen im bestehenden Flügel" (der Akademie) miteinberechnet.

[358]Der Bauwerke-Aufriß stimmt mit der Fassadenskizze GLA-G-Karlsruhe 508 des ersten Plansatzes überein.

[359]Entwurfskommentar zu Planung I (März 1837) , s. "Offene Halle", GLA 237 / 4443

[360]Zitat im Antrag der eigens gegründeten "Kunstkommission" (u.a. Hübsch , Frommel) vom 19.12.1837 zur Ausstattung des Museums mit Malerei und Plastik, hier zit. n. Ausstellungskat. Kunst in der Residenz, Karlsruhe 1990, 16

[361]Hübsch (1838), 63 f.

Gebäudes (vgl. Abb. 78) in je zwei längliche Südwestgalerien und damit verbundene Ausstellungssäle in beiden Geschossen spiegelt bereits die Ausführungsvariante. Die Verbindung mit der alten Zeichenakademie wird jedoch zugunsten einer idealen Grundrißorganisation unterdrückt und fehlt seltsamerweise sogar in den Ausführungsplänen ("Planstufe III") im Generallandesarchiv.[362] Stattdessen zeigen alle folgenden Grundrisse wie hier drei Ergänzungsflügel, in denen sich die Galerien und Ausstellungssäle bis zum nördlichen, schmaleren Flügel fortsetzen. Nach dem Abriß der Zeichenakademie sollten deren Räume und die Wohnung des Galeriedirektors dorthin verlegt werden, weshalb die angestrebte Axialsymmetrie sich hier nicht einhalten ließ.[363] Eine Konstante bildet jedoch die seit 1837 festgelegte Geschoßgliederung des Südwestbaus in zwei Vollgeschosse und ein in Höhe des Treppenpodests eingezogenes Mezzaningeschoß ("Entresol") für die Portierswohnung, wie es ein noch zu erläuternder Querschnitt durch den Mittelbau zeigt.[364] Das zentrale Treppenhaus sollte zweifellos den Anschluß weiterer Flügel im Innenhof ermöglichen. Dieser Zentralraum war im ersten Plan mit hohen Gewölbeschalen nahezu überkuppelt und erhielt erst im Laufe des Jahres 1838 seinen endgültigen Grundriß. Nach einem mehrwöchigen Italienaufenthalt im Spätsommer 1838 verwarf Hübsch die zweistöckigen Arkaden, um "mehr Geräumigkeit für das Treppenhaus" und "mehr Harmonie" an der Hauptfassade zu erreichen.[365] Die geschätzte Einsparung von 3000 Gulden wünschte er für die Fassaden des Erdgeschosses zu verwenden, die anstelle steinsichtiger Backsteinmauerwerke eine Verkleidung aus grauen Sandsteinquadern erhalten sollten.[366]

---

[362]Dieses dritte Entwurfsstadium bleibt hier zugunsten der Lithographien von 1852 ausgespart. Im vierflügeligen Grundriß (GLA G-Karlsruhe 367) ist der ausgeführte Mittelbau eingezeichnet und der Fassadenaufriß (mit Tektur) den neuen Gegebenheiten angepaßt (GLA-G- Karlsruhe 509). In der Vierflügelanlage sind die Bauetappen durch Straffuren differenziert. Die passenden Aufrisse für die zum Schloß fluchtenden Seiten- und Rückfassaden (GLA-G-Karlsruhe 511-512) sind im Rahmen dieser Arbeit irrelevant, da sie erst beim Ausbau der Kunsthalle unter Josef Durm eine Rolle spielten. Zu den hier genannten Plänen s. Ausstellungskat. Hübsch (1983), Kat. Nr. 68-70; Rößling (1986), 83 ff. ; vgl. Hassler (1993), 33 ff.
[363]Diese "vier Statuen an der Façade" für 8000 fl. werden im Entwurfskommentar vom 1. 3. 1837 nicht näher bezeichnet, s. GLA 237/4443
[364]Diese Gliederung ähnelt der polytechnischen Schule und geht auf die erste Präsentationsplanung zurück, vgl. "Grundriss des zweiten Stockwerks", Präsentationsplanung I (März 1837) , GLA- G-Karlsruhe 500 und Querschnitt durch den Mittelbau GLA-G-Karlsruhe 510. in: Hassler (1993), 17 und 20
[365]Brief Hübschs vom 23. 1. 1839, GLA 237/ 4444 . In diesem Brief an das Finanzministerium begründete er die nochmalige Überarbeitung des Mittelbaus.
[366]Hübsch gab an, sich seit seiner Rückkehr aus Italien mit der "Verbesserung an rubricirtem Bau" auseinandergesetzt zu haben und unterbreitet dem Finanzministerium den Wegfall der "früher projektirten offenen Halle des zweiten

Durch den Raumgewinn ließen sich alle an das Treppenhaus grenzenden Galerien und Säle geschickter erschließen und der Hauptraum durch eine doppelläufige Treppenanlage zum Obergeschoß aufwerten. Damit war der Durchbruch zum ausgeführten Bau erreicht, wie er aus der perspektivischen Ansicht (vgl. Abb. 76) und den dazugehörigen Rissen der zweiten "Bauwerke"-Serie von 1852 hervorgeht (Abb. 81-82). Die Fassade erhielt im Erdgeschoß ein vorgeblendetes Rundbogenportal mit kannelierten Säulen, das geringfügig aus der Hauptflucht vorkragt. Das Gurtgesims der Hauptfassade wird am Mittelbau zu einer Brüstung , und anstelle der Loggia beleuchtet ein Arkadenfenster mit Säulen das Treppenhaus.[367]

In den äußerlich konventionell anmutenden Baukörper integrierte Hübsch konsequent eine von Jahr zu Jahr komplizierter werdende Gewölbetechnik, die sich aus dem theoretischen Anspruch "kühner Constructionen" auf Basis überwölbter Säulen erklärt. Die vollständige Überwölbung aller Säle, Korridore und des Treppenhauses in Ziegelbauweise gehört zu den frühesten Planungsideen dieses Museums.[368] Die Entwicklung läßt sich zusammenfassend als Weg vom Einfachen zum Komplizierten, vom Tradierten zum Gewagten, vom Rundbogen zum Stichbogen umreißen und transzendierte die an griechischen Denkmälern bewunderte Zweck-Mittel-Relation bei weitem. In den Antikensälen des Erdgeschosses waren seit 1837 flache Wölbschalen über Gurtbögen geplant, die in der Raummitte nur von den Säulen getragen wurden. Im Eingangsbereich und den länglichen Galerien sollten die Flachtonnen durch eiserne Zugbänder stabilisiert werden. In der ersten Bauwerke-Publikation fehlen noch die beiden Schnitte durch das Treppenhaus, weil die Gewölbeform noch nicht endgültig feststand. Der hier gewählte Querschnitt durch den westlichen Flügel neben dem Haupttreppenhaus ("Durchschnitt nach y-y") zeigt ein Übergangsstadium, nachdem die steil angesetzten Wölbungen mit Oberlichtern der ersten Planung aufgegeben wurden

---

Stokwerks" zugunsten gekuppelter Fenster unter dem "Fronton" des Mittelrisalits. Im zweiten Teil des Schreibens geht er auf die Quaderverblendung ein, s. GLA 237/ 4444, Schreiben des Architekten vom 23.1. 1839

[367]Die korinthisierenden Kapitelle wurden in der Architekturkritik u.a. von Franz Kugler gewürdigt, s. F. Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1854, hier Bd. III, 535 f.

[368]Nach Hübschs spezifischer Definition des Monuments sollten sich die "monumentalen Eigenschaften nicht blos auf einzelne Theile, etwa die Haupt-Façade" beschränken, sondern "gleichmässig auf das Ganze" ausdehnen, s. Hübsch (1838), "Museum zu Carlsruhe", 63 f.

(Abb. 83).[369] Während die schmalen Galerien die Flachtonnen der Vorhalle[370] wiederholen, entwickelte Hübsch für die mittleren Gemäldesäle eine neuartige Konstruktion, die er "Trichtergewölbe" nannte. Wie im Fall der St. Cyriakus-Kirche ging es ihm darum, den Raum stichbogenförmig in Backstein zu überwölben, ohne die Außenmauern verstärken oder "sichtbare lange Schlaudern" einziehen zu müssen.[371] Im Unterschied zum Erdgeschoß waren alle Säle des oberen Geschosses stützenlos; in den mittleren Sälen konnte die Beleuchtung nur durch Oberlichter erfolgen. Die Gewölbekappen wurden zwischen sich kreuzende Backsteingurtbögen gespannt, deren Bogenprofil in den Plänen parallel zum Bau des ersten Stocks weiter ermäßigt wurde, bis der Eindruck nahezu schwebender Gewölbe erreicht war. Die ausgeführten "Trichtergewölbe" hatten mit den nahezu kuppelartigen Wölbschalen der Anfänge nichts mehr gemeinsam.[372] Im publizierten Längsschnitt durch das Treppenhaus und den Seitenflügel wurden die ausgeführten Oberlichter der Säle (Abb. 84) nicht eingezeichnet. In den Galerien wurde das Licht zur Ausstellung von Zeichnungen durch Verhängen der Fenster gedämpft.

Beim Treppenhausgewölbe entfaltete Hübsch den Ehrgeiz, ein bislang als statisch undurchführbar geltendes Gewölbe zustande zu bringen. Wie kompliziert sich der

---

[369]Zunächst waren im Treppenhaus und in den oberen Galerien Oberlichter geplant, die später entfielen, s. Entwurfskommentar , März 1837 , "Erklärung des zweiten Stockwerks", "a) Treppenhaus, von oben erleuchtet" und "c) Corridore, ...welche aber ausserdem für die jährlichen Kunstausstellungen einen ... sehr günstig beleuchteten Raum gewähren, da hier - beliebig zu öffnende - Oberlichter angebracht, und auf beiden Seiten Bilder gestellt werden können...", GLA 237 /4443 - Die Genese der Gewölbe ergibt sich aus Vergleich der Schnitte GLA-G-Karlsruhe 510 (1. Präsentationsplan) mit den beiden Querschnitten in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (SKK-104) und den hier gewählten der Bauwerke von 1852, vgl. ausführlich Hassler (1993), Abb 20, 23-24, 30-31

[370]Diese Flachtonnen präsentierte der Architekt in den Bauwerken als moderne Variante der gewölbten Halle, vgl. Hübsch (1838), Textbd. Abb. 12-13, Illustration zur überwölbten Halle mit und ohne Eisenverstrebungen; vgl. Hübsch (1862), Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen, Tafel LXII, fig.1-2 , Trinkhalle zu Baden

[371]vgl. Hübsch (1838), 63 f. : "Damit die Gewölbe der oberen Säle bei mäßigen Mauer-Stärken bestehen können (...) sind (wie der Durchschnitt *yy* zeigt), die beiden Wiederkehren in den Ecken durch kürzere - oberhalb der flachen Trichtergewölbe liegende - Diagonalschlaudern .... zusammen gehalten. (...) Es ist einleuchtend, dass auf diese Weise ziemlich grosse viereckige Räume überwölbt werden können..." - Die eisernen Armierungen des ausgeführten Baus wurden erst im Zuge der Gewölberestaurierung entdeckt, da Hübsch sie in den Plänen unterdrückte , vgl. Uta Hassler, "Die Kunsthalle in Karlsruhe, Baugeschichte und Restaurierung", in: Architectura , Bd. 19, 1989, Heft 1

[372] Die Konstruktion der Obergeschoßgewölbe legte Hübsch vermutlich erst im Frühjahr 1839 fest. Im Laufe des Frühjahrs 1840 war der Bau unter Dach. Zum Bauverlauf s. Rößling (1986), 94

Weg dorthin gestaltete, belegt die rastlose Überarbeitung der Pläne seit der Änderung des Treppenhauses. Auch hier führte die Entwicklung von einem noch klassizistisch geprägten Hauptgewölbe mit Opaion in der Scheitelzone zu einer komplizierten Tonnenkonstruktion mit Stichkappen, wie sie in den Lithographien von 1852 dargestellt ist (Abb. 85-86). Die gesamte Last der Decke ruht auf einem fragilen Skelett von quer über den Raum gesprengten Ziegelbögen, zwischen die schmale Flachtonnen gespannt sind. Die Besonderheit dieser stichbogenförmigen "Kassettendecke"[373] wurde in der Inversion von Tragkonstruktion und Hilfskonstruktion gesehen, die zu einer insgesamt "kühnen" Gewölbetechnik führte.[374] Die Formfindung geht über das Ziel der geräumigen Spannweite hinaus, ist ästhetischen Überlegungen wie der Raumstimmung ebenso verpflichtet wie rationalen Argumenten.[375] Der Architekt präsentierte sich als listiger Beherrscher der trägen Materie, der in Kenntnis historischer Wölbtechniken diese noch übertraf; zugleich suchte er den als "christlich", d.h. ätherisch empfundenen Segmentbogen konsequent aufzuwerten. Eine während der Bauzeit um 1842 entstandene Karikatur Moritz von Schwinds (1804-1871) deutet ebenfalls in diese Richtung. Nicht ohne Ironie wird der Architekt *in flagranti* beim Pakt mit dem Teufel dargestellt, der ihm die übermenschliche Fähigkeit zur Konstruktion des unmöglichen Gewölbes verschaffen soll (Abb. 87). Das von älteren Biographen gezeichnete Porträt des "Baukünstlers Hübsch" erhält hier eine "prometheische" Note, indem die Seele als geringes Opfer für architektonische Genialität und Innovation erscheint.[376]

---

[373]Die Formfindung ist im Zusammenhang mit der geplanten Ausmalung der Deckenfelder zu bewerten, die aus hier nicht zu erörternden Vorstudien im Generallandesarchiv hervorgeht.

[374]Die gewagte Statik faßte Rainer Graefe anhand des ausgeführten Gewölbes zusammen:

> "Beim größeren Gewölbe gehen vier der acht Bögen von Wand zu Wand. Ihre Enden sitzen in den trichterförmigen Vertiefungen zwischen den Stichkappen und reichen also in die Hintermauerung der Vouten hinein. Die benachbarten Bögen stoßen am Voutenrand auf die Scheitel der Stichkappen ...Auf die mittleren Stichkappen der Längsseiten ...(...) stoßen jeweils zwei Bögen. Ihre Enden (müssen sich) innen, an den einander zugewandten Seiten, über die Kappe abstützen... Offensichtlich ist dies ein neuralgischer Punkt der Konstruktion."

Rainer Graefe, "Die Konstruktion der Gewölbe"(Arbeitsheft des Sonderforschungsbereichs 315), hier zit. n. Hassler 1993, 38

[375]Da die Kosten deutlich die Voranschläge übertrafen, kann die Deckenkonstruktion kaum als "wohlfeile" Alternative zu herkömmlichen Muldengewölben gelten. In den Kostenvoranschlägen wird die ambitiöse Gewölbeart noch nicht erwähnt.

[376]beschriftet mit: "Herstellung eines unmögliche Gewölbes betreffend, dem Teufel, meine Seele", um 1842, Bestand der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe

Obgleich der 1841 im wesentlichen vollendete Bau noch mit den Räumen der Akademie verbunden und die schlichteren Seitenfassaden nur wenige Achsen breit waren, wird er in der Vedute (Abb. 76) dem Ideal des freistehenden Museums angenähert.[377] Hübsch warb noch sechs Jahre nach der Eröffnung der Kunsthalle mit den obigen Lithographien für den Ausbau seines Museums im Rundbogenstil. Die Signalwirkung eines solchen Idealplans schien geeignet, den anti-klassizistischen Reformbestrebungen Impulse zu verleihen und sich dabei selbst als Schöpfer eines leicht adaptierbaren, "wohlfeileren" Museumstyps zu profilieren.
In der Materialsprache der Außenfassaden, die ebenfalls anspruchsvoller ausfiel als in den Vorentwürfen, setzte Hübsch seine steinsichtige Ästhetik fort. Die Natursteinsorten mußten teilweise von entlegeneren Steinbrüchen Badens herbeigeschafft werden. In den "Bauwerken" wurde die Ausführung der Sockel, Ecken, Wandpfeiler, Säulen, Fenstereinfassungen , Gurte und Gesimse aus hellgrauem , feinkörnigen Sandstein festgelegt. Im Einklang mit seinem Ziel materialorientierter Formgebung wählte er härtere Steinsorten für Stützen, Gurte und besonders der Witterung ausgesetzte Partien der Außenfassaden.[378] Die Geschoßgliederung wurde durch unterschiedliche Mauertechnik und verschieden große Steinsorten unterstrichen. Der Sockel wurde aus dunkelgrauem Kalksandstein aus Steinbrüchen an der Lahn gemauert, während das Erdgeschoß aus Backstein bestand, der mit Quadern verblendet wurde.[379] Ein erwünschter Effekt waren exakte, scharfkantige Fugen und glatte (!) Oberflächen. Hübsch schickte mehrere Lieferungen Steine zurück, weil sie seinen hohen Maßstäben nicht gerecht wurden.[380] Die Gliederung der Fassaden wurde seit 1837 nicht mehr verändert

---

377. Hübsch, Bauwerke, 2. Folge, Karlsruhe 1852, 1. Heft, "Die Kunsthalle zu Carlsruhe", Text zu Bl. 1-5. - Eine spätere Erweiterung berücksichtigte schon Präsentationsentwurf I, s. GLA 237/ 4443, Kommentar "Entwurf zu einem Museum" vom 1. März 1837

378"Demnach wird bei allen Façaden der Verputz und Anstrich vermieden... (...) Die Wandflächen erhalten eine Verkleidung von scharfkantigen hartgebrannten Backsteinen, welche mit unseren lagerhaften und platenartigen Bruchsteinen (einer harten roten Sandstein-Gattung) eine gleichmässige Masse bilden, indem immer zwei Backstein-Dicken - eine Binder- und eine Läufer-Lage - der hintere aus Bruchstein bestehende Theil der Mauer ausgeebnet wird.", Hübsch, Bauwerke, 1. Folge, Textband 1838, "Das Museum zu Carlsruhe", vgl. derselbe, Schreiben an das Finanzministerium vom 19.8.1837: Für die unverputzten Haupt- und Seitenfassaden sei "des gefälligen Aussehens wegen" ein schöner hellgrauer Bruchstein aus Mühlbach dunkleren Steinsorten vorzuziehen, GLA 237 /4443. Hübsch begab sich zur Auswahl der Sorten selbst in die Steinbrüche.

379zur Bauausführung s. GLA 237/ 4443, hier Schreiben des Architekten an das Finanzministerium vom 16.9. 1839

380GLA 237/ 4443, z.B. zur Rücksendung der Steine s. Schreiben vom 21.4. 1839 und Schreiben Hübschs vom 27.6. 1839 über die schlechte Arbeit der Eggensteiner Ziegeler . Der bei diesem Gebäude gut nachvollziehbare Aufwand bei der

(Abb. 88 -89) : Im Erdgeschoß wird der Bau durch Ecklisenen gerahmt, während Doppellisenen das Obergeschoß und den Mittelrisalit gliedern. Die Lisenen sind durch kapitellartige Köpfe mit dem umlaufenden Hauptgesims verbunden. Alle Profile und Portaleinfassungen bestehen aus hellem Sandstein. Die architravierten Fenster erhielten reich geschmückte Brüstungsplatten mit abstrakten Ornamenten oder Puttenköpfen, die von vegetabilischen Verzierungen umrankt sind.[381] Die einfachen Rundbogenfenster der Seitenfassaden hatten rechteckige Rahmen mit Spandrillen. Hübsch verteidigte die bis zur Fertigstellung beträchtlich gestiegenen Baukosten mit der hohen "Bestimmung", die eine größere Opulenz erforderte und verwies relativierend auf die Kosten des Stuttgarter Akademiegebäudes.[382]

Ein Rundgang durch das im Mai 1846 eröffnete Museum hätte in der schmalen Galerie I links des Haupteingangs begonnen. Von diesem Korridor bog man in die beiden Skulpturensäle dieses Flügels ein. Der äußerste Saal I mit zwei Säulen "aus blass-röthlichem Marmor"[383] hatte zwei zum botanischen Garten gerichtete , Saal II ein der Schloßseite zugewandtes Fenster. Von dort gelangte man durch den Verbindungskorridor längs der Achse in den gegenüberliegenden Flügel zu den Sälen III und IV. Trat man im Obergeschoß nach Westen, gelangte man wiederum über die Galerie "IV" zu den Sälen VII-VIII der Bildergalerie und dem kleinen Kupferstichkabinett. Vom Bildersaal VII ergab sich ein um das Treppenhaus geführter Rundgang mit einer Enfilade kleinerer Kabinette , die zu den zum Schloßplatz weisenden Sälen führten.[384]

Aufgrund der polychromen Gesamterscheinung stach der neue Museumsbau von den angrenzenden Ministerialbauten am Zirkel ab. Palais, Staatsbau, Bibliothek oder

---

Herstellung der Steine und Terrakotten läßt sich ebenso an kleineren Bauten feststellen. Die Rücksendung unpräzise gearbeiteter Backsteine unterstreicht in Anbetracht der knappen Bausumme den ästhetischen Rang der Materialsprache.

[381] Die heutigen Reliefs des Obergeschosses sind Repliken der kriegsversehrten Originale.

[382]Die bewilligten 100.000 fl. waren schon 1840 aufgezehrt. In einer Nachforderung kalkulierte Hübsch für die reine Architektur ca. 152.100 fl Gesamtkosten. Bei einer würdigen Innenausstattung der Räume (Fußböden, Gipsüberzug der Wände, Säulen, usw.) veranschlagte er 186.000 fl. . Die tatsächlichen Kosten waren bis zur Eröffnung 1846 auf rund 232.000 fl. angewachsen, s. GLA 237 / 4444, Schreiben vom 11. 3. 1841; zur Finanzierung vgl. Rößling (1986)

[383]Hübsch (1838), "Das Museum zu Carlsruhe".

[384]Die Numerierung der Säle folgt zwei Grundrissen im Katalog "Verzeichnis der Kunstgegenstände in der Grossherzoglichen Kunsthalle zu Carlsruhe", 2. Aufl. Karlsruhe 1867, s. Abb. in : Plagemann (1967), 103-4

Bildungsinstitution - was genau sich hinter der palastartigen Fassade verbarg, ließ sich jedoch nicht deutlich ablesen.[385] Das Postulat einer "charakteristischen Hauptform" war nicht erfüllt - ein aus der Ära Weinbrenner ererbtes Problem. Insbesondere der plastischen und bildnerischen Ausstattung kam daher die Aufgabe zu, den Bau deutlicher als Museum zu charakterisieren. Das ein Jahr nach Eröffnung des Museums in der Schrift von 1847 skizzierte Konzept eines Zusammenwirkens von Architektur, Plastik und Malerei zu einer stimmungsvollen "Totalität" wurde zeitgleich mit der Trinkhalle beim Karlsruher Museum entwickelt und umgesetzt. Die Präferenz der klaren Frührenaissance hat die Gestaltung der Bauglieder, besonders der zierlichen Gesimse und Architravierungen, beeinflußt.[386]

2. Die Ausstattung mit Plastik und Malerei

Der das Ausstattungsprogramm wesentlich prägende Dualismus von "Italia" und "Germania", von italienisch-klassischer bzw. altdeutsch-mittelalterlicher Kunsttradition wurde von Hübsch selbst festgelegt und ist aufgrund seiner christlich-romantischen Ausrichtung bemerkenswerte Seltenheit in der Museumsarchitektur der damaligen Zeit. Dieser schon bei den Lukasbrüdern angelegte Dualismus fand, gewiß vermittelt durch die befreundeten Maler Schnorr, Veit, Cornelius und Overbeck , Eingang ins ikonographische Programm der Kunsthalle. Der größte Aufwand konzentrierte sich am Außenbau auf die zur Stadt gerichtete Eingangsfassade, die sich dem heutigen Betrachter trotz der Kriegsschäden nahezu unverändert präsentiert.[387] Der in den ersten Vorentwürfen noch zitathaft wiederholte Tympanon mit einem Apoll-Relief war nun einem offenen, der mittelalterlichen Sakralarchitektur entlehnten Dreiecksgiebel gewichen. Wurde der großherzogliche Stifter auch noch mit einer Tafel im Giebelfeld verewigt ("Leopoldus Magn. Dux Bad. Artibus A. D. MDCCCLIII") , kennzeichneten die beiden allegorischen Marmorstatuen der "Malerei" (links) und "Bildhauerei" von Franz Xaver Reich (1815-1881) auf der Balustrade des Mittelrisalits den Bau als den Künsten gewidmet.[388] Fast unauffällig wirkt im Vergleich zu den Statuen die

---

[385]Auf die Beliebtheit dieses "Palazzo-Style" bei Architekten des 19. Jahrhunderts hat Nikolaus Pevsner hingewiesen. Bekannte Beispiele in anderen Städten sind u.a. Gärtners Staatsbibliothek und öffentliche Bauten August Voits.
[386]Für die "Profile" wurden zunächst Modelle angefertigt, GLA 237/4443
[387]Zu den nötigen Restaurierungen sei hier auf die Baudokumentation bei Hassler 1993 verwiesen.
[388]Die Attribute der Statuen mit Ausnahme des Hammers verloren. Zu Franz Xaver Reichs Skulpturen s. GLA 237/ 4443 ("Bildhauer Reich zu Hüfingen") ; Horst Vey, in: Ausst. kat. Kunst in der Residenz , Heidelberg 1990, 14 ff. Die Allegorien,

Giebelbekrönung: das großherzoglich-badische Wappen in der Mitte, die badischen Greifen zu beiden Seiten. Der Verzicht auf das klassische Giebelfeld der ersten Entwürfe wurde im Erdgeschoß durch mehrere Basreliefs aus Sandstein zu beiden Seiten des Portals und in den Lünetten kompensiert (Abb. 89). Die Motivik des Hauptportals ähnelt aus einiger Entfernung italienischen Kirchenfassaden, doch anstelle von Heiligen erscheint ein Künstlerprogramm. Die von Reich ausgeführten Reliefs stellen zur Linken Raffael und Michelangelo als Verehrer der antiken Kunst dar und spielen damit auf die christliche Anverwandlung "heidnischer" Formen an.[389] Durch eine darüber befindliche Allegorie der "Arte italiana" - sie trägt die Wappen von Rom und Florenz - wird damit Italien als das eine Mutterland der Künste herausgestellt. Als "vaterländisches" Pendant ist die Gruppe aus Albrecht Dürer, Hans Holbein und Peter Vischer zur Linken der Tür dargestellt. Dieses Programm wird durch weitere Allegorien in den drei Lünetten ergänzt : Die erste Allegorie bezieht sich auf die religiöse, oder ideale Sphäre der Künste; die "historische Kunst" symbolisiert die Sphäre menschlichen Handelns und die Allegorie der romantischen Kunst die "Natur" bzw. die Sagenwelt.[390] Die Sandsteinreliefs schließen in bescheidener Form an die Künstlerprogramme der Münchner Museen an und zeigen diesen gegenüber eine inhaltliche Zuspitzung auf Italien und Deutschland.

Die nach Entwurfsskizzen ausgeführte Eingangstür in grüner Bronze stimmt den Museumsbesucher auf das Thema "Kunst" ein, indem die unteren Türblätter zwei renaissancistisch stilisierte Figuren erhielten, die Tafeln mit der Inschrift "Salve, musis amice" tragen (Abb. 90).[391] Das zweiflügelige Portal scheint unter dem Einfluß florentinischer Bronzetüren des Mittelalters entworfen zu sein und entspricht Hübschs Grundsätzen zur Ornamentik von 1847, die nach dem Vorbild

---

ehemals sitzend in der Vorhalle als Brunnenstatuen gedacht, erhielten damit ihren heutigen Standort an der Fassade. Für diese Statuen hatte es einen Wettbewerb unter heimischen Bildhauern gegeben, den F.X. Reich gewann. Neben Museumsdirektor Frommel und Hübsch gehörte Ludwig Schwanthaler zu den auswärtigen Gutachtern, s. GLA 237 / 4444, Schreiben vom 13.4. 1840

[389]Vertrag mit Reich s. GLA 237/4444, 19.12.1840. Reich hatte bereits den Wettbewerb für die Skulpturen der beiden Brunnen (1.- 2. Präsentationsplanung) gewonnen und wurde bei der Trinkhalle und dem Hoftheater ebenfalls engagiert.

[390]Das Programm wurde unter "Mitwirkung" des Großherzogs Leopold und des damaligen Galeriedirektors Frommel entworfen. Dieses Programm wurde als hierarchisch von unten bis zum Giebel aufsteigend interpretiert, also vom Besonderen (dem Künstler), zu übergeordneten Begriffen ("Vaterland") , Kunstgattung und zuletzt dem Landesherr als Beschützer aller Künste, s. H. Vey, "Der Schmuck der neuen Kunsthalle", in: Ausstellungskat. Kunst in der Residenz, Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne, Heidelberg 1990, 14 ff. , zu den Reliefs , die zunächst aus Terrakotta bestehen sollten, s. ibid., Kat. Nr. 59-62

[391]Ausführender Künstler des Portals war wiederum F.X. Reich.

der Frührenaissance antike Formensprache mit "christlichem" Gehalt zu versöhnen suchte.[392]

Für das Treppenhaus war seit Ende 1837 ein monumentales Freskogemälde vorgesehen, wie auch die Lünetten und Gewölbeflächen im Hinblick auf eine spätere Ausmalung entworfen wurden. Vermutlich über Schnorr von Carolsfeld kontaktierte Hübsch den Wiener Maler Moritz von Schwind. In Kenntnis der Münchner Pinakotheksfresken wurde eine spezifisch auf Badens Kunst zugeschnittene Thematik gesucht.[393] Da die freskierte Loggia mit Szenen der badischen Geschichte entfallen war, lag es nahe, "Geschichte", "Kunst" und "Vaterland" nun in einem Wandbild zusammenzuführen, um das Treppenhaus zum repräsentativen Zentralraum aufzuwerten. Schon im März 1838 wurde nach den Wünschen des Architekten ein Wandbild mit der "*Einweihung des Freiburger Münsters unter Berthold dem Zähringer*" für die Stirnwand vereinbart, das "ohne Nachhilfe in unhaltbarer Tempera Malerei" in Freskotechnik auf Putz auszuführen war.[394] Über die historische Einweihungszeremonie und die Präsenz des Grafen Berthold war nichts überliefert, doch für eine nazarenische Geschichtsmalerei war der poetisch-symbolische Gehalt des Sujets ohnehin wichtiger. Die Idee zu diesem Bildprogramm ist vermutlich während der Planung und Ausführung der Freiburger Ludwigskirche (1829-1838) herangereift, in der ebenfalls die mittelalterlichen Ahnen des Fürstenhauses verewigt wurden.[395] Das im Schnitt von 1852 eingetragene Wandbild von mehr als 9 Metern Breite führte Schwind in den Sommermonaten der Jahre 1841-42 aus. Das Thema bezeichnete er als "Gründung des Freiburger Münsters unter Conrad von Zähringen" und gestaltete das Fresko in

---

[392]Schon in "Architectonische Verzierungen für Künstler und Handwerker" von 1823 nahm der Architekt ein Fußbodenmosaik aus Pompeji mit eingelegtem "Salve" in seine Kollektion nachahmenswerter Bauornamentik auf.

[393]Im Herbst 1837 reiste Hübsch nach München, s. Chronographische Übersicht, Anhang

[394]GLA 237/ 4443, Vertrag Hübschs mit Schwind, 5. /19. März 1838 (Wien / Karlsruhe) und ibid., Schreiben vom 17. 4. 1839, "das Freskobild betr. ". Der Vertrag wiederabgedruckt in: J. A. Beringer, "Moritz von Schwinds Karlsruher Zeit", in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Jg. 1915, Bd. 30, 137-200, hier 142. Hübsch hatte bereits im Dezember 1837 Vorschläge für Malereien gemacht, darunter auch die obige Einweihungszeremonie. Die Nähe zu dem großen Münchner Museum wird aus dem bescheideneren Künstlerprogramm deutlich: Das Hauptbild sollte Szenen "aus dem Leben eines Malers" bzw. Bildhauers zu Seite haben und durch Darstellungen "menschlicher Leidenschaften", Porträts badischer Künstler und Ereignisse der badischen Geschichte abgerundet werden. Vortrag zur Ausmalung des Treppenhauses am 19.12. 1837, vgl. Plagemann (1967), 294; Vey (1990), 16

[395]zur Freiburger Ludwigskirche s. Kap. V

Form einer vermeintlichen Tapisserie, um den mittelalterlichen Charakter zu verstärken (Abb. 91). Tatsächlich stellt das Gemälde nicht die Gründung der romanischen Pfarrkirche dar, da das Bildpersonal sich vor dem bereits vollendeten Turm mit dem älteren, romanischen Hauptportal versammelt hat.[396] Vor dem Portal begegnen sich Konrad von Zähringen mit Gefolge und der gegenseitige Zug des Bischofs von Freiburg mit Mönchen und Chor als Repräsentanten der weltlichen und sakralen Macht.[397] Ein geraffter Vorhang gibt den Blick auf einen gotischen Schrein im Kircheninneren frei. Ein vor dem Portal postierter Dombaumeister deutet auf den romanischen Bauriß, während ein Werkmeister dem Herrscher , der eine fiktive "Gründungsurkunde" hält, das gotische Modell präsentiert. Die Dreieckskomposition aus Monument, Kirche und Herrscher wird durch die Repräsentanten des Volks und der Freiburger Bürger zu beiden Seiten ergänzt. Im Hintergrund ist die Zähringer Burg oberhalb Freiburgs in restauriertem Zustand dargestellt. Am linken Horizont ist Bernhard von Clairvaux (1090-1153), der im Münster zum Kreuzzug ins Heilige Land aufrief, zu sehen.

Im Bild werden also Personen und Ereignisse verschiedener Zeiten symbolisch eingesetzt und zu einem fiktiven Geschichtsbild mit restaurativen Zügen verwoben.[398] Der Fahnenträger hinter Graf Konrad erhielt die Züge Leopolds von Baden, einer der Knappen jene seines Sohnes und Nachfolgers. Durch den Verweis auf die Zähringer-Tradition ließ sich eine fragwürdige dynastische Kontinuität

---

[396]Das als romanische Pfarrkirche unter Herzog Konrad dem Zähringer (1122-1152) begonnene Münster wurde im Fresko zum Symbol des badischen Mittelalters und der Bedeutung seiner Dynastie. Schwind hatte die "Geschichte u. Beschreibung des Freiburger Münsters" des Freiburger Professors Heinrich Schreiber von 1825 gelesen. Über Gründungs- und Einweihungszeremonien, wie man sie sich im 19. Jahrhundert vorstellte, gab es keine Quellen. Der Titel des Freskos ist zudem irreführend, da erst unter Graf Konrad I. von Freiburg (1236-72) der Planwechsel vom romanischen Münster zum gotischen erfolgte; zu letzterem gehört der errichtete Westturm. Eine Einweihung unter Konrad gilt als unwahrscheinlich, da der Turm noch unter Graf Egon II. (1271-1316) bis zum Glockenstuhl aufgeführt wurde, s. Beringer 1915, 143. Die Vorarbeiten zum Fresko begannen im Herbst 1840. Die Ausmalung fand von Juli bis Oktober 1841 und vom Frühjahr bis August 1842 statt, da keine künstliche Beleuchtung existierte, s. Beringer (1915), 141 ff. und Vey (1990), 16 f.

[397]Die erste Festung der Zähringer auf dem Burgberg oberhalb Freiburgs entstand Ende des 11. Jahrhunderts. Die Anspielung auf die Zähringer sollte dem jungen Großherzogtum (Freiburg gehörte erst ab 1806 zu Baden) eine identitätsstiftende Klammer anbieten, die die Künstlichkeit der Staatenbildung durch den Hinweis auf "Kontinuität" der Zähringer-Dynastie überspielte. Diese Suggestion einer kontinuierlichen Geschichte wiederholte sich bei der Freiburger Ludwigskirche.

[398]Hinter dem Zug der Kleriker wurden Verlobung, Hochzeit und Taufe durch die Gewänder und den Schmuck einzelner Figuren in der Menge angedeutet, die nach Beringer symbolhaft für Kontinuität und Wachstum (des Volks) stehen.

suggerieren, in der die Gegenwart als Fortsetzung oder erhoffte Wiederkehr einer großen badischen Vergangenheit erschien. Im verklärten Bild einer friedlichen Einheit aus Kirche, Kunst und Vaterland wurden die politischen Gründe patriotischer Mittelalterbegeisterung ausgeblendet und zur Verehrung des badischen Vaterlands und seines Landesherrn entschärft.[399]

Die beiden dem Hauptfresko seitlich nebengeordneten Allegorien der "Malerei" und "Bildhauerei" unterstreichen die "altdeutsche" Komponente des Programms. Indem Hans Baldung Grien als Porträtist des Markgrafen Christoph dargestellt wird, wurde auf das Votivbild Griens im Museumsbestand angespielt. Mit "Sabine von Steinbach ... mit der Bildhauer-Arbeit des Straßburger Münsters beschäftigt" wurde Sagenstoff aufgegriffen.[400] Thematisch auf das großformatige Wandbild bezogen, malte Schwind desweiteren die Lünetten der Gewölbekappen mit allegorischen Kompositionen aus. Als Huldigung des Herzogs erscheint die mittlere Lünette, die "Die Architektur, von Staat und Kirche beschützt"[401] darstellt. Hier ergibt sich eine Verbindung zur Ehrung des fürstlichen Mäzens, der sich durch die umkränzte Tafel, die von Putten getragen wird, als Förderer der Künste und der "Volksbildung" verewigen ließ.[402] Die rechte Lünette thematisiert die Quelle der Kunst, die

---

[399]vgl. auch Kap. V.1 zur Ludwigskirche.- Die Inschrift der Museumsfassade unterstützt eine solche Deutung. Zu den Porträts im Fresko s. Beringer 1915, 147, der "von feiner Huldigung" spricht. Zur Ironie der Geschichte gehört, daß der letzte echte Zähringer Großherzog Ludwig war, während Leopold durch seine Herkunft aus der Hochberger-Linie eine eher brüchige Legitimation vorzuweisen hatte. Der Maler Karl Frommel hatte 1827 in einer aquarellierten Vedute eine ähnliche Verbindung zwischen dem damaligen Landesherrn Ludwig von Baden und dem Erbauer des Münsters konstruiert, indem er ein Brunnenmonument zu Ehren Ludwigs auf dem Ludwigsplatz vor der Silhouette des Münsters darstellte, s. Bernhard Klein, "Heinrich Hübsch...", in: Z. des Breisgau-Geschichtsvereins Schau-ins-Land, 101, 1982, Anm. 20 sowie Abb. in: M. Schefold, Alte Ansichten aus Baden, Weißenhorn 1971, Nr. 141

[400]Zu Erfindung einer Tochter Erwin von Steinbachs kam es durch Fehlinterpretation einer Stifterinschrift , die eine Apostelfigur am südlichen (ältesten) Querhausportal des Freiburger Münsters trägt, s. Ausstellungskat. Kunst in der Residenz (1990), Kat. Nr. 81- 82. Das Votivbild Baldung Griens (SKK, Inv. Nr. 88) stellt den badischen Markgrafen mit Familie dar.

[401]Beringer 1915,149, auch bez. als "Kunst, von Staat und Kirche beschützt". Eine verwandte Thematik findet sich in der Malerei Friedrich Overbecks und ebenso in der Alten Pinakothek in München, wo das kunstgeschichtliche Programm der Loggia mit dem "Bund der Religion mit den bildenden Künsten" beginnt und abschließt.

[402]Die Inschrift der Tafeln lautet: "Großherzog Leopold widmet diese Räume der Kunst im Jahre 1844" und wird lateinisch an der Fassade der Kunsthalle wiederholt. Aus persönlicher Neigung zu Kunst und Geschichte trat der Landesherr schon zu Beginn seiner Regentschaft für die Förderung zahlreicher künstlerischer und historischer Projekte und Vereinigungen ein, s. Ausstellungskatalog "Leopold von

Erfindung, in Form einer hurmorvollen Allegorie. Die "Phantasie" bekränzt den Adler und spielt mit den Blitzen Jupiters. Die gegenüberliegende Lünette mit der Allegorie der Mathematik sollte ursprünglich Hübschs Bauplan und die Kettenlinie in ihren Händen halten und somit auf die komplizierte Gewölbekonstruktion des Treppenhauses verweisen.[403] Die linke, äußerste Lünette zeigt eine Allegorie des "Friedens", die einem Kind - Sinnbild der "Kunst und Industrie" - aus der Wiege hilft. In dieser zeittypischen Verbindung aus alter Form und neuem Inhalt wird die Rolle der Künste für Gewerbe und Industrie thematisiert. Mit dem Museum verband sich die Erwartung, "durch Entwicklung des Geschmacks für edle Formen... die Vervollkommnung und Verfeinerung zahlreicher Industriezweige zu erreichen".[404] Als Frucht länger währenden Friedens -und des Gewerbefleißes- wird abschließend der "Reichtum" , in Anlehnung an barocke Ikonographie mit Füllhorn und Blumen dargestellt. Diese noch von Schwind entworfenen Malereien gehörten zur ursprünglichen Ausstattung der Kunsthalle ; sie wurden Jahrzehnte später durch weitere Lünetten Rudolf Gleichaufs an der Süd- und Nordwand des Treppenhauses ergänzt. Hübschs Entwürfe zur Ausmalung der Gewölbefelder im Haupttreppenhaus blieben unrealisiert, hätten jedoch mit Kreuzblumenfriesen, Terrakotta-Amphoren auf schwarzem Grund und Grisaillen die Synthese aus Antike und Frührenaissance fortgesetzt.[405] Die Freskierung eines Zentraltreppenhauses wurde wegweisend für spätere Museumsbauten.

Die Ausmalung der einzelnen Ausstellungssäle, deren polychrome Wände dem bereits in Münchner Museen durch Klenze verwirklichten Konzept nahe stehen, legte Hübsch 1841 fest. In seiner Nachforderung zur Innenausstattung verwies er

---

Baden 1790-1852, Regent- Mäzen-Bürger", Karlsruhe 1990, 9-10, 72. Ein Schreiben des Ministeriums zum Bau eines neuen Akademiegebäudes betont die mäzenatische Gunst: "Sie werden darin die väterliche Sorgfalt des Regenten, die Volksbildung auf jede Weise zu erweitern und mit eigener Aufopferung...(?) zu harmonischem Ganzen zu erheben nicht verkennen.", s. GLA 237/ 4443

[403]vgl. Kat. Nr. 72 , in: Ausstellungskat. Kunst in der Residenz (1990): In der aquarellierten Studie entzündet ein Knabe eine Öllampe ("Genius") und hält eine Zeichnung des Kettenlinien-Gewölbes in der anderen Hand. Die heutige (restaurierte) Lünette stellt die *Mathematik* mit einem Geometrie-Lehrbuch dar.

[404]Die Bedeutung des Kunstgeschmacks für gewerbliche, in Manufakturen erzeugte Produkte wird bereits 1837 in einem Schreiben des Finanzministeriums betont, GLA 237/ 4443, Bl. 7-11

[405]Diese Aussage stützt sich auf zwei sich ergänzende Entwurfszeichnungen zu dem Deckengemälde des Treppenhauses, GLA-G-Karlsruhe 314-315. Nur die länglichen, großen Deckenfelder sollten nach Blatt 315 mit Amphoren in Fünfecken oder Medaillions mit bärtigen Köpfen (Künstlerporträts ?) ausgemalt werden, die kleineren Felder "Lineamente" erhalten. Die späteren Malereien der Kassettendecke sind Arbeiten der Schwind-Schüler Anton Geck und Lucian Reich, s. Plagemann (1967), 99 und Anm. 282; Vey (1990), 19 ; Beringer (1915), 149 ff.

explizit auf die vorbildliche malerische Ausstattung des Münchner Königsbaus durch Cornelius.[406] Seine wiederholten Besuche in München dienten auch der Anwerbung geeigneter Dekorationsmaler. In den für die Gipsabgüsse vorgesehenen Räumen im Erdgeschoß, die sämtlich überwölbt waren, plante Hübsch mit "Arabesken" (gemalten Zierfriesen) umsäumte Gewölbe- und Wandfelder, in denen ein Maler zu den Ausstellungsstücken passende Themen der Historienmalerei darstellen sollte.[407] Vor der Auftragserteilung an Schwind erwog er antikisierende Szenen der olympischen Spiele oder der *Ilias*. Stilistisch sollten die figurativen Darstellungen auf Friesen und Gewölbefeldern möglichst der hetrurischen Vasenmalerei ähneln, indem sie konturiert in nur zwei Farben ausgeführt wurden.[408] Nach dem Vertrag mit Moritz von Schwind (5. Februar 1842) wurde das Ausmalungsprogramm für Wände und Decken der Säulensäle des Erdgeschosses konkretisiert.[409] Die längliche Galerie auf der Westseite sollte einen Fries von Schwanthaler erhalten. Im westlichen Säulensaal sollten die "philostratischen Gemälde" nach Goethes Beschreibung in *Ueber Kunst und Alterthum* (1818) ausgeführt werden, im mittleren Saal hingegen die olympischen Spiele. Für die Säle der Ostseite waren Themen aus Ovids *Metamorphosen* und im angrenzenden Saal "geschichtliche Allegorien" vorgesehen, die sich wie an der Eingangsfassade auf die Kunststädte Italiens und Deutschlands beziehen sollten.[410]
Die sechs Jahre nach Eröffnung der Kunsthalle publizierte Tafel in den "Bauwerken" gibt Aufschluß darüber, wie Gewölbe- und Wandmalereien im westlichen, großen Ausstellungssaal angeordnet werden sollten (Abb. 92). Die Unterteilung der Wände in eine Sockelzone, eine farblich ruhige Hauptfläche sowie eine mit figürlichen Darstellungen belebte Zone zwischen Decke und Fries ist damaligen Wandgestaltungen in der Münchner Vasensammlung verwandt. Wie dort sollten die Skulpturen und Vasen vor farbigen Wänden präsentiert werden . Das heutige, auf die große Restaurierung bis 1990 zurückgehende Zartgelb des Philostratischen Saals orientiert sich am erhaltenen Wandentwurf für einen Säulensaal im Generallandesarchiv.[411] Der enge Bezug zwischen figurativer

---

[406]GLA 237/ 4444 , Schreiben des Architekten vom 30. 1.1841
[407]In den Entwürfen sind die Gewölbeschalen, wie ausgeführt, von gemalten Schmuckfriesen umrahmt, s. Hassler (1993), 44 ff, bes. 50-57; 87, 91-101
[408]s. GLA 237/ 4444 , Schreiben vom 4. 1. 1842 an das Finanzministerium ; J. Beringer 1915, 156
[409]Vey 1990 , 14 ff. und Hassler 1993, 49 ff.
[410]Dies geht aus den Entwürfen GLA G- Karlsruhe 367-68 (Grundrisse mit eingetragenen Gemälden) sowie GLA-G- Karlsruhe 354 und 358 hervor.
[411]Wandentwurf für den Säulensaal, GLA-G-Karlsruhe 358. Die Wände waren nach heutigen Erkenntnissen ehemals mit marmoriertem Gipsüberzug versehen, was sich jedoch nur durch die Restaurierung, nicht die Pläne erschließen läßt, s. Hassler,

Ausmalung der Wandfriese und den ausgestellten Werken ging schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Entstehung eines anderen Ausstellungskonzepts und der Veränderung der Sammlung verloren.[412] Ursprünglich wurden in "Saal I" Abgüsse etruskischer und griechischer Plastik auf Sockeln und Wandkonsolen präsentiert. Daher nahmen die gemalten Friese antike Vorbilder auf , und die Themen der figürlichen Decken- und Wandmalereien entstammten der griechischen Mythologie bzw. Geschichte. Schwind folgte Hübschs Idee, die "Philostratischen Gemälde" in rechteckigen Kartuschen darzustellen. Die einzelnen Szenen wurden auf je vier Bildfelder und ein zentrales Medaillon je Gewölbefläche verteilt. Die terrakottafarbigen Figuren auf schwarzem Grund wecken Assoziationen rotfiguriger Vasenmalerei und wurden zur selben Zeit auch bei der Trinkhalle in Baden-Baden ausgeführt.[413] Das Thema der olympischen Spiele kam im zweiten Saal, der griechische Kunstwerke bis zum Niedergang Korinths (146 v. Chr.) aufnahm, nach Schwinds Entwürfen in Form eines unterhalb der Wandkonsolen hinlaufenden Frieses zur Ausführung. Die Figuren stellten die antiken Disziplinen der olympischen Wettkämpfe dar. Die Gewölbeflächen umrahmte ein aus mehreren Ornamentbändern komponierter Fries, der entfernt an griechische Mäander erinnert.[414] Der dritte Saal des Erdgeschosses umfaßte Werke der griechischen Kunst zur Zeit des römischen Imperiums, weshalb für Wände und Decken ausgewählte Ereignisse "aus der ersten Zeit der römischen Geschichte" in Grisaillen vorgesehen waren.[415] Der vierte Saal schließlich war für die "Bildwerke" der modernen Kunst, vom Mittelalter bis zur Gegenwart, eingerichtet worden. Die Lünetten der Gewölbe zierten Personifikationen der Kunststädte Italiens und Deutschlands, wobei sich Karlsruhe mit München in den Reigen der wichtigsten historischen Kunstzentren mischte.[416]

---

90 ff. Hingegen schloß noch Plagemann (1967) in seiner Bau- und Planungsgeschichte des Museums, der Architekt habe seine an den Münchner Museen orientierten Vorstellungen (z.B. Stucco-lustro- Technik) nie verwirklichen können.

[412]Die Abgußsammlung blieb bis 1920 am ursprünglichen Ort, wurde dann zugunsten der Neuanschaffungen abgegeben; die wenigen Marmorskulpturen erhielt das Badische Landesmuseum.

[413]Auf die Verwandtschaft zu Cornelius' Fresken in der Alten Pinakothek wies Plagemann in seiner Studie hin, s Plagemann (1967) Anm. 293

[414]vgl. Hassler 1993, Abb. 95-97

[415]Hübschs Überlegungen zur Ausmalung zitiert ausführlich Plagemann 1967, 295 f.

[416]Die acht Städte , identifizierbar durch ihre Wappen, gruppierten sich nach dem Italia-Germania-Schema : Rom / Köln; Florenz / Nürnberg; Venedig / München; Mailand / Karlsruhe . Die Dekorationsmalereien stammten von Schwinds Schülern, s. Beringer 1915

Die zeitgenössische Vorliebe für farbige Wände mit Stucco-lustro-Oberflächen, die schon Klenzes Ausstattung der Glypothekssäle prägte, beeinflußte auch in Karlsruhe die Gestaltung der Saalwände bis zur Höhe von etwa drei Metern. Die zu den Säulen passenden Marmorimitationen steigerten die geforderte "Opulenz". Hübsch wählte warme Rottöne, Ockergelb und helles Grün, um in jedem Saal eine andere Stimmung zu erzeugen. Die Farbe wurde meist mehrmals auf Kalkschichten aufgebracht und die oberste, glatte Schicht in Aquarelltechnik mit Steinmaserungen bemalt und mit Wachs "gefirnisst".[417] Der theoretische Anspruch der Materialgerechtigkeit wurde in der Praxis zugunsten einer prächtigen Innenausstattung gelockert.[418] Die Idee, die Sammlung vor farbigen Hintergründen zu präsentieren, war durch einen Hauptvertreter der Polychromie-Debatte, den Pariser Architekten Jakob Ignaz Hittorff bereits bei dessen (unrealisiertem) Kölner Museumsentwurf 1827 für Museen entwickelt worden.[419]

---

[417]Plagemann folgerte anhand der Bauakte zum Museum in Karlsruhe, es sei aufgrund des Geldmangels schließlich nicht zur Stucco-lustro-Ausstattung der Säle gekommen. Erst seit der großen Restaurierung der Kunsthalle bis 1990, bei der die Wände freigelegt wurden, ist die ursprüngliche Realisierung des von Hübsch immer geforderten Konzepts bestätigt worden. Demnach war der längliche "Corridor" der westlichen Gebäudehälfte rot, sei Pendant gen Osten grün; dieselbe komplementäre Farbgebung ebenso bei den Durchgangsräumen zu den Säulensälen. Die Säulensäle selbst waren Grün, Rosé , Ocker und Zartgrau, s. Restaurierungbefunde in: Hassler 1993, 103

[418]Hübsch begründete u.a. die Notwendigkeit der Marmorsäulen mit der Dauerhaftigkeit und Pracht, weshalb Marmorimitate vermutlich eine preisgünstige Verlegenheitslösung waren: "zweitens gereicht nur wirklicher Marmor zu solcher Opulenz, welche der Zweck des Gebäudes erheischt und welche durch vergängliche ...nicht ersetzt werden " könne, GLA 237/ 4443, 23.1.1838.

[419]An der Polychromie-Debatte beteiligte sich Hübsch nur mit einer Äußerung in seiner Schrift von 1847, die sich wohl gegen Gottfried Sempers Polychromie-Schrift von 1834 richtet. Gegen die neuesten Tendenzen der Polychromie-Mode, bezeichnet als "buntscheckige Restaurations-Versuche", bestand er auf sparsamer Anwendung der Farbe. Für edle Baumaterialien lehnte er Bemalung ab und begründete dies mit eigenen archäologischen Erkenntnissen seiner Griechenlandreise (1818):
"Die in neuester Zeit an vielen griechischen Bauwerken entdeckten Farbenspuren haben manchen zur übertriebenen Behauptung geführt, daß selbst nach der Blütenzeit der Kunst die meisten äußeren Flächen der Architektur bemalt worden wären. Ja man ging so weit zu behaupten , daß jene schöne goldgelbe Farbe , welche sich an den aus weißem pentelischem Marmor bestehenden atheniensischen Monumenten zeigt, von ursprünglicher Bemalung herrühre. Dies muß ich nun entschieden widersprechen, weil ich bei aufmerksamer Untersuchung... gefunden habe, daß gerade diejenigen Stellen, die vom Wetter am meisten getroffen werden, auch am meisten gelb sind, während an den übrigen vom Wetterschlag verschonten Stellen der Marmor eine kältere Farbe zeigt...". Aus der Dauerhaftigkeit des Marmors schließt Hübsch, die antiken Tempel seien nicht an ihren polierten Stellen übermalt gewesen.: "Ich sah auf den Deckenbalken und auf den inneren Fries-Seiten immer nur die Spuren von leichten *Dessins* , z.B. von Mäander, von

Dieser Geschmackswandel zugunsten der Polychromie hatte sich mit Klenzes Glypothek erst allmählich durchgesetzt. Durch seine Münchner Aufenthalte wird Hübsch den Marmorstuck, der ihm auch durch das Studium griechischer Tempel vertraut war, gekannt haben. Die marmorierten Flächen fielen in Karlsruhe unterschiedlich aus, da noch während der Ausmalung der Säulensäle das Geld ausging.[420] Dies wirkte sich auch auf die Ausmalung der Säle im Obergeschoß aus. Einige erhaltene Planskizzen im Generallandesarchiv zeigen mit Ornamentmalerei verzierte Gewölbefelder. Da Dach und oberes Stockwerk 1944 stark beschädigt wurden, zählen diese Malereien zum Kriegsverlust.

Auch mit der Aufteilung der Sammlung in Antikensäle im Erdgeschoß und Zeichnungs- und Gemäldekabinette im Obergeschoß (vgl. Abb. 84) folgt das Karlsruher Museum zeitgenössischen Ideen der Kunstpräsentation. Eine solche Aufstellung hatte drei Jahrzehnte früher Aloys Hirt in einer Denkschrift von 1798 zur Museumsgründung in Berlin vorgeschlagen.[421] Unter den Neuerwerbungen, die durch Hübschs Kontakte nach Italien, Frankfurt und München erworben werden konnten, befanden sich nach den Akten Werke von Schwinds, (Philipp) Veiths,

---

Palmetten und zwar in ziemlich unbestimmter Farbe, die auch vielleicht ...Unterlage ehemaliger Vergoldung sein konnte. Dagegen zeigt sich die vielfarbige Bemalung - namentlich bei den Decken der Vorhallen - häufig auf den kleineren Gesims-Gliedchen, Karniesen, Rundstäben und umgeschlagenen Kehlen ..." Eine großflächigere Bemalung erschien ihm nur für die "aus geringerem und mehr porösen Steingattungen bestehenden griechischen Monumente, welches gewöhnlich mit Stuck überzogen wurde", wahrscheinlich. Hübsch 1847 (1985), 235-36, Anm. 1

[420]1845 entschuldigte er die mehrfache Aufstockung für die Malereien mit der Unmöglichkeit einer genauen Kostenkalkulation ("... da man sich dieselben erst während ihrem Beginn vollkommen detaillieren kann, und unwillkürlich immer gesteigert wird."), GLA 327/ 4445 . Zur unterschiedlichen Qualität der Stucco-lustro-Technik s. Hassler 1993, 102

[421]Schon in Hirts "Denkschrift" wird das vom König geförderte Museum als "Bildungsschule" der Bürger bezeichnet, das die Volksbildung heben und einen gehobenen Geschmack ausbilden helfen soll. Für Hirt stand allerdings (im Unterschied zu Schinkel) die kunsthistorische Präsentation der Sammlung vor einer bloß Kennerschaftlichen, weshalb der Bestand in Schinkels Museum chronologisch und topographisch geordnet präsentiert wurde, s. Beat Wyss, "Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt, Aloys Hirt und Hegel", in: Hegel-Studien, Beiheft 22, 1983, 115-130. Einer solchen Präsentation waren in Karlsruhe Grenzen gesetzt, doch interessanterweise schrieb Hübsch im Urlaubsgesuch vom 30. 6. 1842 zu einer fünfwöchigen Reise nach Norddeutschland: "Es war schon längst mein Wunsch, die Bauwerke und Kunstsammlung Berlins u. [nd] anderer norddeutscher Städte zu besuchen, um (namentlich ?) die Einricht[un] g der Museen noch vor der Vollendung des hies.[igen] Academie Baus zu sehen u.[nd] bei letzterem [Manches , *Einfügung*] benützen zu kön. [nen ?]", GLA Dienerakte 76 /104 13

(Peter) von Hess', Cornelius', Overbecks und (Ludwig) Schwanthalers.[422] Aus der Vielfalt der Objekte, darunter auch Waffen der fürstlichen Sammlung, resultierte eine andere Ordnung als im Berliner Museum am Lustgarten. Diese orientierte sich nicht am kunsthistorischen Kennertum, sondern einer volksdidaktischen Zielsetzung, die Bildung, Sittlichkeit und Geschmack der Bürger durch Kunstbetrachtung heben und dabei Industrie und Gewerbe Impulse geben sollte.

3. Zusammenfassung

Innerhalb der deutschen Museumsarchitektur steht die Kunsthalle Heinrich Hübschs als originelles Kleinod der ersten Phase bis zur Jahrhundertmitte da. Inspiriert von der italienischen Palast- und Villenarchitektur der Renaissance und den kleineren Museen Italiens, schuf Hübsch einen Bau, der aufgrund seiner durchgängigen Gewölbekonstruktionen und Rundbogenformen stärker als bisherige Bauten seiner theoretischen Zielsetzung entsprach. Der Blick auf die Entwurfsgeschichte zeigt, daß er seiner Vorliebe für italienische Frührenaissance schrittweise breiteren Raum gab. Die Forderung von 1847, die Hauptform des Baus solle "in christlich architektonischem Geiste aufgefaßt und dargestellt werden" , erklärt vor allem den Aufwand in der Gewölbetechnik, den Wechsel zu dünneren Marmorsäulen und die vollständig monumentale Ausführung. Damit wurden jene "kühnen Constructionen, welche die Materie nach dem technostatischen Standpunkt der Gegenwart"[423] beherrschen, nach St. Cyriakus auch im öffentlichen Profanbau konsequent umgesetzt. Segmentbogenförmige Tonnen über Säulen wurden in Karlsruhe gegenüber dem klassischen Kanon der griechisch-römischen Antike aufgewertet und damit zum typischen Merkmal des Hübschen Rundbogenstils. Franz Kugler bescheinigte dem Museum "etwas Naturwüchsiges, das dem Gebäude in mehrfacher Beziehung Reiz giebt, *aber kein sonderliches Schönheitsgefühl*." Als Verletzung des ästhetischen Empfindens galten die Säulensäle des Erdgeschosses, wo die Gewölbegurte direkt auf die Kapitelle trafen.[424] Was den klassisch

---

[422]GLA 237/4443, "Specification derjenigen Gegenstände, welche aus der ..(?) Summe von 25.000 fl theils bereits bezahlt sind, theils noch zu bezahlen sind" , Schreiben vom Dezember 1839; vgl. Hübschs Bericht an den Staatsminister von Boeckh die "Verwendung des extraordinären Fonds v. 25.000 fl. - welche zu Anschaffungen für die hiesige Kunstsammlung bestimmt wurde- betr. ", 20.11.1839, ibid. Eine Liste der Künstler, ihrer Werke und der Preise in GLA 56/ 1822, Liste vom 28.11.1839

[423]Hübsch (1847), 146. Auf diese Affinität hat Plagemann 1967, 95 zuerst hingewiesen.

[424]Kuglers Kritik am Karlsruher Museum, hier zit. n. Leonore Koschnick, Franz Kugler als Kunstkritiker und Kulturpolitiker, Diss. FU Berlin 1985, 180; vgl.

orientierten Kritikern als unästhetisch und gewagt galt, war vom Erfinder als eine "über die bloße materielle Utilität hinaustrebende" Raumschöpfung intendiert, die er als Ausdruck einer "classisch-neuchristlichen" Architektur auffaßte.[425] Auch die Eingangsfassade erhielt durch Anleihen bei einer als "christlich" empfundenen Klassik zwischen Spätantike und Frührenaissance einen nahezu sakralen Ausdruck. Die vaterländische Komponente des Ausstattungsprogramms stand im Zeichen der nazarenischen Kunsttheorie aus der Zeit nach den Befreiungskriegen. Die stilistischen Eigentümlichkeiten dieses Museums waren eng an die Persönlichkeit des Architekten gebunden und später unwiederholbar. Beim Ausbau des Museums richtete sich Josef Durm zwar in Struktur und manchen Details nach dem Vorgänger, wechselte jedoch an der Nordfassade zu einem an der Hochrenaissance orientierten Stil mit üppigerem Bauschmuck.[426] Außerhalb Badens gab der Hübsch-Flügel Anregungen für kleinere, städtische Museen , wie bei der Bremer Kunsthalle und dem Ferdinandeum in Innsbruck.[427]

Die Trinkhalle in Baden-Baden (1837 / 1839-42)

1. Vom Entwurf zum Ausführungsprojekt

Die Trinkhalle in Baden-Baden steht mit der Architektur des Museums in enger Wechselwirkung und markiert wie dieses nach einer Phase schlichter Formensprache einen stilistischen Wandel (Abb. 93).[428] Desöfteren als "hellenisierende" Rundbogenstilarchitektur bezeichnet, gehört der Bau zweifellos zu

---

Woltmann : "Die unteren Säle für die Gypsabgüsse sind würdig und schön, nur stören hier wie in den oberen Räumen kleinliche constructive Experimente in der Gewölbebildung. Das Bedenklichste ist aber die Anlage der Gemäldegalerie, mit ganz unzureichendem Oberlicht...", A. Woltmann (1875), 399-400

[425]Hübsch 1847 (1985), Kap. XVI, 208

[426]Durm (1837-1919) übernahm die Struktur und einzelne Motive, die architravierten Rundbogen- bzw. Palladio-Fenster mit ornamentierten Brüstungsplatten und Reliefs, modellierte jedoch die Fassade plastischer. Der umlaufende Zahnschnitt unter der Traufe, die bossierten Quader des Sockels, Halbsäulen, *Finestre inginocchiate* und dekoratives Gebälk des übergiebelten Risalits entfernten sich von Hübschs Stilauffassung. Zum Ausbau Durms s. Rößling (1983), in: Ausstellungskat. Hübsch (1983), 80-95; Hassler (1993), 68 f.

[427]s. Plagemann 1967, 152-155 (Ferdinandeum); 160-164 (Bremer Kunsthalle)

[428]Durch die zeitliche Überschneidung der beiden Bauvorhaben sind einige Schriftstücke zur Trinkhalle in der Bauakte zum Museum GLA 422 / 4444 zu finden. Den Stand der Bauarbeiten beim Museum und der Trinkhalle erwähnte Hübsch außerdem in einem Urlaubsgesuch vom 30. 6. 1842, s. GLA Dienerakte 76 /10413

Hübschs bekanntesten und gelungensten Werken.[429] Er entstand in einer weitgehend vom Klassizismus geprägten Umgebung, dem von eleganten Villen und Bäderarchitektur geprägten Kurort, der Sommerresidenz des badischen Hofes. Seit dem Ende der Freiheitskriege hatte Baden-Baden sich zum Modebad mit internationalem Publikum entwickelt. Die alte Trinkhalle nahe der Stiftskirche genügte aufgrund der gestiegenen Besucherzahl und ihrer Lage am alten Markt weitab von der eigentlichen Promenade nicht mehr den Ansprüchen.[430] Durch Weinbrenners vorangegangene Bautätigkeit war am westlichen Ufer des Oosbachs auf einer leichten Anhöhe unterhalb des Friesenbergs eine von Bäumen und Bosketten gesäumte Baugruppe mit Blick auf die östliche Stadt und die Schloßruine entstanden. Ihre prominente Lage in der Art einer *Villa suburbana* , nicht jedoch deren Stil würdigte Schinkel anläßlich einer Besichtigung 1824 als "trefflich".[431] Die Mittelachse nahm das neue Konversationshaus ein, ein breitgelagerter weißer Block mit einer prächtigen korinthischen Kolonnade. In der Verlängerung dieser Flucht fügten sich in strenger Symmetrie gen Süden das Promenadenhaus und gen Norden das (nicht erhaltene) Theater an. Vor diesen Bauten ergab sich ein breiter Weg zum Promenieren.[432]

Mit der Ausarbeitung von Plänen zu einer neuen Trinkhalle beauftragt, äußerte Hübsch in seinem ersten Entwurfskommentar, "*daß das fragliche Gebäude mit demselben Grade von Opulenz* " gewünscht sei - womit nur ein Vergleich mit Weinbrenners elegantem Kurgebäude gemeint sein kann. Dieser erste, nicht realisierte Entwurf bestand aus drei Blättern nebst einem Kostenvoranschlag und bezog sich auf das später bebaute Hanggrundstück neben der geschilderten Baugruppe und oberhalb der Landstraße nach Rastatt. Das heiße Mineralwasser

---

[429]Woltmann (1875), 400; vgl. Valdenaire 1926, 190

[430]Die alte Trinkhalle (1822-4) lag mit Weinbrenners Antiquitätenhalle im vormaligen Zentrum neben der katholischen Stiftskirche. Die Veduten zeigen eine neodorische Säulenhalle mit reliefgeschmücktem Tympanon , s. M. Schefold, Alte Ansichten von Baden, Weißenhorn 1971, 2 Bde, hier Bd. I, Abb. 26, Ansicht "Stadtkirche und Alte Trinkhalle" (um 1828)

[431] "In der Stadt angekommen, besuchten wir noch im Zwielicht die Badepromenade und die neuen Badesäle, das Theater und die dazu gehörigen Hallen von der ungeschickten Architektur Weinbrenner's. Die Lage dieser Partie ist jedoch trefflich gewählt; man hat das ganze Amphitheater der Stadt, das Schloß darüber, höher hinauf den Waldberg mit den Ruinen des alten Schlosses vor sich.", K. F. Schinkel, Reisetagebücher , Eintrag "Baden" vom 19.7. 1824 , in : Alfred von Wolzogen (Hrsg.), Aus Schinkels Nachlass, Bd. I, Berlin 1862, S. 203-4

[432]zu Weinbrenners Bauten vgl. ausführlich C. Elbert, Die Theater F. Weinbrenners, Karlsruhe 1988, 118-127, Abb. 104-107 und Max Schefold, Alte Ansichten von Baden, Weißenhorn 1971, Bd. I, Abb. 27-28, Stahlstiche von Carl Frommel, "Neues Gesellschaftshaus", "Konversationshaus". Im Konversationshaus ist heute das Kasino untergebracht; Weinbrenners Theater ist nicht erhalten.

wurde eigens vom südöstlichen Abhang des Schloßbergs dorthin umgeleitet, wo es im Zentrum eines Brunnensaals an die Oberfläche treten sollte.[433] Die ursprüngliche Planung enthielt alle wichtigen Elemente der Ausführung, war jedoch im Raumprogramm aufwendiger als die schließlich genehmigte Variante. Schon im ersten Plan griff Hübsch die Breitenausdehnung der Weinbrenner-Achse auf, legte seinen Bau jedoch als etwa 8 Meter schmale Säulenhalle mit rückwärtigem, oblongen Mittelbau für die Kur- und Brunnensäle an. In bewußtem Gegensatz zu Weinbrenners horizontalem Architravbau sind die kolossalen Säulen mit Segmentbögen überspannt, die eine etwa 80 Meter lange , rhythmische Arkade bilden. Die Einführung der überwölbten Wandelhalle, die in Baden-Baden keine Vorläufer hatte, wird mit praktischen Überlegungen wie der Funktion einer wettergeschützten Promenade erklärt.[434] Für Hübsch bot die Aufgabe Gelegenheit zur Aktualisierung der Renaissanceloggia für öffentliche Bauten. Die Gestaltung der "möglichst lichte (n) Säulenhalle mit gewölbter Decke" verdrängt in der Projektbeschreibung sogar den Hauptzweck des Gebäudes, den Kurbetrieb im hinteren Heilquellensaal.[435] Um die Säulenhalle prospekthaft in der Landschaft zu inszenieren, wurde sie auf hohem Quadersockel (vgl. Abb. 93) projektiert. Als erhöhter Fassadenriegel konnte sie zudem die rückwärtigen Gebäude auf der Hangseite verdecken - eine später beim Karlsruher Hoftheater abermals erwogene Lösung. Der quadratische Brunnensaal mit seitlichen Flügeln war in Entwurf I von beheizbaren Treibhäusern flankiert, "*welche zugleich geschlossene Gallerien bilden, worin man Winters im Grün promeniren... kann.*" Nach weiteren Verhandlungen mit der Stadt wurde eine kostenreduzierte Ausführungsvariante ausgearbeitet, die auf die Treibhäuser verzichtete und die Höhe der Halle um dreieinhalb Fuß absenkte.[436]

---

[433]Die Trinkhalle wurde dazu unterkellert, s. GLA 422/186 ; vgl. Valdenaire-Hübsch 1926, 189 f.

[434]GLA 422 / 186 "Bausache Baden, Erbauung einer neuen Trinkhalle an der Promenade". Im Schreiben vom 7. 2. 1839 erwähnt Hübsch zusätzlich einen "Situationsplan", der seinen Bau "von der Straße zurückgesetzt" positioniert zeigt. Dieser Lageplan befindet sich nicht unter den Bauplänen G-Baden-85-87 des Generallandesarchivs.

[435]"Bei diesem in den Jahren 1837- 40 errichteten Gebäude suchte der Architect eine Aufgabe zu lösen, die bisher immer umgangen wurde; nämlich eine möglichst lichte Säulenhalle mit gewölbter Decke, statt mit einer blos hölzernen , welch' letztere allerdings keinen nach außen wirkenden Seitenschub auf die Säulenstellung ausübt, aber dagegen keine vollständig monumentale Bauart gewährt. " Hübsch, Bauwerke 2. Folge, 1852 , "Die Trinkhalle zu Baden"

[436]s. Hübsch "Erklärung des in drei Bl. anliegenden Entwurfs der Baudirection zu einer Trinkhalle", GLA 422 / 186. Die "Treibhäuser " werden auch "Glashäuser" genannt und sollten Durchgänge zum Brunnensaal und den Räumen der

2. Die Architektur der Trinkhalle

Im Mai 1839 erhielt Hübsch schließlich die Genehmigung "zur Einleitung und Ausführung des Baus", dessen Errichtung bis zum Frühjahr 1842 dauerte.[437] Die überarbeitete Variante basiert auf Zeichnungen , die weitgehend mit den nachträglich publizierten Plänen der "Bauwerke" (Abb. 94) übereinstimmen .[438] Die Gesamtanlage ist streng symmetrisch angelegt und gliedert sich in den Fassadenriegel der Bogenhalle und den rückwärtigen Mittelbau. Die eingeschossige Halle erstreckt sich über 19 Achsen. Ihre massive Rückwand hat äußere und innere Mauervorlagen, die mit den verstärkten Gebäudeecken Widerlager für die queroblongen Flachtonnen bilden. Die Stichbogenarkade aus sechzehn Säulen mit korinthisierenden Kapitellen ist in der Mitte durch einen dreiachsigen Risalit mit Tympanon betont. Dessen Achsenbreite gibt die quadratische Grundfläche des zentralen Brunnensaals an. Dieser ist durch zwei Portale zur Wandelhalle geöffnet und von niedrigeren Nebenflügeln mit Mezzaningeschossen flankiert, in denen sich kleinere Säle des Kurbetriebs befanden. Der Brunnensaal ist eineinhalb Stockwerke hoch, hat Obergaden in Form dreiteiliger Fenster und ist im Inneren überwölbt.

Der errichtete Bau ist im Vergleich zum benachbarten Ensemble schräg versetzt, damit sich von der Halle der Blick auf den Kurort ergab. Das zur vorbeiziehenden Straße hin abfallende Grundstück gleicht zur Vorderseite ein Sockel aus rötlichen Quadern mit einer breiten Freitrepppe vor dem Mittelrisalit aus. In der Frontalansicht verdeckt der frontispizartige Giebel das Schieferdach des

---

Seitenflügel ("Kleiner Kursaal", e und "Saal für Molke- und Eselmilchkur" , f) erhalten. Die Grundrisse hierzu liegen nicht mehr in der Bauakte. Nach einer Aufstellung betrug der Voranschlag für Projekt I 124. 307 fl. gegenüber 78. 926 fl der reduzierten Variante.

[437]GLA 422/ 186, Schreiben Hübschs vom 18. 5. 1839. - Im August 1841 war der Bau unter Dach; am 19. (?) .5. 1842 kündigt Hübsch die Eröffnung des Gebäudes im Juni an, s. GLA 422 / 187, "Erbaung einer neuen Trinkhalle".

[438]Es handelt sich um undatierte Bleistiftzeichnungen, darunter ein vermaßter Gesamtgrundriß mit einem vollständigen Fassadenaufriß (Sign. GLA-G-Baden 83, o.Abb.). Der Aufriß entspricht in der Achsenzahl und übergiebelten Mitte der Ausführung und ist noch als steinsichtiger Backsteinbau dargestellt. An der westlichen Wand der Halle sind bereits Wandfelder für Gemälde eingetragen.

rückwärtigen Trinksaals (Abb. 95). Aufgrund ihrer kolossalen Gesamtwirkung, wie sie vor allem die perspektivische Ansicht zeigt, wurde die Trinkhalle als Annäherung an Weinbrenners Architekturauffassung aufgefaßt und gilt als der am wenigsten mit Hübschs Architekturtheorie harmonierende Bau.[439] Wie im folgenden deutlich werden wird, beabsichtigte Hübsch in Baustil und Dekor keine Annäherung an die klassische Antike oder den von Romantikern kritisierten Weinbrenner-Stil.[440] Die Ansicht von 1852 ist zudem irreführend, da sie eine frühe Planung zeigt, in der die beiden Seiteneingänge zur Wandelhalle noch steile Treppen erhalten sollten.[441] Der Übertreibung der Vedute stehen die deutlich flacheren Stufen zu den beiden Nebenportalen der Halle entgegen, an denen das vertraute, spätantike "Palladio-Motiv" mit Flacharchivolten und schlichten Stützen ausgeformt ist (Abb. 96).[442] Die Trinkhalle war für ihren Erfinder "*ein Bau von ganz ungewöhnlicher Construction und Verzierungen*"[443] , dessen Hallenbildung und Gewölbetechnik er 1847 als Wiederbelebung der "lichten", "altitalienischen" Arkadengänge bezeichnete. [444] Ausgehend von historischen Loggientypen, z.B. Brunelleschis kreuzgewölbter Vorhalle des *Ospedale degli Innocenti* , strebte Hübsch wiederum nach einer technischen und ästhetischen Überarbeitung der "offenen Halle", die ihm

---

[439]W. Hermann 1992, 21 ; vgl. Brockhoff (1983). 125 f. und M. Klinkott (1983), 140 ff. ; Dehio Handbuch deutscher Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg, I, München / Berlin 1993, 52

[440]Zu Schinkels Kritik vgl. oben, Abs.1. Alfred de Musset bezeichnete Weinbrenners Konversationshaus als gräcisierenden Bastard ("bâtard du Parthénon") : "C'est comme un temple grec, tout recouvert en tuile, Une espèce de grange avec un péristyle", zit. n. M. Steinhauser, "Das europäische Modebad des 19. Jahrhunderts. Baden-Baden...", in: L. Grote / N. Pevsner (Hrsg.) , Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert, München 1974, 95 - 128, das Zitat S. 103 . Die Kritik spiegelt den Geschmackswandel zugunsten "romantischer", d.h. scheinbar an keine Regeln gebundene Baustile.

[441]Meine Aussage stützt sich auf eine undatierte Bleistiftzeichnung mit einem Aufriß eines Seiteneingangs der Wandelhalle (GLA-G-Baden 86) , die vermutlich mit dem ersten vermaßten Grundriß (GLA-G-Baden-83) entstanden ist. Nach der schwierigen Fundamentierung wurde die Ausrichtung der Halle nach dem dem reduzierten Plan Ende 1839 festgelegt, s. GLA 422 / 186, Schreiben vom 12 (?). 11. 1839 ; 10.12.1839

[442]zu den Quellen s.o. (Museum) und vgl. Hübsch (1862), Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen, Atlas, Taf. IV., fig. 22 , " Säulenstellung" /Assisi und S. Stefano rotondo; Taf. II, fig. 5, Nebenportal des Diokletians-Palast zu Spalatro

[443]GLA 422 / 186, Schreiben des Architekten vom 9.10. 1840

[444] Hübsch 1847 (1985), 217; Hübsch 1828 , Tafel 2 mit Vorhallentypen (Kap. II, Abb. 7 dieser Arbeit) ; Bauwerke 1838, Textbd, Tab. XII und XIII.: zwei Typen der gewölbten Halle; Hübsch (1862), Atlas, Tf. I, fig. 9-10, Typus der offenen Säulenhalle mit flacher Tonne, Illustration zur Monumentalbautheorie, "Statische Gestaltung der architektonischen Hauptbestandteile" (s. Kap. III, Abb. 1 dieser Arbeit)

als integraler Bestandteil des neuen Stils galt. Um ihre Außenmauern nicht durch Strebepfeiler gliedern zu müssen, sind die Widerlager ins Innere und auf die Umfassungsmauern verlagert (Abb. 97). Die Rückfassade erhielt pilasterartige Mauerverstärkungen, die mit dem umlaufenden Hauptgesims verbunden sind.[445] Auch die Rückwand der inneren Halle wird durch Lisenen gegliedert, die pro Joch durch steinsichtige Flacharchivolten überwölbt sind. Diese Blendbögen sind Teil des Entlastungssystems und überfangen Wandflächen mit Gemälden. Die aus früheren Bauten vertrauten Flachtonnen mit schmiedeeisernen Zugankern verwendete Hübsch auch in Baden-Baden. Die Gewölbeschalen wurden auf Kosten des Dachstuhls sehr hoch gesetzt und die Zuganker ("Schlaudern") verlaufen kaum sichtbar direkt über den Kapitellen. Mit dieser Innovation hoffte er, die Vorurteile der Architekturkritik gegen die Loggienarchitektur zu beseitigen und die Verbreitung der monumentalen Vorhalle in der Gegenwart zu fördern. [446] Nicht Nachahmung, sondern bautechnische Optimierung historischer Rundbogenloggien lautete sein Ziel. Durch die Stichbögen ergab sich jedoch mehr Schub, der auf die Frontarkade, Rückwand und Gebäudeecken abgeleitet wird. Die Fassade wird durch die Säulenstellungen mit weiten Interkolumnien und ihrer phantasievollen korinthischen Ordnung bestimmt. Das Aufsockeln der kolossalen Sandsteinsäulen der Arkade entspricht nicht mehr dem Architekturverständnis des Gräco-Klassizismus[447], wie auch die Archivolten in spätantiker Manier (d.h. ohne Gebälkstücke) direkt auf die Kapitelle treffen. Dieses nachklassische Merkmal unterscheidet Hübschs Rundbogenstil von preußischen und bayrischen

---

[445]Die teilweise dekorative Pilastergliederung deutet Klinkott als Abkehr von der strengen "Konstruktivgliederung" der frühen Bauten und vermutet eine Rezeption Schinkels: "K.F. Schinkel mag ihn zu mehr Toleranz bewogen und ermutigt haben, einer Richtung zu folgen, die bisher im badischen Karlsruhe noch keine Tradition besaß." s. Klinkott (1983), "Der Rundbogenstil und sein Einwirken", 140 ff.

[446]Hübsch 1852, Bauwerke 2. Folge, "Trinkhalle zu Baden". Hübsch geht davon aus, daß die "sehr missfällig in's Auge" springenden Zuganker gewölbter Loggien bislang ein Festhalten an der flachgedeckten Vorhalle (z.B. dem Portikus Weinbrenners) begünstigten. Würden solche notwendigen Verstärkungen "... näher an die Deckenfläche gebracht werden, so dass sie in die Kategorie von Deckenunterzügen oder Gewölbegurten treten" , würden Vorbehalte gegenstandslos. Die zeitgenössische Loggienachitektur z.B. Friedrich von Gärtners in München wird in keinem dieser Kommentare erwähnt.

[447]Nach dem an griechischer Klassik geschulten Empfinden mußte die Säule als Lastträger direkt auf dem Boden stehen. Schon Laugier hatte Säulen auf Podesten im Barockklassizismus als schwerwiegenden Verstoß gegen die wahren Grundsätze bezeichnet ("Beine der Beine eines Bauwerks"), s. Laugier ; Das Manifest des Klassizismus, Zürich 1989, Kap. I, Allgemeine Prinzipien, 1. Art. , 46

Varianten.[448] Durch die wellenartigen Flacharchivolten wirkt die darüberliegende Arkadenwand mit ihren Bogenzwickeln geradezu verkümmert. Schon 1828 hatte Hübsch am Beispiel der einstöckigen Halle erläutert, die Wandfläche über den Bögen könnte reduziert werden, da nur die Decke und das Hauptgesims damit verbunden werden müßten. Die kleinen Bogenzwickel waren bereits im ersten Fassadenaufriß (o. Abb.) in der Art florentinischer Renaissanceloggien mit Medaillions geschmückt und erhielten üppige Terrakottaverzierungen (Abb. 94).[449] Anstelle klassizistischer Balustraden ist das Geländer zwischen den Sockeln mit Terrakottaröhren ausgefüllt, die den Transennen altchristlicher Fensterverkleidungen nachempfunden sind.[450]

Ähnlich komplizierte Gewölbekonstruktionen bestimmen den Raumeindruck des Brunnensaals (Abb. 98). Die quadratische Grundfläche der Decke ist in vier flache Tonnen unterteilt, die in Form eines Kreuzes zwischen breite Gurtbögen gespannt wurden. Acht Pfeilervorlagen bilden die Auflager der sehr hoch angesetzten, stichbogenförmigen Bögen, die auf dem Kapitell der Mittelstütze zusammentreffen. Wieder entsteht der Eindruck eines nahezu schwebenden Gewölbes über einem großzügigen Saal, dessen Mittelstütze aus Marmor besteht.[451]
Auch in der Mauertechnik und Materialwahl steht die Trinkhalle dem Karlsruher Museumsgebäude nahe. Schon vor Baubeginn kündigte Hübsch "schwierige Maurer- und Steinhauerarbeiten" an, die der offiziellen Rhetorik des preiswerten Backsteinbaus zuwiderlaufen, glaubte er doch "*gewöhnliche Handwerker*" damit überfordert. Wegen der Verzierung sei "*eine ganz besonders sorgfältige Ausführung zu erheischen*". Die unverputzt bleibenden Backsteine mußten daher "*von derselben Schönheit und Güte seyn, wie diejenigen Steine, welche der hiesige Ziegler ... zum Academie Bau bereits geliefert hat*". Für deren

---

[448]Leon Battista Alberti hatte Rundbögen über Säulen als Fehler abgelehnt, vgl. Alberti / Theuer, IX., 4 . Hübsch knüpft an Brunelleschis Säulenbogenstellungen an, übernimmt aber weder die Kreuzgewölbe noch die Halbkreisbögen und kompliziert die statischen Verhältnisse durch gedrückte Bogenprofile. L. Persius und F.A. Stüler knüpften zwar an altchristliche Basiliken an, blieben jedoch mit ihren Architravstücken der klassischen Architektursprache verpflichtet. Auch Friedrich von Gärtner übernahm Hübschs eigenwillige Formensprache nicht, vgl. Nerdinger (1992), 14 ff.
[449]Fassadenaufriß GLA-G-Baden 83 (o. Abb.); vgl. Hübsch 1828, § 18
[450]vgl. Hübsch 1862, Atlas, Rekonstruktion von S. Paolo fuori le mura, Fensterverkleidungen aus durchlöcherten Steinplatten
[451]vgl. GLA 422 / 186, Schreiben vom 20. 11. 1839

Herstellungsverfahren gab Hübsch genaue Anweisungen zu besonders hartgebrannten Ziegel mit scharfkantigen Fugen.[452]

Aufgrund seiner vielfarbigen, steinsichtigen Flächen ist der Bau eine petrifizierte Antithese zu Weinbrenners architektonischem Ideal. Manche "Abänderung, Vervollständigung dieses und jenes Gegenstandes, namentlich bei der Steinhauerarbeit" wurde erst während der Ausführung beschlossen.[453] Hierzu gehört vor allem die Verblendung der Fassaden mit hellen Steinen, aber auch die aufwendige Gestaltung der Gesimse und sonstigen plastischen Glieder. Der größte Schmuckreichtum konzentriert sich an der Loggienfassade und dem Inneren der Halle.

Zahlreiche Verzierungen und Einlegearbeiten bestehen aus Terrakotta. Den Geschmack für glasierte oder farbig bemalte Schmuckplatten oder -steine, Rosetten und Kreuzblumen aus gebranntem Ton hatte Hübsch in Italien entwickelt. Mit Bildhauer Reich, der seit 1836 in Hüfingen eine Terrakottaproduktion betrieb, entwickelte er freie Nachahmungen italienischer Ornamentik der Frührenaissance.[454] An der Hauptfassade des ausgeführten Gebäudes betonen Terrakotta-Einlegearbeiten die Bogenlinie der Arkaden und zeichnen erstmals geometrische Felder ("Lineamente") in die Flächen. Die Zwickel zwischen Hauptgesims und Arkaden sind mit Löwenköpfen auf Terrakottaplatten ausgefüllt. Die farbliche Unterlegung wiederholt sich am Hauptgesims und den Reliefs der Seitenfassaden. Im Inneren der Wandelhalle setzen sich die Rahmungen der Lisenen und Wandfelder fort.[455] Die Gewölbefelder sind von bunten Friesen eingefaßt und mit hellblau und dunkelblau glasierten Keramikplatten verziert (vgl. Deckenuntersicht, Abb. 97). Nicht nur die tragenden Architekturelemente sind

---

[452]GLA 422 / 186, bes. "Accorde", 19.9. 1839, hier § 3

[453]GLA 422 /186, Hübschs Schreiben vom 9.10. 1840

[454]Die Formensprache ist Hübschs Erfindung. Im Abschnitt zur architektonischen Verzierung formuliert er 1847 den schöpferischen Prozeß als individuelle Synthese aus griechischer Bauornamentik und den zierlichen, kunstvollen Verzierungen der Renaissancearchitektur Italiens: "Wir sollen trachten den phantasiereichen, malerischen Geschmack der letzern , welche nur die klassischrömische Gefälligkeit hatte, in der griechisch- classischen Gefälligkeit wieder zu geben." Hübschs Rolle im deutschen Terrakotta-Revival ist bislang unerforscht. Mit Karl F. Schinkel teilte er das zeitgenössische Interesse, italienische Technik und Ornamentik für den neuen Baustil fruchtbar zu machen. Ob er von Schinkels und Feilners parallelen Bemühungen Kenntnis hatte, muß offen bleiben, vgl. zu Schinkel M. Klinkott (1983), 144 f.

[455]Da während der dekorativen Ausstattung die Mittel ausgingen, ist ein Teil des Schmucks und des Fugennetzes aufgemalt worden, um einen harmonischen Gesamteindruck zu erzeugen.

farblich hervorgehoben, sondern die passiven Wandflächen als Dekorationsträger entdeckt. Dieser "kunstgewerbliche Dekorierstil"[456] überwindet die formale Strenge der frühen Bauten und entspricht der späteren Auffassung, daß die "charakteristischen Hauptformen" durch Verzierungen "*in reicherer Vollendung*" erscheinen. Diese Ausschmückung und gesteigerte Farbigkeit weist auf die Thesen zur architektonischen Schönheit der zehn Jahre später publizierten Schrift voraus. Die dort geforderte "innige Verschmelzung" von konstruktivem Kern, "Ziergliederung" und dekorativen Ornamenten durch "*mannigfache regelmäßig begrenzende Umrandungen* " und "*ausfüllende Verzierungen* " wurde beim Baden-Badener Gebäude offensichtlich zuerst erprobt. Ähnliche Inkrustationen und Baukeramiken wandte Hübsch an der Fassade des Hoftheaters (1851-54) und den Steinbauten des Botanischen Garten (1853-1857) in Karlsruhe an.

3. Die Ausstattung des Gebäudes mit Malerei und Skulptur

Die Ausstattung des Gebäudes mit Gemälden und vollplastischen Skulpturen ist von Anbeginn integraler Bestandteil der Planung gewesen. Obgleich die Umstände die "*künstlerische Vollendung*" der Trinkhalle schließlich nur teilweise zuließen, orientierte sich der Karlsruher offensichtlich an süddeutschen Vorbildern, hinter deren "Luxus-Bauten" er nicht zurückbleiben wollte.[457] Die zahlreichen erhaltenen Skizzen im Generallandesarchiv ergeben kein geschlossenes Programm und können hier nicht im einzelnen vorgestellt werden. Zur Ausstattung zählen die Malereien der Wandelhalle und des Brunnensaals, die Aufstellung von Plastiken und der Statuenschmuck des übergiebelten Mittelrisalits.

Dem Erstentwurf fehlten noch die "*künstlerischen Subtilitäten*", weil Hübsch diese erst während der Bauarbeiten konkretisierte.[458] Erste Aufrißpläne zeigten bereits von Pfeilern gerahmte Wandfelder an der Rückseite der Halle. Für diese Vertiefungen waren überlebensgroße Wandbilder "al fresco gemalt" geplant.

---

[456]Valdenaire 1926, 189-190, das Zitat 190

[457]Seine Kennntnis der neuesten Münchner Bauten und Freskenprojekte ist durch die Reise im Herbst 1837 belegt, s.o. (Museum Karlsruhe) und Chronographische Übersicht / Anhang. Inwieweit ihm die Berliner Tendenzen um Schinkel bekannt waren, ist nicht genau zu bestimmen: Am 9. 10. 1840 entschuldigte er die gegenüber dem Voranschlag gestiegenenen Kosten mit der Art des Bauwerks: Bei "großen Luxus-Bauten" sei der Aufwand nicht genau vorhersehbar. Die "feinere Ausarbeitung" darf seines Erachtens nicht eingespart werden , "wenn man anders nicht in der *künstlerischen Vollendung* solcher Bauten gegen [die] Nachbar-Länder auffallend zurück bleiben will." , GLA 422 / 186, Hervorhebung der Autorin.

[458]GLA 422 / 186, Schreiben vom 9. 10. 1840

Der repräsentative Charakter der Kurpromenade und die Rolle Badens als Sommerresidenz motivierten zu einer künstlerisch anspruchsvollen Gestaltung, die vermutlich wie im Fall des Museums von Cornelius' Freskenprojekten angeregt war. Im Jahr des Planungsbeginns (1837) hatte Hübsch bekanntlich München besucht und sich anschließend acht Wochen in Italien aufgehalten, um Anregungen für das Karlsruher Museum zu sammeln. In Baden-Baden wurde die freskierte Loggia aufgegriffen, die im Laufe der Museumsplanung aufgegeben worden war. An der malerischen und plastischen Gestaltung sollten sogar dieselben Künstler mitwirken. Ursprünglich wollte Hübsch Schwind nach dessen Vollendung der Museumsfresken mit der Ausmalung der Halle beauftragen. Als Grundausstattung waren vierzehn Wandbilder und drei längliche Friese über den inneren Eingängen der Halle vorgesehen.[459] Als Bildprogramm wurden auch Szenen aus klassischen Epen der Literatur wie Homers *Ilias* erwogen, die an italienische Villendekorationen des *Settecento* erinnern .[460] Für die acht gerahmten Wandfelder über allen Türen des Brunnensaals schlug der Architekt "enkaustische Malerei (en) " vor. Der befreundete Julius Schnorr von Carolsfeld hatte die neue Maltechnik bei der Ausmalung dreier Festsaalräume der Münchner Residenz angewendet, die zwischen 1842-43 abgeschlossen war.[461] Die im Schnitt der "Bauwerke" (Abb. 98) angedeuteten Landschaften entsprachen nicht der ursprünglichen Intention, die "Gegenstände von allgemeinerem Interesse" forderte.[462] Damit sich die Baden-Badener Wandelhalle von herkömmlichen Zyklen abhob, änderte sich das Programm zugunsten regionaler, romantischer Sagen aus der volkstümlichen Überlieferung. Schwind begriff den Baustil der Trinkhalle als "*nationalen*", "*frei hervorgegangen aus der Würdigung der Monumente unserer besten Vorzeit*". Er wollte die Ausmalung "mit der Bedeutung, dem Zweck und dem Styl des Gebäudes" abstimmen. Bevor er sich enttäuscht aus dem Projekt zurückzog, skizzierte er ein Programm, das einen Zyklus der deutschen Rhein-Sagen zum Schwerpunkt hatte.

---

[459]Zu Schwinds Entwürfen für Baden-Baden s. Beringer (1915) , 176 ff.

[460]In der oberitalienischen Villenarchitektur waren Freskenzyklen mit Szenen aus antiken und christlichen Epen (z.B. Torquato Tassos "Gerusalemme liberata") nicht selten. Ein bekanntes Beispiel, das von Goethe in seiner "Italienischen Reise" gewürdigt wurde, waren Giovanni Battista Tiepolos Fresken in der Villa Valmarana ai nani bei Vicenza.

[461] Als Erfinder der Enkaustik , die gegenüber der traditionellen Freskotechnik größere Haltbarkeit, Farbigkeit und Dauerhaftigkeit versprach, gilt Franz Xaver Ferbach. Hübsch erweist sich Neuerungen gegenüber aufgeschlossen, die Peter von Cornelius als Verfechter des Monumentalfreskos ablehnte, vgl. zur Enkaustik M. Droste, Das Fresko als Idee, Münster 1980, 60 f.

[462]Nach der Eröffnung 1842 skizzierte Hübsch die Ausmalung des Bauwerks in einem Schreiben an das großherzogliche Kabinett und lehnte Landschaften explizit ab, s. GLA 422 / 187, Schreiben vom 14.11. 1842

Als Fortsetzung der Halle waren im Brunnensaal Sagen und Geschichten der badischen Umgebung geplant. [463] Heitere Bilder der Landschaft mit ihren Burgen und Flüssen sollten dem gebildeten Publikum einen "Nachgenuss der Reise" verschaffen, die Trinkhalle selbst zum "Monument" deutscher Bildung machen.[464] Schwinds erinnerungsträchtige Bildungslandschaft entlang des Rheins reichte vom Nibelungenlied bis zur Kelheimer Befreiungshalle. Das Projekt scheiterte nicht am künstlerischen Programm, sondern an Dissonanzen zwischen den Beteiligten und dem Zwang zur "Wohlfeilheit".[465] Die ausgeführten Fresken stammen daher vom Historienmaler Jakob Götzenberger, der im März 1843 zu Gegenentwürfen aufgefordert und schließlich mit der Ausmalung beauftragt worden war.[466] Götzenberger machte die badischen Sagen zum Hauptprogramm. Über den beiden Eingängen zum Brunnensaal wurde ein länglicher Fries mit einer Quelle, Nymphen und Putten ausgeführt. Die rotfigurigen Friese auf schwarzem Grund über den inneren Seiteneingängen der Wandelhalle folgen stilistisch Schwinds antikisierenden Friesen im Museums-Saal der "Philostratischen Gemälde" , zeigen jedoch Allegorien der "Jahreszeiten" bzw. der "Tageszeiten" (Abb. 99). Die vierzehn großformatigen Wandbilder der Halle beziehen sich thematisch auf die

---

[463]In Schwinds Brief mit den Themenvorschlägen vom 30. 3. 1843 an das Innenministerium heißt es u.a. : "... Die in Frage stehenden Gegenstände für die in der Trinkhalle und den Brunnensaal auszuführenden Bilder werden sich als entsprechend herausstellen, wenn sie übereinstimmen mit der Bedeutung, dem Zweck und dem Styl des Gebäudes, zu dessen Ausschmückung sie bestimmt sind, und wenn sie ferner, allgemein bekannt und verständlich, und für Einheimische und Fremde gleich intressant (sic !) sind. Von diesem Standpuncte ausgehend, erlaube ich mir folgende Vorschläge, wie ich sie schon früher Sr. Exzellenz dem Herrn Minister von Blitterdorf, Herrn Oberstlieutenant v. Krieg und Herrn Baudirektor Hübsch auf Anfrage mitzuteilen die Ehre hatte...", Schwind, hier zit. n. Beringer (1915), 178-179

[464]"...der Bedeutung des Gebäudes, das, dem höchsten und gebildesten (sic) Publicum Europas gegenüber, ein Monument unserer Bildungsstufe in Gesinnung und Geschmack für immer bleiben soll...(...) Sie [die Gemälde, Anm.] werden übereinstimmen mit dem Styl des Gebäudes, der ein durchaus nationaler ist..." und " [die Gemälde] werden .. geeignet sein, jeden Gebildeten anzusprechen, als sie in gehöriger Auswahl und Folge, alle Richtungen deutscher Denk- und Dichtungsweise anklingen.", Schwind am 30.3. 1843, zit. n. Beringer 1915, 178-9

[465]Schwind schuf einen Karton "Der Rhein mit seinen Nebenflüssen". Sein ikonographisches Programm der Wandelhalle beschrieb er 1858 dem Grafen Raczynski in Berlin. Dieser Brief ist abgedruckt in : Beringer (1915), 182-183

[466]GLA 422/ 187, Schreiben des Innenministeriums vom 23.5. 1843 : "S. königliche Hoheit der Großherzog haben auf die Vorlage des Berichtes des Gallerieinspectors Götzenberger ... gestattet, daß man den vierzehn großen Feldern ..." usw. Hübsch hatte Götzenberger alternativ zu Schwind im Schreiben vom 14.11. 1842 an das Innenministerium vorgeschlagen, s. Beringer 1915, 176

landschaftliche Umgebung Badens mit ihren Burgen, Klöstern und Wäldern .[467] Mit Hilfe eines schillernden Figurenpersonals aus sagenhaften Rittern, Zauberwesen und heldenhaften Gestalten der Volkslegenden schildern die Gemälde vor allem Ursprungslegenden badischer Namensgebungen und sagenhafte oder magische Ereignisse aus der mittelalterlichen Burgen- und Klosterwelt der badischen Heimat. Als romantisches Bilderbuch entsprach der Zyklus dem Anspruch einer allgemein verständlichen, öffentlichen Kunst. Verglichen mit der Erinnerungslandschaft Schwinds wird die Rückbesinnung auf das deutsche Mittelalter nicht national, sondern "badisch" verstanden und damit zugleich auf das unverfängliche Feld der Sagen- und Märchenwelt umgeleitet.[468]

Da die Sagen in die Halle verlegt wurden, fiel auch die Ausmalung des Brunnensaals bescheidener aus. Nicht der Ausführung entsprechende Querschnitte zeigen noch den Säulensälen des Museums ähnelnde Wandfelder mit antikisierenden Themen. Auch die Brunnenschalen an der Mittelstütze sollten vier vollplastische Statuen in Harmonie zu den Friesen erhalten.[469] Die heute erhaltenen, mit Ornamentbändern gerahmten Wandfelder des Brunnensaals sind eine reduzierte Variante, da aus Mittelknappheit an ein umfassenderes Programm nicht zu denken war.

Als eine Geste an den *Genius loci* Badens kann auch die Wiederaufnahme eines Tympanons über dem Mittelrisalit der Wandelhalle gelten. Dieser wurde in der zeitgenössischen Kritik als willkürliche Paraphrase eines klassischen Giebels

---

[467]Götzenberger hatte bei Cornelius studiert und war durch die Fresken der Bonner Universitätsaula bekannt geworden. Hübsch kannte ihn bereits vor diesem Auftrag , vgl. oben Zollhof Mannheim

[468] Beispielhaft sei das erste Gemälde der Westwand der Wandelhalle (von Süden nach Norden) herausgegegriffen, das den mythischen Hintergrund des Ortsnamens "Kellersbild" schildert: Nach der heimatlichen Sage verfiel der "Junker Burkart Keller von Yburg", der unterwegs zu seiner Verlobten in Kuppenheim von der Nacht überrascht wurde, an einem alten heidnischen Opferstein (sic !) den Verlockungen einer geheimnisvollen verschleierten Frau. Der Ortsname "Kellersbild" erinnert an das Ende des Junkers, dessen Seele das magische Wesen durch Küsse aussaugte. Götzenbergers nächtliche Szene zeigt in der Mitte die schwebende Frauengestalt, links eine Quelle mit marmorner Nymphe, rechts vor der Erscheinung kniet der Junker, von einer Eule beäugt. Die weiteren Sagenstoffe heißen: 2) "Mummelsee"; 3) Die Nixe des Wildsees; 4) Engels- und Teufelskanzel; 5) Grafensprung; 6) Alt-Eberstein; 7) Fremersberg; 8) Die Geisterhochzeit zu Lauf; 9) Baldreit; 10) Der Felsen; 11) Burg Windeck; 12) Allerheiligen; 13) Schloß Hohenbaden und 14) Kloster Lichtental, s. Gunther F. Klümper, Die Sagen der Trinkhalle, Hügelsheim 1999, 9-119

[469]Zeichnungskonvolut GLA-G-Baden 79-82 (o. Abb), bes. der Querschnitt durch die Wandelhalle und den Brunnensaal (GLA-G-Baden 87a)

kritisiert , entsprach er doch nicht einem archäologisch fundierten Stilempfinden.[470] Für das Giebelfeld entwarf Johann Christian Lotsch 1839 ein Hautrelief mit einer Skulpturengruppe aus grauem Sandstein, die das Thema "Heilquelle" symbolisiert (Abb. 100). Sie nahm auf Vorschlag des Architekten als allegorische Figur mit einem Äskulapstab die Mitte der Komposition ein. Zur einer Seite wird den Kranken und Alten von Putten das Quellwasser ausgeschenkt, auf der anderen Seite sieht man die Rekonvaleszenten und "*... die Gesunden fröhlich von dannen ziehen.*" Das Relief führte Franz Xaver Reich nach Lotschs Modell aus. [471] Die Kur in Baden wird nach diesem Programm nicht als Ort der gesellschaftlichen und kulturellen Begegnung der eleganten Welt, sondern als medizinische Trinkkur zur Erleichterung von irdischer Bresthaftigkeit aufgefaßt. Die Wahl des Sujets entspricht der Abkehr von klassizistischen Programmen.[472] Der Giebel erhielt auf jahrelanges Drängen des Architekten noch 1855 die beiden sitzenden Statuen und das Akroterion als oberen Abschluß, die ihm "*zur Vervollständigung des Ganzen unentbehrlich* " schienen. Der von Hübsch in einem diesbezüglichen Erinnerungsschreiben verwendete Organizitätsbegriff meinte den harmonischen Dreiklang zwischen Architektur, Plastik und Malerei und entspricht damit seinem 1847 beschriebenen Konzept einer künstlerischen "Totalität". Das die Nischen der Wandelhalle und die Brunnenbecken des Trinksaals ohne Skulpturen blieben, ist auf die badischen Finanzen zurückzuführen.[473]

---

[470]Der Autor, ein Klassizist, wirft Hübsch Willkür vor. Die Kritik an der Trinkhalle und ihrem Giebel in : Zeitschrift für praktische Baukunst , Nr. 7, Jg. 1847, Artikel "Baden", Sp. 380-381

[471]GLA 422 / 186, Hübschs Bericht bzgl. des Giebelfelds vom 17.9. 1839. Bildhauer Lotsch in Rom sollte die Entwürfe ausarbeiten, die dann von den beiden angesehenen "*Kunstautoritäten Roms* " , Thorwaldsen und F. Overbeck, "als gut in einem Schrift- Zeugniß" beurteilt werden sollten. Am 19. 10. 1839 schloß Hübsch einen Vertrag mit Lotsch; dessen Gipsmodelle beurteilten demnach Wagner und Overbeck.

[472]Frühere, wohl um 1843 entstandene Entwürfe zur malerischen Ausstattung der Innenräume vom Maler Lucian Reich (zugeschrieben) im Generallandesarchiv (G-Baden-90-99) zeigen an die klassische Hebe erinnernde Frauengestalten mit Trinkschalen, Putten mit Amphoren, badende Nymphen als Anspielung auf den Ortsnamen sowie einen Äskulap (oder Merkur) als Repräsentanten der Heilkunde. Der Fries über dem Eingang zum Brunnensaal scheint daher in Kenntnis der nicht realisierten Entwürfe entstanden.

[473] GLA 422 /187, Absage des Innenministeriums bzgl. der Akroterien , 2.9. 1849 und bes. GLA 422 / 191. Am 4.6. 1855 brachte Hübsch die schon 1848 angeregte Anfertigung der Statuen beim Ministerium in Erinnerung. Mit dem Hinweis auf den unvollendeten Anblick der Hauptfassade ("sie [die Statuen, Anm.] stehen in organischer Verbindung mit der Architectur und werden deshalb von Kennern und Laien sehr vermißt") schlug er die Anfertigung von Modellen durch Franz Xaver Reich vor, mit dem er in dieser Zeit intensiv zusammenarbeitete. Reich erhielt im anschließenden "Vertrag über die Anfertigung zweier Giebelstatuen in Sandstein auf

Die Baden-Badener Trinkhalle ist in Hübschs sakralem und profanem Werk einzigartig geblieben und bildet stilistisch den Übergang vom Museum zum neuen Hoftheater. Vergleichbar kolossale Säulenbogenstellungen kamen nur noch in größeren Kirchenbauten zur Ausführung. Obgleich einzelne Charakteristika als Rücksicht auf die klassizistische Umgebung erscheinen, ist die Formensprache insgesamt kein "hellenisierender" Rundbogenstil. An fast allen Baugliedern führte Hübsch seine "Schönheitslinie", den Stichbogen, konsequent bei Arkaden, Fenster- und Türöffnungen und Gewölbekonstruktionen ein.[474] Seine monumentale Wandelhalle bildet das tektonische Gegenstück zu Weinbrenners Konversationshaus und der alten, neodorischen Trinkhalle. Sie basiert auf einer langjährigen Beschäftigung mit dem Typus der Loggia ("offene Halle") und wurde als einziger Profanbau im Kanon der Raumtypen in seine spätere Theorie der Monumentalbaukunst aufgenommen.[475] Schon 1847 wird sie im Kapitel zum neuen Baustil als zeitgemäße Alternative zum klassizistischen Peristyl präsentiert.[476] Mit seiner Segmentbogenhalle glaubte Hübsch eine technisch und ästhetisch vorbildliche Lösung entwickelt zu haben, die in der Architektur seiner Zeit Nachfolger finden werde. Die parallele Anwendung des Stichbogens in der Berliner und süddeutschen Architektur z.B. durch Schinkels Nachfolge und Klenze interpretierte er vorauseilend als erfolgreiche Bekehrung zum Rundbogenstil : Selbst "*strenge Hellenisten*" , die Anhänger der antiken Architektur, hätten in jüngster Zeit die Richtigkeit seiner tektonischen Theorie erkannt und seine "Formen-Zusammenstellung...adoptirt". [477] Nicht jede Stichbogenarkade oder Flachtonne läßt

---

die Akroterien am Giebelfeld der neuen Trinkhalle" in fünf Paragraphen genaue Vorgaben bezüglich des Materials, der Statuengröße, der künstlerischen Haltung und Gruppierung, welche letztere "mit der übrigen Façade harmonieren (muß)", ibid., No. 125

[474]Die rückwärtigen Gebäude haben schlichte Rechteckfenster mit Sandsteineinfassungen, da sie ohnehin hinter dem Fassadenriegel verschwanden.

[475]Wolfgang Herrmanns These, die Trinkhalle sei nicht mit Hübschs theoretischem Anspruch der Entwicklung eines neuen Rundbogenstils verbunden, ist daher nicht überzeugend, da sie als einziger Profanbau neben Kirchen als "freie Reproduction im altchristlichen Styl" noch 1862 im Atlas neben der "zweiten katholischen Kirche" abgebildet wurde (alledings nur die Halle), vgl. Herrmann 1992, 21

[476]vgl. Hübsch (Bauwerke) 1852, "Dieser Gegenstand [Die Hallenkonstruktion, Anm.] findet sich .. ausführlicher auf Pag. 155 u. f. der Schrift: "Die Architectur und ihr Verhältniss zur heutigen Malerei und Sculptur, von H. Hübsch, Stuttgart, Cotta'scher Verlag, 1847" besprochen."

[477]Zur Trinkhalle vgl. Hübsch 1862 (Atlas) , Tafel I; Hübsch 1847 (1985), Kap. XVI ; vgl. Bauwerke 1838 (Textband), Tafel XII-XIII , Kreuzgewölbte Rundbogenhalle und Vorhalle mit Flachtonnen
Hier genügen zwei Hinweise: Hübsch hatte 1842 eine Reise durch Norddeutschland bis Berlin gemacht. Dort wird er vermutlich Schinkels Bauakademie gesehen haben.

sich jedoch aus heutiger Sicht als Ausdruck derselben künstlerischen Zielsetzung deuten. Als Hübsch 1847 auf seine Trinkhalle als Exempel des "neuen Baustils" verwies, war die gewölbte Ziegelhalle für viele durch die Eisenarchitektur obsolet geworden. Die fehlende Nachahmung der Trinkhalle in der Bäderarchitektur Deutschlands deutet darauf hin, daß Hübschs Stilauffassung nicht mit den Tendenzen der späteren Neorenaissance identisch war.

Entsprach der kubische Baublock auch nicht seinen Vorlieben, so hatte die Akademie ebenso Stichbogenwölbungen bei Fensteröffnungen und Hauptsälen und Terrakottaornamentik, s. Rave, Schinkel-Lebenswerk, Teil III, (1962) , 38 ff. 1847 änderte Klenze im Kuppelsaal der Befreiungshalle (Kelheim) die Pläne von Gärtners zugunsten einer Erdgeschoßarkade mit Stichbögen. Zwischen Hübschs Einführung des Segmentbogens und Klenzes erweitertem Repertoire läßt sich kein direkter Zusammenhang feststellen, da Klenze sich mit dem Münchner Konkurrenten Gärtner, nicht mit dem Karlsruher Rundbogenstil beschäftigte. Auf ähnliche Stichbogenarkaden in der Architektur Martin Gropius verweist Klinkott 1983, 140 ff. (Krankenhaus Friedrichshain (1867), Bibliothek der Uni Kiel und Lichthof des Berliner Kunstgewerbemuseums). Die Zuganker-Konstruktion setzte Hübsch auch beim Karlsruher Museum ein; sie wurde ähnlich von von F. A. Stüler in dessen Neuem Museum Berlin eingesetzt, vgl. Kurt Milde (1981), 203.

Das neue Männerzuchthaus in Bruchsal (1838-1848)

Vor einer völlig anderen Bauaufgabe stand Hübsch Ende der 1830er Jahre bei der Planung eines badischen Zentralgefängnisses. Die heute unter Denkmalschutz stehende Justizvollzugsanstalt Bruchsal gehört zu seinen wichtigsten und größten profanen Hauptwerken und spiegelt die damals jüngsten architektonischen Tendenzen im Gefängnisbau wieder. Nach einer jahrzehntelangen Reformdiskussion in Europa und den Vereinigten Staaten, die zunächst auf der Ebene der Theorie verblieben war, ging es unter dem Eindruck ausländischer Gefängnisneubauten auch in Baden um die Ausprägung eines neuen Bautyps, des modernen Staatsgefängnisses auf der Basis neuester Erkenntnisse im Strafvollzug. Trotz einer Fülle von Publikationen zum Gefängniswesen hatten sich diese Reformansätze noch nicht konsequent in der Architektur manifestiert. Hübsch fiel daher die Pionierarbeit zu, die Übertragbarkeit ausländischer Modelle auf badische Verhältnisse zu beweisen. Seine gattungsindifferenten theoretischen Grundsätze konnten bei der Bewältigung dieser Aufgabe allenfalls eine Grundlage bieten - hier zeigten sich die Grenzen seiner sakralbaulastigen Position als Theoretiker. Doch viel stärker als im ohnehin traditionelleren Kirchenbau gab es "schreiende Gründe" für ein "neues architectonisches System für Gefängnisbau", wie der Anonymus in der Zeitschrift für praktische Baukunst stellvertretend den damaligen Erwartungshorizont in Deutschland formulierte.[478]
Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert war Gefängnisarchitektur unter dem Einfluß aufgeklärter Kritik und rationalistischer Bestrebungen einem gravierenden Wandel unterworfen. Dieser Prozeß hing mit veränderten Konzepten des Strafvollzugs zusammen, die seit Howards kritischer Initialzündung "The State of the Prisons"[479] der Haft einen anderen Sinn als den der Züchtigung und Abschreckung gaben. Ausschlaggebend waren die Abschaffung der Todesstrafe bzw. ihre Umwandlung in mehrjährige Haftstrafen sowie vielschichtige Reformprozesse im Strafrecht . Diese langwierige gesellschaftliche Entwicklung wies dem Gefängnis eine neue Aufgabe

---

[478]Üblich ist die dortige Kritik der älteren Gefängnisse als Relikte der absolutistischen Zeiten, die Menschen wie Tiere in Käfige sperrten, s. Rezension von "Die Straf- und Besserungsanstalten nach den Bedürfnissen unserer Zeit. Practische Vorschläge zu einem neuen System der Behandlung der Gefangenen und einem dem Zweck entsprechenden neuen Gefängnißbau, nebst einem Heft mit 5 lithographierten Bauplänen, von J. Ristelhüber, Hofrath, Director der Provinzial-Arbeitsanstalt zu Brauweiler bei Köln, Mainz 1843. Florian Kupferberg. ", in: Z. f.prak. Baukunst 5. 1845, 135 - 139, das Zitat 135.
[479]John Howard, The State of the Prisons, London 1777. Howards Publikation bildete vorbildliche Zuchthäuser (z.B. die Mailänder Anstalt von 1756) ab und veröffentlichte ein musterhaftes englisches Grafschaftsgefängnis.

als "Besserungsanstalt" zu, da die bürgerliche Gesellschaft den Nutzen eines reintegrierenden Strafvollzugs erkannte.[480] Der Freiheitsentzug verband sich mit dem staatlichen Erziehungsziel, die straffällig gewordenen Bürger durch moralische und handwerkliche "Unterrichtung" zu läutern. Von England ausgehend, erreichten diese reformerischen Ideen eines gerechten, kontrolliert-systematischen und humaneren Strafvollzugs den Kontinent. In Deutschland wurden Howards Vorschläge 1827 durch die Übersetzung des deutschen Gefängnistheoretikers N. H. Julius einem breiteren Publikum bekannt. Auch der Bruchsaler Gefängnisdirektor Füesslin würdigte den englischen Arzt noch 1853, fünf Jahre nach der Eröffnung des neuen Strafgefängnisses, als Pionier der "reformierten" Zuchthausarchitektur.[481] Howards Begriff der nicht nur physisch gemeinten "Ansteckung" (*infection*) förderte die Klassifikation der Sträflinge nach Geschlecht, Alter und Schwere ihres Verbrechens, um sie dem wechselseitigen verderblichen Einfluß zu entziehen. Auf die Kritik der Haftsysteme folgte auch in Deutschland die Architekturkritik. Da die älteren Gefängnisbauten weder den Systematisierungsbestrebungen genügten, noch die gestiegenen Kapazitäten bewältigten, befaßten sich Architekten und Theoretiker mit der Struktur und Einrichtung vorbildlicher Gefängnisse. Den vorläufigen Endpunkt dieser Diskussion bildete die Publikation über die Musterstrafanstalt Pentonville bei London, die Julius 1846 aus dem Englischen übertrug.[482]
Das Bruchsaler Männerzuchthaus Heinrich Hübschs ist nicht nur Ergebnis einer reflektierten Aneigung und Zusammenführung unterschiedlicher Ideen dieser begleitenden Reformdiskussion, sondern es wurde auch einige Jahre nach der Eröffnung durch eine großformatige, bebilderte Publikation mit zweisprachigem Text seinerseits als deutsches "model prison" präsentiert.[483] Es wird im folgenden

---

[480]Ein Überblick über die wichtigsten Beiträge zum Gefängniswesen kann an dieser Stelle nicht gegeben werden. Eine zeitgenössische Übersicht über die Standardwerke bietet Rombergs Zeitschrift für praktische Baukunst, 1845, 5 (wie oben). Eine ideengeschichtliche Zusammenfassung in: M. Giebelhausen, "Konzepte räumlicher Überwachung, Bemerkungen zur Gefängnisarchitektur, 1777-1842", in: Architectura , 23, 1993, 173-199

[481]J (ulius) A. (ugust) Fuesslin, Das neue Männerzuchthaus Bruchsal nach dem System der Einzelhaft..., Karlsruhe (Friedrich Gutsch) 1854, (GLA-G-Bruchsal 99). Füesslins Text zum modernen Strafvollzug paraphrasiert zahlreiche Ideen der damaligen Standardwerke.

[482]N. H. Julius, England's Mustergefängnis in Pentonville in seiner Bauart, Einrichtung und Verwaltung, abgebildet und beschrieben, Aus den Berichten des Majors Jebb , Oberbauaufseher der britischen Gefängnisse und des Pentonvilleschen Verwaltungsrathes, Berlin 1846

[483]s. Füesslin (1854), 3- 7 Die Vorbildfunktion geht auch aus den gesetzlichen Bestimmungen (Verhandlungen der zweiten Kammer 1843 / 45) zum Besuch der Anstalt und Besichtigung der Einzelzellen durch Baufachleute klar hervor, s. Paul Freßle Die Geschichte des Männerzuchthauses Bruchsal, Diss. Freiburg 1970, 83

deutlich werden, daß die Beschäftigung mit jüngeren Gefängnistypen in Europa und Übersee Hübschs Formfindung und architektonische Ausgestaltung beeinflußte.

1. Der Planungsverlauf bis zum Ausführungsprojekt (1837 / 1840-1841)

Bei einem staatlichen Bauprojekt dieser Größe, bei der zahlreiche Personen und Behörden sich abstimmen mußten, ist eine vergleichsweise langwierige Planungs- und Baugeschichte nicht selten. Zunächst sollte nach dem Klassifikationsprinzip eine nach Geschlechtern getrennte badische "Central-Anstalt" für Männer und Frauen entstehen, in die die Häftlinge aus den übrigen Zuchthäusern Badens überstellt werden konnten. Für Bruchsal, eine Garnisonsstadt mit damals etwa 9000 Einwohnern, hatte sich die badische Regierung wegen ihrer (Justiz-) Behördendichte und ihres "gesunden Klimas" entschieden - sie war damals drittgrößte Stadt Badens.[484]

Die beiden vorhandenen Gefängnisse, das Männerzucht- und Arbeitshaus von 1776 und das Weibergefängnis , zwischen 1836-38 eingerichtet, befanden sich in einem älteren Gebäudekomplex in der Huttenstraße. Der Umbau des Weibergefängnisses zu einem dreistöckigen Bau mit 108 Zellen , Arbeitssaal, Schul- , Arrest- und Betzimmern diente der Einführung der absoluten Schweigehaft nach dem Vorbild der Strafanstalt von Auburn (New York).[485] Durch die Zentralisierung aller weiblichen Häftlinge in Bruchsal hoffte man zunächst, in den restlichen Strafanstalten Badens die Einführung klassifikatorischer Männerzuchthäuser ohne Neubauten zu erreichen. Die angestrebte nächtliche Trennung der Häftlinge in Einzelzellen erforderte eine aufwendige Parzellenstruktur, die sich bei den Altbauten nicht problemlos einrichten ließ. Enge des Grundstücks , Feuchtigkeit sowie gravierende Mängel selbst nach dem Umbau führten zum Beschluß eines Neubaus vor dem Bruchsaler Stadttor. Nach einer Besichtigung in der Huttenstraße Anfang 1838 legte das Justizministerium die Erweiterungspläne *ad acta*, weil, so Staatsrat Jolly,

---

[484]Zur Standortfrage, s. Fuesslin (1854), 3 f.
[485]Es handelte sich um den Umbau eines ehemaligen bischöflichen Fruchtspeichers zum Weiberzuchthaus durch den Baumeister Lumpp aus Karlsruhe, s. Freßle 1970, 35 ff., "Bau und Strafvollzug des Weiberzuchthauses", m.w. Lit.

> "das Gebäude [d.h. die badische "Central-Strafanstalt", Anm.] , wäre es nach dem Entwurf errichtet worden, ..nicht seinem Zweck und den Forderungen entsprochen hätte, die man jetzt an eine Strafanstalt stellt."[486]

Bevor Hübsch im Sommer 1838 einen ersten Entwurf ausarbeitete, hatte das Justizministerium die noch am Typus der Hospitäler und Kasernen orientierte Vierflügelanlage des Baumeisters Lumpp aus Karlsruhe verworfen. Die Forderung einer zeitgemäßen Gefängnisarchitektur war im konstitutionellen Herzogtum im Zuge der Justizreformen früher als in anderen Ländern entstanden. Die zweite badische Kammer hatte sich schon 1831 für den Klassifikationstyp und das Konzept der "Besserungsanstalt" ausgesprochen.[487] Angestrebt wurden eine bessere Kontrolle und Erziehung der Häftlinge sowie leichte Überschaubarkeit aller Vorgänge durch einen rational optimierten , transparenten Mikrokosmos "Zuchtanstalt". Eine derartige Beherrschung des Raumes ließ sich nur durch eine zentralisierende Anlage erreichen. Schon 1837 wurde die nächtliche Einzelhaft im Landtag diskutiert. Wohl angeregt durch Julius' Publikationen fiel der Blick auf anglo-amerikanische "state prisons", deren Haftsysteme für die Planung in Bruchsal eine Rolle spielten.[488]

Das bereits im Zusammenhang mit dem Weiberzuchthaus genannte "Auburnsche System" kombinierte die Isolation der Häftlinge bei Nacht mit Arbeitszwang unter absoluter Schweigepflicht und ständiger Überwachung in Arbeitshäusern. Dem Calvinismus mit Peitsche verpflichtet, sollte die moralische Besserung durch einen strengen Tagesablauf und transitorische Einzelhaft erreicht werden.Wenige Jahre nach der Einführung erwies es sich nicht nur im Bruchsaler Fall als ineffizient und schwer durchführbar .[489] Als Mischtyp aus Einzelhaft und Arbeitshaus hatte es

---

[486]Hübsch und Staatsrat Jolly hatten das umgebaute Weiberzuchthaus am 9. 3. 1838 besichtigt, s. Freßle 1970, 43 m. w. Lit. Neben beengten Grundstücksverhältnissen erwies sich die Parzellierung in Einzelzellen als zu kostspielig, s. der ausführliche Bericht von Carl August Diez, "Über den Bau einer neuen Männerstrafanstalt für das Großherzogtum Baden", Jahrbuch für Gefängniskunde, Bd. II,, 1843, 326-339

[487]Verhandlungen der Zweiten badischen Kammer 1831, 26. Heft (Protokolle), s. Freßle 1970, 32

[488]Zur Korrespondenz Julius' mit der Baudirektion Karlsruhe s.w.u.- N.H. Julius hatte die Beschreibung der Hafteinrichtungen in den Vereinigten Staaten von G. von Beaumonts und A. de Tocquevilles ins Deutsche übersetzt und machte zahlreiche Modelle und Bauten bekannt. Zu Julius' "Amerika's Besserungs-System und dessen Anwendung auf Europa" (1833) s. Giebelhausen (1989), 191 f. Zu Verhandlungen des badischen Landtags bis 1837 s. Freßle 1970, 40 f.

[489]Zum Scheitern des Schweigesystems im Weiberzuchthaus s. Erich Viehöfer, "Das Bruchsaler Zuchthaus zur Zeit der Revolution", in: Ausst. kat. Revolution und Zuchthaus, Ubstadt 1998, 43

keinen eigenständigen architektonischen Typus hervorgebracht. Die Forderung nach architektonischer Einheit, Symmetrie und Kontrollierbarkeit hatte zur Herausbildung des "Pennsylvanischen Systems" geführt.[490] Auf der völligen Isolation der Häftlinge bei Tag und Nacht basierend, war es ursprünglich an die orthodoxen Religionsvorstellungen der Quäker gebunden. Das Individuum wurde nicht nur klassifiziert , isoliert und kontrolliert, sondern der "unremitted solitude" zum Zweck der Einkehr und Buße ausgesetzt.[491] Das zwischen 1823-36 errichtete Eastern Penitentiary (Philadelphia) und das 1829 begonnene Second Western Penitentiary (Pittsburg) von John Haviland prägten den Typus des parzellierten Strahlengefängnisses konsequenter als europäische Vorläufer aus.[492] Beim ersten waren sieben Zellenflügel radial um einen oktogonalen Mittelbau gruppiert, die Verwaltung als Kopfbau in die rechteckige Umfassungsmauer gezogen. Bei der zweiten Anlage gingen die Flügel fächerförmig von einem in die Umfassungsmauer gezogenen Eingangstrakt ab. Die oktogonale Ringmauer hat, wie das ausgeführte Bruchsaler Gefängnis, acht Wachtürme. Die im Dienst der totalen Absonderung stehende Parzellierung verband sich mit einem strengen Ordnungssystem , das jeden Häftling auf seinen Strafraum - die Einzelzelle - fixierte. Die Isolierung der Gefangenen war im pennsylvanischen System wichtigste Disziplinierungsmaßnahme, denn weder Arbeit noch Gottesdienst erlaubten dem Häftling das Verlassen der Zelle. Durch Julius' Publikation waren die amerikanischen Zellengefängnisse in Deutschland bekannt.[493]

Die Bruchsaler "Central-Strafanstalt für Männer" sollte von Anbeginn der Planungen als kleinere Strahlenanlage mit nur vier Zellenbauten auf einem rechteckigen Grundstück vor dem Stadttor angelegt werden. Die Planungzeit betrug von der ersten Planzeichnung bis zum Ausführungsprojekt drei Jahre (1838-1841).

---

[490]vgl . Definition bei Romberg, Zeitschrift f. praktische Baukunst 1845, wie oben und J. Fuesslin 1854, "Bisherige Mißstände der vorhandenen Strafanstalten des Vaterlandes", 1 f.

[491]vgl. Giebelhausen 1989, 191

[492]zu europäischen Zentralanlagen vgl. Durand, Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes, remarquable par leur beauté , par leur grandeur ou leur singularité ..., Tafel 28, erw. Aufl. Brüssel / Liège 1842. In Durands Publikation waren die Gefängnisse von Newgate (1769), das "Correctionshaus" in Rom und Mailand (1756) und die Maison de Force in Gent abgebildet.

[493]Beide Anstalten waren in Julius' "Nordamerikas sittliche Zustände" , Bd. II, 128 f. und 130 f. beschrieben worden und Füesslin druckte die Hausordnung des "philadelphischen Einzelhaftgefängnisses" vor der Bruchsaler Baubeschreibung ab. Zu Havilands Eastern Penitentiary vgl. N. Pevsner, Form und Funktion, Frankfurt a.M. 1999, (Strahlengefängnisse) 159-168, bes. S. 167 und M. Giebelhausen (1989), Abb. Nr. 15, 194

Der in der Literatur publizierte Erstentwurf entstand drei Jahre vor Baubeginn im Sommer 1838.[494] Sein Gesamtgrundriß des dritten Stocks (Abb. 101) spiegelt bereits die Kenntnis ausländischer Modelle und entstand nach einem zwischen Landtag, Justizministerium und Regierung verhandelten Kompromiß , der die Vorzüge der Einzelhaft mit kollektiver Arbeitspflicht nach Auburnschem Muster kombinieren wollte.[495] Im Zentrum eines von Mauern umschlossenen Rechtecks ordnete Hübsch einen oktogonalen, vierstöckigen Zentralbau an, von dem vier Zellengebäude orthogonal abgehen. Vier Arbeitshäuser wurden in die Diagonalachsen der dreigeschossigen Zellenbauten geschoben; sie sollten durch Verbindungsbrücken an die Zellenflügel geschlossen werden. Ein halbkreisförmiger, zweistöckiger Eingangsbau mit kurzen Seitenflügeln vermittelt wie eine Schleuse zwischen der hermetischen Welt der Anstalt und der Außenwelt. Mit ca. 50 Zellen pro Stockwerk ging dieser Entwurf von maximal 600 Insassen aus. Der kreuzförmige Grundriß ähnelt englischen Vorläufern, z.B. Blackburns Grafschaftsgefängnis in Ipswich (um 1786). Das hohe Mittelpunktsgebäude war seit Jeremy Benthams (theoretischem) Modell eines panoptischen "Inspection House"[496] (1787) bei einigen Gefängnissen des Auslands errichtet und 1828 vom deutschen Theoretiker Julius als "Haupteigenthümlichkeit der neueren Gefängniszucht" gewürdigt worden.[497] Während die Arbeitshäuser des ersten Plans

---

[494]Der erste Aufriß der Hauptfassade (GLA-G-Bruchsal 30) zeigt noch ein bastionsartiges Torgebäude mit konvexer Außenmauer, s. Ausst. kat. Hübsch (1983), Abb. 92-93

[495]zum ersten Plan vgl. GLA 234 / 10583. - Am 6. 2. 1838 hatte das Justizministerium die Erbauung der neuen "Centralstrafanstalt für Männer" auf einem weiträumigeren Bauplatz in Betracht gezogen und die Verwaltung angewiesen, nach einem Grundstück zu suchen, das
"a) einen Raum von 10 bis 12 badischen Morgen in quadratischer Form (einnehme) ;
b) eine freie, sonnige Lage und die Möglichkeit zur etwaigen Vergrößerung der Anstalt (aufweise) ;
c) in der Nähe der Stadt und insbesondere nicht weit entfernt vom Weiberzuchthaus liege und
d) daß der Boden nicht sumpfig , jedoch fließendes Wasser in der Nähe sei.", in: GLA 133 / 1000, zit. n. Freßle 1970, 96; zu den Verhandlungen vor 1838 ibid., 40

[496]Jeremy Bentham , Panopticon, or the Inspection-House... written in the year 1787 from Crecheff in white Russia to a friend in England, London 1787, s. Robin Evans, The Fabrication of Virtue. English Prison Architecture 1750-1840, Cambridge 1982, 195 ff. ; Giebelhausen (1989), 184 ff. Bentham hatte mit seinem Modell eines "Panopticon" auf die Gefängnisarchitektur eingewirkt: Durch einen kreisförmig um einen hohen Überwachungsturm gruppierte Zellen , die von der Mitte aus einsehbar waren, sollte das Prinzip der völligen Überwachung verwirklicht werden ("inspection principle").

[497]N. H. Julius, "Vorlesungen über die Gefängniß-Kunde", Berlin 1828, hier zit. n. Giebelhausen (1989), 188; zu Blackburns Ipswich County Gaol ibid. 184, Abb. 8.

nach 1840 aufgegeben wurden, wurde die Grundstruktur bei der Ausführung beibehalten. Zwischen 1840 und 1841 entwickelte Hübsch unter dem Eindruck zeitgenössischer Strafgefängnisse des In- und Auslands ein von der Regierung genehmigtes Projekt zu einer zentralen Männerstrafanstalt.[498] Pläne und Literatur über neueste, teils noch nicht erbaute Gefängnisarchitektur wurden beschafft und ausgewertet. Mit dem Kauf des Grundstücks vor dem Damianstor wurde 1841 der Baubeginn eingeleitet. Währenddessen wurde der Ausführungsplan in zehn zwischen 1840-1847 abgehaltenen Plankonferenzen , an denen Staatsrat Jolly, Heinrich Hübsch und der Bruchsaler Gefängnisdirektor Diez als ständige Mitglieder teilnahmen, schrittweise ergänzt und präzisiert.[499] Die wichtigsten Änderungen wurden am 3. Januar 1840 beschlossen, letzte bauliche Ergänzungen noch 1845 festgelegt. Es wurden Anfragen an "Dr. Julius" in Berlin gerichtet, der Ratschläge und Literaturhinweise gab und über das im Bau befindliche Kölner "Correctionshaus" berichtete.[500] Eine Kommission aus Baurat Walchner, Hofrat W. Eisenlohr, Friedrich Eisenlohr, Ferdinand Redtenbacher , den Karlsruher Architekten Thiery und Hochstetter war mit "baulich-technischen" Gutachten und Vorschlägen beteiligt.[501]

Weil Stände und Regierung sich nicht über die Art des Strafvollzugs einigen konnten, wurde das Raumprogramm erst während der Bauarbeiten präzisiert.

In einem oktogonal eingefaßten Areal ordnete Blackburn vier Zellenbauten kreuzförmig um ein mittleres Oktogon.

[498]Im April 1841 übersandte Hübsch dem Justizministerium einen "Entwurf zur Centralstrafanstalt" in 5 Blättern nebst 5 Blättern mit Vorschlägen für Beamtenwohnhäuser neben der Anstalt; zur Genehmigung des Herzogs s. Schreiben vom 7.6. 1841, GLA 234 / 10583

[499] Weitere Teilnehmer sind der Referent für Gefängniswesen Ludwig von Jagemann, der Baupraktikant Breisacher bzw. der Bezirksbaudirektor Rauff (oder Ruff ?), denen die Bauleitung übertragen wurde. Die 10. Konferenz fand am 8.6. 1847 statt und legte Verglasungen der Fenster und Anstriche etc. fest, s. GLA 234 / 10583 und 234 / 10584. Eine Zusammenfassung aller Konferenzen bei Carl. A. Diez, "über den Bau einer neuen Männerstrafanstalt für das Großherzogtum Baden", in: Jahrbuch für Gefängniskunde, Bd.II, 1843, 326 - 339

[500]Am Kölner Beispiel ließ sich nach Julius lernen, "wie sich Pentonville in die dort gegebenen Verhältnisse hineintragen läßt.", Schreiben vom 4.5. 1845 von "Dr. Julius" (Aachen) , GLA 234 / 10584. In einem Schreiben aus Berlin vom 29. 1. 1844 berichtet Julius (auf Anfrage) , auch beim Berliner Gefängnisbau werde nach englischem Vorbild erstmals die Gasbeleuchtung eingeführt. Julius machte die Baudirektion auf den "Report of the Prison Inspectors, I, Home District" mit "genauesten Plänen von Pentonville und der vielen dort während des Baues an früheren Rissen getroffenen Abänderungen" aufmerksam und verwies auf D.B. Reid, Illustration of the Theory an Practice of Ventilation, with Remarks on ... the Communication of Sound, London 1844

[501]GLA 234 / 10584, Schreiben der Direktion der polytechnischen Schule vom 3.7. 1845

2. Die Kontroverse über das Haftsystem der Strafanstalt

Auf den engen Zusammenhang zwischen Architekturform und Strafvollzug beim panoptischen Zellengefängnis hat Evans hingewiesen, indem er die vergleichsweise mächtige Rolle der Architektur als "engineering of behaviour through the manipulation of architectural form" charakterisierte.[502] Gerade weil der Zusammenhang zwischen Architektur und Funktionsabläufen im Zuchthaus bei diesem Typ eng war, konnte ohne präzise Vorgaben das Innenleben der "Central-Strafanstalt" nicht festgelegt werden. Durch eine heftige Kontroverse zwischen der zweiten Kammer und der Regierung um das Haftsystem wurde der Ausbau der Anlage , besonders der Zellengebäude, verzögert. Die verwirklichte Anlage ist Resultat des Ringens zwischen Regierung und Parlament ; der Konflikt sei kurz dargestellt.

In Baden waren - wie im übrigen Deutschland- weder das Auburnsche System noch das pennsylvanische System unumstritten, da die Frage der Übertragbarkeit amerikanischer Modelle auf deutsche Verhältnisse im Raum stand .[503] Vorschläge zu einer gemäßigten Mischform und der Klassifikation der Gefangenen nach Schwere ihres Vergehens stießen in liberalen Kreisen auf große Zustimmung, bedeutete doch das Pennsylvanische System der numerierten , maskierten Einzelhäftlinge den Verlust der erstrittenen bürgerlichen und Menschenrechte.[504] Es galt zudem als psychologisch fragwürdig, da die Quäker-Interpretation des Kriminellen als "Sünder" vor dem Hintergrund eines säkularisierten Strafvollzugs wenig überzeugte. Ob jahrelange Isolation die erstrebte moralische Besserung oder Apathie und Wahnsinn nach sich zogen, war durch Studien nicht erwiesen.[505] Das

---

[502]Evans (1982), The Fabrication of Virtue, das Zitat S. 222

[503]zur Debatte vgl. Z.f. praktische Baukunst 5.1845 und P. Freßle, 5-28; 44 ff; 70 ff.

[504]Das von Anfang an in Bruchsal eingeführte Masken- und Nummernsystem sollte nach angelsächsischem Vorbild die "Communikation" der Gefangenen verhindern und wurde im Landtag kontrovers diskutiert. Beim Verlassen ihrer Zelle mußten die Häftlinge ihre Gesichter bis auf Sehschlitze verhüllen, damit sie einander weder kennenlernen noch wiedererkennen konnten. Dazu gehörte auch der Verlust des Namens zugunsten einer Nummer. Dahinter stand der Wille, das Gefängnis als "Brutstätte des Lasters" durch Totalisolation zur Besserungsanstalt zu machen.

[505]zur Diskussion s. Zeitschrift f. prakt. Baukunst 1845, 5. Bedenken finden sich ebenso in der parlamentarischen Debatte der zweiten badischen Kammer über das "Neue Männerzuchthaus" Bruchsal wieder. Friedrich Hecker, ein Gegner der Isolationshaft, warnte in den diesbezüglichen Verhandlungen: "Verbringen Sie die gegenwärtig inhaftirten Sträflinge in die Anstalten, wo das Isolirungssystem eingeführt ist, ich erinnere Sie daran, wir werden in kurzer Zeit eine Reihe von Geisteskrankheiten erleben.", Verhandlungen der Stände-Versammlung des

zunehmende Interesse der badischen Regierung am reinen "Isolirsystem" entsprach dem allgemeinen Diskussionsverlauf zu Beginn der 1840er Jahre, der sich von älteren Mischtypen auf das System der Einzelhaft nach dem Grundsatz der totalen Überwachung verlagerte. Die Adaption des Pennsylvanischen Systems wurde von zwei einflußreichen Stimmen befürwortet , die beide nicht für liberale Positionen bekannt waren : König Oskar von Schweden hatte als Kronprinz eine diesbezügliche Schrift verfaßt und König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen dachte selbst an ein Berliner Strahlengefängnis mit Einzelhaft.[506] N.H. Julius hatte in seiner Schrift "Nordamerikas sittliche Zustände" den Vorteil der Isolationshaft in der individualisierten Relation zwischen Strafe und Delinquent gesehen. Dieses Argument wurde in Baden wirksam. Nach anfänglicher Ablehnung der Isolationshaft wechselte das Justizministerium vom Standpunkt des Parlaments zur Position der Regierung. Staatsrat Jolly verwies auf die jüngsten Studien zur Rückfallquote der Häftlinge im Ausland und verkündete, die badische Regierung werde ihre Wahl von jüngsten Beobachtungen zum effizienten Strafvollzug abhängig machen.[507]

Das wesentliche Ziel der zweiten Kammer war, die Etablierung der totalen Isolation zu verhindern oder wenigstens zu mildern. Der Streit zog sich von 1841 bis zu einem am 13. Januar 1845 der Ständeversammlung zur Genehmigung vorgelegten "Gesetzesentwurf den Strafvollzug im neuen Männerzuchthaus betreffend"[508] hin. Der Landtag forderte eine klassifikatorische Anstalt mit Auburnschem System oder aber eine Anlage, in der die Strafe nach beiden Systemen je nach Notwendigkeit

---

Großherzogtums Baden , Protokolle der zweiten Kammer , bes. Zehntes Protokollheft, hier zit. n. E. Viehöfer, "Das Bruchsaler Zuchthaus zur Zeit der Revolution", 46. Diese Befürchtung hat sich nach Beobachtung des Anstaltsarztes Gutsch ab 1849 teilweise bestätigt, s. Freßle 1970, 188 f.

[506]s. Z.f.p.Baukunst 1845, wie oben. Kritisch bemerkt der Autor zu Friedrich Wilhelms Bestrebungen, das pennsylvanische System werde "in den nordischen Königreichen" in blindem Vertrauen nachgeahmt. Zum Strahlentyp zählte auch die Strafanstalt in Berlin-Moabit (1869 begonnen).

[507]N. H. Julius, Nordamerikas sittliche Zustände, Bd. II, 136, s. Giebelhausen 1989, 194, Anm. 88. Die Kontroverse zwischen Justizministerium und Parlament ab 1840 geht aus den Verhandlungen der Zweiten badischen Kammer , Jg. 1840, 13. Heft, 1841, 4. Beil. Heft und 1842, 4. Heft, hervor und wird von Freßle 1970, 48-53 beschrieben. Noch 1845 sprach sich der Landtag gegen die Einzelhaft aus, ohne sie verhindern zu können. Selbst der Hinweis auf die Kostspieligkeit des pennsylvanischen Gefängnistyps , in dem jede Zelle als Arbeitsraum eingerichtet werden mußte, blieb wirkungslos.

[508]Dieser angenommene Entwurf stammte von Ludwig von Jagemann (Referent für das Gefängniswesen in Baden), der 1846 mit Hübsch das Mustergefängnis in Pentonville besichtigte. Das Gesetz ist vollständig abgedruckt in: Verh. der zweiten Kammer 1843/ 1845, 14. Beil. Heft, 161 ff. und zusammengefaßt bei P. Freßle 1970, 70 ff.

vollzogen werden konnte.[509] Hingegen wollte die badische Regierung ein modifiziertes Einzelhaftsystem nach US-Vorbild, das ohne den Pietismus der Quäker zugunsten einer Unterrichtung in Handwerk und Gewerbe gestaltet wurde. Aufgrund dieser Verzögerung berichtet Fuesslin in der Publikation zum Männerzuchthaus, man habe nach dem Erwerb des Grundstücks vor dem Bruchsaler Damianstor im Herbst 1841 mit der Ringmauer und Türmen begonnen (sic !) und das eigentliche Gefängnisgebäude dann "so weit fortgeführt, als es ohne Beeinträchtigung der späteren Entscheidung über das einzuführende System geschehen konnte."[510] Obgleich Hübsch die panoptische Form mit zentralem Oktogon und vier Zellenbauten gewählt hatte, mußte er die enge Verflechtung zwischen architektonischer Gestalt und Haftsystem offenhalten zugunsten einer "neutralen" Strahlenanlage. Da die Funktion der Zelle als wichtigste Einheit des gesamten Baus - reine Schlafzelle oder Arbeitsraum- nicht fixiert war, mußten sich die Souterrains und Gänge der vier Zellenflügel gleichfalls als Arbeitssäle eignen, falls man sich doch für das Auburnsche Modell entschied. Die Regierung setzte den zügigen Baubeginn noch vor Abschluß der Verhandlungen durch.[511] Erst 1845 wurde auf Grundlage des oben erwähnten Gesetzes in Baden erstmalig und eigens für das "neue Männerzuchthaus" im Großherzogtum die Einzelhaft eingeführt. Die Regierung war überzeugt, daß das pennsylvanische System als Grundmodell die in den Strafvollzug gesetzten Erwartungen erfüllte. Ihr Gesetzesentwurf betonte die Absonderung des Häftlings zu seinem wie dem gesellschaftlichen Wohl.[512] Im Unterschied zum pennsylvanischen System sollten obligatorischer Unterricht, Gottesdienste und tägliche Bewegung im Freien den Gefangenen nicht vorenthalten

---

[509]Der frühere Direktor der Bruchsaler Gefängnisse F. J. Hergt gehörte zu den liberalen Gegnern der absoluten Einzelhaft, während sein Nachfolger Carl August Diez sich in zahlreichen Aufsätzen und Pamphleten euphemistisch über deren Vorzüge äußerte, s. Freßle 1970, hier IX

[510]Fuesslin 1854 , 1

[511]Die architektonische Ausführung wurde für beide Haftsysteme offengehalten. Ein Kompromiß mit dem Landtag sollte während der Bauzeit (ab 1841) in Verhandlungen mit der Zweiten Kammer erreicht werden, vgl. Freßle 1970, 98 ff. Um den Bau schnell unter Dach zu bringen, wurde der Ausbau der Zellenbauten aufgeschoben, vgl. Schreiben Hübschs vom 4.9. 1845 in: GLA 234/ 10584

[512]6. 3. 1845 (in Kraft getreten am 1.3.1851). Friedrich Hecker, unterstützt durch den liberalen Oppositionsführer A. v. Itzstein, stritt für eine Begrenzung der Einzelhaft auf 18 Monate und eine anschließende Klassifikation (Gruppenhaft). Die Mehrheit war durch die Festlegung der sechmal täglichen Ansprache der Isolierten durch "auf sein Wohl bedachte Personen" wie Gefängnisbeamte , Lehrer, Geistliche , Ärzte, Werkmeister auf die Seite der Regierung gewechselt. Das verabschiedete Kompromißgesetz ist abgedruckt in Fuesslin 1854, 2-3; vgl. Freßle 1970, 87 ff, § 1-16 . Den härteren Regierungsentwurf und die Alternative des Landtags diskutiert Freßle 1970, 70, 73, 79, 87

werden. Die im Gesetzentwurf (1845) formulierten Anforderungen der Strafanstalt Bruchsal ähneln denjenigen Julius', der jedoch keine architektonische Realisierung der Einzelhaft gefordert hatte. Die Anlage von Gemeinschaftsarbeitssälen und weitere Hafterleichterungen setzte der Landtag 1845 durch. In diesem Jahr waren die Zellenbauten im Rohbau so weit fortgeschritten, daß zu deren Ausbau eine endgültige Entscheidung über das Haftsystem nötig wurde.[513]

3. Die Architektur des Männerzuchthauses

Der nach siebenjähriger Bauzeit am 10. Oktober 1848 der Nutzung übergebene Gesamtkomplex an der Landstraße nach Heidelberg unweit des Bruchsaler Schlosses ist das Ergebnis einer überlegten Synthese jüngster Parzellengefängnisse.[514] Von besonderer Bedeutung für den ständigen Optimierungsprozeß war das Studium des fast zeitgleich erbauten Strafgefängnisses in Pentonville. Über den badischen Gesandten in London, John Simpson, wurden mehrere "State Reports" zum Gefängniswesen des Vereinigten Königreichs beschafft, darunter auch die Baupläne von Pentonville. Noch 1846 reisten Hübsch und Jagemann im Auftrag der Regierung nach England, um die fertiggestellte Strafanstalt nahe London zu begutachten. Auch die Beschreibung baulicher Einrichtungen in den Strafanstalten Sardiniens, Turins und der Schweiz, die Architekt Breisacher im Auftrag des Justizministeriums verfaßte, mag für die architektonischen Ergänzungen von Wert gewesen sein.[515] Auf Basis der Ausführungspläne wurden Grundriß, Ansichten und einige Schnitte vier Jahre nach

---

[513]Vortrag Jagemanns zum Gesetzesentwurf der badischen Regierung , abgedruckt in Verhandlungen der zweiten Kammer 1843/ 1845, 14. Beil. Heft, 163 f. , s. Freßle 1970, 70-95

[514]Hübschs Oktogon bildet in der Silhoutte der Stadt ein Gegengewicht zu Balthasar Neumanns Treppenhauskuppel. Die Bauaufsicht erhielt der Architekt Breisacher. Die Baukosten (ohne Grundstück und Erweiterungseinrichtungen) betrugen nach einer "Totalsumme" 421 207 Fl. 27 kr. gegenüber 346.927 fl des Voranschlags von 1841, s. Schreiben der Baudirektion vom 6.9. 1845, GLA 234 / 10584. Zur Baugeschichte s. Freßle 1970, 101 ff. und Claudia Dutzi, "Baugeschichte und Beschreibung des Neuen Männerzuchthauses", in: Ausst.kat. Revolution und Zuchthaus in Bruchsal (1998), 31-42

[515]Sim(p?)son wandte sich an den Inspector of Prisons, Crawford, der u.a. folgende Schriften nach Karlsruhe schickte: "Home District Reports", "Reports of Pentonville Prison, No. 1-3", "Reports of Tarthurst Prison 1839 - 1845", "Surveyor General Reports on Pentonville Prison". Weitere Berichte betrafen die Gefängnisse von Schottland, Northumberland und Durham, s. GLA 234 / 10584, s. Ministerium des großherzoglichen Hauses und auswärtige Angelegenheiten ; vgl. das 53seitige MS Breisachers vom 16.7. 1844. Die Grundrißpläne beziehen sich sämtlich auf zentralisierende Strahlenanlagen, vgl. Beilage 1-5 (schematische Grundrißzeichnungen)

Fertigstellung der Gesamtanlage in der eingangs erwähnten Publikation vorgestellt.[516] Der alle Bauten bis zu den technischen Anlagen (Heizung, Wasserleitsystem, Feuersicherheit) akribisch beschreibende Text stammt vom damaligen Direktor des Männerzuchthauses, Julius August Füesslin und wurde durch spätere deskriptive Darstellungen nicht überboten.[517] Obgleich Füesslin kleinere Mängel bemerkt, die sich erst bei der Nutzung herausstellten, läßt sich seine Beschreibung als Teil einer Strategie auffassen, die das Bruchsaler Gefängnis zu einer Art deutschem Pentonville stilisiert. Entworfen von dem "verdienten großherzoglichen Oberbaudirektor Hübsch in Carlsruhe", sei der Bau "wohlgelungen", zweckmäßig " und in Deutschland als Muster eines guten Zellengefängnisses" anerkannt und "für alle Zeiten ein sprechendes Denkmal der ächt humanen und liebevollen Regierung des höchstseligen Großherzogs Leopold".[518]

Der Grundriß der Gesamtanlage und eine spätere, perspektivische Ansicht der Eingangsseite zeigen einen innerhalb der Umfassungsmauern liegenden Zuchthauskomplex und einen der südlichen Eingangsseite vorgelagerten zivilen Bereich mit Wohnhäusern und Gärten der Gefängnisbeamten (Abb. 102- 103). Einerseits sollten die Beamtenfamilien nicht dem Kontakt mit den Insassen ausgesetzt sein; andererseits verlangte das Überwachungsprinzip unangekündigte Visiten in der Anstalt . Die das Grundstück von ca. 7 Morgen umschließende Ringmauer bildet ein - im Unterschied zu Pittsburg- unregelmäßiges Oktogon mit vier Kurz- und Langseiten von 100 bzw. 400 Fuß Länge. Die an den Gelenkstellen des Oktogons platzierten Rundtürme waren über einen Laufgang untereinander verbunden.[519]

---

[516]Erhalten sind elf teilweise nicht vollendete Risse und Schnitte, jedoch kein vollständiger Plansatz, s. GLA- G- Bruchsal 30-40, darunter ein Aufriß und Schnitt des Torgebäudes und ein Aufriß und Querschnitt der Wachtürme. Ausführlicher die Dokumentation von J. A. Fuesslin (Hrsg.) , Das neue Männerzuchthaus in Bruchsal nach dem System der Einzelhaft in seinen baulichen Einrichtungen, Karlsruhe 1854 (GLA-G- Bruchsal 99). Die Legende Deutsch /Französisch. Die Baurisse wurden dieser Publikation entnommen.

[517] vgl. Füesslin 1854, Baubeschreibung, 5-18. Noch vor Abschluß des vierten Zellengebäudes im Februar 1849 beschrieb Ludwig von Jagemann die Architektur (vorwiegend unter dem Aspekt des Einzelhaftsystems) in: L.H. F. von Jagemann: Die Rechtsbegründung und Verwirklichung des Grundsatzes der Einzelhaft in Strafgefängnissen, Frankfurt a.M. 1848, 248-250. Zu späteren Beschreibungen der Anlage durch Gefängnisexperten, s. Freßle 1970, VI.

[518]Fuesslin 1854, 3

[519]Der Aufgang lag der Militärwache gegenüber in der Empfangssstation (jedoch nicht im Plan), vgl. Fuesslin 1854, 5

Eine ansteigende Rampe, von zwei Torbauten ähnelnden Wohnhäusern (sic !) der Oberaufseher flankiert, durchschnitt die axialsymmetrische Wohn- und Gartenanlage der Zuchthausbeamten vor der Eingangsseite und führte auf ein festungsartiges Tor in einem mäßig vorkragenden Eingangsrisalit. Die innerhalb der Umfriedung im rechten Winkel um eine oktogonale "Centralhalle" gruppierten Zellenflügel wurden nach dem "*Windmühlenplan*" (Fuesslin) in die Diagonale gedreht, um ein Eingangsgebäude in die Hauptachse zwischen Mittelpunkt und Tor stellen zu können.[520] Das zweistöckige Aufnahmegebäude mit Satteldach leitete mittels eines überwölbten Gangs zur vierstöckigen "Centralhalle" weiter.[521] Anstelle des halbkreisförmigen Torbaus mit bastionsartigem Innenhof (Plan I /1838) legte Hübsch zwischen äußerem Tor und dem ständig bewachten Haupttor einen schleusenartigen, "gedeckten Vorplatz"[522] an. Dieser führte im Erdgeschoß durch die Empfangsstation vorbei an der Militärwache, dem Torwächter und dem "Sprachzimmer" für Besuche. Diesen gegenüber lagen ein Warteraum für Fremde und eine Verkaufsausstellung im Zuchthaus gefertigter Möbel , letztere über zwei Stockwerke.[523] Die Einrichtung einer Krankenstation zu beiden Seiten des Verbindungsgangs zum Mittelbau wurde erst 1845 beschlossen, nachdem die in Pennsylvania übliche Behandlung Schwerstkranker in ihrer Zelle sich als unpraktikabel erwiesen hatte. Da das Alter der Gefangenen in Bruchsal siebzig Jahre überschritt, wurde sie im Vergleich zu Pentonville größer angelegt.[524] Der

---

[520]vgl. Plankonferenz vom 3.1.1840, Punkt 2 - 4. Die Entscheidung für weit auseinanderliegende Flügel anstelle der Fächerstruktur Pentonvilles wird mit der größeren Distanz der Flügelbauten begründet, wobei auch gesundheitliche Aspekte (keine schattigen Höfe, mehr Luft und Licht) angeführt werden. Diese "Windmühlenform" ist mit derjenigen des Ipswich County Gaol identisch.

[521]vgl. Plankonferenz 3.1.1840, Punkt 5, GLA 234 / 10583. Die Überdeckung sollte verhindern, daß Wärter oder Sträflinge den Komtrolleur kommen sahen , s. Fuesslin 1854, 4

[522]Fuesslin 1854, ibid.

[523]Die im Grundriß erkennbare Dreiteilung entspricht einer überlegten Choreographie der Wege: Die auswärtigen Besucher und die Häftlinge waren durch den mittleren Raum mit Wachpersonal auch während des Gesprächs getrennt, vgl. die Kritik ehemaliger politischer Gefangener nach 1849 in: Freßle 1970, 209 f. . Auch die Auslagerung der Verkaufsräume setzte die Abschirmung der Häftlinge von als Käufern getarnten Verwandten und Freunden konsequent fort s. Fuesslin 1854, 5

[524]Zunächst sollten Kranke in den Zellen des 3. Stocks behandelt werden. Eine eingezogene Zwischendecke sollte Ansteckung verhindern, s. GLA 234 / 10583 , Plankonferenz 1840, Punkt 26. Die Krankenstation bestand aus einem Untersuchungsraum des Hausarztes, drei Aufnahmezellen, sechs Krankenzimmern (für nicht in der Zelle behandelbare Patienten), s. Fuesslin 1854: "Die Einrichtung ist dem Londoner Mustergefängnisse Pentonville nachgeahmt.", hier 5-6.

durch einen "gedeckten Gang"[525] an diese Station angeschlossene Mittelbau mit bekrönender Laterne ragte vierstöckig über alle übrigen Bauten hinaus. Die an ihn anschließenden dreistöckigen, unterkellerten Zellenflügel liefen gegen die Schmalseiten der oktogonalen Ringmauer aus. Der Abstand zur Mauer wurde dem Architekten vorgeschrieben. Die Idee der ständigen Einsicht und Übersicht bestimmte auch die Einrichtung von Laufgängen oberhalb der zinnenartig krennelierten Umfassungsmauer.[526] In den Obergeschossen der acht Türme waren Unterstände für die patrouillierenden Wachen eingerichtet ; im Erdgeschoß befanden sich Dunkelarrestzellen.[527] Für etwaige "Communikation" oder "Einverständnisse"[528] waren die Militärwachen zu weit von den Fenstern der Zellenflügel entfernt, konnten jedoch sowohl die Flügel, die Innenhöfe und die äußere Umgebung überblicken. Entgegen Fuesslins Behauptung wurde das Prinzip der totalen Transparenz und ständigen Übersicht gerade beim vierstöckigen Zentralbau durchbrochen. Während in Jeremy Benthams Überwachungszylinder von der Mitte ein radialer , alles erfassender Blick in die (offenen) Flügel intendiert war, waren in Bruchsal im ersten Stock Wirtschaftsräume, im dritten Stock Schule und Bibliothek, im vierten die Anstaltskirche untergebracht.[529] Nur vom zweiten Stockwerk , wo die Räume der Verwaltung und Direktion lagen , war der überwachende Blick in die Korridore der Flügelbauten möglich (Abb. 104).[530] Da die Einzelzellen durch massive Holztüren verschlossen waren, war der Kern des Strafraums dem panoptischen Blick temporär entzogen. Der Überblick über die Gesamtanlage und die Höfe entfiel durch den Ausbau der oberen Stockwerke. Die zeitgenössische Kritik am "Direktor auf der Spindel", der im Zentrum alle Vorgänge der Anstalt beherrscht und durchdringt, trifft nur teilweise auf die Bruchsaler

---

[525]Fuesslin 1854, 6

[526]Die Funktion der Architektur war, die gegenseitige Überwachung durch Transparenz der Vorgänge zu ermöglichen. Nicht nur die Sträflinge in ihren Zellen konnten durch Klappen beobachtet werden, sondern auch die Wachen und Beamten beobachteten einander. Dies kommt Benthams Idee, "that the persons to be inspected should always feel thermselves as if under inspection" sehr nahe. J. Bentham, zit. n. Giebelhausen (1989), 197

[527]vgl. Turmrisse GLA-G-Bruchsal-35 im Generallandesarchiv

[528]Fuesslin 1854, 5

[529]"Diese [die "Centralhalle", Anm.] bildet den Mittelpunkt der eigentlichen Anstalt, von welcher die vier Flügel auslaufen... und durch sie ist ...die Uebersicht aller Theile der Anstalt ebenso zweckmäßig, als leicht ermöglicht.", Fuesslin 1854, 6. Im 1. Stock befand sich neben der Küche auch ein Brunnen , der die Anstalt mit Trinkwasser versorgte, s. ibid., 9 und Freßle 1970, 107-108

[530]In der Beschreibung ist von "in die Flügel gehende (n) Fenstern", je zwei pro Zimmer des zweiten Stocks, die Rede, s. Fuesslin 1854, 6

Strahlenanlage zu.[531] Da die Gefangenen dem Gottesdienst und Unterricht nicht von der Zelle aus beiwohnten, mußten die Geschoßhöhen der Zellenbauten und des Zentralbaus einander nicht völlig entsprechen. Die vier Stockwerke des Oktogons, durch eine mittlere eiserne Wendeltreppe untereinander verbunden, lagen nur auf der ersten Ebene auf gleichem Bodenniveau mit den Zellenflügeln.[532] Diese gleichen in ihrer schlichten Struktur jenen Pentonvilles. Ihre Backsteinfassaden wurden durch segmentbogenförmig abschließende Fenster von ca. 1 Meter Breite in vier Reihen und 19 Achsen als schmucklose Zweckbauten gekennzeichnet. Über einem zu zwei Dritteln unterirdischen Souterrain mit Arbeitssälen , Badezellen und der Haustechnik erheben sich drei Zellengeschosse mit 102 Zellen , darüber lagen Speicher mit hölzernem Dachstuhl.[533] Jeder Flügel gliedert sich in einen etwa 11 Meter hohen Mittelgang mit Oberlichtern und übereinanderliegenden seitlichen Galerien mit Eisenbrüstungen. Um auch hier die Isolierung der Häftlinge zu erreichen, war der Gang damals "von oben bis unten durch einen hölzernen Verschlag in zwei Theile getrennt, so daß man aus der einen Zelle zur gegenüberliegenden nicht sehen kann." Nicht nur sämtliche Korridore, auch die Einzelzellen wurden überwölbt und im Vergleich zum Londoner Vorbild breiter angelegt.[534] Durch das gesteigerte Raumvolumen und die unerreichbar angebrachten Fenster mit Oberlichtern sollte die Gesundheit der Sträflinge erhalten bleiben. Die Zwischenwände der Zellenbauten wurden hohl ausgeführt und mit Sand gefüllt. Damit spiegelt sich das Prinzip der totalen Absonderung auch akustisch, indem jegliche Kontaktaufnahme, aber auch Arbeitslärm in den Zellen, verhindert wurden. Hübsch konsultierte Literatur über Akustik, wies jedoch einige Vorschläge der

---

[531]Die Kritik bezieht sich auf die in Deutschland geplanten bzw. in Ausführung begriffenen Strahlengefängnisse: "Wenn es aber nun bewiesen wird, daß die Centralhalle, selbst wenn der Director sich Tag und Nacht , auf einer Spindel sitzend, zur Beobachtung in diesem Raum herumdreht, nicht den Zweck erfüllt, der mit dieser Anlage beabsichtigt ist, so fragen wir, welche Wissenschaft außer der Bauwissenschaft im Stande sei, Einrichtungen vorzuschlagen, die den beabsichtigten Zweck der Beaufsichtigung erfüllen ?", Z. f. praktische Baukunst 1845, 17

[532]Auf eine panoptische Konzeption deutet Hübschs Anfrage an das Justizministerium vom 14.3.1842: "...Damit alsdann vom 2. Stock des Mittelbaus aus in die Säle aller drei Stockwerke gesehen werden könnte, müßte jetzt schon der Boden der Kanzlei-Zimmer, der so tief als mit Bleistift angegeben ist, gelegt werden." GLA 234 / 10583

[533]Jedes Stockwerk hatte 17 Zellen, 1 größere Aufseherzelle und je zwei Toiletten am Ende der Flügelbauten, s. Fuesslin 1854 . Die Aussage stützt sich ferner auf einen Querdurchschnitt der Arbeitssäle (o.Abb.), GLA-G-Bruchsal-32 im Generallandesarchiv.

[534]Plankonferenz 3.1.1840, Punkte 16-25, GLA 234 / 10583, das Zitat s. Punkt 21. Die Zellengröße wurde 1840 mit 14 Fuß Länge, 7 Fuß Breite und 9 Fuß Höhe festgelegt und folgenden Maßen verändert: 13 ' / 8'/ 9' 7 " bis zum Gewölbescheitel, s. Füesslin 1853, 8

polytechnischen Beratungskommission als "unmöglich" oder "nachtheilig" zurück.[535] Nach Fuesslin waren die Zellenwände ursprünglich hellgelb oder hellrot mit Wasserfarbe gestrichen. Die von Hübsch eingeführten Bodenbeläge aus Terrakotta-Plättchen hielten sich nur wenige Jahre und mußten aufgrund der Staubentwicklung - die Sträflinge trugen Nagelschuhe- durch härteres Material ersetzt werden.[536]
Die Arbeit in der Zelle beschränkte sich auf handwerkliche Tätigkeiten und zielte nicht vorrangig auf Gewöhnung an einen arbeitsteiligen, fabrikmäßigen Produktionsablauf. Der Staat betonte das Besserungsziel gegenüber ökonomischen Interessen.[537] Dennoch bildete die Einzelzelle mit der in die Wand versenkbaren Pritsche und der Werkzeugbank die kleinste Einheit einer räumlich und zeitlich straff organisierten Anstalt mit immergleichen Betriebsabläufen. Eine große Schlaguhr im Mittelbau gab dazu weithin hörbar den Takt an.[538]

Eine direkt von Pentonville übernommene Einrichtung waren drei zwischen Zellenflügel und Ringmauer befindliche Spazierhöfe in Kreisform, die wie die Schulräume zum erweiterten Raumprogramm gehören (vgl. Abb. 102, 104).[539] In ihrem Radius lag ein durchfensterter "Pavillion" für den Aufseher. Von ihm gingen

---

[535]GLA 234 / 10584, Schreiben Hübschs vom 4.9. 1845 zur Querfüllung der Wände und Schreiben des Hofrats Eisenlohr zum Bau des Männerzuchthauses, 20.6. 1845
[536]vgl. 10. Plankonferenz , Schreiben vom 8.6. 1847, GLA 234 / 10584 (zum Anstrich); zur Kritik an Hübschs Ausstattung s. Fuesslin 1854 und Freßle 1970, 201- 205 , u.a. zur Architekturkritik des 1849-1855 in Bruchsal inhaftierten Otto von Corvin.
[537]Das Zuchthaus als profitable Fabrik war eine Benthamsche Idee, die zur Verpachtung der englischen Sträflinge an Unternehmen und zu den von Howard (1777) beschriebenen Zuständen geführt hatte. Das Anfertigen größerer Gegenstände kam auf einer Fläche von 3,90m x 2,50 m und einer Höhe von 2,90 m ohnedies nicht in Betracht. Die Arbeitssäle waren nach dem Gesetz von 1845 ausschließlich für jene bestimmt, die nicht unter die Einzelverwahrung fielen oder deren Gemütszustand eine zeitweilige Gemeinschaftsarbeit sinnvoll machte, s. Fuesslin 1854, Anhang, "Hausordnung für das Gefängnis",§ 2 und Abdruck des Gesetzes von 1845, 2 ff, bes. § 6 zu Ausnahmeregelungen, § 13, zur Beschäftigung im Arbeitssaal nach Verbüßung der Regelzeit
[538]Fuesslin 1854. Zu den Querschnitten durch die Zellen und deren Einrichtung s. ibid. , "Querdurchschnitt nach dem Fenster" (mit Sträfling) ; "Längsschnitt". Durch den Pioniercharakter des Gefängnisses entstand nach dem Bau zahlreiche Literatur über den dortigen Alltag, auf die hier nicht einzugehen ist, s. Ausstellungskat. Revolution und Zuchthaus in Bruchsal, Ubstadt 1998, m.w.Lit.
[539]Die Vorschläge des Bruchsaler Gefängnisdirektors Diez in einem dreißigseitigen MS zu erforderlichen Einrichtungen (Spazierhöfe, Unterrichtsräume) beeinflußte die auf einer Plankonferenz vom 11.4. 1843 beschlossene Ergänzung des Plans, s. GLA 234 / 10585

strahlenförmig hohe Mauern aus rotem Sandstein ab, deren Zwischenräume 20-26 schmale, vergitterte Innenhöfe zum Spazierengehen bildeten.[540]

In Reaktion auf jüngste Erfahrungen in Pennsylvanias Zellengefängnissen wurde in Bruchsal im vierten Geschoß des Mittelbaus eine Anstaltskirche eingerichtet. Beim Erstentwurf war ein "Betsaal für 400 Seelen" im dritten Stock des Mittelbaus vorgesehen. Der Einfluß der Geistlichen auf die Insassen der Zellen in Pittsburgh und Philadelphia hatte sich als "so gut wie null" herausgestellt. Die Anleitung zum Glauben, zur moralischen Umkehr wurde durch die Parzellierung selbst vereitelt:

> "Wer .. soll die Häftlinge zum Guten hinführen, wenn ein Prediger 43 Tage braucht , um jeden Gefangenen einmal zu besuchen ?"[541],

faßte der Autor der *Zeitschrift für praktische Baukunst* das Problem zusammen. Mit der Verlegung der Kirche ins Obergeschoß des "Centralbaus" schließt Hübschs Gefängnis an europäische Vorläufer (u.a. in Gent und Rom) und an das im Bau befindliche Strafgefängnis Pentonville an. Seine eigenen Kirchenbauten beschränkten sich damals auf rechteckige, ein- oder mehrschiffige Grundrisse. Die Kenntnis der "altchristlichen" Oktogone hatte im Werk noch keinen Niederschlag gefunden, so daß die Zuchthauskirche innerhalb seiner Sakralarchitektur eine Sonderstellung einnimmt. In der Grundrißform und durch die Laterne erinnert sie an Baptisterien. Julius hatte die Strafanstalt in seinen "Vorlesungen über Gefängniskunde" als Ort der (moralischen) "Wiedergeburt" bezeichnet. Ob Hübschs Anknüpfen an die Form frühchristlicher Taufkapellen eine bewußte Allusion war, ist nicht eindeutig zu bestimmen.[542] Im Unterschied zu seinen späteren Oktogonen schloß die Bruchsaler Kirche mit einem hölzernen Dachstuhl ab (Abb. 105). In der nicht erhaltenen Inneneinrichtung lehnte sich Hübsch eng an

---

[540]Bei Luftangriffen während des zweiten Weltkriegs zerstört. Der größere hatte 26 Höfe, die kleineren 20, mit 25 Schritten Länge und 6 Schritten Breite, s. Fuesslin 1852, 10; vgl. Ausstellungskat. Revolution und Zuchthaus in Bruchsal 1998, 48

[541]beide Zitate in: Z. f. praktische Baukunst 1845, 19. Kritisch bemerkt auch der Direktor der Strafanstalt in Brauweiler bei Köln zu den amerikanischen Strahlengefängnissen, "... daß zum Besuch sämmtlicher Zellen und zum Hin- und Zurückgehen in den verschiedenen, mehrere Stock hohen Flügeln mindestens 25 Stunden (also über zwei Tage) erforderlich sind. Bei dieser Berechnung habe ich nur 3 Minuten zum Auf- und Zuschließen einer Zelle, zum Besuch des darin Eingesperrten, zur Revision seiner Arbeit und des Innern der Zelle , so wie zur allenfälligen Besprechung mit dem Isolirten angenommen." Ristelhuber rechnet 1845 vor, daß bei längerem Gespräch z.B. der Geistlichen eine persönliche Betreuung nur alle vier Wochen möglich sei, ibid., 136.

[542]N. H. Julius , Vorlesungen zur Gefängniß-Kunde (1828), 138, zit. n. Giebelhausen 1993, 189

das Londoner Mustergefängnis an.[543] Er gab sogar seine Vorbehalte gegen amphitheatralisch aufsteigende Sitzreihen in Sakralräumen aus Rücksicht auf das Prinzip der Isolationshaft einmalig auf. Der Grund war die in Pentonville entwickelte Bestuhlung in aufsteigenden Reihen, den sogenannten "*stalls*": Jeder Häftling saß maskiert und numeriert in einem dreiseitig geschlossenen Holzkasten, der lediglich den Blick auf den Altar freigab. Als logische Fortsetzung der permanenten Isolierung wurden auch in Bruchsal 247 stalls eingerichtet, die in aufsteigenden Reihen unterhalb des nördlichen Altars begannen und bis zur gegenüberliegenden Orgelempore den Raum ausfüllten. Zwischen den Sitzreihen mit den Boxen befanden sich freie Gänge zum Zu- und Abführen und Überwachen der Insassen.[544] Als Zentralbau einer völlig axialsymmetrischen, gleichmäßigen Anlage war die Kirche , die über vier Zugänge an die Zellenbauten angeschlossen war, von allen Seiten gleichzeitig zu betreten. Den stalls gegenüber lag eine über hölzernen Einbauten auf Fensterhöhe liegende Empore, die die Nordwand und zwei Fensterachsen der flankierenden Seiten einnahm. Ihre Mitte nahm der Altarbereich mit einer vorgelagerten Kanzel ein, flankiert von Plätzen für Gefängnisbeamte und Aufseher.[545] Die jüdischen Häftlinge wurden in Boxen unterhalb der südlichen Orgelempore separiert.[546] Der helle Kirchenraum mit Arkadenfenstern war Zentrum der kreuzförmigen Anlage. Die erkennbare Verflechtung von sakraler und profaner Typologie ist in Hübschs Oeuvre selten, jedoch für die generelle Entwicklung in der Architektur des 19. Jahrhunderts kennzeichnend. Auch seine Rechtfertigung basilikaler Kirchenräume als akustisch vorteilhafter wurde in Bruchsal durch ein eigenes Werk widerlegt, denn nach Auskunft des Direktors war die Akustik der 1849 fertiggestellten Kirche ausgezeichnet.[547] Die beiden von der badischen

---

[543]Beim Brand der Kirche 1871 zerstört. Die "stalls" wurden 1939 entfernt, s. Ausst.kat. Revolution und Zuchthaus in Bruchsal, 1998. Zu Pentonvilles Orientierung an Pennsylvania vgl. R. Evans, The Fabrication of Virtue, 346 ff. , zum Einfluß des Londoner Mustergefängnisses in Europa, ibid., 384 ff.

[544]Insgesamt 6 Türen auf vier Seiten. An der Außenseite der Box mußte während des Gottesdiensts die Sträflingsnummer angebracht sein, damit Verstößte gegen die Hausordnung geahndet werden konnten.

[545]In einer unausgeführten Zeichnung der Anstaltskirche projektierte Hübsch einen dreiteiligen Wandaufbau. Die Thermenfenster wandelte er durch eingestellte Säulen wie bei seiner späten Friedhofskapelle zu Baden-Baden ab. Der Kanzelaltar sollte eine an S. Paolo erinnernde Baldachinbekrönung erhalten und hatte zwei Kanzeln (mit Schalldeckeln) , vgl. GLA-G- Bruchsal 33 (o.Abb.) , Planzeichnungen im Generallandesarchiv.

[546]Füesslin 1854, 6 und Freßle 1970, 108 m.w.Lit.

[547]s. Fuesslin 1854 , 6-7. Die Nutzung des Zuchthauses begann im Oktober 1848. Die Kirche und die Spazierhöfe waren noch nicht fertig.

Regierung angeordneten Unterrichtsräume im dritten Stock waren ebenso amphitheatralisch mit stalls angelegt.[548]

Aus Gründen der Brandsicherheit waren die Bauten des Zuchthauses mit Ausnahme der Dachstühle aus Stein, die Treppen aus Stein oder Eisen. Viele Merkmale sind an früheren Bauten vorbereitet, z.B. die flachen gewölbten Decken der Gänge und Zellen. Der Mittelbau und seine Flügel, die Spazierhöfe und die Krankenstation waren in rotem, grobkörnigem Sandstein erbaut . Ursprünglich sollten alle Außenmauern aus Bruchsaler Kalksteinen bestehen, doch während der Aufführung der Ringmauer erwiesen sich die lokalen Steinbrüche als unergiebig. Der farbliche Kontrast mit dem roten Durlacher Sandsteinen fiel schließlich größer aus als geplant.[549] Am Oktogon erhielt nur das Kirchengeschoß eine umlaufende Horizontalgliederung mit Sohlbankgesims. Ein umlaufender Zinnenkranz hebt das Zentrum gegenüber den schlichten Fassaden der Flügel hervor.[550]

Die Beamtenwohnanlage vor der Ringmauer (vgl. Abb. 102) war schon in der Planung von 1840 /1841 enthalten, doch weitere Konferenzen führten zur Vermehrung der Häuseranzahl und Wohnflächen. [551] Da bis 1845 die Grundstücke noch nicht angekauft waren, sind die Ausführungspläne wohl erst im Herbst 1845 entstanden. Die vormaligen Beamtenhauspläne gab der Architekt auf, hatte er doch "die Überzeugung gewonnen, daß ein dreistöckiger Bau ... das imposante Ensemble des Hauptgebäudes beeinträchtigen würde". Die überarbeiteten Pläne für die Beamtenhäuser, die Wirtschaftsgebäude und die beiden kubischen Oberaufseher-Häuschen präsentierte Hübsch im November. In eine symmetrische Gartenanlage zu beiden Seiten der Torrampe gruppierte er je zwei zweistöckige Wohngebäude, die er nach der Art Weinbrenners durch dazwischenliegende Ökonomiegebäude zu flankierenden Dreiergruppen schloß. Die schlichten Putzbauten wurden von je drei Beamtenfamilien bewohnt , während die beiderseits der Rampe liegenden Häuser für

---

[548]"mit gleicher Construction wie die Kirche", mit 36 bzw. 39 stalls , s. Füesslin 1854, 6

[549]GLA 234 / 10584, 6.9.1845. In diesem Schreiben begründet der Architekt die höher ausgefallenen Baukosten, hier Punkt 4) Baumaterial; vgl. zur Ringmauer GLA 234 / 10595. Der rote Sandstein war in der Bruchsaler Architektur neu.

[550]Hübsch gliederte die Fassaden der Zellengebäude mit sehr flachen Lisenen à fünf Achsen, was in der Lithographie jedoch fehlt.

[551]GLA 234 / 10583, 3.1. 1840, Punkt 12 (Beamtenhäuser) und überarbeiteter "Entwurf zur Centralstrafanstalt in Bruchsal...sowie fünf Blätter zum Entwurf d. Beamtenwohnungen", s. Schreiben Hübschs vom 26.4.1841 mit Baukosten um 23.877 fl ; vgl. Plankonferenz 8.8. 1841, Punkt 65.

verheiratete Aufseher gebaut wurden. Die umgebenden Flächen bis zur Straße wurden als Zier- und Nutzgärten der Familien gestaltet.[552]

Mit Ausnahme des Zollhofs sind wenige Bauten Hübschs der funktionalistischen Ästhetik der Moderne so nahe gekommen wie das Strafgefängis. Nicht künstlerische Ideen, sondern kostengünstiges Konstruieren einer raumgreifenden Anlage, Belüftung, Beleuchtung , Hygiene und Lärmdämpfung, usw. waren die relevanten Kriterien. Der Darstellungszweck der Architektur reduziert sich beim Hauptgebäude auf das Funktionale. Hingegen tritt bei der Umfassungsmauer und ihren Bauten zur schlichten Monumentalität eine ästhetische Inszenierungsabsicht hinzu. Für die Ringmauer wurden ungleichmäßig behauene Kalksteinquader verwendet. Der archaisierende Materialeinsatz wird durch die roten Buckelquader der Eckaufmauerungen des Torgebäudes gesteigert, dessen zinnenartige Mauerbekrönung aus rotem Sandstein eine unmittelalterliche Polychromie erzeugt. Als der Kastellarchitektur entlehntes Motiv umläuft ein wuchtiges Traufgesims - ehemals aus gelblichem Stein - den Mittelrisalit und die Außenseite der Ringmauer. Dieser pseudo-mittelalterliche Charakter kennzeichnet das festungsartige Eingangstor und die acht Wachtürme mit den roten Zinnenkränzen (Abb. 106). Wie Haviland griff Hübsch auf historisierende Stilmittel zurück, um einen assoziativen Bezug zur Festungsarchitektur herzustellen. Rustizierte Mauerwerke, Buckelquader, massige Monumentalität waren seit dem Gefängnis von Newgate Charakteristikum vieler Gefängnisfassaden, die oft durch "sprechende Ornamente" im Sinne der *architecture parlante* ergänzt wurden. Hübsch zog die Architektur- und Materialsprache der Ornamentik vor, verzichtete jedoch nicht auf die Türme und Umfassungsmauern als Teil eines malerischen Architekturprospekts, den "*überraschenden Anblick*" von der Eisenbahn auf die hangwärts gelegene Gesamtanlage.[553] Diese Inszenierungsabsicht steht in merkwürdiger Spannung zum Zweck der Umfassungsmauern und deutet auf ein grundsätzliches Problem historistischer Architektur : die Kluft zwischen Typus und Stil einerseits und einer völlig gewandelten Funktion andererseits. Hinter den Krennelierungen hatten die

---

[552]zur Anlage der Wohnhäuser s. GLA 234/ 10584 ; Freßle 1970, 105 m. w. Quellen. In Hübschs Aufstellung ("Zusammenstellung des Kosten-Aufwandes, welche der Bau der Central-Strafanstalt in Bruchsal im Ganzen erfordern wird") von 1845 ist von "zwei dreistöckigen Wohngebäude (n) à 20.000 fl. und Oeconomiegebäude, Hof und Garten für 6 Haushalte `a 1000 fl. die Rede. Zum Ausführungsplan vom 13.11.1845 s. GLA 234 / 10584", Erklärung des Plans zu den Beamten-Wohnungen, Oeconomiegebäuden und Aufseher-Wohnungen".

[553]zit. n. Fuesslin 1854, 3. Bruchsal wurde 1843 an das badische Eisenbahnnetz angeschlossen.

Laufgänge zur Innenseite lediglich eiserne Geländer, in das mächtige Tor war eine bequeme Zwischenpforte eingelassen und hinter den Schießscharten ähnelnden Fenstern des Torbaus befanden sich keine Miltärposten. Eine Inschrift über dem Eingangstor kennzeichnete die Anlage als Strafanstalt.[554] Wie widersinnig bzw. sinnentleert Tribute an eine pseudo-mittelalterliche Ästhetik waren, hat die damalige Kritik früh bemerkt. Solche Stilmittel wurden als unfunktional, sogar als dem ernsten Zweck zuwiderlaufend aufgefaßt. Die aufwendigen Natursteinmauern , die repräsentative Gesamthaltung und besonders die Türme wurden Gegenstand einer grundsätzlichen Kritik am Strahlengefängnis. Der wirkliche Zweck der letzteren sei , "daß das Ganze sich malerisch macht, indem die Thürme einen festungsartigen Effekt verleihen", heißt es 1845 zu den nur sechs Türmen der Berliner "Muster-Strafanstalt".[555] Auch im Fall des Bruchsaler Männerzuchthauses wurde der wehrhafte Charakter der Anlage von Zeitgenossen registriert.[556] Der Widerspruch auf der ikonographischen Ebene ergibt sich gleichermaßen für "Festung" und "Bastille", mit derem berühmten Pariser Vorbild Hübschs "Bollwerk" vor dem Damianstor die Turmanzahl teilt. Die Gefängnismauer diente nicht als Schutz vor feindlichen Angriffen, sondern als Umgrenzung eines Raums der Absonderung. Das Parzellengefängnis dahinter schützte die bürgerliche Gesellschaft vor Ausbrüchen ihrer Delinquenten, die ihrerseits vor ihresgleichen geschützt wurden.[557] Mit der Bastille am Tor Saint-Antoine teilt das Bruchsaler Gefängnis das Schicksal, von den Aufständischen der Revolution erstürmt worden zu sein.[558]

---

[554]Nach der Beschreibung lagen im zweiten Stock des Eingangsbaus nur die Verkaufsmagazine, im Erdgeschoß hinter der Fassade rechts die Wache, links ein Warteraum, s. Fuesslin 1854, 5 und GLA 234 / 10583, 3.1. 1840, Punkt 14. "Eingangsbau"; zur Inschrift GLA 234 / 10584, 8.6. 1847, 10. Plankonferenz

[555]Die Zusammenfassung der Kritik durch Romberg bezieht sich auf 1845 bereits im Bau befindliche "Mustergefängnisse" nach anglo-amerikanischen Vorbildern in Deutschland, wozu das Bruchsaler Gefängnis ebenso gehört. Die Berliner Strafanstalt war 1844 mit den Türmen begonnen worden. Weiter heißt es: "Wir glauben aber, daß die Zweckmäßigkeit einer Gefängnißanlage den malerischen Effect in den Hintergrund treten lassen muß. " Die Strahlengefängnisse werden als teure Monumente, Türme als vermeidbarer Bauluxus und Anleihen bei Wehr- und Zwingburgen als widersinnig kritisiert: "Die Kosten der Thürme an den Ecken der Grenzmauern sind ganz zu vermeiden..." (17) und: "Man will ja die Gefangenen aufnehmen, nicht durch Kleingewehrfeuer an dem Zugang verhindern", Z. f. p. Baukunst, 18

[556]vgl. Claudia Dutzi, Baugeschichte und Beschreibung des Neuen Mänerzuchthauses", in: Ausstellungskat. Revolution und Zuchthaus in Bruchsal, Ubstadt 1998, 31-42

[557]Noch drastischer ist diese Inversion zwischen Form und Inhalt allerdings beim Berliner Gefängnis festzustellen, dessen Torbau Schießscharten hatte.

[558]Befreiung der Gefangenen der Bruchsaler Gefängnisse am 13. /14. Mai 1849, s. J. M. Goldschmitt, "Revolution 1848-49 in Bruchsal", in: Revolution und Zuchthaus ... (1998), 7-29

Als erstes nach dem panoptischen Prinzip erbaute, reine Zellengefängnis wurde das "Neue Männerzuchthaus" über die Grenzen Badens hinaus bekannt und löste als Mustergefängnis schon bald den Bau verwandter Anlagen in den Nachbarländern und im Großherzogtum aus.[559] Statt der gefürchteten, unkritischen Nachahmung[560] anglo-amerikanischer Gefängnistypen hatte Hübsch unter Berücksichtigung der spezifisch badischen Anforderungen eine nicht eklektische Anlage entworfen, wenngleich er in Kenntnis jüngerer Einzelhaftgefängnisse "das Zweckmäßigste aus Allem benützte".[561] Die Rezeption amerikanischer Strahlengefängnisse erfolgte indirekt über englische Modelle, deren bauliche Einrichtungen jedoch angepaßt wurden. Nicht nur Hübschs eigene Monumentalbautheorie, auch ältere, in Lehrbüchern präsentierte Mustergefängnisse haben nur wenig Anteil am Ergebnis. Die Neuheit des Bautyps verwies den Architekten auf das praktische Entwerfen und auf zeitgenössische, nicht historische Bauten. Daher ist das Zuchthaus ein durch Hübschs eigene Theorie nahezu ungedeckter Bau, dessen Gestaltungsprinzipien bis weit ins 20. Jahrhundert hineinreichen.

Bauten in Baden-Baden und Heidelberg zwischen 1846 - 1849

Zwei weitere profane Neubauten lassen sich chronologisch an die Strafanstalt anschließen.
Der im November 1845 erhaltene Auftrag zur "Herstellung neuer Dampfbäder in Baden" konfrontierte Hübsch nochmals mit der Kur- und Bäderarchitektur ,

---

[559]Die unter Julius' Einfluß in Preußen errichteten Strahlengefängnisse in Sonnenburg und Insterberg hatten noch keine konsequente Parzellierung in Einzelzellen.
Auf die Architektur (nicht das Haftsystem) bezogenes Lob als Musteranstalt erntete Hübschs Gefängnis in Württemberg um 1850 anläßlich der Übernahme des badischen Strafvollzugs und bei den Verhandlungen der gesetzgebenden Versammlung in Frankfurt (1856). Sogar der Generalinspektor der Gefängnisse Piemonts empfahl beim Bau von Zellengefängnissen "dem Beispiel des kleinen Baden, nicht des großen Frankreich zu folgen.", Karl D. Röder , Der Strafvollzug im Geist des Rechts, Leipzig /Heidelberg 1863, hier zit. n. Freßle 1970, 179; 104 f. In Baden schlossen sich das Mannheimer Landesstrafgefängnis (um 1900) und das Freiburger Landesgefängnis (1873-1900) an Hübschs Männerzuchthaus an. Die Berliner Strafanstalt Moabit entstand ebenso in Kenntnis der Bruchsaler Anlage, s. Valdenaire 1926, 73

[560]Die Ausprägung eigener Typen statt Kopieren bereits im Ausland ausgeführter Gebäude forderte Romberg, Z.f. praktische Baukunst, 1845, 16

[561]s. Füesslin 1854, 3

nachdem die Ausmalung seiner Trinkhalle begonnen hatte.[562] Das heute gut erhaltene "*Alte Dampfbad*" (1846- 1848) verdrängte Weinbrenners "Antiquitätenhalle", ein unterhalb des Schloßbergs am alten Marktplatz gelegener Bau mit flachem Walmdach und neodorischen Kolonnaden. Eine der Hauptquellen Baden-Badens entsprang dort, weshalb Weinbrenner ein römisch-antikes Marmorgewölbe mitsamt der Quelle in seinen 1804 errichteten Neubau integrierte. Bei Ausgrabungen in Baden aufgefundene Antiken waren in diesem Gebäude ausgestellt worden, daher stammte die Bezeichnung "Antiquitätenhalle". Die Funde aus der Römerzeit wurden in die alte Trinkhalle verlegt und die Antiquitätenhalle 1845 abgebrochen.[563] An derselben Stelle sollte Hübsch, nachdem die Baudirektion anderweitige Pläne abgewiesen hatte, das neue Dampfbad als mehrstöckigen, möglichst kostengünstigen Bau ausführen. Der im Dezember 1845 übersandte Entwurf samt Voranschlag richtete sich daher nach der Vorgabe, anstelle eines weiteren Luxusgebäudes nur einen den "gewöhnlichen .. Häusern in Baden" ähnelnden Zweckbau für eine vorgegebene Bausumme zu errichten.[564] Daher ähnelt der dreistöckige Putzbau mit abgewalmtem, flachem Schieferdach in seiner Grundstruktur einer Reihe schlichter Profanbauten, die Hübsch für Behörden und Gesundheitswesen entwarf (Abb. 107). Der schlichte Baukörper , dessen Westfassade zum alten Marktplatz weist, wird durch helle Gurtgesimse und Lisenen aus rotem Ziegel gegliedert; die Ecklisenen erhielten rechteckige "Lineamente". Die Lisenen haben kapitellartige Köpfe, die mit umlaufenden Friesen aus zierlicher Terrakotta-Ornamentik verbunden sind. Die schlichten Rechteckfenster sind durch Ziegelrahmungen mit Flacharchivolten betont, wie sie ähnlich beim Hoftheater in Karlsruhe vorkommen. Das profilierte, ausladendere Hauptgesims mit Terrakottafries setzte Hübsch schließlich gegen Baden-Badener Traditionen durch.[565] An der südlichen Eingangsfassade betonen ein Säulenportal mit

---

[562]GLA 422 / 190, Schreiben des Innenministeriums vom 22.11. 1845 (Auftrag zu einem Dampfbad). Das Gebäude wurde restauriert und wird heute für Ausstellungen genutzt.

[563]vgl. Valdenaire (Hübsch), 1926, 190. Die Antiquitätenhalle beim Stiftskirchenchor ist dargestellt in: Max Schefold, Alte Ansichten von Baden, Bd. I (1971), Abb. 35, Lithographie um 1828. Zu beiden Gebäuden s. Valdenaire, F. Weinbrenner (1976), 215-216, Abb. 178-179

[564]GLA 422 /190, das Zitat in: Schreiben des Innenministeriums vom 22.11. 1845. Hübsch sandte seinen (nicht mehr beiliegenden) Entwurf samt einem "Kostenanschlag über die Erbauung eines neuen Dampfbades in Baden" über 23. 233 fl am 18.12. 1845 an das Ministerium. Dieser wurde im allgemeinen akzeptiert, mußte jedoch noch so ermäßigt werden, daß die "Ausführung mit Ausschluß der inneren Einleitung keinen höheren Aufwand als obige Summe [20. 000 fl., Anm.] erfordert."

[565]s. GLA 422 / 190

Stichbogen und fünfteilige Arkadenfenster in den beiden oberen Geschossen die Gebäudemitte. Ihre Sandsteinsäulen sind wie bei der Trinkhalle mit Stichbögen überwölbt.
Noch vor Baubeginn, im Februar 1846, lehnte Hübsch eine "Reduction des Raumes" aus Sparsamkeitsgründen ab. Der diesem Schreiben beigefügte Ausführungsgrundriß ist leider verschollen. Da der ursprüngliche Zustand des Inneren durch Um- und Anbauten schon im 19. Jahrhundert verändert worden ist, kann die verfügbare Bauaufnahme von 1909 nur Anhaltspunkte geben (Abb. 108). Der Bau wurde auf schmalem Sockel mit einer nach Süden weisenden Hauptfassade errichtet. Ihre symmetrische Gliederung mit mittlerem Portal spiegelt nicht die innere Aufteilung : in allen drei Stockwerken führen schmale Korridore der Südseite zu unterschiedlich großen Räumen. In der nördlichen Gebäudehälfte des Erdgeschosses wurde eine überwölbte Halle mit kolossaler Mittelstütze angelegt, die dem Brunnensaal der Trinkhalle und den Stützensälen des Museums verwandt ist. Östlich hiervon entsprang die Mineralquelle, weshalb der "Inhalationsraum" mit dem Brunnenbecken unterhalb des Erdgeschoßniveaus angelegt werden mußte.[566] Der ursprünglich rechteckige Grundriß wurde schließlich durch eine überwölbte Ostapsis erweitert, deren Fassadengestaltung harmonisch auf den Hauptbau abgestimmt ist (Abb. 109). Da Hübsch die Anfügung von Apsiden 1847 als Merkmal der Antike erwähnt hatte, ist dieser Ausbau in seinem Sinne, wenngleich der originelle Einfall von seinem Schüler Lukas Engesser stammte.[567] Die unverjüngten Säulen mit Stichbögen sind eine *Hommage* an den "altchristlichen" Geschmack des Lehrers. Dessen Dampfbad verlor durch den nahegelegenen Bau des monumentalen Friedrichsbads im Stil der Hochrenaissance (1869-1877) seine einstige Funktion und Bedeutung.

Das Anatomische und Zoologische Institut der Universität Heidelberg (1847-1849)

Auch auf Gebiet der Universitätsarchitektur konnte Hübsch für die noch junge Bauaufgabe naturwissenschaftlicher Gebäude einen schlichten, pragmatischen Bildungsbau ohne antike Formen durchsetzen. Für die Heidelberger Universität, die traditionell durch ihre mittelalterliche Gründung geprägt war, schuf er ein Anatomie-

---

[566]GLA 422 / 190, Schreiben Hübschs vom 14.2.1846. Bei Fundamentierungen stieß man auf "römische Alterthümer", weshalb Hübsch tiefere Fundamente anordnete. Die Originalpläne sind nicht auffindbar.
[567]vgl. Hübsch (1847), Kap. VII, 38. Zur Erweiterung durch Engesser 1864-65 , s. Dehio (1993), Baden-Württemberg , I, Baden-Baden. Die zum Hang gelegenen Apsisfenster (im Norden) sind blinde Fenster.

und Zoologie-Institut, das auf geringer Fläche ein vielfältiges Raumprogramm mit einem "Anatomie-Theater" vereinte. Dieses Projekt bildete den Auftakt zum Bau separater Institutsgebäude für die rasch expandierenden naturwissenschaftlichen Fächer. Das anatomische Institut und Teile des naturwissenschaftlichen Instituts waren bis zum Beschluß eines Neubaus (1846) im Konventsgebäude des ehemaligen Dominikanerklosters von 1476 neben der Universität untergebracht .[568] Durch den wachsenden Raumbedarf und eine veränderte Nutzung erschien dem Senat die Auslagerung der Anatomie und Zoologie aus dem Konvent zweckmäßig. Hübsch konnte den Auftrag durch seine Gutachterfunktion in der badischen Baudirektion an sich ziehen, nachdem Entwürfe des Weinbrenner-Schülers Lendorff ihn nicht überzeugt hatten.[569] Der Neubau sollte neben dem Altbestand entstehen und Platz für das anatomische Institut, dessen Anatomie-Sammlung und das Zoologische Institut samt "Museum" bieten. Der Bau zweier separater Institutsgebäude wurde zu diesem Zeitpunkt nicht erwogen, doch Hübsch warb im Februar 1847 durch einen dem Anatomie- und Zoologie-Gebäude beigefügten "Idealentwurf"[570] gleichzeitig für seine großzügigere Variante. Letztere zielte auf eine umfassende Neugestaltung des asymmetrischen und unregelmäßig verlaufenden Grundstücks der Institute , die die Beseitigung mehrerer älterer Gebäude voraussetzte. Die Situierung der noch heute erhaltenen "Alten Anatomie" in Nachbarschaft zum später nach Hübschs Plan zu einem Naturwissenschaftlichen Institut angeordneten "Friedrichsbau" geht aus einer Lageskizze des Grundstücks

---

[568]zum Konvent s. Elmar Mittler, Heidelberg.Geschichte und Gestalt, Heidelberg 1996, 207 und K. Rückbrod, Universität und Kollegium, Darmstadt 1977, zur Universität Heidelberg, 111 ff.
Zur Bau- und Planungsgeschichte der Anatomie, s. Bettina Albrecht, "Die ehemaligen naturwissenschaftlichen und medizinischen Institutsgebäude im Bereich der Brunnengasse, Hauptstraße, Akademiestraße und Plöck" , in: Semper apertus, Die Bauten der Universität Heidelberg, Bd. V, 1985, 336-361

[569]Friedrich Lendorff, ein bei Hübsch examinierter Schüler Friedrich Weinbrenners, hatte als zuständiger Bezirksbaumeister einen zweistöckigen Bau für Anatomie und Zoologie entworfen, der zunächst von den beiden Institutsleitern und dem Kurator der Universität akzeptiert und im November 1846 zur Genehmigung an die großherzogliche Baudirektion Karlsruhe geschickt worden war (nicht erhalten) . Der "Curator" der Universität wandte sich in einem Schreiben vom 20.12. 1846 direkt an Hübsch. Nach einer Besichtigung des Grundstücks und dessen Beratung der Heidelberger Professoren am 30. 12.1846 erfolgte die Abkehr von Lendorffs Plan, dessen Raumdisposition und Fassadengestaltung bemängelt wurde, s. GLA 422/ 792 ("Neubau für Anatomie und Zoologie")

[570]Obgleich direkt auf die Grundstückssituation hin entworfen, ist die Bezeichnung "Idealentwurf" hier insofern gerechtfertigt, als die Mittel eine derartig großzügige Neubebauung damals als unwahrscheinlich erscheinen ließen.

hervor (Abb. 110).[571] Ermutigt durch den vorübergehend seitens des Senats diskutierten Abriß des Dominikaner-Konvents, schlug der Architekt eine aufgelockerte Campusarchitektur mit Gartenanlage vor. Diese Papierarchitektur gebliebenen Entwürfe sind besonders sorgfältig ausgearbeitete Präsentationsblätter mit zugehörigen Lageplänen[572], während der verlangte "Entwurf zu einem anatomischen und zoologischen Museum für die Universität Heidelberg" sich unsinnlicher in Bleistift und Tusche darbot. Der Grundstücksverlauf richtete sich im Süden schräg entlang der Hauptstraße, im Westen entlang der Brunnenstraße. Schon der erste Vorschlag zu einem gemeinsamen Gebäude für Anatomie und Zoologie ("Entwurf I") entwickelte einen übersichtlichen Komplex aus mehreren, funktional definierten Raumeinheiten, der in der Folge lediglich überarbeitet wurde (Abb. 111-113). Ein nach Süden weisender, queroblonger Gebäuderiegel mit dem bewährten übergiebelten Mittelrisalit und seitlichen Flügeln bildet durch einen Mittelbau mit angefügtem Hörsaal rückwärtig eine U- Form, an die bei Bedarf weitere Flügel angeschlossen werden konnten. Auf ein in den Fassadenriegel integriertes Vestibül ("b"), das die Seitenflügel erschloß, folgte der Durchgang zu einem zentralen Treppenhausblock ("c") mit flankierenden Institutsräumen. In der Verlängerung dieser Achse fügte sich ein sechseckig angelegtes "Anatomie-Theater" an. Es sollte durch einen bedeckten Gang ("l") mit einem ebenfalls zu errichtenden einstöckigen "Sektionshaus" an der Nordmauer des Grundstücks verbunden werden (vgl. Abb. 112) .[573] Die Hauptfassade mit abgewalmten Dach veränderte Hübsch bis

---

[571]Hübsch kritisierte die unlogische Disposition und die schlechte Erweiterbarkeit des Lendorff-Plans. Seinem an das Innenministerium gerichteten Gutachten hierüber fügte er sofort seine Alternativentwürfe bei : Diese umfaßten die Planung für ein Anatomie- und Zoologie-Gebäude : Grundriß , Durchschnitt und Fassadenaufriß GLA-G- Heidelberg 46 (erster Grundriß), 47 (Schnitt), 48 (Zweiter Grundriß), aber auch sein Idealprojekt für zwei separate Institute, von ihm bez. ""II. Entwurf zu einem anatomischen Theater" und "III. Entwurf zu einem Universitaetsgebäude für die Naturwissenschaften", s. Schreiben Hübschs vom 3. 2 (?). 1847 in GLA 422 / 792

[572]Auf das Idealprojekt der zwei Institute beziehen sich mehrere Situationspläne auf Transparentpapier (GLA-G- Hd.- 52, -53 und -54) , die aus technischen und konservatorischen Gründen nicht abgebildet werden konnten. Nr. 53 weicht geringfügig von Nr. 52 ab, z.B. verläuft der um den Hörsaal geführte Gang "m" auf der rechten statt der linken Seite. GLA- Nr. 54 ist eine aufwendigere Variante von Lageplan. Nr. 52 , indem das Naturwissenschaftliche Institut auch an der Rückseite eine Ehrenhofanlage mit Garten erhält. Dazu sollten zwei rechteckige Erweiterungsbauten in West und Ost durch konkave Arkadengänge mit dem Hauptgebäude verbunden werden. Die Arkaden öffnen sich zur Parkseite. Beim Anatomischen Institut wurde der schwache Mittelrisalit zu einem stark vortretenden Vorbau, dafür entfielen die Bauten an der Nordmauer bis auf winzige Eckgebäude.

[573]Die Funktion dieses rückwärtigen, einstöckigen Flügels ergibt sich aus der Akten-Legende GLA 422 / 792 : n) Seziersaal, der nach Bedarf in der Mitte geteilt werden konnte; o) Zimmer des Professors; p) Küche (sic !); q) Leichenkammer

zur Ausführung in zahlreichen Zeichnungen mit Tekturen mehrfach, wobei die Risalitgliederungen nicht immer den Grundrissen entsprechen.

Ausführungsrelevant ist nur die Variante mit dreiachsigem Mittelrisalit und sechachsigen Seitenflügeln. Im "Entwurf I" wurde auf das Säulenbogenportal des Landesgestüts zurückgegriffen und die Achsenbreite auf die südlichen Kopfbauten der Seitenflügel abgestimmt (Abb. 113).[574] Zwischen den erhaltenen Plänen und dem ausgeführten Bau klafft eine Lücke, die auf unvollständig überlieferte Plansätze und die fehlende Anpassung der Risse zurückzuführen ist. Zur selben Zeit wie dieser Kombinationsentwurf zu einem Anatomie-und Zoologieinstitut entstanden Pläne für zwei sich gegenüberliegende Institutsgebäude für Anatomen und Naturwissenschaftler, in denen sich das erwachende Interesse an repräsentativeren Universitätsgebäuden im Palazzo-Stil spiegelt. Beim Anatomie-Institut des Idealprojekts ("Entwurf II") wurde bei ähnlichem Grundriß auf das zweite Stockwerk verzichtet, da die dortigen Säle der Zoologie zu den Naturwissenschaften verlegt wurden. Hierdurch ließ sich im Obergeschoß eine großzügig durchfensterte Rotunde mit Kegeldach anlegen (Abb. 114). Die Seitenflügel wurden etwa acht Fuß vorgezogen, so daß - wie beim errichteten Anatomie-und Zoologiegebäude - die Kopfbauten an der Hauptfassade als Eckpavillions gestaltet werden konnten. Die Thermen- und Serliana-Fenster der Flügel deuten wie die Rotunde auf eine Hinwendung zur Renaissancearchitektur im reifen Werk.[575]

(mit Unterkellerung); r) "Thor und Raum (?) zum Einlassen der Leiche"; s) "Wohnung des Anatomie-Dieners"; t) "Ställe"; u-v) Remisen für Holz u.ä.

[574]Es handelt sich um die drei *vorläufigen* Fassadenentwürfe GLA-G- Heidelberg 40 (mit und ohne Tektur) und GLA- G- Heidelberg 42 (Entwurf durchgestrichen !), die noch keinen durchfensterten Sockel zeigen und durch abweichende Risalite, Fensterachsenanzahl etc. nicht völlig zum obigen Grundriß passen. Die Änderung vom fünfachsigen zum dreiachsigen Mittelrisalit geht in diesem frühen Planungsstadium aus einer Tektur mit Bleistiftskizze im oben gewählten Fassadenaufriß GLA-G- Heidelberg 40, Abb. 113 dieser Arbeit, hervor, die mir im Generallandesarchiv vorlag. Der durch zweistöckige Lisenen gerahmte und übergiebelte Mittelrisalit hat in der Skizze ein Säulenportal mit Stichbögen und darüber Fenster mit geradem Sturz. Das badische Wappen ziert das Giebelfeld.

[575]Dieser "Entwurf II zu einem anatomischen Theater" ist im farbigen Situationsplan GLA-Heidelberg-52 (o. Abb.) blau eingetragen. Im Erdgeschoß (Grundriß GLA-G- Heidelberg- 50) griff Hübsch auf den Kunsthallengrundriß zurück: Auf die Vorhalle folgt das "Anatomiemuseum" in den beiden Seitenflügeln mit Palladio-Fenstern. Das "Anatomie-Theater" lag wie im ersten Entwurf im rückwärtigen Anbau des Erdgeschosses, s. Legende in GLA 422/ 792. Die unrealisierte Planung mit Rotunde kommt zeitgenössischen Anatomien näher als der verwirklichte Bau: Carl Gotthard Langhans hatte bei seiner Rotunde der königlichen Tierarznei-Schule (1789-1790) in Berlin einen kubischen Baukörper mit einer Mittelrotunde kombiniert, in der ein kreisförmiges Auditorium untergebracht war, vgl. Kurt Milde (1981), Abb. 26-27

Das "Naturwissenschaftliche Institut" ("Entwurf III") war als zweistöckiger Bau mit betontem Mittelrisalit als weitläufige Dreiflügelanlage um einen Ehrenhof geplant und sollte pararell zur Hauptstraße den vorderen Abschluß des Campusbereichs bilden. Die Mittelachse mit dem Zentraltreppenhaus öffnete sich zur Stadt- und Gartenseite durch Rundbogenarkaden . Eine vom Museum bekannte "Durchfahrt in den Garten (d)"[576] kreuzte ein schmaler Verbindungskorridor längs der Achse, der die Institutsräume erschloß. Hinter der großzügigen Hauptfassade mit durchgängiger Rundbogenarkade waren Säle für die naturwissenschaftliche Sammlung geplant (Abb. 115).[577] Die rechteckig architravierten Rundbogenfenster gehen auf die Seitenflügel des Karlsruher Museums zurück, während der den Mittelrisalit bekrönende, belvedereartige Aufsatz mit Galeriefenster ein Novum darstellt.[578] Im Bildungbau griff Hübsch folglich auf Grundrißdispositionen, die aus der Villen- und Palasttradition stammten, zurück und näherte sich in den Einzelformen 1847 sogar einem palladianischen Repertoire. Diese Alternative ist vor dem damaligen Hintergrund einer häufig noch klassisch-antiken Formensprache in der Universitätsarchitektur zu bewerten. Wäre der Bau errichtet worden, müßte man ihn mit dem Museum und dem Städelschen Institutsgebäude zu den schönsten Bauten zählen, die Hübsch unter dem Eindruck der italienischen Renaissance entworfen hat. Wie beim Polytechnikum, waren auch hier Skulpturen bedeutender Forscher und Inschriften an den Institutsgebäuden geplant.[579]

Obgleich dieses Projekt den Expansionsdruck der Universitätsarchitektur realistisch einschätzte und der Rundbogenstil sich in der zweiten Jahrhunderthälfte gerade im Bildungsbau behauptete, entschied sich das Ministerium aus Kostengründen für das

---

[576]Hübsch, Erklärung zu III. "Entwurf zum Universitaetsgebäude für die Naturwissenschaften", GLA 422/ 792

[577]Hübsch, Erklärung zu III. "Entwurf zum Universitaetsgebäude für die Naturwissenschaften", GLA 422/ 792. Der passende Grundriß (GLA-G-Heidelberg 56), auf dessen Abbildung aus Platzgründen verzichtet wurde, ist publiziert in: Ausstellungskat. Hübsch, Kat.Nr. 108. Zur Gartenseite plante Hübsch weitere Nebenflügel, die mit seitlichen Arkadengängen im Viertelkreis an das Hauptgebäude anschließen wollte. Dieser Arkadengang war wohl ein späterer Gedanke, da Risse und Ansichten nicht harmonieren. Diese Idee kehrt noch ein Jahr später bei den Arkadengängen des Hoftheaters (siehe dort) wieder.

[578]Hübsch plante eine individuelle und doch aufeinander abgestimmte Gestaltung seiner Universitätsbauten: Das Belvedere sollte nach "Entwurf II" am Anatomieinstitut durch ein fünfteiliges Galeriefenster eine formale Entsprechung finden.

[579]Inschrift, Nischen mit Statuen oder Büsten und ein herzogliches Wappen im Giebelfeld kennzeichnen die ersten Fassadenentwürfe (GLA-G- Hd. 40, 42) und die beiden Institutsentwürfe (GLA- G- Hd. 41 und - 55).

bescheidenere Projekt I.[580] Die Neugestaltung der ersten Grundstückshälfte wurde damit zurückgestellt und erst um 1860 beim Bau neuer Institute aufgegriffen.[581]

Bei der Ausführung des Anatomie- und Zoologiegebäudes zwischen Frühjahr 1847 und Herbst 1849 wurde die Gebäudestruktur des Erstentwurfs weitgehend eingehalten.[582] Nach der endgültigen Festlegung des Raumprogramms wurde die Grundrißaufteilung in beratenden Konferenzen an die Wünsche der beiden Institutsleiter angepaßt . Die Überarbeitung profitierte von der geschickten Struktur der Idealpläne II-III und überwand auch in der Fassadengestaltung die Unsicherheiten der ersten Skizzen.[583] So setzten sich die seitlichen Kopfbauten als Gegengewicht zum Mittelrisalit durch, weil das Vorziehen der Seitenflügel gen Süden auf der Rückseite mehr Platz für Erweiterungsbauten ließ und den Dozentenzimmern der Nordseite mehr Licht gab. Die Anlage eines ebenerdigen Sektionshauses entlang der Nordmauer scheiterte an hygienischen Bedenken. Daher erhielt der ausgeführte Bau eine Unterkellerung für den Seziersaal und die Leichenkammer und zeigt abweichend zu Plan I einen schmalen Sockel aus rotem Sandstein mit kleinen Durchfensterungen (Abb. 116).[584] Die Hauptfassade gliederte sich schließlich in einen nur dreiachsigen Mittelrisalit, je vierachsige Seitenflügel und die mit Palladio-Fenstern versehenen Kopfbauten der Museumstrakte. Die

---

[580]s. Schreiben vom 21.2.1847, GLA 422/ 792

[581]Schon 1852 fragte die Heidelberger Universität bei der Baudirektion an, ob Hübschs Institutspläne (II-III) erhalten seien (GLA 422/ 792, Schreiben vom 22.10. 1852). Schließlich wurde 1861 auf dem ehemaligen Grundstück der Dominikaner das (ehem.) "Chemisches Institut" von Wilhelm Waag, sog. "Friedrichsbau", errichtet. In der Struktur der Dreiflügelanlage mit Betonung des Mittelbaues folgte Waags Bau Hübschs Institut III : Das Innenministerium ließ 1859 die alten Pläne von hervorholen und Waag begann sein Projekt mit der Überarbeitung des obigen "Naturwissenschaftlichen Instituts" von 1847, dessen stilistische Haltung und Größe jedoch nicht mehr genügte s. Dehio , Die Kunstdenkmäler Baden-Württembergs, Bd. I, 1993, 325 und Albrecht (1985), 345, Anm. 51 und Übersichtsplan, 337

[582]Ebenso kehrte man zum alten Standort , zwischen Hauptstraße und Brunnenstraße, zurück. Die Baugeschichte kann hier nicht ausgebreitet werden. Hier genügt der Hinweis, daß die zweijährige Bauzeit durch die badische Revolution verlängert wurde: Truppen der Revolutionäre quartierten sich im Frühjahr 1849 im verputzten Hauptgebäude ein. Im Oktober - nach der gescheiterten Revolution- fanden erste Vorlesungen statt; erst im April 1850 bezogen die Zoologen das Obergeschoß, s. Albrecht 1985, 339-340

[583]Der nach den "Conferenzen" überarbeitete Plansatz (Generallandesarchiv) ist nicht vollständig erhalten und einige Bleistiftzeichnungen zudem schlecht reproduzierbar. Die wichtigsten Änderungen wurden daher zusammengefaßt.

[584]Die Änderung erfolgte nach den Universitätsarchivalien auf Wunsch der Institutsleiter; die Unterkellerung ist eine Reaktion auf Bürgerbeschwerden von 1847, s. Albrecht , 339 m. w. Lit. Der überarbeitete Entwurf wurde am 21. 2. 1847 genehmigt; die Bauleitung erhielt der Berner Architekt Friedrich Salvisberg.

Uneinheitlichkeit der frühen Varianten wird durch eine Doppelarkade mit Stichbögen ersetzt. Im Unterschied zur Museumsloggia von 1837 ist diese sachlich und schlicht gehalten. Eine breite Treppe führte durch die Vorhalle in das quadratische Vestibül, an das die apsisförmig endenden Ausstellungssäle des Anatomie-Museums beidseitig stoßen. Der sich anschließende Mittelbau wird durch das Treppenhaus erschlossen, dessen Säulenbogenstellungen die Arkade der Hauptfassade wiederholen. Zu beiden Seiten der Treppe befanden sich die Zimmer der Professoren und Assistenten, die Mittelachse bildete den Durchgang zum Anatomiehörsaal.[585]

Dessen Raumbildung folgt dem "theatrum anatomicum" der europäischen Universitätsarchitektur nur partiell. Schon die Verlagerung in einem rückwärtigen Anbau unterscheidet das Heidelberger Anatomietheater von den Vorläufern des 18. Jahrhunderts. Durch das komplizierte Raumprogramm und die Verkehrswege konnte es nicht mehr die Mitte des Gebäudes einnehmen. Wie beim Theaterbau, lehnte Hübsch auch hier die kreisförmige Grundrißdisposition ab, obwohl sie bei vielen berühmten italienischen Anatomien seit dem 16. Jahrhundert vorkam.[586] Anstelle des ravennatisch anmutenden Sechecks wurde der Anatomiehörsaal schließlich über U-förmigem Grundriß mit ansonsten identischer Geschoßhöhe und sieben Fensterachsen ausgeführt.[587] Die innere Disposition nahm die U-Form bei den vier amphitheatralisch ansteigenden Sitzreihen wieder auf; der Seziertisch befand sich in der Raummitte.[588] Mit einem ebenfalls längs der Südfassade angelegtem "Zoologischen Museum" in den Seitenflügeln und Dozentenräumen im Mittelbau folgte die Disposition des Obergeschosses der des Parterres. Zur besseren Beleuchtung der Museen setzten sich an der Hauptfassade hochrechteckige Sprossenfenster durch. Ihre roten Sandsteineinfassungen bilden mit den Stichbogenarkaden einen farblichen Kontrapunkt zu den Putzflächen der

---

[585]Der Raum f) ist nach der Legende (GLA 422/ 792) ein Physiologie-Hörsaal, an das das Büro des Physiologie-Professors (h) grenzt. Auf der gegenüberliegenden Seite entspricht diesem das Zimmer des Chirurgie-Professors (i), des Institutsdirektors (g) und der Assistenten ("k").

[586]Das anatomische Theater von Pavia (1523) oder jenes der Universität Padua (1584) kann dem Architekten durch seine Italienreisen bekannt gewesen sein, eventuell sogar die Senkenbergische Anatomie in Frankfurt (1768). Letztere hatte kreisfömig um den Seziertisch geschlossene Sitzbänke in einem oktogonalen Mittelbau mit eingeschossigen Seitenflügeln.

[587]Da sich Hübschs Rückfassadenentwürfe nicht erhalten haben, läßt sich durch die inzwischen mehrfachen Veränderungen über deren ursprüngliches Aussehen keine sichere Aussage machen , vgl. Aufriß der Nordseite (Schematische Rekonstruktion) in : Albrecht (1985), S. 136, Abb. 292

[588]Eine Skizze der inneren Aufteilung des Anatomiehörsaals findet sich im Schreiben des Architekten Salvisberg an Hübsch, 14.1.1849, GLA 422/792

Außenfassaden. Die Inschrift "Hic gaudet mors succurrere vitae" ersetzte die sonst bevorzugten Statuen.[589] Durch permanente Nutzung entspricht der mehrfach erweiterte Bau nicht mehr dem Entstehungszustand.[590]

Entwurf zum Instituts- und Galeriegebäude für das Städelsche Kunstinstitut

Im Anschluß an die Universitätsentwürfe bietet es sich an, einen nicht realisierten Entwurf zu einem "Galeriegebäude" für Frankfurt am Main anzuschließen, über den aus der Literatur wenig zu erfahren ist. Wäre dieser umfangreiche Instituts- und Galeriebau auch ausgeführt worden, lägen Hübschs bedeutendste Bauwerke ohne Zweifel im Bereich öffentlicher Bildungsbauten.
Die undatierten Entwürfe in den Beständen der Städelschen Sammlung bauen auf den Errungenschaften des Karlsruher Museums und der Trinkhalle auf und sind wahrscheinlich in den vierziger Jahren ausgearbeitet worden. Mit seinen Planungen zu einem repräsentativen Gebäude für die Städelsche Stiftung knüpfte Hübsch nach Jahrzehnten an das gescheiterte Bauvorhaben der zwanziger Jahre an, das mit dem Erwerb und provisorischen Umbau des älteren Hauses Vrints-Treuenfeld an der "Neuen Mainzer Straße" auf unbestimmte Zeit zurückgestellt worden war. Das zum Zeitpunkt des Prozesses zwischen Städel-Stiftung und Erben noch am Roßmarkt - in Städels Wohnhaus - untergebrachte Institut war 1833 in das von Johann Friedrich Hess umgebaute, mit Deckenmalereien geschmückte Haus umgezogen. Als Vielzweckbau vereinte es im Erdgeschoß Unterrichtssäle und einen Antikensaal für die Kunst- und Gewerbeschule mit diversen Ausstellungsräumen im Obergeschoß. Noch 1836 heißt es fast entschuldigend, die Administration des Städelschen Kunstinstituts sei nach Beilegung der Erbauseinandersetzung gezwungen, von dem "ihr sehr nahe liegenden Wunsch der Aufführung eines solchen Gebäudes" - d.h. eines großzügigen Neubaus - Abstand zu nehmen.[591] Die

---

[589]s. Valdenaire 1926, 73

[590]Heute ist dort das Psychologische Institut untergebracht. Zwischen die Flügel und den Mittelbau wurden nach 1874 niedrigere Anbauten gefügt. Der Ostflügel wurde 1897 um vier Achsen erweitert. Das anatomische Theater wurde 1964 umgebaut, s. Dehio , Baden-Württemberg I, 1993, 324

[591] Joh. Friedrich Christian Hess war Frankfurter Stadtbaumeister.
1836 berichtet die Administration über das Ende des Prozesses und die Eröffnung der öffentlichen Galerie sowie die Einrichtung ihrer Schulen . Zum Institutsgebäude heißt es: "Die Administration mußte demnach auf den ihr sehr nahe liegenden Wunsch der Aufführung eines solchen Gebäudes verzichten". Zur Administration gehörten der Historiker Böhmer und Passavant, s. Nachrichten über das Staedelsche Kunst-Institut (Veröffentlichungen der Administration) Frankfurt a. M., August 1836. Schon Städel selbst hatte die Administration angewiesen, für ein größeres Haus für Museum und Kunstschule zu sorgen. Der Kauf des "Rothen Hauses" auf der Zeil , eines Barockgebäudes, hatte sich bereits vor dem Rechtsstreit mit Städels

ambitiösen Pläne Passavants und J.F. Böhmers, Frankfurt durch Kunst und Architektur zu einem Zentrum der "neudeutschen", nazarenischen Bewegung zu machen, waren damit zurückgeworfen. Das im März 1833 eröffnete Provisorium entsprach weder räumlich noch stilistisch den Erwartungen und wurde in Artikeln wegen mangelnder monumentaler Würde kritisiert.[592] Möglicherweise veranlaßten die öffentliche Kritik und Passavants Kontakte nach Karlsruhe die Wiederaufnahme der Neubauplanung : Als Inspektor der Städelschen Kunstsammlung war Passavant ab 1840 mit deren Aufbau und Präsentation betraut, weshalb großzügigere Ausstellungssäle gewiß in seinem Interesse lagen.[593] Da Hübschs Planung, obgleich schon auf ein Grundstück der Stiftung an der "Neuen Mainzer Straße"[594] berechnet, nie zur Ausführung gelangte, gibt es nach bisherigen Erkenntnissen keine Bauakten oder sonstige Quellen, die Aufschluß über die Entwurfsgeschichte und ihre Hintergründe geben könnten.[595] Die sorgfältige Ausarbeitung der Zeichnungen läßt vermuten, daß es sich um Präsentationsentwürfe handelt, deren aquarellierte Fassadenaufrisse die Administration zum Bauen bewegen sollten. Aus den von Blatt

---

Erben zerschlagen , s. Ausstellungskat. Das Städelsche Kunstinstitut. Die Geschichte einer Stiftung, hrsg. von Hans-Joachim Ziemke, Bonn /Bad Godesberg 1980, hier Abs. V (o.S.)

[592]A. Cornill ; Bd. II (1865), 55; 57; 63 . Passavants und Böhmers Plan, das Städel zum Katalysator der neuen Kunstströmung zu machen, wurde in Rom gefaßt. Die Sammlung Boisserée sollte nach Frankfurt kommen, zudem Werke nazarenischer Künstler angekauft und ein monumentales Museum erbaut werden. Da Böhmer zu dieser Zeit Hübsch in panegyrischen Versen als "Reformator" der Architektur besang, der mit Schwib- und Rundbögen wie Orpheus die Steine zum Singen bringen werde (s. Anhang), liegt die Vermutung nahe, daß Hübsch der bevorzugte Architekt für diese missionarische Aufgabe war. Zum Städelschen Institut und seiner Administration , s. Ausstellungskatalog "Das Städelsche Kunstinstitut" (1980), Abs. III- V (o.S.)

[593]Hübsch war auch in den vierziger Jahren mit Frankfurter Künstlern verbunden: Der befreundete Philipp Veit, seit 1830 Leiter des Städels, hatte sein Amt 1843 aus Protest gegen die Ankäufe der Administration niedergelegt, s. Friedrich Bothe, Geschichte der Stadt Frankfurt a.M., Frankfurt 1913, 633

[594]Diese Aussage stützt sich auf ein wohl nachträglich an Blatt "Nr. XI" (Aufriß der Gartenseite mit dem Ausstellungsgebäude) geheftetes Blatt, das die Entwürfe Hübschs einem Grundstück an der Neuen Mainzer Straße zuordnet.

[595]Erstaunlich ist, daß selbst die beiden Frankfurter Böhmer und Cornill - beide mit Passavant und Hübsch befreundet- dieses Projekt nicht erwähnen, vgl. Janssen, Böhmers Leben und Briefe, 3 Bde, Freiburg 1868, Cornill , J.D. Passavant, Frankfurt a.M. 1864. Auch in Böhmers Nachlaß in der Stadt-und Universitätsbibliothek Frankfurt a.M. fand ich keinen Hinweis auf dieses Projekt. Die erklärende Legende zu den Grundrissen liegt nicht mehr bei den Plänen und konnte trotz Recherche im Städelschen Institut nicht gefunden werden. Da es sich um eine Arbeit für einen privaten Auftraggeber außerhalb Badens handelt, ergibt sich hier im Vergleich zu den Staatsaufträgen eine schwierige Quellenlage, die noch dadurch verschärft wird, daß nie gebaut wurde.

I-XX numerierten Entwurfszeichnungen[596] läßt sich ein weitläufiger Neubau erschließen, dessen Aufteilung auf ein "Vielzweckgebäude" hindeutet : Es sollte nicht nur das Institut und die Städelsche Sammlung aufnehmen, sondern zusätzliche Räume für wechselnde Ausstellungen bieten. Der Frankfurter Kunstverein war 1829, zwei Jahre nach Hübschs Beschäftigung am Städel, gegründet worden und mit dem Städelschen Kunstinstitut institutionell verbunden.[597] Dies galt ebenso für die Kunstschule, womit sich ein funktional breit gefächertes Raumprogramm ergab. Hierzu wird die aus den Universitätsentwürfen bekannte Dreiflügelanlage mit Ehrenhof wieder aufgegriffen. Der Gesamtkomplex besteht aus zwei mehrflügeligen Baugruppen unterschiedlicher Höhe, die auf dem rechteckigen Grundstück so hintereinander gesetzt wurden, daß die Stadtfassade das rückwärtige Ausstellungsgebäude verbirgt (Abb. 117-119).

Das zur Stadt weisende Hauptgebäude gliedert sich in einen dreistöckigen Mittelbau zu 13 Achsen, an den sich zwei schmälere Seitenflügel mit Walmdächern orthogonal schließen. Die Hauptfassade wird durch ihre rahmenden Kopfbauten mit belvedereartigem Mezzaningeschoß und einen übergiebelten Mittelrisalit mit Doppelloggia beherrscht.[598] Eine vorgelegte Treppe gleicht den Niveauunterschied zur Vorhalle des Hauptgebäudes aus, die noch an die polytechnische Schule erinnert. Der mit klassischem Tympanon bekrönte Eingangsrisalit ist eine aufwendige Variante der Karlsruher Museumsloggia. Im Unterschied zu früheren Bauten sind die Wandflächen der anschließenden Flügel nun im ersten Stock durch

---

[596]Die Entwurfsblätter aus den Beständen der Graphischen Sammlung des Städelschen Kunstinstituts, Mappe "Hübsch" (o. Sign.) sind bislang in der Forschung unberücksichtigt geblieben und können im Rahmen dieser Arbeit nicht vollständig dokumentiert werden.
Die Numerierung folgt der Beschriftung der Blätter; diese Nummern entsprechen nicht der Anzahl der heute vorhandenen (18) Zeichnungen. Die Aufrisse sind aquarelliert, die übrigen Risse in Tusche bzw. Bleistift ausgeführt. Die erhaltenen Blätter ergeben keinen einheitlichen Plansatz. Nach einer Beschriftung auf Bl. XIX "Laengen-Durchschnitt" hat Hübsch drei Entwurfsstadien oder Varianten hinterlassen. Von den ersten beiden Varianten sind je eine Hauptfassade, eine Gartenfassade und nur einige Grundrisse erhalten. Die hier zusammengestellte Variante ist als vorläufig zu betrachten und umfaßt die beiden Grundrisse Bl. II und Bl. III, die Innenansicht des Hauptreppenhauses Bl. XXI und die "Façade gegen die Stadt", Bl. XX , "Façade des großen Ausstellungs-Saales", Bl. XI. Auf die Abbildung der Grundrisse des "dritten Stockwerks" und des Kellergeschosses (Bl. I und IV, auf einen Karton gezogen) wurde aus Platzgründen verzichtet.
[597]Bothe (1913), 598
[598]Abweichende Aufrißvarianten in der genannten Mappe versetzen einen halbkreisförmig vorkragenden Flügel mit Loggia an den Mittelrisalit der Stadtfassade, vgl. Städel, Graphische Sammlung (o.Abb.) , "Façade gegen die Stadt", Bl. VII und "Façade gegen die Promenade", Bl. VIII

Rundbogenfenster, im zweiten Stock durch eine durchgängige, reich dekorierte Loggienfassade aufgebrochen. Mit ihren korinthischen Säulen, Fresken und Statuen verleiht sie dem Bau eine renaissancehafte Anmut und konnte als Wandelgang den Mittelbau mit den Seitenflügeln verbinden (Abb. 119). Hinter einer symmetrischen Fassadengliederung verbirgt sich eine in allen drei Stockwerken unterschiedliche Raumaufteilung.[599] Aus früheren Bildungsbauten übernahm Hübsch die Erschließung der Raumfolge in der Mittelachse : Auf die übliche Vorhalle folgt nun eine über kannelierten Säulen gewölbte Zentralhalle mit repräsentativer Treppenanlage (Abb. 120) zum Obergeschoß. Diese erscheint als reifes, "römisches" Gegenmodell zu Weinbrenners neodorischer Eingangshalle im Karlsruher Rathaus (Abb. 121) und entwickelt die Treppenhauslösung in Karlsruhe weiter. Die Säulen sind jedoch nicht mehr mit Rundbögen, sondern mit prächtigen Architraven überspannt. Diese klassische Lösung wollte Hübsch mit der für ihn eigentümlichen Gewölbekonstruktion aus sehr flachen Schwibbögen vereinen. Er suchte offenbar nach einer Synthese aus klassischer Säulenarchitektur und geräumigem "Wölbstyl", ohne zu konventionellen Überdeckungen greifen zu müssen. Damit sich die Deckenhöhe steigerte, setzen die breiten Gurtbögen auf würfelartigen Podesten über der Gebälkzone an. In dieser Überwölbungsart fließen die tektonischen Kenntnisse seiner Architekturstudien zu einer ästhetisch überzeugenden Lösung zusammen, deren Raffinesse allerdings kaum mehr dem früheren Grundsatz der "Wohlfeilheit " entspricht. Die mehrläufige Treppenanlage mit Wendepodest verleiht dem Raum eine repräsentative Atmosphäre.[600] Zu beiden Seiten des Treppenpodests führen Durchgänge zum Vestibül an der Gartenseite ("w"). Der entsprechende Aufriß der Gartenfront zeigt die zweite Baugruppe, die aus einem zweistöckigen Galeriegebäude besteht, welches durch eingeschossige Arkadengänge mit weiteren Nebenflügeln verbunden ist (Abb. 122).[601] Der Grundriß dieses "Ausstellungs-Saals" besteht aus einem Rechteck mit zwei angefügten Apsiden und ist vermutlich von den archäologischen Studien angeregt.

---

[599]Der an den linken Flügel gefügte Anbau in schlichterer Formensprache gleicht den asymmetrischen Grundstücksverlauf aus. Hübsch plante hier einen von der Straße zugänglichen Nebeneingang mit einem Treppenhaus zum Saal "L" des ersten Stocks des linken Nebenflügels.

[600]Wie schon im Fall der Universitätsgebäude stimnen auch in diesem Fall perspektivische Ansicht der Zentralhalle und erster Grundriß nicht völlig überein, was sich aus den unterschiedlichen Varianten erklärt. Eine großzügige Treppenanlage mit Wendepodest kennzeichnete auch das "Naturwissenschaftliche Institutsgebäude" (GLA-G- Heidelberg 56) für Heidelberg: Die aus dem Schloßbau des Barock bekannten Raum- und Grundrißtypen werden nun für Bildungsbauten transformiert.

[601]Bl. XI. ist bez. "Façade des grossen Ausstellungs-Saales ehem(?) später längs der Promenade zu errichten"

Die architektonische Extravaganz hat in der damaligen Museumsarchitektur kein Echo gefunden. Das Gebäude hat ein eigenständiges Eingangsportal zur vorbeiführenden Straße an der "Promenade" und zwei Nebeneingänge zu den seitlich anschließenden Arkadengängen ("l"). In beiden Apsiden sind viersäulige, vermutlich überwölbte Vestibüle angelegt. Hieran schließt sich eine in die Gebäudemitte verlegte Treppenanlage zum zweiten Geschoß. Hierdurch ergibt sich in beiden Stockwerken eine rundum geführte Ausstellungsfläche mit regelmäßigen Fensterachsen und reizvollem Ausblick auf die beiden begrünten Innenhöfe zwischen Galeriebau und Seitenflügeln. Der Einzug von Zwischenwänden und die stichbogenförmig gekrümmten Rückwände können jedoch die Nachteile des Grundrisses für den Ausstellungsbetrieb kaum relativieren. Vermutlich ordnete Hübsch Zweckmäßigkeit in diesem Fall der künstlerischen Idee unter und überantwortete praktische Fragen einer späteren Ausführung.
Damit der Besucher der Ausstellung direkt ins Institutsgebäude gelangen konnte, sollte die Arkade des ersten Stocks zur Gartenseite (bez. "l") durch einen Verbindungskorridor an die "Apsis" des Galeriebaus geschlossen werden. Die überwölbten Säle zu beiden Seiten des Treppenhauses im "ersten Stock" weisen zum Garten und ähneln mit ihren Mittelsäulen auffällig den Antikensälen des Karlsruher Museums.
Auch stilistisch muß der Entwurf zu den reifen Werken gezählt werden. Paarweise angeordnete Lisenen gliedern die Gartenfassade. Die mit dem Traufgesims verbundenden Medaillons, die Terrakottafriese, die Wandnischen mit Skulpturen, insbesondere jedoch die Architravierungen der Fenster und Portale des Ausstellungsgebäudes deuten auf eine Entstehung zwischen Hoftheater (1847) und Botanischem Garten (1852) hin. Gekuppelte Säulenstellungen, eine reichere Bauornamentik, sowie das Aushöhlen der Wand durch Nischen weisen auf die stärkere Einbeziehung der römischen Antike und Renaissancearchitektur hin. Die freskierte Loggia der Hauptfassade übertrifft in ihrem malerischen und skulpturalen Schmuck sogar die Loggienfassade des zweiten Karlsruher Hoftheaters. Von dort leiten sich vermutlich die verspielten Karyatiden am Haupteingang des Galeriegebäudes ab, die den Balkon des ersten Stocks tragen. Nach den aquarellierten Aufrissen sollte ein Wechsel aus gelblichem Stein, rötlichen Quadern und Lisenen und hellen Hausteingesimsen und Plastiken die Fassaden der Gebäude beleben. Für die Gartenfassade und die Seitenflügel zur Stadt arbeitete Hübsch detaillierte Gesimsstudien aus. Das Hauptgesims zur Promenade war als antikisierendes Konsolgesims mit farblich unterlegten Feldern und einer zierlichen Akanthusblattleiste angelegt. Diese phantasievollen Mischformen entsprechen der

1847 fixierten Zielsetzung, aus der griechischen Antike und der sogenannten Feinprofilierung der christlichen Architektur der Spätantike und Frührenaissance neue Synthesen zu bilden.[602]

Hübschs Entwurf für das Städelsche Kunstinstitut folgt der Vorgabe des Stifters, Museum und Kunstinstitut, Ausstellung und Kunstschule miteinander zu verbinden. Daher ist ein Vergleich mit reinen Museumsbauten oder Sempers Gemäldegalerie problematisch. Typologische Parallelen sind durch die damalige Hinwendung zu Grundrißschemen der barocken Schloßbauten evident, die sich jedoch schon bis zu Hübschs Vorentwürfen zur polytechnischen Schule zurückverfolgen lassen.[603] Im Städel-Entwurf fließen daher viele Ideen zusammen, die an früheren Bildungsbauten vorbereitet sind : Wie beim Karlsruher Museum wertet Hübsch das Treppenhaus mit dem Vestibül zu einem repräsentativen Zentralraum auf und verzichtet zugleich auf die weithin sichtbare Überkuppelung. Die Rundbogenloggia mit Freskenprogramm belegt das Interesse an römischen Renaissancepalästen und hat in Cornelius' Münchner Freskenzyklen eine zeitgenössische Parallele. Im Einklang mit seinen theoretischen Schriften steigert sich der Aufwand in der Ornamentik und in der künstlerischen Ausstattung mit Statuen und Fresken, während die Wandbehandlung weiterhin flächig bleibt. Die Renaissancerezeption bleibt somit partiell und führt nicht zu einer stärkeren Plastizität. Vermutlich aus Geldmangel ist das Frankfurter Kunstinstitutsgebäude nie über das Entwurfsstadium hinausgekommen. Der heutige Altbau Oscar Sommers (1874-78) folgte nur der Grundstruktur, nicht den stilistischen Eigenheiten des romantischen Vorgängers.

Das zweite Hoftheater in Karlsruhe (1847 /1851-1854)

Ein Hauptexempel des reifen Werks ist auch im heute nicht mehr erhaltenen[604] "Neuen Hoftheater" zu sehen, das sowohl in seiner gesteigerten Komplexität wie auch im reicheren Dekor zeitlich und stilistisch von den Museumsentwürfen zu den

---

[602]Meine Aussage bezieht sich auf Bl. Nr. XII: Gesimsstudien (o.Abb.), kolorierte Federzeichnung, bez. " Fig. 1 : Hauptgesims der Seitenflügel an der Stadt-Façade" / Fig. 2: Hauptgesims der Gartenfaçade"

[603]Schon Weinbrenner schlug dreiflügelige Baugruppen vor, vgl. Schema möglicher Baukörper-Kombinationen in: Weinbrenner, Das architektonische Lehrbuch, 3. Theil, 2. Heft, Taf. X ; im Museumsbau ist unter diesem Aspekt die Münchner Glypothek zu erwähnen.

[604]Nach der Teilzerstörung im Zweiten Weltkrieg wurde die noch zu Beginn der 1960er Jahre hochstehende Ruine für den Neubau des Bundesgerichtshofs abgetragen, s. Beseler /Gutschow (1988), Kriegsschicksale deutscher Architektur , Bd. II, Karlsruhe, 1155 ff.

Bauten im Botanischen Garten überleitet. Dieses Theaterprojekt gab Hübsch die Chance, einen selbständigen Beitrag zu einer für das 19. Jahrhundert typischen Bauaufgabe zu leisten, nachdem Friedrich Weinbrenners berühmtes Hoftheater am 28. Februar 1847 während der Darbietung des Stücks "Der artesische Brunnen" Feuer fing und bis auf die Grundmauern herunterbrannte.[605] Hübschs Ziel einer "neuen Bahn" wurde dadurch erschwert, daß sein Lehrer sich gerade auf dem Gebiet der Theaterarchitektur und -theorie großes Ansehen erworben hatte. Das Karlsruher Hoftheater war durch eine Publikation 1809 als Exempel einer modernen Antikeninterpretation mit theoretischen Erläuterungen publiziert worden (Abb. 123 a-b). In diesen Idealplänen setzte Weinbrenner seinen Klassizismus der Marktplatzbauten fort und stellte durch einen kolossalen Tempelportikus zugleich den Bezug zum klassischen Forumsgedanken der humanistischen Architekturtheorie her, in der seit Vitruv Markt, Theater und "Tempio" (Gotteshaus) Konstituenten der öffentlichen Sphäre waren. Verwaltungstechnisch und durch seine Lage am Schloßplatz gehörte sein Theater zwar zur Hofausstattung, doch Weinbrenner galt es als "allgemeinste [r] Vereinigungsort"[606] eines städtischen Publikums. Die Besinnung auf antike Theaterformen schlug sich insbesondere in einem halbkreisförmigen Auditorium mit ansteigenden Reihen nieder.[607] Aufgrund knapper Mittel entsprach der von 1806 bis 1809 zwischen botanischer Gartenanlage und Schloßplatz errichtete Kompromiß dem Ideal eines repräsentativen Monuments nur bedingt. Das amphitheatralische Auditorium mit drei Rängen und das Bühnenhaus wurden in einem längsrechteckigen, dreistöckigen Bau mit Satteldach untergebracht, den Weinbrenner mit niedrigeren Flügelbauten ummantelte. Anstelle des geplanten Portikus und Vestibüls bildete ein älteres Orangeriegebäude einen schmucklosen Fassadenriegel, der Eingang und Garderoben aufnahm.[608] Trotz

---

[605]Der Brand, bei dem über 60 Menschen starben, wurde durch Stoffdraperien der Hofloge des Markgrafen Wilhelm, die mit der neuen Gaslampe in Kontakt gekommen waren, verursacht und konnte sich wegen des hohen Holzanteils schnell ausbreiten, s. Ute Daniel , Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1999, zum ersten Hoftheater 270-328; zur Situation um 1847, 398 ff.

[606]Weinbrenner definiert Theater , für ihn eine der wichtigsten Bauaufgaben, als öffentliche Sphäre : "Sie sind der allgemeine Vereinigungsort, wo Menschen sich nicht nur sehen, sondern auch wechselseitig ...sich Ideen und Gefühle ihres Wohlgefallens oder Missfallens an den gegebenen Vorstellungen mitheilen." F. Weinbrenner , Ueber Theater in architektonischer Hinsicht... Hoftheater zu Carlsruhe, Karlsruhe 1809, 1

[607]s. C. Elbert, Die Theater F. Weinbrenners, Karlsruhe 1988, 56-84

[608]Für den Bau standen nur 65. 000 fl. zur Verfügung, weshalb der Außenbau nicht Weinbrenners Vorstellungen entsprach. Aus Sparzwang wurden massive Konstruktionen gegen den Rat des Architekten vielerorts durch Holz ersetzt. Die

dieser Einschränkungen stellte das Theater aufgrund seines Zuschauerraums mit hoher Kapazität und seines modernen Raumprogramms eine große Leistung dar. Das neue Verständnis des Theaters als öffentlicher Treffpunkt spiegelte sich in der Anlage von Foyers, Caféterien und verschiedenen Gesellschaftsräumen. Als freistehender Bau gehörte es nicht mehr zur Schloßarchitektur, blieb jedoch für den Adel , der Privatlogen hatte, weiterhin direkt von der Residenz aus zugänglich. Die Aufführungen umfaßten unterhaltsame Stücke, Opern und Ballette. Nach dem Brand sollte der Schauspielbetrieb möglichst schnell wiederaufgenommen werden, weshalb im April 1847 auf Vorschlag der Hofdomänendirektion zunächst die "Erstellung eines provisorischen Hoftheaters"[609] beschlossen wurde . Die unter Hübschs Anleitung umgebaute große Orangerie im botanischen Garten[610] , in der bis zur Eröffnung des neuen Hoftheaters am 17. Mai 1853 die Aufführungen stattfanden, war sowohl baulich als durch Nässe und Platzmangel ein Ort, an dem die Kultur nicht gedieh und das Publikum fernblieb.[611] Während Theater- und Hofmusikintendant von Auffenberg[612] neben finanziellen Einbußen durch die Interimslösung die Wichtigkeit einer Kulturinstitution für Karlsruhe und Baden betonte, bestand das Interesse der Hofverwaltung vor allem in der baldigen Entlastung der "Civilliste" von den laufenden Kosten.

---

zunächst aufgeschobene Anlage einer Vorhalle mit Vestibül und Aufgängen kam aufgrund des mangelnden Interesses der Regenten Karl und Ludwig nie zustande, s. ausführlich Daniel (1999), 270-328, bes. 284-301 und Lithographie des ausgeführten Weinbrenner-Theaters, 276; Elbert (1988), 81 f. ; vgl. Valdenaire, F. Weinbrenner, 3. Aufl. Karlsruhe 1976, 217 f.

[609]s. GLA 233 / 27521, "Erlaß des großherzoglichen Ministeriums des großherzoglichen Hauses..." vom 6. 5. 1847. Den Antrag hierzu stellte wenige Tage nach dem Brand der Hofmusik- und Theaterintendant von Auffenberg. Der Großherzog stimmte am 6. 4.1847 dem Vorschlag der Hofdomänendirektion zum Umbau der großen Orangerie zu, überließ aber die Finanzierung dem Domänengrundstockfonds.

[610]zum Nottheater im sog. "großen Orangeriegebäude" s. GLA 233/ 27521, Schreiben des Finanzministeriums vom 6. 5. 1847; s.a. Lageskizze von 1852 (o. Abb.), in die alle älteren Orangeriegebäude parallel hintereinander versetzt eingezeichnet sind: "Lageplan mit der neuen Kunsthalle und dem Theater, Projekt Orangerie (1852)", GLA-G- Karlsruhe- 598

[611]Durch das klägliche Niveau der Darbietungen blieben auswärtige Theaterbesucher fern. Da die Fixkosten weiterliefen, wurde die Situation zur Krise, s. Daniel 1999, 398 f.; Valdenaire (Hübsch) 1926, 68 f.

[612]Joseph Freiherr von Auffenberg (1798-1857), Dramatiker und Intendant der Karlsruher Bühne

1. Die Theaterbaufrage und Hübschs "Hoftheater I"

Seit dem Brand entfaltete sich eine lebhafte Diskussion zur Theaterbaufrage, in der ökonomische, kulturelle und architekturästhetische Fragen aufgeworfen wurden. Dem Plädoyer für den Wiederaufbau des abgebrannten Theaters standen Befürworter eines Neubaus gegenüber.[613] Aufgrund der allgemeinen wirtschaftlichen Krise setzten sich Regierungsbeamte, Intendanz und Bürger zwischen 1847 und 1849 engagiert für einen schnellstmöglichen Baubeginn ein. Handfeste wirtschaftliche Interessen verbanden sich im vorrevolutionären Klima mit dem längerfristigen Ziel, das Hoftheater zu einer bedeutenden Kulturinstitution des badischen Staats zu machen.[614] Nicht bloße Unterhaltung und Repräsentation der Residenz, sondern Bildung und "vaterländische" Identitätsfindung wurden von bürgerlicher Seite mit dem künftigen Theater assoziiert. Das liberale Bürgertum, darunter höhere Staatsbeamte, sah im angestrebten neuen Theater ein "freundliches Vorzeichen einer nahenden schönen Zeit".[615] Das gewandelte Verständnis des Theaters im Vormärz wirkte sich auch auf die Standortfrage aus. Schon Weinbrenner hatte einen städtischen Bauplatz vorgeschlagen, um den Zwängen der absolutistischen Anlage am Schloßplatz zu entgehen.[616] Anläßlich zu

---

[613]s. Valdenaire (1926), 68; zur Theaterbaudebatte s.a. Daniel (1999), 398-434 und H. Lange, Vom Tribunal zum Tempel, Marburg 1984, Kap. 4, 144- 167, bes. 150 f.

[614]Theaterintendant von Auffenberg und einige höhere Regierungsbeamte betonten die Notwendigkeit einer integrativen Kultureinrichtung im badischen Staat (GLA 56 / 942, 12.4. 1847), während eine von Bürgern gewählte "Kommission zur Beratung der Theaterbaufragen" in einer Eingabe an das Staatsministerium das Bauprojekt zur Überwindung der wirtschaftlichen Krise in der Stadt fordert: "Bei der allgemeinen Geschäftlosigkeit erblicken wir ... Arbeit für eine große Zahl Handwerker , namentlich für die fast ganz darniederliegenden Baugewerbe und in weiterer Aussicht nach Vollendung des Baus vermehrten Besuch wohlhabender Fremder...", GLA 233 / 27521, Petition der "Kommission zur Beratung der Theaterbaufrage", hier zit. n. Lange (1984), 226. Anm. 54. Lange folgert aus der hohen Zahl der Anträge und Petitionen an den bauunwilligen Herzog, das Theater sei "im Frühjahr 1851 von beiden Flügeln des Bürgertums [gemeint ist das Wirtschaftsbürgertum aus Kaufleuten und Gewerbetreibenden sowie eine bildungsbürgerliche Beamtenschaft] dem Hof abgerungen" worden, s. Lange (1984), 152 und 225, Anm. 35.

[615]In einer Petition der Bürger zum Theaterbau heißt es wörtlich: "Es [das Theater] erhebe sich als ein freundliches Vorzeichen einer nahenden schönen Zeit und wachse freudig mit dem Bau der Einheit und Größe unseres *deutschen* Vaterlandes", das Zitat in: GLA 233 / 27521 , Petition vom 25.1. 1849, MS, Bl. 8, Hervorhebung der Autorin

[616]In der "Encyclopädie" sprach sich Stieglitz 1797, 615 im Artikel "Theater" bereits für die Errichtung in der Stadtmitte aus, weil das Theater "zu einer öffentlichen nützlichen Belustigung dient, woran alle Bewohner der Stadt Antheil nehmen können." Ihm folgte Weinbrenner, der anläßlich des ersten Karlsruher Theaterbaus für die Errichtung in zentraler Stadtlage plädierte. Als Kompromiß für

verabschiedender Stadterweiterungspläne in Richtung des Eisenlohr' schen Bahnhofs sprach sich der Bürgerausschuß Karlsruhes am 5. Juli 1847 für die Errichtung des neuen Theaters im Erbprinzengarten an der Kriegstraße aus. Der Standort südlich des Marktplatzes erlaube gegenüber dem älteren beim Schloß,

> "...daß das neue Theater in Verbindung mit dem Stadtbauplane dazu beitragen müßte, dieser so seltsam entstandenen und durch ihre unnatürliche Gestalt so vielfach verkümmerten Stadt endlich einmal ein Herz mit Hauptschlagadern für ihre nach Leben ringenden Verkehrsströmungen zu schaffen."[617]

Das Theater sollte Zentrum der südlich des Schloßbezirks sich ausbreitenden Stadt sein - eine erst im 20. Jahrhundert verwirklichte Idee. Dieser Tenor, in der Kultur als Hebel bürgerlichen Selbstbewußtseins erscheint, fand auch in der überregionalen Debatte zum Karlsruher Bauvorhaben in Zeitungsartikeln ein Echo, in der sich die Hoffnung auf ein "vaterländisches deutsches Mustertheater", ein "deutsches Monument" artikulierte.[618] Viele Architekten interessierten sich für die anstehende Bauaufgabe. Ein früher Bewerber war der Nürnberger Architekt Carl Alexander Heideloff (1789-1865) , der Modelle zu einem Neubau offerierte und sich in einem Schreiben an Großherzog Leopold nach einem "Situationsplan" des Gebäudes erkundigte.[619] Er reagierte offensichtlich auf einen Artikel vom April des Jahres, der einen öffentlichen , vom Herzog beschlossenen Wettbewerb "für alle deutschen Baukünstler" in Aussicht stellte . Auch unter Münchner Architekten löste die künftige "Preisaufgabe" nach damaligem Bericht "lebhafte Theilnahme" aus. [620]

Städte mit mehreren Zentren schlug er die Errichtung in der Mitte eines Bezirks mit Zugängen von allen Seiten vor, s. Weinbrenner , Ueber Theater in architektonischer Hinsicht ...mit besonderer Berücksichtigung des Hoftheaters zu Carlsruhe, Carlsruhe 1809, 18

[617]Zeitschrift für praktische Baukunst, 7, 1847, Sp. 536 . Nach Valdenaire 1926, 70 , erwog man zeitweise auch den Langensteinschen Garten in der Nähe des Mühlburger Tor, südwestlich der historischen Residenzanlage, vgl. Asche, Karlsruhe (1998), "Situationsplan der Grosherzoglichen Residenz-Stadt Carlsruhe", 188-189, 241

[618]Z. f. p. Baukunst, 7. 1847, Rubrik "Baden : Carlsruhe", hier Sp. 379

[619]s. Valdenaire (1926), 40. Da der Bauplatz zu diesem Zeitpunkt noch nicht feststand, wurde Heideloff gebeten, die angebotenen Modelle für einen Neubau erst nach der Entscheidung der Standortfrage an das Ministerium zu übersenden, s. Lange (1984), 146, Anm. 17-18; zu Heideloff s. Dictionary of Art (1996), Bd. 14, 307-308

[620]Z. f. p. Baukunst, 7. 1847, Sp. 380 : Der Artikel war zuerst erschienen in : Augsburger Allgemeine Zeitung, Nr. 112 vom 22. 4. 1847: "...daß Se. k. Hoheit beschlossen hat, zum Behufe des neuen Baues eine Preisaufgabe für alle deutschen Baukünstler ausschreiben zu lassen. ", ibid. die "Erwiderung auf den Wunsch für das Karlsruher Theater" : "... Die Artikel in der *Allgemeinen Zeitung*, die sich auf diesen Gegenstand beziehen, wurden deßhalb hier mit großem Interesse gelesen und von verschiedenen Standpuncten verschieden besprochen.", Bericht eines anyomen Autors aus München, ibid., Sp. 382

Seitdem die Wiederaufbaupläne durch die Neubaudiskussion in den Hintergrund traten, wurde neben bautechnischen Überlegungen auch die Frage, in welchem "Style" das Theater gebaut werden sollte, aktuell. Im Vorgriff auf den Wettbewerb stellte die *Zeitschrift für praktische Baukunst* zwei repräsentative Positionen zur Debatte - einen Verfechter der Klassik und einen der mittelalterlichen Baustile. Drei Jahre vor dem Maximilianeums-Wettbewerb in München (1850-52) richtete sich die Erwartung eines stilbildenden Bildungsbaus auf das Theater . Der Kritiker der klassischen Stilpartei befürwortete die Preisaufgabe als Katalysator einer "nationellen Entwicklung" der deutschen Architektur und wünschte sich eine "Durchführung der eingehenden Projecte im Geiste deutscher Baukunst".[621]

Zur Jahrhundertmitte sah der Anonymus die Chance zur Verdrängung des "anticen Styls" in der Theaterarchitektur gekommen. Nach einer Phase der Dominanz fremder, zuletzt römisch-griechischer Theaterarchitektur sei es nun Zeit, die Architektursprache an das deutsche Drama anzupassen. Die Besinnung auf mittelalterliche Baudenkmäler der deutschen Vergangheit als "eigentliche Fundgrube und Norm" sollte sich nicht auf den Kirchenbau beschränken.[622] Zu jenen, die sich um eine "neue deutsche Richtung" bemühten, zählte der Autor die Architekturschulen von München und Karlsruhe. Obgleich "Oberbaurath Hübsch" sich als Vorkämpfer dieser "freien deutschen Baukunst" Verdienste erwarb, die ihm "eine Ansprache an die schöne Aufgabe des neuen Karlsruher Theaters gewähren", schien dem Kritiker,

> "daß die deutsche Baukunst höher und freier dastehen könnte, höher und ausgebildeter dastehen würde, wenn bei all' jenen großartigen Bauten, die in der neuern Zeit in den deutschen Residenzen entstanden, die gegenseitige Individualität der deutschen Architecten in freiem Mitbewerb sich hätte äußern können."[623]

---

[621]"Während dem unsere deutsche Malerei durch den ungehemmten Concurs der Kräfte eine so große Zahl vorzüglicher Meister und ruhmvoller Werke zu Tage gefördert hat, ist die Architektur ... durch den Mangel dieses freien Concurses in ihrer *nationellen* Entwicklung vielfach gehemmt... So sei es denn erlaubt, bei der berührten Frage des neuen Karlsruher Theaters den Wunsch auszusprechen , daß hierfür von der Regierung ein allgemeiner Concurs unter den *deutschen* Architecten eröffnet werden möchte, und zwar mit der leitenden Bestimmung , daß eine Durchführung der eingehenden Projekte im Geiste *deutscher* Baukunst gewünscht werde ! ", Z. f. p. Baukunst, 7. 1847, Sp. 379 (Hervorhebung der Autorin)

[622]Z.f.p. Baukunst, 7, 1847, Zusammenfassung Artikel 1, Sp. 378-380, Artikel 2 Sp. 380- 382, zur nationalen Kunst als Ziel , ibid. 382. - Der deutsche Nationalcharakter wurde in der Architekturkritik überwiegend mit mittelalterlichen Baustilen konnotiert. So wurde von C. Ottmers Theater im Wolfenbütteler Schloß aufgrund seines "gothischen Styls" als patriotisch gewürdigt (Kunstblatt, 19. 1838, 221 f.), s. Klaus Döhmer (1976), 14 ff.

[623]ibid., 379

Hübschs Rundbogenstil wird nicht als schon vollendete Formensprache der künftigen nationalen Architektur eingeschätzt, sondern eher als Basis. Des "Oberbaurath (s)" früheres "Mustertheater" - der Entwurf zu einem "Theater mit eiserner Dachrüstung" (1825) - veranlaßte den zweiten Autor unter Hinweis auf die Wichtigkeit der Bauaufgabe zur Zurückweisung der Hübschen Theaterkonzeption,

> "worin, abgesehen von der äußern Erscheinung, die Jeder (sic !) nach seinem Geschmack beurtheilen mag, hinsichtlich des Grundplanes, der Erfahrung aller Zeiten und Völker Hohn sprechend, die rechteckige der halbcirkeligen (amphitheatralischen) Form für den Zuschauerraum vorgezogen wird."[624]

Ein Blick auf die Architekturgeschichte lehre, daß die antike römische Architektur "*noch ganz andere Aufgaben erhalten und gelöst hat, als nur die vom Umfang einer bedeckten Anfahrt*." Hübschs Verteidigung des Gewölbestils und sein kategorischer Ausschluß klassischer Antike galt dem Anonymus als fragwürdig, auch spiegele dessen Plädoyer für die Überwölbung mit Backsteinbögen nicht mehr die aktuellste Wissensstufe im modernen Theaterbau. Den "Meistern jener besondern neuen Richtung" - gemeint ist der Rundbogenstil - traute der Autor die Bewältigung der Bauaufgabe augenscheinlich nicht zu, denn abschließend distanzierte er sich vom "Vorkämpfer einer freien deutschen Baukunst" zu Karlsruhe : Weder mittelalterliche Elemente, geschweige denn ein "gothisches Theater" vertrügen sich mit dem "ganz moderne (n) Karlsruhe", das von bescheidenen bürgerlichen Verhältnissen geprägt sei.[625]

Seit dem Brandunglück wurde die massive Bauweise allgemein befürwortet.[626] Nach Besichtigung der Reste des Weinbrenner-Theaters hatte der Monarch den belgischen Architekten Jean-Pierre Cluysenaar (1811- 1880) um ein "Mémoire" zum Theaterbau gebeten, dessen Inhalt leider nicht überliefert ist.[627] Diese Erkundigungen deuten darauf hin, daß bautechnische Erfahrungen aus dem

---

[624]Z.f.p.Baukunst 1847, Sp. 381

[625]ibid., 380 -81. Eisen und Gußeisen werden als technische Neuerungen angeführt. Die bescheidenen Verhältnisse werden mit dem Hinweis auf die hohe Zahl der Auswanderer untermauert. Daß der Autor Hübsch ablehnt, geht aus seiner Kritik an dessen "willkürlichem" Umgang mit Säulen und Giebeln an der Kunsthalle und der Baden-Badener Trinkhalle hervor. Die gotische Alternative lehnt er gleichfalls ab, s. Sp. 382 : "Der Himmel bewahre Karlsruhe in Sonderheit vor einem gothischen ... Theater" und der "Spitzbogenbauart".

[626]Der hohe Holzanteil ein Hauptgrund des Unglücks war, konnte Hübsch sein Interesse an einer monumentalen Konstruktion aus guten Gründen durchsetzen. Als technisch immer noch vorbildlich galt damals das Münchner Nationaltheater.

[627]Dieser Hinweis zuerst bei Lange (1984), 147 und Anm. 26. Cluysenaar erhielt vom Herzog für sein (im Generallandesarchiv nicht mehr auffindbares) Gutachten das Ritterkreuz des Zähringerordens. Zu Cluysenaar s. Dictionary of Art (1996), Bd. VII, 479-480

zeitgenössischen Theaterbau des In- und Auslands berücksichtigt werden sollten. Die Hoffnungen bezüglich eines Architekturwettbewerbs, vom Herzog wohl nie ernsthaft erwogen, erfüllten sich jedoch nicht. Da Hübsch mit dem Auftrag zum "Nottheater" im Mai 1847 zugleich die Planung des künftigen Theaters zugeschlagen wurde, war die Idee vermutlich nie ernsthaft verfolgt worden.[628] Die Sehnsüchte nach einem identitätsstiftenden Monument von nationaler Symbolik konkurrierten mit den Interessen des Hofes. Großherzog Leopold faßte den Theaterbau, sein letztes Karlsruher Bauvorhaben, als Fortsetzung einer "landesväterlichen" Kulturpolitik auf. Auf die vorauseilende rhetorische Vereinnahmung des Hoftheaters seitens einer liberaldemokratischen Minderheit reagierte er mit gereizter Passivität.[629] Die Auftragserteilung an Hübsch war vor dem Hintergrund der angespannten Finanzlage eine Formalität. Noch vor Festlegung des endgültigen Bauplatzes präsentierte der Karlsruher Baudirektor im Juli 1847 einen ersten Plan zum neuen Hoftheater, der jedoch durch die Ereignisse der Revolution nie zur Ausführung kam. Zwischen der Wiederaufnahme des Projekts im Herbst 1849 und dem Baubeginn verstrichen wiederum fast zwei Jahre. Der Bauzeit des "Großherzoglich-badischen Hoftheaters" betrug (ohne das Bühnenmagazin) vom Frühjahr 1851 bis 1853 rund zwei Jahre.[630]

---

[628]Die Auftragserteilung an Hübsch bezog sich auf den Umbau des Orangeriegebäudes im botanischen Garten und einen "künftigen Neubau": "Seine Königliche Hoheit haben hinsichtlich der Wiederherstellung des Hoftheaters beschlossen 1. den Baudirector Hübsch mit der Leitung des Theaterbaus, sowohl was die Herstellung des Nottheaters als was den künftigen Neubau betrifft, zu beauftragen; 2. denselben anweisen zu lassen, Plan und Kosten Ueberschlag für den Neubau wie für das Nottheater überall unter Mitwirkung der wegen der Bestimmung des Gebäudes betheiligten Hofbehörden zu entwerfen und seiner Zeit dem Finanz-Ministerium vorzulegen; 3. dem letzteren Ministerium aufzugeben, die Vorlagen seiner Zeit zur allerhöchsten Entschließung einzureichen und - wenn diese erfolgt sein wird, - die Herstellung des Nottheaters gleichbald aus Domänengrundstocksmitteln vollziehen zu lassen, den Aufwand für den Neubau aber in den Domänengrundstocksbudget für 1848 und 1849 aufzunehmen.", GLA 56/ 3099 (Generalintendanz der Civilliste / Oberhofverwaltungsrat), Schreiben No. 994 vom 14. 5. 1847 (Abschrift)

[629]Leopold von Baden stand dem freiheitlich-demokratischen Ansinnen seiner Untertanen befremdet gegenüber. Im vorrevolutionären Klima seiner späten Regierungsjahre soll er "Menschenscheu und Passivität" gezeigt haben und galt als wankelmütig. Auf nachlassende Sympathien in der badischen Bevölkerung (demokratische Spötter nannten ihn "Leopold Baden") reagierte er "indem er sich mehr und mehr zurückzog und seine Regierungspflichten fast mechanisch abwickelte. Selbst die revolutionären Ereignisse konnten ihn kaum aus seiner Lethargie aufrütteln". Die Vollendung des Baus erlebte er nicht mehr; er starb 1852, s. Ausstellungskat. Großherzog Leopold von Baden, Karlsruhe 1990, 90-91, zum Verhalten in der Theaterbaufrage s. Daniel (1999), 398 ff.

[630]zur Bau- und Planungsgeschichte vgl. H. Brockhoff in: Ausst.Kat. Hübsch (1983), 52-62; H. Lange (1984), 144 ff., bes. 148-165

Da das Ausführungsprojekt sich aus dem "Theater I" von 1847 entwickelte, werden dessen Merkmale im folgenden auf Basis der im wesentlichen geklärten Plangenese zusammengefaßt. Der aus sechs Rissen, Erläuterung und Kostenaufstellung bestehende Plansatz I zeigt ein Theater, das in seiner Gesamthaltung mit der Weinbrenner-Tradition bricht (Abb. 124- 127). Im Unterschied zu seiner Publikation von 1825 verzichtete Hübsch 1847 auf eine wissenschaftliche Begründung des Stils, da ihn die höfischen Erwartungen zu architektonischen Kompromissen zwangen: Der Kommentar beschränkt den innovativen Anspruch auf die feuersichere Bautechnik mit massiven Mauern ,Treppen und Gewölben.[631] Die Anforderungen ergaben sich jedoch auch aus dem Vorgängerbau : Für den Herzog und den Hofadel mußten wieder vom restlichen Publikumsverkehr abgeschirmte Logen und Rückzugsmöglichkeiten eingerichtet werden, was zum partiellen Anknüpfen an den Typus des barocken Hoflogentheaters führte. Wie im ersten Hoftheater sollte der Zuschauerraum bei Bedarf als Festsaal dienen, weshalb der Parkettboden mit einem Hebewerk ausgestattet werden mußte.[632] Der frühere Entwurf eines "Theaters mit eiserner Dachrüstung" fand daher nur in der kastenförmigen Grundstruktur und technischen Details einen Nachhall. Konsequent setzte Hübsch jedoch schon 1847 das sogenannte "italienische System" übereinanderliegender Logenränge anstelle der vorherigen amphitheatralischen Anlage *all' antica* durch (Abb. 125-127). Möglicherweise inspiriert durch oberitalienische und französische Theaterbauten des 18. Jahrhunderts, schrieb er einen U-förmigen Zuschauerraum einem Rechteck ein.[633] Intendiert war eine additive Komposition von Gebäudeteilen nach Funktionsbereichen, die sich um

---

[631]Der Kommentar in: GLA 422 / 328, MS, Juli 1847. Die Pläne befinden sich sämtlich in den Beständen der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (keine Inv. Nr.), s. a. Ausstellungskat. Hübsch (1983), Kat.Nr. 42-44

[632]s. Elbert (1988), 65, 77

[633]Eine U-förmige Platea war ihm wahrscheinlich durch seine Aufenthalte in Venedig (Teatro SS. Giovanni e Paolo , 1639/ 1654 und Teatro La Fenice , 1792) und Mailand (Teatro alle Scala, 1778) bekannt. Desweiteren hatte er sich offenbar mit französischen Theatern des 18. Jahrhundert auseinandergesetzt: Er kaufte auf Rechnung der herzoglichen Hofbibliothek (die zugleich der polytechnischen Schule als Institutsbibliothek diente) Theaterpublikationen von C. Constant , A. Donnet und J. A. Kaufmann an. Bei ersterer handelte es sich m. E. um C. Constant / J. de Filippi : Parallèle des principaux théâtres modernes de l' Europe, Paris 1847 (sic !). Kaufmanns Publikation enthielt Illustrationen französischer Theater mit Loggienfassaden, z.B. das Theatre Ventadour (1826/28) von Huvé und Guerchy nach dem Vorbild von F. Debrets "Opéra Le Pelletier" von 1821 u.v.m. , Dieser Hinweis zuerst bei Hans Lange 1984, 162 ; 231, Anm. 138 nach der Akte GLA Karlsruhe 237/ 36297. Die genannten Werke konnten für diese Arbeit aus organisatorischen Gründen nicht mehr berücksichtigt werden, doch ein künftiger Vergleich wäre sicherlich interessant.

Zuschauerhaus und das höhere Bühnenhaus gruppierten . Der oblonge Kernbau mit dem Auditorium hat eine nahezu basilikal anmutende Tiefe und integriert im Vorderteil ein Vestibül mit seitlichen Treppenanlagen zu den ersten beiden Logenrängen . Nach dem Schnitt folgt auf die Rundbogenvorhalle ein zweistöckiger Gebäuderiegel mit Vestibül, seitlichen Treppenhäusern und einem Foyer im ersten Stock. Hieran schloß Hübschs Kernbau mit dem Auditorium und einem höheren , vom Zuschauerraum getrennten Bühnenhaus, in dessen Anbau weitere Räume für Theaterpersonal, Werkstätte, Requisite und Maschinen (Abb. 127) geplant waren. Um einen symmetrischen, klaren Grundriß zu wahren, wurden Funktionsräume den Längsfassaden als kleinere Flügel angefügt. Auf das Ausführungsprojekt weist die Verlegung der Treppen zu den beiden oberen Rängen in die mittleren Flügelbauten der Längsseiten hin. Dies war die Alternative zur komplizierten "Einschachtelung"[634] unterschiedlichster Räume unter einem Dach. Die Außengestalt des Theaters wurde hierdurch allerdings durch vorkragende Risalite geprägt. Hübsch gelang die Harmonisierung nur in der Hauptansicht, indem er eine dreiachsige, giebelbekrönte Doppelloggia mit bis zum Gurtgesims dieses Mittelrisalits reichenden seitlichen Arkadengängen verband und dem Hauptgebäude vorsetzte (Abb. 124). Diese je fünfachsigen, im Viertelkreis geführten Seitenarme umgeben einen Theatervorplatz. Einerseits an barocke Platzanlagen erinnernd, haben die Arkadengänge eine ähnliche Funktion und Form wie die Baden-Badener Wandelhalle, indem sie Theaterbesuchern eine geschützte Passage zum Haupteingang und einen Aufenthalt während der Pause ermöglichten.[635] In der Frontalansicht ließen sich durch diesen Kunstgriff die Seitenanbauten verbergen. Die Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühnenhaus sollte die Brandgefahr verringern, weshalb auf dem Dach Brandschutzmauern und Wassertanks projektiert wurden. Die bautechnischen Einrichtungen und die massive Bauweise ohne Holzelemente übertrugen sich unverändert auf das ausgeführte Theatergebäude.[636]

---

[634] Diese Unterbringung der Räume in einem kasten- oder quaderförmigen Baukörper war bei freistehenden Theaterbauten bis ins späte 18. Jahrhundert eine beliebte Lösung, In diesem Sinn verwendet Semper in seiner Publikation "Das königliche Hoftheater zu Dresden" (Braunschweig 1849) den Begriff "Einschachtelung", s. Meyer (1998), 251, 258

[635]Schon Weinbrenner hatte, von französischen Theatern beeinflußt, an einen Theatervorplatz mit seitlichen Wandelhallen für die Besucher gedacht, s. Elbert 1988, 56 ff. Möglicherweise übersetzte Hübsch sie lediglich in den Rundbogenstil. Vergleichbare Säulenbogenhallen finden sich zu Beginn der 1830er Jahre bei Klenzes Vorentwürfen für die Münchner Ruhmeshalle. Diese Varianten waren nach Adrian von Buttlars Forschungen jedoch nicht öffentlich bekannt, weshalb Hübsch wohl eher Weinbrenners Idee variiert.

[636]Im Entwurfskommentar vom (30.?) Juli 1847 (GLA 422/ 328) bezeichnet als "Kompartimente", vgl. Hübsch , Bauwerke, 2. Folge, 3. Heft, Entwurfskommentar

Wurde Weinbrenners Stil auch durch einen "italienischen" Rundbogenstil abgelöst, blieb "Entwurf I" in der Gruppierung der Bauglieder, durch Einführung eines Mezzaningeschosses und einer Palastfassade dem repräsentativen Gestus des Barock verwandt. Die schon 1825 bevorzugte Grundform eines hochrechteckigen Kastens wurde mit Lösungen des reifen Werks, z.B. der Loggia, kombiniert. Obschon Hübsch die Theaterbasiliken der ersten Jahrhunderthälfte nur nebenbei erwähnte, ist seine Beschäftigung mit den Hoftheatern Weinbrenners und Georg Mollers, letzteres in Darmstadt (1818-1821)[637], nachweisbar und die Kenntnis weiterer Kastentypen in München, Hannover und dem Ausland zu vermuten.[638] Dieser noch "unter Mitwirkung" der Hofbehörden entstandene Plan wurde durch die Unentschlossenheit des Regenten und die Revolution in Baden vereitelt, obwohl Bürger und Regierungsbeamte sich nachdrücklich für einen Baubeginn einsetzten.[639] Noch im Januar 1849 boten wohlhabende Bürger dem Staatsministerium Finanzierungshilfen in Form eines Darlehens über 200.000 fl. an. Unter Hinweis auf die Staatsverschuldung und die "bedrängten Zeitumstände" des Aufstands lehnte ein staatliches Gutachten das Gesuch jedoch als unpassend ab.[640] Durch die revolutionären Ereignisse, die im Frühjahr Herzog, Regierung und Hof zur Flucht ins Exil veranlaßten, wurde das Bauprojekt zurückgeworfen.[641] Nach

---

(1859). Solche Wassertanks und Feuerlöschanlagen hatte bereits Stieglitz in der "Encyclopädie der Baukunst" im Artikel "Theater" (1797) empfohlen.

[637]Zu Mollers Darmstädter Hoftheater s. J. Meyer (1998), 301 und Abb. 149

[638]GLA 422/328, Entwurfskommentar vom 30. (?) .7. 1847. Vor der Präsentation seines ersten Entwurfs hatte Hübsch im Juli die Theater in Darmstadt, Frankfurt am Main (gemeint war Liebhardts Stadttheater aus dem 18. Jahrhundert, Anm.) und Mainz auf einer Inspektionsreise besichtigt, s. Schreiben des Architekten an das Finanzministerium vom 15.7.1847, GLA 237/ 36297; die vierte Italienreise 1847 begründete er im Urlaubsgesuch mit Studien für das neue Hoftheater. -Als Kastentypen in Deutschland kommen vor allem das Münchner Nationaltheater Carl von Fischers (1811-1818) und Georg Ludwig Laves' Hoftheater in Hannover (1845-1852) in Betracht. Ersteres war 1823-1825 nach einem Brand durch Leo von Klenze neu errichtet worden.

[639]s. GLA 56/ 3099, Schreiben vom14.5.1847: "unter Mitwirkung der wegen der Bestimmung des Gebäudes betheiligten Hof-Behörden zu entwerfen..."

[640]Die Bürger plädierten für eine staatliche Schuldentilgung aus dem Domänengrundstock. Das Finanzministerium wies den Vorschlag zurück. Zur Finanzierung s. Lange (1984), 150 und Anm 55. Der Voranschlag für Theater I von 1847 betrug 371 000 fl reine Baukosten, die Kosten für einen Neubau an altem Standort kalkulierte Hübsch 1849 mit 185.000 fl. Aus der Brandschutzkasse waren jedoch nur 61.450 fl. zu bekommen, vgl. Kostenaufstellung von 1852 in GLA 422 / 330

[641]Am 14. Mai 1849 übergab der Gemeinderat nach der Flucht des Monarchen und seiner Regierung nach Konstanz die politische Gewalt an den Landesausschuß, den das Militär fast geschlossen unterstützte. Am 18. Mai wurde die alte Regierung für abgesetzt erklärt. Die Vereidigung des revolutionären Ausschusses auf die

Niederschlagung der Revolution durch preußisches Militär und der Rückkehr des Regenten am 18. August 1849 wurde das Projekt im Herbst wiederaufgenommen. Die schlechte Finanzlage hatte sich in der von "Geschäftslosigkeit" heimgesuchten Stadt inzwischen nicht entspannt, weshalb ein gemäßigtes Residenzbürgertum sich in diesem Jahr für die Errichtung des Neubaus über den noch verwertbaren Resten des abgebrannten Theaters aussprach.[642] Hübsch richtete sich bei seinen Überarbeitungen, die er dem Großherzog am 26. Oktober 1849 präsentierte (sog. Entwurfvariante II -III) , nach dem Grundstück am Schloßplatz. Durch die Verwendung übriggebliebener Fundamente und einstweiligen Verzicht auf die Vorhalle und Räume für Malersaal, Garderobe und Magazin ließen sich die Baukosten von ehemals über 400.000 fl. auf 223 000 fl. reduzieren.[643] Doch zu einer Genehmigung des überarbeiteten "Entwurfs III" durch den Landtag kam es erst im Februar 1851, nachdem die Stadt Karlsruhe sich nach Vorstößen bei der Regierung zur Beteiligung an den Baukosten bereit erklärte und die Finanzierung des Projekts gesetzlich geregelt worden war.[644] Der Bau des Eingangstraktes und der Hauptfassade wurde zunächst auf unbestimmte Zeit zurückgestellt; als Garderobe diente bis 1858 weiterhin die hergerichtete Orangerie.[645]

2. Die Architektur des ausgeführten Theaters (1851-1853)

Nicht nur Sparzwänge und die Gegebenheiten des Grundstücks motivierten eine Überarbeitung der Pläne, die nicht mehr die konstruktive Seite, sondern die

---

republikanische Verfassung fand in dem vom Hübsch errichteten Interimstheater in der alten Orangerie statt, wo auch mit Rossinis Oper "Wilhelm Tell" im Mai 1849 voreilig eine neue Ära eingeläutet worden war. Lange hat in seiner Studie zum deutschen Hoftheater auf die revolutionäre Gleichsetzung des "Hoftheaters" mit dem "Volkstempel" in Karlsruhe hingewiesen, s. Lange (1984), 150

[642]Es herrschte bis 1852 offiziell Kriegszustand und die wirtschaftliche Lage des Landes war kritisch, s. Daniel 1999, 398

[643]Valdenaire 1926, Hübsch, 182 ; vgl. die Vorschläge bezüglich der Anbauten, des Vestibüls usw. in GLA Karlsruhe 233/ 27521 und GLA 422/ 334; s. a. Lange , 151

[644]Die Errichtung des Theaters ohne Vorderfassade wurde am 6.2. 1851 für maximal 228.000 fl. genehmigt, s. GLA 422 / 330. Die Mischfinanzierung setzte sich nach dem durch die zweite badische Kammer genehmigten Antrag folgendermaßen zusammen: Zur Deckung der auf maximal 228 000 fl festgelegten Baukostensumme (Art. 1) "...wird die Entschädigungssumme 46.500 fl, welche die Generalbrandkasse noch zu entrichten hatte, eingesetzt, sodann der von der Stadt Carlsruhe vorbehaltlich einer Zinsvergütung während der nächsten 10 Jahre zugesicherte Baubetrag von 40.000 fl. verwendet". Artikel 3 bestimmte, daß der Rest der Bausumme von 141.550 fl. durch den Domänengrundstockfonds bereitszustellen sei, der auch die Zinsvergütung an die Stadt zu entrichten habe, GLA Karlsruhe 233/ 27521; vgl. Daniel 1999, 400

[645]s. GLA 422/ 330, Schreiben vom 10.2.1854

Gruppierung einzelner Bauglieder und die Disposition betraf. Hübsch war offenbar mit dem reinen Kastentyp nicht zufrieden und vermißte die mangelnde Charakterisierung als Theater. Diesen Vorwurf hatte bereits Mollers Darmstädter Theater auf sich gezogen, das nach Ansicht des Kasseler Architekten Johann Heinrich Wolff "gar wohl zu einem Börsen-, Ordens-, Stände-, Fest-Lokal etc. bestimmt" sein könnte.[646] Es gehörte zu Hübschs theoretischen Maximen, daß die eindeutige Charakterisierung der "Hauptform" den Zweck des Gebäudes veranschaulichte.[647] Dies war ihm bislang nicht gelungen, schien aber durch den alten Standort plötzlich wichtig. In den korrigierten, im Herbst 1849 gefertigten Plänen wurde der Bau auf kleinerer Fläche organisiert und seine Höhe reduziert.[648] Aus den veränderten Plänen wird hier die "Fassadenvariante II" herausgegriffen, die den Übergang zum gebauten Theater bildet (Abb. 128). Der Mittelrisalit mit der Loggia wurde um je zwei Achsen zum Fassadenblock erweitert, die Wandelhalle aufgegeben. Der reine Kastentypus wurde nun durch einen halbkreisförmigen Abschluß des Zuschauerhauses verändert. Dieser "Halbzylindertypus" hatte um 1800 die Theaterentwürfe J. N.L. Durands , Louis Catels und Friedrich Gillys geprägt. Auditorium und Bühne waren hier als unterschiedliche, geometrische Baukörper funktional differenziert - ein Vorteil, den Georg Moller bei seinem Mainzer Stadttheater zuerst umsetzen konnte.[649] Ähnlich erklärte Hübsch zum ausgeführten Theater, die Charakterisierung habe erfordert , daß sich die den Zuschauerraum umschließende Rotunde vom Hochbau der Bühne "*getrennt dem Auge darstellte, während die ...weiter nöthigen Räume sich nach ihren*

---

[646]Johann Heinrich Wolff, "Architektur" (Rezension von: Georg Moller / Franz Heger Entwürfe ausgeführter und zur Ausführung bestimmter Gebäude, 1. Heft, Das Großherzogliche Hof-Theater zu Darmstadt, Darmstadt o. J. (1825)), in: Kunstblatt , Nr. 83-85, 1827, 331 f. , das Zitat 335, zu Wolffs Kritik s.a. Frölich /Sperlich 1959, 152

[647]Hübsch 1825, Entwurf zu einem Theater mit eiserner Dachrüstung, 26: Ziel ist die "richtige Charakterisirung eines Gebäudes, worunter doch wohl eine wahre zu verstehen ist. "
Diesen Anspruch hatte schon Weinbrenner formuliert : "Das Aeussere eines Gebäudes soll, so viel wie möglich, seiner Bestimmung und den inneren Gebrauch andeuten...", Weinbrenner (1809), Ueber Theater in architectonischer Hinsicht, 13

[648]Der lange Kernbau des ersten Entwurfs, mit seinen ausgreifenden Annexbauten, hätte am alten Bauplatz tief in den Botanischen Garten geragt und den Abriß der beiden älteren Orangerien erfordert, die in der perspektivischen Ansicht der Variante II eingezeichnet sind; vgl. Entwurfserläuterung in: Bauwerke, 2. Folge, 3. Heft, "Das neue Grosherzogliche Hoftheater zu Carlsruhe", Karlsruhe 1859

[649]Zur historischen Entwicklung des Halbzylindertyps in Italien (Accademia di San Luca , 1732; Vincenzo Ferrarese 1771-1773) , Frankreich (z.B. Jean-François de Neufforge 1767-1771) und zur deutschen Architektur um 1800 vgl. Meyer (1998), 258 ff. Hübschs Kenntnis des Mollerschen Stadttheaters ist nachweisbar, s. o. Hoftheater , Abs.1 zur Inspektionsreise nach Frankfurt, Darmstadt und Mainz 1847

verschiedenen Erfordernissen" um die Hauptform gruppierten.[650] Der überarbeitete Grundriß der Ausführung ("Planstufe III") überwand daher die additive Komposition zugunsten eines kompakteren, symmetrisch ummantelten Kernbaus. Da Fundamente des abgebrannten Theaters verwendet wurden, ist die Kurvatur des Zuschauerraums im Vergleich zum Grundriß von 1847 leicht gebaucht (Abb. 129). Die hier gewählten Risse der "Bauwerke" wurden 1859 nach Vollendung des Theaters publiziert. Sie sind im wesentlichen mit den in der Forschung bekannten Ausführungsplänen vom Herbst 1849 identisch, welche Hübsch vor Baubeginn im März 1851 nochmals nach einer "artistisch-technischen Revision" durch fünf lokale Architekten geringfügig verbessert hatte.[651] Aufgrund der knappen Finanzierung verliefen die Bauarbeiten in Etappen vom Hauptgebäude zu den vorderen und rückwärtigen Annexbauten. Aus diesem Grund fehlt in den Grundrissen und im Längsschnitt des genehmigten "Projekts III" in den Beständen der Staatlichen Kunsthalle noch der rückwärtige Bühnenanbau von 1858. Im früher entstandenen Aufriß der Rückfront (Abb. 131) ist das zweistöckige Magazingebäude, das sich mit Stichbogenarkaden zur Gartenseite öffnet, daher nachgetragen worden. Sein Grundriß wurde in den "Bauwerke"- Rissen ergänzt.[652] Die mehrfach überarbeitete Loggienfassade wurde erst im Juli 1852 auf Befehl des nachfolgenden Regenten Friedrich von Baden (1826-1907)[653] ausgebaut, der damit der dringenden Bitte von

---

[650]zit. in: Bauwerke 1859, 3. Heft, "Das neue Grosherzogliche Hoftheater zu Carlsruhe", S. 1

[651]Die Pläne des sogenannten "Projekts III" vom Herbst 1849 , die seitens der zweiten Kammer des Landtags mit großer Mehrheit am 29.1.1851 genehmigt worden waren, sind die Risse und Schnitte in der Karlsruher Kunsthalle , Signatur 1963-50 bis 1963-53, die Blätter 8192-8194 der Plansammlung TU Berlin (zwei Grundrisse, ein Aufriß der Hauptfassade) und Rückfassade des Theaters im Institut für Baugeschichte (s. Abb. 131). Hübschs Berater waren die Karlsruher Architekten Fischer, Berckmüller, (Karl) Kuentzle, Eisenlohr und Hochstetter , die u.a. weitere Portale zu den seitlichen Treppenhäusern des ersten und zweiten Ranges zum Vorplatz vorschlugen. Der Revisionsbericht (MS) ist in der Akte GLA 422 /328 enthalten. Die Berliner Risse sind publiziert in Lange (1984), Abb. 95-96 und S. 227. Die Ausführungspläne in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe umfassen die Grundrisse ohne Magazinanbau, einen Durchschnitt durch das Auditorium und eine aquarellierte Ansicht der geplanten Hauptfassade mit dem Loggientrakt. Die Pläne wurden von Hanno Brockhoff im Ausstellungskatalog Hübsch (1983), Kat. Nr. 50-54 publiziert.

[652]Im lithographierten Längsschnitt der "Bauwerke" wird somit eine nicht mehr aktualisierte Planphase zwischen genehmigtem Projekt und erster Bauphase abgebildet. Solche Anbauten an das Bühnenhaus hatte Hübsch seit 1825 im Repertoire.

[653]Prinz Friedrich, der zweite Sohn Leopolds, führte 1852-56 zunächst stellvertretend die Geschäfte, wurde dann der letzte Regent Badens, s. Ausstellungskat. Großherzog Leopold von Baden, Karlsruhe 1990, 96-97

Gemeinderat und Bürgerausschuß nach einer "würdigen" Hauptfassade entsprach (Abb. 130).[654]

Die Massenverteilung des ausgeführten Theatergebäudes fiel durch die Kombination aus Kasten- und Halbzylindertyp mit Ummantelung an Vorder- , Rück- und Seitenfronten abwechslungsreicher aus. Die Gebäudemitte wurde durch das hochaufragende Bühnenhaus mit Stufengiebel und die um ein Geschoß niedrigere Auditoriumsrotunde hervorgehoben. Durch den Einzug eines Mezzaningeschosses über dem zweiten Vollgeschoss lagen die Treppenhausflügel der Längsfassaden auf gleicher Höhe mit dem Halbzylinder, dessen flaches Pyramidendach sich dem *vis-à-vis* gelegenen Barockschloß unterordnete. Statt den Halbzylinder vom Sockel an über die gesamte Fassade fortzuführen, ließ Hübsch lediglich dessen Obergeschoß über dem Eingangsgebäude aufragen und fügte beidseitig zweistöckige Flügel mit Pultdächern an. Das zweistöckige Eingangsgebäude mit der Doppelloggia wurde auf sieben Achsen verbreitert und dem Hauptgebäude vorgesetzt. Das Erdgeschoß mit Freitreppe öffnet sich in ganzer Breite durch klassische Rundbogenarkaden mit Kämpfern, während im "piano nobile" - auf Höhe des ersten Rangs- die Loggia mit Flacharchivolten über gekuppelten Säulen gestaltet wurde. Da beide Geschosse überwölbt wurden, blieben die Seitenfassaden wie bei der Trinkhalle ohne Arkaden. Alle Fensteröffnungen sind mit Rund- oder Stichbögen gewölbt.[655]
Der übergiebelte Mittelrisalit mit Pilastergliederung erinnert an die Formensprache der Baden-Badener Bauten. Die Außenfassaden waren durch Gurtgesimse in drei Voll- und ein Halbgeschoß und durch Pilaster in gleichmäßige Wandfelder gegliedert. An den Längsfassaden erinnern vorkragende Mittelrisalite noch an Flügelbauten und verwischen die Differenzierung zwischen Bühnenhaus und

---

[654]Hübsch unterstützte die Petition des Gemeinderats zum baldigen Bau des Eingangstraktes (GLA Karlsruhe 233/ 27521) nach Kräften mit dem Argument der Feuersicherheit (GLA 422/ 334) und bezifferte den Aufwand auf 70.000 fl. Im Bauantrag an die zweite Kammer zur Bewilligung einer Nachforderung aus dem Domänengrundstock wird "der formlose alte Vorbau" als "architectonischer Mißstand" bezeichnet, der die Brandgefahr erhöhe, s. GLA 422 /330. Bis zum Tod Leopolds von Baden (April 1852) erwiesen sich diese Vorstöße jedoch als vergeblich. Das Neue Hoftheater verdankt seine Vollendung daher dem Regentenwechsel. Zur Baugeschichte s. Lange (1984), "Bauorganisation und Auftragsvergabe", 152 ff.
[655]Auch die Korridore waren, nach erhaltenen Fotos der Ruine von 1951 im Besitz des Landesdenkmalamts Karlsruhe zu schließen, mit Segmentbogentonnen in der Art der Baden-Badener Hallenkonstruktion überwölbt. Die einheitliche Einwölbung schließt an das Karlsruher Museumsgebäude an und folgt dem Grundsatz tektonischer Wahrheit, vgl. Hübsch 1828, § 18

Auditorium. Im Erdgeschoß dieser Risalite befanden sich Nebenportale mit Zugängen zu den oberen Rängen (Abb. 132) . Die Vertikalgliederung entspricht nicht der inneren Aufteilung in je drei Funktionsräume. Hinter dem Arkadenfenster des ersten Stocks lag neben dem Treppenhaus zugleich ein Privatfoyer der fürstlichen Logen (vgl. Abb. 133, "k") , auf der gegenüberliegenden Seite das Foyer des Großherzogs mit separatem Zugang vom Schloß ("f.-g").[656] Da die Längsseiten jedoch bei einem freistehenden Bau zu sehen waren, zog Hübsch eine symmetrische, gefällige Fassade vor.[657]

Schon im 19. Jahrhundert erkannten Kritiker den Kompromiß aus Theaterbasilika und Halbzylinder als Ursache einer "unorganischen" Gliederung.[658] Der Blick auf die Plangenese läßt die Rotunde fast als nachträglichen Einfall erscheinen, die zu Zugeständnissen an die "funktionale" Gliederung zwang. Ein Halbzylinder als Gesamtfassade, wie ihn Moller dreistöckig mit Erdgeschoßarkaden ausgeführt hatte, hätte in Karlsruhe die Verlegung der seitlichen Treppenanlagen und den Verzicht auf die gewölbte Vorhalle erfordert .[659] Nach der skizzierten Debatte um den Baustil des Hoftheaters hätte eine Annäherung an die Theaterbauten Mollers oder Gottfried Sempers wie die Preisgabe der eigenen Position erscheinen müssen : Mollers amphitheatralische Rotunde war u.a. aus der Beschäftigung mit Weinbrenners

---

[656]Lange (1984), 157 spricht vom "Verkleistern" der Fassade. Tatsächlich scheute Hübsch offenbar davor zurück, seine Differenzierung nach der Funktion zu Ende zu denken. Sein Umgang mit dem Halbzylinder ist gegenüber der Radikalität "um 1800" deutlich gemäßigt, doch dieser Kompromißcharakter zeichnet auch Mollers Mainzer Theater aus. Im Parterre befanden sich ein "Conversationszimmer" (s) bzw. eine Herrengarderobe neben den Treppenhäusern zum dritten und vierten Rang, während es sich in den höheren Stockwerken um Aufbewahrungsräume ("e") handelte.

[657]Dieses Camouflieren ist Folge der schon 1825 bevorzugten Ummantelung, deren Klarheit sich bei einem komplexen Raumprogramm nicht mehr aufrecht erhalten ließ. Hübsch folgte mit dem Anschluß niedriger Flügel an eine konvexe "Hauptform" im Prinzip dem Mainzer Stadttheater seines Freundes und nahm wie dieser die klare funktionalistische Gliederung der Entwürfe Durands, Louis Catels oder Friedrich Gillys (Entwurf zum Berliner Nationaltheater) wieder ein Stück zurück. Die Mezzaninlösung weist mit dem Interesse an der axialsymmetrischen Schaufassade noch auf den Einfluß des barocken Klassizismus hin, der in Karlsruhe und Umgebung das Stadtbild prägte.

[658]Alfred Woltmann kritisierte 1875, Hübsch schöpfe die Möglichkeiten einer durch Rundbögen geöffneten Halbzylinderfassade nicht aus, sondern nehme Zuflucht zur ästhetisch unbefriedigenden, additiven Komposition mit Vorhalle und diese erscheine "nur äußerlich angelehnt, nicht organisch mit ihm [dem Theaterbau] verwachsen", s. Woltmann (1875), 400

[659]zum Stadttheater in Mainz, Aufriss der Hauptfassade (1830), vgl. Meyer 1998, Abb. 153. Die Vorliebe für seitliche Treppen und eine Rundbogenvorhalle prägte jedoch schon das "Theater mit eiserner Dachrüstung" (s. Kap. II) wie auch den ersten Entwurf von 1847, s. Hübsch, Entwurf zu einem Theater mit eiserner Dachrüstung, Frankfurt 1825, Tab. III

"Theater nach anticer Form"[660] hervorgegangen. Semper, inspiriert von der klassischen Antike und ihrem "Wiederaufleben" in der Renaissance, kombinierte beim ersten Dresdner Hoftheater (1838 /41) einen im Erdgeschoß geöffneten Halbzylinder mit einer geschlossenen Attika-Rotunde. Im Unterschied zum Karlsruher Theater waren Bühnen- und Zuschauerhaus nicht voneinander abgesetzt. [661] Während für diese Architekten der ideelle Bezug auf das antik-römische Theater kein Problem darstellte, hatte Hübsch seit seinem ersten Theaterentwurf konsequent auf den basilikalen Kastentyp gesetzt. Da die Überwölbung der Räume für ihn zum Hauptmerkmal des Stils wurde, hatten die seitlichen Ummantelungen nach dem "Querschnitt durch die Bühne" (Abb. 137) wie bei seinen Emporenbasiliken zusätzlich Widerlagerfunktion. Die vergleichsweise halbherzige Rezeption der Auditoriumsrotunde erklärt sich ebenso aus dem Abgrenzungswunsch zur klassizistischen Theaterbautheorie Weinbrenners. Hatte Hübsch 1825 die Abkehr vom antiken Theater gefordert, so holte ihn unter dem Vorzeichen der Neorenaissance der Schatten des Lehrers wieder ein. Trotz formaler Analogien erscheint aus diesem Grund auch ein Vergleich zwischen Sempers und Hübschs Halbzylinder durch die abweichenden kunsttheoretischen Zielsetzungen der Architekten schwierig.

Ein Schlüssel zum Verständnis der Gesamtanlage ist das breitgefächerte Raumprogramm, das in vier "Bauwerke"-Grundrissen (Abb. 133-135) erläutert ist.[662] Typisch für die Kombination des Kastentyps mit U-förmiger Platea ist die Situierung der Treppenhäuser zu den oberen Rängen an den Flanken zwischen Umfassungsmauer und Logenkorridor , während die Treppen zu den beiden ersten Rängen von der Vorhalle und über Nebenportale zu erreichen waren. [663] Alle vier

---

[660] Im Umkreis avantgardistischer Kreise hatte Weinbrenner das " Theater nach anticer Form" während seines Romaufenthalts (1792-1797) entworfen, s. Elbert 1988, Die Theater F. Weinbrenners, 43-47. Interessanterweise wurde dieser Entwurf 1847 von ehemaligen Weinbrenner-Schülern publiziert, in: Sammlung von Grundplänen entworfen durch F. Weinbrenner, herausgegeben von mehreren seiner Schüler [o.w. A.] , Frankfurt a. M. 1847

[661] s. Heinrich Margirius, "Gottfried Semper in Dresden", in: Kunstgeschichte und Gegenwart. Beiträge für Georg Kauffmann zum 70. Geburtstag, München 1994, Abb. 14 und S. 493 f.

[662] Grundriß des Sockelgeschosses (Erdgeschoß), Grundriß des Parterres, Grundriß des 1. Rangs, Grundriß des zweiten Rangs /Grundriß der obersten Galerie, vgl. Legende in: Hübsch , Bauwerke (1859), Das großherzoglich-badische Hoftheater, S. 1 . Der Grundriß des dritten Rangs ("zweit-oberste Galerie" wird dort als mit dem vierten Rang (oberste Galerie) identisch angegeben. Auf die Abbildung des Sockelgeschosses wird an dieser Stelle aus Platzgründen verzichtet.

[663] Diese fehlen noch in den Bauwerke-Plänen, sind jedoch in der perspektivischen Aufnahme des ausgeführten Baus zu erkennen. Die Bauwerke-Grundrisse sind

Treppenhäuser waren mit um das Auditorium geführten Umgängen ("b") verbunden. Vom Vorplatz war das Theater durch drei mittlere Portale unter den Arkaden zu betreten. Von dort gelangte man in ein tonnengewölbtes Vestibül mit Säulen, dessen seitliche Treppen zum Parterre und zum Treppenhaus der ersten Ränge weiterleitete (vgl. Abb. 135). Das Erdgeschoß enthielt die Räume des Theaterbetriebs (u.a. Portiers- und Lampenzimmer), während das Parterregeschoß bis auf den rückwärtigen Bühnenanbau dem Publikum vorbehalten war . Eingänge, Räume und Treppen des Personals und eine Rampe für Pferde (sic !) befanden sich im hinteren Teil des Hauptgebäudes und dem Magazingebäude, während der "öffentliche" Bereich des Theaters sich auf die vordere Gebäudehälfte konzentrierte.[664] Die Bühne war auf allen Ebenen von Funktionsräumen flankiert und die Maschinen unter ihrem Boden versteckt. In den Räumen neben der Bühne lagen ebenerdig Werkstätten, der Raum der Orchestermusiker und auf der anderen Seite Statisten- und Requisitenräume, die durch Korridore mit dem Orchestergraben verbunden waren.[665] Im Parterre umschließen Garderoben für Damen und Herren die Bühne, während die Zimmer in den darüberliegenden Geschossen dem Theaterpersonal vorbehalten waren.[666] Der um das Auditorium geführte Gang erschloß in allen Geschossen eine komplexe Raumfolge aus verschiedenen Foyers, "Retiraden", "Conversationsräumen" samt einem Büffet im ersten Rang, sowie die Logenkränze des Parterres und des ersten Rangs. In der Pause konnte das Publikum sich im großen Foyer (vgl. Abb. 133, "w") sammeln oder in die offene Loggia ("x") hinaustreten. Ein ähnlich umfassendes Raumprogramm wurde damals in Deutschland nur von Semper beim ersten Dresdner Opernhaus verwirklicht.

Den Zentralraum bildete das Auditorium mit vier Rängen, konstruiert als ein "unter sich zusammenhängendes, von starkem, geschmiedeten Eisen gefertigtes Gerippe" ,

---

offenbar vor der Korrektur durch die Beratungskommission nach dem Projekt III lithographiert worden.

[664]Sockelgeschoß (o.Abb.), "Eingänge für das Theaterpersonal , o". Der nachträglich angesetzte Bühnenanbau erhielt separate Portale.

[665]s. Grundriß des Erdgeschosses und Legende, hier Räume l und m, sowie q, r, s , t , v und w. Wegen der Brandgefahr befand sich der Malersaal (" v") des ausgeführten Hoftheaters (wie in Darmstadt) jedoch außerhalb des Theatergebäudes, vgl. die abweichende Angabe im Grundriß , in: Bauwerke 1859, 3. Heft. Malersäle hatte man in italienischen, französischen und deutschen Theatern oft über dem Auditorium , im Dachgeschoß, untergebracht, ehe verheerende Brände (z.B. Carl Gotthard Langhans' Berliner Schauspielhaus) die Unterbringung in separaten Bauten motivierten.

[666]"Grundriss Parterre", Bauwerke 1859, Legende : Garderoben q und r; Requisite "t" , Abtritte "p" und "Decorations-Magazin" w im rückwärtigen Anbau hinter der Bühne, s.a. Grundrisse des ersten , zweiten , dritten /vierten Stocks, Bauwerke , 2. Folge, 3. Heft (1859)

das mit den massiven Umfassungsmauern verbunden war (Abb. 135- 136) .[667] Hübsch knüpfte in konstruktiven Details wie den schmalen Eisenstützen der Ränge an seine frühen Überlegungen zum akustisch vorteilhaften Auditorium an.[668] Mit den eisernen Stützen, die bereits 1797 Stieglitz für Theater empfohlen hatte, schließt das Karlsruher Auditorium an Mollers Hoftheater und Schinkels Berliner Schauspielhaus an : Schinkel hatte zuerst klassische Stützen durch Eisensäulen ersetzt und damit das Auditorium als zum Hören und Sehen bestimmten Raum definiert.[669] Die Kritik an den atektonischen "Stäben" hatte sich um 1850 durch einen "materialistischen" Paradigmenwechsel in der Theorie überlebt, folglich mußte Hübsch ihre Wahl nicht rechtfertigen. Lediglich die Kapitelle erscheinen als Zugeständnis an das ästhetische Empfinden.[670] In der obersten Galerie wurden anstelle der Eisensäulen gußeiserne Karyatiden eingesetzt. Stichbogenarkaden im Erdgeschoß harmonieren mit der filigranen Stützenreihe der Ränge. In seiner klaren Struktur erscheint der Raum als Rundbogenstilvariante des Schinkelschen Auditoriums im Berliner Schauspielhaus.[671] Die Anlage von Logen beschränkt sich auf das schräg abfallende Parterre und den ersten Rang. Die großherzogliche Hofloge über dem Durchgang zu den Parkettsitzen dominiert die Mittelachse.[672]

---

[667]Kommentar in Bauwerke, 3. Heft (1859), 1. Diese Eisenkonstruktion war schon in Projekt I geplant.

[668]vgl. Theater mit eiserner Dachrüstung, Frankfurt 1825, Taf. V, fig. 1 , Querschnitt durch das Auditorium, Abb. 5 zu Kap. II dieser Arbeit. Hübsch teilte offensichtlich Mollers Urteil, daß stützenfreie Ränge einen instabilen Eindruck erzeugten, s. Moller / Heger (1825), Das Hoftheater in Darmstadt, 3-4

[669]s. Stieglitz , Enzyklopädie (1797), Artikel "Theater ", 627

[670]Schinkel und Moller mußten sich noch mit der besseren Sicht auf die Bühne entschuldigen. Aufschlußreich sind Mollers Argumente beim Darmstädter Theater , weil Hübsch sie sicher kannte: "Die Unterstützung der Logen ist durch leichte Säulen von gegossenem, geschliffenem und vergoldeten Eisen bewirkt, welche nur 3 Zoll Durchmesser haben. Sie verbinden *wirkliche und anscheinende Stärke* und hindern auf keine Weise die freie Aussicht nach der Bühne... Jeden Anspruch an die gewohnten antiken Säulenordnungen abweisend, konnte das Innere des Saales nur als eine festliche Dekoration, *nicht aber als solide Architektur behandelt werden* " [Hervorhebung der Autorin] , Moller /Heger (1825) , 3-5 . Moller wehrte sich gegen seine Kritiker mit funktionalistischen Argumenten und dem Hinweis auf Auditorien in Paris (Théâtre français), London und Berlin, wo "die neuesten Theater gleichfalls so konstruirt [sind] , und es fehlen also für deren Anwendung weder Gründe noch Autoritäten.", s. Moller , "Berichtigung der in Nro. 83,84,85 des Kunstblattes enthaltenen Beurtheilung des Theaters zu Darmstadt", in: Kunstblatt , Nr. 101, 1827, 401-403, hier 402

[671]vgl. Karl F. Schinkel, Königliches Schauspielhaus, Ansicht des Auditoriums (1821), in: Meyer , S. 212

[672]vgl. die ähnliche Aufteilung in Weinbrenners Vorgängerbau, s. Elbert 1988. Ähnliche Segmentbögen in einem Bau über rundem Grundriß wendete Klenze bei der Kelheimer Befreiungshalle an. Für Theater war dies um 1850 ungewöhnlich und erklärt sich aus Hübschs Vorliebe für Segmentbögen.

Wie in Weinbrenners und Schinkels Theater, war dem ersten Rang ein schmaler Balkon (mit Sperrsitzen "l") vorgelagert. Für die höfische Gesellschaft waren zu beiden Seiten der Bühne je zwei überdachte Logen ("h" , "e") mit kleinen Balkons reserviert, während die in Projekt I noch unter dem Proszeniumsbogen geplanten Adelslogen entfielen.[673] Die nordöstliche Fürstenloge mit separatem Vorraum und Foyer erhielt auf Wunsch des Monarchen nach 1852 einen direkten Verbindungsgang ("g") mit Korridorbrücke zum Residenzschloß.[674] Vor der Loge des Herzogs entfiel ein Privatfoyer zugunsten eines "Vorplatzes", der zugleich Durchgang (!) zu den übrigen Logen war. Der vierte Rang ("obere Galerie") war von einer als Kranzgesims gestalteten Brüstung umgeben, auf der die eisernen Rippen der Decke ruhten. Letztere gestaltete Hübsch als Velumdach, nicht als monumentale Kuppel. Er griff damit auf eine bei französischen Theatern des 18. Jahrhunderts verbreitete Überdachung zurück, die Moller und Schinkel bei ihren Theatern aufgegriffen hatten.[675] Im Unterschied zur antikisierenden Variante des Berliner Schauspielhauses waren die Flächen der einzelnen Sektoren des Schirmes mit einem Programm geschmückt, das deutsche Literatur und Musik symbolisierte. Der bürgerlichen Versachlichung des Auditoriums entsprach die Reduktion des Proszeniums, das in barocken Hoftheatern üppig verziert war. Hübsch ordnete die fürstlichen Proszeniumlogen dem Zuschauerraum zu und ließ zwischen Zuschauer- und Bühnenraum eine schmale , vom Stichbogen überwölbte Wandfläche mit mäßigen Verzierungen übrig (vgl. Abb. 137) .[676] Die Bühne mit leicht geneigtem Boden war an der Proszeniumsöffnung 48 Fuß breit und 70 Fuß tief und ragte kaum ins Auditorium hinein.[677] Zwischen Kulisse und Umfassungsmauer waren

---

[673]Hingegen zeigt die erste Ansicht des Auditoriums (1847) , die hier aus Platzgründen nicht gezeigt werden kann, noch fürstliche Logen im Proszenium wie in Weinbrenners Theater, vgl. Ausstellungskat. Hübsch (1983), Abb. 47

[674]GLA 56 / 3099, Schreiben des Finanzministeriums vom 2.12.1852 , Beschluß des Regenten zur Anlage des Verbindungsgangs, finanziert durch die Hof-Casse. An dieser Korridorbrücke, die in der perspektivischen Ansicht der "Bauwerke" (Abb. 130) zu sehen ist, wiederholten sich die Segmentbögen des Parterres als Durchfahrt für die Kutschen.

[675]Der Vorteil dieser Deckengestaltung besteht in ihrer Unabhängigkeit vom Grundriß des Auditoriums. Schon 1802 wollte Louis Catel das Velumdach bei Halbkuppeln in Auditorien moderner Schauspielhäuser anwenden. Hübsch lehnte sich vermutlich wieder an Georg Moller an, der beim Darmstädter Hoftheater (mit flacher Auditoriumsdecke) darauf zurückgriff.

[676]Hübsch vertritt damit ein sachlich-bürgerliches Programm ohne Stuck, Vergoldung und aufwendiges Baudekor , das bereits als Gegenposition zum barocken Hoflogentheater des 17- 18. Jahrhunderts von Stieglitz im Artikel "Theater", Enzyklopädie (1797), 638 f., für Proszenien gefordert worden war.

[677]Die Bühne ist eine schlichte Variante der "Guckkastenbühne" des barocken Hoftheaters und ist daher nicht von Ludwig Tiecks Idee eines "Reformschauspiels"

Räume für Maschinerien und Bühnenbetrieb untergebracht und durch gußeiserne Wendeltreppen ("u") vom Untergeschoß bis zum oberen Galerie miteinander verbunden.[678]

3. Die Fassadengestaltung und die Ausstattung des Theaters mit Malerei und Plastik

Mit seinem Wechsel aus rotem Sandstein und gelblichen Mauerflächen, deren Tür- und Fensteröffnungen durch dunkle Sandsteinrahmen hervorgehoben wurden, bildete das ausgeführte Theater einen Kontrapunkt zur Schloßarchitektur (vgl. Abb. 131-132). Ein auffälliger Kontrast zum Frühwerk sind hervortretende Fensterrahmungen mit Konsolen. Bei der Gestaltung der Gesimse und Fensterformen ließ Hübsch jene freie Phantasie und Vielfalt walten, die aus heutiger Sicht in der Zusammenstellung eklektisch anmutet.[679] Die in Baden-Baden vorbereitete Bauornamentik setzte sich am Hoftheater in Form eines ausladenden Hauptgesimses an der Rotunde fort. An *Quattrocento*-Paläste erinnert die Pilastergliederung der Fassaden, deren "Köpfe" und "Basen" mit der durchlaufenden Horizontalgliederung verbunden sind (vgl. Abb. 137). In ihren gerahmten Feldern prangten wie an den übrigen Außenflächen Terrakotta-Medaillions mit Porträtköpfen, die Franz Xaver Reich in seiner Ziegelbrennerei in Hüfingen anfertigte.
Die reichste Ausstattung mit malerischem und plastischem Schmuck konzentrierte sich auf die Loggienfassade, die als "Dekorationsträger" den Schwesterkünsten genügend Spielraum bot.[680] Der zitathafte Tympanon über den drei mittleren

---

beeinflußt, für welches das Spiel im Proszenium charakterisch war, s. Margirius (1994), "Semper in Dresden", 482, Anm. 10

[678]Bauwerke 1859, 3. Heft, 1 . Die Kosten für die Maschinen betrugen 28.000 fl.

[679]Solche architravierten Fenster auf Konsolsteinen spiegeln die Hinwendung zur Renaissancearchitektur und kommen bereits in den Entwürfen zu einem Anatomischen Institut für die Universität Heidelberg vor. Die Polychromie der Außenfassaden gibt eine aquarellierte Fassadenansicht des Ausführungsprojekts (bez. "Vorderfaçade des neuen Hoftheaters zu Carlsruhe") in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe wieder, s. Ausstellungskat. Hübsch (1983), 60-61. Zur Lage des Theaters vgl. "Situationsplan", Abb. 139 im Bildteil dieser Arbeit

[680]Zum Bau der Loggienfassade und ihrer Ausschmückung s. GLA 422/ 330 , bez. "Theater-Bau, Verwendungsbuch, Erbauung der Vorder-Façade u. Seitenbau 1852". Unter den Schriftstücken findet sich eine Subskription für Jules Gailhabauds Publikation "L'Architecture du Vième au XVI ième Siècle et les Arts qui en dépendent". Die Verträge mit Franz Xaver Reich zur Anfertigung von Modellen für die "Medaillions" (Bildnistondi) und weitere plastische Ausschmückungen finden sich in der Akte GLA 422 /329. Zur Loggienfassade bemerkte schon Woltmann, ihre "zahlreichen kleinlichen Formen" seien eher eine "Leistung der Töpferei als der Baukunst ähnlich", s. Woltmann (1875), 400. Zu Valdenaires Kritik an Hübschs

Achsen nahm auch in Karlsruhe ein Relief von Reich auf ; die Inschrift verkündete die Baudaten. Die Ikonographie des Reliefs erscheint als allegorische Antwort auf den seit 1847 geäußerten Wunsch nach einem der deutschen Kultur gewidmeten Theater . Anstelle des *Apollon musagetes* des Weinbrennerschen Giebelfelds wird dessen Zentrum vom Genius der dramatischen Dichtung eingenommen.[681] Diesen flankierten Musik und Schauspiel, repräsentiert durch Mozart, Beethoven und Gluck auf der einen und Goethe, Schiller und Lessing auf der anderen Seite. Das herzogliche Wappen hingegen, gehalten von den beiden Löwen, wurde zum Akroterion der Giebelspitze. Als Seitenakrotere entwarf Reich Allegorien der "vier Temperamente", die paarweise den Mittelrisalit bekrönten. Im Fries über den Flacharchivolten der Loggia zog sich desweiteren eine Kette kleiner "Medaillions" entlang. Im gemalten Fries der rückwärtigen Loggienwand versinnbildlichten Putten die künstlerischen Gattungen. Hier schufen die drei von Hübsch engagierten Künstler Gleichauf, Heinemann und Lucian Reich Allegorien der Oper (links) , des Balletts (Mitte) und des Dramas (rechts). Die Verträge über die Freskierung hatte Hübsch bereits während der Erbauung des Theaters 1852 ausgehandelt.[682]

Der Halbzylinder des Auditoriums bot mit den sich anschließenden Flügeln eine großzügige Fläche für weitere bildnerische Ausstattung. Gerade weil die Fassade der Rotunde von verschiedenen Punkten im Ganzen zu überblicken war, sollte sich das bildnerische Programm ebenso geschlossen präsentieren. Der Bildhauer Reich wollte hier "das Bedeutendste, was wir an musikalischen und dramatischen Werken besitzen" durch Protagonisten der Hauptwerke darstellen. Er schlug ein zweiteiliges Programm aus Repräsentanten des Mittelalters und der Moderne, des Dramas und der Musik vor. Auf diese Weise, glaubte Reich, "hängt die Anordnung mit der

---

"kunstgewerblichem Dekorierstil" vgl. Abschnitt "Trinkhalle". Zur Baugeschichte s. Lange (1984), 166 und Anm. 148-149

[681]zur geplanten Portikusfassade des ersten Hoftheaters s. Elbert (1988), 71

[682]s. GLA 422 /334, "Vertrag über die Anfertigung von drei, in der Loggia der Vorderfaçade des hiesigen Hof-Theaters anzubringenden Figuren, welche in enkaustischer Malerei ausgeführt werden", datiert vom 28.10.1852. - Lucian Reich (1817-1900), Schüler von Philip Veit , J. Binder studierte u.a. an der Kunstschule des Städelschen Instituts und der Münchner Kunstakademie, hatte bereits mit Schwind beim Museum zusammengearbeitet; Rudolf Gleichauf (1826-1896) , geb. in Hüfingen , Schüler von H.M. Hess, folgte 1846 Schnorr von Carolsfeld nach Dresden, studierte u.a. bei E. von Steinle an der Kunstschule des Städel-Instituts, seit 1852 in Karlsruhe beschäftigt. J. Heinemann war ein Schüler des mit Hübsch befreundeten Julius Schnorr von Carolsfeld. Zu den Künstlern s. G. Brandenburger et.al., Denkmäler, Brunnen und Freiplastiken in Karlsruhe 1715-1945, Karlsruhe 1989, 16 -17. Einige Bildmasken überdauerten die Zerstörung des Theaters im Zweiten Weltkrieg und werden in Karlsruher Museen bewahrt.

Architectur zusammen."[683] Die Wandfelder der Rotunde erhielten 20 große Terrakottareliefs, die in der Fernsicht wie Nischenplastiken wirken. Diese Reliefs repräsentierten die "*bedeutenden Charaktere*" deutscher Kunst : "Fidelio, Max, Orpheus, Myrrha, Nathan, Bürgermeister von Saardam , Oberförster , Iphigenie, Faust, Götz [von Berlichingen] , Jungfrau von Orléans, Papageno, Königin der Nacht, Titus, [Don] Giovanni, Zerline, Osmin , Wallenstein, Maria Stuart und Wilhelm Tell". [684] Dieses Programm setzte sich zwischen 1852-53 offenbar gegen eine klassischere Anfangsplanung durch.[685] In der dekorativen Behandlung der Außenwände ähnelt der Karlsruher Halbzylinder der Auditoriumsrotunde des ersten Dresdner Hoftheaters, die Semper durch Werke der Dresdner Bildhauerschule und Sgraffiten akzentuierte.[686] Stilistisch folgt das Karlsruher Theater jedoch der Hübschen Synthese aus "altchristlicher" Antike und italienischer Frührenaissance. Dem Trend zu größerem dekorativen Reichtum und mehr Gefälligkeit begegnete er vor dem Hintergrund der Neorenaissance mit gesteigerter Polychromie und Verzierung der Wandflächen.[687] Bildhauerei und Malerei sollten als Träger einer

---

[683]Brief F.X. Reichs an Hübsch, 2.8.1851, GLA 422/ 330. Vorschläge Reichs zu plastischen "Theater-Figuren", ibid. Brief vom 21.8.1851. Ergänzende Korrespondenz zwischen Hübsch und den Künstlern Reich, Gleichauf und Heinemann befindet sich in der Theaterbauakte GLA 422 / 334

[684]GLA Karlsruhe 422/ 330, "Theater-Figuren", ibid. Meine Entzifferung des GLA-Manuskripts folgt hier der Lesart Hans Langes (1984), Vom Tribunal zum Tempel, 166

[685]Das Programm kann nur aus den Verträgen und der Korrespondenz Hübschs rekonstruiert werden. Aufschlußreich ist ein in diesem Zusammenhang noch nicht beachtetes Bestellheft des Bildhauers Antonio Vanni aus Frankfurt a.M. ("Preis-Verzeichnis der vorzüglichsten Gyps-Abgüsse über antike und moderne Gegenstände"), in dem Hübsch (?) folgende Skulpturen angestrichen und notiert hat:
Antike Skulptur : Nr. 15, "Ceres", 4 " Höhe; antike Büsten: Nr. 52 -53, "Römischer Frauenkopf"und "Augustus als Jüngling". "Copie nach Antiken": Nr. 166, "Minerva" (5 " 4 Zoll Höhe), Nr. 167, "Apoll"; Nr. 169-70, "Bacchus", "Bacchante"; "Terpsichore nach Conova" [Antonio Canova, *Anm.*] und "Psyche von Conova", Nr. 177 "Tänzerin". Darunter ist notiert: "Flora von Canova", "Eurydike mit Kranz", "Hebe" und "Calliope" (die beiden letzteren von Canova). Auf einer handgeschriebenen Liste (bez. "A. Vanni ff. a.m.") wurde notiert: "Bacchus, Bacchante, Terpsichore, Psyche, Venus, Tänzerin, Ceres, Melpomene, Mania, Bacchantin, Hebe, Flora". Bei den modernen Skulpturen ("Göthe", "Schiller", usw.) wurde "Bethoven, 4 " Höhe" ergänzt. Alle Statuen fertigte Vanni auch als Terrakotten, s. GLA 422 / 330. Möglicherweise ging Hübsch bei Baubeginn wie bei der Trinkhalle von einem klassisch-antiken Programm zu einem stärker auf die nationale Kultur abhebenden Programm über.

[686]vgl. Margirius (1994), Semper in Dresden , 493

[687]Der Geschmackswandel setzte um 1850 ein und leitete den Übergang von Formen der italienischen Frührenaissance zu solchen der Hochrenaissance ein, wie der Unterschied zwischen Sempers erstem und zweitem Opernhaus veranschaulicht.

"höheren Idee" das "Monument" sinnstiftend ergänzen. Das Zusammenspiel von Architektur, Plastik und Malerei zum organischen Ganzen war dem "neuen Baustil" verpflichtet, dessen historische Orientierungspunkte Hübsch 1847 in "Die Architectur und ihr Verhältnis zur Malerei und Sculptur" beschrieben hatte.

Im Zuschauerraum bestimmten gußeiserne Karyatiden, die nach Franz Xaver Reichs Gipsmodellen gefertigt wurden, die Gesamtansicht .[688] Vierzehn davon bildeten die Stützen der oberen Galerie. Auf ihrem kapitellartigen Kopfputz , der auf ihren klassischen Ursprung (z.B. am Erechtheion) deutet, setzten die Träger des Plafonds auf. Weitere Karyatiden flankierten die große Hofloge des ersten Rangs, deren segmentbogiger Baldachin dieselben Akroterien erhielt wie der Eingangsrisalit (Abb. 136). Diese Karyatiden wurden von den verspielten Putten der fürstlichen Logen zunächst der Bühne imitiert. Der dem ersten Rang vorlegte Balkon mit den Sperrsitzen wurde mit gemalten Lineamenten eingefaßt, in deren Mittelfeldern jeweils ein Bildnistondo prangte. Für den Proszeniumsbogen waren nach den Plänen Nischenskulpturen vorgesehen.[689]

Für den Plafond des Zuschauerraums wurde das tradierte Thema der Musen um Apoll aufgegriffen. Im Unterschied zur barocken Ikonographie reihte sich eine repräsentative Auswahl deutscher Dichter und Komponisten nun in den Reigen der antiken, göttlichen Musen . Die "Weise der Ausführung" wollte der Architekt den beauftragten Künstlern Gleichauf und Heinemann vorgeben, insbesondere die "künstlerische Haltung" und Größe der Figuren. Das Ziel einer organischen Ganzheit, weniger persönlicher Geltungsdrang motivierte ihn zu solchen Anweisungen. Die in Leimfarbe auf Leinwand gemalten Musen Calliope, Clio, Terpsichore, Melpomene, Polyhymnia, Thalia, Mania, Erato und Euterpe schmückten zusammen mit "zehn Medaillons mit kolossalen Portraits" berühmter deutscher Dichter und Komponisten die Decke des Auditoriums. Beeinflußt von der byzantinischen Mosaikmalerei, wurden die reichverzierten Bildnismedaillons golden unterlegt. Die Innendekoration verwies auf die Terrakottareliefs und Bildnistondi

---

Die schlichten Fassaden der ersten Jahrzehnte galten nicht nur in Dresden bereits als "Hungerstil" s. Fritz Löffler (1956) , Das alte Dresden, 140

[688]Auftrag zur Fertigung von "Caryatiden" an die Amalienhütte, 19.4.1852, s. GLA 422/ 334. Solche Karytiden im dritten Rang zeigte auch Laves' Hoftheater in Hannover.

[689]Ob diese ausgeführt wurden, ist aus der Akte (GLA 422/ 334, 25.9. 1851) und den gesichteten historischen Aufnahmen nicht zu erkennen. Die Verzierung tragender Pfeiler mit vorgelegten Karyatiden kehrt bei den Bauten im Botanischen Garten wieder.

der Außenflächen und gesellte ihnen mit Porträts von Iffland und Kleist, Weber und Winter weitere Vertreter der deutschen Kunst zu.[690]

Das schließlich 1854 im wesentlichen fertiggestellte Gebäude soll mit Stehplätzen rund 2000 Personen Platz geboten haben. Der rückwärtige Bühnenanbau mit dem Personaleingang wurde erst 1858 vollendet. Die Gesamtkosten[691] übertrafen mit rund 400.000 Gulden die Kalkulation des genehmigten Projekts. Nicht nur die durchgängige Überwölbung, sondern die üppigere Ausstattung belegen, daß Hübsch sich im reifen Werk von seinem früheren Grundsatz, die Aufgabe stets auf dem einfachsten und preisgünstigsten Weg zu lösen, verabschiedet hatte.[692]

Innerhalb der deutschen Architektur der ersten Jahrhunderthälfte kann Hübschs Bau zu jenen freistehenden Theaterbauten gezählt werden, die Beenken als typische Leistung der Architektur des 19. Jahrhunderts bezeichnete .[693] Der gesellschaftlich bedingte Funktionswandel spiegelt sich in der architektonischen Gesamtanlage und in der Symbolik der Ausstattung. Die Plangenese zeigt den Übergang von einer noch palastähnlichen Theaterbasilika des *dixhuitième* zu einem zeitgemäßeren Mischtypus. An die Funktion des "Hoftheaters" erinnert noch die Verbindungsbrücke zum Schloß, die dem Herzog und seiner Entourage einen privilegierten Zugang bot. Die Trennung der Stände durch je ein Treppenhaus pro Rang ermäßigte sich im zweiten Hoftheater Karlsruhes durch die zweckmäßige Zusammenlegung der Aufgänge zum ersten bis zweiten, dritten bis vierten Rang mit

---

[690]"Auftrag über Figuren, die in Leimfarbe auf Leinwand zu malen sind...", 25. (?). 9. 1851, s. GLA 422 / 334 , Vertrag mit Gleichauf und Heinemann, hier Punkt 3. Die ersten fünf Musen malte Gleichauf, s.a. GLA Karlsruhe 422/ 330 zu den Malereien an der Decke. In der letztgenannten Akte finden sich noch rote Samtproben der Bestuhlung.

[691]Nach der Angabe in den "Bauwerken"betrugen die reinen Baukosten 340.000 fl; die Gasbeleuchtung 18.000, die Innenreinrichtung 10.000 und die Maschinerien 28.000 fl. (= 396.000 fl.) . Der Bauetat von 315.000 fl. wurde 1854 nochmals durch Zustimmung der Stände um 118.000fl zum Ausbau der Fassade , des Bühnenanbaus und Verbindungsgangs zum Schloß aufgestockt, s. GLA Karlsruhe 237/ 36298

[692]Bauwerke 1852, 3. Heft: "ungefähr 2000 Personen" im Vergleich zu 1.700 in Weinbrenners Theater. Diese Angabe präzisiert Daniel : 1.350 Sitzplätze , 200 Stehplätze , s. Ute Daniel 1999 , 400. Durch die Zerstörung des Theaters in Zweiten Weltkrieg und die Beseitigung der Ruine 1962 läßt sich diese Angabe heute nicht mehr überprüfen. Böhmer bemerkte zum Hoftheaterbau: "Die etwelche Beschränkung des Baufonds gönne ich ihm, der behauptete, der Baumeister müsse immer soviel Geld verbauen, als er bekommen könnte.", s. Janssen, Böhmers Leben und Briefe, Freiburg 1868, Bd.II, 46

[693]Hermann Beenken, Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944, 27

eigenen Ausgängen.[694] Den fürstlichen Logen standen 24 Mietlogen in Parterre und erstem Rang gegenüber. Die Plätze neben den Türen im Parterre waren als Stehplätze ausgewiesen, während die besten Ränge von Adel, höherem Bürgertum und auswärtigen Gästen frequentiert wurden. Die bürgerliche Vereinnahmung des Theaters als Bildungsinstitution setzte jedoch bereits mit der Berufung des Dresdner Reformers Eduard Devrient (1801-1877) durch Friedrich von Baden ein. Der demokratisch gesonnene Intendant beendete die Ära der Hofintendanz und engagierte sich für ein badisches Staatstheater. Noch vor Abschluß der Bauarbeiten wurde das Haus am 17. Mai 1853 mit der Aufführung von Schillers "Jungfrau von Orléans" eröffnet.[695]

Hübschs Anknüpfen an das Hoflogentheater erscheint nach den geschilderten Zusammenhängen nicht als bewußt konservativer Gestus, sondern als Kompromiß zwischen lokalen Gegebenheiten und den bürgerlichen Ansprüchen an das Theater als öffentliches Monument. Durch die vom Absolutismus geprägte Stadtanlage fiel die Standortfrage in Karlsruhe mehr ins Gewicht als in anderen Residenzen. Hübsch mußte die Loslösung des Theaters vom Hof allein durch die architektonische Gestalt und das ikonographische Programm der Ausstattung vermitteln, weil ihm der ideale Standort in der Stadtmitte - nicht zuletzt durch Weinbrenners Markplatzbebauung - nicht offen stand. Der "Marktplatz" , oder die Idee eines städtischen Zentrums konnte nur mittels architektonischer Gestaltung suggeriert werden. Halbzylinder und Loggienfassade mit Arkaden waren hier die wichtigsten Mittel und ersetzten Weinbrenners klassizistische Planung. Die städtebauliche Bedeutung des Theaters ist in der Formierung eines zweiten Forums öffentlicher Bauten in Nachbarschaft zum Schloß zu sehen, das zwischen barockem Zentrum und der expandierenden Südstadt vermittelte. Die Kunsthalle, das Theater und die angrenzende Gartenanlage mußten sich zwar dem Grundstücks- und Straßenverlauf der Fächerstadt unterordnen, durchbrachen jedoch Stil und Strenge

---

[694]Weinbrenners Hoftheater folgte Stieglitz' Vorschlag, die Ränge durch eigene Treppenhäuser voneinander zu trennen : "Treppen, welche in die verschiedenen Ranglogen und Gallerien führen und bei Schauspielen so abgetheilt werden können, dass die Zuschauer von den verschiedenen Etagen nicht zusammen treffen können.", s. Weinbrenner (1809), 36. Diese Trennung nach gesellschaftlichem Stand war an deutschen Hoftheatern üblich, so in Darmstadt , Berlin und Dresden.

[695]zur Eröffnung s. R. Kabel (Hrsg), E. Devrient , Aus seinen Tagebüchern, Weimar 1964, Bd. 2 , 35. Devrient hatte in Dresden zu einem demokratischen Kreis von Künstlern, Architekten und Intellektuellen gehört, in dem auch Richard Wagner und Gottfried Semper in den Jahren vor der Revolution verkehrten. In diesem Umfeld entstand seine Schrift "Das Nationaltheater des Neuen Deutschlands. Eine Reformschrift" (Leipzig 1849), s. H. Magirius, "Semper in Dresden", in: Zeitschrift für Kunstgeschichte , 3/1994, 480

der vorangegangenen Ära zugunsten einer individuelleren Gestaltung. Für Valdenaire war Hübsch als "Romantiker" der Erste, der ein geschlossenes Stadtbild, "das räumliche Gestalten" und "Zusammenordnen zu geschlossenen Stadtanlagen" zugunsten freistehender Solitäre aufgab.[696] Doch gerade für diesen zentralen Ort der Residenz ist Valdenaires These fragwürdig, da Weinbrenners Idee einer zusammenhängenden Anlage von Hübsch aufgegriffen und in seine eigentümliche Formenwelt übersetzt wurde. Die auch chronologisch anschließende Baugruppe im Botanischen Garten mag belegen, daß dem städtebaulichen Gesamtbild dabei große Aufmerksamkeit gewidmet wurde.

Die Bauten im Botanischen Garten Karlsruhe (1853-1857)

1. Die Planung bis 1853

Die Baugruppe aus Steinbauten und Gewächshäusern im Botanischen Garten zu Karlsruhe gehört zu Hübschs Hauptwerken in Karlsruhe. Die verschiedenen Entwürfe zu den Bauten dieser Anlage bestätigen, wie wichtig ihm die Neugestaltung dieser Fläche war, die infolge der Stadterweiterung zu einem Teil des neuen städtischen Zentrums geworden war.[697] Der Entschluß des Großherzogs Friedrich , anstelle einer Ergänzung bestehender Bauten das gesamte Areal neu zu gestalten , kam dem Interesse des Oberbaudirektors, die Serie der Karlsruher Bauten an einem bedeutenden Standort fortsetzen zu können, entgegen.[698] Er war damit in einer begünstigteren Lage als sein Lehrer Weinbrenner, der sich bald nach der Anglisierung des nordwestlichen Schloßparks und der Errichtung seines Hoftheaters ähnlich Gedanken um die architektonische Einbindung dieser Fläche

---

[696]s.Valdenaire (1926), 185. Valdenaire deutet den Beginn des modernen Karlsruhe als typisch romantische Vernachlässigung eines geschlossenen "Raumbilds", das zu Weinbrenners Zeit noch die Grundlage architektonischer Gestaltung gebildet habe und geht implizit von gegensätzlichen städtebaulichen Vorstellungen in Klassizismus und Romantik aus. Die Herausarbeitung der Stadterweiterungsprojekte, an denen Hübsch durch sein Amt beteiligt war, liegt jenseits der hier gewählten Zielsetzung, wäre jedoch für die künftige Forschung gewiß von Interesse.

[697]Die Baupläne zur Anlage im Botanischen Garten befinden sich in den Beständen des Instituts für Baugeschichte , Karlsruhe. Zu den Bauten s. A. Tschira , Orangerien und Gewächshäuser, Berlin 1939, 109-115; Valdenaire 1926, 65 f. und die ausführliche Planungs-und Baugeschichte bei Uta Hassler, " Die Bauten für den Botanischen Garten", in: Ausstellungskat. Hübsch 1983, 96-117

[698]Der Großherzog faßte den Entschluß "einen umfassenden vom Grunde aufzuführenden Neubau unternehmen zu lassen", berichtet retrospektiv 1857 nach Abschluß der Bauarbeiten die Z. f. p. Baukunst, 151

gemacht hatte. Durch die Tradition botanischer Sammlungen des Fürstenhauses Baden-Durlach hatte ein solcher Garten bereits zur Gründungsphase der barocken Schloßanlage unter Markgraf Karl Wilhelm (1715) gehört. Die große Anzahl empfindlicher Pflanzen, darunter Orangen und tropische Gewächse, hatte bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts spezielle Gebäude erfordert. Diese älteren Orangeriegebäude, die Johann Friedrich von Batzendorf 1723 für den Markgrafen an der Südseite des rechteckigen Gartens angelegt hatte, flankierten noch bis 1847 Weinbrenners Hoftheater. Wie bereits im Zusammenhang mit dem Theaterbau erwähnt, war die mittlere dieser alten Orangerien zu dessen Eingangstrakt umfunktioniert worden. Ergänzend zu Batzendorfs Gebäuden waren durch Hofbaumeister Dyckerhoff zwischen 1819-1824 im Osten, an der zum Schloß gerichteten Seite, je zwei neue Glashäuser und Treibhäuser südlich der "alten Orangerie" nach Plänen Weinbrenners entstanden .[699] Diese später durch Neubauten verdrängten Gewächshäuser waren gegenüber Weinbrenners unrealisierter Planung des Botanischen Gartens von 1806-1807 nur ein bescheidener Kompromiß. Vorgesehen waren nicht nur axialsymmetrische Pflanzenhäuser aus Holz und Glas, darunter ein überkuppeltes Palmenhaus, sondern dem wissenschaftlichen Interesse an Botanik entsprach das projektierte Gebäude mit einem Lehrsaal für Vorträge über Pflanzenkunde. Die von England ausstrahlende Gepflogenheit, Treibhäuser mit dorischen Säulen oder gotisierenden Schmuckformen über den Zweckbau hinaus architektonisch aufzuwerten, spielte in Weinbrenners sachlich-nüchterner Konzeption jedoch keine Rolle.[700] Da die schlichten Pflanzenhäuser 1824 zudem aus Kostengründen aus Holz und Glas erbaut worden waren, waren sie knapp drei Jahrzehnte später in mangelhaftem Zustand. Als "veraltet" und "nicht im Interesse der Wissenschaft" werden sie im Antrag zum Neubau bezeichnet - die Ansprüche an eine Botanische Anlage waren

---

[699]Bei den in der Literatur oft "alte Orangerien" genannten Gebäuden (die einige Umbauten erfuhren) handelte es sich um drei schlichte Gebäude über rechteckigem Grundriß mit großen Fenstertüren und Jalousien, s. Tschira (1939), 109. Dort ebenso ein Situationsplan des Gartens von 1840, in dem die älteren Gebäude und Weinbrenners Theater eingetragen sind. Die Lage der alten Gewächshäuser ist auch in einem "Lageplan mit der neuen Kunsthalle und dem Theater, Projekt Orangerie" von 1852 (GLA -G- Karlsruhe 598, o. Abb.) überliefert.

[700]Im Unterschied zu Weinbrenners strengem Rationalismus schmückte z.B. Friedrich Ludwig Skell seit 1818 im Alten Botanischen Garten in München die Eckpavillions seiner ansonsten schlichten Gewächshäuser mit dorischen Säulen und klassischen Dreiecksgiebeln. Auch beim Übergang vom reinen Steinbau zum Gewächshaus in Mischkonstruktion spielte die Übernahme der Baudekoration in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine große Rolle, s. Orangerien, ein fürstliches Vergnügen, hrsg. von der Oberfinanzdirektion Karlsruhe, Regensburg 1999, 48-55, bes. 51

deutlich gestiegen.[701] In der Bemerkung, auf Wunsch des Regenten solle nun "nicht blos auf das Nothwendige und Nützliche Rücksicht genommen werden", sondern über die Bedürfnisse der Wissenschaft hinaus die Gesamtanlage "eine Zierde für die Stadt" werden, spiegelt sich dieser Wandel um 1850.[702] Die in den ersten Dekaden nicht verwirklichte Idee, den Garten nach allen Seiten durch eine Kette unterschiedlicher Pflanzenhäuser zu säumen, ihn somit als eine Art Innenhof sowohl vom Schloßbezirk als auch vom Landschaftsgarten abzugrenzen, erwies sich jedoch noch vier Jahrzehnte später als interessant.[703] Erste Überlegungen zur Neugestaltung hatte es schon im Herbst 1843 anläßlich der Errichtung des zweistöckigen Wohnhauses des Gartendirektors nach Hübschs Plänen gegeben, weil die Einfassung des Geländes zur Linkenheimer Thorstraße durch Zäune oder Eisengitter nicht befriedigte (Abb. 138). Der schlichte Bau, dessen Putzfassade mit gemalten Wandfeldern verziert war, bildete die Vorhut der Umgestaltung.[704] Doch erst durch den Neubau des Hoftheaters seit 1851 wurde die Frage nach einer architektonischen Gestaltung dieser Fläche wieder aktuell. Aus den skizzierten Gründen ging es bei Hübschs Planung von Anfang an nicht lediglich um Gewächshausbau, sondern in noch stärkerem Maß um die architektonische Vermittlung zwischen dem Kunstbezirk, dem barocken Schloßbezirk und dem von "A-has" umfriedeten Englischen Garten. Am südlichen Ende der "Linkenheimer Thorstraße", auf dem Eckgrundstück, stand die Kunsthalle. In der Verlängerung der zum Schloß weisenden Achse war das neue Hoftheater im Bau. Für die Idee zu einem neuen Forum sprechen weitere Pläne zu einer "Zweiten Evangelischen Stadtkirche" mit einem davor aufzustellenden Denkmal des verstorbenen Landesvaters von 1852.[705]

Die im Vergleich zur Bauzeit (1853-1857) relativ kurze Entwurfsphase zwischen 1852 und 1853 ist durch zahlreiche Blätter belegt, die von der Bauforschung in drei

---

[701]"Erbauung neuer Gewächshäuser in den großherzoglich botanischen Garten dahier", Antrag vom 10.2. 1854, s. GLA 422/ 330. Der Neubau wird mit dem früher ausgezeichneten Ruf des Gartens begründet, der wiederhergestellt werden müsse.
[702]Bericht über die ausgeführte Anlage in Z. f. p. Baukunst, 1857, 151 :
"Nach seiner Ansicht [Großherzog Friedrich von Baden, Anm. [und seinem Befehle sollte dabei nicht blos auf das Nothwendige und Nützliche Rücksicht genommen werden..."
[703]Gedacht war an ein orthogonal um die Rechteckfläche gruppiertes Ensemble mit einem mittleren überkuppelten Orangeriehaus, wie es in anderen Residenzen (u.a. München) gebaut wurde, s. Tschira 1939, 109
[704]In dem erhaltenen Bau ist heute die museumspädagogische Abteilung der Kunsthalle untergebracht.
[705]Zu dieser nicht realisierten Kirche s.w.u., Späte Kirchenbauten. Die Entwürfe präsentierte Hübsch 1853, doch die Idee dazu ist vielleicht schon eher entstanden.

Plansätze unterteilt wurden. Der Planungsverlauf soll an dieser Stelle nur grob skizziert werden. Er wurde, neben den bereits erwähnten Gegebenheiten, entscheidend von folgenden Prämissen bestimmt : Die stark gewachsene botanische Sammlung, zu der neben Orangenbäumen seltene Bäume, exotische und tropische Pflanzen gehörten, erforderte höhere Bauten, die kleineren Kulturen hingegen Treibhäuser mit mäßigem Klima und optimalem Lichteinfall.[706] Durch die Neubauten sollte die Umzäunung des Grundstücks überflüssig werden.[707] Desweiteren war die zur Zivilliste gehörende Anlage auf herzoglichen Wunsch direkt mit dem Schloß zu verbinden, so daß sich von dort ein überdeckter Gang von über 300 Metern Länge ergab. Als Kompensation für die geopferten alten Orangerien[708] mußten die Neubauten Festsäle bieten. Der Botanische Garten sollte zwar den Bürgern der Residenz zu bestimmten Zeiten offen stehen, dennoch war er ebenso für die "fürstlichen Bewohner"[709] gedacht. Zwischen den genehmigten Entwürfen von 1853 und den ausgeführten Bauten ergeben sich einige Lücken, da noch während der Ausführung der Anlage 1855 weitere Korrekturen und Grundrißveränderungen vorgenommen wurden.

Das Konzept von 1852 enthielt bereits die wichtigsten Gebäudearten, ging jedoch aus Kostengründen von der Wiederverwendung der Mauern und Fenster der damals noch nicht beseitigten Vorgängerbauten aus. Geplant waren eine große Orangerie, ein Palmenhaus, ein kalter und ein warmer Flügel , sowie ein längs der Achse zum Englischen Park anzulegender "Italienischer Garten". [710] Die noch brauchbaren Mauern der älteren Orangerien sollten zu massiven Rückwänden der neuen

---

[706]vgl. Hübschs Kommentar: "Bei meinem zur Ausführung genehmigten Entwurfe der in dem botanischen Garten zu errichtenden neuen Gewächshäuser [durchgestrichen, überschrieben mit "Bauten", Anm. der Autorin] war als Grundlage angenommen, daß,ausser den großen Glashäusern für die exotischen und tropischen Pflanzen und außer der großen Orangerie Gebäude, worin die Orangenbäume ("und dazwischen andere Pflanzen", Einfügung Hübsch) während des Winters in solcher Weise aufgestellt werden würden, daß in der Mitte Platz blieb, um hier Gesellschaften zu geben...", s. GLA 422/ 440 (12.1.1855)

[707]In einem Schreiben an Hübsch vom 24.1. 1844 teilte das Finanzministerium dem Architekten mit, daß die Hofdomänenintendanz eine Bebauung wünsche, die weitere Umzäunungen überflüssig mache, GLA 422 / 366; zur Vorgeschichte der Planung s. Hassler (1983), 96

[708]Diese sind in Hübschs Theaterentwurf (Fassade) berücksichtigt, vgl. Abb. 128

[709]Z.f. p. Baukunst 1857 , wie oben

[710]s. GLA 422/ 440 , Hübschs 16seitige Erlärung zur Anlage im Botanischen Garten vom 12.1. 1855 (MS). Dort werden als die"alten noch abzureißenden Gewächshäuser" explizit genannt: " die beiden alten warmen Häuser" und "die drei alten kalten Häuser (nemlich abgerissene kleine Orangenhaus, das abgerissene früher als Nottheater benützte grössere Orangeriehaus und das noch stehende Caphaus", a.a.O. , Bl. 1

Gewächshäuser werden. Dies erklärt die noch axialsymmetrische Gruppierung der verschiedenen Bauten auf dem zum Schloß spitz zulaufenden Grundstück, wie sie der erste Lageplan von 1852 zeigt (Abb. 139). [711]

Zur Linkenheimer Straße riegelte der langgestreckte Bau einer großen Orangerie, in einer Flucht mit dem Kunstmuseum und dem Haus des Garteninspektors, das Gelände zur Stadtseite hin ab. Dieser unrealisierte Erstentwurf war mit seiner überkuppelten Mitte mit betontem Mittelrisalit und den beiden Flügeln mit großen Rundfenstern noch in stärkerem Maß dem Typus der fürstlichen Orangerie verpflichtet (o. Abb.). Schon Weinbrenner hatte seine projektierte Orangerie in Form eines höheren Mittelpavillions mit dem neuen Typus des Palmenhauses kombiniert.[712] Während die Orangerie von Anfang an als Steinbau mit zwei Schaufassaden angelegt wurde, zeigt die erste Planungungsphase noch eine geradlinige Flucht der Palmen- und Gewächshäuser längs der damaligen "Grünwinkler Allee" in nordwestlicher Richtung. [713] Den Übergang von der Orangerie zur nordwestlichen Bauflucht bildet ein kleines Gelenkstück; hieran schließt das "Warme Haus" (Abb. 140). Dieser bemerkenswerte Bau greift den zu Beginn des Jahrhunderts noch in Stein ausgeführten Typ des "Palmenhauses" auf und übersetzt ihn in eine nahezu vollständige Glasarchitektur. Die apsisförmige Ausbuchtung in der Mitte weist bereits auf das später gebaute Gewächshaus für die Sumpfpflanzen, u.a. die Seerose "Victoria Regia" (Victoria-Regia-Haus), hin.[714] Der dahinter aufragende Mittelpavillion für die Palmen mit Giebeldach hat massive Pfeiler und Glasfassaden. Seine Dachhöhe steigt von den seitlichen Gewächshäusern zur Mitte hin an - eine später aufgegebene Lösung. Die Attikazone mit Karyatiden belegt, daß Hübsch die Formensprache im Botanischen Garten von Anfang an auf sein Theatergebäude abstimmen wollte. Die zu beiden Seiten sich anschließenden Gewächshäuser mit geneigten Glasflächen reihen sich in die englische Tradition der "Sonnenfanghäuser" (*lean-to houses)* ein und lösen die

---

[711]Die erste Planung 1852 fiel in die Zeit des Theaterbaus. Letzterer bedingte den Aufschub der Bauten im Botanischen Garten und führte auch zu dem Sparsamkeitsgebot.

[712]zum älteren Orangerieentwurf s. Ausstellungskat. Hübsch (1983), Abb. Nr. 77; zu Weinbrenners früherer Planung s. A. Tschira, Orangerien und Gewächshäuser, Berlin 1939, 109

[713]heutige Bismarckstraße

[714]Die nach der englischen Queen benannte Seerose hatte Blätter von einem Durchmesser bis zu einem Meter. Joseph Paxton, Hauptgärtner des sechsten Duke of Devonshire, hatte in dessen Garten 1836 das erste große "Victoria-Regia-House" (d.h. ein niedriges Pflanzenhaus mit Bassin) mit elliptischem First-und-Kehle-Dach entworfen. Zu Begriff und Ursprung des Victoria-Regia-Hauses, s. Ruth-Maria Ullrich , Glas-Eisenarchitektur, Pflanzenhäuser des 19. Jahrhundert, Worms 1989, 49; 69-76

konventionelleren Steinbauten mit verglasten Rundbogenarkaden der Vorentwürfe ab.[715] Bei den jeweils neunachsigen Flügeln dieser "wohltemperierten" Häuser wurde auf die konventionelle Rahmung durch breitere Eckrisalite verzichtet und die Bedachung orthogonal zu jener des Palmenhauses ausgerichtet. In der Verlängerung dieser Achse zum nördlich gelegenen Schloß projektierte Hübsch zunächst zwei "Italienische Gärten" mit massiv gemauerten Galerien, die mit einem Torbau untereinander verbunden sind.[716] Wurde diese axialsymmetrische und weitläufige Planung auch später aufgegeben, so blieb die grundsätzliche Idee doch bestimmend für die Ausführung. Hübsch konzipierte den "Italienischen Garten" als im Sommer völlig offene Anlage mit direkt in den Boden gepflanzten Orangen- und Zitronenbäumen , die nur im Winter durch ein verglastes Holzskelett (" das Gerippe der Umhüllung"[717]) geschützt wurden. Damit griff er auf den Typus des "abschlagbaren Pomeranzenhauses" - und damit auf den geschichtlichen Ursprung der "Orangerie" - zurück.[718] Im Sommer sollten die Holzgerüste "*spurlos*" verschwinden, damit nichts die Ansicht des Orangen- und Zitronenhains trübte.[719] In der zweistöckigen Galerie mit Arkaden verbarg sich über einem Sockelgeschoß ein "bedeckter Gang" , der einen "gegen Unwetter geschützten Zugang zu den Gewächshäusern vom Großherzoglichen Schlosse aus" ermöglichte und durch die

---

[715]Zu Vorentwürfen s. Hassler (1983). - Die Dachneigung der "Anlehnhäuser" garantierte maximale Sonnenausnutzung: Auch bei der Karlsruher Ausführung waren die Rückwände massiv (aus Backstein) gemauert, damit die tagsüber gespeicherte Wärme nachts an die Pflanzen in den Gewächshäusern abgegeben wurde. Zu den englischen Vorläufern s. Ullrich 1989, 11- 35; 14. Erhaltene Studien zu den Gewächshäusern im Institut für Baugeschichte deuten darauf hin, daß Hübsch die Gewächshäuser in einer Mischkonstruktion aus Holz, eisernen Trägern und Bindern sowie Glas konstruieren wollte.

[716]Die Idee geht auf die undatierten Vorentwürfe (wohl Anfang 1852) im Institut für Baugeschichte Karlsruhe zurück.

[717]Schreiben des Architekten vom 12.1.1855, GLA 422 / 440

[718]Aus Italien übernommen, waren solche demontierbaren Winterhäuser in Deutschland vom frühen 17. bis zum 18. Jahrhundert besonders in Schloßgärten für die immergrünen Orangenbäume beliebt gewesen. Der Begriff Orangerie bezeichnete zunächst den Ort eines Gartens, wo die Orangenbäume standen, wurde dann zur Bezeichnung eines zunächst demontierbaren Pomeranzenhauses (z.B. das Pomeranzenhaus im Heidelberger Schloßgarten von 1620) , schließlich des Bautyp "Orangerie", s. Ullrich (1989), 53; Oberfinanzdirektion Karlsruhe (Hrsg.) , Orangerien - ein fürstliches Vergnügen , Regensburg 1999, 50

[719]"... und ein italien. (sic !) Garten angelegt werden sollte, in dem ein Theil der Orangen- und Citronen-Bäume zum besseren Gedeihen (?) ... in das freie Land gepflanzt werden und einen italienischen Garten bilden sollte, dessen Überdachung während des Winters bei dem Beginn der milderen Jahreszeit spurlos hinweggenommen werden könnte, daß man sich unter einen südlichen Himmelsstrich (?) versetzt glauben (müßte).", Hübsch, sechzehnseitiges Memorandum zu den Bauten im Botanischen Garten vom 12.1.1855, GLA 422 / 440, hier Bl. 1

Rundbogenfenster beleuchtet wurde. Der Herzog und seine höfische Gesellschaft konnten dort im Winter zwischen den arrangierten Kübeln promenieren. In Neumanns Publikation zur Anlage von Gärten, auf die Hübsch nachweislich zurückgriff, wurde ein solcher Galeriebau mit "Corridoren" als Krönung einer Gartenanlage herausgestellt. Neben seiner Funktion als Verbindungsgang sollte er die davor liegenden Baumgruppen (Palmen, Zypressen, Orangenbäume) proszeniumsartig hinterfangen. In einem zwischen 1852-1853 entstandenen "Querschnitt durch den italienischen Garten" wurden Konstruktionsideen für die Glashäuser des (abschlagbaren) "Wintergartens" skizziert, deren Holzgerüste in der Backsteinmauer der Galeriebauten verankert werden sollten (Abb. 141).[720] Als Reminiszenz an fürstliche Gartenanlagen erscheint das als "Pavillion" bezeichnete Torgebäude, das als monumentales Verbindungsglied die Arkadengänge in allen Entwurfsstadien verbindet. Der hier gewählte Querschnitt (Abb. 141) entspricht der Planung von 1852 : Dem zweistöckigen Bau sind zwei massive Rundtürme vorgelegt. Die Treppenhäuser zu den "Corridoren" und die Eingänge zu den winterlichen Glashäusern liegen ebenerdig beidseitig der "Tordurchfahrt" zum Schloßpark. Der später ausgeführte Festsaal im ersten Geschoß ist durch die Arkaden vom Schloß zu erreichen. Diese Grundstruktur erhielt sich in den beiden folgenden Planrevisionen.[721]

2. Das Ausführungsprojekt

Die ausführungsrelevante Überarbeitung der Entwürfe geschah wenige Monate vor Baubeginn im Frühjahr 1853. Auf Drängen der Hofdomänen-Intendanz fertigte der Architekt mehrere großformatige Präsentationsentwürfe, die auf einen "Situationsplan Nro. II" abgestimmt wurden (Abb. 142). [722] Nicht nur die

---

[720]Hübsch, Memorandum zum Botanischen Garten GLA 422 / 440, 12.1. 1855, Bl. 1

[721]Von Hübsch zitiert als "Neumanns Die Grundsätze über Glashäuser aller Art, S. 67" in: GLA 422 /440. Der Titel lautet: M. Neumann, Grundsätze und Erfahrungen über die Anlegung, Erhaltung und Pflege von Glashäusern aller Art, als kalter .., und warmer Beetkasten, Orangerien, einfacher und geschmückter Aufbewahrungshäuser, kalter und holländischer Glashäuser, die sog. Wintergärten, nebst einem Anhang über Stecklinge, dt. Ausgabe Weimar 1842, Titel zit. n. dem Faksimile-Neudruck, Wiesbaden 1984. Der Hinweis auf Neumann zuerst bei Hassler (1983)

[722]Am 20. Januar 1853 hatte das großherzogliche Kabinett dem Architekten die geprüften Entwürfe samt Voranschlägen zurückgegeben und ihn aufgefordert, "jene Vorarbeiten vornehmen zu lassen, welche gestatten, die Baulichkeiten gleich nach Beendigung des neuen Hoftheaters zu beginnen.", s. GLA 422/440. Der Bauplatz wurde am 1. April d. J. abgesteckt. Im Juni, schon während der Bauarbeiten , verlangte die Hofdomänen Intendanz Plankopien, worauf Hübsch im Juni Grundrisse der Orangerie, der "warmen Häuser mit Baßin", den "Grundriß der Pavillons" und den Grundriß des Italienischen Gartens nachreichte. Der Grundriß

Gartenwege, auch die Bauten verlassen nun die strenge Linienführung der alten Anlage. Ein wichtiger Grund war der Entschluß, die gesamte nordwestliche Baugruppe um 64 Fuß zu verschieben, damit Platz für den künftigen, rückwärtigen Bühnenanbau des Theaters blieb.[723] Durch die neue Flucht und den Verzicht auf einen der beiden "italienischen Gärten" entfiel der Zwang zur symmetrischen Reihung der Bauten in der zum Schloß weisenden Achse. Wie später ausgeführt, wurde die restliche Galerie nördlich des Torbogens nun in einer "concaven Kreislinie mit einem Fronton in der Mitte" angelegt. Ein nach der Planrevision entstandenes Blatt zeigt den ersten Grundriß des "Italienischen Gartens" und Vorschläge für die saisonalen Glashäuser. Die Mitte der geschwungenen Galerie betont ein abgetreppter Giebel, weshalb zwei verschiedene Höhen für die abschlagbaren Häuser zu sehen sind (Abb. 143).[724] Bei der großen Orangerie erfolgte 1853 die Abkehr vom überkuppelten Mittelrisalit zugunsten der ausgeführten Eckpavillions.

Die schließlich zwischen Sommer 1853 und 1857 gebaute Anlage stimmt nicht völlig mit den 1853 genehmigten Entwürfen überein.[725] Ähnlich wie im Fall der Kunsthalle wurden die Pläne während der laufenden Bauarbeiten ergänzt und erweitert. Hübsch hat seine Änderungen offenbar nicht lückenlos dokumentiert. Da der heutige Zustand auf Umbauten, vor allem den schlichteren Wiederaufbau nach dem letzten Krieg zurückzuführen ist, läßt sich das ursprüngliche architektonische Gesamtbild nur approximativ erschließen. [726]

Eine um 1860 entstandene Ansicht gibt ergänzend zum Lageplan Aufschluß über die errichteten Gebäude (Abb. 144). Die neue Anlage begann beim westlichen

---

des Torgebäudes war noch nicht fertig. Alle Grundrisse bezogen sich auf den neuen Situationsplan.

[723]Durch das Verschieben der Bauflucht konnten die alten Rückmauern nicht mehr zur Senkung der mit 200.000 Gulden veranschlagten Baukosten beitragen. Diese Summe schien dem Architekten jedoch in Anbetracht der "opulenten architectonischen Ausstattung" eine verhältnismäßig bescheidene Summe, s. Memorandum vom 12.1.1855, GLA 422/ 440, Bl. 4

[724] wie oben, GLA 422 /440

[725]Laut Angabe eines Zeitgenossen in: Z. f. p. Baukunst , 1857, 151 waren die Arbeiten an den Bauten 1857 im wesentlichen abgeschlossen.
Der Bau des Gewächshauses neben der Orangerie war Ende 1853 / Anfang 1854 am schnellsten vorangekommen, weil im Januar bereits die Abschlußrechnung erstellt wurde. Deutlich länger brauchten die Steingebäude; für das kleine Victoria-Regia-House wird eine Entstehung um 1855 vermutet. Zur Baugeschichte s. Hassler 1983 , 107, Anm. 31

[726]das Problem der Rekonstruktion kann im Rahmen dieser Arbeit nicht thematisiert werden, s. Hassler 1983, 101 f. Eine zum Ausführungprojekt passende Lageskizze aller Bauten findet sich ebenso in GLA 56 /157

Schloßflügel mit dem sogenannten "Hirschgang", der den Schloßgarten mit dem runden Turm verband. Nach der überlieferten Beschreibung befanden sich zwischen diesem und der Galerie des Italienischen Gartens "eine Reihe von Glashäusern", darunter auch die verglaste Holzkonstruktion des älteren, vom Architekten einzubeziehenden "Caphauses". [727] Von dort schloß sich die im Segmentbogen gemauerte , konkav ausschwingende Galerie des "Italienischen Gartens" an. Der Grundriß der zweistöckigen Anlage wurde 1855 nochmals auf die heutige Breite vergrößert. Ursprünglich füllten mediterrane Bäume den davor liegenden Halbkreis und verdeckten die Sockelzone. [728] Das obere Stockwerk erhielt die heutige Wandgliederung und das polychrome Schmuckmauerwerk. Der hinter den Rundbogenfenstern befindliche Gang mündet in das Treppenhaus im sogenannten "Pavillion" mit dem Torbogen, der noch heute den Höhepunkt der westlichen Baugruppe bildet. Von hier gelangte man direkt in das große Gewächshaus und von dort in die große Orangerie im Südwesten.[729] Der heutige Zustand ging aus dem Ausführungsplan von 1853 und einer Korrektur von 1855 hervor ; seine Höhe wurde auf die Orangerie und das gegenüberliegende Theater abgestimmt (Abb. 145). Die im Aufriß von 1853 erkennbaren Anbauten dienten als Aussichtsplattformen für die Gäste im Festsaal des ersten Stocks, der zur Gartenseite große Rechteckfenster zwischen gekuppelten Säulen erhielt . Der Innenraum wurde durch seitliche Treppen zur Terrasse und "Säulen aus polirtem Porphyr" geprägt.[730] An den Torbau schloss sich eine Folge von Gewächshäusern : Das mittlere Palmenhaus, von je einem "kalten" und einem "warmen Flügel" flankiert, wurde durch das nicht mehr erhaltene Victoria-Regia-Haus ergänzt (vgl. Abb. 141; 144). Nach anderweitigen Entwürfen setzte sich ein kubischer Mittelpavillion mit Pyramidaldach durch, wie ihn die Ansicht zeigt.[731] Sein

---

[727]Z.f. p. Baukunst 1857, hier 152 und s.a. Tschira 1939, 114 ; Ruth-Maria Ullrich 1989, 111. Es handelt sich um das (westliche) der beiden Kaphäuser aus dem 18. Jahrhundert, die auch im "Lageplan mit der neuen Kunsthalle und dem Theater /Projekt Orangerie" im Generallandesarchiv (GLA-G-Karlsruhe 598) eingetragen sind.

[728]Z. f. p. Baukunst 1857, 152. Die Korrektur ergibt sich aus einem schematischen Grundriß des ersten und zweiten Stocks der Galerie im Generallandesarchiv (GLA-G-Karlsruhe 591) von 1855.

[729]s. Memorandum Hübsch 12.1.1855 , GLA 422/ 440

[730]Beschreibung in Z. f. praktische Baukunst, 1857, 154; zur Aussicht vom Festsaal auf das Theater, ibid., 152. Die Durchfensterung zur Schloßparkseite war bescheidener, vgl. Grundrisse des Sockels und der beiden oberen Stockwerke des "Pavillions" nach der Revision von 1855 im Generallandesarchiv (GLA- G-Karlsruhe 589).

[731]Zu einer orientalisch anmutenden Variante für das warme Haus , bez. "Glashaus", Grundriß und Vorderansicht (1853) , s. Ausstellungskat. Hübsch 1983, Nr. 80

Tragskelett besteht nicht aus Gußeisen, sondern aus sehr dünnen Sandsteinpfeilern und Architraven. Aus statischen Gründen wurde eine eiserne Mittelstütze angebracht, die zugleich als Lüftungsrohr diente . Sie entlastete gemeinsam mit der massiven Rückwand die filigranen Stein-Glas-Fassaden des Mittelteils. Durch die Karyatiden aus Sandstein in der Attikazone, die scheinbar das flache Dach trugen, erhielt der Bau antike Reminiszenzen.[732] Zu beiden Seiten schlossen sich die niedrigeren "temperierten Häuser"[733] in Holz-Glas-Konstruktion an, wie sie in der Gesamtansicht der Anlage erscheinen . Vor dem Palmenhaus lag das niedrigere Gewächshaus mit einem Wasserbassin für die Victoria Regia. Seine konvexe Kurvatur bildete den Kontrapunkt zum Bogen des "Italienischen Gartens". Dazwischen schob sich ein im genehmigten Plan (1853) noch nicht vorgesehenes, zweistöckiges Wohnhaus für den Hofgärtner , dessen Bau erst 1855 beschlossen wurde. Es hatte im Erdgeschoß einen schmalen Verbindungskorridor, damit fürstliche Gäste vom großen Gewächshaus weiter in die Orangerie spazieren konnten.[734] An dieses schloß sich orthogonal, parallel zur Straße, die einstöckige Orangerie als monumentaler Abschluß des Areals an. Statt der noch klassizistischen Betonung einer überkuppelten Gebäudemitte setzten sich bei der Ausführung zwei ungleich gestaltete Eckrisalite mit Belvedere und Kuppel durch (Abb. 146). Diese rahmen ein durch Lisenen und große Rundbogenfenster gegliedertes Gebäude, dessen bogenförmig gekrümmtes Dach ursprünglich verglast war (Abb. 147).[735] Der hier gewählte Aufriß der Hauptfassade zur Stadt wurde um 1855 auf zwölf

---

[732]Diese ungewöhnliche Konstruktion kommentierte die Z. f. praktische Baukunst 1857, 153-4 ; zur Konstruktion des Palmenhauses vgl. die schematische Darstellung in Barna von Sartory / Georg Kohlmaier, Das Glashaus , ein Bautypus des 19. Jahrhunderts, München 2. Aufl. 1988, Abb. 288-289

[733]Das Kalthaus (Frigidarium, Greenhouse, Serre Froid) eignete sich für Hartlaubpflanzen, zum Überwintern immergrüner Pflanzen (z.B. Zitrusgewächse) ; die Temperatur betrug ca. 5-7 ˚C; das Tepidarium oder Warmhaus (Temperate House, Serre Temperée) eignete sich mit einer Temperatur um 12-15 ˚C für subtropische Pflanzen , Palmen und Farnarten.

[734]"Es wurde nachher beschlossen, den Verbindungsbau zwischen Glashause und Orangerie höher aufzuführen und diesem eine vollständige Wohnung für den Hofgärtner einzurichten." , s. "Memorandum" vom 12.1. 1855, GLA 422/440; vgl. A. Tschira 1939, 11. Der Durchgang vom Eckpavillion der Orangerie zum Hofgärtnerhaus ist in den Tuscherissen von 1855 erkennbar. Die Abbildungen konnten aus technischen Gründen nicht mehr in den Bildteil dieser Arbeit integriert werden. Meine Aussage stützt sich auf einen Grundriß des Warmen Hauses mit dem Palmenhaus und dem Victoria-regia-Haus und dem Hofgärtnerhaus von 1855 , GLA-G- Karlsruhe 590 , sowie den überarbeiteten Grundriß der Orangerie GLA-G-Karlsruhe 588.

[735]Z. f. p. Baukunst 1857, 152 . Der Verfasser sah dort eine "aus Glas bestehende Bedachung" und gab die Maße der Orangerie mit 250 Fuß Länge und 50 Fuß Breite an. Das heutige Schieferdach geht auf den Wiederaufbau zurück, jedoch ist ein solches schon für die Zeit um 1875 erwähnt.

Fensterachsen erweitert, welche durch Lisenen gegliedert werden. Der Eckpavillion mit dem Belvedere erhielt einen rechteckigen, der dem Museum benachbarte Pavillion hingegen einen quadratischen Grundriß. Die übergiebelte Schaufassade beider Eckbauten, die beim Belvedere-Pavillion schließlich entfiel, ist der Formensprache der späten Kirchen verwandt.[736] Dies gilt insbesondere für die Haupteingänge an der heutigen Hans-Thoma-Straße, deren Säulenportale von altrömischen Basiliken angeregt sind. Der südlichere der beiden Pavillions wurde von einer über Tambour aufgeführten, verglasten Kuppel überragt. Diese Kuppelkonstruktion über monolithischen Säulen aus "polirtem Granit" verband die verbreitete Idee überkuppelter Orangerien mit Hübschs eigentümlicher, vom frühchristlichen Zentralbau angeregten Konstruktion des Gewölbes über Säulen. Im Ausführungsgrundriß sind allerdings nur vier statt der tatsächlichen acht Stützen eingezeichnet.[737] Die Kuppel und die 14 Fuß hohen Säulen waren Würdeformeln, denn in diesem Pavillion befand sich nach damaligem Bericht ein weiterer "Festsaal", während die Orangenbäume unter dem gewölbten Glasdach standen.[738]

Beide Eckpavillions wurden in der Ausführungsvariante auf die Achsen der damaligen "Academiestraße" und der breiteren Stephanienstraße ausgerichtet (s.o., Abb. 142). Auch die asymmetrische Positionierung der Kuppel erklärte der Architekt mit der günstigen Ansicht von der Stadtseite :

> "Dieselbe wird, wenn einmal die vier Ecken des Unterbaues mit Bosquets von immergrünen Gesträuchen bepflanzt sind, gleichsam aus dem Grünen herauswachsen, so wie sich der Architekt auch dachte, daß auf dem Balkon im Inneren etwa Kasten anzubringen wären , woraus Epheuranken sowohl über denselben hinabhängend Guirlanden bilden, als auch, an den Rippen der

---

[736]Eine weitere, hier nicht abzubildende Fassadenansicht mit Grundriß , bez. "Orangerie längs der Linkenheimer Thorstraße" (um 1853) im Institut für Baugeschichte entspricht mit dem giebellosen Eckpavillion und dem bekrönenden Belvedere mit Pyramidendach dem ausgeführten Zustand (heute nur mit Änderungen des Wiederaufbaus erhalten), s. Abb. S. 76 in Ausstellungkat. Hübsch (1983)

[737]Der überarbeitete Grundriß von 1855 (Tuschezeichnung GLA-G-Karlsruhe 588) zeigt einen konzentrischen Kreis aus acht Säulen, der dem Grundriß des Tambours entspricht. Die Gebäudeecken des Pavillions sind sämtlich verstärkt, wodurch sich im Innenraum Halbkreisnischen ergeben. Es ist möglich, daß die Eckpavillions der Stuttgarter Wilhelma Hübschs Planänderung anregten: Über einem Ring von acht Eisensäulen, die mit Rundbögen verbunden waren, erhob sich dort eine oktogonale Glaskuppel mit Tambour, vgl. Kohlmaier / Sartory , 293

[738]Z. f. p. Baukunst 1857, 152-53 und Zeitschrift Gartenflora , 24. Jg., 1875, 326. Der Kuppelsaal der Orangerie , "der übrigens niemals als Gewächshaus verwendet wurde oder (werden) konnte". Die Orangenkultur wurde schon bald nach der Errichtung des Gebäudes abgeschafft. Seitdem diente die Orangerie verschiedenen kulturellen Zwecken; seit 1930 stand dort die Gipssammlung der Kunsthalle.

> Kuppel hinaufwachsend, die obere Höhenregion dieser Rotunde beleben sollten."[739]

Der Kuppelfuß (aus Backstein) wird durch die zierliche Balustrade über dem Hauptgesims kaum verdeckt. Die Aufführung dieser Kuppel über einem nahezu transparenten Tambour mit Sandsteinstützen kann zu den konstruktiven Leistungen Hübschs gerechnet werden, der sich eingehend mit historischen Kuppelarten beschäftigt hatte.[740]

In seiner Erläuterung der Gesamtplanung verglich der Architekt die Bauten mit der "Fülle", "Farbigkeit" und den "freien Formen" der Natur. Als Antithese zum streng geometrischen Barockgarten, wo einst die beschnittenen Bosketten wie Soldaten im Stechschritt paradierten, sollte im Neuen Botanischen Garten "das Prinzip einer starren Symmetrie und geometrischen Strenge" zugunsten eines "malerischen Effektes", einer "größere (n) Freiheit" aufgegeben werden — doch nur in den Grenzen der "richtigen architektonischen Grundsätze". [741] Das "Mannichfache" als der Flora ädaquater "Charakter" bedeutete : Jeder Bau durfte sich durch individuelle Eigenheiten von den anderen unterscheiden, mußte jedoch als Teil einer Gemeinschaft seinen Dienst zum "Allgemeinen" beitragen. Mit Ausnahme der Eckpavillions und der Rotunde der großen Orangerie wurde jeder Bau axialsymmetrisch angelegt. Mit dem überlegten Wechsel zwischen Stein- und Holzbauten und der Wiederholung ähnlicher Ornamente und gleicher Farben entstand trotz Abwechslung keine beliebige Reihung, sondern eine durchkomponierte Anlage mit einem reizvollen Wechsel zwischen patinierten Oberflächen der Steinbauten und gläserner Transparenz. Dieser war zur

---

[739]Hübsch, Erläuterung zum Entwurf der überkuppelten Orangerie [Planungsphase 1853] , hier zit. n. Tschira 1939, 11 und 115-16

[740]Die überkuppelten Zentralbauten vom 4. Jahrhundert bis zur Florentiner Rippenkuppel haben gewiß Anregungen geboten. Es ist vielleicht bezeichnend für die Architektur des 19. Jahrhunderts, daß Hübschs Ziel einer stadtprägenden Silhoutte des flachen Karlsruhe nicht im Kirchenbau, sondern im Profanbau gelang. Der mächtige Eindruck ging durch die dreistöckigen Bauten auf der gegenüberliegenden Straßenseite allerdings schon Ende des Jahrhunderts verloren. Die heutige Kuppel geht auf den Wiederaufbau der Orangerie von 1949-1951 zurück. Die Orangerie war von den Kriegszerstörungen stark betroffen und verlor alle Dächer, die gesamte Innenausstattung und große Teile ihre bauplastischen Dekors, s. Beseler / Gutschow (1988), Kriegsschicksale deutscher Architektur, Bd. I, Karlsruhe , 1155 ff. (Orangerie); Uta Hassler (1993), 108-109
Die heutige Bedachung folgte der neuen Nutzung als Museumsdependance.

[741]Alle Zitate Hübschs zum Entwurf zit. n. Tschira 1939, 114. Dieselbe Begründung wird vom Autor in Z. f. praktische Baukunst 1857 paraphrasiert. - Der Schloßplatz war um 1850 durch locker gruppierte Pflanzkübel mit Bäumen begrünt, vgl. die Lithographie nach einem Gemälde von C. Obach, um 1850, Abb. 84, in: Ausst.kat. Leopold von Baden, Karlsruhe 1990, 83

Entstehungszeit noch deutlicher sichtbar als beim heutigen Zustand.[742] Die Rezeption von Neumanns Grundsätzen zur Anlegung von Glashäusern bestärkte den Architekten in seiner prospekthaften Inszenierung mit "wahrhaft malerischer Wirkung".[743]

Während der malerische Reiz der Anlage außer Frage steht, war sie doch, wie sich bald herausstellte, weder praktisch noch kostengünstig. Der Traum , Italien nach Karlsruhe zu "verpflanzen", erwies sich in der Realität als vergänglich. Alle Gewächshäuser bestanden wie schon diejenigen Weinbrenners aus Holz-Glas-Konstruktionen; nur beim fast 60 Meter langen Dach der Orangerie bestanden lediglich die Sprossen aus Eisen. Diese Entscheidung war folgenschwer und stand in einiger Spannung zu Hübschs sonstigem Beharren auf Dauerhaftigkeit und klimagerechtem Bauen.[744]
Tatsächlich waren, wie Garteninspektor Mayer berichtete, die Gewächshäuser schön, aber "unzureichend und unpraktisch", das Holz schnell verfault, und der technische Komfort ließ schon kurz nach der Errichtung zu wünschen übrig. Nur zehn Jahre nach Abschluß der Bauarbeiten wurden alle Konstruktionen nach und nach bis 1875 durch Eisen ersetzt, Dächer erneuert und teilweise mit Schiefer gedeckt.[745] Die technische Seite war damit der "artistischen" deutlich unterlegen. Mayers lange Mängelliste legt die Vermutung nahe, daß Hübsch weniger an die Pflanzen als an die optische Wirkung seines Ensembles gedacht hatte. Schon ein Jahr nach Abschluß der Bauarbeiten benötigte die Orangerie ein drittes, inneres Glasdach. Noch 1875 heißt es kritisch, sie genüge selbst "bescheidenen Ansprüchen in Rücksicht auf Schutz vor Witterungseinflüssen nicht mehr." Auch das vom Baudirektor bevorzugte grüngefärbte Glas ließ zuwenig Licht in die Gewächshäuser

---

[742]Meine Aussage bezieht sich auf historische Aufnahmen im Generallandesarchiv.
[743]M. Neumann,"Grundsätze und Erfahrungen über die Anlegung , Erhaltung und Pflege von Glashäusern aller Art", aus dem Französischen übertragen durch F. Freiherr von Biedenfeld, Weimar 1842, erwähnt und zitiert in Hübschs Memorandum (1855), GLA 422/440. Dieser Hinweis zuerst bei Hassler 1983, Anm. 35. Das Zitat lautet in der Übersetzung von 1842: "Die Gartenkunst darf sich nicht lediglich darauf beschränken, daß sie Sammlungen von schönen und seltenen Pflanzen anlegt. Das Schöne der Kunst , der Triumph des Geschmacks gebieten das Erstreben und Hervorbringen wahrhaft malerischer Wirkungen..."
[744]Ein bekanntes Beispiel war Schinkels Palmenhaus (1821) im Alten Botanischen Garten in Berlin. Ebenfalls aus Holz und Glas konstruiert, zeigte es bereits um 1830 Fäulnisspuren.
[745]"Kritische Beleuchtung der neuen oder vielmehr umgebauten Gewächshäuser im botanischen Garten zu Karlsruhe, in gärtnerischer Beziehung", in: Gartenflora, 1875.

fallen und wurde ausgetauscht. Einzig der Kuppelsaal der Orangerie und das erhaltene westliche "Caphaus" entgingen dem 1875 abgeschlossenen Umbau. [746]

3. Bemerkungen zum Verhältnis von Stil und Konstruktion

"Ein Gewächshaus ist eines der Bedürfnisse unserer Zeit" [747]

Bis zur Mitte des Jahrhunderts hatte sich eine eigenständige Architekturform für Glashäuser herausgebildet, die zur treibenden Kraft der Ingenieursarchitektur wurde und zum rege diskutierten und publizierten Bautyp avancierte.[748] Seit den Brüsseler Glashäusern aus Eisen von P. F. Suys (1826-30) und Rohault de Fleurys Gewächshäusern im Pariser Jardin des Plantes waren die technischen Möglichkeiten der Eisenkonstruktion durch paradigmatische Beispiele unter Beweis gestellt worden. Die in England aufgrund der Eisenproduktion früher verbreitete Passion für Wintergärten ("Conservatory Craze") hatte mit zeitlicher Verzögerung Deutschland erreicht. Seit Joseph Paxtons Crystal Palace[749] im Hyde Park (1851) und August Voits Münchner Glaspalast (1854) war das Experimentierfeld des Gartenreichs bereits verlassen worden. Mangelnde Kenntnis kann nicht der Grund für die Holzkonstruktion gewesen sein, denn schon in dem älteren Standardwerk Neumanns waren die frühen Gewächshäuser Paxtons in Chatsworth und das kleine Kuppelhaus mit Seitenflügeln im Botanical Garden in Birmingham abgebildet.[750]

Während seiner Dienstreise nach London (1846) hat Hübsch diese Glashäuser möglicherweise gesehen, z.B. die Glashäuser im Regent's Park und in Kew

---

[746]Gartenflora 1875 , 326. In der Orangerie fand 1858 eine Tagung der Naturforscher statt. Bei diesem Anlaß zog man unter Hübschs gewölbte Doppelverglasung der Orangerie ein gerades , zusätzliches Dach, zumal der Raum durch die Überwölbung zu kühl war. Die ursprüngliche Anlage ist also bereits vor den gravierenden Kriegsschäden von 1944 stark verändert worden.

[747]Le Moniteur des Architectes, Paris , Jg. 1850., hier zit. n. Ullrich 1989, 29

[748] Artikel über Gewächshäuser des In- und Auslandes erschienen u.a. in : Allgemeine Bauzeitung (Wien), 1836 ff; Rombergs Zeitschrift für praktische Baukunst (Leipzig), 1841 ff. und Zeitschrift für Bauwesen (Berlin), 1851 ff. Fachorgane waren das Allgemeine Teutsche Garten-Magazin (Weimar), 1806 ff., die Allgemeine deutsche Garten-Zeitung, herausgegeben von der praktischen Gartenbau-Gesellschaft in Frauendorf (Passau), 1823 ff. und die Monatszeitschrift Gartenflora, die ab 1852 in Erlangen erschien.

[749]Die in Chatsworth erfolgreiche Skelettbauweise aus vorgefertigten Teilen (Stützen, Träger, Glas- und Holzausfachungen) übertrug Paxton vom Gewächshaus- - auf den Ausstellungshallenbau (daher der Spitzname "Great Metropolitan Conservatory"). Zu damaligen Artikeln 1850-52 s. Ullrich 1989, 177

[750]s. Hassler 1983, Anm. 47. M. Neumanns "Grundsätze und Erfahrungen...", wie oben, von Hübsch zit. im Memorandum zum Botanischen Garten, 12.1. 1855

Garden.[751] Desweiteren kannte er die für den württembergischen König erbaute Gartenanlage "Wilhelma" in Stuttgart aus eigener Anschauung, denn er erwähnt die Breite der dortigen Galerien in seinem Memorandum.[752] Während ihn die repräsentative Haltung der Gesamtanlage möglicherweise bei seinen eigenen Entwürfen inspirierte, fanden Zanths wasserfallartig abfallende Gewächshäuser aus Eisen und Glas keine Rezeption in Karlsruhe.[753] Die reine Ingenieursarchitektur, wie sie im seit der Revolution öffentlichen Pariser Jardin des Plantes auf viel größerer Fläche entstanden war, paßte allerdings weder zum barocken Schloß noch zu Hübschs nahegelegenen Bauten.[754] Unter deutschen Architekten wurden die Vor- und Nachteile des Eisen-Glas-Hauses gegenüber der Holzkonstruktion seit den 1820er Jahren erörtert. Vor allem die im Vergleich zu England noch zu teure Eisenproduktion war lange ein Grund, beim Bewährten zu bleiben.[755]
Neben einer möglichen Mittelknappheit kann die Wahl der Holzkonstruktion durchaus eine bewußte, ästhetische Entscheidung gegen Eisenbauten gewesen sein. In diesem Kontext gibt der Streit zwischen Architekt und Gartendirektion um eine Planänderung im "Italienischen Garten" um 1855 Anhaltspunkte. Denn noch

---

[751]Hübsch war zudem Ehrenmitglied des Royal Institute of British Architects , das in seinen Publikationen laufend über Innovationen berichtete. Ob er die Kontakte zu englischen Architekten pflegte , wie Georg Moller dies tat, ist aufgrund der verschollenen Korrespondenz Hübschs nicht mehr zu klären.
[752]Hübsch verteidigt die Größe seines italienischen Gartens: "die Corridors in der Wilhelma sind kaum so breit", Memorandum vom 12.1.1855, GLA 422/ 440, Bl. 8
[753]Die Parallelen zwischen Karl Ludwig Zanths Wilhelma und Hübschs Botanischem Garten bestehen m.E. sehr allgemein in der Einrichtung von Festsälen für Fürsten und der Idee zu einem Belvedere (in Stuttgart 1852 erbaut). Eine Auseinandersetzung mit Zanths Anlage vermutete bereits Ullrich 1989, 111, ohne den "orientalisierenden" Entwurf zu einem Palmenhaus von 1853 ("Glashaus", s. Abb. Nr. 80 in : Ausst. kat. Hübsch 1983) gesehen zu haben. Für die Ausführung spielte diese Idee jedoch keine Rolle. Der von Karl Zell erwähnte Briefwechsel Hübschs mit Zanth in Stuttgart (s. Historisch-Politische Blätter 1864, "H. Hübsch") stand möglicherweise in diesem Zusammenhang. Zanth war mit Hittorff befreundet und baute gern polychrom. Auch die Pflanzenhausanlage für Wilhelm I. umfaßte eine maurische Villa in buntem Schichtmauerwerk, ein Theater, einen Festsaal. Die sieben Eisen-Glas-Gewächshäuser mit gußeisern ornamentierter Konstruktion stehen jedoch unter dem Einfluß von Rohault de Fleurys Glashäusern im erwähnten Jardin des Plantes, s. Ullrich 1989, Kat. P 70-71, Stuttgart, Wilhelma, 102-103
[754]Wie schon Tschira in seiner Geschichte des deutschen Gewächshausbaus aufgezeigt hat, waren die englischen Pionierleistungen in den fürstlichen Residenzen Deutschlands nicht ohne Kompromisse umsetzbar, vgl. Tschira 1939, 104, zu Suys Anlage im botanischen Garten Brüssels s. ibid., 105 sowie Abb. 83. Das zuvor in Stein verbreitete Schema mit der mittleren Rotunde des Palmenhauses und seitlichen längsrechteckigen Flügeln, die in Pavillions enden, wurde ab 1826 in Glas-Eisen-Konstruktionen übertragen.
[755]Zum üblichen technischen Standard im Gewächshausbau um 1850 vgl. Georg Kohlmaier, Gußeiserne Tragwerke im Gewächshausbau, Dortmund 1980, bes. 321 ff. (1830-1850) und 327 ff. (1850-1870); vgl. Ullrich 1989, 85-86

während die Bauten in Ausführung begriffen waren, änderte letztere ihre Meinung und wünschte nun anstelle des projektierten Italienischen Gartens eine permanente Konstruktion , die sie mit dem Begriff "Wintergarten" umschrieb.[756] Insbesondere Gartendirektor Held sprach sich für die Planrevision aus. Anstelle der ursprünglich eingepflanzten Orangenbäume, die im Winter unter dem verglasten Skelett geschützt sein sollten, bevorzugte die Hofgärtnerei 1855 eine variable Pflanzenaufstellung in Kübeln und Pflanzkästen, zwischen denen die Besucher auf geschwungenen Pfaden umher spazieren konnten. Die ehemalige Idee, den Wintergarten im Sommer abzuschlagen, fand nicht nur aus Gründen des größeren Arbeitsaufwands keinen Anklang. Ein völlig demontables Winterhaus ließ keine beliebige Spannweite zu und hatte eine "dem Blick entzogen (e)"[757] Heizung, die lediglich den Frost abwehren konnte. Offenbar hatten Held und Mayer vom Trend zum ständig beheizbaren Glashaus Notiz genommen, denn Hübsch kritisierte die Idee einer winterlichen Promenade unter dem gläsernen Skelett mit dem Hinweis auf die Ruhephase in der kalten Jahreszeit. [758] Insbesondere wandte er sich gegen solche Änderungen, die ein ständig in der Galerie verankertes Gerüst erforderten. Mit Hinweisen auf die bereits begonnene Fundamentierung und die gestiegenen Baukosten verteidigte er seine italophile Idee gegen die Vergrößerungspläne der Gärtner. Dem Argument der Umständlichkeit hielt er den in Goethes Dichtung gepriesenen Reiz eines offenen Orangen- und Zitronenhains entgegen und forderte die Beschäftigung tüchtiger Zimmerleute.[759] In diesem Zusammenhang verwies er beispielhaft auf die

---

[756]Hübsch spricht in seinem Gegenplädoyer auch von "Glashaus". Gegen die nach Beginn der Fundamentierung beantragten Änderungswünsche - die auch die Lage des "Warmhauses" betrafen- wandte er ein: Der Gartendirektor habe den Entwurf gekannt und 1853, "als die Ausführung beschlossen wurde", nichts daran kritisiert, Schreiben vom 12.1.1855 (GLA 422 /440)

[757]Hübsch.GLA 422 /440 (12.1.1855)

[758]Vermutlich arbeitete die Gartendirektion auf die Umwandlung des "Italienischen Gartens" zu einem weiteren Gewächshaus zum Flanieren hin. Mayer erklärte die Größe und Höhe der Gebäude als ungenügend (Memorandum, 422/ 440), obwohl Hübsch die Breite der Gewächshäuser von 24 (überschrieben "25") Fuß (Entwurf I) auf 30 Fuß erweitert hatte und sich mit dem Hinweis auf die Breite des Wintergartens der Wiener Hofburg rechtfertigte ("der Wintergarten zu der kaiserlichen Burg in Wien ist kaum etwas größer", ibid., Bl. 8). Dieser zwischen 1822-1824 durch Chevalier de Remy erbaute "Kaisergarten"(nicht erhalten) erstreckte sich auf einer Gesamtlänge von 400 Fuß und bestand aus fünf gleich hohen, miteinander verbundenen Bauteilen: Ein sieben Achsen breiter Salon mit einer verglasten Kolonnade aus korinthischen Säulen bildete die Mitte; von ihm führten transparente Flügelbauten mit "Schwanenhals" zu architektonischen Pavillions, die die Gruppe rahmten, s. Ullrich 1989, 92.- Im Zusammenhang mit dem Speyerer Domprojekt besuchte Hübsch 1852 Wien.

[759]Mayer und Held hatten den Vorzug eines ständigen Skeletts mit der Schonung der Kulturen zu begründen versucht, s. GLA 422 /440

regelmäßigen Orangengärten italienischer Villen und "den kleinen Orangengarten der pompejanischen Villa S. M. des Königs Ludwig" (von Bayern).[760] Als Autorität in der "Kunstgärtnerei" berief er sich auf Neumanns "Grundsätze" und stellte klar, daß im Wintergarten die Pflanzen direkt in die Erde gepflanzt seien. Eine Änderung im Italienischen Garten hätte einen Großteil der Gesamtplanung diskreditiert. Dabei spielten ästhetische Erwägungen eine bedeutende Rolle, denn die "Arcaden-Façaden" des Italienischen Gartens sollten unter keinen Umständen durch ein "Gerippe" und weitere Fundamente verunstaltet werden. Nicht nur hätten die "Herrschaften" bei ihrer Promenade im oberen Galeriekorridor keinen freien Blick auf den Garten mehr ; auch vom Schloßplatz hätte sich umgekehrt kein "großartiger" Anblick mehr ergeben.[761]

Nicht zuletzt aufgrund der mit dem Projekt gewachsenen Kosten blieben die Verbesserungsvorschläge der Gartendirektion unberücksichtigt. [762] Der Wunsch nach einem größeren und höheren Wintergarten erfüllte sich für Garteninspektor Mayer erst durch Joseph Berckmüllers Umbauten (1867-1875). Im Widerspruch zur Intention des inzwischen verstorbenen Architekten wurde ein permanentes Eisenskelett "in Form eines Parallelogramms mit Schieferdach" (Mayer) in der Rückwand des Italienischen Gartens verankert, das das heutige Erscheinungsbild prägt (Abb. 148). Damit setzte sich die gußeiserne dreischiffige Basilika mit Eisenornamentik, gegen die der Propagandist des *Basilikenstyls* sich gesträubt hatte,

---

[760]GLA 422/ 440 , 12.1.1855, hier Bl. 8. Die Höhe des Holzskeletts war nach der Höhe der dort einzupflanzenden Orangenbäume berechnet worden, die Hübsch mit 19 Fuß angibt. Er ging dabei von 74 Bäumen aus, die in zwei ordentlichen Reihen hintereinander vor die Arkadenwand gesetzt werden und nur durch einen 6 1/2 Fuß breiten Mittelweg (für Festlichkeiten) getrennt werden sollten. Zur Plazierung noch höherer Bäume schlug er den Gärtnern daher das Palmenhaus oder den Kuppelbau der Orangerie vor, ibid. Bl. 8 (Schluß).

[761]s. GLA 422 / 440, 12.1.1855, Bl. 12-13 und s. Brief Hübschs an das "Hof-Secretariat" vom 19.3.1855. Dort rechnete er vor, welche Konsequenzen eine nochmalige Änderung der Anlage mit sich brächte. Seit Frühjahr 1853 waren Zahlungen durch die großherzogliche Hofkasse geleistet worden. Im Antrag der Regierung an die Stände vom 10.2. 1854 zwecks Genehmigung des Baubudgets wurden die Kosten für eine Orangerie, ein "warmes Haus" und einen italienischen Garten mit 203 239 fl. 11 kr. beziffert.

[762] Der Architekt hielt am"Wintergarten" mit in die Erde gesetzten Pflanzen fest, während die Hofgärtnerei flexible Arrangement der Pflanzen wünschte, s. "Memorandum", GLA 422/ 440 und zu den Kosten ibid.: Hofgärtnerhaus (6349 fl.) ; Verbreiterung des Verbindungsgangs mit dem Schloß und Maschinerien für Heizung und Springbrunnen (8010 fl.), die Plattform des Pavillions (4766 fl) und die konkave Galerie (7476 fl.)

durch.[763] Beim Palmenhaus, das zuerst umgebaut werden mußte, erwies sich eine Erweiterung der Grundfläche durch das davor liegende Victoria-Regia-Haus als unmöglich. Bei den übrigen seitlichen Gewächshäusern wurden eiserne Hauptrippen von der Höhe der massiven Rückwände bis zum Fundament herabgeführt. Den Vorteil sah Mayer in der Beseitigung "der inneren, säulenartigen Stützen..., wodurch der innere Raum bedeutend gewann. "[764] Wie eigentümlich Hübschs Beharren, seine Filigranisierung der Steinkonstruktion sich vor dem Hintergrund der damaligen Möglichkeiten ausnimmt, wurde in der kunsthistorischen Literatur zum Glashaus bemerkt. Die Reduktion der Sandsteinpfeiler des Palmenhauses auf ein Minimum erscheint dann als Weg, die Eisenkonstruktion bewußt zu umgehen, indem stattdessen die Möglichkeiten der Stein- und Holzkonstruktionen zum Äußersten getrieben werden. Ob Affekte gegen die von Gärtnern wie Loudon vorangetriebene Ingenieursarchitektur als ein dem Monumentalbau gefährlich werdender, neuer "Prototypus"[765] dahinter stehen, läßt sich mangels eindeutiger Aussagen nicht entscheiden. Mit Eisengerüsten hätten sich größere Spannweiten müheloser erreichen lassen als mit Sandstein und hölzernen, zum Teil gebogenen Gerippen .[766]

Falls das Vermeiden der reinen Funktionalität, wie sie Loudon[767] bei der Anlage von Gewächshäusern propagierte, zugunsten einer mehr "malerischen" und

---

[763]Gartenflora 1875, 327. Eine dreischiffige, basilikale Halle mit gußeisernen Stützenreihen und Segmentbögen (sic !) hatte Zanth noch zu Hübschs Zeit als Wintergarten der Wilhelma errichtet.

[764]Diese Bemerkung bezieht sich auf das später sogenannte "Camelien- oder Blumenhaus" mit schrägem Dach. Die Glashäuser Hübschs waren senkrecht nur einfach, die Dächer doppelt verglast. Alle Häuser erhielten Eisenkonstruktion und Doppelverglasung auch der Wände, die nun schneller auskühlten als bei der Holzkonstruktion. Das Victoria-Regia-Haus wurde zusätzlich erniedrigt, damit das Wasserbassin dem Dach näher lag. Heizungsanlage und Belüftung wurden modernisiert, s. Gartenflora 1875, 327-328

[765]vgl die ablehnende Bemerkung über die "lackirte Industriehalle" aus Eisen und "die schwindsüchtige Architektur der englischen Industriehütte" , in: Hübsch 1847 (1985) , 138 ; Kap. XVI, "Über die spezielle Gestaltung des heutigen Baustils", 210

[766]Kohlmaier / Sartory, Das Glashaus , ein Bautypus des 19. Jahrhunderts, München 1988, 365: "Der ...Querschnitt [des Palmenpavillions, Anm.] hätte ebenso eine Ausführung des Traggerüsts in Gußeisen gerechtfertigt." Die Autoren vermuten, daß Hübsch "auf Kosten einer logisch aufgebauten Tragstruktur" stattdessen die "romantische Wirkung" bevorzugte. Hübsch blieb also bei der Trennung zwischen Konstruktion und Ornament, während bei den gußeisernen Gewächshäusern der Wilhelma dasselbe Teil der Konstruktion war.- vgl. zur Wilhelma Kohlmaier / Sartory, 292

[767]John Claudius Loudon, Encyclopedia of Gardening , London 1818, dt. Ausgabe 1823. Loudon kritisierte, die Architekten nähmen zuviel Rücksicht auf die Architektur und zuwenig auf die Bedürfnisse der Pflanzen, s. Tschira 1939, 66, 97 ff.

"architektonischen" Lösung Hübschs persönlicher Neigung entsprach, so stand er mit dieser Neigung nicht allein. Parallel zur Verbreitung der Glas-Eisen-Häuser setzte von seiten der Architekten eine Abwehr ein. In der *Zeitschrift für praktische Baukunst* äußerte sich Semper 1849 im Zusammenhang mit seiner Besprechung der gläsernen Überdachung des Gartens im Palais National abfällig über den "nackten Eisenbahnstyl" der Pariser Gewächshäuser. Damit meinte er die frei den Raum überspannenden, filigranen Eisenstäbe, die seit Rohault de Fleurys "Jardin d' Hiver" zunehmend angewendet wurden. Seiner Ansicht nach war das Baumaterial Eisen nicht geeignet, der "ernsten" Architektur einen Ausdruck zu geben. Er begründete diesen Mangel damit, daß sich das Eisen "dem Auge um so mehr entzieht, je vollkommener die Konstruktion ist." [768] Die kristalline Immaterialität widersprach tektonischer Ratio.

Sempers Kritik ist symptomatisch für die Vorbehalte, die um 1850 in Deutschland herrschten. Nun, da mit der Ingenieursarchitektur die Abkehr von historisch tradierten Vorbildern möglich wurde und nur die Funktion bewahrt wurde, wurde auf die Ausdrucksqualitäten der historischen Überlieferung verwiesen: Eine Konstruktion allein war noch nicht "Architektur".[769] Benevolo begründete dieses Phänomen mit der Loslösung der "reinen Architektur" von den technischen Problemen der Baupraxis: Letztere wurde nach und nach Domäne der Ingenieure, worauf manche Architekten mit der Flucht in eine abstrakte Formenwelt reagierten, nachdem sie den Kontakt mit den aktuellen Bedürfnissen der Gesellschaft verloren hatten.[770]

So weit wie Benevolo muß man im gegebenen Fall in Karlsruhe nicht gehen, da Hübsch seine eigenen Interessen mit jenen der Hofverwaltung, des Fürsten und der Gärtner zu koordinieren hatte.[771] Durch die Kombination aus Stein- und Glasbauten

---

[768]" Vor der Vertreibung des Hauses Orléans ging man mit dem Plane um, den ganzen weiten Garten des Palais National zu einem einzigen, großartigen Wintergarten umzuwandeln mit transportablem Dachwerke, so daß für den Sommer die Pflanzen im Freien gestanden wären...", Gottfried Semper, "Der Wintergarten zu Paris", in: Z. f. praktische Baukunst 1849, zit. n. Ullrich 1989, 198

[769]vgl. Gottfried Semper, Der Stil, Bd. II, 1863, 263 f. Im Unterschied zu Hübsch stellte Semper explizit die Frage nach der Symbolik der Architektursprache.

[770]Leonardo Benevolo, Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, hier Bd. I, München 1964, 63. Benevolo bezieht sich im obigen Zitat auf das Verhältnis zwischen Klassizismus und Ingenieursarchitektur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Weiter heißt es: "Beide Erscheinungen [Ingenieursarchitektur und reine Architektur, Anm.] verlaufen also parallel, ..., ja, sie entfernen sich nach und nach voneinander und es tritt ein Zustand ein, den [Siegfried] Giedion definiert als >Bruch zwischen Wissenschaft und Technik einerseits und der Kunst andrerseits, will heißen, zwischen der Architektur und der Bautechnik schlechthin<."

[771]Durch die konventionelle Konstruktionsweise der Gewächshäuser fehlt der Karlsruher Botanische Garten daher in einschlägigen Darstellungen.

fand er einen Kompromiß zwischen reiner Ingenieursarchitektur und herkömmlicher Steinarchitektur. Seine Gewächshäuser erhalten ihre Bedeutung aus der Einbindung in einen gemäßigt romantischen Architekturprospekt, in dem die unterschiedlichen Materialsprachen gleichberechtigter Teil der ästhetischen Inszenierungsabsicht sind. Technisch-konstruktiv gesehen stehen sie jedoch hinter der allgemeinen Entwicklung der Gewächshausarchitektur zurück. Die Bauten im Botanischen Garten bestätigen zudem die 1847 formulierte Höhergewichtung des Ästhetischen und das Festhalten an monumentaler Bauweise. Die reine Funktionalität ist den Ingenieursbauten überlassen; Architektur soll ein künstlerisches und sinnliches Element besitzen. Der gesteigerte dekorative Aufwand im Spätwerk, der sich an den Steinbauten des Gartens abzeichnete, kann daher als Verteidigung der Architektur als Kunst interpretiert werden.

Ausschlaggebend war das Ziel, dem Museum und neuen Theater eine stimmungsvolle Umgebung zu schaffen. Aus dieser städetbaulichen Funktion erklärt sich das Vermeiden ruinöser oder gotisierender Gartenarchitektur, die um 1800 noch einflußreich war. Hübschs Torbau hat zwar z.B. im Nauener Tor des Potsdamer Landschaftsparks einen historischen Vorläufer, doch die aus der Schloßarchitektur stammenden Bautypen wurden in Karlsruhe aktualisiert und in Proportion, Farbe und Bauschmuck auf die umgebenden Bildungsbauten abgestimmt.[772] Diesem Prozeß der Aneignung, "Verbürgerlichung" vormals fürstlicher Architektur war der öffentliche Zweck der Anlage gemäß, die wie das Theater und das Museum den Bürgern der Stadt offenstand.[773] In Nachbarschaft zum Schloßplatz war eine Art Forum entstanden, das zwar mit dem linken Schloßflügel verbunden war und doch ein öffentliches Zentrum bildete. Es ist das einzige zusammenhängende Ensemble in Hübschs Gesamtwerk.
Für diese schon von Weinbrenner erwogene Forumsidee spricht auch die verwandte Materialsprache und Ornamentik.[774]
Bei allen Steinbauten wurde die Wandfläche zugleich Schmuckträger. Der schon in Baden-Baden beobachtete dekorative Materialeinsatz wurde zu abwechslungsreichen

---

[772]Zum Nauener Tor Friedrichs des Großen in Potsdam (1755) vgl. A. Mann 1966, Abb. 34 und Heinz Biehn, Residenzen der Romantik, München 1970, 73-77. Während Weinbrenner noch einen "Gotischen Turm" (1801) mit Kapelle im Garten der Markgräfin Amalie gebaut hatte, hat Hübschs Anlage die sentimentalische Ruinenromantik der Parkburgen hinter sich gelassen.
[773]Fremden Besuchern stand der Besuch des Gartens täglich offen, den Stadtbewohnern an bestimmten Tagen , s. Z. f. p. Baukunst 1857, 153
[774]In "Ueber Theater in architectonischer Hinsicht", Karlsruhe 1809, 22 bezeichnet Weinbrenner das Areal des Schloßgarten und des Botanischen Garten als übereinstimmend mit den Vorschriften der "Alten", d.h. der antiken Foren.

Mauerwerken aus Ziegel, Terrakotta und Sandstein gesteigert. Die mosaikartig eingelegten Terrakottastreifen und Schmucksteine teilen die steinsichtigen Wandflächen der Orangerie in rechteckige bzw. quadratische Felder und überspinnen die Fassaden durch ein Netz zierlicher Linien. Es dominiert der Wechsel zwischen rotem und weißem Sandstein für Sockel, Hauptgesimse und Säulen mit den gelblichen Ziegelflächen, die mit Einlegearbeiten aus Terrakotta verziert wurden. Die Mitte dieser Wandfelder wurde nach der Ansicht (vgl. Abb. 144) zusätzlich durch Medaillions, rautenförmige Steine , usw. geschmückt. Im Entstehungszustand waren Farbigkeit und Vielfalt der Formen und Materialien ausgeprägter als beim heutigen Zustand.[775] Das helle Sockelgeschoß des Pavillions wird von Streifen aus rotem Sandstein durchzogen, die bis zu den Eckaufmauerungen der seitlichen Anbauten fortgeführt wurden. Ein Schichtenwechsel in Gelb und Rot betont den Torbogen zum Schloßgarten (Abb. 149). An den aufgesockelten Rundtürmen setzen sich die Gesimse und Zierfriese des Mittelpavillions fort. Die Wandflächen zeigen ebenfalls rechteckige Terrakottafelder mit rautenförmigen Verzierungen. Die Wandnischen mit Skulpturen, die den Zusammenhang mit der Rotunde des Theaters betont hätten, blieben jedoch unausgeführt.[776] Bildhauerarbeiten und Malereien konnten nur bei der südwestlichen Schaufassade der Orangerie verwirklicht werden. Die beiden Säulenportale ihrer Eckpavillions sind den späten Kirchenportalen verwandt und schöpfen wie diese aus der Formensprache altrömischer Kirchen. Über ihren Rundbögen sind je zwei sitzende Allegorien der Jahreszeiten angebracht worden, die auf Entwürfe Franz Xaver Reichs zurückgehen.[777] Für die Bogenfelder über den Portalen schuf der Karlsruher Porzellanmaler Spelter nach den Vorlagen von Heinemann und Gleichauf Allegorien der "Vier Weltteile", die in einer Fayence-Technik ausgeführt wurden.[778] Die gesteigerte Polychromie der Bauten zeigt einen

---

[775]Die Mauern der Orangerie sind in älteren Aufnahmen des 19. Jahrhunderts (GLA-G-609, Foto der Orangerie von Südwest, um 1875) noch reicher ausgestaltet. Zu den ursprünglichen Fassadenflächen gehörten ebenso glasierte Keramiktäfelchen mit zierlicher Ornamentik, die wie die meisten Terrakottaverzierungen verloren gingen.

[776]vgl. oben , Abb. 141, "Querschnitt durch den Pavillion".Weitere Blätter der ersten und zweiten Planung im Institut für Baugeschichte. Die ausgeführte Fassade ist auch auf der perpektivischen Ansicht mit flanierenden Gartenbesuchern zu erkennen.

[777]zu den Allegorien s. Horst Vey, in: Ausstellungskatalog Kunst in der Residenz (1990), 14 ff.

[778] Der Vertrag mit Gleichauf über Entwürfe der vier Kontinente datiert vom 30.11. 1853, s.Vey (1990), 19. Eine Beschreibung in: Zeitschrift für praktische Baukunst 1857, 153. Die Lünettengemälde waren im Krieg stark beschädigt und beim Wiederaufbau in der Nachkriegszeit abgeschlagen worden. Die heutigen Gemälde

freieren, phantasievollen Umgang mit den Baumaterialien und entspricht der Aufwertung der Dekoration im Historismus. Die Bauten im Botanischen Garten markieren in dieser Hinsicht den Klimax in Hübschs reifem Werk. Zugleich gehören sie zu den letzten Profanbauten, die von ihm bekannt sind, sieht man von dem weniger bedeutenden St. Vincentius-Krankenhaus in Karlsruhe ab.[779] Seit seinem Rückzug von der polytechnischen Schule und seiner Denkmälerforschung verlagerte sich sein Interesse stärker auf das Gebiet des Kirchenbaus. Schon die Kuppel der Orangerie verweist jedoch darauf, daß in der Praxis eine strikte Trennung zwischen technisch-konstruktiven Lösungen im Kirchenbau und Profanbau weder möglich noch nötig war. Die an den Steinbauten der Orangerie vorkommenden Portalbekrönungen, die ausgebildete Bauornamentik und die Dekorierung der Wandflächen durch Schmuckmauerwerk beeinflußten auch die späten Kirchen, von denen im folgenden eine Auswahl vorgestellt wird.

4. 3 "Freie Reproductionen" des altchristlichen Stils (1847-1863) - Späte Kirchenprojekte in Auswahl

Bis zur Mitte des Jahrhunderts hatte sich der von Hübsch verfochtene Basilikenstil neben konkurrierenden Strömungen breite Akzeptanz sichern können. Die begleitende architekturtheoretische Debatte um den Baustil hatte sich indes verschärft und führte auch in der gebauten Architektur zwischen 1840 bis 1860 zu einem immer heterogeneren Gesamtbild. Die Unterschiede zwischen Rationalisten,

---

sind Resultat der Restaurierung der Orangerie, vgl. Beseler /Gutschow (1988), Kriegsschicksale deutscher Architektur, Bd. II , Karlsruhe , 1155 f., zur ornamentierten "Außenhaut" auch Dolgner (1997), "Der Stilpluralismus in Theorie und Praxis", 98-99

[779]Das Vincentius- Krankenhaus (in den 1970er Jahren abgebrochen) war ein über rechteckigem Grundriß errichteter, dreistöckiger Bau mit Walmdach und soll 1861 für die Ordensschwestern errichtet worden sein. Trotz intensiver Recherchen fanden sich keine Pläne, die Aufschluß über die ursprüngliche Gestalt gaben. Der Bau wird von A. Valdenaire 1926 erwähnt.

Eklektikern und dogmatischen Vertretern der Neogotik hatten sich herauskristallisiert, wobei die Grenzen zwischen den genannten Gruppen schwer zu ziehen sind. Schon anhand der theoretischen Position Hübschs zwischen 1838-1858 wurde deutlich, daß er seine im Kern unveränderte Architekturauffassung nur schwer diesem in den vierziger Jahren einsetzenden Paradigmenwechsel anpassen konnte. Ein Problem stellte die schwindende Bedeutung des Klassizismus dar, der "negativer Bezugspunkt" seiner eigenen Architekturtheorie war. Mit dem 1842 begonnenen Weiterbau des Kölner Doms unter Friedrich Wilhelm IV. erhielt die neogotische Strömung Auftrieb, doch selbst das "byzantinische" Lager zerfiel in Vertreter der "altchristlichen" und einer stärker an mittelalterlichen Vorbildern orientierten Richtung. Wie bereits dargelegt, reagierte Hübsch als Theoretiker auf diesen Pluralismus mit gesteigerter publizistischer Aktivität, wobei er "seinen" Rundbogenstil von den restlichen Varianten abzugrenzen suchte. So äußerte er beispielsweise noch 1861 in einer Stellungnahme zum Bau einer Pfarrkirche, die gotischen Merkmale des vorliegenden Entwurfs seien nicht gutzuheißen. Stattdessen empfahl er den "altchristlichen Styl, der nicht mit (dem ?) massenhaften romanischen verwechselt werden darf."[780] Im selben Jahr erwiderte Hübsch dem erzbischöflichen Ordinariat bezüglich einer später vorzustellenden Kirche für Emmendingen, eine "anständig gestaltete Kirche" sei bei knappem Bauetat durch den "einfachen altchristlichen Baustyl statt des theureren gothische (n ?)" zu errichten.[781] Wie die Rechtfertigung des Stilkonzepts nicht mehr ohne Hinweise auf historische Vorläufer auskam, waren auch die Entwürfe in stärkerem Maße als zu Beginn seiner Karriere "aus der künstlichen Düngung kunsthistorischer Einflüsse"[782] gespeist. Galten ihm die eigenen theoretischen Grundlagen einerseits "*unumstößlich*", war er doch andererseits mit seinen ausgeführten Bauten nie völlig zufrieden und strebte eine Weiterentwicklung an.[783]

Dies bedeutete freilich keine grundsätzliche Neuausrichtung im reifen Werk, sondern lediglich eine größere Variationsbreite der vertrauten "Elemente". Die konstruktiv-technische Auffassung des Baustils, wie auch die Vorbildlichkeit

---

[780]GLA 422 / 1713 (Kirchenbaulichkeiten, Müllheim), Schreiben des Architekten vom 8. 2. 1861, Gutachten zum Neubau einer Kirche in Müllheim /Baden, MS, 7 Seiten, das Zitat auf Bl. 5

[781]GLA 422 /1580, Kirchenbaulichkeiten /Emmendingen, Schreiben des Architekten vom 26.6. 1861, Replik zum eingesandten Entwurf zum Bau einer katholischen Kirche

[782]Fritz Schumacher, Strömungen in der deutschen Baukunst seit 1800, Köln 1955 , 63

[783]"... ich bin es noch kaum mit meinen neuesten Gebäuden" : Schon anläßlich seiner ersten "Bauwerke"-Serie betonte Hübsch die Vorläufigkeit seines Standpunkts , s. Hübsch (1838), 1

"altchristlicher" und frührenaissancehafter Formensprache blieben konstant. Ist die frühe Strenge in den späten Bauten auch durch eine größere Kombinationsfülle und Ausschmückung überwunden, erweiterte sich das Repertoire der Raum- und Gewölbetypen mit Ausnahme überwölbter Oktogone nicht wesentlich. Eine gleichwertige Wahl zwischen geschlossenen Bausystemen konnte es durch die moralische Forderung nach künstlerischer Aufrichtigkeit angesichts pluralistischer Tendenzen auch im Spätwerk nicht geben. Aus Prinzipientreue verweigerte sich der Architekt dem vordringenden Stilpluralismus, dem allein die "Geschichte zeitgemäß" wurde.[784]

4.3.1 Entwürfe für "Hauptkirchen"

Im Jahrzehnt vor der badischen Revolution hatte Hübsch sich nach eigenen Worten "mehr literarisch" mit Sakralarchitektur befaßt, womit er seine vorbereitenden Studien zum erörterten "Werk über Kirchenbau" meinte.[785]
Bislang wurde die nach 1850 wiederaufgenommene Kirchenbautätigkeit als "Anzeichen für den Zug der Zeit zur mystisch verstandenen Religiosität des Katholizismus" gedeutet, wobei die Verlagerung auf den katholischen Kirchenbau als Konsequenz der Konversion in Rom 1849 aufgefaßt wurde.[786] Da das ästhetische Programm eines Zusammenspiels aus Architektur, Plastik und Malerei ohnehin der italienischen Kunst bis zum frühen 16. Jahrhundert verpflichtet blieb und ohne freigebige Mäzene kaum zu verwirklichen schien, deutet die Anlehnung an die Institution Kirche als Auftraggeber zugleich auf die elitäre Abgehobenheit dieser spätromantischen Haltung. Während Hübschs Kontakte zu Friedrich Overbeck und Peter Cornelius vor Beginn der Speyerer Domrestaurierung z.B. im Jahr 1852 nachweisbar sind, ist Valdenaires Vermutung, Hübsch habe aus "tiefer Frömmigkeit" sein Wirken (d.h. wie Friedrich Overbeck) nurmehr in den Dienst der katholischen Kirche stellen wollen, nicht durch Äußerungen des Architekten

---

[784]s. M. Steinhauser / M. Brix, "Geschichte in der Baukunst. Zur historistischen Architekturdiskussion in Deutschland", in: Steinhauser / Brix (1978), "Geschichte allein ist zeitgemäß", 199-310

[785]Urlaubsgesuch Hübschs an das großherzoglich badische Finanzministerium vom 12. 09. 1849 : "...und es werden auch keine technischen Superarbitrien von Seiten der Grossherzoglichen Ministerien gefordert. Daher habe ich mich in der letzten Zeit mehr literarisch mit der Architektur beschäftigt. Namentlich habe ich den Vorsatz gefasst, ein Werk über Kirchenbau herauszugeben, worin besonders dargetan werden soll, dass man den heutigen Kirchenbau ebenso auf den bisher gänzlich verkannten altchristlichen Kirchenstyl basiren muss...", GLA, Dienerakte (Urlaubsgesuche), hier zit. n. Valdenaire 1926, 44

[786]Bringmann (1968), (zu Hübsch), das Zitat S. 123. Zur Konversion vgl. Chronographie / Anhang dieser Arbeit, "1849"

gedeckt.[787] Gegen eine solcherart *religiös* verengte Kunstausübung, die Architektur als Emanation einer Weltanschauuung begreift, spricht auch ein bislang übersehener Beitrag zur aktuellen Bauaufgabe eines "evangelischen Doms". Dieses 1847 publizierte Projekt ist nur durch die Beschreibung in "Die Architectur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Sculptur" erhalten.[788] Ein früheres Entstehungsdatum ist möglich, da Cornelius seit Beginn der vierziger Jahre im Auftrag des preußischen Königs Fresken für einen protestantischen Dom in Berlin entwarf, der nach erhaltenen Entwürfen Friedrich Wilhelms IV. und seiner Architekten Friedrich August Stüler und Ludwig Persius als "altchristliche" Monumentalbasilika mit drei bis fünf Schiffen geplant wurde. Obwohl der Bau eines Berliner Doms schon vor der Revolution als undurchführbar galt, beflügelte die Idee Architekten und Theoretiker zu zahlreichen Plänen und Diskussionen. Wichtigster Vertreter der "altchristlichen" Richtung war der König selbst, der alle Künste einschließlich "altchristlicher" Gesänge zur Wiederbelebung einer nationalen Volksfrömmigkeit unter preußischer , d.h. protestantischer Hegemonie ersehnte.[789] Da Hübsch mit Bunsens Basilikenwerk vertraut war und 1842 u.a. nach Berlin und Norddeutschland zum Studium der Architektur reiste, ist sein Vorschlag "für einen großen evangelischen Dom" im Kapitel über den neuen Baustil wohl vor diesem zeitgenössischen Hintergrund zu sehen.[790] In der Entwurfsidee spiegeln sich

---

[787]"Es lässt sich denken, dass der Künstler nach dem Übertritt zum katholischen Glauben... von tiefer Frömmigkeit erfüllt mit ganzer Hingabe sich in den Dienst der Kirche stellte. ", s. Valdenaire (1926), 181. Die Konversion zu diesem späten Zeitpunkt hat nicht mehr den ideengeschichtlichen Hintergrund der durch Friedrich Schlegel ausgelösten Konversionswelle zur Zeit der Freiheitskriege, die Schlegel als "Salto mortale in den Abgrund der göttlichen Barmherzigkeit" bezeichnte, F. Schlegel , zit. n. Jauslin (1988), 50 f., zu Overbeck ibid., 79, 87 f. - Es spricht einiges dafür, daß die älteren Biographen Hübsch mangels autographischer Zeugnisse nach Ethosmerkmalen einer "nazarenischen" Künstlerauffassung (Overbeck, Veit, Schnorr von Carolsfeld) stilisierten.

[788]Hübsch (1847 /1985), Kap. 16, 214 f. Der Entwurfsidee hat der Architekt leider keine Skizze beigegeben.

[789]Auf die zahlreichen Projekte zum Berliner Dom kann hier nur verwiesen werden. Einen Überblick bietet Carl Schümann, Der Berliner Dom im 19. Jahrhundert, Berlin 1980, die wichtigsten Projekte erörtern Fritsch 1893, 202 ff. und Bringmann (1968), 164 ff. Die Entwürfe, die Friedrich Wilhelm IV. seit den dreißiger Jahren bis 1845 ausarbeitete, sind teilweise publiziert in: L. Dehio, Friedrich Wilhelm IV. , ein Baukünstler der Romantik, München 1961

[790]Es ließ sich jedoch kein Hinweis finden, daß Hübsch seinen Entwurf als kongenialen Wettbewerbsbeitrag zum Berliner Domprojekt ausarbeiten wollte; auch Carl Schümann (1980) erwähnt in seiner Darstellung der teilnehmenden Architekten Hübsch nicht. Da die Frage nach dem Ursprung der christlichen Kirchenbaukunst ihn jedoch in den vierziger Jahren beschäftigte und er 1847 auch Zerstermanns Untersuchung über Basiliken erwähnt, ist dieser Entwurf eng mit der archäologischen Debatte um die Basilika des Frühchristentums verknüpft.

erweiterte architekturgeschichtliche Kenntnisse, die aus dem Studium der europäischen Sakralbautradition resultierten. Mit der über oblongem Grundriß projektierten, dreischiffigen Basilika "mit breitem nicht allzu hohen Mittelschiff" knüpft der Karlsruher Architekt zunächst an sein Grundmodell vor 1838 an. Während in den Berliner Basiliken die Schiffe oft durch antikisierende Kolonnaden abgetrennt waren, dachte Hübsch wie stets an "zwei sehr lichte Säulenarkaden" und einen halbkreisförmigen, in Breite des Hauptschiffs angelegten Chor. Die Bulacher Chorturmlösung wird nun auf das protestantische Domprojekt übertragen :

> "Die Türme .. sind bei evangelischen Kirchen .. an das Ende der Seitenschiffe , die .. gewöhnlich gleiche Breite mit ersteren haben, zu stellen, als nach altchristlicher Weise keine Nebenchöre angebracht werden. "[791]

Die bei frühchristlichen Kirchen noch nicht vorkommende Orgelempore soll nicht über dem Eingang angelegt werden, um dessen "Grossartigkeit" nicht zu verringern - doch wohin sie stattdessen soll, wird nicht erwähnt.[792] Die schmäleren Seitenschiffe sollten wiederum Emporen "in bedeutender Höhe" erhalten, "damit die darunter befindlichen Seiten-Schiffe nicht allzu gedrückt erscheinen". Das Kirchenschiff im eigentlichen Sinne dürfe nicht zu lang angelegt werden, damit sowohl gute Akustik und der Blick zur "nicht sehr hoch über dem Kirchenboden angelegt (en)" Kanzel gewährleistet blieben. Hübsch hielt also an dem fünf- bis sechsjochigen Schiff fest, wollte diesem jedoch unter Hinweis auf die historische Herausbildung eigenständiger Baptisterien einen oktogonalen "*Taufraum*" als Zentralbaukörper angliedern. Dieser tritt am Außenbau durch eine Kuppel deutlich hervor und bildet im Inneren "in *symbolischer* Folgerichtigkeit ... ein feierliches Atrium der Kirche" (sic !), ist vom übrigen Schiff jedoch "durch große mit Glas geschlossene Öffnungen" als Raum im Raum abgesondert.[793] Eine Seite dieses integrierten Baptisteriums-Oktogons soll dabei der Breite des Mittelschiffs entsprechen und bei größerem Aufwand zusätzlich "mannichfache Vorhallen und Loggien" erhalten. Als Würdeformel eines großen Doms hielt Hübsch solche Loggien auch an der "fensterlosen Chorfaçade" für angebracht. Haupt- und Nebenschiffe sollten nach den Errungenschaften moderner Gewölbetechnik , vermutlich also wie die Bulacher Kirche mit queroblongen Flachtonnen überwölbt werden.[794]

---

[791]Hübsch 1847 (1985), wie oben
[792]ibid., 215
[793](Hervorhebung der Autorin), vgl. ibid. : "Der Raum zur Taufe... ist bei einer Hauptkirche nach altchristlicher Weise , wo für dieses...große Baptisterien errichtet wurden, mit besonderer Würde hervorzuheben, also in der Mitte , und zwar vorn, anzubringen. "
[794]vgl. Hübsch 1847 (1985), 209-10

Obwohl im Kommentar auf die Baptisterien verwiesen wird, die seit dem 4. Jahrhundert oft neben Bischofskirchen errichtet wurden, stellt die Abfolge aus Vorhalle (Narthex), überkuppeltem Zentralbau und sich anschließender Basilika mit Glockentürmen eine eklektische Komposition dar. Indem der Taufe wieder "nach altchristlicher Weise" ein eigener Raum zugewiesen wird, gliedert sich der Innenraum nach der Funktion in drei Räume : Taufe, Predigtraum und Bereich des Abendmahls (Altar). Architektur erhält damit durch die romantische Idealisierung des "urchristlichen" Ritus eine Symbolik zugewiesen, die dem protestantischen Kirchenbau der Neuzeit fremd sein mußte. Hübsch suchte damit zumindest im Fall der Kirche als "Monument" eine Wiederbelebung des christlichen Ursprungs im liturgischen wie im architektonischen Sinn. Ein ähnliches, an ein Langhaus geschlossenes Oktogon mit zentralem Taufbrunnen findet sich in Anton Hallmanns Entwurf für einen Berliner Dom schon 1845. Die dortige "Taufhalle" öffnet sich nach Kimpels Rekonstruktion in Längsrichtung zu Langhaus und Chor, in der Querachse zu den Vorhallen der Nebeneingänge; in der Diagonale schließen sich vier apsidenförmige Exedren à S. Lorenzo maggiore an. Hübschs Idee zur Taufkapelle als "Atrium" ist jedoch wahrscheinlicher aus dem Studium frühchristlicher Baudenkmäler hervorgegangen, zumal sich in Hallmanns Kuppelraum die liturgische Funktion mit der politischen Symbolik einer Ruhmeshalle der Nation vermengte.[795]

Projekt zum Neubau einer zweiten evangelischen Stadtpfarrkirche in Karlsruhe

Die Frage nach der Form evangelischer Kirchen beschäftigte Hübsch auch in einem chronologisch sich anschließenden Entwurf einer zweiten evangelischen Stadtkirche aus dem Jahre 1853.[796] Der Entwurf hatte ein katholisches Pendant und gehört wie jener zu einer Reihe später Kirchenentwürfe, die als "freie Reproductionen des

---

[795]Dies entsprach der Zielsetzung Friedrich Wilhelms IV., dem Berliner Dom in Konkurrenz zum Großunternehmen in Köln eine nationale Signifikanz über preußische und konfessionelle Grenzen hinaus zu verleihen. Zum Berliner Domentwurf Hallmanns vgl. Sabine Kimpel, Der Maler-Architekt Anton Hallmann (1812- 1845), Diss. Univ. München 1974, 54-56. Zu möglichen Anregungen vgl. Hübsch, Altchristliche Kirchen nach den Baudenkmalen (1862), Atlas, Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands der Domkirche in Istrien, Tafel XVII : Eine dreischiffige Basilika hat einen vorgelagertes Atrium mit acht Säulen, ein darauffolgendes Baptisterium (Rundkirche) und einen später vorgesetzten Glockenturm.

[796]GLA 422-617-23 ; GLA 206/2299 (Mikrofilm); vgl. Valdenaire 1926, 46-48 ; Zell 1864, 350 ; Göricke 86 f.

altchristlichen Styls"[797] im Tafelband seiner Denkmälerpublikation erschienen und im folgenden einen Überblick über seine späten Bauideen geben sollen. Sechs Jahre nach seiner "Domskizze" schlug Hübsch abermals eine Basilika mit Chortürmen als dem evangelischen "Cultus" adäquate Form vor (Abb. 150-153) . Die Charakteristika dieses Stadtkirchenprojekts sind in der Skizze des "neuen Stils" 1847 vorweggenommen , und auch der erläuternde Kommentar widmet der Baustilfrage nun apologetische Ausführungen zur Kirchenbaustilfrage :

> "Als der dem aesthetischen Standpunkte der Gegenwart, und vorzugsweise dem evangelischen Cultus am meisten entsprechende Baustyl muß nach reiflicher Erwägung, und unbefangener Vergleichung der verschiedenen christlichen Style derjenige erklärt werden, welcher in den früheren christlichen Jahrhunderten - namentlich von Constantin dem Großen bis zum Beginn des Mittelalters - nicht allein im Orient, sondern auch im damals cultivirten Occident blühte, und welcher der altchristliche genannt wird."[798]

Die strikte Zurückweisung der Gotik für den Kirchenbau der Gegenwart umfaßt acht Manuskriptseiten und greift über das Anliegen einer Entwurfserläuterung hinaus. Hübsch zeigt sich über die Wertschätzung der Gotik beunruhigt, denn "man geht von mancher Seite so weit, daß man den gothischen Baustyl ...(..?) als denjenigen erklärt, welcher unter allen .. Baustylen auf das passendste für die gegenwärtige Zeit, und namentlich für Deutschland seyn würde."[799] Seitdem sich beim Wettbewerb für die (evangelische) Nikolaikirche in Hamburg der neogotische Basilikaentwurf George Gilbert Scotts durchgesetzt hatte, gerieten die Anhänger des Rundbogenstils in Legitimationszwänge.[800] Die bessere Eignung frühchristlicher Formen suchte Hübsch nicht mehr mit "Zweckmäßigkeit" und "Wohlfeilheit" allein, sondern mit dem "Cultus", der evangelischen Konfession zu begründen, der eine

---

[797]Hübsch, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen, Tafelband 1862, Legende zu Tafel LVIII ff.

[798]Hübsch ", Erklärung des in VI. Blättern vorliegenden Entwurfs einer evangelischen Kirche für die Residenz Stadt Carlsruhe", 10.10. 1853, GLA 206 / 2299 (Mikrofilm)

[799]GLA 206 / 2299, Entwurfskommentar, wie oben, hier Abs. III "Der Baustyl". Die Kritik an der Neugotik ("der germanische Styl") deckt sich mit derjenigen der Schriften von 1847 und 1858 ("Allgemeiner Theil").

[800]Der Architekturwettbewerb zum Neubau der Hamburger Nikolaikirche erhielt im Kampf der Baustile der vierziger Jahre paradigmatische Bedeutung. Zunächst hatte Gottfried Sempers Kuppelkirche in einem freien Rundbogenstil den ersten Preis gewonnen; eine zweite Jury gab jedoch George Gilbert Scotts neugotischer Basilika (im Entwurf noch fünfschiffig) den Zuschlag. Die alte Begründung, der gotische Stil eigne sich nicht für protestantische Kirchen, war damit durch die Praxis hinfällig geworden, die Stimmung in der Architekturdebatte der Neugotik wohlgesonnen. Hübschs lange Kritik an der Neugotik in der Erläuterung (GLA 206 / 2299) ist m.E. hiervon angeregt, da die dogmatischen Neugotiker den Baubeginn (1846) als Sieg ihrer Richtung feierten, s. Fritsch (1893), 221, f. und 231; Bringmann 1968, 163; zum Stilstreit vgl. A. Mann (1966), 58 ff.

Imitation mittelalterlicher Vorbilder nicht zulasse. Die Argumente für einen "objectiven", "classisch-christlichen" Baustil sind aus der Schrift von 1847 vertraut und werden hier noch mit dem Hinweis auf die kongenialen Bestrebungen in Preußen und Berlin untermauert, wo der "altchristliche Stil" im evangelischen Kirchenbau richtungsweisend sei.[801] Ins städtische Umfeld füge er sich ohnehin besser ein als "gotische", d.h. an mittelalterliche Stile anknüpfende Bauten. Im jungen Karlsruhe galt dies doppelt, beabsichtigte er doch, die evangelische Kirche seinem Finanzministerium gegenüberliegend zu errichten. Als Pendant zum Kunstmuseum auf der anderen Seite des Areals hätte der Bau, wäre er ausgeführt worden, auf einem Grundstück zwischen den Parallelstraßen "Innerer" bzw. "Vorderer Zirkel" mit der Eingangsfassade zur Waldhornstraße gewiesen und die Silhouette der Residenz markant verändert : Nach der Serie der Profanbauten sollte sich der Rundbogenstil nun auch im Kirchenbau der Residenz niederschlagen.[802]

Karlsruhe hatte zu diesem Zeitpunkt zwei evangelische Kirchen : Die von Jeremias Müller 1773 erbaute Kirche der reformierten Gemeinde im sogenannten "Zopfstyl" und die prächtige Stadtpfarrkirche mit korinthischer Tempelfront, die Weinbrenner am Marktplatz dem Rathaus gegenüber zwischen 1807- 16 errichtet hatte.[803] Möglicherweise angeregt durch die 1846 begonnenen, doch erst nach 1860 notwendigen Stadterweiterungspläne, begründete sein Schüler 1853 die Notwendigkeit einer zweiten evangelischen Kirche mit einer stetig wachsenden Gemeinde.[804] Die Kirche seines Lehrers biete bei "schlechter Akustik" lediglich 1.909 Personen Platz, während seine Kirche durch überlegene Konstruktionsweise 2.744 Personen aufnehmen könnte.[805] Schon diese Begründung läßt den Wunsch

---

[801]GLA 206 / 2299 : Vier Argumente werden angeführt 1) Der christliche Ausdruck, 2) die Affinität zur Gegenwart , deren Ethos ebenfalls wieder mehr am Urchristenthum orientiert sei, 3) die Kompatibilität mit bereits vorhandener Bebauuung 4) der günstige Kostenaspekt.

[802]Ich beziehe mich auf den zugehörigen "Situations-Plan der projectirten zweiten evangelischen Kirche der Residenzstadt Carlsruhe", G-Karlsruhe 617 (o.Abb.), in welchem Straßenverlauf und Altbebauung eingetragen sind. Die Kirche hätte dem Haupteingang seines Finanzministeriums gegenüber gelegen und gemeinsam mit der Kunsthalle an der Waldhornstraße - und später dem badischen Hoftheater auf derselben Achse - ein Ensemble seiner Bauten in direkter Nachbarschaft zum Schloß ergeben, s. a. Valdenaire 1926, 47

[803]Weinbrenners Stadtplanung hatte den Vorgängerbau von Müller (1775 geweiht) verdrängt s. Dehio Baden-Württemberg I (1993), 397 ; Asche, Karlsruhe. Die Stadtgeschichte (1998), "Kirche und religiöses Leben", 103 f.; 108; zu Weinbrenners ev. Stadtkirche ibid., 213 ff., bes. 216- 217

[804]Die Bevölkerung wuchs jedoch nicht, sondern nahm nach der Revolution sogar leicht ab, vgl. Kurt Ehrenberg (1909), 157; s. Karlsruhe (1998), 232 f.

[805] s. GLA 206/ 2299, II. "Größe der projektierten ev. Kirche ":
Länge des Kirchenschiffs : 148 Fuß

erkennen, sich durch den Bau einer repräsentativen Basilika an einem zentralen Ort der Residenz zu verewigen. Die hier gewählten Lithographien (1862) stimmen, von kleinen stilistischen Abänderungen abgesehen, mit dem "Entwurf in sechs Blättern" überein, den Hübsch dem Finanzministerium 1853 präsentierte.[806] Grundsätzlich knüpft die dreischiffige Basilika mit schlanken Chortürmen und dreiachsiger Rundbogenvorhalle an frühere Pläne an. Von der Vorhalle führen seitliche Treppen zu den Emporen; das siebenjochige Langschiff wird wie bei den katholischen Pfarrkirchen durch eingezogene Turmrisalite um eine Achse gestreckt und schließt nun mit einer halbkreisförmigen Apsis in Breite des Hauptschiffs ab (Abb. 150). Die früher bevorzugten Kanzelaltäre waren durch eine Verordnung seit 1852 abgeschafft worden, die auch für evangelische Kirchen die Anlage eines eigenständigen Chors zwingend vorsah.[807] Im Plan von 1853 verlängerte Hübsch die Tiefe des Chors, indem er zwischen die Turmrisalite mit den Fürstenlogen und die Apsis ein schmäleres Vorjoch schob, wodurch der Grundriß einem lateinischen Kreuz mit kurzen Querarmen ähnelt.[808] Die spätere Lithographie ist eine vereinfachende Variante, die sich aus dem Verzicht auf die fürstlichen Hoflogen erklärt. Diese brachte Hübsch in den Turmrisaliten in zwei Geschossen unter. Da keine Altarwand mehr eingezogen werden konnte, mußten die fürstlichen Treppenhäuser, Sakristei- und Requisitenkammern nun zwischen den Logen und der Chornische untergebracht werden. Die Querarme haben 1853 je drei, 1862 nurmehr zwei Seitenportale, die der fürstlichen Familie und den Geistlichen eigene Zugänge zu ihren Räumen geboten hätten. Der erste Entwurf ist damit stärker auf die Karlsruher Gegebenheiten zugeschnitten, während der im Spätwerk publizierte Plan als Demonstrationsobjekt eines freien "altchristlichen" Stils davon abstrahieren durfte. Die Chortreppen sind 1862 entsprechend um ein Joch nach hinten versetzt ; die 1853 noch quadratische Vierung auf die Turmbreite reduziert.[809] In der

---

Breite, inkl. Seitenschiffe : 100 Fuß
Kapazität: im Mittelschiff zzgl. der beiden Seitenschiffe : 2.362 Personen; auf den Emporen 370 Personen, in den Hoflogen 10-12 Personen

[806](o.Abb.) Baupläne GLA-G-Karlsruhe 617-623. Neben dem erwähnten Lageplan besteht dieser Plansatz aus: Bl.1,"Grundriss zu ebener Erde"; "Bl.2 "Grundriss der Emporen"; Bl.3, aquarellierter Aufriß der "Haupt-Façade"; Bl.4 "Chor-Façade", Bl. 5, Querschnitte zum Chor und zum Eingang; Bl. 6 "Laenge-Durchschnitt".

[807]"Verordnung vom 6. Juli 1852 den Neubau evangelischer Kirchen betreffend", hier n. Hübsch GLA 206 / 2299, I. Architectonische Anordnung. Zur Veröffentlichung im Großherzoglichen Regierungs-Blatt (Karlsruhe) vgl. Göricke 1974, Anm. 169. Diese Verordnung folgte übrigens dem Vorbild Preußens.

[808]GLA-G-Karlsruhe 618-19, Grundrisse

[809]Der 1853er Plan zeigt auch nur "eine bedeckte und geschlossene Unterfahrt" am linken Querarm ("d"), während der 1862er Plan wegen der Symmetrie zwei erhielt. Nach der Legende von 1853 befand sich im linken Turmuntergeschoß eine untere

Außenansicht laufen die schlanken Chortürme wie 1862 (Abb. 152) in runde Turmaufsätze und spitze Pyramidendächer aus. Die Chorapsis wird von den niedrigeren Sakristei- und Treppenhausanbauten mit flachen Pultdächern flankiert. Das oberhalb der Rundbogenfenster geführte Gurtgesims der Apsis setzt sich am zweiten Turmgeschoß bündig fort. Im Unterschied zur Lithographie sollte das Licht durch sehr hoch angesetzte Fenster mit Gewände einfallen. Auf romanische Vorbilder wie die Speyerer Chorfassade weist eine darüberliegende Zwerggalerie aus Drillingsarkaden mit zierlichen Säulchen hin (o. Abb.). Das flache Kegeldach der Apsis und die darüber aufragende Giebelwand des Schiffs unterstützen diesen Eindruck.[810]

Auch der 148 Fuß lange Innenraum erscheint als eigenartige Synthese des Bulacher Mittelschiffs und dem Typus überwölbter Emporenbasiliken (Abb. 151).[811] Über einer mit Rundbogentonnen überwölbten Vorhalle liegt wie stets die Orgelbühne. Zwölf kolossale Säulen aus Granit, deren Wirkung durch die hohen Postamente und die mit Akanthusblatt verzierten Kompositkapitelle noch gesteigert wird, lösen die einfachen Backsteinpfeiler der frühen Kirchen ab.[812] Die Arkadenwände des Hauptschiffs sollten nach dem Vorbild römischer Kirchen Freskenzyklen mit dem Leben Christi erhalten. In der darüberliegenden Zone des Obergadens laufen die an Bulach erinnernden, reich ornamentierten Transversalbögen des Gewölbesystems über Wandkonsolen mit Akanthusblättern an. Zwischen diese sind wiederum Segmenttonnen mit diametralem Gurtbogenverlauf gespannt, wie auch der Querschnitt von 1862 sie abbildet (Abb. 153). Die in Bulach vorbereitete Gewölbekonstruktion ist nach dem Kommentar " auf eine (der altchristlichen

---

Fürstenloge ("f") mit Blick auf das in der Mitte vor den Chortreppen befindliche Taufbecken "l" und den Altar in der Nische ("k"); auf der gegenüberliegenden Seite die "Loge für die Geistlichen" (p"). Zu beiden Seiten schließen sich separate "Vorplätze" vor die Logen, die mit Wendeltreppen zu den Emporen verbunden sind. Diese Anordnung auch 1862. - Im Emporengeschoß lag links vom Chor die entsprechende "obere Fürstenloge"; auf der gegenüberliegenden Seite hingegen eine quadratische Sänger- und Orchester-Tribune ("h"), s. GLA 206 / 2299 , "Erklärung des in VI. Blättern vorliegenden Entwurfs einer evangelischen Kirche..."

[810]s. GLA-G-Karlsruhe 621, "Entwurf zu einer evangelischen Kirche für die Residenz.../ Bl. IV / Chor-Façade". Durch die zentrale Lage gestaltete Hübsch die Chorseite mit Turmuhren und reich ornamentierten Schallarkaden als zweite Schaufassade.

[811]Neben den bereits unter 4.1 genannten römischen Beispielen kommt die Kirche S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel als direkte Anregung in Betracht.

[812]Diese Postamente wurden erst bei den späten Kirchen in Bietigheim und Ludwigshafen verwirklicht; vgl. Tafel LVIII, wo die Figuren die Höhe der Postamente verdeutlichen sollen. Die Anzahl der Säulen bezieht sich m.E. bewußt auf die zwölf Apostel, die im malerischen ikonographischen Programm ebenfalls erwähnt werden und der Vorliebe für frühchchristliche Kunst entsprechen.

Architectur eigenthümliche) Weise gestaltet". [813] Den Übergang zum zweistöckigen, mit einer Halbkuppel bedeckten Chor bildet ein breiter Triumphbogen, an dem sich die Horizontalgliederung des Hauptschiffs fortsetzt. An ravennatische Vorbilder erinnern die mit "Lineamenten" verzierten Vertäfelungen am Chorbogen. Die Einrichtung der zweistöckigen Seitenschiffe folgt keinem bestimmten historischen Vorbild, sondern einem ästhetischen Anliegen : Um zu verhindern, daß die Säulen von den Emporen durchschnitten wurden, erhielten die Nebenschiffe über einem segmentbogenförmigen Arkadengeschoß schmale Galerien. Sie sollten nur ein Drittel der Schiffsbreite beanspruchen, so daß sich zwischen den Säulenbogenstellungen des Hauptschiffs und den Emporen mit Rundbogentonnen überfangene Nebenschiffe ergeben. Der Querschnitt von 1862 zeigt die statisch optimierte Variante mit Viertelkreistonnen - beim linken Bogenprofil wurden sogar die Schubwirkungen eingetragen. Die Rundbogentonnen der Galeriegeschosse verlaufen diametral zum Hauptgewölbe und wiederholen den Rhythmus der Säulenbogenstellungen. Das Emporengeschoß ist jochweise durch Trennwände gegliedert, deren Verbindungstüren eine Enfilade entstehen lassen. Durch diese Anlage der "Seiten-Galerien" wollte Hübsch sich von Weinbrenners Karlsruher Emporenhalle , der evangelischen Stadtkirche absetzen, die ihm zu eng erschien. Schlanke Säulen ohne deutliche Verjüngung und weite Interkolumnien sollten den Predigtraum akustisch und optisch verbessern. Die Kanzel ist nach dem Plan von 1853 am rechten Chorpfeiler angebracht, das Taufbecken sollte vor die Chorstufen gestellt werden. Der erhöhte Baldachinaltar ähnelt einem eklektischen Altarentwurf mit bekrönenden Heiligenplastiken, der in der Spätpublikation noch 1862 gemeinsam mit historischen Altartypen abgebildet wurde.[814]

---

[813]GLA 206 / 2299, wie oben; vgl. Querschnitt zur Eingangsseite, Bl. V, GLA-G-Karlsruhe 622, rechts

[814]GLA , 206 / 2299, I. , Bl. 4 . Die Gewölbeform sei so gestaltet, damit "sich hier kein störender Nachhall fortpflanzen kann." Zu den Emporen heißt es, sie dürften " das emporstrebende Haupt-Verhältniß des Mittelschiffs" nicht unterbrechen, "was bei einer evangelischen Kirche umsomehr zu vermeiden seyn dürfte, als dieselbe ohnehin nicht so hoch, wie eine katholische gebaut werden kann." ; vgl. Hübsch (1862), Atlas, Tafel LVII, "Instruction über die historische Entwickelung der rituellen Einrichtungen die verschiedenen .. Altar-Anlagen von der ältesten christlichen Periode bis zur Neuzeit", 1) Altartisch; 2) Relief, das einen Altar mit Ciborium darstellt; 3) Baldachinaltar von S. Clemente (Rom); 4-5) romanischer Ciborien-Altar (S. Ambrogio, Mailand); 6) romanischer Altar mit Rückwand ("Kirche zu Wechselburg"); 7) gothischer Flügel-Altar; 8) Baldachin-Altar aus der Früh-Renaissance; 9) Altar der Spätrenaissance (mit Rückwand) ; 10-11 Projecte zu Altären: "*Altar mit Baldachin*" (unrealisierte Entwürfe)

Für die evangelische Stadtkirche war ein ornamentales, malerisches und plastisches Programm vorgesehen, das prinzipiell den bereits dargelegten archäologischen Studien verpflichtet ist. Die Fresken sind gleich Mosaikbildern durch Lineamente eingefaßt, wie sie zur selben Zeit ähnlich in der Speyerer Domausmalung ausgeführt wurden.[815] Die Konche des Chors sollte 1853 ein "Abendmahl auf Goldgrund" erhalten; die geschlossenen Chorwände darunter mit Darstellungen der "die vier Hauptpropheten" ausgemalt werden.

Auch für die Kirchenfassade waren Heiligenstatuen und Wandbilder geplant. Die mit doppelten Säulenstellungen prächtig gehaltene Vorhalle sollte Fresken und Reliefs in den Lünetten über den Türen erhalten. Für das von einem Zahnschnittfries umrandete Giebelfeld war ein Mosaik mit der Himmelfahrt Christi vorgesehen, überragt von den drei christlichen Kardinaltugenden als Akroterien. Die vier Evangelisten auf der Brüstung der Vorhalle sind von sitzenden Engeln umgeben.[816] Der aquarellierte Präsentations-Aufriß von 1853 veranschaulicht den Übergang zu einer dekorativen Polychromie. Der in bräunlichrotem Ziegel geplante Bau sollte mit Einlegearbeiten verzierte Lisenen und weiße Hausteinrahmungen erhalten und steht mit den felderartigen Schmuckmauerwerken den Bauten des Botanischen Gartens nahe.[817]

Unerläßlich für den "Verticalismus des Ganzen" schienen dem Architekten die Türme, die die Silhouette der Stadt prägen sollten.[818] Da der Landesherr Leopold von Baden 1852 gestorben war, wollte Hübsch mit der Genehmigung des Prinzregenten Friedrich von Baden ein Denkmal bei Christian Daniel Rauch (1777-1857) in Berlin in Auftrag geben. Die überlebensgroße Bronzeplastik sollte auf einem von Hübsch entworfenenen Marmorsockel auf dem Vorplatz der Kirche aufgestellt werden, da der badische Herzog in Personalunion oberster Landesbischof war. Zwei diesbezügliche Skizzen Rauchs zeigen den Fürsten als gravitätischen

---

[815]vgl. Hübsch (1858), Teil II, Sp. 10, Rekonstruktion des frühchristlichen Zustands von S. Maria Maggiore, Atlas (1862), Tafel IX, fig. 3-6. Aufgrund der Beschreibung des Anastasius Bibliothecarus hielt Hübsch ornamentale Zierrahmen für einen integralen Bestandteil des "altchristlichen Styls" und ahmte dies in eigenen Kirchenentwürfen nach; zu Speyer s. Kap. V

[816]GLA 206 /2299, "IV. Die Ausstattung"

[817]GLA-G-Karlsruhe 620, "Entwurf zu einer evangelischen Kirche .../Bl. 3/ Haupt-Façade". Der Grundriß von 1853 zeigt bereits die gekuppelten Säulen der hier gewählten Perspektive aus den "Altchristlichen Kirchen" von 1862.

[818]GLA 206 /2299 : "...ein beeindruckendes Ansehen". Hübsch begründet ihre Situierung neben dem Chor nur mit dem Hinweis auf das Grundstück und den zu großen "Verticalismus" einer Zweiturmfassade für evangelische Kirchen. Seine Horizontalgesimse sollten offenbar die Wirkung des aufschießenden Mittelschiffs mäßigen, da er dies für unvereinbar mit dem evangelischen, bodenständigen Charakter empfand.

Herrscher in Uniform mit umgeschlagenem Mantel bzw. mit der hocherhobenen Rechten stehend, die linke Hand auf einem Löwen, dem Wappentier der Dynastie, ruhend. Das Projekt scheiterte aus Finanzierungsgründen gemeinsam mit dem ebenfalls vertagten Kirchenbau. Dieses Schicksal hatte Ende der vierziger Jahre schon Rauchs Goethe-Schiller-Standbild ereilt, so daß das Karlsruher Herzogsdenkmal zu den letzten Werken des Berliner Bildhauers gezählt hätte. Bedenkt man, daß die badische Revolution durch preußisches Militär unter dem "Kartätschenprinzen" Wilhelm niedergeschlagen wurde und im besetzten Baden blutige Standgerichte unter preußischer Besatzung vorausgegangen waren, ist der Wunsch der Karlsruher nach einem Leopold "in Zivil" recht verständlich. Der Herrschergestus erinnerte zu sehr an die reaktionären Vollstrecker der Berliner Politik im Großherzogtum, dessen Aufteilung unter Bayern und Württemberg vorübergehend erwogen wurde.[819] Hübschs Idee, das Denkmal auf einem Platz vor der Kirche und seinem Finanzministerium an der Waldhornstraße gegenüberliegend auszurichten, hätte ein Ensemble geschaffen, in dem der romantische Klassizismus des greisen Bildhauers sich mit dem Hübschen zu einem stimmungsvollen Gesamtbild vereinigt hätte.[820]

Das katholische Kathedralprojekt für Karlsruhe

Als konfessionelles Gegenstück zur vorgenannten Planung legte Hübsch dem Finanzministerium ebenfalls im Oktober 1853 den aufwendigen "Entwurf zu einer zweiten katholischen Kirche für die Residenz Carlsruhe"[821] vor. Auch für dieses Wunschprojekt hatte er bereits eine Lageskizze angefertigt, die eine Errichtung des repräsentativen Monumentalbaus an der Langen Straße, zwischen seiner polytechnischen Schule und der angrenzenden Dragonerkaserne vorsah. Der Kirchplatz sollte durch Bäume umsäumt werden, die Eingangsfassade zur Straße als prächtige Schauseite gestaltet werden. Die Höhe des Gebäudes war auf die Fernsicht

[819]Der Kriegszustand wurde 1852 aufgehoben, doch Preußen bestimmte jahrelang die badische Politik. Friedrich Wilhelm IV. wünschte , "daß Baden eine Mustermeierei in Deutschland werde.", zit.n. Hans Lange, Vom Tribunal zum Tempel, Marburg 1984, 150, Anm. 61- 62

[820]Nur der hochrechteckige Sockel wurde vom Architekten entworfen. Das Projekt kam über die Entwurfsphase nicht hinaus und wurde 1856 offiziell ad acta gelegt, s. GLA 233 /1459. Zu erhaltenen Entwurfsskizzen Christian D. Rauchs (Berlin) und Hübschs Sockel s. G. Brandenburger / Stadtarchiv Karlsruhe (Hrsg.), Denkmäler, Brunnen und Freiplastiken in Karlsruhe 1715-1945, 2. Aufl. Karlsruhe 1989, 251-252, Kat. Nr. 27

[821]GLA 206 / 2299, "Unterthänigste Bemerkungen zu dem in VIII. Blättern vorliegenden Entwurfe einer zweiten katholischen Kirche für die grossherzogliche Residenz Stadt Carlsruhe", MS, 7 Bl. (Mikrofilm)

von der Durlacher Allee berechnet.[822] Mit kalkulierten Baukosten von 291. 000 fl. näherte sich Hübsch den Monumentalbauten anderer Residenzen und strebte auch formal nach der großen , traditionsmächtigen Würdeformel katholischer Sakralarchitektur. Der Entwurf markiert das Umschlagen einer rationalistischen Entwurfshaltung ins Eklektische und ragt als Kuppelkirche aus dem übrigen Oeuvre als unwiederholter Sonderfall heraus.[823] Für die konstant bleibende katholische Gemeinde Karlsruhes war dieser Bau deutlich überdimensioniert, obgleich der Kommentar sich um den Bedarfsnachweis bemüht. Weinbrenners St. Stephanskirche böte der wachsenden Gemeinde von 9.000 Seelen zuwenig Platz, die Belüftung nach den Gottesdiensten sei so schlecht, daß Ohnmachten nicht selten seien, und das Gedränge in der Rotunde werde demnächst dazu führen, daß die aus Holz gewölbte Deckenkonstruktion durch Ausdünstungen baufällig würde (sic !).[824] Mit dem Hinweis auf die gesunkenen Maurerlöhne seit 1848 /49 drängte der Architekt zum baldigen Beginn. Hinter dieser Argumentation wird das Ziel deutlich, dem noch spätpalladianisch-klassizistischen Monumentalbau des Lehrers ein dem "katholischen Cultus" adäquateres Gegenmodell an die Seite zu stellen, wobei Geräumigkeit auch hier das wichtigste Kriterium schien.[825] Die Vorbilder des "ewigen Rom" verschieben sich damit vom Pantheon zum einschiffigen Longitudinalbau mit überkuppelter Vierung. Die vermutlich vom Petersdom angeregte Kuppel war wiederum auf die spätere Vedute Karlsruhes berechnet, deren flache Silhouette einen "imposanten Eindruck" benötigte.[826] Die hier gewählten Tafeln aus den "Altchristlichen Kirchen" basieren auf dem "Entwurf in acht

---

[822]GLA 206 /2299, I und vgl. "Situations-Plan der projectirten zweiten katholischen Kirchefür die Residenz Stadt Carlsruhe", GLA-G-Karlsruhe- 624 (= Bl. 1 des Entwurfs in 8 Blättern)

[823]vgl. Zell (1864), 350; Valdenaire (1926) , Z.f. G. d. Oberrheins, 39 , 547 f.; Göricke (1974), 89-91

[824]GLA 206 / 2299 , Entwurfskommentar , Bl. 1-2. Mit dem Ausfall des Gottesdienstes für ein Jahr - die Zeit der Reparatur - beschließt der baufreudige Architekt seine düsteren Prophezeihungen.

[825]"...Unter solchen Umständen müßte .. eine zweite ...katholische Kirche ziemlich groß gegriffen werden. Daher habe ich denn bei meinem in der Anlage ... eines erklärten Entwurfes ein Motiv gewählt, das mit dem verhältnismäßig geringsten Geldaufwande den größtmöglichen, für den katholischen Cultus zweckmäßigen Raum gewährt", Entwurfskommentar, Bl. 2

[826]GLA 206 /2299 : "Der Grundplan ist nach einem lateinischen Kreuze mit sehr breiten aber kurzen Armen gestaltet, und auf der Durchkreuzung der Arme erhebt sich eine feierliche Kuppel die am Äusseren des Baues den Haupt-Höhepunkt bildet, und weit über die an der Vorderfaçade befindlichen (übrigens ziemlich hohen) Glockenthürme hinausragt."; obiges Zitat ibid. , Bl. 3-4

Blättern"[827], sind insgesamt sorgfältiger überarbeitet, nehmen jedoch manchen Einfall romanischer Herkunft wieder zurück (Abb. 154-158). Bemerkenswert erscheint, daß "Katholicität" wiederum nicht mit mittelalterlichen Formen, sondern durch eine Synthese aus frühchristlichen, byzantinischen und Renaissanceelementen vermittelt werden sollte.[828] Der erste Grundriß stimmt bis auf die Untergliederung der kurzen Querarme mit der Planung von 1853 überein (Abb. 154). Er gliedert sich in eine Vorhalle mit drei Portalen, ein kurzes Kirchenschiff mit Pfeilerstellungen, Querarme mit Emporen und eine segmentbogige Chornische mit geschlossenem "Umgang". Das mittige Innenportal der Vorhalle und die Spindeltreppen im massiven Mauerwerk erinnern an den Speyerer Dom, mit dessen Restaurierung Hübsch damals beschäftigt war.[829] Die tonnenüberwölbte Vorhalle ist in beiden Fassungen nahezu identisch, sieht man von malerischen und bildhauerischen Details ab. Der ovale Mittelraum öffnet sich zum Kirchenschiff in Form eines Lünettenportals. Die darüberliegende erste Empore wird durch Säulenstellungen mit Schwibbögen gestützt. Im Querschnitt zum Eingang sind es gekuppelte Säulen mit korinthisierenden Kapitellen, wie sie seit dem Hoftheater zum Repertoire gehörten. Statt einer basilikalen Anlage weist das völlig überwölbte Schiff Pfeilerstellungen auf, die den Innenraum in Breite der inneren Chorapsis in queroblonge Joche gliedern.[830] Das bis zur Vierung nur dreijochige Schiff wird im Vierungsquadrat von "Querschiffen" durchkreuzt ; die Chorapsis schließt mit einer an den Rottenburger Plan erinnernden Halbkuppel ab. Im Fall der Querarme handelt es sich jedoch um schmale Anbauten für Nebenportale, Treppenhäuser zur Orgelempore und kleinere Funktionsräume. In der Außenansicht wäre der Eindruck echter Seitenschiffe entstanden, während es sich tatsächlich um Eingänge für den Chor und fürstliche Besucher sowie für die Geistlichen (letztere Zugänge an der Chorseite)

---

[827]Der Plansatz GLA-G-Karlsruhe 624- 631 (1853) besteht neben dem Lageplan aus dem "Grundriss zu ebener Erde" /Bl. II" (Nr. 625); zweitem Grundriß (mit Tektur des Hauptschiffs), Nr. 626; "Vordere Façade" (Nr. 627) ; Aufriß der "Seiten-Façade" / Bl. V (Nr. 628); "Chor-Façade /Bl. VI" (Nr. 629); einem Blatt mit Querschnitten zum Eingang bzw. Querschnitt zum Chor mit Schnitt der Querhäuser (Nr. 630) und einem Längsschnitt durch das Schiff und die Kuppel (Nr. 631). Nicht alle Blätter sind durchnumeriert, weshalb die Signatur-Nr. angegeben wird.

[828]Der Kommentar nennt diese Stilsynthese eine "Adoptirung des altchristlichen Baustyls".

[829]Seine Besuche in Speyer reichen bis in die vierziger Jahre zurück. Desweiteren hatte er die romanischen Kirchen in Geier /Görz , 1846 /47 studiert, s. Kap. V.

[830]GLA-G- Karlsruhe 630, "Quer-Durschnitt mit der Ansicht gegen den Haupt-Eingang" (o. Abb.). Die Zwickel der Bogenfelder sollten mit Medaillons verziert werden; vgl. Entwurfskommentar 1853 : Der Raum habe zwar kaum Säulen, dürfte aber aufgrund seiner Anlage "ein würdiges Gotteshaus" bieten, Bl. 2

handelte. Der an Bulach erinnernde Chorumgang ist eigentlich eine Ummantelung, in der Sakristei - und Paramentenkammer untergebracht werden sollten. Zieht man die Anbauten ab, erhält man einen "altchristlichen", oblongen Saal mit Apsis. Die um den Chor gruppierten Kammern sollten durch schmale Verbindungsgänge von den Nebentüren in den Querarmen zugänglich sein.[831] So konnte ein komplexes Wege- und Raumsystem mit einer schlichten Grundgestalt vereinbart werden. An den kräftigen Vierungspfeilern zu beiden Seiten der Chortreppe sind Seitenaltäre eingetragen, während der Hochaltar in die Apsis versetzt ist. Die Vierung[832] ist nahezu quadratisch und erscheint im Verhältnis zum gestaucht wirkenden Schiff zu gewaltig. Diese merkwürdigen Proportionen rechtfertigte Hübsch mit der herausragenden Bedeutung der imposanten Kuppelkonstruktion und der besseren Akustik. Die Kanzel wollte er vor dem überkuppelten Altarbezirk am linken Vierungspfeiler anbringen. Musik, Gesang und Predigt sollten sich um die Vierung konzentrieren. Im Obergeschoß des linken Querarms war die Orgel vorgesehen ; auf der gegenüberliegenden Empore plante Hübsch eine Hofloge mit separatem Zugang und eigenwertigem "Vorplatz".[833] Der überwölbte Chor mit durchfensterter Kuppelschale sollte oberhalb des ersten Gesimses überlebensgroße Wandbilder erhalten. Für das Langschiff war die Überwölbung mit Flachtonnen geplant, wie sie der Längsschnitt zeigt (Abb. 156). Die quer über das Schiff gesprengten Gurtbögen ruhen auf kräftigen Pfeilern, deren Zwischenräume zur Außenwand vermauert zu denken sind. Anstelle der in früheren Jahrhunderten üblichen Kapellen sollten in den Nischen Beichtstühle aufgestellt werden. Die Anlage des Schiffs erinnert hierin an barocke Wandpfeilerkirchen. Die Joche werden von einer geschoßweisen Gliederung mit schmalen "Balkon's" geprägt, die für Reparaturen an den zahlreichen Fenstern bestimmt waren. Diese setzen sich bis in Vierung und Kuppel fort. Nach dem Schnitt wollte Hübsch das Tragskelett der Kuppel aus Gurtbögen in Breite der Lisenengliederungen konstruieren (Abb. 158). Er folgte damit prinzipiell den Rippenkuppeln der italienischen Gotik (z.B. S. Maria del Fiore, Florenz), die er als

---

[831]Im 1853er Plan befinden sich zu beiden Seiten der Chornische rückwärtige Eingänge zur Sakristei. Im hier gewählten Plan sind die Zugänge in die Chornische verlegt. An die Apsis schließen sich zu beiden Seiten die Treppen für die Geistlichen, doch die Türen wurden im Plan vergessen.

[832]Die Kreislinie des Tambours ist im Grundriß (Abb. 154) Tf. LX , 15 angedeutet.

[833]GLA 206 / 2299, Entwurfskommentar zur zweiten katholischen Kirche, 10.10.1853 (Legende zum Plansatz), "Grundriß zu ebener Erde", a) bis s) und " Grundriß der Emporen", a) Orgelbühne, c) Hoflogen, f) Empore über der Vorhalle, h) "Balkons, auf welche man durch die Thürme i gelangt". Diese Balkone auf Höhe der Emporen und zusätzliche Balkone in der Kuppel sollten "blos für die zeitweise erfoderlichen Abstäubungen" und Fensterreparaturen angelegt werden.

legitime Nachfolger des altchristlichen Baustils auffaßte.[834] Da der Bau nie über die Planung hinaus kam, bleiben viele Details dieser bemerkenswerten Konstruktion ungeklärt. Ähnlich wie in Freiburg und Speyer, wollte Hübsch die Kuppel über einem oktogonalen Unterbau aufführen, dessen Balustrade den Dachfirst leicht überragt. Dieses Oktogon scheint auf den Vierungsbögen zu lagern.[835] Tambour, Kuppel und die Laterne waren 1853 noch steiler angenommen als 1862, da der Plan auf Karlsruhe bezogen war.[836] In der Hauptansicht erdrückt diese Kuppel jedoch die Kirche (Abb. 155). Die im Mittelteil übergiebelte Fassade wird vertikal durch Doppellisenen in drei Achsen und horizontal in drei Vollgeschosse und ein Mezzaningeschoß unterteilt. Die innere Wandgliederung stellt sich wiederum am Außenbau dar. Ein großes Radfenster , das an den Querarmen wiederholt werden sollte, verleiht mit dem triumphalen Hauptportal der Mittelachse Gewicht. Das Radfenster, dessen Zentrum wie in Speyer ein nazarenisches Christushaupt bildet, wird vom oberen Gurtgesims durchschnitten. Im Plan von 1853 wollte Hübsch die gekuppelten Schallarkaden der beiden Eckrisalite zur Mitte ansteigend in spätromanischen Zwerggalerien mit zierlichen Säulchen fortführen, die sich auch an der Chorfassade wiederholen sollten. Diese deutlich romanischen Einflüsse wurden 1862 wie schon bei der evangelischen Stadtkirche aufgegeben. Der abgenickte Giebel wird von einem Kreuz bekrönt, verdeckt jedoch kaum den Kuppelunterbau. Über dem Schlußgesims erheben sich an beiden Gebäudeecken zierliche Glockentürmchen mit Pyramidendächern. In ihrem Mißverhältnis zum restlichen Baukörper wirken sie wie ein später Einfall und erinnern darin an die berühmten "Eselsohren" des Pantheons.[837] Obschon derartige Amalgamierungen heterogener "Elemente" im fünften Jahrzehnt häufig sind, kann die Verbindung zwischen Kuppel, Kirche und Türmen ebensowenig überzeugen wie das Pasticcio aus "altchristlichen" , romanischen und Renaissanceformen . Der Plan verdeutlicht die Künstlichkeit des Hübschen Stilkonstrukts, des "altchristlichen" Rundbogenstils,

---

[834]Ein weiteres historisches Beispiel ist die Kuppel der Hagia Sophia, die Hübsch eingehend studiert hatte. Die Kuppel des Petersdoms hatte er 1847 im Kapitel zur Renaissancearchitektur von seiner Kritik an Michelangelo und der Hochrenaissance allerdings ausgenommen.

[835]Der Querschnitt zum Chor ähnelt hierin Hübschs Rekonstruktion der unter Kaiser Justinian erbauten, nicht mehr existenten Kuppelkirche der Deipara ad Blachernas nach der Beschreibung des Procopius und des Ruy Gonzales, vgl. Hübsch, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen, Atlas (1982), Tafel XXXII, fig. 8-9.

[836]vgl. GLA-G-Karlsruhe 627, Ansicht der Hauptfassade und - 631, Längsschnitt; zur evangelischen Ludwigskirche s. Kap. V

[837]Diese Analogie bezieht sich allerdings nicht auf die formalen Kriterien. Solche Türme mit rundbogiger Bekrönung über der Turmuhr wurden u.a. bei der Dorfkirche in Altschweier verwirklicht.

das unter dem Leitgedanken eines "kirchlichen Characters" zu einem unausgewogenen Synkretismus führen mußte. Die Offenheit des modernen "Rundbogenstyls" wurde in dem Moment zum Problem, als der Historismus Bautyp und stilistische Haltung enger zusammenbrachte. Wie wenig sich die Renaissancearchitektur einem "altchristlichen" Stilkonzept einverleiben ließ, veranschaulicht diese "Kuppel-Kirche" recht deutlich. Der Organizitätsanspruch wird durch eklektisches Zusammenstellen würdevoller "Elemente" konterkariert, die angestrebte "Monumentalität" durch das kleinteilige Rastern der Außenflächen durch Gurtgesimse, Lisenen und Schmuckmauerwerk durchkreuzt. [838] Obwohl auch diese Kirche nicht gebaut wurde, konnten einige Entwurfsideen bei der Gestaltung der Speyerer Westfassade (1854-1858) verwirklicht werden.[839]

4.3.2 Kapellenentwürfe der "Altchristlichen Kirchen"

Während Hübsch keine seiner erhabenen Kathedralen verwirklichen konnte, bewies er bei kleineren Kirchenbauten ein vielseitiges Talent.[840] Zum reifen Werk zählen nun auch Kapellenentwürfe, die das Repertoire der Grundformen erweiterten und 1862 als moderne Adaption "altchristlicher" Bauformen publiziert wurden. Wohl in der ersten Hälfte der 1850er Jahre entstand der unrealisierte Entwurf einer kleinen "Feldkapelle" (Abb. 159-160).[841] Der Grundriß zeigt einen schlichten rechteckigen Saal mit halbkreisförmiger Apsis, der an den Längsseiten innen und außen durch Mauerverstärkungen in je drei Achsen unterteilt ist. Die je mittlere Achse ist durchfenstert und wird im Innenraum durch je zwei vor den Lesenen stehende Säulen eingerahmt. Auf diese Weise entsteht ein Raum im Raum, der an ein viersäuliges Atrium erinnert. Akzeptiert man die These, daß Hübsch sich keineswegs

---

[838]GLA 206 / 2299 : Hübsch hielt seine Kirche in bezug auf "Monumentalität und Größe wohl mit den Kirchen anderer deutsche (r) Städte" vergleichbar, s. Entwurfskommentar 1853. - Die kleinteilige Zierlichkeit und die Anhäufung von plastischen Baugliedern und Bildhauerarbeiten wurde bezeichnenderweise im Späthistorismus als mißlungen bewertet, wovon Göricke 1974, 90, Anm. 176 und 177 zwei Beispiele aus der Literatur gibt: F. von Reber (1884) empfand Hübschs Festhalten an kleineren Dimensionen , seine gewollte Zierlichkeit, als "Gepräge der Schwächlichkeit" und Fredegar J. Mone (Die bildenden Künste im Großherzogtum Baden, Heft 3 / 4, 1895) urteilte, Hübsch sei "in seinen Bauten ängstlich".
[839]In Karlsruhe kam es erst 1887- 1888 innerhalb der Stadtgrenzen zum Neubau neuer Stadtkirchen für beide Konfessionen : 1887 entstand die Altkatholische Kirche und 1888 die ev. Johanneskirche, s. Kurt Ehrenberg 1909, 157
[840]Nicht nur die Abneigung, architektonische Formen ins Kolossale zu vergrößern (s. Hübsch, Bauwerke, 1. Folge , 1838, Textbd. , 5 , Anmerkung) , sondern auch die Orientierung an "den kleineren Basiliken Italiens" steht einer Steigerung ins Monumentale prinzipiell entgegen.
[841]1862, Atlas , Tafel LVIII, 7 und Tafel LXII, 4

barocken Kapellengrundrissen annähern wollte - eine als "zopfstylig" geschmähte Epoche - so muß der Schlüssel in seiner Kenntnis frühchristlich-antiker Architektur zu suchen sein.[842] Für sein Spätwerk beschäftigte er sich u.a. mit den Anfängen christlicher Kirchenbauten in den Katakomben und den *aulae absidiae*, zu Hauskirchen umgebauten Sälen römisch-antiker Wohnbauten des 2. und 3. Jahrhunderts. Das viersäulige Atrium kam sowohl beim Privathaus[843], in Pompeji und bei den ersten Kirchenräumen in Privatbauten vor.[844] Auch Stieglitz' Beschreibung der ersten christlichen Kirchen kann Anregungen gegeben haben :

> "Bisweilen bestanden auch die Basiliken nur aus einem Sale, und dieser war entweder ohne Säulen, oder sie waren, zur Verzierung , an die Mauer angesetzt."[845]

Der vermutlich flachgedeckte Saal ist daher als Frucht der archäologischen Studien zu bewerten und ist keineswegs ein Anzeichen fortschreitender "Ratlosigkeit" oder "nachlassende [r] Konzentration" eines gealterten Architekten.[846] Den einzigen Schmuck der schlichten Fassade bilden das Relief des Bogenfelds über dem Portal und ein kleines Rundfenster .

Unter den späten Kapellen finden sich ebenso kleinere Zentralbauten. Schon 1838 äußerte der Architekt zu runden oder polygonalen Kirchen, der Verlust des Tiefenzugs zum Altar beeinträchtige den erhabenen Charakter des Raumes. Zur Kompensation schlug er für Zentralbauten " die imponirende monumentale ... durchgängige Ueberwölbung" vor, die er an mittelalterlichen Kapellen bewunderte.[847] Die Faszination der frühchristlichen Baptisterien schlug sich dann in zwei Kapellen für Baden-Baden und Badenweiler nieder, deren Ausführung weitgehend den lithographierten Plänen von 1862 entspricht.

---

[842]Daß frühchristliche Bautypen schon Architekten des barocken Klassizismus interessiert hatten, hatte man in der Romantik vergessen.
[843]Vitruv, De architectura, lib. VI, 3 zum atrium tetrastylicum
[844]In "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" erwähnt Hübsch sogar pompejische Architektur und ein Jahr später reiste er zu wissenschaftlichen Zwecken nach Mittel- und Unteritalien , vgl. GLA 76/10413, Bl. 47 "Bitte des Baudirectors Hübsch um Ertheilung eines größeren Urlaubs zu einer wissenschaftlichen Reise betr. ", dat. 7.(?) Oktober 1859; vgl. ibid. , Bl. 46 , Erlaubnis des großherzoglichen Ministeriums der Finanzen zu einer Reise Hübschs "nach Unteritalien und Sizilien", dat. vom 21. Oktober 1853
[845]Stieglitz, Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst (1792-98), Artikel "Kirche", 101-232 , hier zit. n. Sczesny (1974), 44. Da Hübsch sich ausführlich mit dem Ursprung der Basilika auseinandergesetzt hatte, wird er die einschlägigen Publikationen von Stieglitz und Aloys Hirt (1806) gekannt haben.
[846]Göricke 1974, 85 deutet den Wandel als Verleugnung der Grundsätze von 1828.
[847]Hübsch (1838), 19

Die "Gottesacker"_Kapelle für den Baden-Badener Hauptfriedhof (1860-62)

Den Auftrag zum Neubau einer Friedhofskapelle für Baden-Baden erhielt Hübsch durch seine Gutachterfunktion. Der erste Vorschlag eines ehemaligen Schülers, ein rechteckiger Saal mit polygonaler Chornische und schlichter Holzdecke, wurde im Dezember 1860 von ihm abgewiesen.[848] Als geräumige und "großartige" Alternative schlug er der Baden-Badener Behörde eine oktogonale Grundform vor, die 250 Personen aufnehmen konnte (Abb. 161-162).[849]
Da der Hauptfriedhof hoch über dem Kurort an einem Abhang liegt, war ein polygonaler Zentralbau günstig. Hübsch machte eine typische Taufkirchenform zur Friedhofskapelle - eine in der Architektur des 19. Jahrhunderts seltene Idee. Die 1861 erwähnten Ausführungspläne sind nicht mehr auffindbar, dürften jedoch den lithographierten Plänen ähnlich sein. Nicht nur zum Ausgleich des abschüssigen Geländes zwischen den Gräbern, sondern auch zur Anlage eines "*Zugangs zu den Grüften*" wurde der heute noch gut erhaltene Bau auf einem hohen Sockel mit halbkreisförmiger Plattform vor dem Portal errichtet. Durch das Untergeschoß mit separatem Zugang sollte aufsteigender Modergeruch vermieden werden.[850] Das Gebäude hat eineinhalb Geschosse, seine Ecken sind durch Aufmauerungen verstärkt, während ein durchlaufendes Gurtgesims das Halbgeschoß mit den "altchristlichen" Thermenfenstern abgrenzt. Die Eckverstärkungen waren aus statischen Gründen nötig, weil der Innenraum mit Hilfe der in Bulach entwickelten - also hohl gemauerten - Backsteinbögen eingewölbt wurde.[851] Im

---

[848]Es handelte sich um einen Entwurf Heinrich Langs (1824-1893). Lang studierte bei Hübsch und F. Eisenlohr, wurde bei Eisenlohr Assistent an der polytechnischen Schule, ab 1855 Dozent und 1880 Leiter des Polytechnikums. Zur Planungsgeschichte s. Göricke 1974, 110
[849]GLA 422/ 1486, Kirchenbaulichkeiten /Erbauung einer Kapelle auf dem neuen Friedhof, s. Schreiben Hübschs zur "Gottesacker-Kapelle" vom 14.12.1860. Dem Schreiben liegt der genannte Vorentwurf bei.
[850] Aus der betr. Bauakte (1860 / 61) geht der Zeitpunkt der Fertigstellung nicht genau hervor, doch dürfte die Errichtung einschließlich der Fertigstellung der Baukeramik in den Zeitraum 1861 - 1862 fallen. Schnitte des Sockelgeschosses liegen nicht mehr in den Akten; die einzige Angabe im Schreiben vom 31.12.1860. In einem Schreiben vom (27.) Mai 1861 schlug Hübsch vor, die "Inschrift für die im (... ?) Raum aufgestellten Särge" am Außenbau der Kapelle einzuhauen. Dies paßt eher zu einer repräsentativen Grabkapelle, ist jedoch beim ausgeführten Bau nicht erfolgt.
[851]GLA 422 / 1486, Schreiben vom 31.12.1860 und ibid., Schreiben vom 27.5. 1861. Der von Hübsch erwähnte Schnitt ist wie die unter dem 20.9. 1861 zurückgeforderten "Zeichnungen" nicht im Generallandesarchiv zu finden, wurde vielleicht nie an die Baudirektion zurückgeschickt.

Entstehungszustand hatte die Kapelle noch keine Anbauten, weshalb die Außenmauern (ohne Strebepfeiler) gemeinsam mit den inneren Wandvorlagen die gesamte Last des Gewölbes ableiten. Die Gurtbögen vereinigen sich am Scheitel ringförmig; darüber erhebt sich am Außenbau eine Laterne mit Totenglocke. Das schiefergedeckte Dach ist durch Ziergrate unterteilt. Zur Talseite legte Hübsch seiner "Gottesacker-Kapelle" eine breite Treppe vor und betonte den Eingang durch ein Säulenportal , das von einem "altchristlichen" Portalbaldachin bekrönt wird, jedoch kein Lünettenrelief mehr erhielt (Abb. 163-164). Auch die auf einem Sohlbankgesims sitzenden Thermenfenster unterscheiden sich durch eingestellte Säulchen von den spätpalladianischen Vorläufern seines Karlsruher Lehrers und wurden den "Kirchen des Orients" entlehnt. Die Eintönigkeit und Strenge der ansonsten glatten Außenwände aus hellem Sandstein sollten konstrastierende Rahmungen in rotem Sandstein und Schmuckmauerwerke mit kreuzförmigen Mustern mildern. Auf kreuzförmige Einlegearbeiten war Hübsch in "Die altchristlichen Kirchen" in der Beschreibung ravennatischer Kirchen näher eingegangen. Beim ausgeführten Bau wurden alle Bogenöffnungen durch byzantisierende Einlegearbeiten verziert und das Traufgesims durch einen zierlichen, bunten Fries hervorgehoben. In der Rezeption frühchristlicher Baptisterien folgte Hübsch somit keinem bestimmten Vorbild, sondern gab der klaren, modernen Struktur der Kapelle durch gesteigerten dekorativen Aufwand eine italienische Anmutung.[852]

In der deutschen Friedhofsarchitektur blieben Oktogone bis ins 20. Jahrhundert hinein eine Rarität . Ein seltenes Beispiel ist die Friedhofskirche von Joh. Otzen in Wuppertal-Elberfeld - sie entstand allerdings erst 1894-98.[853] Im Rheinland hatte Lassaulx 1822 die Leichenhalle des Koblenzer Hauptfriedhofs über sechseckigem Grundriß ausgeführt, die jedoch der Baden-Badener Kapelle nicht ähnelt. Das zentrale Sechseck mit flachem Zeltdach bildete die Kapelle, welche durch hoch angesetzte Arkadenfenster allseitig beleuchtet wurde. Leichenkammer, Sezierraum, Wächterzimmer, etc. gruppierten sich als eingeschossige Ummantelung mit Pultdächern zu einem äußeren Sechseck. Die zeitgenössische Parallele beschränkt sich damit auf die Rezeption und Transformation der Baptisterien für abweichende Zwecke.[854] Die nach dem Ersten Weltkrieg gelegentlich als Oktogone errichteten

---

[852]Die Kosten für Hübschs Oktogon übertrafen den konventionelleren Vorentwurf Langs; die Bausumme wird in der Akte mit 16.124 fl. angegeben.

[853]s. Lexikon der Kunst, Bd. V, Leipzig 1993, 268 f.

[854]Hübsch reiste mehrfach ins Rheinland, u.a. auch nach Koblenz; eine direkte Kenntnis der Leichenhalle ist möglich. Zur Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands - die Leichenhalle wurde 1895 / 1930-35 und 1960 innen völlig und außen

Kapellen sind im Kontext der Neoromanik zu bewerten, die Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei weniger repräsentativen Sakralbauten beliebt war. Die später durch flankierende Anbauten erweiterte Friedhofskapelle Baden-Badens ist somit ein bemerkenswertes Kleinod, das die universale Stilauffassung ihres Erfinders bewahrt . Valdenaire sah den Bau als Auftakt des "kommende (n) Renaissancismus"[855] im Sinne der Neorenaissance, doch die beiden stilistischen Fixpunkte "Frühchristentum" und Frührenaissance wurden hierbei nicht mehr überschritten. Die Rezeption oberitalienischer Baptisterien setzte in Hübschs Gesamtwerk erst während seiner archäologischen Studien und Reisen ab 1847 ein, war jedoch u.a. von Schinkel und Klenze in Entwürfen und ausgeführten Bauten schon seit den dreißiger Jahren erprobt worden.[856]

Die katholische Kapelle von Badenweiler

Diese eigentümliche Reaktualisierung des Klassizismus in "altchristlichem" Gewand gilt auch für den Entwurf für Badenweiler, der in der Grundstruktur dem Baden-Badener entspricht, jedoch schon ab 1858 in Planung war (Abb. 165-166).[857] Der

---

in weiten Teilen verändert , s. Udo Liessem, J. Chr. Lassaulx, Koblenz 1989, "Leichenhalle auf den Hauptfriedhof / Rekonstruktion von A. Necker", 111

[855]Valdenaire (1926), 182

[856]zu den Italienreisen Hübschs von 1849, 1853-4, 1859/60 s. Chronographische Übersicht / Anhang. Die Friedhofskapelle ähnelt mit ihrem schlichten Innenraum keinem bestimmten historischen Oktogon, weshalb auf die Rekonstruktionen in "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" hier nicht näher eingegangen wird. Die italienische Frührenaissance ließ sich mit einem an der Antike geschulten, rationalistischen Architekturverständnis vereinbaren. Schon Schinkel und Klenze sahen darin vorbildliche Prinzipien, weshalb Hübschs späte Oktogone m.E. keine Hinwendung zur Neorenaissance signalisieren. Mit der Abkehr von der römischen Antike wurden Zentralbauten Sonderfälle. Unter den häufig angeführten Beispielen sind keine Kapellen: Ein noch klassizistisches Oktogon entstand nach Karl F. Schinkels Entwurf einer evangelischen Kirche für Bischmisheim, die Johann A. Knippers 1822-24 mit Rundbogenfenstern errichtete, s. Eva Brües, Schinkel-Lebenswerk, Die Rheinlande, Berlin 1968, 292-96. Ein romanisierendes Oktogon im Rundbogenstil schuf Ferdinand J. Nebel 1825 - 30 mit seiner evangelischen Kirche in Urbach, s. Bringmann (1968), 158, Anm. 637

[857]GLA 422 / 1487, Kirchenbaulichkeiten /Badenweiler (1858- 1863). Der Bau wurde durch den Badeanstalten-Fonds finanziert. Es existieren keine Ausführungspläne im GLA, jedoch eine Querschnittskizze in der obigen Bauakte. Einen baugeschichtlichen Überblick bietet Göricke (1974) , 101 f. Die Angaben Valdenaires sind hingegen lückenhaft, vgl. Valdenaire 1926, 182

nach demselben Schema überwölbte Bau ist kein reiner Zentralbau, da der Grundriß durch einen halbkreisförmigen Chor und eine gegenüberliegende Eingangshalle eine Längsausrichtung erhält. Am linken Pfeiler vor der Chortreppe ist die Kanzel plaziert, die Wendeltreppe zum Dach hingegen wurde in den übergiebelten Vorhallenbau verlegt. Aus der abweichenden Funktion erklärt sich der Verzicht auf eine Unterkellerung und die großzügige Durchfensterung mit polychromen Rundbogenfenstern. Die Kapelle wurde nach Hübschs Plänen an einem Straßenknick des Orts durch den lokalen Architekten Schneider zwischen Herbst 1859 und Frühjahr 1862 errichtet und im Juli 1862 geweiht. Da die Anfertigung der Baukeramik Probleme bereitete, konnte die mit Terrakotta verkleidete Laterne mit dem Glockenstuhl erst 1862 aufgesetzt werden. Preiswerte Schmuckfriese aus demselben Material umgürten den Baukörper unterhalb der Traufe. Die Geschoßgliederung ähnelt derjenigen Baden-Badens, jedoch wird das Gesimsband über die Fensterbögen geführt und darf das Radfenster der Eingangsfassade durchschneiden : ein häufiges Motiv der späten Horizontalgliederung.
Schon Göricke hat auf den gesteigerten dekorativen Aufwand dieser Kapelle hingewiesen, die Manns Vermutung, Hübsch sei im Spätwerk stetig sachlicher und schlichter geworden, relativiert.[858] Die mosaikartigen Schmucksteine der Wände und das Verbrämen der klaren Grundformen mit kleinteiliger Baukeramik sind als Charakteristikum des späten Hübsch-Stils einzuschätzen, der sich damit wie im Profanbau zum herrschenden Eklektizismus öffnete.

Die Klosterkapelle der Klosterfrauen zum Heiligen Grab in Bruchsal

Die katholische Kapelle der Ordensfrauen vom Heiligen Grab, die im Zweiten Weltkrieg erheblich beschädigt und nicht mehr wiedererrichtet wurde, ist ein heute weitgehend vergessener Bau.[859] Detaillierte Baupläne, die Aufschluß über die Anlage

---

[858]s. Göricke (1974), 103. Bei knappem Budget griff Hübsch seit den frühen Landkirchen zu Terrakotten. Das Verhältnis des Voranschlags (14.342 fl.) zum Endbetrag (20.936 fl. 34 k) spricht für den gesteigerten Aufwand für farbige Mauerwerke und Bauschmuck.

[859]Für Auskünfte und Überlassung einer Lithographie des ausgeführten Gebäudes bin ich dem Stadtarchiv Bruchsal zu Dank verpflichtet. Die Kapelle wurde 1956 abgetragen. In älteren Denkmälerverzeichnissen wie z.B. Hans Rott, Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Bruchsal, Karlsruhe / Tübingen 1913, wird der Bau nicht aufgeführt.

des im November 1858 geweihten Kirchenbaus geben könnten, scheinen sich nach bisheriger Kenntnis nicht erhalten zu haben. Die älteren Hübsch-Biographen einschließlich Zell haben uns keine Beschreibung der ausgeführten Architektur überliefert. Der Karlsruher Arthur Valdenaire hat die in den Bruchsaler Klosterkomplex eingebaute Kapelle noch in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts gesehen, konnte über ihre innere Einrichtung jedoch nichts mehr berichten - der Bau war damals bereits ein Möbelmagazin. Die durch den Speyerer Bischof von Weis geweihte Kapelle gehörte zum dortigen Frauenkloster und lag ehemals am Markplatz hinter der katholischen Stadtkirche.[860] Über einem roten Sandsteinsockel erhob sich ein einschiffiger, fünfjochiger Bau mit flach geneigtem Dach und italienischem Glockentürmchen über dem Eingangjoch (Abb. 167).[861]

Die Seitenfassaden waren durch strebepfeilerartige Lisenen aus rotem Stein gegliedert, die vom Sockel bis zur Traufe hochschossen und nur durch horizontale Mauerstreifen aus rotem Sandstein durchschnitten wurden. An den länglichen Baukörper fügte sich an der Chorseite eine geschlossene Apsis. Die hoch angesetzten Rundbogenfenster der Seitenfassaden setzten sich an ihrem Halbrund als Blendöffnungen fort . Die Wandfelder zwischen den Lisenen waren zu ebener Erde mit rautenförmigen Schmuckmauerungen polychrom gestaltet. Auf profilierte Gurtgesimse wurde zugunsten rötlicher Mauerstreifen verzichtet, die den gelblichen Sandsteinbau ringsum umgürteten. Setzten in dieser Höhe die Dächer etwaiger Seitenschiffe an, hätte man die Struktur der Basilika S. Sabina vor sich, die Hübsch bekanntlich tief beeindruckt hatte. Die mit bunt gemauerten Lisenen gegliederte Chorfassade hatte an der Außenwand eine Ädikula mit dem vertrauten Säulenbogenmotiv altrömischer Portale, für die offenbar eine Statue oder ein Relief vorgesehen war.
Das Innere der Kapelle ist anhand des Querschnitts in den "Altchristlichen Kirchen" nur teilweise nachzuvollziehen (Abb. 168). Die Gewölbekonstruktion mit

---

[860]Valdenaire (1926), 181. Die Kapelle war durch Bischof Nikolaus von Weis am 4.11. 1858 zu Ehren der Muttergottes geweiht worden, s. "Die Klosterkirche zum "heiligen Grabe" in Bruchsal", in: Christliche Kunstblätter , Jg. 1864, Bd. VI, 119. Die Gegenwart Nikolaus von Weis' deutet darauf hin, daß Hübsch diesen Auftrag seinen guten Kontakten zum Speyerer Klerus verdankte, der ihm nach der gelungenen Restaurierung der Speyerer Domfassade u.a. den Auftrag zum Bau der Ludwigshafener Basilika vermittelte.
[861]Die Maße werden 1864 angegeben: "Das ganze Gebäude, in einfachem romanischem Style gehalten, hat 74 Fuß bad. Länge und 30 Breite. Hievon kommen von der Länge 12' auf eine Vorhalle, und 13 ' auf das einen Halbzirkel von 20 ' Durchmesser bildende Chor, zu welchem rechts und links steinerne Treppen von je sieben Stufen führen.", in : Christliche Kunstblätter (1864), Bd. VI, 119

Transversalbögen folgt dem Bulacher Schema. Die Einrichtung einer Orgelbühne über Stichbogenarkaden gehörte seit den frühen Kirchen zum Repertoire des Architekten. Planung und Ausführung des Baus überschnitten sich mit Hübschs Tätigkeit in Speyer (1854- 1858). Die Auseinandersetzung mit romanischen Domen spiegelt sich unter anderem in der Anlage einer gewölbten "Krypta" unter dem erhöhten Chor. In diesem Gewölbe befand sich ein zweiter Altar mit einer geschnitzten, fast lebensgroßen Darstellung Christi im Grabe, der die Kapelle ihren Namen verdankte. Der Hauptchor hatte seitliche Treppen, einen "altdeutschen" Altarschrein aus der ehemaligen Klosterkirche in Wiesloch und war von Johann Schraudolph und seinem Schüler Max Bentele, beide Künstler der Speyerer Domausmalung, mit einer "Auferstehung Christi", einer "Muttergottes" und einer Darstellung des "Heiligen Ludwig" freskiert worden.[862]
Die Eingangsfassade (Abb. 169) ist in früheren Werken vorbereitet. Durch den romanisierenden Schichtenwechsel und die gelb-rötlichen Rundbögen hob sich der Neubau stilistisch von den älteren Klosterbauten ab.

4.3.3 Späte Basiliken und Saalkirchen in Auswahl

Die übrigen, in den "Altchristlichen Kirchen" publizierten Bauten lassen sich zwei Gruppen zuordnen, die auch im späten Gesamtwerk dominant blieben : die schlichte Saalkirche und die dreischiffige, flachgedeckte oder gewölbte Basilika. Je nach Finanzlage der Gemeinde wurden diese mit der herkömmlichen Giebelturmfassade oder italienisierendem Glockenturm geplant. Da Hübschs Aufträge sich nur noch auf den Bau katholischer Pfarrkirchen beschränkten, gab es keine Weiterentwicklung der Emporenbasilika im Spätwerk. Der schlichte Grundriß ohne Querschiff mit nur einer Apsis blieb die Regel, doch trotz dieser Kontinuität glich keine Kirche der anderen. Insbesondere bei kleinen Saalkirchen schloß Hübsch an seine Pfarrkirchen der dreißiger Jahre an, deren teilweise noch ungeschickte Wandgliederungen verbessert wurden. Ein durchgängiges Charakteristikum seiner späten Kirchenbauten ist eine gesteigerte Polychromie der Mauerwerke, wie sie schon bei der Orangerie in Karlsruhe vorkam. Die strengen Grundsätze seiner theoretischen Anfänge wurden durch Architravierungen aus Haustein,

---

[862]s. Christliche Kunstblätter (1864), 119-120. Der gotische Altaraufsatz, gewürdigt als "eine der schönsten Arbeiten altdeutscher Kunst" in Baden, war erst 1863 im Chor aufgestellt worden. Restaurator war der Speyerer Bildhauer Renn, der schon an Hübschs Speyerer Domfassade (1854-1858) mitwirkte, s. "Die Klosterkirche zum "heiligen Grabe" in Bruchsal", Teil II, in: Christliche Kunstblätter (1864), 123-124

"altchristliche" Säulenportale der römischen Basiliken, Konsolen und rein dekorative "*Ziergliederungen*" durchbrochen und Einflüsse der Frührenaissance auf dem Gebiet der Baukeramik, der architektonischen Ornamentik und vor allem der Statuen- und Reliefprogramme spürbar.

Katholische Kirche in Emmendingen

Exemplarisch für die späten Saalkirchen kleinerer Gemeinden ist die nicht mehr erhaltene katholische Pfarrkirche in Emmendingen. Die turmlose Kirche bestand aus einem flachgedeckten Saal von fünf Achsen Länge, der nur eine offene Orgelbühne über dem Eingang hatte. Der schlichte Raum schloß mit einem quadratischen, zweistöckigen Choranbau, von dem die Hälfte für die Sakristei abgeteilt war (Abb. 170). Da nur knappe Mittel zur Verfügung standen, war eine spätere Erweiterung zu einer kreuzförmigen Anlage mit zwei Türmen eingeplant.[863] Bei steigender Einwohnerzahl sollte der Chor abgerissen und durch ein großzügiges Querschiff und einen von Chortürmen flankierten Apsischor ersetzt werden. Im Querhaus des so entstandenen lateinischen Kreuzes sollten an der Ostwand zwei Nebenaltäre eingerichtet werden. Die Vertiefung des Chors in Breite der Turmquadrate erinnert an Bulach. Zu Lebzeiten des Architekten konnte lediglich die sparsame Variante zwischen 1862 und 1863 ausgeführt werden. Zu einem Ausbau kam es erst 1894 durch den Freiburger Baudirektor Meckel - allerdings in Form eines neogotischen Chors und Querhauses in deutlich größeren Dimensionen.[864] Hatte Hübschs Entwurf für Emmendingen noch 1861 den "gotischen Stil" des Konkurrenzentwurfs Christoph Arnolds zurückweisen können, drang die geschmähte Neogotik am Ende des Jahrhunderts in den "altchristlichen" Sandsteinbau ein und bewirkte sein Ende.[865] Da das schlichte Langhaus nicht mehr zum Anbau paßte, wurde es 1912 schließlich abgetragen und durch ein größeres, neugotisches ersetzt. Das Baumaterial wurde beim Neubau der Pfarrkirche im Nachbarort Denzlingen verwendet.[866]

---

[863]GLA 422/ 1580, Kirchenbaulichkeiten /Emmendingen (1861-1862)
[864]Max Meckel (1847-1910); Dehio Handbuch der Kunstdenkmäler Baden-Württemberg II , Regierungsbezirk Freiburg /Tübingen, Berlin und München 1997, 168 und Valdenaire (1926), 182. Zur Baugeschichte s.a. Göricke (1974), 114 f.
[865]In seiner Entwurfserläuterung in der betr. Bauakte GLA 422 / 1580 betont Hübsch am 26. Juni 1861 im Hinblick auf Arnolds Vorentwurf , daß "der einfachere altchristliche Baustyl" sich anstatt "des theuren gothischen" auch bei dieser Kirche empfehle, um mit bescheidenen Mittel eine "anständig gehaltene Kirche" herzustellen; s.o., Abs. 4.3, Einleitung
[866]Eine historische Ansicht der Hübschen Pfarrkirche bewahrt das Stadtarchiv Emmendingen.

An der Fassadengestaltung fällt die Betonung eines Mittelteils als redundantes Merkmal auf (Abb. 171). Die bis ins Giebelfeld hochgeführten Lesenen stellen keine innere Raumaufteilung nach dem Prinzip "tektonischer Wahrheit" mehr dar, sondern sollen die eintönige Wandfläche beleben und das Portal einfassen. Der Giebel, der die Front wie ein Frontispiz bekrönt, ist horizontal durch ein Gesims abgeschlossen und durch einen zierlichen Stufenfries, kreuzförmige Fenster und eine rundbogige Ädikula mit einer Heiligenstatue akzentuiert. Typisch für die späteren Kirchen ist ebenso die baldachinartige Bekrönung des Eingangsportals mit unverjüngten, vorgestellten Säulen, die schon 1846 beim Dampfbad in Baden-Baden verwendet wurden.

Da die Präsentation eigener "Reproductionen des altchristlichen Styls" im Anschluß an eine Denkmälerreihe zu Vergleichen aufforderte und damit den Charakter einer historisch unterlegten Werkeschau erhielt, hat Hübsch in den "Altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" seinen preiswerten Saalkirchen weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Zur Rechtfertigung seines Standpunkts und Dokumentation seiner Lebensleistung waren die aufwendigeren, dreischiffigen Basiliken, die er in seinen letzten Jahren für katholische Gemeinden entwarf, geeigneter. Die Kirchen im Atlas von 1862 sind daher als Sammlung von Entwürfen und Bauten zu sehen, die die unter Teil I (Allgemeines) aufgestellte Hauptthese - die besondere Eignung des "altchristlichen Baustils" für die Gegenwart - anschaulich bestätigen sollten und mit denen Hübsch sich in der Manier eines *Cinquecento*-Architekten der Nachwelt mit idealisierten Plänen im Anschluß an seine archäologischen Rekonstruktionen künftigen Auftraggebern und der Nachwelt empfahl. [867]
Dem badischen Pfarrkirchenbau kamen die Ergebnisse der italienischen Studienreisen zugute, und einige Entwurfsideen der gescheiterten Stadtkirchenprojekte fanden bei den kleineren Bauten Verwendung.

---

[867]"ich habe bei allen eine freie Reproduction des altchristlichen Styls angestrebt, dessen objective Eigenschaften und mannigfache Motive nach meiner Ueberzeugung den Anforderungen des heutigen Kirchenbaus ... entsprechen.", s. Atlas (1862), Tafel LVIII- LXIII. Die letzte Tafel zeigt nochmals die bereits 1838 und 1852 publizierte Kirche in Bulach in einer Innenperspektive und einer überarbeiteten Außenansicht; einziger Profanbau ist die Trinkhalle als Typ der "offenen Halle", Tafel LXIL, fig. 13.

Die katholische Pfarrkirche von St. Georgen

Ein Beispiel ist die Pfarrkirche St. Georg in St. Georgen bei Freiburg. Der erste Entwurf reicht bis zum Oktober 1852 zurück, doch errichtet werden konnte das Gebäude erst ab 1864 nach Hübschs Tod durch Lukas Engesser, der Eingriffe in den ursprünglichen Plan vornahm.[868] Der Grund für diese späte Ausführung waren zähe Verhandlungen mit dem Stadtamt in Freiburg und dem katholischen Oberkirchenrat, die sich unergiebig bis 1862 hinzogen.[869] Da die alte Kirche des Orts baufällig geworden war, die Mittel knapp waren und keine Einigkeit darüber herrschte, ob der alte romanische Kirchturm in den Neubau integriert oder abgerissen werden sollte, begannen die Planungen mit vielen Ungewißheiten. Zunächst schlug Hübsch der Gemeinde eine dreischiffige Basilika mit halbrunder Apsis , flankierenden Sakristeianbauten und einseitigem Glockenturm vor. Da die Gemeinde damals den alten Bauplatz neben der Schule behalten wollte, muß es sich bei dem Glockenturm in Hübschs erster Skizze vom 14.10. 1852 um den zu erhaltenen, älteren Kirchturm handeln. Erhaltene Entwurfsskizzen zeigen einen rechtsseitig an die Basilika gefügten, dreistöckigen Turm mit rustikalen Eckquadern und ungleichmäßigen Rundbogenfenstern, der einen schlankeren Aufsatz mit Pyramidenhelm trägt. Durch den Abriß der alten Kirche wäre der Fassadenturm zu einem seitlichen *Campanile* geworden - eine originelle Idee. Der passende Längsschnitt der Aktenzeichnung zeigt die seit Bulach vertraute Rundbogenarkade und queroblonge Flachtonnen zwischen Ziegelbögen. Zur Kostenersparnis bot Hübsch den Einzug einer Balkendecke an, sprach sich jedoch für die teurere Variante mit "durchgängiger Überwölbung" aus.[870] Schon im Juni 1853 bestimmte ein Erlaß des katholischen Oberkirchenrats, daß die Chöre neu zu errichtender Kirchen deutlich größer angelegt werden müßten als bislang. Der "altchristliche Stil" kam in Konflikt mit der Bauverordnung, und Hübsch plädierte in seiner Replik

---

[868]s. Dehio Baden-Württemberg II, (1997) , 217, Pfarrkirche St. Georg in St. Georgen. Der ausgeführte Zustand entspricht nicht Hübschs Absicht.
[869]GLA 422/ 1617, Kirchenbaulichkeit /Neubau einer Kirche zu St. Georgen betr. Das erste Schreiben Hübschs bezüglich eines Neubaus datiert vom 3.7.1852. Am 1.2. 1853 begutachtete er eingesandte Vorentwürfe des Bezirksbaumeisters negativ ("zu klein"). Da der Oberkirchenrat im Juni d. J. Hübsch um Abänderung seines Entwurfs bittet, ist der Entwurf wohl Ende 1852 / Anfang 1853 entstanden.
[870]GLA 422/ 1617, 1.2.1853. Ohne Turm und mit Holzdecke ließen sich die kalkulierten Kosten von 35.445 fl. auf 32.000 fl. senken, doch gäbe ein Gewölbe dem Raum "ein viel würdigeres Aussehen". Die erste Entwurfsskizze findet sich in Bleistift auf der Rückseite eines an Hübsch adressierten Schreibens aus St. Gerogen vom 14.10. 1852, GLA 422 / 1617. Auf diese Skizze beziehen sich ein Chorgrundriß, ein Aufriß der Chorfassade und ein Längsschnitt.

für die Beibehaltung einer schlichten Halbkreisapsis.[871] Obwohl der Baubeginn schon für 1853 angestrebt wurde - man plante eine Notkirche - ruhte das Projekt "St. Georg" bis zum Februar 1857. Als preiswerte Variante schlug Hübsch dem Stadtamt vor, nicht nur den alten Turm in den Neubau einzubeziehen, sondern den alten Chor als Kapellenanbau zu konservieren und die Größe des Langschiffs zu reduzieren. In der letzten Verhandlung entfiel sogar die Überwölbung, doch noch im Oktober 1862 herrschte zwischen Ordinariat und Gemeinde keine Einigkeit.[872] Der in den "Altchristlichen Kirchen" publizierte Plan gibt ein nie realisiertes Wunschprojekt wieder, das aus Überarbeitungen der ersten Skizze vom Herbst 1852 hervorgegangen ist (Abb. 172-174). Mit ihrer basilikalen Struktur und der Lisenengliederung ähnelt die Kirche in der Ansicht auffällig St. Cyriakus in Bulach. An ein mit fünf zu sechs Achsen längliches Rechteck mit eingezogener Vorhalle schließt sich ein Halbkreischor. In der Mitte der Längsseiten sind Seiteneingänge geplant, an die Hübsch auf der einen Seite den romanischen Turm und auf der gegenüberliegenden Seite einen niedrigen Portalvorbau anschließen wollte.[873] Turmfassaden und Fenstergrößen sind hier deutlich harmonisiert, und die Gestaltung deutet auf eine einheitliche Verkleidung der alten Geschosse mit denselben Sandsteinquadern des Neubaus hin. An das ursprüngliche Aussehen erinnern nur noch die beiden kompakteren Untergeschosse, während die Schlankheit und Zierlichkeit des Turmaufsatzes eher an ravennatische Basiliken erinnert.[874]

Die wiederum an Gutensohn und Knapp erinnernde Innenperspektive übertreibt den Tiefenzug und setzt die Evokation römischer Basiliken nicht nur durch die freskierten Arkadenwände fort. Eine seit Rottenburg nicht mehr wiederholte Besonderheit der Arkaden im Hauptschiff ist der Stützenwechsel aus kolossalen Granit - oder Marmorsäulen und schlanken Pfeilern, der als Merkmal der byzantinischen Kirchen in Konstantinopel galt. Der mit einer bemalten Kassettendecke abschließende Hauptraum hat rechteckige Joche mit je zwei Rundbogenfenstern im Lichtgaden. [875] Oberhalb der Kämpferzone sind den

---

[871]GLA 422 / 1617, Erlaß vom Juni 1853, s. Replik des Architekten vom 21.9. 1853

[872]GLA 422 / 1617, Schreiben vom 26.2.1857; Schreiben an das Stadtamt vom 2.11. 1857 und Schreiben vom 20.1. 1859

[873]Nach der Lage der Spindeltreppe im Grundriß auf Tafel LX ist die Lithographie seitenverkehrt zur perspektivischen Ansicht (LXI) publiziert worden.

[874]Dieser Turm entspricht weder der Skizze vom Herbst 1852 noch den späteren Zeichnungen in der Akte.

[875]vgl. 4.1 , Rottenburg. Im Unterschied zu den Anhängern der rheinischen Romanik (z.B. Lassaulx) suchte Hübsch keine Nachempfindung eines romanischen Raumeindrucks und schlug solche Stützenwechsel seit 1847 zum legitimen Erbe der

Pfeilern Lisenen vorgesetzt, die durch kapitellartige Aufsätze der Breite der Bundbalken angeglichen sind. Die Seitenschiffe wollte Hübsch erstmalig mit Segmenttonnen nach Art der Trinkhalle überwölben und mit sichtbaren, gußeisernen Zugankern verstärken. Auch der Durchgang von den Seitenschiffen zu einem nun mittels Rundbögen geöffneten Umgang unterscheidet diesen Entwurf von den übrigen späten Kirchen. Die versteckte Sakristei hinter der Chorwand ist aus dem Karlsruher Kathedralentwurf von 1853 übernommen. Die Seitenaltäre sind abweichend zu Bulach an die Pfeiler des Triumphbogens gesetzt , der Hauptaltar steht vor der blinden Arkade der Chornische, die als Altarwand mit "Kreuzigung" gestaltet ist. Die merkwürdigen Galeriefenster des Chors liegen auf Höhe des Obergadens, womit sich eine indirekte Beleuchtung ergeben hätte.
Die Eingangsfassade zeigt vertraute Elemente in neuer Zusammenstellung wie die drei "Medaillions" mit Heiligenköpfen und die säulengeschmückte Ädikula mit dem Kirchenpatron St. Georg, die nach der Errichtung der Kirche (1864-66) von Franz Xaver Reich angefertigt wurden.

Während Hübsch an eine römisch-frühchristliche Anlage gedacht hatte, setzte Engesser den Turm in die Fassade und überwölbte das Mittelschiff nach dem Vorbild Bulachs. Anstelle des Stützenwechsels erhielt das Schiff zwölf kolossale Säulen nach der Art der Ludwigshafener Basilika, die durch vier Säulenbogenstellungen beim Chorumgang fortgeführt wurden .[876] Als Gurtbogenträger wurden 16 Engelsköpfchen des Bildhauers Andelfinger über den Kapitellen der Säulen angebracht. Stand diese Gestaltungsform auch in größter Harmonie mit anderen Kirchen, so wurde Hübschs ohnehin sehr konstruierte Unterscheidung zwischen "neu-altchristlichem" Baustil und dem Rest der romanisierenden Tendenzen mit seinem Tod vergessen : Der Kritiker des *Organs für christliche Kunst*, der den ausgeführten Bau 1868 beurteilte, wußte nichts von Engessers Eingriffen und rühmte St. Georg aufgrund des "mächtig wirkenden Totaleindrucks", seiner stimmungsvollen Harmonie im Ganzen als eine der gelungensten Kirchen "*in romanischem Stile*".[877]

"altchristlichen Baukunst", z. B. die Stützenwechsel in Sta. Prassede und SS. Quattro Coronati, Rom

[876] Inzwischen hatte der Abriß des Turms eine andere Ausgangslage geschaffen : zur Ausführung und späteren Eingriffen s. Göricke 1974 , 91 f.; vgl. Valdenaire (1926), Bd. 40, 183

[877] Organ für christliche Kunst, 18. Jg., 1868, "Freiburg: St. Georg von H. Hübsch", hier 249-250, das Zitat 250. Die Turmhöhe wird mit 170 Fuß angegeben.

Die katholische Stadtpfarrkirche St. Ludwig in Ludwigshafen

Den Auftrag zur heute nicht mehr in ehemaliger Gestalt erhaltenen St.-Ludwigs-Kirche[878] erhielt Hübsch durch den baufreudigen Ludwig von Bayern, der sich seit seiner Abdankung 1848 mit besonderer Hingabe seiner Kunstpolitik und zahlreichen Bauprojekten zuwandte. Hübsch hatte Ludwig I. durch seine Tätigkeit als Restaurator der Speyerer Westfassade (1854-1858) für sich gewinnen können. Mit dem Bau der Ludwigshafener Basilika, die den Namen des fürstlichen Förderers erhielt, konnte er seine bislang gescheiterten, spätromantischen Basilikenprojekte endlich in bedeutenderen Dimensionen verwirklichen, als es in Baden möglich war. Die nach bisherigen Erkenntnissen nurmehr durch Korrespondenz rekonstruierbare Bau- und Planungsgeschichte ist anhand des Schriftverkehrs zwischen Hübsch und Ludwig I. im Geheimen Hausarchiv inzwischen mehrmals nachgezeichnet worden, weshalb hier eine Zusammenfassung genügt.[879]
Die ehemalige militärische Rheinschanze Ludwigshafen war 1843 an das Königreich Bayern gekommen; die Verhandlungen zur Gründung einer ersten katholischen Gemeinde reichen bis zum Beginn der vierziger Jahre zurück. Landesweite Sammlungen brachten 1852 erste Mittel zur Finanzierung einer Kirche und des Grundstücks zusammen. Die Gründung der Pfarrei St. Ludwig hatte der bayrische Thronfolger Maximilian II. Ende 1852 verfügt. Bis zum Bezug des Neubaus nutzten die Ludwigshafener Katholiken gemeinsam mit den Protestanten ein "Bethaus" als Simultankirche. Der Bau einer katholischen Pfarrkirche war Teil der unter Ludwig I. begonnenen Restauration des Katholizismus, die der ultramontanen Kreisen nahestehende Speyerer Bischof Nikolaus von Weis als Terraingewinn der katholischen Kirche in der überwiegend protestantischen Pfalz

---

[878]bei der Bombardierung am 5. Januar 1945 zerstört. Nur die Türme und Teile des Chors und Querschiffs blieben erhalten und wurden in der Nachkriegszeit in einen funktionalen Neubau integriert, vgl. Beseler / Gutschow (1988), Kriegsschicksale deutscher Architektur, Bd. II, "Ludwigshafen".
[879]Bayrisches Staatsarchiv, Geheimes Hausarchiv (GHA), Abtlg. III, Nachlaß Ludwig I., Fasz. 87 /4/2, 88/1/4 und 89/6/1 ; 89/6/2 ; 89/6/3; vgl. Göricke (1974), 95 f.; Siegfried Fauck, "130 Jahre St. Ludwigskirche in Ludwigshafen", in: Mitteilungen des Historischen Vereins der Pfalz, Bd. 91, Festgabe für Prof. Otto Roller, Speyer 1993, 343-353 und W. Nerdinger (1997), Zwischen Glaspalast und Maximilianeum, Kirchen und Synagogen , "Die katholische St. Ludwigskirche in Ludwigshafen von H. Hübsch", 367 ff. - Im Generallandesarchiv in Karlsruhe sind keine weiteren Akten oder Vorentwürfe zu finden. Da die bayrische Pfalz damals als Ausland galt, wurde über dieses Projekt keine Akte angelegt. Für Hinweise und Auskünfte danke ich dem Bayrischen Hauptstaatsarchiv und dem Stadtarchiv Ludwigshafen.

begrüßte.[880] Erste Pläne zum Neubau stammten von Zivilbaumeister Hagemann. Da die verfügbaren Mittel dafür nicht reichten und der aus Vertretern der katholischen Bürgerschaft gewählte "Fabrik-Rat" diese verwarf, erhielt Heinrich Hübsch auf Empfehlung des Speyerer Bischofs 1856 den Auftrag, Pläne auszuarbeiten. Die Aussicht, nochmals mit fürstlicher Unterstützung einen Sakralbau aufführen zu können, ließ ihn auf sein übliches Architektenhonorar verzichten.[881]

Die in den "Altchristlichen Kirchen" überlieferten Entwürfe entsprechen, von einigen Harmonisierungen abgesehen, der ausgeführten Kirche (Abb. 175-178; 180) . In der Grundstruktur einer dreischiffen Basilika mit eingezogener Arkadenvorhalle, außen polygonal ummantelter Chorapsis, flankiert von schlanken Chortürmen ähnelt die Kirche St. Cyriakus in Bulach. Durch die vorangegangene Tätigkeit in Speyer angeregt ist vermutlich der Einzug eines schmalen Querhauses zur Aufnahme zweier Nebenaltäre. Sein kaum über die Flucht der Längsfassaden hinauskragendes Transept bezieht sich jedoch auf frühchristliche Basiliken Italiens. Die Vierung erhielt entsprechend keine Kuppel, sondern schloß mit einem flachen Walmdach ab. Mit ihren säulengeschmückten Nebenportalen erinnern diese Querarme an die katholischen Kirchenprojekte für Rottenburg und Karlsruhe. Der ravennatisch anmutende Chor wird von zwei Türmen flankiert , deren vom Viereck ins Achteck übergehende Turmschäfte mit kreuzbekrönten Pyramidenhelmen abschließen.
An die überwölbte Vorhalle mit Lünettenreliefs über den drei Portalen schließt sich ein siebenjochiges Kirchenschiff. Der Rhythmus des dreischiffigen Raums ähnelt in der Unterteilung der Joche der ebenfalls flachgedeckten Basilika von St. Georgen. Säulenbogenstellungen trennen das Hauptschiff von den mit Holzdecken abgeschlossenen Nebenschiffen, die sich zum Querschiff öffnen. Als die Kirche ab 1858 auf einem von der Gemeinde bestimmten Bauplatz in erhöhter Lage errichtet wurde, wählte Hübsch zur Steigerung der "Opulenz" Säulen aus poliertem Granit, deren Höhe (wie in der "zweiten evangelischen Stadtkirche") durch Postamente gesteigert wurde.[882] Daß eine Annäherung an die frühchristlichen Basiliken Roms

---

[880]Zur Gründung der Pfarrei 1853 -57 s. Fauck (1993), 342 ff. m.w. Lit. - Nikolaus von Weis begrüßte in einem Brief an Ludwig I. vom 15. 2. 1854 (GHA München) den Kirchenbau in Ludwigshafen , zit. in : Nerdinger (1997), 367

[881]Hübsch, zit. in: Nerdinger (1997), 368. Ludwig Hagemann hatte bereits Pläne für die Speyerer Westfassade vorgelegt und war zuständiger Provinzbaumeister, vgl. Kap. V. Die Kosten für Hagemanns Plan wurden auf 19.500 fl. geschätzt, doch es standen 7.500 fl. weniger zur Verfügung. Der "Fabrik-Rat" der Siedlung Ludwigshafen akzeptierte Hübschs Plan, s. Fauck (1993), 346 f. ; Nerdinger (1997), 367

[882]Zum Baumaterial und seiner Ästhetik s. Brief Hübschs an Ludwig I. vom 14. April 1858 :

beabsichtigt war, wird auch aus der Forderung nach kostbaren Marmorkapitellen deutlich, die mit Akanthusblättern verziert waren (Abb. 177).[883] Die schlichte Funktionalität der frühen Backsteinpfeiler der ersten Kirchenbauphase wich nun einer in Material und Form anspruchsvolleren Gestaltung, die historische Vorbilder zu neuartigen Synthesen komponierte. Zur selben Zeit wies Hübsch in seiner Denkmäleruntersuchung auf den vorgotischen Ursprung der Symbolform des Kreuzes hin, die auf Kapitellen, an Gesimsen und auf Gewölbeflächen frühchristlicher Monumente ihren Anfang genommen habe. Die symbolische Ausdeutung der gotischen Basilika blieb dem rationalistischen Architekturbegriff weiterhin fremd. Bezeichnenderweise verstand Hübsch unter "architectonischer Symbolik" lediglich kreuzförmige "Verzierungen" als Zeichen der christlichen Religion.[884] Diese finden sich unterhalb der Kapitelle und an Hauptgesimsen in Ludwigshafen und vielen seiner späten Kirchen (Abb. 178 - 179). Die Verwendung von Granit und Marmor , in den archäologischen Rekonstruktionen der konstantinischen Bauten detailreich beschrieben, begeisterte als gleichzeitig dauerhaftes und "prächtiges" Material. Jüngere Wiederbelebungsversuche dieser Ästhetik dürften ihm aus der Münchner Bonifatius-Basilika bekannt gewesen sein.[885] Auch die Anweisung, die Holzdecke in Anlehnung an Basiliken wie etwa S. Maria Maggiore "in hinreichendem Relief" zu vertäfeln, zeigt die stärkere

---

"Nachdem vor einigen Tagen ein Architect hier war, um mit mir wegen einiger Details Rücksprache zu nehmen , ist jetzt alles vorbereitet zur Vergebung der Maurer- und Steinhauer-Arbeiten. Zugleich überrascht mich gar auch in neuester Zeit die großartige königliche Beisteuer [*11.000 Gulden , Anm* .] zum Bau. Eure Majestät thun nicht allein Vieles , sondern es geschieht auch zur rechten Zeit und am rechten Ort, wo die Gabe Großes bewirkt. Ohne Höchstderen Geschenk hätte die Ludwigshafener Kirche nur Sandstein-Säulen erhalten. Nun aber werden Monolithen aus polirtem Granit der aus den Eingeweiden des Schwarzwaldes geholt wird , dem Eintretenden entgegenstrahlen. Es verdoppelt meine Freude am Bau, daß ich in einer Stadt, die den Namen Eurer Majestät trägt, Säulen aus edlem Material - in pietra dura, wie die Italiener sagen - errichten darf. ", Brief im GHA , NL Ludwig I., 87/4/2, hier zit. n. Nerdinger 1997, 369

[883]Bericht Hübschs an den König über den Fortgang des Baus vom 16. April 1859 : "Die Granit-Säulen... schreien nach Marmor-Capitälen, die denn auch schon in Arbeit sind.", GHA , NL. Ludwig I., 89/6/2, zit. n. Nerdinger (1997)

[884]vgl. Hübsch (1858), "Hauptuntersuchung", Teil I, Sp. XL (Kreuzesverzierungen in Stuck); Sp. XLIV : "dass die architectonische Symbolik die von Manchem der gothischen Architectur , wegen ihrer Kreuzblumen etc. ausschliesslich zuerkannt werden will, im altchristlichen Kirchenbau ... sich ... in allen Formationen und Grösen ... vielfach angebracht findet."

[885]Zu Granit - und Marmorsäulen vgl. Hübschs Rekonstruktion von S. Lorenzo maggiore, Mailand in: Die Altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen, 1858-1862, vgl. oben , Kap. III. Bei der Münchner Bonifatiuskirche waren 66 Granitsäulen mit Marmorkapitellen verwendet worden. Diese Materialwahl fand in der damaligen Kritik breite Anerkennung, vgl. Organ für christliche Kunst , 19. Jg., 1869, Nr. 16, "Die Kirchliche Kunst unter Ludwig I. von Baiern", 187-88

Orientierung an historischen Vorbildern und bewährten Würdeformeln im Spätwerk.[886] Ein gemusterter Boden aus zwei Sandsteinarten knüpfte an die Mosaikböden der altrömischen Basiliken an.[887] Die in der Fassadenansicht (Abb. 176; 180) erkennbaren Kontrastwirkungen aus hellem und dunklem Stein greifen die Schmuckmauerwerke der Kirchenprojekte von 1853 wieder auf. Dieser gestiegene Aufwand entsprach nicht mehr dem frühen Grundsatz, im Kirchenbau sei das "hohe heilige Ziel ... auf dem nächsten Wege *einfach*" zu erreichen.[888]

Der Vorzug des "altchristlichen Styls", den alle Beteiligten in der "Wohlfeilheit" sahen, konnte die Münchner Kunstkommission nicht zur Zustimmung bewegen. Die Frage, in welchem "Style" die Kirchen zu bauen seien, stellte sich im Fall der Ludwigshafener Basilika erstmals zum Nachteil des badischen Architekten und hätte ohne Intervention Ludwigs I. vielleicht zum Scheitern des Projekts geführt. In der Baustilfrage hatte Hübsch sich bereits als Jurymitglied beim Wettbewerb zu einem Maximilianeum (1850) von den Münchner Architektenkollegen "*abgeführt*" gefühlt, weshalb er der Kritik an seiner Ludwigskirche kein Verständnis entgegenbrachte.[889] Die Vorstellungen in München waren durch einen früheren "Musterplan" eines bayrischen Architekten schon vor der Beauftragung Hübschs 1856 in eine andere Richtung gelenkt worden. Der Erstlingsplan kam der damaligen Vorliebe Maximilians II. für die Anwendung gotischer Stilelemente in der Gegenwartsarchitektur entgegen, die schon aus dem Auslobungstext des

---

[886]"Der Fabrikrath hat...zugleich mit dem Langhaus auch das Transept und den Chor aufführen lassen, ...reichen nun die Mittel nicht zu, die Decke dieser Basilica in vollständiger Vertäfelung mit hinreichendem Relief auszuführen. Dies macht mir wahren Kummer. Denn wenn die Decke blos in flachem Relief ausgeführt werden müßte , so gäbe es einen Tanzsaal und keine ernste würdige Kirche. ", Schreiben Hübschs an Ludwig I. vom 24. September 1859, GHA, NL. Ludwig I, zit. n. Nerdinger (1997), a.a.O.

[887]Valdenaire 1926, 55 (zum ausgeführten Zustand); vgl. Hübschs Tafel mit Mosaikfußböden in: Architectonische Verzierungen für Künstler und Handwerker, Frankfurt 1823, Tafel V

[888]Hübsch (1838), "Allgemeine Betrachtungen über Landkirchen", 19; zur Polychromie vgl. 4.2, Bauten im Botanischen Garten (1852-1857) und 4.3, Entwurf zur zweiten evangelischen Stadtkirche für Karlsruhe (1853)

[889]Zu Hübschs Teilnahme als Jurymitglied s. Anhang , Abs. 2 dieser Arbeit. Mit dem Münchner Baukunstausschuß, der über alle Bauprojekte im Königreich Bayern zu befinden hatte und zeitweise von Klenze geführt wurde, war Hübsch bereits anläßlich der Speyerer Domrestaurierung aneinandergeraten, s. Kap. V. 2 In einem zuerst durch Göricke bekanntgewordenen Brief an Ludwig I. vom 3.1.1857 (GHA, NL Ludwig I., Fasz. 89 / 6 / 1) beschwerte sich der Karlsruher über ungerechte Behandlung , Geringschätzung seines uneigennützigen Beitrags (er hatte auf sein Honorar verzichtet) und die ästhetische Voreingenommenheit des Münchner Ausschusses. Er drohte mit dem Rückzug aus dem Projekt : "Die Art und Weise, wie ich abgeführt werden soll, ist wirklich indignirend ...", zit. n. Göricke 1974, 95 f.

Maximilianeum-Wettbewerbs klar hervorging. Der zur Genehmigung eingereichte Entwurf des Karlsruher Baudirektors kam mit der Bitte zurück, ihn nach dem existierenden Plan des jüngeren Architekten abzuwandeln. In seiner Replik lehnte Hübsch die Übernahme der "architectonischen Anordnung" und der stilistischen Haltung entschieden ab, weil sie seiner eigenen Architekturauffassung widerstrebten. Neben praktischen Mängeln des Entwurfs beanstandete er die fehlende Übereinstimmung zwischen äußerer Ansicht und innerer Raumbildung mit einem spitzbogenförmigen Holzgewölbe. Seinem Grundsatz tektonischer Wahrheit verpflichtet, weigerte er sich, "die Gothik, auf Holz angewendet, ... als eine Tendenz des neuen Styles zu betrachten."[890] Die vorangegangene Kritik an seiner Speyerer Westfassade ließ ihn an eine Verschwörung seitens der bayrischen Architekten glauben. Gereizt wies er in der Replik an den Ausschuß auf seine zehnjährige Ehrenmitgliedschaft in den Kunstakademien Berlins und Münchens hin und stellte seine berufliche Erfahrung im Kirchenbau heraus. Zum zweiten Mal in seiner Architektenkarriere umging er den Einspruch, indem er sich direkt an den benevolenten Mäzen, Ludwig I. von Bayern, wandte, den er auf die ästhetische Parteilichkeit der Ausschußmitglieder aufmerksam machte :

> "Bei Klenze hätte ich in die Schule gehen sollen, dann stünde ich in besserem Ansehen." [891]

Nach dieser *Querelle* um den Stil muß es dem Architekt ein besonderer Triumph gewesen sein, daß der Grundstein zu seiner Kirche am 5. Juni 1858 in Anwesenheit Ludwigs I. gelegt wurde.[892] Die noch nicht ganz vollendete Kirche wurde turmlos am 28. August 1862 in Gegenwart des Königs und der Erzherzogin Hildegard von Österreich geweiht. In der Schlußphase der Bauarbeiten waren 1862 trotz der ansehnlichen Summe von 95.000 fl. die Mittel ausgegangen, weshalb eine aufwendige bauplastische und malerische Ausschmückung des Innenraums späteren Jahrzehnten überlassen blieb.[893] Das für die Ädikula über der Eingangsarkade

---

[890]Erwiderung des Architekten an den Münchner Ausschuß (GHA , NL Ludwig I., Fasz. 89 / 6 / 1) hier zit. n. Göricke 1974 , 95. Im Schreiben an den Ludwigshafener Fabrikrat vom 2. 1. 1858 äußerte Hübsch dieselben Kritikpunkte am "Musterplan", der Holzgewölbe vorsah: "Ich zweifle daran, ob nach diesem Muster Entwurfe schon einmal wirklich Kirchen gebaut worden sind, weil er allzu viele Unzweckmäßigkeiten, ja Unmöglichkeiten enthält." Das Schreiben ist zit. in: Nerdinger (1997), 368

[891]Hübsch in einem Schreiben an Ludwig I. vom 3.1.1857 (GHA, NL Ludwig I. , Fasz. 87 / 4 / 2) , zit. n. Göricke 1974, 95

[892]Nerdinger (1997), 369

[893]Der Monarch beteiligte sich an der Mischfinanzierung mit 11.000 fl., 63 000 fl. gab der Staat (Königreich Bayern), die restlichen 21.000 fl. stammten aus den erwähnten, landesweiten Sammlungen, s. Fauck (1993), 348. Ältere Beschreibungen der Kirche nennen die Innenausstattung "neuromanisch", s. Bernhard Hermann

vorgesehene Heiligenbild des sitzenden Christus mit dem Kreuz konnte nach einem Entwurf Friedrich Overbecks in Fayence-Malerei ausgeführt werden.[894]
Die Türme, deren quadratische Sockelgeschosse in der lithographierten Ansicht zierlicher erscheinen als die tatsächlich errichteten, konnten erst ab 1883 mit Lotteriegeldern ausgebaut werden. Dem Ideal der romantischen "Totalität" aus Architektur und Malerei entsprach die Ausmalung der Arkadenwände durch Johann Patholl mit Heiligendarstellungen nach Entwürfen Joseph Schwarzmanns, dem Ornamentmaler des Speyerer Doms. Der Innenraum der Kirche war vor seiner Umgestaltung zur Jahrhundertwende durch Elemente der italienischen Frührenaissance bestimmt und hatte weitere Fresken von Anton Süssmeier erhalten. Die Ludwigskirche zählte bis zur ihrer erheblichen Zerstörung 1945 damit zu den wenigen Kirchen, in denen Hübsch sein Basilikenkonzept weitgehend verwirklichen konnte. Eine Inschrift im Querhaus würdigte den Architekten.[895]

Die Pfarrkirche zum Hl. Kreuz in Bietigheim

Die Basiliken der letzten fünf Schaffensjahre zeigen eine souveräne Massenverteilung, die Vorliebe für Überwölbungen und eine größere Variationsbreite in der Zusammenstellung der gleichen "Elementarformen". Ein bereits im 19. Jahrhundert gewürdigtes Exempel ist die gut erhaltene Bietigheimer Basilika aus rötlichem Sandstein, deren Konzeption und Ausführung (1860 - 1863) sich mit der vorgenannten Kirche in der Pfalz überschnitt (Abb. 181-185).[896] Mit ihrem querhauslosen Grundriß und einem von quadratischen Sakristeiräumen flankierten Chor knüpft sie strukturell an dreischiffige Basiliken Roms (z.B. S. Martino) an. Mittelalterliche Züge verlieh Hübsch dieser bekannten Grundgestalt durch ein schmäleres, überwölbtes Hauptschiff mit mächtigem Fassadenturm und eine steilere Neigung der zur Eingangsfassade abgewalmten Schiffsdächer . Im Vergleich zu den frühen Giebeltürmen der dreißiger Jahre bleibt der quadratische

---

Röttger / Max Goering (Hrsg), Die Kunstdenkmäler der Pfalz, Bd. 6 Stadt und Bezirksamt Ludwigshafen am Rhein , München 1936, "St. Ludwig", 21
[894]Brief Hübschs vom 1.9. 1860 an Ludwig I., GHA , 88/1/2- 4, s. Nerdinger (1997), 369
[895]"In piam memoriam insignis viri Dris. Henrici Huebsch Architecti, qui hanc aedem Deo optimo maximo opitulante extruixit Anno Dom. MDCCCLXII. R.I.P.", s. Röttger / Goering (1936), 21; zur Speyerer Domausmalung s. Kap. V
[896]Der ausführungsrelevante Hübsch-Plan stammt vom 5. 10. 1860, nachdem ein frühes Projekt eines lokalen Architekten aufgegeben worden war s. GLA 422 / 1524, Kirchenbaulichkeiten / Bietigheim. Die Bauzeit ist in der Akte nicht genau angegeben, jedoch zwischen Frühjahr 1862 und Herbst 1863 (ohne Innenausstattung) zu datieren, vgl. abweichend Valdenaire (1926), 183 (1860-63); Dehio Baden-Württemberg, I (1993) , 81

Turmsockel in den Grundriß gezogen, wächst jedoch bis zu einer terrassenartigen Plattform mit Balustraden über den Dachfirst hinaus und nimmt nahezu die gesamte Breite des Hauptschiffs ein . Die Lisenenstreifen mit hellem Sandstein unterstützen den optischen Eindruck einer aufstrebenden Mittelachse, die durch die stufenartige Verjüngung des Helms vom Viereck zum Oktogon mit Pyramidendach gesteigert wird (Abb. 181). Die Struktur lehnt sich an romanische Vierungstürme und die oktogonalen "Hahnentürme" des Querhauses am Freiburger Münster an, die Hübsch schon beim Wiederaufbau der Tennenbacher Klosterkirche angeregt hatten. Über den polychromen Rundbogen der Schallarkaden läuft das oberste Turmgeschoß in acht zierliche Giebel mit Zickzackfriesen und byzantinischen Kreuzfensterchen aus.[897]

In der malerischen Ansicht der Chorfassade von 1862 sind die markanten Strebepfeiler der Längsfassaden , die innen und außen die Lisenen verstärken, zugunsten einer "altchristlichen" Wandgliederung unterdrückt. Der ausgeführte Bau hat durch die roten Sandsteinmauerwerke, in die sich unregelmäßig helle Natursteine mischen, jedoch eine archaischere Gesamtwirkung als in der Lithographie. Die schlichte Halbkreisapsis ist durch ein Vorjoch in Breite der Sakristeianbauten vertieft und durch hohe Rundbogenfenster beleuchtet. Die Wandgliederung besteht aus pfeilerartigen Mauerverstärkungen, die oberhalb eines durchlaufenden Zahnfrieses als flache Lisenen gestaltet sind. Die unmittelalterliche Wandgliederung bindet die Apsis mit dem Hauptbau zusammen und folgt Hübschs Vorliebe für durchlaufende Horizontalgesimse. Der Wandfläche wurde wie in Bruchsal eine kreuzbekrönte Ädikula vorgeblendet, die mit den Bildnismedaillions der unteren Chorwände ein evangelisches Heiligenprogramm aufnehmen sollte.[898]

Der nach dem Querschnitt (Abb. 183) überwölbte Innenraum überrascht durch seine Weite . Um eine möglichste luftige Arkade zu erhalten, wurden wie in Ludwigshafen zehn graue Granitsäulen auf oktogonale Piedestale aus rotem Sandstein gestellt. Ihre Hälse zieren Bänder , die wie der Abakus rot-golden bemalt wurden. Die Säulen werden von Rundbögen überspannt, deren Bogenprofil an den Seitenschiff- und Obergadenfenstern wiederholt wird. Die Gewölbekonstruktion basiert auf derjenigen Bulachs, führt jedoch mit dem stumpfen Spitzbogen ein frühgotisches Stilelement ein. Zwischen die Gurtbögen spannen sich sieben

---

[897]vgl. Kap. III, Tafel 4, Kirchen des Orients, fig. 22; zur Klosterkirche s. Kap. V

[898]Daß diese Apsis schon 1858 fast identisch in Bruchsal ausgeführt wurde, weist auf die Kombination nur geringfügig variierter "Elemente" im Spätwerk hin. Die heutige Chorfassade hat nur kreisförmige Blendöffnungen und wirkt mit Ausnahme der Ädikula romanisierender als vorgesehen. Das heutige äußere Wandbild dürfte jedoch erst im 20. Jahrhundert entstanden sein.

geknickte Segmenttonnen mit bemalten Gewölbeflächen; in den Seitenschiffen sorgen hochgestellte Tonnen nach der Bulacher Konstruktion für eine großzügige Raumhöhe. Ein monumentaler Spitzbogen, dessen Inschrift wohl später hinzugefügt wurde, bildet den Übergang vom Mittelschiff zum Chor.[899] Die Adaption des Spitzbogens als "gotisches Prinzip" blieb dem klassischen Architekturverständnis jedoch äußerlich und schlug sich nicht in einem frühgotischen Raumeindruck nieder. Die struktive Gliederung der Mittelschiffwände setzt sich im Chor fort . Der Triumphbogen erhielt eine klassische Kämpferzone. Die Apsis ist im Inneren fünfeckig und durch Lisenen mit reichverzierten Konsolsteinen gegliedert . Die Backsteingurte des Schirmgewölbes überdecken die fünf Rundbogenfenster und erzeugen ein gedämpftes Licht.[900] Die in der Lithographie erkennbaren Darstellungen aus dem Leben Christi an den Chorwänden und der mit Heiligenstatuen bekrönte Baldachinaltar mit korinthisierenden Säulen kamen nicht zur Ausführung, sondern geben einen Idealzustand wieder.[901]

Auf der gegenüberliegenden Seite erhebt sich über fünf stichbogigen Durchgängen zum Kirchenraum die Orgelempore. Die Hälfte des Turmuntergeschosses bildet eine kleine Vorhalle, flankiert von zwei Wendeltreppen, die durch die Kreuzfenster der Hauptfassade beleuchtet sind. Das kreuzgewölbte Vorhallenjoch ist im Obergaden durch Radfenster hervorgehoben, die über den Portalen der Fassade wiederholt werden.[902] Seit seiner Gestaltung der Speyerer Westfassade gab Hübsch den Wandöffnungen oft profilierte Rahmen bzw. vertiefte Gewände und überfing gewölbte Fenster mit polychromen Bogensteinen. Auch das Bietigheimer Radfenster mit dem Christushaupt ist von der Speyerer Westfassade angeregt. In Kombination mit der Rundbogen-Ädikula für Heiligenstatuen wurde es zu einem häufig

---

[899]Die Inschrift am Triumphbogen ("Grosser Gott wir loben dich ...") stammt wahrscheinlich aus einer späteren Ausmalungskampagne.
[900]Der somit nach frühgotischen Anregungen gestaltete Chor harmoniert besser mit den spitzbogigen Gewölbegurten des Hauptschiffs, ist jedoch lediglich als Variante der Bulacher Kirche von 1837 aufzufassen. Valdenaire und Göricke interpretieren die Lichtregie als Anzeichen eines "mystischen " Katholizismus des Architekten.
[901]Der Altar stimmt mit dem Projekt zu einem Baldachin-Altar überein, der im Atlas der "Altchristlichen Kirchen" auf der synoptischen Tafel historischer Altarformen als "freie Reproduction" angefügt ist. Aus der Akte GLA 422 /1524 läßt sich nur ersehen, daß Hübsch beim befreundeten Maler R. Gleichauf ein Altarbild bestellen und Altar und Kanzel nach seinen Vorstellungen anfertigen lassen wollte. Da Hübsch die Innenausstattung der Kirche nicht mehr erlebte - er starb im April 1863 - ist nicht klar, ob die ursprüngliche Ausstattung jemals nach seinen Vorgaben erfolgt ist, zur Planung s. Göricke 1974, 112
[902]Beim ausgeführten Bau durchschneiden die Gewölbekappen die Rundbogenfenster des ersten Jochs.

wiederholten Merkmal nicht nur der Basiliken, sondern auch einschiffiger Kirchen wie z.B. der St. Laurentiuskirche in Kronau (Abb. 186). Die Bietigheimer Pfarrkirche gehört zu den wenigen Bauten des Architekten, deren urwüchsige Materialsprache und Turm- und Gewölbeformen einen Übergang zur späteren Neoromanik in Deutschland bilden. Die Vorliebe für den einheitlichen, symmetrischen Grundriß blieb jedoch entscheidend und verhinderte eine romanische Positionierung des Turms vor die Fassadenflucht. Die heutige - nachträgliche - Innenausstattung mit byzantisierender Ornamentmalerei und großfigurigen Heiligendarstellungen ist mit ihrem Programm aus segnendem Christus, Agnus Dei und Aposteln dem frühchristlich-nazarenischen Kunstgeschmack des Architekten verwandt. Hierzu passen auch die malerischen "Lineamente", die alle Bögen und Wandöffnungen umrahmen und so die "Elemente" des Stils optisch hervorheben.[903]

Die katholische Kirche in Bühlertal

Wie die polychrome Steinsichtigkeit die monochrome Blässe des Klassizismus verdrängt hatte, so wich seit den Anlagen im Botanischen Garten (1852-1857) auch im Sakralbau der strenge Grundsatz der Axialsymmetrie zugunsten einer aufgelockerten Gruppierung der Bauglieder. Das wiederholte Studium des italienischen Kirchenbaus zwischen Romanik und *Quattrocento* bewirkte ein Interesse an einer "mannigfaltigen" Gruppierung und führte bei den größeren Kirchen zu seitlichen Turmstellungen. Im Jahr der ersten Lieferung der "Altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" (1858) begründete Hübsch die Rezeption italienischer Glockentürme in einer Entwurfserläuterung analog mit historischen und ästhetischen Argumenten: Sei bei einer Kirche nur ein Turm zu errichten, sei dieser "... aus mehrfacher Rücksicht besser *nach der in früheren Jahrhunderten üblichen Weise* auf die eine Seite, als einer Symmetrie zu Liebe mitten vor die Kirche" zu setzen. Um seiner Idee den nötigen Nachdruck zu geben, verwies er auf den Kirchenbau der Berliner Schule und die von der dortigen Oberbaudeputation herausgegebenen Musterpläne von Stüler, Soller und Busse : Diese Pläne zeigten seitliche Glockentürme, "was je nach der Situation des Baues nur sehr malerische und characteristische Gruppen bildet. "[904] Durften die Risalite

---

[903]Alle Bögen sind mit grauen und roten "Lineamenten" bemalt, alle Fensteröffnungen mit gemalten goldenen Zierfriesen eingefaßt, der Kirchenraum gelblich gestrichen.

[904] zit. n. GLA 422/1737, Brief Hübschs an das großherzogliche Finanzministerium vom 31.7.1858 zum Bau der St. Martinskirche in Obersäckingen (Hervorhebung der Autorin). Zu dieser zwischen 1860-63 erbauten Kirche s. Göricke 1974, 98-101, Bauplan in Akte GLA 423/ 590 und Valdenaire (1926), 28, Abb. 6. Die Sammlung

nun auch aus dem Grundriß vorspringen, blieb die vereinheitlichende Tendenz einer klassischen Architekturästhetik noch im Spätwerk wirksam. Die Türme sollten nicht hinzugefügt oder zufällig wirken, sondern blieben durch fortlaufende Gurtgesimse und einheitliches Baumaterial weiterhin nach dem Grundsatz des "Organischen" an den Hauptbaukörper gebunden. Ein typisches Beispiel für die Basiliken mit Seitenturm ist die Pfarrkirche in Bühlertal-Untertal, die Hübsch auf Antrag der gewachsenen katholischen Gemeinde Ende 1860 entwarf.[905] Die lithographierten, in der Ansicht seitenverkehrten Pläne in den "Altchristlichen Kirchen" stimmen mit dem zwischen 1862 und 1864 errichteten Bau überein (Abb. 187-188). Die gut erhaltene Kirche liegt mitten im Ortskern in einer Straßenbiegung in leicht erhöhter Lage, wodurch Hübsch eine pittoreske Fernwirkung erreichte. Schon der dreistöckige Wandaufbau der Eingangsfassade spiegelt die innere Disposition der dreischiffigen Basilika mit Rundbogenarkaden. Die schmalen Seitenschiffe haben wieder zur Fassadenseite abgewalmte Dächer und Nebeneingänge an den Seitenfassaden. Obwohl der Innenraum nur mit Holzdecken versehen ist, sind die Längsfassaden durch Lisenen nach der Jochanzahl gegliedert. Den Kirchturm positionierte Hübsch vor das Nebenportal der linken Längsfassade. Sein kreuzgewölbtes Erdgeschoß bildet eine Vorhalle mit Wendeltreppe zu den oberen drei Geschossen. Die mit den Lisenen verbundenen Zahnschnittfriese der beiden Traufen umgürten die unteren Turmgeschosse. Während Gliederung und Durchfensterung keine neue Idee aufweisen, mutet die geschwungene, aus einem oktogonalen Aufsatz emporragende Haube mit Schieferschindeln fast barock an. An das rechteckige Schiff schließt sich wieder eine von Sakristeihäuschen flankierte Chorapsis, deren fünf Rundbogenfenster nun über einem ausdrucksvollen Gurtgesims aus hellem Stein ansetzen. Die blinden Öffnungen der Chorfassaden blieben wie in Bietigheim ohne Bildnismedaillions.[906] Die strebepfeilerartigen Mauerverstärkungen des überwölbten Chors sind in der Außenansicht unter der Sandsteinverkleidung verborgen und nur durch das fünfeckige Pyramidendach zu erahnen.

---

musterhafter Entwürfe der preußischen Oberbaudeputation bezog sich auf 24 evangelische Kirchenpläne und war 1852 erstmals erschienen, s. Fritsch (1893), 209

[905]GLA 422 / 1519 - 1520, Kirchenbau / Bühlertal, katholische Pfarrkirche St. Michael; In den "Altchristlichen Kirchen" 1862 , Tafeln LVII , fig. 4 und LX fig. 1, "Pfeiler-Basilika für Bühlertal"

[906]Hübsch erlebte die Fertigstellung des Gebäudes im Oktober 1863 nicht mehr . Die Änderungen sind auf seinen Schüler Michael Armbruster zurückzuführen, der den Bau nach Hübschs Tod zu Ende führte und die Innenausstattung (1863-1864) gestaltete. Zur Baugeschichte s. Göricke 1974, 109

Im Unterschied zu den früheren, fast quadratischen Kirchenräumen ist in Bühlertal der Tiefenzug zum Chor ausgeprägter. Die Rundbogenarkaden haben oktogonale Pfeiler, aus deren Kämpferplatten sehr flache Lisenen bis zum mächtigen Konsolgesims hervorgehen. Sie gliedern die Wände entsprechend der Fensterachsen und verbinden sich an den Konsolsteinen mit den hervortretenden Querbalken der Holzdecke. Auf Vorschläge Hübschs ging auch die Kanzel des Freiburger Bildhauers Eckert zurück, die aus akustischen Gründen an den dritten Pfeiler vom Chor versetzt wurde. Der Hauptaltar mit Aufsatz erhielt Darstellungen des Kirchenpatrons, der Auferstehung und der Muttergottes.[907] An der Eingangsfassade wurde auf Wunsch des Architekten 1864 ein aus Terrakotta gefertigtes Relief mit der "Kreuzigung" angebracht. Indem die Lisenen, von Gurtgesimsen durchschnitten, bis ins Giebelfeld fortlaufen, erhält die Wand eine kleinteilige Feldereinteilung wie im Stadtkirchenentwurf von 1853. Ein Charakteristikum der späten Fassaden ist auch die farblich konstrastierende Rahmung der Wandöffnungen und das plastische Säulenportal der Mittelachse (Abb. 189). Vergleichbare Basiliken mit Pfeilerarkaden und Seitenturm plante Hübsch bis zu seinem Tod mit geringfügigen Abweichungen für die katholischen Gemeinden in Obersäckingen, Baden-Oos und Untergrombach.[908] Es gehörte zur Intention des Architekten, daß die Türme durch Gesimse, Material - und Formensprache mit dem Kirchenbau harmonisch verbunden waren. Abweichende Turmgeschosse wie bei der bereits erwähnten Kronauer Saalkirche (1860-1862) erklären sich hingegen aus dem Überbauen älterer Turmschäfte , die nach dem Abriß der alten Kirche integriert werden mußten.[909] Indem Hübsch die neue Laurentiuskirche senkrecht zum ehemals geosteten, mittelalterlichen Vorgängerbau

---

[907]Göricke 1974, ibid., vgl. zur Innenaustattung nach 1905 Valdenaire (1926), 58-59

[908]zur St. Dionyskirche in Baden-Oos s. zum Turm GLA 422 /1742, Bericht vom 15. März 1862. Die Kirche wurde erst 1864-65 mit Eingriffen in den ursprünglichen Plan (im GLA leider nicht erhalten) gebaut, wobei L. Engesser den geplanten "Campanile" durch einen Fassadenturm ersetzte und das verbreiterte Schiff mit Rundbogentonnen romanischer auffaßte, s. Dehio Baden-Württemberg I (1993), 64-65; Göricke 1974, 118; zur katholischen Pfarrkirche St. Kosmas und Damian (1864-1867) in Bruchsal-Untergrombach s. ibid.

[909]St. Laurentius, Kronau bei Bruchsal, geplant 1860, ausgeführt ab Frühjahr 1861-Ende 1862, s. Dehio Baden-Württemberg, I, (1993), 439; Göricke 1974, 104; M. Bringmann 1968, 31 und Anm. 45; Valdenaire 1926, 57. Auf eine Abbildung des älteren Turmsockels, der erst ab dem dritten Geschoß die rot-gelben Mauerwerke und eigentümlichen Zahnfriese des übrigen Kirchenbaus erhielt, muß hier aus Platzgründen verzichtet werden. Der ungegliederten, kaum durchfensterten Wand konnte nur an der Eingangsseite ein "altchristliches" Säulenportal vorgesetzt werden.

ausrichtete, konnte er - wie in Emmendingen erwogen - den bis zum dritten Geschoß erhaltenen Turm seitlich mit einem Nebeneingang anschließen.

Die Kirche St. Gallus in Altschweier

Bei kleiner dimensionierten Bauten wie der Pfarrkirche St. Gallus in Bühl-Altschweier, mit der Hübsch 1862 die Auswahl seiner späten Bauten beschloß, ist das Schema der schlichten Saalkirche mit Giebelturmfassade aus den Anfangsjahren zum reifen Abschluß entwickelt. Die ursprüngliche Konzeption geht auf die Planung von 1861 zurück und ist anhand der Lithographien (Abb. 190-192) nachvollziehbar.[910] Ein mit drei zu sieben Achsen in die Länge gezogenes Schiff mit eingezogenem Fassadenturm schließt an der Chorseite mit der üblichen, vertieften Apsis ab. Der Bau zeigt in der mit Gurtgesimsen verbundenen Lisenengliederung redundante Merkmale. Zwei Nebeneingänge der Längsfassaden ergänzen das einzige , säulengeschmückte Hauptportal, das in die quadratische "Vorhalle" unter der Orgelbühne führt. Da ihre Treppenaufgänge platzsparend untergebracht werden mußten, erhielten die Nebenachsen nur Rundbogenfenster in Emporenhöhe. Wie in Bietigheim, tritt der Turmrisalit nicht nach Art mittelalterlicher Pfarrkirchen aus der Fassadenflucht hervor. Sein mit Ecklisenen verstärkter Schaft sprengt das Giebeldach und bildet den Unterbau für zwei schmälere Turmgeschosse mit abgewalmtem Pyramidendach. Hübsch ließ die Fassade somit zur Mitte aufgipfeln und unterstrich die optische Wirkung mittels Verjüngung nach oben sowie durch reicheres Baudekor. Den horizontal auslaufenden Rundbogen, ein Merkmal spätantiker Bauten der Ära Diocletians, wollte Hübsch bei allen Rundbögen bis zum Turmabschluß wiederholen. Die unpassende Wuchtigkeit des Turms erklärt sich aus der kalkulierten Fernwirkung, die durch den leicht über dem Ortskern liegenden Bauplatz begünstigt wird. Eine nicht zur Ausführung gelangte Besonderheit, die die Auseinandersetzung mit Hängedecken verrät, ist die gestaffelte Balkendecke, die schon 1861-62 bei der Kronauer St. Laurentius-Kirche identisch, mit bemalten Balken, ausgeführt wurde. Der stützenlose, helle Saal ließ sich durch Wandvorlagen rhythmisch in Joche unterteilen. Diese Pfeiler erhielten in Kronau - wie in Abb. 191 dargestellt - verzierte Köpfe, auf denen die Bundbalken der abgeschrägten Decke lagerten. Durch die ausgeschiedene Mitte ließ sich die Raumhöhe optisch steigern.[911] Wie in den meisten schlichten Saalkirchen der frühen Jahre bildet ein

[910]GLA 422 /1479-1480 , Kirchenbau /Altschweier; zur Vorgeschichte der Planungen s.a. Göricke 1974, 116

[911]Solche Konstruktionen basierten auf der Ingenieursarchitektur und waren schon früher in der Pfalz u.a. von August Voit als anpassungsfähiges Surrogat für

umlaufender Zahnfries den Übergang zwischen Wand und Deckenkonstruktion. Die Überwölbung des Chors folgt dem bekannten Schema.

Während der Ausführung der Kirche zwischen 1863-1866 führte ein Teileinsturz des Langhauses unter der Leitung Michael Armbrusters zur Modifizierung des Plans (1864). Der Hübsch-Schüler Friedrich Feederle entschloß sich zur Überwölbung nach Art der Bulacher Kirche. Das Langhaus wurde auf sechs Achsen verkürzt, die Lisenen bis zur Kämpferhöhe der Rundbogenfenster als Strebepfeiler ausgebildet, die Gurtgesimse in rotem, die Mauern in gelblichem Sandstein ausgeführt.[912] Den Zickzackfries der beiden Giebelseiten und die Zahnfriese der Längs- und Chorfassaden, die Kreuzfenster und Säulen wollte der Architekt als freie Nachempfindung altchristlicher Formen verstanden wissen, die er an Kirchen Konstantinopels studiert hatte (Abb.193).[913] Die seit Ludwigshafen beliebte Ädikula mit dem Kirchenheiligen - hier St. Gallus - blieb unrealisiert; das spätere Lünettenrelief mit dem segnenden Christus am Hauptportal harmoniert jedoch mit den Vorstellungen des Architekten. Dies gilt auch für die nachträgliche Ausmalung der unteren Chorwände mit Szenen aus dem Leben Christi. [914]

Steingewölbe verwendet worden, s. Kotzur (1977), I, 120. In Altschweier nie ausgeführt, läßt sich diese Decke heute bei der Kronauer Laurentiuskirche gut studieren. Das mittlere Deckenfeld besteht dort aus 13 rechteckigen, flachen "Kassetten" und zwei schrägen Seitenflächen mit nur vier solcher Felder. Balken und teilweise auch die Felder wurden mit Ornamentmalerei verziert.

[912]GLA 422 / 1479-1480, Kirchenbau /Altschweier ; zum Bauverlauf s. Göricke 1974, 117. Feederle (gest. 1869) assistierte bei Hübschs letzten Kirchenbauten, s.a. Kap. V. 2

[913]zum Motiv vgl. 4.1 , Kirche in Epfenbach. - Den Kreuzfenstern im Giebelfeld wurden Engelsköpfchen aus gebranntem Ton eingesetzt, die sich auch an der nach Hübschs Tod ausgeführten Basilika in Untergrombach finden.

[914]Durch die nazarenische Rezeption der Cinquecento-Malerei, die die Innigkeit der Szene oft betonte, entsprach die Szene aus dem Evangelium (Matth. 19, 13-15, Mark. 10, 13-16, Luk. 18, 15-17) dem Geschmack sentimentaler Frömmigkeit. Zur Ausmalung "im Stil der Nazarener" s. Valdenaire 1926, 57; U. Coenen, "Hübsch und seine Kirchenbauten...", Bühler Heimatgeschichte 11. 1997, 49

V. "*In welchem Style sollen wir bauen ?*" - Zwei Beispiele Hübscher Denkmalrestaurierung in Freiburg und Speyer

Im Umgang mit historischen Bauwerken läßt sich noch deutlicher als bei Neubauten der Einfluß zeitbedingter Paradigmen der Architekturtheorie, der Ästhetik und des Geschichtsbildes aufzeigen. In seinen späten Schriften seit 1847 hatte Hübsch die Kenntnis historischer Bauarten zur notwendigen Schule eines jeden Architekten erklärt und die Architekturformen ergänzend nicht nur aus ihrer Funktion, sondern aus ihrer geschichtlichen Abfolge begreifen wollen. Erhielt so einerseits die Tradition gegenüber den vier Baustil-Faktoren von 1828 mehr Gewicht, so blieb auch in der "Monumentalbautheorie" (1847-1862) das Verhältnis des gegenwärtig bauenden Architekten zur angehäuften Überlieferung zwiespältig. Um gleichermaßen "zweckmäßig" und "lebendig" zu sein, durfte sich der Baustil der Gegenwart nicht dem Imitationsgebot der Gelehrten und Ästhetiker beugen, sondern mußte "techno-statisches" und "artistisches" Wissen zielbewußt , frei und neu verwenden und weiterentwickeln. Kapitel IV hat aufgezeigt, wie sich aus der Rezeption und Transformation historischer Konstruktionsarten und Architekturformen eine eigentümliche Formensprache entwickelte. In einem letzten Schritt ist nun nach den Konsequenzen des Hübschen Rundbogenstils bei der Restaurierung historischer Baudenkmäler zu fragen. Die folgende Darstellung beschränkt sich auf zwei der bekanntesten Fallbeispiele Hübscher Restaurierungspraxis, die zugleich Auftakt und Endpunkt seiner Karriere als *creator et conservator* markieren : Die Versetzung der ehemaligen Abteikirche Tennenbach nach Freiburg und die Restaurierung der Speyerer Westfassade.

5. 1 Zwischen Tradition und Erfindung : Die Ludwigskirche (1829-1838)

Im Jahr seiner Beförderung zum Baurat erhielt Hübsch den Auftrag, die ehemalige Abteikirche des Klosters Tennnenbach nach Freiburg zu versetzen, wo sie im Zentrum eines neuen Stadtviertels wiedererrichtet und als Pfarrkirche genutzt werden sollte. Das Resultat , fast ein Neubau, kann als einer der frühesten neoromanischen Kirchenbauten Deutschlands gelten. In der südwestdeutschen Architekturgeschichte steht der Vorgang einmalig da, weshalb Translozierung und Transformation der Klosterkirche durch den Karlsruher Architekten schon im 19. Jahrhundert mit unterschiedlichen Schwerpunkten dargestellt wurden.[1] Da die

---

[1]Aus der älteren Literatur seien hier nur zwei Darstellungen genannt : Aus dem Todesjahr Heinrich Hübschs stammt Heinrich Schreibers frühe Darstellung : Die Abtei Thennenbach und die Ludwigskirche zu Freiburg, in: Freiburger Adreß-

ehemalige Bausubstanz der 1806 säkularisierten Abteikirche restlos im Bau der "Ludwigskirche" aufging, überwogen seit Beginn des 20. Jahrhunderts bauhistorische Studien und Zustandsbeschreibungen vor und nach der Translozierung der Klosterkirche. Durch diese Dialektik steht die Forschung zur Abteikirche mit derjenigen zur Ludwigskirche in enger Beziehung. So wurde Hübschs Kirche vor ihrem Totalverlust 1944 von Majer-Kym in seiner Dissertation über das Kloster und das Schicksal seiner Bauten als "unreine Quelle" erkannt, die zur Rekonstruktion der Klosterkirche wenig taugt.[2] Die große Diskrepanz der beiden Kirchenbauten ist je nach Blickwinkel des Autors als Willkürakt verurteilt oder als zeittypische, frühhistoristische "Denkmalpflege" apologetisch verteidigt worden. Die um 1970 einsetzende Aufwertung des Historismus erschloß die Baugeschichte der Ludwigskirche als Interessenfeld, die durch Göricke erstmals beschrieben wurde. Seither wurde sie mit der Planungsgeschichte mehrfach dargestellt , zuletzt umfassend im Rahmen einer monographischen Studie zur Hübschen Ludwigskirche von Humbach.[3] Im Rahmen der hier verfolgten Zielsetzung kann dieser Forschungsstand nur summarisch einbezogen werden, insofern baugeschichtliche Bedingungen die architektonische Gestalt der Ludwigskirche beeinflußten. Im Vordergrund steht die Frage, ob Hübsch im Umgang mit historischen Bauten prinzipiell anders verfuhr als bei seinen eigenen

---

Kalender für das Jahr 1863, zugleich statistisches Handbuch des Großherzoglich Badischen Oberrhein-Kreises, Freiburg 1863. Schreiber hatte eine Professur in Freiburg und hatte 1826 das im Abschnitt "Kunstmuseum Karlsruhe" erwähnte Buch über das Freiburger Münster verfaßt. Die erste, auf Akten gestützte Aufarbeitung der Translozierung und des Baus der Ludwigskirche unternahm Adolf Hasenclever, in: (derselbe) : Hundert Jahre Protestantismus, Festschrift zum Jubiläum der evangelischen Gemeinde Freiburg i.Br., Freiburg 1907, 65-95

[2]Majer-Kym 1926, 90 : "der übertragene Bau [kann] als unreine Quelle fast ganz ausgeschieden werden."- In seiner Dissertation über die Abtei Tennenbach unternahm Majer-Kym die erste kritische Bestandsaufnahme der erhaltenen Pläne, Abbildungen und Dokumente, darunter auch die Bauaufnahmen der Tennenbacher Abteikirche von Friedrich Eisenlohr von 1829. Obschon der historistische Nachfolgebau Majer-Kym nur unter umgekehrter Fragestellung einer Rekonstruktion des Vorgängers interessierte, vermehrte er zugleich das Wissen über die Ludwigskirche, s. Ernst F. Majer-Kym, Die Bauten der Cisterzienser-Abtei Tennenbach, Diss. Universität Freiburg i.Br. 1922 und (derselbe), "Die Bauten der Cisterzienser-Abtei Tennenbach", in: Oberrheinische Kunst, II. Jg. H. 1 /2, 1926 / 27, 87 ff.

[3]A. Mann (1966), 66 f. ; M. Bringmann (1968); J. Göricke (1974) ; B. Klein , "Hübsch und die Ludwigskirche", in: Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins, 101, (1982), 275 ff. ; W. Schirmer, in: Ausstellungskat. Hübsch (1983), 175 und R. Humbach, Die alte Ludwigskirche. Die Versetzung der Tennenbacher Klosterkirche und ihr Wiederaufbau, Magisterarbeit Universität Freiburg i.Br. 1992, teilweise publiziert in: Freiburger Diözesan-Archiv, Zeitschrift des kirchengeschichtlichen Vereins für Geschichte, christliche Kunst, Altertums- Literaturkunde des Erzbistums Freiburg i.Br., Bd. 115, 3. Folge, 47. Bd., 1995, 279-314

Neubauten und inwieweit seine theoretischen Grundsätze die rekonstruierende Aufgabe beeinflußten.

5.1.1 Von Tennenbach zum Freiburger Bauprojekt

Die Ludwigskirche, die 1829 begonnen und mit Unterbrechungen und Planänderung bis 1838 gebaut wurde, ist in der Chronologie der Kirchenbauten *de facto* Hübschs erste überwölbte Basilika.[4] Seinem Plädoyer für den "Rundbogenstyl" standen zum Zeitpunkt des Translozierungsauftrags nur die Unterbarmener Hauptkirche und die kleine Saalkirche in Mühlhausen bei Pforzheim (1829-1830) als ausgeführte bzw. im Bau befindliche Kirchen gegenüber.[5] Ein Jahr nach "In welchem Style sollen wir bauen ?" bot der Freiburger Auftrag die erste , obschon beschränkte Gelegenheit zum Bau einer weithin sichtbaren, "monumentalen" Stadtkirche. In den "Bauwerken" präsentierte der Architekt das Ergebnis als "Evangelische Ludwigskirche", nicht als wiedererrichtete Tennenbacher Abteikirche.

Letztere gehörte zu einem nördlich von Freiburg, in einem abgeschiedenen Tal der Bretten gelegenen Zisterzienserkloster "Porta coeli". Jenes war zwischen 1158 und 1161 vom Kloster Frienisberg im Kanton Bern aus gegründet worden .[6] Die Klosterbauten der romanischen Gründung gingen bereits im Bauernkrieg endgültig verloren, womit die Klosterkirche in der Neuzeit zum ältesten Bestand wurde. Sie war in zwei Phasen zwischen etwa 1190-1215 und ab 1230 erbaut worden und

---

[4]Hübsch bezeichnete die Bauaufgabe als eine "in artistischer Hinsicht so wichtige Angelegenheit, welche S. K. H. die Gnade hatte mir zu übertragen" (Brief Hübschs an Innenministerium, 17.7.1829, GLA 422/ 1591), zit. n. Humbach 1995, Anm. 57. Da Göricke diesen Bau als Beispiel der Denkmalpflege abhandelt, ist die Parallele zu Neubau-Entwürfen und der Schrift von 1828 dort nicht untersucht worden.

[5]Die nahe Pforzheim gelegene evangelische Pfarrkirche Mühlhausen gehörte zu Hübschs ersten, schlichten Saalkirchen mit Holzemporen. Die 1828-1829 geplante Kirche wurde am 7.11.1830 geweiht, s. F. Hirsch, "Die ev. Kirche in Mühlhausen an der Würm", in: Badische Heimat , 12. Jahrgang , 1925, 257 - 267. ; A. Valdenaire (Hübsch) 1926, 31

[6]Die Gründung geschah zu einem Zeitpunkt , als die Zähringer das Rektorat der Abtei Frienisberg bekleideten. Das Gründungsjahr "1158" leitete sich aus einer Inschrift am Eingang zum ehemaligen Kreuzgang ab. Zum historischen Gründungsvorgang (1158-1161) s. J. M. Moser, Das Ende des Klosters Tennenbach (1982), 17-18 und Schwineköper , "Die Gründung des Klosters Tennenbach nach der Gründungsnotiz und dem Güterbuch", in: B. Schwineköper, Das Zisterzienserkloster und die Herzöge von Zähringen, Waldkirch 1984, hier Abs. VI (o.S.)

nahm innerhalb der Zisterzienserarchitektur des deutschsprachigen Raums eine Sonderrolle ein.[7] Kleiner als ihre schweizerischen und burgundischen Vorläufer , spiegelte sich in ihrer nicht einheitlichen Architektur der Übergang vom älteren, romanischen Zisterziensertypus zur Aufnahme frühgotischer Formelemente.[8] Der Grundriß der Bauaufnahme von Friedrich Eisenlohr (1829) zeigt eine dreischiffige, siebenjochige Basilika mit Querhaus und einem platten Chor von quadratischem Grundriß, dem typischen Merkmal zisterziensischer Ordensarchitektur (Abb.1). Dieser wurde von je zwei flach abschließenden Nebenkapellen flankiert, die sich östlich an die Querarme schlossen. Die Vierung unterschied sich mit ihrem quadratischen Grundriß von älteren Kirchen im Stammland. Kreuzförmige Pfeiler mit Vorlagen gliederten das Kirchenschiff durch Spitzbogenarkaden. Der Mittelschiff-Arkadenbogen gab den Gewölben der Seitenschiffe den Querschnitt vor. Deren hochrechteckige Seitenschiffjoche hatten quergestellte, spitzbogige Tonnengewölbe (Abb. 2). Das Mittelschiffgewölbe hingegen vereinte die breiten Gurtbögen über schmalrechteckigen Jochen der ursprünglichen Anlage mit einem entwickelten Kreuzrippengewölbe. Durch diese Veränderung während der zweiten Bauphase vereinigte der Bau "die ästhetischen Vorzüge zweier Zeiten und Systeme" (Majer-Kym).[9] Bei den östlichen Mittelschiffarkaden war der Scheitelpunkt der Spitzbögen niedriger als bei den westlichen, deren Kämpfer ab dem vierten Pfeiler (von Osten) höher sprangen. Die Rundbogenfenster des Obergadens wurden in derselben Richtung größer ; die Seitenschiffe hatten unterschiedliche Fensterformen.[10] Die Westfassade hatte eine typisch basilikale Gliederung; ihre Mitte nahm ein großes Rundbogenportal mit prächtigem Gewände ein. Erhaltene

---

[7] Die Klosteranlage war im Bauernkrieg 1525 völlig zerstört worden. Die wiederaufgebauten Gebäude aus dem 16. Jahrhundert wurden nochmals im 18. Jahrhundert durch Brände zerstört und waren unter Abt Leopold Münzer (1724) wiedererrichtet worden. Zur Kirche s. Majer-Kym 1926, (Datierung) 107, 113, 115; Dehio /Bezold, Die kirchliche Kunst des Abendlandes, Textbd. I, Stuttgart 1892, 534. Die Bauzeit fiel in die Zeit dreier Äbte: Conrad I. von Zeiningen (1184), Berchtold von Urach (1210) und Rudolph I. von Zähringen (1226), s. Äbteverzeichnis des Klosters Tennenbach, in: Moser (1982), 35 f. Von der Klosteranlage ist heute nur die Kapelle erhalten.

[8]Die Gesamtlänge der Kirche folgte den schweizerischen Zisterzienserkirchen. Einen Vergleich bietet Majer-Kym in seiner Dissertation (1922).

[9]Der Chortyp bezog sich auf jenen des Klosters Fontenay (1139-1148) , s. Majer-Kym 1926, 94 f. Der Übergang von der vormals üblicheren Tonne über dem Mittelschiff zum Kreuzrippengewölbe und die Ausweisung einer vom Mönchschor abgegrenzten (eventuell vormals überkuppelten) Vierung markierte den Unterschied der Tennenbacher Kirche zu älteren Zisterzienserkirchen.

[10](o. Abb.) Friedrich Eisenlohr, Bauaufnahmezeichnung, Längsschnitt der Tennenbacher Kirche (1829), im Generallandesarchiv geführt unter GLA-G-Tennenbach 3 , erstmals publiziert in: Majer-Kym 1926, Tafel 56, Abb. 2

Zeichnungen zeigen es flankiert von einem schmäleren Nebenportal mit Spitzbogentympanon und einer Blendarkatur auf der Nordseite (Abb. 3). Bis ins 16. Jahrhundert hatte die Eingangsseite eine einstöckige, kreuzrippengewölbte Vorhalle mit Pultdach gehabt, die die Kirche an den Konvent anschloß.[11] Ihr Verlust machte die Innenportale zur Hauptfassade, weshalb das darüberliegende Maßwerkfenster erst über einem vormals bedachten Mauerstreifen ansetzte. Im Mittelgiebel befand sich ein doppeltes Lanzettfenster, während der nördliche Seitenschiffgiebel einen Dreipaß hatte. Dieser Baubestand war im 16. Jahrhundert durch einen spätgotischen Vierungsturm und ein prächtiges Maßwerkfenster in der östlichen Chorwand erweitert worden (Abb. 4).

Während die zuletzt 1728 nach einem Brand wiedererrichteten Klostergebäude einen schlichten Barockstil zeigten, blieb die Klosterkirche mit geringfügigen Änderungen bis ins 19. Jahrhundert unversehrt. Durch die Säkularisation (1806)[12] wurden Kirche und Klosterbesitz "zu einem schweren Ballast für den großherzoglichen Domänenetat"[13], die zurückgezogene Lage unattraktiv. Nach dem Fortgang der Ordensgeistlichen blieb eine Kolonie ehemaliger Dienstleute zurück, für die eine Säkularpfarrei (1807-1836) zu Lasten der Staatskasse eingerichtet werden mußte. Von einem Intervall als Lazarett während der Freiheitskriege abgesehen, diente die Kirche bis zu ihrem Abbruch 1829 als Gotteshaus dieser Pfarrei, die zunehmend verwaiste. Die Pauperisierung der "Thennenbacher Colonie" und das Verkommen der architektonischen Anlage sind eng verflochtene Folgeerscheinungen der Klosterauflösung.[14]

---

[11]Zur Rekonstruktion der Vorhalle s. Majer-Kym Diss. 1922, 39 f. und Majer-Kym 1926, 103 und Tafeln 52-59, bes.Taf. 54, Abb. 1, Aufriß der Westfassade, Bauaufnahmezeichnung F. Eisenlohr (GLA-Tennenbach- 4), Generallandesarchiv Karlsruhe.- Eine malerische Darstellung der Abteikirche gab der Maler C. Frommel in einer Ansicht von Nordwesten (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe), s. Kat. Hübsch (1983), Nr. 134

[12]Die Entschädigung der Fürsten für die verlorenen linksrheinischen Gebiete durch Klostervermögen (Frieden von Lunéville) hatte das Ende des Klosters besiegelt. Der Verkauf des Inventars begann 1806 u.a. mit der Klosterbibliothek.

[13]H. Schmid , "Die Schicksale der Abtei Tennenbach...", in: Die Ortenau, Bd. 60, 1980, 161. Schmid weist anhand der Akten im Generallandesarchiv nach, daß der Ausverkauf der Abtei von der badischen Regierung systematisch mit dem Ziel betrieben wurde, sich der Unterhaltskosten für eine nicht mehr einträgliche Anlage zu entledigen.

[14]Bei Aufhebung des Klosters bestand die Kolonie noch aus 121 Dienstleuten , s. Moser 1982 , 40 ff. und Schmid 1980, 165 ff. Pläne zur Aufhebung der Siedlung reichen bis 1810 zurück, als sich die Tendenz zur "Bettler-und Asozialensiedlung" abzeichnete, von der sich Nachbargemeinden bedroht fühlten. Unter Großherzog Leopold wurde die Räumung beschlossen und bis 1835 "durch Androhung von Gewalt und Anwendung scharfer Polizeimaßnahmen" auch durchgesetzt.

Während die badische Regierung den Ausverkauf der Anlage und die Umsiedlung der Kolonisten betrieb, wurde die Abteikirche um 1820 von Künstlern als Sujet romantischer Ansichten entdeckt. Ästhetisches Interesse am Mittelalter und romantisches Geschichtsbewußtsein weckten den Wunsch, sie vor der Zerstörung zu bewahren.[15] Hübschs Vorgänger beim Plan zu einer evangelischen Pfarrkirche für Freiburg, der Bauinspektor Christoph Arnold, hatte schon 1825 die Erhaltung der bedrohten Kirche angeregt. Sie schien ihm aus zwei Gründen als "Denkmal der Vorzeit" bewahrenswert : Als seltenes Exemplar eines schlichten "*byzantinischen*" Baustils zählte er sie zu den künstlerisch und architektonisch beeindruckenden Schätzen des Landes. Zweitens ließen Gräber badischer Grafen in ihrem Chor eine Erhaltung geboten erscheinen.[16] Der Hinweis fand an höherer Stelle Beachtung und bewirkte paradoxerweise das Ende der Tennenbacher Kirche.[17] Die geistesgeschichtlich interessanten Ursachen lagen in Freiburg und können hier nur skizzenartig zusammengefaßt werden. Zwei vormals getrennte Freiburger Bauprojekte, die Stiftung eines Denkmals für den Landesherrn Ludwig von Baden anläßlich der Bistumsgründung zu Freiburg (1827) seitens der Katholiken und der

---

[15]Die badische Regierung hatte 1806 versucht, das Kloster an Fabrikanten zu verkaufen, was jedoch an der Standortfrage scheiterte. Nachdem die neue Nutzung der Klosteranlage nicht zustande kam, wurden Koloniebewohner und Klostergebäude zur Manövriermasse der nach Effizienz strebenden Behörden. Arnolds Einsatz für den Erhalt der Kirche ist vor dem Hintergrund einer drohenden Versteigerung als Baumaterial zu sehen s. Schmid 1980, 167 ff. Diese Motivation der 1820er Jahre nimmt Hübsch in seiner Erklärung von 1838, Bauwerke (Text), 12 nochmals auf: Die Versetzung entzog das "Monument" dem "Untergang".

[16] "Diese Kirche eine der ältesten im vorgotischen oder sogenannten byzantinischen Style gebaut, ist vielleicht die einzige im Land, woran der Geist der Zeit seinen verderblichen Einfluß nicht ausgeübt hat. Sie ist rein erhalten, und der Künstler und der Kunstfreund können nur bedauern, daß so wenig Sorgfalt bis daher auf ihre Erhaltung verwendet worden ist." Arnold wollte die Kirche vor der diskutierten Versteigerung als Baumaterial retten, dachte aber offensichtlich nicht an eine Translozierung, sondern eine Erhaltung an Ort und Stelle: "Da die Unterhaltung des Daches keine so bedeutende Auslage verursacht, der Kunst aber ein Denkmal der Vorzeit erhalten wird, so sollte diese einfache und dadurch imposante Kirche auch noch dann erhalten werden, wenn selbst keine Pfarrei in Thennenbach, wegen anderen zu treffenden Anordnungen mehr nothwendig ist." (GLA 391/ 38582), zitiert n. Humbach (1995), 286-287. Christoph Arnold (1779-1844) hatte um 1800 bei Weinbrenner studiert und war ab 1819 Freiburger Bauinspektor.

[17]"Das Klostergebäude ist gänzlich verschwunden; wo dasselbe mit der Kirche gestanden, dort wächst jetzt auf den nicht ohne großen Aufwand hergestellten Domänenmatten üppiges Gras", berichtete Friedrich Theodor Schaaff, der Freiburger Direktor des Oberrheinkreises 1855 (GLA 106/99, Akte Tennenbach), zit. n. H. Schmid (1980), 168

Bau einer Pfarrkirche für die seit 1822 nach einer Bleibe suchenden evangelischen Gemeinde verbanden sich zum Translozierungsprojekt.[18]

Noch im September 1828 war , nachdem der Umbau älterer Kirchen Freiburgs verworfen worden war, ein Neubau vorgesehen. Großherzog Ludwig war dem Wunsch der Protestanten nach einem Gotteshaus zunächst mit einem sparsamen Danaergeschenk, einer herzurichtenden Jesuitenkirche, begegnet.[19] Erst nachdem die katholische Gemeinde der Stadt das Geld aus ihrem Denkmalfonds zur Mitfinanzierung der seit 1826 von Arnold ausgearbeiteten Neubaupläne bereitgestellt hatte, rang sich der Herzog zur Finanzierung des restlichen Projekts durch den Domänengrundstock durch. Der protestantischen Gemeinde schien Arnolds palladianisch-klassizistischer Entwurf mit amphitheatralischem Kirchenraum[20] für rund 31.000 Gulden vor dem aktuellen Hintergrund der Bistumsgründung keine überzogene Forderung, denn mit Provisorien wollte man nicht länger vorlieb nehmen.[21] Doch zwischen September 1828 und Anfang März 1829 setzte sich, wohl auf Betreiben der katholischen Geistlichen Freiburgs, anstelle des Neubaus die Idee der Translozierung der Klosterkirche durch. Ungeachtet der liturgisch-historischen Ursachen waren es gerade deren monumentale Schlichtheit und Einfachheit, die als ästhetische Kriterien geschätzt und als einer evangelischen Kirche adäquat wahrgenommen wurden. Ob es einen oder mehrere Urheber der Idee gab, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Hübsch , der schon vor seiner Heirat

---

[18]Die Gründung der Freiburger ev. Gemeinde (14.11. 1806) gehört zu einer größeren Anzahl von Pfarreigründungen, mit denen die badische Regierung die konfessionellen Gegensätze in dem heterogenen Staat ausgleichen wollte. Seit 1822 war das erste Kirchengebäude, die ehemalige Allerheiligen-Propstei (auch "St. Märgener Hof") für die damals 1030 evangelisch-lutherischen Freiburger zu beengt geworden.

[19]zur Vorgeschichte des evangelischen Kirchenbaus (1822-1829) s. Moser (1982), 46 ff.; Klein (1982), 277 ff. und Humbach (1995), 279 ff. m.w. Lit. Die evangelische Gemeinde lehnte die Nutzung der Jesuitenkirche im Mai 1828 ab, da das Allerheiligenkloster in Freiburg baufällig war und die Jesuitenkirche nur als Simultankirche zur Verfügung stand.

[20]Daß dieses Weinbrenners Formensprache (z.B. Entwürfe zur evangelischen Stadtkirche Karlsruhe) verwandte Projekt scheiterte, kann Hübsch nur begrüßt haben, lehnte er doch die Halbkreisform für Kirchen aus moralischen, akustisch-optischen und ästhetischen Gründen ab:
"...so möchte doch der öfter vorgeschlagene Halbkreis unbedingt zu verwerfen seyn. ...(...) Die Halbkreis-Form verdankt ihre Beliebtheit bei Theatern wohl hauptsächlich nur der Rücksicht, daß hierbei die schöngeputzte Welt...sich gegenseitig betrachten kann. In einer Kirche dürfte aber diese Unterhaltungs-Art wohl nicht zu wünschen seyn." Hübsch, Bauwerke, 1. Folge , 1838, 21

[21]vgl. Humbach 1995, 283. Als zweite Hauptstadt Badens sollte beim Kirchenbau , nach Aussage des evangelischen Pfarrers Eisenlohr (Vater des Architekten Friedrich Eisenlohr) , "auf ein paar tausend Gulden nicht gesehen werden."

im Freiburger Münster gute Beziehungen zu beiden Freiburger Gemeinden unterhielt, bezeichnet 1838 den dortigen Weihbischof Vitus Burg (1768-1833) als gedanklichen Stifter des Projekts:

> "Und da der Höchstseelige Grossherzog Ludwig, welchem die Stadt Freiburg schon längst ein Monument zu setzen beabsichtigte, sich am liebsten in dieser Kirche verewigt sehen wollte; so wurde die für ersteres bestimmte Summe ebenfalls zu dem Kirchenbau gegeben. Man wollte sich .. keineswegs auf eine gewöhnliche kleine Kirche, wie solche der wenig zahlreichen Gemeinde eigentlich genügt haben würde, beschränken; und dies bewog den verstorbenen Bischof Burg zu dem Vorschlage : die alte, ganz aus Quadersteinen erbaute Kirche des (fünf Stunden entfernten) vormaligen Benedictiner-Klosters Thennenbach nach Freiburg zu versetzen und als evangelische Kirche zu benützen."[22]

Hübschs stilgeschichtliche Zuordnung, die ohne die Kenntnis zisterziensischer Architektur auskommen mußte, soll am Beispiel seines Entwurfskonzepts thematisiert werden. Zunächst erscheint die veränderte Bauaufgabe wichtig, weil sie das gesamte Unternehmen bis in die lokalen Einzelheiten prägte: der Übergang von Arnolds "*gewöhnlicher* " Pfarrkirche zur symbolträchtigen Denkmalstiftung mittels Kirchenversetzung. Zwei Aspekte waren hier bestimmend: Da der badische Großherzog zugleich Landesbischof war, konnte die Freiburger Bürgerschaft ihm auf diese Weise ihren Dank für seine liberale Religionspolitik - die Bistumsgründung - danken. Daher sollte der translozierte Bau "Ludwigskirche" heißen und sowohl Denkmal des Landesherrn, als "Denkmal der ächt christlichen Gesinnungen und der herzerhebenden Eintracht" beider Konfessionen Badens werden.[23] Der zweite Aspekt hing mit der Legitimation territorialer Gebietszuwächse

---

[22]Bauwerke (1838) /Textband, 12. Weitere Vermutungen zur Urheberschaft beziehen sich auf den Freiburger Erzbischof Bernhard Boll. Ihn hatte schon Majer-Kym 1922, 88 in Betracht gezogen, weil dieser 1798-1802 in Tennenbach als Geistlicher tätig gewesen war. Der Freiburger Stadtdirektor und Direktor des Oberrheinkreises Friedrich Theodor Schaaff (1827-1832) bezeichnete sich retrospektiv selbst als Anreger, den badischen Herzog jedoch als wesentlichen Förderer der Idee, vgl. Majer-Kym 1926, Anm. 2 und ergänzend Humbach 1995, 288. - Hübsch heiratete 1828 die Kanzleidirektorentochter Luise Heller, vgl. Chronographische Übersicht /Anhang.

[23]Die Funktion der Kirche als Denkmal des Großherzogs wurde 1828 /1829 deutlich artikuliert. Ein zuvor erwogenes Grundstück "in der Stefanienvorstadt" war vom Stadtrat als unwürdig verworfen worden: "Das Denkmal für den geliebten Landesherrn kann nicht auf den Vieh- und Schweinemarkt gesetzt werden.", Kommentar des Staatrats, hier zit. n. Adolf Hasenclever, Hundert Jahre Protestantismus, Freiburg 1907, 68-69
Großherzog Ludwig äußerte sich in einem Schreiben an Magistrat und Bürgerauschuß am 13.8.1828 wohlwollend zum Plan der Freiburger Katholiken, anstelle eines "Monuments mit meinem Bildnis" eine evangelische Kirche mitzufinanzieren, die somit Denkmal konfessioneller Eintracht zwischen (Freiburger) Katholiken und Protestanten für ganz Baden sein würde. Das

seit der Gründung des Großherzogtums zusammen. Das Haus Baden-Durlach hatte die geopolitische Lage zwischen dem porösen Heiligen Römischen Reich und dem postrevolutionären Empire zwischen 1803 - 1806 zielstrebig zur Vervierfachung seiner Territorien und Einwohnerzahl ausgenutzt, um sich vom zersplitterten Kleinfürstentum zur zentralen politischen Macht am Oberrhein entwickeln zu können. Freiburg und das Breisgau, ehemals mit überwiegend katholischer Bevölkerung, wurden neben Landesteilen des Hauses Baden-Durlach Teil dieses neugegründeten Staats.[24] Die schon anhand des Museumsfreskos erörterte Rückbesinnung der Großherzöge auf ihre Zähringer-Ahnen war Teil einer Strategie, die historische Zeugnisse für eine integrative Kulturpolitik in ihren Dienst nahm.[25] Da der Ursprung des Klosters in die Zeit des Zähringers Berthold IV. fiel und Gräber badischer Grafen der Hochberg-Linie erhalten waren, bot sich die Tennenbacher Abteikirche zur politischen Denkmalsetzung an.[26] Die Verbindung zwischen Tennenbach und Freiburg wurde durch den Hinweis auf ihre Gründung durch die Zähringer bekräftigt. Wie Humbach betonte, erklärt sich der rasche Wechsel von Arnolds Plan zum teureren Translozierungsprojekt unter Heinrich Hübsch aus dem Interesse der Regierung an einem Geschichtsbild von

---

Handschreiben des Großherzogs (Abschrift) ist vollständig zit. in: Hasenclever (1907), 66

[24]G. W. Sante (Hrsg), Geschichte der deutschen Länder (Territorien-Ploetz), Bd. II , Würzburg 1971, "Baden", 448-70, hier 448. Der Wiener Kongreß überließ die Neuordnung der Kirchenangelegenheiten jedem Staat des Deutschen Bundes eigenverantwortlich. Die badische Regierung entsprach mit der Bistumsgründung (auf Kosten des Konstanzer Bistums) dem päpstlichen Wunsch, den Verfechter der Nationalsynode Domherr Freiherr Ignaz H. von Wessenberg in Konstanz in die Schranken zu weisen , s. Moser (1982), 47

[25]Schon der frühere Regent ließ sich offiziell "Karl Friedrich Großherzog von Baden, Herzog von Zähringen" nennen. Zur Reaktivierung des "durch Jahrhunderte verschüttete [n] Zähringerbewußtseins" im 18. und 19. Jahrhundert s. Hansmartin Schwarzmaier, "Die Markgrafen und Großherzöge von Baden als Zähringer", in: K. Schmid (Hrsg.), Die Zähringer. Eine Tradition und ihre Erforschung, Sigmaringen 1986, 193 ff. , vgl. K. Schmid / Hans Schadek (Hrsg.) , Die Zähringer. Anstoß und Wirkung, Sigmaringen 1986, Kat. Nr. 315 ff. zum 19. Jahrhundert. Das romantische Geschichtsbild über das Verhältnis zwischen Berthold IV. und Berthold V. zum Tennenbacher Kloster ist häufig Legende:
Ohne rechtliche Fixierung waren die badischen Markgrafen Förderer des Klosters, das jedoch zur Zeit der Zähringer wirtschaftlich noch unbedeutend war. Nach einem Intervall unter Friedrich II. setzten die Markgrafen aus der badischen Hochberger Linie ihren Schutzanspruch abermals durch, s. B. Schwineköper, Das Zisterzienserkloster Tennenbach und die Herzöge von Zähringen, Waldkirch 1984, bes. Abs. IX , "Das Verhältnis der Herzöge von Zähringen zu Tennenbach"; Abs. X. "Ergebnisse" und Anm. 192-194 (o.S.)

[26]Quellen zur Gründung sind nur spärlich erhalten. Eine "Gründungsnotiz" entstand rund hundert Jahre später. Sie schildert den Einzug des Abts Hesso von Frienisberg ("Anno ab incarnatione domini MCLX primo venit Abbas Hesso de Frienisberg cum duodecim Monachis ad locum, qui dicitur Tennibach...") und den Ankauf von Ländereien unter Anwesenheit des Zähringers Berthold IV. und anderer Edelleute, zit. in: Moser (1982), 17 f.

eindrucksvoller Kontinuität.[27] Selbst der aufwendigste Neubau konnte es mit dem vielschichtigen Geflecht aus Zähringerdenkmal, badischem Kunstdenkmal und politischem wie religiösem Eintrachtssymbol nicht aufnehmen.
War Hübsch noch am 4. März 1829 bei seinem Inspektionsbesuch in Tennenbach das Herausbrechen von Steinen zur Mauerwerksanalyse genehmigt worden, so beauftragte ihn das Ministerium des Inneren zwei Wochen später mit der Versetzung der Kirche. Unter dem vergeblichen Protest des dortigen Pfarrers wurde im Sommer 1829 das Kirchengebäude, aus Baustoffmangel später auch das Klostergebäude abgebrochen.[28] Nach Fertigstellung der schwierigen Fundamentierungsarbeiten auf dem Bauplatz wurden die Steine ab Februar 1831 in mehr als tausend Fuhren nach Freiburg gebracht.[29] Die Gebeine des Markgrafen Otto von Hachberg († 1386) und der Markgräfin Agnes von Hachberg († 1315) hingegen wurden in einer feierlichen Prozession am 10. Dezember 1829 ins Freiburger Münster überführt und in der eigens für diesen Zweck umgebauten Ölbergkapelle beigesetzt, die mit nachgebildeten Grabplatten und einem Memorialgrab des Grafen Egeno I. von Freiburg († 1236) zur zähringischen Grabkapelle ("Grafenkapelle") umgestaltet wurde.[30]

---

[27]Die territoriale Neuordnung im Großherzogtum Baden wurde als Wiedervereinigung ursprünglicher Stammländer und Rückkehr der alten Dynastie dargestellt, s. Humbach 1995, 290.- Die Ludwigskirche ist wie das Karlsruher Treppenhausfresko als Teil dieses Mittelalterkults um die Zähringer zu deuten. Zwischen 1806-1815 hatte sich das badische Fürstenhaus unverzüglich um die Rechts- und Besitztitel an der alten Burgruine oberhalb der Stadt Freiburg bemüht und sie dem Domänengut gesichert, s. Hugo Ott, "Die Burg Zähringen und ihre Geschichte", in: Karl Schmid (Hrsg.): Die Zähringer . Eine Tradition und ihre Erforschung, Sigmaringen 1986, 8

[28]Der Pfarrer der Kolonie P. Fries († 1835) legte ergebnislos Beschwerde ein, worauf Hübsch sich an die Behörden wandte, um weitere Störungen zu vermeiden. Das Klostergebäude ging nur teilweise in der Ludwigskirche auf: Der Transport der Quader erwies sich als zu teuer. Im Sommer 1835 - die Kirche war bereits verschwunden- wurden die beiden noch intakten Konventsflügel auf Abbruch als Baumaterial zu einer Maschinengarnfabrik in Emmendingen verkauft. Die Klostermauer wurde für Straßenausbesserungen abgetragen, s. Schmid 1980, 167-168 und ibid. Anm. 23-24

[29]Die Bauaufnahme war im Juli 1829 abgeschlossen; der Abbruch der Kirche begann im Sommer 1829, der Abbruch des Klostergebäudes im Juli 1830. Hübschs Besuch in Tennenbach war der für das Kloster zuständigen Kreisbehörde in Emmendingen angekündigt worden. Darin ist die Rede vom Auftrag des Residenzbaumeisters, "die Kirche in Thennenbach einzusehen, auch allenfalls mit Herausnahme von Steinen aus dem Gemäuer Versuche anzustellen..." (Schreiben der badischen Hofdomänenkammer vom 4. 3. 1829, Forst- und Domänendirektion Karlsruhe 708, Staatsarchiv Freiburg), zit. n. Klein (1982), 281

[30]Zum Festprogramm s. Schmid 1980, 171 m.w. Lit. und zum Befehl des Großherzogs bzgl. der Überführung der Gebeine vom 3.7. 1829 s. Humbach 1995, 294, vgl. ibid. Anm. 57 und 71

Der Text der Auftragsvergabe vom 20. März ließ Hübsch große Freiräume bei der Versetzung und dem Wiederaufbau "auf dem bereits bezeichneten Platze" in Freiburg. Um an die mittelalterliche Größe des Fürstenhauses erinnern zu können, sollte die inzwischen zur Ehre des Auftraggebers benannte Kirche "*in demselben Style*" , jedoch mit Rücksicht auf die nun evangelische Nutzung und auf den Kostenpunkt "*wieder aufgebaut* werden."[31] Gegenüber Arnolds Projekt erwies sich die Versetzung bereits im beiliegenden Voranschlag als doppelt so teuer. Seit März war der Bauplatz festgelegt : ein rechteckiges Grundstück zwischen nördlicher "Spitalstraße" und südlicher "Zähringerstraße", dessen Schauseite zur breiten Kaiserstraße wies. Da die endgültige Festsetzung der Grenze zum nahen Krankenhaus erst 1832 erfolgte und ohnehin die Kirche zuerst aufgebaut werden mußte, gab es über die Situierung der Kirche neben den (geplanten) Pfarr- und Schulhäusern mehrere Ideen. Hübsch gelang es, Stadt und Regierung schon mit seinem ersten Plan für eine allansichtige Kirche einzunehmen, deren Eingangsseite zur Hauptstraße im Osten wies. Die Rahmung der Kirchenfassade durch je ein Schul-und Pfarrhaus nach Arnolds Vorschlag wurde zugunsten einer einseitigen Bebauung der südlichen Grundstückshälfte aufgegeben. Die Kirche sollte durch ihre freistehende Lage größer wirken.[32] In Rücksicht auf einen "schönen Prospect" und das Stadtbild wies somit der Chor nach Westen, zum Spital. Obwohl Hübsch

---

[31]"Auf die mündliche Eröffnung des dirigierenden Staats-Ministers, daß S. Königl. Hoheit der Großherzog den Antrag genehmigt hatten, wonach die Thennenbacher Kloster-Kirche abgebrochen, und in demselben Style zu Freiburg auf dem bereits bezeichneten Platze zum Gebrauche für die dortige evangelische Gemeinde wieder aufgebaut werden soll, wird dem Residenzbaumeister Hübsch der vorgelegte Plan über das gedachte Kirchengebäude in Gemäsheit der höchsten Ermächtigung mit dem Auftrage zurückgegeben, die nöthigen Anordnungen zur Verlegung dieser Kirche baldmöglichst zu treffen, sofort den Abbruch derselben zu beginnen , dann seiner Zeit für den Transport des Materials nach Freiburg und endlich den dortigen Wiederaufbau der Kirche mit möglichster Kostenersparnis zu sorgen...", Schreiben des Ministeriums des Inneren vom 20. 3. 1829, (No. 2986, Abschrift) und "Erste Berechnung über die zu Freiburg neu zu erbauende Ludwigskirche" " (Abschrift) über die kalkulierten Kosten des Abbruchs und der Translozierung. Dieser Voranschlag von 1829 nennt 44.046 fl. 40 kr. Gesamtkosten (gegenüber 29.000 für Arnolds überarbeitete Variante). Das MS (Staatsarchiv Freiburg) zit. n. dem Wiederabdruck in: Moser (1982), Anhang. Zu den erwähnten Plänen s. Humbach 1995, 293 f.

[32]Zum geplanten Bauprogramm gehörten auch ein neues Schul- und Pfarrhaus, doch zunächst blieb es beim Kirchenbau, s. Erlaß des Ministeriums des Inneren vom 30. 3. 1829 (No. 3238), zit. n. Hasenclever 1907, 69, zum Grundstück ibid., 70-71; zu Arnolds Plänen s. Klein 1982, 277-280 und ibid. Abb. 1, 3 Die notwendigen Nebengebäude sollten nach Hübschs Wunsch in eine Nebenstraße verlegt werden und die umgebenden Häuser zwei Stockwerke nicht übersteigen, s. Majer-Kym (1926), 89, Anm. 1

vor 1830 keine Turmskizzen anfertigte, scheint die Errichtung eines stattlichen Vierungsturms aus diesem Grund von Anbeginn Teil des "Restaurierungsplans" gewesen zu sein.[33] Ebenso aufschlußreich ist in diesem Stadium die ablehnende Antwort an den Baueleven Friedrich Eisenlohr, den Hübsch mit der Bauaufnahme der Abteikirche betraut hatte. Eisenlohr kam dieser Aufgabe mit großem Interesse nach und schlug anläßlich seiner vermaßten Pläne vorsorglich eine Durchnumerierung aller Steine und Bauteile der Tennenbacher Kirche vor. Die ablehnende Antwort aus Karlsruhe deutet an, daß ein möglichst treuer Wiederaufbau bereits im Frühjahr 1829 nicht zur Debatte stand. Hübsch ließ lediglich die "façonnirten Steine" in Einzelstudien festhalten.[34]

5.1.2 Die Architektur der Ludwigskirche

Die nach Vollendung der Kirche in den "Bauwerken" publizierten Pläne (Abb. 5-7) sind das Ergebnis einer zwischen Frühjahr 1829 und Frühsommer 1833 entwickelten Planung in mehreren Stufen, die an dieser Stelle nicht nochmals aufgerollt werden muß.[35] Da bei der Aushebung der Fundamente Latrinenfunde für Komplikationen sorgten und auch der Materialtransport aus Tennenbach mühsamer war als gedacht, liegen zwischen Hübschs Ausführungsgrundriß vom Sommer 1829 und den letzten Änderungen der Hochbaupläne zwischen 1832-33 immerhin mehr als drei Jahre. Während dieser Planungszeit änderten sich Grundriß, Hauptfassade, Raumbild und Turmgestaltung zweimal. In der Gesamttendenz löste sich die neue Ludwigskirche Schritt für Schritt von den Maßen und Formen des überkommenen Vorgängers. Die langwierige Planung wurde nicht zuletzt durch einen Baustopp zwischen November 1831 und Frühjahr 1833 möglich. Da bis 1831 die Errichtung von Fundament und Sockel die veranschlagte Bausumme bereits verschlungen hatte, geriet das Translozierungsprojekt nach dem Tod Ludwigs von Baden in die Kritik. Bis Landtag und Regierung über die Weiterfinanzierung Einigkeit erzielten, wurde der Plansatz von 1831/ 1832 bis zur Wiederaufnahme der Bauarbeiten im Frühling

---

[33] "Sie wird auf diese Weise von allen Seiten frei stehen, und selbst noch von der Straße (a) [*Er meint die Achse der Zähringer Straße, Anm.*] aus einen schönen Prospect machen. Das Schulhaus auf der andern Seite der Kirche in strenger Symmetrie mit dem Pfarrhause zu setzen, wäre dem Style der Kirche gar nicht angemessen.", Hübsch am 7.4.1829 in einem Begleitschreiben an das Innenministerium zu seinem Lageplan (GLA 422 /1591), zit.n. Klein (1982), 280

[34] Anfrage Eisenlohrs an Hübsch vom 27.3.1829 (GLA 422 /1591), zit. in: Klein (1982), 284. Die Bauaufnahmen Eisenlohrs wurden von Mayer-Kym in seiner Dissertation ausgewertet und sind von ihm 1926 publiziert worden.

[35] Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die ausführliche Rekonstruktion der Plangenese durch Rainer Humbach.

1833 vom Architekten nochmals überarbeitet.[36] Ähnlich wie im Fall der Bulacher Kirche, mit der sich der Bau der Ludwigskirche überschnitt, nahm Hübsch noch kurz vor der zweiten Bauphase Änderungen an der Wölbung und am Vierungsturm vor.[37] Aus der Baugeschichte der Freiburger Kirche, wie sie anhand der Freiburger und Karlsruher Akten aufbereitet wurde, lassen sich grob zwei Phasen unterscheiden : Phase I ist das noch vom alten Regenten Ludwig geförderte Projekt, das sich sowohl als Stiftung einer neuen Kirche, Rettung eines Baudenkmals und Denkmalsetzung verstand. Die zweite badische Kammer lehnte im Dezember 1831 - bislang standen nur die Fundamente - die Fortsetzung des Baus ab. Einerseits ließen statische Probleme unabsehbare Folgekosten befürchten, andererseits übertraf der zum ersten Hochbauplan gehörende Voranschlag von fast 100. 000 fl. die erwarteten Kosten signifikant. Aus der Sicht des Landtags war das Hauptanliegen nicht die Denkmal(ver)setzung, sondern die Einrichtung einer evangelischen Pfarrkirche. Das Argument der mangelnden Eignung einer "katholischen Meßkirche" für den Gottesdienst beeinflußte auch die zweite Phase der Ausführung (1833 - 1838), die zügig und kostenbewußt erfolgen sollte.[38] Es gibt keinen Hinweis, daß Großherzog Leopold ein geringeres Interesse an der Denkmalfunktion der "byzantinischen" Kirche hatte als sein Vorgänger. Allerdings spiegeln sich im Einstellen der Tennenbacher Sandsteintransporte und in Hübschs Materialwechsel beim Hochbau technische und finanzielle Gegebenheiten, die dem verkündeten Ziel einer Denkmalsrettung zuwiderliefen. Die Baukosten stiegen bis zur

---

[36]Vor der Grundsteinlegung am 25.8. 1829 hatte Hübsch eine Lageskizze (GLA 422/ 1591) und einen ersten Grundriß mit nur fünfjochigem Schiff (GLA 422/ 1595) präsentiert, der durch den zweiten (vermaßten) Grundriß zu sechs Jochen (wie ausgeführt) im Juni 1829 abgelöst wurde (bez. "GLA-G- Tennenbach 1") . Seit November 1830 beschäftigte sich Hübsch mit ersten Aufrißplänen, die er am 22.10. 1831 präsentierte. Während des Baustopps 1832 sandte er Hochbaupläne an die Hofdomänenkammer. Es handelt sich um vier signierte Risse (Grundriß; Längsschnitt, Hauptfassade und Querschnitt) aus der Akte GLA 391/ 49778, die von Humbach publiziert wurden und vermutlich mit den ersten Plänen vom Oktober 1831 übereinstimmten.

[37]Hübschs hatte am 22.10.1831 die geforderten Aufrißpläne für die Ludwigskirche präsentiert und die voraussichtlichen Kosten angegeben. Diese Pläne bezogen sich auf den vermaßten Grundriß der ausgeführten Ludwigskirche, bez. als "GLA-G-Tennenbach 1" vom Sommer 1829. Die Aufrißpläne lagen dem Landtag im Dezember vor. Die Befürworter des Weiterbaus wurden überstimmt. Den einstweiligen Baustopp verhängte Leopold von Baden am 2.11. 1831 s. Humbach 1995, 300-301 und Anm. 87; Klein 1982, 287

[38]Es gab Abgeordnete, die auf die mangelnde Eignung einer Abteikirche aus dem 12. Jahrhundert für die Bedürfnisse der protestantischen Gemeinde hinwiesen und den Aufwand ablehnten, s. Verhandlungen der Zweiten Kammer (1831), zit. in: Humbach (1995), 301 und Anm. 87; den Konflikt zwischen "Meßkirche" und "Predigtkirche" beschrieb Hasenclever (1907), 94

Schlußrechnung von 1839 mit über 120. 000 fl. auf fast das Dreifache der ersten Berechnung, weshalb dieser Verzicht wohl durch Sparzwänge veranlaßt wurde.[39] Während Hübsch bei seinen evangelischen Kirchenbauten ein klar umrissenes Konzept einer Predigtkirche verfolgte, hatte er es bei seiner ersten Denkmalrestaurierung mit einem uneinheitlichen Gebäude zu tun, das sich dem Zweckmäßigen der Gegenwart verweigerte. Mit der Abtragung der Klosterkirche wurde diese Stein für Stein in "architektonische Elemente" ihres Stils aufgelöst. Hübsch äußerte sich spärlich zum Baustil der Abteikirche, doch da die Zusammensetzung ihrer Formen einer anderen Logik folgte als der des Vorgängerbaus, trägt die Frage nach seinem damaligen Stilbegriff zum Verständnis der erheblichen Eingriffe bei. Daß die Kirche nicht unverändert in Freiburg wieder errichtet werden konnte, ergab sich aus den zwei konkurrierenden Zielsetzungen des Auftrags : Der Bau einer Pfarrkirche verlangte das aus der Schrift von 1828 vertraute Programm eines zweckmäßig eingerichteten, solide und preiswert errichteten Gebäudes. Damit die Ludwigskirche jedoch als "Denkmal der Vorzeit" an das badische Mittelalter erinnern konnte, mußten Grundstruktur und stilistische Haltung den damals üblichen Vorstellungen vom "byzantinischen Styl" nahe bleiben. Inwieweit Hübsch rationalistischen Kriterien seines modernen Rundbogenstils mehr Raum gab als einem "restaurativen" Konzept, läßt sich mangels eindeutiger Aussagen nur indirekt beantworten. Es ist jedoch gewiß, daß sich seine Entschlüsse nicht allein auf rationale Aspekte und normative Stildefinitionen, sondern zusätzlich auf Untersuchungen am abgerissenen Gebäude stützten. Die irrtümliche Einschätzung als Benediktinerkirche spiegelt den damals üblichen Kenntnisstand, der erst in späteren Jahrzehnten vertieft wurde.[40] Zu diesem Zeitpunkt war Hübschs Verständnis der romanischen Baukunst außerdem von der Bewunderung antiker Tempel und Kirchen beeinflußt, die er in Athen und Konstantinopel studiert hatte. Der Vergleich des Parthenon mit Maria Laach in der Schrift von 1828 verdeutlicht seine eigentümliche Interpretation des (historischen)

---

[39]Ludwig von Baden war am 30.3.1830 gestorben. Zähringerbewußtsein demonstrierte der Thronerbe mit dem Besuch der Burg seiner Ahnen in Freiburg, s. Hugo Ott, "Die Burg Zähringen und ihre Geschichte", in: K. Schmid (1986), 8; zu den Kosten s. Klein 1982, Anm. 59

[40]Die wissenschaftliche Erforschung der Zisterzienserarchitektur setzte erst gegen Ende des Jahrhunderts ein. Man kann davon ausgehen, daß Hübsch seine Kenntnis mittelalterlicher Sakralbauten erst in den vierziger Jahren deutlich erweiterte. In "Die Architectur und ihr Verhältnis zur Malerei und Sculptur" erwähnt er 1847 u.a. Geier / Görz, Denkmale romanischer Baukunst am Rhein, Frankfurt a. M. 1846. In der dortigen Beschreibung der jüngeren Abteikirche zu Eberbach wurden erste Merkmale der Architektur als typisch für "alle(n) dem Cistercienser-Orden angehörigen Kirchen" fixiert, u.a. die Turmlosigkeit, s. Geier /Görz , 1. Lieferung (1846), Abteikirche Eberbach, Text zu Tafel II-III, S. 3

Rundbogenstils.[41] Wie Christoph Arnold schätzte er am Tennenbacher Bau die monumentale Bauweise, die gleichmäßigen Sandsteinquader, die "allereinfachste Architectur"[42] des schlichten Äußeren mit dem imposanten Rundbogenportal und dem überwölbten Inneren. Die basilikale Struktur der Kirche ließ sie als mittelalterlicher Nachfolger altchristlicher Bauten erscheinen, während ihre Gewölbe auf den "technostatischen" Fortschritt romanischer Baukunst verwiesen. Aufgrund der heterogenen Gewölbearten und Unregelmäßigkeiten stammte die Kirche "wohl aus dem zwölften Jahrhundert .. aus der Zeit des Uebergangs des byzantinischen Styls in den gotischen" , während der überlieferte Turm "wenigstens 300 Jahre später aufgesetzt worden" war. Die Blendarkaturen und das Kaffgesims ließen Hübsch eine überwölbte Vorhalle zum originären Bestand rechnen, "welche rechts sehr unregelmäßig mit dem in die Fassade hereintretenden Klostergebäude zusammengehangen haben mußte."[43] Auch Eisenlohrs Berichte über den Fortgang der Abbrucharbeiten lieferten weitere Informationen. Die Kritik an den "Nachläsigkeiten und Unregelmäsigkeiten im Gemäuer, ... wie in der ganzen Anlage" spiegelt die geschätzten Kriterien der Regelmäßigkeit, Einheitlichkeit und Symmetrie.[44] Die Eigenheiten des überlieferten Baubestands unterwarf der Architekt einer Zensur, die einerseits seinen theoretischen Maximen im Kirchenbau, andererseits dem Interesse an der "Reinheit des Styles"[45] verpflichtet war. Das spätgotische Prunkfenster des Hauptchors wurde wie die Maßwerkfenster der Kapellen als spätere Hinzufügung identifiziert. Der Selektionsprozeß zur Gewinnung eines "ursprünglichen" Zustands begann mit dem Zurücklassen dieser "unreinen" Elemente beim Abbruch in Tennenbach.[46] Die "Entgotisierung" schlug sich im Ersetzen aller Maßwerke durch Rundbogenfenster und - portale nieder und bildet mit der Nivellierung aller Unregelmäßigkeiten eine Konstante aller Entwürfe seit 1829. Die eingangs beschriebenen Charakteristika der Abteikirche wurden nach Kriterien aus der klassizistischen Architekturtheorie eliminiert, wobei sich Symmetrie und Gleichmaß durchsetzten. Hübsch fühlte sich nicht an den historisch überlieferten Baubestand gebunden, den er als "durch die Localität veranlasste"

---

[41]vgl. Hübschs Synonym"neugriechisch"für "Rundbogenstyl" in Hübsch (1828), § 15; vgl. Einleitung und Mann (1966), 61; 100
[42]Hübsch (1838), 22
[43]Hübsch, Erläuterung zu Freiburger Ludwigskirche, in: Bauwerke (1838), Textbd., 13 f. Zu Eisenlohrs Bauaufnahme der Kirchenfassade vgl. Majer-Kym, (1926), 111
[44]Bericht Eisenlohrs an Hübsch in Karlsruhe , April 1829 (GLA 422 /1591), hier zit. n. Klein (1982), 284
[45]Hübsch (1838), 13
[46]Der Mittelpfosten des Maßwerks trug die Jahreszahl 1574. Als Ruine noch im 19. Jahrhundert erhalten, verfiel es mit den Resten des Klosters, s. Majer.Kym 1926, 111

Zufälligkeit auffaßte.[47] Seine Zielsetzung war überwiegend an die "neue Bestimmung" des Gebäudes und dessen exponierte Lage gebunden und strebte im Rahmen der Vorgaben durchaus nach architektonischer Eigenständigkeit.
Die wichtigsten Charakteristika der Ludwigskirche sind dem Ziel einer technischen und ästhetischen Optimierung verpflichtet. So entfielen bereits in einer ersten Grundrißskizze im April 1829 die nun funktionslosen Chorkapellen, die "die Seiten-Ansicht bedeutend verunstalteten" und die Hübsch als nachträglich "*angehängt*" einschätzte.[48] Während der lithographierte Grundriß (Abb. 5) der Jochlänge des ausgeführten Baus entspricht, verkürzte der erste Grundriß das Schiff vorläufig sogar um zwei Joche. Der Raum erhielt damit die Größe der "Bauwerke"-Kirchen und öffnete sich ähnlich mittels dreier Rundbogenportale mit Freitreppe nach Osten. Die Versetzung des 1829 abgebrochenen Hauptportals der Klosterkirche, das als stilkonform bewertet wurde, war seit 1829 geplant.[49] Der 1829-1831 ausgeführte Sockel wurde sechsjochig angelegt, so daß die Freitreppe direkt an die Kaiserstraße stieß. Im Vergleich zum Tennenbacher Grundriß wurde das Mittelschiff um insgesamt vier Fuß (ca. 1, 30 m) verbreitert, wodurch sich auch der steile Dachwinkel des Mittelschiffs ermäßigte. Da auf dem Grundstück kein Platz für eine Vorhalle blieb, sollte die Verbreiterung im Inneren mehr Geräumigkeit schaffen und die Hauptfassade vor einem stiluntypischen "Vertikalismus" bewahren.[50] Der ehemalige Hauptchor wurde durch Einzug einer Querwand für Sakristei, Orgelbühne und Treppenhaus eingerichtet. Die Zentrierung der Kanzel an der Altarwand ist aus den Kirchenentwürfen der dreißiger Jahre vertraut.[51] Die Verwandtschaft der Freiburger Ludwigskirche mit der Pforzheimer Altarlösung ist im "Bauwerke"-Querschnitt (Abb. 6) von 1838 nicht mehr so deutlich, weil die beiden Lünettenportale zu beiden Seiten der Altartreppe dort durch zwei

---

[47]Hübsch (1838), 13
[48]s. Bauwerke (1838), 14: "... sicher nicht in dem ursprünglichen Plan begriffenen, kleinen Capellen ..., deren zwei auf jeder Seite des Chors angehängt waren..."
[49]Zum Grundriß vom Frühjahr 1829 (GLA 422 / 1595) s. Dokumentation bei Humbach. Die Verkürzung um zwei Joche kann im Hinblick auf den Bau einer Vorhalle geschehen sein, die Hübsch zum ehemaligen Bestand zählte. Beim Abriß der Archivolten des spätromanischen Portals (1829) hatte man entdeckt, daß das Portal mit der Hauptmauer verbunden war, Bericht Hübschs , zit. in: Klein (1982), s.a. Majer-Kym 1926, 101
[50]Die Betonung des Mittelschiffs gegenüber den Seitenschiffen entspricht dem favorisierten "altchristlichen" Basilikenschema. Der erste Grundriß (Aktenplan GLA 422/ 1595) wiederholte zunächst die Tennenbacher Schiffsbreiten. Der Grundriß der Fundamentlegung , den Hübsch am 7.8. 1829 zur Baustelle schickte, hatte den zweiten Plan vom 23.6. 1829 nochmals um 2 Fuß verbreitert, s. Humbach 1995, 293 f.
[51]GLA 422/1595 (Aktenplan) , vgl. bes. die Entwürfe der Kirchen in Epfenbach, Bauschlott und Pforzheim.

Historiengemälde verdrängt wurden.[52] Nach früheren Plänen sollten ihre Lünetten sakrale Themen erhalten und Gegenstücke zu den plastischen Darstellungen der Rundbogenportale der Eingangsfassade bilden. Obwohl die Tennenbacher Tympana Spuren ehemaliger Malerei aufwiesen , beauftragte der Architekt schon im August 1829 den befreundeten Aloys Raufer mit der Anfertigung dreier Basreliefs aus Sandstein, die Geburt, Taufe und Himmelfahrt Christi darstellten.[53] Solche Lünettenreliefs hatte er während seiner Reisen als typisches Merkmal des byzantinischen Baustils Italiens schätzen gelernt und seinem modernen Rundbogenstilkonzept einverleibt.[54] Während die basilikale Grundstruktur durch den Altbau vorgegeben war, blieben zwischen allgemeinem Typus und der Vorstellung vom "bycantinischen Styl" naturgemäß Leerstellen. Hübsch, der seine Aufgabe als Architekt grundsätzlich "in der speziellen Gestaltung und Zusammensetzung der architectonischen Elemente nach der besonderen Bestimmung des Gebäudes" sah, verließ sich beim Umgang mit diesen Ungewißheiten auf konstruktive Logik und subjektives Stilempfinden.[55] Die Parallelen zu seinen neuen Pfarrkirchen lassen sich daher als Resultat desselben architekturästhetischen Konzepts deuten. Die ausgeführte Kirche ähnelt in der ruhigen Fassadengliederung St. Cyriakus , an der Hübsch zur selben Zeit Einflüsse italienischer Romanik verarbeitete (Abb. 7). Aufgrund des Gewölbes mußten die Strebepfeiler zur Verstärkung der Mauern wiedererrichtet werden, die einheitlich mit einem umlaufenden Rundbogenfries verbunden wurden. An der Hauptfassade wurden die Strebepfeiler versetzt und bis zur Traufe hochgeführt, so daß die Fassadengliederung die Schiffseinteilung spiegelte - eine unmittelalterliche, aus der eigenen Architektur stammende Idee. Das wieder eingesetzte Stufenportal erhielt eine übergiebelte Architravierung ; an die Stelle des Maßwerkfensters der

---

[52]vgl. Abb. 8 dieses Kapitels. - Die beiden Portale zur Sakristei sind im Grundriß vom Sommer 1829 (GLA-G- Freiburg 11) zu erkennen. Auf diesem Blatt ist mit Bleistift ein Vierungsoktogon (des Turmaufsatzes) angedeutet, das im Bauwerke-Grundriß von 1838 allerdings weggelassen wurde.

[53]Diese Spuren entdeckte er im halbkreisförmigen, von Konsolen getragenen Tympanon des Mittelportals und auf dem Tympanon des rechten Seitenportals , vgl. Bauwerke 1838, 14; zu Raufer (1794 -1856) s. Thieme-Becker (1934), Bd. 28, 42 . Raufer unterrichtete ab 1832 plastisches Modellieren an der polytechnischen Schule in Karlsruhe. Zur Kooperation mit Hübsch vgl. Kap. IV dieser Arbeit

[54]"Der byzantinische Baustyl verlangt aber durchaus, daß die über den Thüren befindlichen Halbkreise mit Skulptur verziert werden.", Antrag zur Genehmigung des Vertrags mit Raufer über Basreliefs vom 8.8. 1829 (vormals Staatsarchiv Freiburg 708, Nr. 15795), zit. n. Humbach 1995, Anm. 60; zu Lünettenreliefs vgl. Hübsch (1828), 37

[55]Hübsch(1828), 6. Grundgestalt und Größe eines Bauwerks setzte er in derselben Schrift in Beziehung zum wesentlichen Zweck und der dauerhaften Konstruktionsweise, ibid., 2

Abteikirche trat ein prächtiges Radfenster. Hübsch betrachtete dies als Rekonstruktion des romanischen Ursprungs, da die Fassade des nördlichen Querschiffs (der Klosterkirche) ein mit Zickzackfries eingefaßtes Radfenster aufwies und zum ältesten Teil der Kirche gezählt werden konnte.[56] Von dort übernahm er auch das Kreuzfenster für das Giebelfeld der Eingangsfassade, das er mit dem Radfenster an den beiden Querhäusern und der Chorfassade gleichmäßig an den Fassaden wiederholte. Die Chorfassade hatte im ersten Stock zusätzlich drei Sakristeifenster. Die Rundbogenfenster der Seitenschiffe und des Obergadens wurden egalisiert und vergrößert. Die Außengestalt ging - mit Ausnahme der Turmlösung- aus den Plänen von 1832 hervor und entspricht in ihrer Klarheit jenem "besseren romanischen Stil", den Hübsch erst 1847 charakterisierte.[57]

Der Umgestaltung des Innenraums setzte die Harmonisierung abweichender Partien (Fußböden, Kämpfer, Fenster, Arkaden, usw.) fort. Beim Abbruch waren die Pfeiler, Bögen , Gesimse und Kapitelle der alten Kirche zur späteren Wiederverwendung bewahrt worden.[58] Der zunächst gesuchte Kompromiß zwischen der historischen Form, dem neuen Zweck und den eigenen theoretischen Ansprüchen wurde durch das verbreiterte Hauptschiff und die Veränderung der Gewölbe modifiziert. Vor der entscheidenden Planänderung von 1833 hatte Hübsch sich in Längs- und Querschnitt am Tennenbacher Bau[59] orientiert und dessen Unregelmäßigkeiten nivelliert. Das steile Profil des Tennenbacher Querschnitts wurde durch die größere Spannweite flacher. In den Seitenschiffen wurden die abfallenden Kappen der

---

[56]Beim Abbruch der Mauern will Hübsch Spuren eines ehemaligen Radfensters über dem Kaffgesims der Eingangsfassade und an der Chorfassade bemerkt haben, s. Majer-Kym 1926, 110-111

[57]zu Eisenlohrs Aufrissen der Längsfassaden der Tennenbacher Kirche s. Abb. in: Majer-Kym (1926). Rad- und Kreuzfenster befanden sich am nördlichen Querhaus. Der bei Humbach publizierte Aktenplan mit einem Fassadenaufriß der Ludwigskirche von 1832 (GLA 391/ 49778) zeigt Ähnlichkeiten zum Bulacher Fassadenentwurf mit Radfenster und Rundbogenportalen (vgl. Kap. IV, Abb. 34) . In seiner Charakterisierung des "besseren romanischen Styls" von 1847 nannte Hübsch die Fortdauer altchristlicher Gliederung ein Merkmal der "guten" (d.h. klassischen !) Romanik : das Äußere der Kirche ist "der wahre gleichmäßig behandelte Ausdruck des Innern" (ibid., 112) und die Fassaden haben Radfenster, vgl. Hübsch 1847 /1985, 108, 111, 118, 121

[58]Bericht Hübschs vom 9.11.1829 (Staatsarchiv Freiburg), s. Humbach 1995, Anm. 68

[59]In Eisenlohrs Bauaufnahme von 1829, insbesondere im Längsschnitt, ist die Darstellung der Tennenbacher Gewölbe nicht ganz vollständig. Unsicherheiten bleiben bei der Vierung und den Gewölbekappen. Die Vierung war- im Unterschied zu burgundischen Vorläufern- vom Mittelschiffgewölbe abgesondert. Majer-Kym vermutete eine Kuppelüberwölbung nach südfranzösischen Vorbildern s. Majer-Kym 1926 , 99

spitzbogigen Quertonnen durch horizontal geführte Scheitelpunkte "verbessert".[60] Schon diese Überarbeitung folgte einer Ästhetik der funktionalen Logik und verkannte, daß eine Steigerung der Gewölbelinien von den Seitenschiffen zum Kreuzgratgewölbe der Mitte die ehemals angestrebte Wirkung gewesen war. Hübsch bezog die Seitenschiffe hingegen in seinen Predigtraum ein und verfuhr im Prinzip wie bei seinen eigenen Kirchenräumen. Hierzu zählt auch die Angleichung der Bogenlinien von Arkaden und Gewölbegurten, die auf eine dem 12. Jahrhundert fremde Einheitlichkeit des Raumbilds zielte. Für den Verfechter des "techno-statischen" Fortschritts stellten die Tennenbacher Gewölbeformen keine historische Merkwürdigkeit, sondern ein ästhetisches Problem dar. Das Kreuzgratgewölbe über den Spitzbogenarkaden kündete den Übergang zur Gotik an, während dem Architekten die Herkunft der Seitenschiffgewölbe unbekannt war.[61] Solche "Tonnen-Gewölbe, die mit der Stirne den Seiten-Fenstern zugekehrt waren", widersprachen einer aus der Geschichte der Konstruktion abgeleiteten Norm des "byzantinischen" Stils. Zudem setzten die Gurte sehr tief auf den Kämpfern der Pfeilervorlagen an, was nach seinem Empfinden ein erhebendes Raumerlebnis trübte : Allzu niedrige Bogenprofile hätten sich schließlich "*in Freiburg, der hohen Münster-Kirche gegenüber, gar so kleinlich ausgenommen*".
Die Überarbeitung der Gewölbe folgte somit dem *Genius loci* Freiburgs und einem architekturgeschichtlichen Fortschrittsmodell, das keine Ausnahme von der Norm zuließ.[62] Die Planänderung vertiefte die Kluft zur Abteikirche und ist nur aus nachträglichen Korrekturen im Querschnitt des Ausführungsplans bekannt. Als *terminus post quem* gilt in der Bauforschung der Beginn des Hochbaus im Frühsommer 1833 (Abb. 8).[63] Im gleichen Jahr suchte Hübsch mittels Kettenlinie

---

[60]vgl. Querschnitte, Abb. 2 und 6 dieses Kapitels
[61]s. Hübsch (1838), 13-14. In seiner späten Schrift bezeichnete Hübsch diesen "Uebergangsstil" als "nachromanischen Stil", vgl. Hübsch 1847 (1985), 127 : Archivolten, Gewölbe und Fenster wechseln vom Rund- zum stumpfen Spitzbogen; zum Kreuzgewölbe s. ibid. 125
[62]Hübsch (1838), 14: "Die Gewölbe der Seiten-Schiffe ... bildeten ursprünglich (gegen die bei späteren byzantinischen Kirchen statt findende Regel) Tonnen-Gewölbe, die mit der Stirne den Seiten-Fenstern zugekehrt waren. (...) , was sich in Freiburg,..., gar so kleinlich ausgenommen haben würde.".Kritisierte Hübsch auch später das lineare Fortschrittsmodell mit der Gotik als Krone der Gewölbetechnik, blieb die Einschätzung der Pfeilerbasilika des Mittelalters konstant, s. Hübsch 1847 / 1985, 110 f.
[63]Es handelt sich um Bleistiftkorrekturen im Querschnitt von ca. 1832 (GLA-G-Freiburg-10). Anhand der Akten und Pläne vermutet Bernhard Klein, daß Hübsch bis zum März 1833 noch kein ausgearbeitetes Konzept für die Gewölbe fertig hatte, zumal die Bauarbeiten noch bis Mai 1833 ruhten: "Es ist nicht anzunehmen, daß die Baudirektion unter Hübsch der drohenden gänzlichen Einstellung des Bauvorhabens wegen vor März 1833 damit beginnt, auf der Grundlage der 1831

nach einer "raffinierten Construction" für die Bulacher Pfarrkirche, deren Querschnitt demjenigen der Ludwigskirche ähnelt.[64] In der Abteikirche wurde der Schub des mit Rippen unterlegten Kreuzgratgewölbes durch abgetreppte Strebepfeiler abgefangen, die die Hauptschiffmauern gliederten. Sie lagen überwiegend unter den Seitendächern verborgen, durchstießen jedoch, wie die linke Hälfte des Querschnitts andeutet, mit ihren Köpfen die Dächer .[65] Dies kritisierte der Architekt noch 1847 als "Durchschneidung" und Zersetzung eines "organisch" gegliederten Baukörpers. [66] Bei der Ausführung wurde die Wölbform der Seitenschiffe "den Kreuz-Gewölben des Mittel-Schiffs gleich [gestaltet] " und die Höhe der Ersteren gesteigert. Der Ansatzpunkt der Gurtbögen harmonierte nun mit der "Horizontalgliederung" des Hauptschiffs; zugleich nutzte Hübsch die Scheitelpunkte der Bögen als Auflager für viertelkreisförmige Strebebogen. Sie leiteten den Schub des Hauptgewölbes auf die Außenmauern der Seitenschiffe ab. Während die Tennenbacher Seitenschiffe unregelmäßige Strebepfeiler aufwiesen, waren sie an der Ludwigskirche durchgängig funktional bedingt. Die Bautechnik diente wie in Bulach einer materialsparenden Konstruktionsweise, die die Vorzüge monumentaler Gewölbe mit einer schlichten Basilikenarchitektur vereinte. Über den wiederverwendeten Arkaden des Tennenbacher Baus lief ein durchgehendes Gesims über die Vierung bis zur Chorwand, während die Gewölbe einem mittelalterlichen Raumbild folgten.[67] Der Eingriff wurde durch ästhetische und technische Interessen motiviert, da die Tragmauern in Backstein ausgeführt werden mußten. Der Sockel

---

vorgelegten Baupläne das konstruktive Prinzip zu erarbeiten.", Klein 1982, 288-290. Humbach vermutet, die Planänderung der Gewölbe und des Turms habe nach dem 27. 7. 1833 stattgefunden, da Hübsch zu diesem Zeitpunkt ermahnt wurde, Schnittpläne nach Freiburg zu liefern, s. Humbach 1995, 302 und Anm. 93

[64]vgl. Kap. IV, Abb. 36

[65]vgl. Abb. 3 dieses Kapitels , Querschnitt des Langhauses der Abteikirche, Bauaufnahme F. Eisenlohr

[66]vgl. Hübsch 1847 (1985), 139 und XI. Die gotische Bauart, 133- 156, bes. 147; vgl. 145, vgl. ibid. "Nachromanische Bauart", 125: "Auch die den Gewölbeschub über die Seitenschiffe wegleitenden Strebebogen gewähren dadurch, daß sie nun gewöhnlich etwas höher über dem Dache des letztern beginnen, keineswegs einen Vortheil." und, ibid., 127 : "Diese Mauer-Pfeiler [am Außenbau , Anm.] erhalten überhaupt (...) einen viel größeren Vorsprung als statisch notwendig ist, und verwandeln die ruhigere romanische Mauer-Façade allmählich in eine Pfeiler-Façade, welche eigentlich mehr einer gegen den schweren Erdschub ausgeführten ...Futtermauer gleicht, als einer frei aufsteigenden Hochbau-Façade, und keineswegs ebenbürtig ist mit der Geräumigkeit gewährenden Überwindung der Materie im Inneren."

[67]Hübsch (1838), 13 f. Die Durchschneidung der Vierungspfeiler durch Gesimse betrachtete Hübsch als Fortdauer "altchristlicher" Wandgliederung in der Romanik , vgl. Hübsch 1847 (1985) , 114 . Der (veränderte) Innenraum wurde im späten 19. Jahrhundert durch einige Aufnahmen dokumentiert, vgl. Humbach 1995, Abb. 11

bestand aus Sandsteinquadern der Klosterkirche, da der originale Sockel zu verwittert war. Durch die problematischen Fundamente schien eine Errichtung des Hochbaus aus Tennenbacher Quadern zu massiv, weshalb schließlich nur die Außenmauern der Kirche mit Sandstein verkleidet wurden. Noch 1907 bemängelte Hasenclever die "häßlichen" Gewölbegurte aus Backstein und die weiß verputzten Innenwände, die mit den vergrößerten Fenstern dem Raum mehr Helligkeit geben sollten.[68] Um dem nüchternen Eindruck des ursprünglich emporenlosen Raumes entgegenzuwirken, regte der Architekt die Ausstattung mit Historiengemälden an der Kanzelwand und Heiligenstatuen in Wandnischen der Kreuzarme an.[69]
Mit der Änderung der Einwölbung eng verwoben ist die Turmgestaltung. Durch den Funktionswandel der Kirche und deren prominente Lage war der Entstehungszustand - selbst wäre er dem Architekten bekannt gewesen - unverbindlich . Schied somit der alte Vierungsturm als nicht stilgerecht aus, mußte ein solcher als typisches "Element" einer Kirche dieser Zeit errichtet werden. Neben statischen Problemen wurde seine Form maßgeblich durch Hübschs Stilempfinden geprägt. Der Turm der Klosterkirche erhob sich über einem etwa 15 Fuß hohen, quadratischen Unterbau mit Maßwerkfenstern. Die vergleichweise mächtige Basis läßt ein Klostergewölbe oder eine Kuppel über der Vierung als möglich erscheinen. Hübsch projektierte an dieser Stelle einen oktogonalen Unterbau mit einem "*ganz in dem Style der Kirche gehaltenen Thurm...*", dessen achteckiger Helm mit gekuppelten Schallarkaden den Hahnentürmen des Freiburger Münsters ähnelte.[70]
Die in der Vedute dargestellte Turmlösung ist im Zusammenhang mit der korrigierten Gewölbeform nach Wiederaufnahme der Bauarbeiten 1833 entstanden. Durch den Einzug eines Galeriegeschosses über der Substruktion wurde die Gesamthöhe auf etwa 65 Meter gesteigert. Aus dem Vierungsoktogon mit Pultdach wuchs ein schlanker, ebenfalls zweistöckiger Turm mit Pyramidenhelm und

---

[68]Hasenclever (1907), 93. Hübsch wollte die Transportkosten für die Quaderfuhren von Tennenbach nach Freiburg einsparen, obwohl er wußte, daß ursprünglich auch die Innenwände Sandsteinverkleidungen hatten. Die mittelalterliche Dunkelheit lehnte er ab, s. Hübsch (1838) 14. Die Freiburger Bauinspektion sorgte sich im Sommer 1833, wie die Fundamente die massivere Konstruktion der Hochbaupläne von 1831-1832 verkraften sollten, zumal die Turmkonstruktion noch nicht geklärt war, s. Klein (1982), 290
[69]Die Bausumme von über 120. 677 fl. erlaubte jedoch keine Nachforderung mehr; die Ausstattung geschah nach anderen Plänen Jahrzehnte später, s. dazu Moser 1982, 50 und Humbach 1995, 305 ff. Erst 1848 wurden Emporen eingezogen.
[70]Hübsch 1838, 13 f. Über die Konstruktion der alten Turmanlage erlauben Eisenlohrs Bauaufnahmen keine definitiven Aussagen, s. Majer-Kym (1926), 105 und Anm. 5. - Der oktogonale Grundriß der Turmkonstruktion ist im vermaßten Ausführungsgrundriß der Ludwigskirche (GLA-G-Freiburg 11) angedeutet.

bekrönenden Dreiecksgiebeln empor.[71] Die schon von Zeitgenossen als unpassend empfundene Gestaltung war eine phantasievolle Synthese, die optischen Gesetzen und der städtebaulichen Lage huldigte: "*um einen allzugrellen Contrast mit dem Münster-Thurm zu vermeiden*" , sei der Helm so spitz gestaltet "*als es nur immer der byzantinische Styl verträgt*. "[72] Wie beim Kirchengebäude bedingten statische Bedenken den Wechsel zu Backsteinmauern und führten zu einer "sehr schwierige [n] Construction". Nach Hasenclever lastete der Turm nicht nach herkömmlicher Art auf den Vierungspfeilern, sondern auf den sie verbindenden Gewölbebögen. Um das Gewicht zu mindern, wurde nur das Galeriegeschoss mit Sandsteinquadern verblendet, während der restliche Turmkörper aus unverputztem Backstein bestand.[73] Da man die Außenmauern des Kirchengebäudes mit Quadern aus Tennenbacher Brüchen verkleidet hatte, unterstrich die ungewollte Polychromie das Mißverhältnis zwischen Turm und Kirche. Der erste gebaute Vierungsturm des Architekten petrifizierte Hübschs damalige Bewunderung mittelalterlicher Turmbauten. Daher erscheint in der "Bauwerke"-Vedute der Westturm des Münsters umrißhaft, obwohl er von dort nicht zu sehen war (vgl. Abb. 7).[74]

5.1.3 Zusammenfassung

---

[71]Die Plangenese des Turms rekonstruierte Humbach in seiner monographischen Studie zur Ludwigskirche. Die erste Turmskizze (um 1831) der Hochbaupläne hatte einen deutlich niedrigeren Unterbau, kein Galeriegeschoß und wirkte insgesamt massiger. Die Turmänderung wurde nachträglich in Bleistift in den Längsschnitt GLA-G-Freiburg 12 eingezeichnet, s. dazu Humbach (1995), 303 ff. und Abb. 9. Die in den "Bauwerken" angekündigten Schnitte, die Aufschluß über die Turmkonstruktion hätten geben können, sind nie erschienen, s. Hübsch 1838, 14

[72]Hübsch 1838, 13; zur Kritik am Turm s. Hasenclever (1907), 93 ; Mann (1966), 60 f. Majer-Kym schlug als formale Anregung ergänzend zu den Hahnentürmen des Freiburger Münsters den Turm von Chiaravalle vor, weil die Ludwigskirche von italienischer Romanik beeinflußt ist. Es war nicht zu klären, ob Hübsch die Abhängigkeit der Tennenbacher Steinmetzarbeit von den ältesten, romanischen Teilen des Münster-Querschiffs bewußt war, oder ob seine Hinwendung durch persönliche Vorlieben (er hatte im Münster geheiratet) gelenkt wurde.

[73] "... der obere Theil des Thurmes besteht der Leichtigkeit wegen ganz bis in die Spitze aus Backstein, jedoch ohne Verputz und Anstrich.", alle Zitate aus: Hübsch (1838), 14. Die erste Turmplanung ging von der vollständigen Verkleidung (innen und außen) mit Sandsteinquadern aus.

[74]Der Turm gehörte damit wie spätromanische Turmbauten "weniger der eigentlichen Kirche, als der Stadt", s. Hübsch 1847 (1985),132. Die Kritik, Turm und Kirche seien " weder masstäblich noch farbig" passend (Valdenaire 1926, 35), wurzelt in der nach 1890 einsetzenden Kritik: Sie ist in älteren Beschreibungen der Ludwigskirche durch z.B. G. Dehio (Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, IV, Berlin 1911, 110), Karl Ritter (Freiburg, die Stadt und ihre Bauten, Freiburg 1898, 357-364) oder Adolf Hasenclever (1907, 93-94) angelegt.

Hübschs Transformation der Ordenskirche zur "byzantinischen" Kirche scheint zumindest zum Zeitpunkt ihrer Einweihung nicht nur Lob gefunden zu haben, da der Architekt sich schon vor der Einweihung in den "Bauwerken" gegen den Vorwurf eines allzu willkürlichen Umgangs mit dem Vorgängerbau verteidigte.[75] Aus dem noch frischen Affekt gegen die klassizistische Kultur des Kennerschaftlichen erklärt sich das selbstbewußte Bekenntnis zur freien Vorgehensweise bei der Wiedererrichtung : "*Ich würde sicher eine Caricatur geliefert haben, wenn ich hier - von dem einseitigen Standpuncte des Antiquars ausgehend - jede zufällige Unregelmäßigkeit, jeden Stein als ein unantastbares Heiligthum angesehen hätte* ..." . Aus heutiger Sicht gilt die romanisierende Synthese zu recht nahezu als Neubau.[76] Seit der Entstehung eines modernen Denkmalpflege-Begriffs Ende des 19. Jahrhunderts nahm man in der Literatur zur Ludwigskirche mit Majer-Kym an, Hübsch habe sich der Bauaufgabe mit der "ernsthaftesten Absicht auf Erhaltung des historischen Bestandes" gewidmet.[77] Wenn Mann in seiner Studie zur Neuromanik das Ergebnis dieses konservatorischen Bemühens im Vergleich mit Schinkels und J.C. Lassaulxs Translozierungen als besonders willkürlich bedauert, folgt er dem seit etwa 1890 einsetzenden Vergleich des Tennenbacher Baus *vor* und *nach* Hübsch.[78] Als der Bau 1839 geweiht wurde, galt die Veränderung weder

---

[75]Einweihung am 26. 6. 1839

[76]Für Kritik spricht der Zusatz: "Damit man sich übrigens überzeuge, dass ich hier die Schranken eines Restaurators nicht willkührlich überschritten habe, so will ich die Abweichungen namentlich aufführen...", Bauwerke 1838, 13; vgl. Humbach 1995, 313
Karikatur, von "caricare" (verzerren, übertreiben) bezieht sich immer auf ein nicht karikatives Vor-bild. Entweder meint Hübsch, der getreue Wiederaufbau an anderem Ort karikiere den Vorgängerbau, oder - dies wird nicht ganz deutlich- eine baulich unveränderte Klosterkirche karikiere die neue "Bestimmung" als protestantisches Gotteshaus. Der Widerwillen gegen einen möglichst treuen Wiederaufbau entsprang der Gleichsetzung des Antiquarischen mit einem Kanon von Regeln und Geboten, welche die "lebende Kunst" nach seinem Empfinden auf das Unschöpferisch-Imitative festlegen mußte. Dieses Selbstverständnis als schöpferischer Architekt bestimmte die bereits skizzierte Auseinandersetzung mit Hirt (s.o.).

[77]Die Ludwigskirche wird dort noch - wenngleich kritisch- als Hübschs erste "historisch konservierende Bauaufgabe" eingestuft, s. Majer-Kym 1926, 88. Dieser Einschätzung folgte auch J. Göricke in seiner Dissertation über Hübschs Kirchenbauten.

[78]s. Mann (1966), 60 ff. - Zunächst überwog ästhetische Kritik. Erst im letzten Drittel des Jahrhunderts begann man, die Vernichtung der Klosterkirche wahrzunehmen. Ein früher Kritiker war der am Polytechnikum Karlsruhe lehrende Alfred Woltmann, der 1875 die Weichen der späteren Kritik stellte: "Bei der evangelischen Kirche zu Freiburg (1829-1838) hatte er die Aufgabe, die alte Abteikirche von Thennenbach im Schwarzwalde an anderem Orte, unter Benutzung des Materials der Ruinen [sic !] wieder aufzubauen, ließ sich hier aber willkürliche Abweichungen zu Schulden kommen.", Woltmann (1875), 399

Auftraggebern noch Architekt als irreversibler Verlust : Vor allem die Erinnerung an die spätromanische Klostergründung, nicht der historisch überlieferte Baubestand der Kirche sollten bewahrt werden. Durch die neue Funktion reduzierte sich der Erhalt des "Denkmals der Vorzeit" auf die Rekonstruktion einer als stilkonform beurteilten Grundstruktur mit Hilfe konservierter, teils nachbearbeiteter "Elemente" und Steine.[79] Der Freiburger Stadtdirektor F.T. Schaaff bemerkte 1855, daß der Großteil der Kirchen- und Turmmauern nicht aus dem originalen Baumaterial, sondern aus neuen Sand- und Backsteinen bestand.[80] Dies verringerte nach damaligem Empfinden den Erinnerungswert keineswegs. Im Gegenteil war ein stilkonformes , homogenes Erscheinungsbild geeigneter, die Zähringertradition zu vergegenwärtigen, wie es in Freiburg schon mit der Weihe des "Bertholdsbrunnens" 1807 geschehen war.[81]

Die vorige Analyse hat aufzuzeigen versucht, daß die Klosterkirche für den Entwurf der Freiburger Kirche weder die einzige noch die wichtigste Vorgabe war. Schon die Verwandtschaft der Ludwigskirche mit einigen "Bauwerke"-Kirchen seit Barmen und die Parallelen zu den Grundsätzen der Schrift von 1828 belegen, daß Hübsch seine Aufgabe als Restaurator *und* als gestaltender Architekt begriff. Er wollte sowohl eine "zweckmäßig" eingerichtete Pfarrkirche konstruieren und einen vermeintlichen Ursprungszustand "wiederherstellen". Die Abstimmung der "*Hauptform*" auf die gewandelte Funktion und die städtebaulichen Bedingungen war seinen Entwurfsgrundlagen verpflichtet. Als Zugeständnis an den alten Raumcharakter können die Wiederverwendung der Pfeilerarkaden und der Verzicht auf die sonst üblichen Emporen gelten. Als Verfechter des konstruktiven Fortschritts prüfte und "verbesserte" Hübsch insbesondere die Gewölbetechnik, für deren Eigenartigkeit er als pragmatischer Rationalist keinen Sinn hatte. Wie in seinen Schriften dominierten aus der Konstruktionsgeschichte abgeleitete Normen

---

[79]Neben der Bearbeitung der Quader und Gesimse ist hier die "Vollendung" der originalen Kapitelle mit Ornamentik bemerkenswert , s. Humbach (1995), Anm. 120; zu Eisenlohrs Studien der Wandpfeiler, Konsolen und Kapitelle s. Majer-Kym (1926), 106

[80]H. Schmid, "Die Schicksale der Zisterzienser-Abtei Tennenbach..." in: Die Ortenau, Bd. 60, 1980, 170. Der Stadt- und Kreisdirektor verfaßte 1855 einen Bericht über Tennenbach, s. Majer-Kym 1926, 88; zum Wandel des Denkmalbegriffs vgl. Abschnitt V. 2

[81]In die Inschrift dieses dem Zähringer Berthold gewidmeten Brunnens hatte man nach Hansmartin Schwarzmaier alle Aspekte hineingebracht, die geeignet waren, die Beziehungen der Stadt zum badischen Herrscherhaus zu befördern, s. Schwarzmaier, "Die Markgrafen und Großherzöge von Baden als Zähringer", in: K. Schmid (Hrsg.), Die Zähringer , Eine Tradition und ihre Erforschung, Sigmaringen 1986, 207

oder idealtypische "Modelle" des Baustils über das individuell einzigartige "Denkmal". Um "die Reinheit des Styles herzustellen", folgte Hübsch sowohl Tennenbacher Vorgaben und einem aus vielen Quellen gespeisten Stilkonstrukt, das von seinen persönlichen Eindrücken und Vorlieben bestimmt war. Der folgenreiche Purifizierungsprozeß schied rigoros "alle durch die Localität veranlasste Unregelmäsigkeit" und "im Lauf der Zeiten" entstandene Veränderungen aus.[82]

Die Annäherung an das Ideal kostete den verbürgten Baubestand. Das mit altem Baumaterial errichtete, ideale Bild einer "byzantinischen Kirche" verwies nicht mehr eindeutig auf den Tennenbacher Bau, dessen als untypisch empfundene Merkmale im Entwurf unterdrückt wurden. Als Produkt einer technisch-ästhetischen Korrektur war dem Freiburger Bau jene "leider auch grössere Nüchternheit" des Hübschen Rundbogenstils eigen, die seine "Bauwerke"-Kirchen prägt. Mit ihnen hatte die Ludwigskirche vor allem den basilikalen Typus und die Logik der Konstruktion gemeinsam. Folgten die Neubauten jedoch nur dem "ächt architectonischen *Geist* der byzantinischen Monumente"[83], war der Stil in Freiburg erstmals aus der Auseinandersetzung mit einem bestimmten Bauwerk entstanden und blieb auch durch die Verwendung der "Spolien" (Pfeiler, Archivolten, Kapitelle, usw.) einer mittelalterlichen Formensprache verbunden. Die Ludwigskirche verdrängte nicht nur , dem Geschmackswandel entsprechend, Arnolds Vorschlag im "griechischen"[84] Stil, sondern führte die 1828 gepriesene Schönheit des "byzantinischen" *alias* "neugriechischen Styls" musterhaft und als Pendant zum Freiburger Münster vor Augen. Ihre Architektur zeigte den romanischsten "Charakter", den der Architekt in seinen Kirchenbauten je verwirklichte und spiegelte dessen subjektive Romanikdefinition, bevor sie 1847 zusammengefaßt wurde.[85] Als kreative Synthese zwischen einem bereinigten, historischen und einem gegenwartsorientierten "Rundbogenstil" sicherte ihr gerade die Differenz zur Abteikirche einen Platz in der

---

[82]Hübsch 1838, 13
[83]Hübsch 1838 (Einleitungstext)
[84]Arnolds Projekt wurde vor allem aufgrund des halbrunden Kirchenraums mit amphitheatralischen Sitzreihen als Beispiel des "griechischen Styls" kritisiert, s. Majer-Kym 1926, 88, Anm. 4
[85] Für den Beginn der 1830er Jahre ist Hübschs Kenntnis der uneinheitlichen Ansichten über den "bycantinischen" Baustil in der Kunstliteratur wahrscheinlich, aber leider nicht in Titeln nachweisbar. Seine empirischen Kenntnisse durch Studienreisen erklären den italienischen Charakter der Ludwigskirche , der mit der Präferenz italienischer Basilikenarchitektur als Grundmodell des zeitgemäßen Pfarrkirchenbaus harmoniert, vgl. Hübsch, Bauwerke 1838, 18 ff.

ersten Phase der Neoromanik. Mit der Tennenbacher Kirche teilte sie das Schicksal, als Baumaterial in einem Nachfolgebau aufzugehen.[86]

5.2 Vollendung im Rundbogenstil ? Die Speyerer Domrestaurierung (1854-1858)

5.2.1 Der Dom als "Nationaldenkmal" und die Vorgeschichte der Restaurierung

Die von Hübsch als Krönung seiner Laufbahn bezeichnete "Restauration"[87] der Westfassade des Speyerer Doms gehört zu einer Reihe ludovizianischer Domrestaurierungen, die im Spannungsfeld kulturpolitischer Interessen standen und deren Resultate späteren Generationen zum Ärgernis wurden. [88] Vor dem Hintergrund einer jahrhundertelangen Baugeschichte mutet das neoromanische Kapitel, das dem Salierdom zwischen 1854-1858 hinzugefügt wurde, als zeittypische Zurichtung zu einem "*Denkmal voriger Zeiten*" an, wie sie Goethe in kleinerem Maßstab in seinen *Wahlverwandtschaften* beschrieb.[89] Unter Ludwig I. setzte im Zeichen der Restauration von Monarchie und Kirche eine umfassende "Denkmalherstellung" ein, die sich der drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei bediente und sowohl der "Geschichte" als dem ästhetischen Empfinden der Gegenwart Genüge tun wollte. Obschon man sich "Dombaumeister" Hübsch hierbei nicht als passiven Erfüllungsgehilfen fürstlicher Interessen denken muß, waren eigene Ziele bei diesem Großunternehmen nur innerhalb eines vorgegebenen Rahmens und durch taktisches Lavieren zwischen den Interessen aller Beteiligten zu verwirklichen.

---

[86]Am 27. 11. 1944 wurde die Ludwigskirche Opfer der Bombardierung Freiburgs. Einzelne erhaltene Bauteile wurden in einen modernen Neubau der Ludwigskirche an anderem Ort integriert, s. Beseler / Gutschow (1988), Bd. II, 1119

[87]Der Begriff "Restauration" wird vom Architekten und den Auftraggebern gleichberechtigt neben dem Begriff "Wiederherstellung" verwendet und ist, wie im folgenden deutlich werden wird, nicht mit dem heutigen Verständnis von "Restaurierung" identisch. In Grimm's Wörterbuch der deutschen Sprache wurde "Restaurierung" noch nicht aufgeführt.

[88]"Glanzpunkt meiner Künstler-Laufbahn", Dankesschreiben des Architekten vom Februar 1853 an Auftraggeber Ludwig I. von Bayern (GHA München, NL Ludwig I. , Fasz. 50 / 4 / 11) zit. bei Göricke (1974), Kap. 4.3 "Denkmalpflege",138. Zur Rolle des Speyerer Doms als Teil einer romantischen Denkmallandschaft s. J. Träger, Der Weg nach Walhalla, Regensburg 1991, 146; 263

[89]"Der Architekt konnte nicht unterlassen, die Kapelle sogleich in seinen Plan mit hereinzuziehen und besonders diesen engen Raum als ein Denkmal voriger Zeiten und ihres Geschmacks wieder herzustellen.", Johann W. von Goethe, Die Wahlverwandtschaften, Teil II, Kap. 2, hier zit. Goethes Werke, hrsg. von Friedmar Apel u.a., Frankfurt a.M. 1998, Bd. III, 515

Im Unterschied zum ersten Beispiel ging es in Speyer um die Rekonstruktion eines im Erbfolgekrieg zerstörten Gebäudeteils, über dessen ehemaligen Zustand durch eine Überbauung des 18. Jahrhunderts keine vollständige Klarheit mehr gewonnen werden konnte. Die "Wiederherstellung" des ältesten romanischen Doms Deutschlands war ein seit den Freiheitskriegen gewachsener Wunsch, der erst zur Jahrhundertmitte in die Tat umgesetzt werden konnte. Die jüngsten Beschädigungen des 1030 von Kaiser Konrad II. gegründeten Bauwerks rührten von der Einnahme Speyers durch französische Revolutionstruppen her, die die einstige Grablege deutscher Könige verwüstet und durch Brände erhebliche Schäden herbeigeführt hatten. Der säkularisierte, kahle Dom war um 1800 daher ungedeckt, wurde zeitweise Magazin und entging 1806 nur knapp dem beschlosssenen Abbruch. Auf einer Reise gab Sulpiz Boisserée 1808 eine anklagende Zustandsbeschreibung, in der der Dom als Sinnbild eines gedemütigten Vaterlands erscheint.[90] Durch die Neuordnung von 1815 wurde die überwiegend protestantische Pfalz bayrisches Territorium. Der Monarch Maximilian I. richtete in Speyer wieder ein Bistum ein und ließ den Kirchenraum unter der architektonischen Aufsicht Leo von Klenzes für den Gottesdienst neu einrichten. Hübsch war über die erste Instandsetzungskampagne zwischen 1818-1824 durch seine Kontakte zum Speyerer Klerus gut unterrichtet: In einem späteren Überblick über das Schicksal des Doms bis zur Gegenwart berichtet er über die Eindeckung des Dachs und die Herrichtung des Schiffs.[91] Der ebenfalls beschädigte Kreuzgang auf der Südseite des Doms und das östliche Domkapitel wurden, obwohl Klenze deren Erhalt befürwortete, beseitigt.[92] Freistehend, umgeben von einem Landschaftsgarten, wurde der über der Rheinebene aufragende Bau als "vaterländisches Monument" von Künstlern und Architekten in Zeichnungen und Veduten festgehalten. Diese im patriotischen Klima entstandenen Ansichten zeigen den Dom meistens von Süd- oder Nordost, um die

---

[90] s. S. Boisserée, Tagebücher , hrsg. von Hans J. Weitz, 5 Bde, Darmstadt 1980 ff, hier Bd. II (1981), Eintrag vom 30.9.1808, S. 51 f. Die antifranzösischen Ressentiments blieben auch während der Domrestaurierung ab 1846-1858 ein wichtiger Motivationsgrund.

[91] Auf Befehl Napoléons I. vom 23.9. 1806 unterblieb der Abbruch, s. Hübsch, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen, Textbd., 1858, Sp. 112-113 f. Diese Kenntnisse konnte Hübsch seit 1825 aus verschiedenen Darstellungen zur Geschichte des Doms gewinnen. So berichtete 1823 schon Wiebeking: "Alles, was beweglich war, wurde herausgestohlen, selbst die Steine des Fußbodens, die Fenster und eisernen Gitter, .. Thüren und Tabernakel. Nichts wurde reparirt, und anfänglich selbst das Holzwerk als Beute angesehen", s. Carl F. von Wiebeking, Theoretisch-practische Bürgerliche Baukunde durch Geschichte und Beschreibung merkwürdiger Baudenkmäler ..., Bd. II, München 1823, Beschreibung des Doms zu Speyer, hier S. 30

[92] D. von Winterfeld , Die Dome von Speyer, Worms und Mainz, Würzburg 1993, 99

Hinzufügungen von 1772-1778 an der Westseite und die Schäden zu verbergen. So ist von Hübschs Reisegefährten in Griechenland, Josef Thürmer, eine malerische Ansicht der Ostfassade mit ihren mächtigen Chortürmen bekannt. Thürmer wählte nicht nur den Blick auf den ältesten (intakten) Gebäudeteil, sondern ersetzte die barocke Schweifhaube des Vierungsturms bereits durch ein stilgemäßes Steindach nach Art des Wormser Doms. Die von Hübsch später an der originalen Bausubstanz vorgenommene Anpassung an einen "rein romanischen" Baustil wurde in romantischen Veduten antizipiert und teilte deren ästhetisches Ideal.[93] Die Orientierung an einem Architekturbild wurde wie das antifranzösische Ressentiment zur Triebfeder der Restaurierung. Schon 1821, als Chor, Quer- und Langhaus wieder unter Dach gebracht worden waren, prophezeihte das *Kunst-Blatt* freudig :

> "...als Ruhestätte deutscher Kaiser und Könige wird dieser Bau wieder der vaterländischen Geschichte und dem vaterländischen Ruhme angehören..."[94]

Das Feindbild Frankreich hatte im 19. Jahrhundert eine historische Wurzel, die bis zu den pfälzischen Erbfolgekriegen zurückreichte, in welchen der Dom seiner (vermeintlich) ursprünglichen Gestalt beraubt wurde. Französische Truppen unter Intendant Delafond legten nach der Einnahme Speyers 1689 ein Feuer in Stadt und Kreuzgang, das den Dom in Mitleidenschaft zog. In der Folge stürzte der südliche Westturm auf die vordere Kuppel, die Dächer brannten ab und Teile des Langhauses stürzten zusammen. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts stand die vordere Turmgruppe teilzerstört über dem ruinösen Westwerk, ehe statische Bedenken 1755 zum Abtragen der Westtürme und der Kuppel führten. Auch Hübsch berichtet 1858 /62 von diesem Brand und der anschließenden, ersten "Wiederherstellung" unter dem damaligen Fürstbischof August Graf zu Limburg Styrum, die zwischen 1772- 1778 stattfand. Der beauftragte Architekt, der Mainzer "Artillerie-Obrist" Franz Ignaz Michael Neumann, rekonstruierte das eingefallene

---

[93]Ältere Ansichten des 18. Jahrhunderts waren noch mehr oder weniger freie Varianten topographischer Ansichten von Matthäus Merian oder Sebastian Münzer, während um 1800 die Korrektur des Stilbilds mit der Auslassung barockklassizistischer Zutaten begann. Thürmers Steinkreidezeichnung der Ostfassade (1817) gehört zu einer Vedutenfolge mittelalterlicher Bauten, die in einer Serie aus fünf Lithographien erschien. Für Hinweise danke ich Dr. Gisela Scheffler, Graphische Sammlung München. Die Zeichnung ist publiziert in: Ausstellungskat. Der Dom im Bild. Domansichten aus zehn Jahrhunderten, Speyer 1980, Kat. Nr. 70 . Auch die Neumannsche Fassade wurde seit den 1820er Jahren in Veduten schon durch den mittelalterlichen Vorgänger ersetzt, s. Franz X. Portenlänger, "Der Dom im Bild. Vom Barockzeitalter zum "hübschen" Westwerk", in: Speyerer Tagespost, Jg. 1980, Nr. 237, Beilage "950 Jahre Dom zu Speyer",11

[94]"Über die Wiederherstellung der Kaisergräber im Dome von Speyer", Kunst-Blatt 1. 10. 1821, No. 79, 313-314, das Zitat 314

Langhaus getreu nach den ältesten erhaltenen Teilen. Für die Wiedererrichtung der westlichen Baugruppe arbeitete er verschiedene Pläne aus, die jedoch aufgrund der aufwendigen Arbeiten am Langhaus unrealisiert blieben. Die Grundstruktur richtete sich grob nach der bis 1689 erhaltenen, in der Bauforschung als "Westbau II" bezeichneten Baugruppe, die in einigen Stichen und Zeichnungen überliefert ist (Abb. 9).[95] So wollte schon Neumann die Zwerggalerie über dem zweiten Geschoß rekonstruieren und die eingestürzte Turmgruppe wiedererrichten, wobei er barocke Elemente mit romanisierenden vermengte.[96] Der ausgeführte Eingangsbau mit Pultdach erreichte hingegen nur die Höhe des vormaligen Erdgeschosses, dessen Mauern und Portalöffnungen erhalten blieben (Abb. 10). Während die Westtürme ehemals das Langhaus flankiert hatten, konnte Neumann nur einstöckige Rundtürmchen ausführen. Anstelle einer Westkuppel betonte ein halbelliptischer Bau mit Laterne die Gebäudemitte, für dessen Wandnischen der Bruchsaler Hofbildhauer Joachim Günther 1777 drei Heiligenstatuen schuf.[97] Um den Schub der eingezogenen Kreuzgewölbe aufzufangen, flankierten "strebepfeiler [n] in form gothischer pyramiden" mit "*Mauerverschlauderungen*"[98] (Hübsch) die Gebäudeecken.[99] Während der ersten Instandsetzung fertigte der damalige Bauinspektor Carl von Wiebeking einen Längsschnitt des Doms, aus dem die Stockwerksgliederung und Überwölbung des Vorbaus hervorgeht (Abb. 11). Diesen Schnitt publizierte er mit einer Rekonstruktion des mittelalterlichen

---

[95]Die Änderungen am Westbau aus frühromanischer Entstehungszeit ("Bau I") im späteren Mittelalter beschränkten sich auf 1. das Aufsetzen der Zwerggalerie, die damit höher lag als die Zwerggalerien des Langhauses; 2. die Anlage eines großen Rundbogenfensters in der Mitte der Westbaufassade, welches die zwei Geschosse hohe Halle des mittleren Jochs beleuchtete , 3. den Bau der westlichen Kuppel, s. E. Kubach, "Zur Baugeschichte des Domes", in: L. Stamer (Hrsg.), 900 Jahre Speyerer Dom, Festschrift zum Jahrestag der Domweihe 1061-1961, Speyer 1961, 71 ff., zum Westbau 93 f. ; Kubach / Haas (1972), Der Dom zu Speyer , 3 Bde , Textband, zum Westbau I und II , 121-146; D. v. Winterfeld (1993), 96 ("Bau II")

[96]zu Neumanns Planung der Westvorhalle s. P. van Treeck, Franz I. M. von Neumann, Würzburg 1973, unausgeführter Entwurf von 1772, Abb. 28-29; Kubach / Haas (1972), Der Dom zu Speyer , 3 Bde , Textband 123 ff. und Bildband (1972), Abb. 79-80

[97]Es handelte sich um die Schutzheiligen des "Mariendoms": eine Madonna, der Hl. Stephan und der Hl. Bernhard, die nach der Restaurierung ab 1858 im oberen "Kaisersaal" des neoromanischen Westbaus aufgestellt wurden.

[98]Der Dom zu Speyer, in: Hübsch, Altchristliche Kirchen (1858), Text Sp. 112, hier Anm. 6 zu den Eingriffen des 18. Jahrhunderts

[99]F.I.M. Neumann, hier zit. n. Franz X. Portenlänger, "Der Dom im Bild. Vom Barockzeitalter zum "hübschen" Westwerk", in: Speyerer Tagespost, Jg. 1980, Nr. 237, Beilage "950 Jahre Dom zu Speyer", das Zitat S. 10. Neumann strebte im Einklang mit der französischen Architekturtheorie , die alle mittelalterlichen Bauten als "gotisch" einschätzte, eine "gothique moderne" an, s. P. van Treeck (1973), 149-185, hier 158

Westbaus ab 1823 in seiner "Theoretisch-practische(n) Bürgerliche(n) Baukunde". Seine Westbau-Rekonstruktion muß in Kenntnis älterer Ansichten der beiden früheren Jahrhunderte entstanden sein und kommt dem Zustand "vor 1696" erstaunlich nahe - mit Ausnahme des Zwiebeldachs über der westlichen Kuppel (Abb. 12). Die beiden Westtürme wachsen wie ehemals aus dem Westriegel heraus und sind schmäler als die Chortürme. Auch liegt die - dem Westbau I aufgesetzte - Zwerggalerie korrekt über dem Dachfirst des Langhauses und wird nur an den Seitenfassaden von den Giebeln des Satteldachs bekrönt.[100] Unzweifelhaft hatte Wiebeking, der nach Klenze 1820-22 die Wiederherstellung beaufsichtigte, die mittelalterliche Baugeschichte des Doms gründlicher studiert als sein Nachfolger. Dies wird im Vergleich mit der "hübschen" Fassade noch erörtert werden.

War das Interesse an einer Rückgewinnung des mittelalterlichen Westbaus also schon in den zwanziger Jahren ausgeprägt, so blieb die "*geschmacklose*" (Wiebeking) Vorderfront zunächst bestehen. Kronprinz Ludwig hatte das Ziel einer behutsamen Instandsetzung der Dächer, Gewölbe und des Kirchenraums begrüßt und Neugestaltungen zugunsten der Altersspuren sogar 1818 verworfen.[101] In den beiden ersten Jahrzehnten seiner Regentschaft (1825-1848) widmete sich der König bekanntlich zahlreichen Bauprojekten in München, darunter Klenzes Museen, Ruhmeshalle und Königsbau und Gärtners, Ohlmüllers und Zieblands Kirchen. Erst mit der Restaurierung des Bamberger Doms (1826-1841), die heute als "Verstümmelung des historischen Bestandes"[102] gilt, setzte im Zeichen des romantischen Denkmalkults die Hinwendung zu den deutschen Domen des Mittelalters ein. Wie Kerssen in seiner Studie zum deutschen Nationaldenkmal im

---

[100]s. Karl F. von Wiebeking, Theoretisch-practische Bürgerliche Baukunde : durch Geschichte und Beschreibung der Merkwürdigsten Baudenkmale, München , 7 Bde, 1821 - 1826, Bd. II , 1823, S. 28 ff., Der Dom zu Speyer : "Ursprünglich bestand der Dom aus 1) aus der mit der Kuppel k versehenen Vorhalle, welche mit den beyden Thürmen IV und V. verbunden war; 2) aus dem Langhause "d q", worin das Königschor "p q"die acht kaiserlichen Grüfte einschloß, ... und 3) aus den drey Chören. An der nördlichen Seite des Morgenchors ...stand der Pallast des Bischofs, und auf der südlichen Seite die Decaney ". Die Sakreistei datierte Wiebeking ins 13. Jahrhundert, den Ölberg in der Mitte des Kreuzgangs 1509, die Afrakapelle in die Zeit Heinrichs IV., Tauf- und Katharinenkapelle seien danach entstanden.

[101]So vertrat er 1818 noch die Ansicht, es genüge völlig, daß die "Mauern fest, daß gedeckt der Dom wiederum sey und gesäubert zu des Gottesdienstes würdiger Haltung, (dessen bedarf es), und kein Schaden ist's , bleibt die Wirkung sichtbar der langen Zeit seines Bestehens. Lieber in einer solchen Kirche Bruchstücke ihrer alten Denkmale denn neue Verzierungen. ", Kronprinz Ludwig von Bayern an den bayr. General-Commissär und Regierungspräsidenten des Rheinkreises, Joseph von Stichaner, Schreiben vom 14.7. 1818 (Landesarchiv Speyer , Best. H1), hier zit. n. Jochen Zink , Ludwig I. und der Dom zu Speyer , München 1986, 156

[102]Zink (1986), 13

19. Jahrhundert dargestellt hat, spiegelte sich die vorausgegange Säkularisierung in der ästhetischen Überhöhung und "Sakralisierung" der Domkirchen als Denkmäler der Geschichte, der Religion, der Künste und der Nation. Das Interesse am Mittelalter verband sich mit einer vielschichtigen Erneuerungsidee aus dem romantisch-patriotischen Umfeld (u.a. Joseph Görres'). Die Sehnsucht nach nationaler Größe und Einheit fand in den Monumenten einer "heroischen", deutschen Vergangenheit ein passendes Sinnbild.[103] Auch die von Ludwig I. eingeleitete Domrestaurierung in Speyer (1846-1858) verfolgte das Ziel, ein großartiges Kunstdenkmal des Mittelalters "wiederherzustellen", nicht zuletzt um den jüngsten politischen Ereignissen ein identitätsstiftendes Symbol deutscher Macht, Religion und Kultur entgegenzuhalten. Schon in der frühen Romantik galt die romanische Basilika als "Ruhestätte deutscher Kaiser" und Denkmal der mittelalterlichen Reichsidee. Für den bayrischen Monarchen bot sich in Speyer Gelegenheit, die fürstliche Kunstförderung fortzusetzen und zweitens als Schutzmacht des deutschen Katholizismus im jungen Territorium Präsenz zu signalisieren: Ludwig I. ließ sich gern als angestammter Pfalzgraf titulieren.[104] In den vierziger Jahren erhielt das Domprojekt durch Frankreichs militärische Erfolge in den linksrheinischen Gebieten, die einen Sturm der Empörung auslösten, zusätzlich patriotischen Rückenwind. Die "Brandfackel der Franzosen" (Hübsch), die Dom und Königsgruften schon zweimal "geschändet" hatte, drohte näher zu rücken.[105] Der "Kaiserdom"[106] galt nun stärker denn je als antifranzösisches Bollwerk - oder in den Worten des Speyerer Bischofs Nikolaus von Weis als "Burg und Warte".[107]

Nachdem 1843 in feierlicher Zeremonie um Mitternacht Ludwig Schwanthalers Grabdenkmal Kaiser Rudolphs von Habsburg eingeweiht worden war, beschloß der Mäzen im Juni 1843, den "den Speyerer Dom vor dem Bamberger malen zu lassen" und beauftragte schließlich den Münchner Nazarener Johann Schraudolph mit der

---

[103]s. Ludger Kerssen, Das Interesse am Mittelalter im deutschen Nationaldenkmal, Berlin / New York 1975, zur Denkmalkirche (Nationaldenkmal) 7 ff., zur Idealisierung der (christlichen) Reichsidee in der Romantik 16 f., 19 ff.

[104]s. bes. Briefwechsel zwischen Bischof von Weis und Ludwig I. , zit. in Franz Xaver Remling , Nikolaus von Weis. Bischof zu Speyer im Leben und Wirken, samt Urkundenbuche, 2 Bde, Speyer 1871, hier Bd. II, 281 et passim

[105]Hübsch (1858 /Textbd.), Sp. 112. Die Bezeichnung "Schändung" gebrauchte u.a. Nikolaus von Weis in Erinnerung an die Verwerfung der Kaisergräber und die Plünderung der Kirche während der Revolutionsjahre.

[106]Der heute noch verwendete Begriff "Kaiserdom" stammt aus dieser Zeit; Bischof Nikolaus von Weis verwendet ihn mehrfach, z. B. im Brief an Ludwig I. vom 22. 3. 1851, (Original im Diözesanarchiv Speyer , DA, BA, A-IX), zit. bei Zink, 18

[107]Metapher von Nikolaus von Weis in einem "Hirtenbrief" des Jahres 1853, zit. in: Zink, 117

Freskierung des gesamten Kirchenraums.[108] Dieser zwischen 1846-1853 ausgeführte Heiligenzyklus schloß formal an die Münchner Freskenzyklen (u.a. Ludwigskirche, St. Bonifatius) an und war von Anbeginn als erster Schritt einer "Domvollendung" durch alle Künste gedacht, die den Wiederaufbau der westlichen Turmgruppe miteinschloß. Wie Zink in seiner Studie zur Domausmalung anhand der Korrespondenz Ludwigs I. mit Bischof Nikolaus von Weis nachwies, waren für beide Auftraggeber neben dem Ziel der Volksbildung und -frömmigkeit stets kulturpolitische Interessen präsent.[109] Da der Salierdom schon 1030 unter Kaiser Konrad begonnen worden war, schien er "für das große einige Deutschland... eine deutsche Bedeutung wie kein anderer Dom" zu haben.[110] Da man auch in Köln 1842 beim Beginn des Domausbaus eine "künstlerische und lebendige Herstellung eines großen Kunstdenkmals" erwartete, liegt die Vermutung, Ludwig I. sei mit der Speyerer "Wiederherstellung" in Wettstreit zu Friedrich Wilhelm IV. getreten, nahe.[111] Zwischen dem Kölner und Speyerer Klerus bestanden hingegen freundschaftliche und personale Verbindungen, wie z.B. die Überlassung der Satzungen des Kölner Dombauvereins belegt.[112] Im Unterschied hierzu zog der

---

[108]Ludwig I., nach der Besichtigung in Speyer, hier zit. nach: Nerdinger (Hrsg), F. von Gärtner, (1992), Kat. Nr. 50, S. 250; vgl. zum erneuten Besuch im Juni 1845 Remling (1871), Bd. II, 231. Seit 1824 stand bereits ein Denkmal Kaiser Adolph von Nassaus im Königschor , s. Geier /Görz (1846), Dom zu Speyer, S. 3 . Für die drei anderen Kaiser unter den bestatteten Herrschern plante Ludwig im März 1843 ein gemeinsames Grabdenkmal mit ihren Namen und ihren Bildnissen, s. a. Zink (1986),14

[109]"Die Pfalz wird in dem ihre Gauen überragenden, der allerseligsten Jungfrau und Gottesmutter geweihten Gotteshause, das Eure königliche Majestät in einer bisher nicht geahnten Herrlichkeit ausstatten wollen, fortan ein neues Pfand und Denkmal der allerhöchsten Huld seines allgeliebten Pfalzgrafen, durch welche das angestammte Land so vielfach schon gehoben und beglückt worden ist, erkennen. Deutschland aber wird nicht nur eine die Religion und Kunst gleichmäßig erhöhende Ausstattung der Ruhestätte seiner Kaiser in frommen Geiste anstaunen, sondern es wird in ihr auch die Beruhigung finden, daß künftighin keine Fremdherrschaft mehr mit Eroberungs - und Zerstörungsplänen dem vaterländischen Stamme nahen dürfe. ", von Weis im Dankesbrief vom 16. 06. 1843 an Ludwig I. (Original im GHA München , Nachlaß Ludwig I. 48/5/31/4), hier zit. n. Zink 1986, 16

[110]Nikolaus von Weis, Bischof zu Speyer (1842-1869) in einem Brief an Maximilian II. vom 19.3.1849 (Diözesanarchiv Speyer), zit. n. Zink (1986), 16

[111](Zitat aus der Rede anläßlich der Grundsteinlegung), s. Kerssen (1975), 37; zur Konkurrenz der Domprojekte s. M. F. Fischer, "Creator et conservator: Gärtner als Denkmalpfleger", in: Nerdinger (1992), F. v. Gärtner, 168

[112]z.B. Rede des Erzbischofs von Köln zur Wiedereröffnungsfeier des Kaiserdoms zu Speyer 1854:

> "Auch Ihr wollt nun Euren Dom ausbauen und vollenden.
> Wohlan denn, wacker ans Werk ! Schaaret Euch zusammen im Domvereine,
> wie wir es gethan..."

Architekt Rudolf Wiegmann einen Vergleich zwischen den beiden fürstlichen Dombauherren und räumte dem Speyerer "Rundbogenstil" abschließend eine höhere Bedeutung ein, da er "eine reinere Schöpfung der deutschen Kunst" sei als die (aus Frankreich stammende) Gotik.[113] Daß Hübsch diesen Gedanken in der Erklärung seines Restaurierungsplans ähnlich ausgesprochen hat, verdeutlicht die Wahrnehmung der beiden Dome als Repräsentanten zweier Baustile, die vor dem Hintergrund der Stildebatte nicht als gleichberechtigte kulturelle Zeugnisse gesehen wurden. Diese "Parallèle" der beiden kunsthistorisch schwer vergleichbaren Bauten wurde durch eine reduktionistische Architekturtheorie und ihre Identifikation als Denkmäler von nationaler Geltung möglich. Auf die Verbindung zur Kirchenbaustilfrage wird noch zurückzukommen sein. Hier bleibt festzuhalten, daß Ludwig I. und der Speyerer Bischof die tieferen historischen Wurzeln des Doms im "teutschen" (christlichen) Mittelalter für eine Restauration der katholischen Macht nutzen wollten, während Hübschs Affinität zur Speyerer Basilika aus deren "byzantinischer" , d.h. "romanischer" Herkunft resultierte.[114]

Hübschs ostentatives Lob der Kölner Dom*vollendung* in seiner von Gotikkritik durchsetzten Schrift (1847) scheint ein vorsorglicher Wink an Ludwig I. gewesen zu sein, den er bekanntlich 1818 in Rom schätzen gelernt hatte. Schon Geier und Görz berichteten nämlich in ihren "Denkmalen romanischer Baukunst am Rhein" (1846-47) , der kunstsinnige Mäzen habe "die Herstellung der Westseite in ihrer ursprünglichen Gestalt befohlen."[115] Bereits vor Beginn der Freskierung

---

zit. bei Remling (1871), II, 283, Anm. 450. Johannes von Geissel, zwischen 1836-1842 Speyerer Bischof und Verfasser einer dreibändigen Domgeschichte (Der Kaiserdom zu Speyer, mit historischen Quellen, Mainz 1828) war zu dieser Zeit Erzbischof -Coadjutor in Köln. Im Unterschied zu den Kölner Satzungen des Dombauvereins wurde in Speyer der Begriff "Ausbau des Doms" durch die bescheidenere Formulierung "Herstellung der Vorderfassade" ersetzt. Zink 1986 , 121 ; 130 weist daraufhin, daß bei der entscheidenden Unterredung in Speyer (1843) auch Vertreter aus Köln präsent waren.

[113]"gilt es hier nicht einen Dom [zu vollenden], der für die romanische Kunstperiode von nicht geringerer Bedeutung ist, wie derjenige von Köln für die gothische ! Ist nicht der Speyerer Dom sogar noch eine reinere Schöpfung der deutschen Kunst, als es der Kölner ist ?", Wiegmann, "Die Wiederherstellung des Domes zu Speyer nach dem Plan des Grossherzoglich Badischen Baudirectors Hübsch , " in: Deutsches Kunstblatt , 6, 1855, 326

[114]"...obgleich der Speyerer Kaiserdom noch viel mehr von allgemein deutscher Bedeutung ist, als der Kölner Dom, zu dessen Vollendung schon so viele Geldbeiträge aus allen Gegenden Deutschlands zusammen gekommen sind.", Hübsch's Erklärung zum Restaurations-Plane, zit. bei Remling (1871) als Beilage Nr. 65, S. 516

[115]vgl. Hübsch 1847, 131; Geier /Görz, Denkmale romanischer Baukunst am Rhein, Text zu Tafeln "Dom zu Speyer", hier Seite 3. Da Ludwig I. Johann Schraudolph schon 1844 zu Malereistudien nach Italien sandte, wo er in Rom u.a. bei Overbeck

bezeichnete der König 1845 die "Facciata" des Speyerer Doms als Verstoß gegen dessen Baustil und stellte Überlegungen zur Finanzierung eines Neubaus an. Der Kontrast zwischen Kirchenraum und äußerer Ansicht drohte ihm nach Vollendung der renaissancehaften Historienbilder Schraudolphs und der rahmenden Ornamentmalerei Joseph Schwarzmanns im *goût byzantinique* noch ärger auszufallen.[116] Neumanns Fassadenbau zeigte zwar an den Außenflächen die romanischen Quader des alten Westbaus, doch sein Abriß war im damaligen Urteil eine allseits geforderte "*ästhetische Nothwendigkeit*". Nicht nur Architekt Wiegmann empfand die "Afterkunst" einer zopfstyligen Epoche als Zumutung und forderte "die Restauration der Façade im Style des Ganzen und in der ursprünglichen Form".[117] Rekonstruktionsversuche deutscher Architekten reichen mindestens bis in die zwanziger Jahre zurück, und schon der frühere Bischof Geissel hatte den Eingangsbau des 18. Jahrhundert einer Verstümmelung gleichgesetzt:

> "... et si l'on regarde le mauvais goût du portail restauré, on ne doute pas *cette restauration n'ait été plus malheureuse que le deuxième incendie qui l'avait détruit en 1689.*"[118]

Die Westansicht ließ jene monumentale "Erhabenheit" und "Großartigkeit" [119] vermissen, die dem restlichen Bau eigen war. Durch den Verlust der Türme mutete

---

verweilte, kann Hübsch m.E. schon eher vom Westbauprojekt gewußt haben. Da die Domausmalung teuerer ausfiel als gedacht, wurde die architektonische Seite der "Vollendung" auf den Zeitpunkt nach Abschluß der Freskierung verschoben.

[116]"Widerstrebend ist des Speyerer Doms Facciata, den (n) sie passt ganz u(nd) gar nicht zu dessen Bauart. Aerger wird die Wirkung noch wen (n) ich ihn in(n)en auf die Weise wie die Bonif. Kirche werde haben zieren lassen...", Brief Ludwigs I. an das Innenministerium vom 8. 11. 1845 (Original im GHA , NL Ludwig I., ARO 21/6), zit. n. Zink , 122

[117]Rudolf Wiegmann, "Die Wiederherstellung des Domes zu Speyer nach dem Plane des Großh. Badischen Baudirektors H. Hübsch", in: Deutsches Kunstblatt 6, 1855, 324-26, bes. 324: Das Äußere müsse dem vollendeten Inneren nachtun, damit der äußere Bau "wieder eine dem majestätischen Inneren entsprechende Gestalt annähme". Hierzu seien die "Auswüchse" zu entfernen und eine Restauration "Im Geiste des Ursprünglichen und Alten" am Platze - dies sei "eine ästhetische Nothwendigkeit". Ähnlich äußert Hübsch : "Als aber das Innere des Domes vollendet war, so wurde die Restauration des westlichen Theils des Aeussern im rein romanischen Style... eine ästhetische Nothwendigkeit.", in: Hübsch (1858), Textband, Sp. 112

[118]M.J. Geissel, "Détails historiques et architectoniques sur la cathédrale de Spire", in: Bulletin monumental , 1837, 3, das Zitat 450. Die Beschreibung der Neumannschen Fassade ibid., 453-54 (Hervorhebung der Autorin)

[119]z.B. Kritik des Dombaumeisters Joseph Martin aus Speyer, zit. bei Remling (1871), II, § 3 "Neubau der Westseite des Domes", 260 ff.

die Fassade "unfertig" und "verstümmelt"[120] an. Die schmalen Türmchen wurden als "Minarets" abgelehnt, während Neumanns Obelisken-Strebepfeiler durch die sich aufdrängende Assoziation des Napoléonischen Ägyptenfeldzugs mißfielen. Durch eine Ornamentik à Louis Seize war die französische Schule Neumanns unübersehbar und galt nicht nur dem Bischof als "stylwidrig".[121]

Der Baubeginn war nach Abschluß der Freskierung vorgesehen, für die acht Jahre angesetzt wurden. Spätestens seit Beginn der Ausmalung wartete Heinrich Hübsch auf den Moment, an der Repristination der einstigen "Würde" dieses "herrlichen Monuments"[122] mitwirken zu können. Während der Freskierung (1846-1853) besuchte er wiederholt Speyer und überlegte, wie der westliche Teil des Doms "... am schönsten in seiner *ursprünglichen Gestalt* und *Vollendung* hergestellt werden könnte." Solange jedoch Friedrich von Gärtner mit Plänen beauftragt war, wollte er sich nach eigenen Worten nicht "zudrängen".[123] Die erste Phase der Planungen bis zu Hübschs Beauftragung 1852 / 53 knüpfte in der Beschäftigung bayrischer Künstler und Architekten an die Münchner Bauprojekte Ludwigs I. an. Ein leider verschollener Entwurf von Gärtners sah die großzügige Errichtung einer zweistöckigen Fassade mit den ehemals zerstörten Türmen vor. Die hohe Summe von 500. 000 fl. deutet auf aufwendige Steinhauerarbeiten und sollte über einen Zeitraum von zehn Jahren finanziert werden.[124] Ein Alternativentwurf stammte vom Münchner Architekten August Voit, der bereits die Afrakapelle[125] restauriert hatte und als "Civilbauinspector" der Pfalz von 1832 bis 1841 präzise Kenntnisse der Speyerer Romanik erworben hatte. Nach Kotzur waren erste Rekonstruktionen der

---

[120]in: Sammlungen der Verordnungen, Heft III. 695, hier zit. nach Remling 1871, II, 283

[121]Domkapitular Remling berichtet, beim Besuch Ludwigs I. im Dom (4. Juni 1845) verbreitete sich "die freudige Kunde, daß der hochherzige König... auch die geschmacklose , stylwidrige Fassade desselben werde abändern lassen." , Remling (1871), Bd. II, 231

[122]Hübsch (1858), Sp. 112

[123]Brief Hübschs vom 4.11.1852 an Bischof Nikolaus von Weis (Diözesanarchiv Speyer), zit. n. Zink, 124 (Hervorhebung nicht im Original). In seiner Dokumentation der Planunggeschichte des Hübschen Westbaus zitierte Göricke (1974), 137 ff. diesen Brief ausführlich nach der Abschrift im Geheimen Hausarchiv München , NL Ludwig I. Fasz. 87-4-2; vgl. Valdenaire (1926), 52

[124] "Das Erschreckende von 500 000 fl vermindert sich sehr, mit 10 dividirt, da trift auf jedes der 4 Jahr dieser u (nd) der 6 nächst(en) F(inanz)periode 50 000 fl. Sollte dieses sich nicht bestreiten lassen zur Herstellung des Doms Vorderseite u(nd) der 2 Thürme ?", Brief Ludwigs I. vom 8.11.1845 (GHA NL. Ludwig I.), zit. n. Zink, 122; zu Gärtners Plan s. Nerdinger (1992), F. v. Gärtner, Kat. Nr. 55, "Restaurierung des Speyerer Doms"

[125]Diese ist auch im hier gewählten Grundriß des Speyerer Doms (Abb.) an der Nordseite einzeichnet, vgl. Hübsch 1858, Sp. 112

Westfassade während dieser Zeit entstanden.[126] Leider sind sowohl Voits Plan von 1845 wie sein überarbeiteter vom März 1853 verschollen. Mit letzterem trat der Münchner Rundbogenstilvertreter in direkte Konkurrenz zu Hübschs erstem Aufriß (1852), da Voit nach eigenen Worten "die Benutzung der bestehenden Thurm- und facciata-Mauern berücksichtigt"[127] hatte, um die 500.000 fl. seines ersten Vorschlags zu senken.[128] Neben der Wiedererrichtung der Türme stand die Übereinstimmung der Bauformen mit den romanischen Teilen des Doms im Vordergrund. Im Unterschied zu Gärtners Projekt wären die romanischen Mauern (wie in Hübschs Westbau) erhalten geblieben, und die angekündigten Haustein- und Steinmetzarbeiten können auf eine Orientierung am älteren Baubestand hindeuten. Gärtner stand seit seinen stilistischen Korrekturen an der Bausubstanz des Bamberger Doms in dem Ruf , daß ihm "*keine Reliquie heilig*" sei. Die Zurichtung des Doms nach dem Ideal einer abstrakten Stil(r)einheit wertete der Nürnberger Architekt Heideloff als typische Restaurierungspraxis der bayrischen Architekten, welche sich "wenig um die Geschichte bekümmern und alles als zeitgemäße Geschmackssache betrachten."[129] Ob dies auch für den stilreinen Westbau-Entwurf

---

[126]s. Kotzur 1977, Bd. I, 228 und Anhang 6.2 zu Kap. 3 (ibid.), 307. Die ersten Vorschläge des Zivilbauinspektors der (bayrischen) Pfalz beschränkten sich noch auf die Beseitigung der Pyramiden und der übrigen Zutaten aus dem 18. Jahrhundert.

[127]Brief August Voits vom 21.3.1853 an Ludwig I. , (Original im BGHA München, 50/4/11), zit. n. Kotzur 1977, 228

[128]"Der Professor der Baukunde an der Akademie der bildenden Künste, Voit, welcher in seiner früheren Eigenschaft als Civilbauinspector der kgl. Regierung der Pfalz Gelegenheit hatte, den Dom zu Speyer genau zu kennen, hat sich selbst die Aufgabe gesetzt, in seinen wenigen Mußestunden einen Entwurf zu bearbeiten, wie die, im 18. Jh. hergestellte, ganz unpassende Facciate dieses Domes in eine , mit den übrigen Bauformen desselben übereinstimmende Facciate umgewandelt werden könne. Durch bereitwillige Überlassung der desfallsigen von Voit entworfenen zwey Zeichnungen... ist der treugeh. Unterz. in den Stand gesetzt , den ihm mündlich allergn. ertheilten Befehlen durch die allerunterth. angefügten 3 Blätter (Planrolle) schuldigste Folge zu leisten; er erlaubt sich hiebey allerunterth. zu bemerken, daß zwar ein spezieller Kosten-Anschlag für die äußere Restauration des Domes zu Speyer nicht verfaßt wurde, daß aber aus dem Umfange der nöthigen Restaurations Arbeiten und aus dem Umstande, daß ein großer Theil derselben aus Hausteinen und kostspieligen Steinmetzarbeiten zu bestehen hat, unschwer zu erkennen sey , wie zur entsprechenden Herstellung einer neuen Facciate des Domes zu Speyer und zur Restauration desselben ein Kosten-Aufwand von wenigstens 500 000 fl. erforderlich seyn werde..." , Signat auf einem Schreiben des Innenministeriums vom 5.11. 1845 (im GHA München, NL Ludwig I. , ARO 21 / 6), hier zit. n. Zink (1986), Anm. 253

[129]"Dem Gärtner war keine Reliquie heilig und Sie wie mein Freund Hofbaudirektor Stüler haben sich sattsam überzeugt, daß die bayrischen Architekten sich wenig um die Geschichte bekümmern...", Carl Alexander Heideloff kurz nach Gärtners Tod (1847) an den Bildhauer Christian Daniel Rauch in Berlin, zit. n. Nerdinger (1992), F. von Gärtner, 235

gegolten hätte, ist möglich, da die Architektur sich zugleich auf die "*Kunstschöpfung*"[130] im Innern harmonisch beziehen sollte. Durch Gärtners Tod (1847) und Klenzes Aufsicht über die Planung blieb das Vorhaben unrealisiert.

Seit der Abdankung Ludwigs I. im März 1848 setzte der Umschwung zu einer kostenreduzierten Planung ein, weshalb die Münchner Pläne von 1845 uninteressant wurden. Da der Monarch nun keinen Antrag mehr an den Landtag stellen konnte und seine laufenden Bauprojekte die Mittel für die Domfassade einschränkten, mußten weitere Geldgeber gefunden werden. Ludwig I. hielt an seinem Ziel fest, da ihm der Speyerer Dom als "Grabstätte von 8 Kaisern"[131] geschichtlich bedeutsamer schien als andere Kirchenrestaurierungen. Während die Revolution 1848 /49 die Pfalz ergriff, ermunterte er Schraudolph und seine Schüler, "sie möchten sich durch die Zeitereignisse nicht in einem Werke stören lassen, das für die Ewigkeit bestimmt sei" und - den Kanonen von Ubstadt zum Trotz - mit unerschütterlichem Pinsel weitermalen.[132] Bischof von Weis und der Speyerer Klerus, ob des Stillstands des Fassadenprojekts beunruhigt, betonten dessen Signalwirkung für die deutschen Katholiken vor dem Hintergrund der "Zeitereignisse". In Briefen und Gedichten[133]

---

[130]Der Begriff wird von Remling in bezug auf den freskierten Innenraum verwendet, Remling 1871,II, 282

[131]Der damals geläufige Begriff "Kaisergräber" ist vage, da das römische Kaisertum der Salier-Dynastie mit Heinrich V. erlosch: Konrad II. (c. 990-1039); Heinrich III. (1017-1056); Heinrich IV. (1050-1106); Heinrich V. (c. 1086-1125); Philipp von Schwaben (c. 1180-1208); Rudolf I. von Habsburg (1218-1291),Adolph von Nassau (1250-1298)und Albrecht I. (1255-1308), s. a. Abs. 3. dieses Kapitels

[132]Ludwig I. an die Künstler in Speyer, hier zit. n. "Die kirchliche Architectur unter Ludwig I. von Baiern", in: Organ für christliche Kunst, 19. Jg., 1869, 186-189, das Zitat S. 189. Zu dieser Zeit entstand die Legende, Schraudolphs Fresken hätten einen ungebändigten Haufen "pfälzischer Freischaren" bekehrt. ; vgl. Ludwig I.: "...das der ganze Dom von Ihnen mit Fresken geziert werde, liegt mir am Herzen, der ich in der Kunst lebe. Im ganzen teutschen Vaterland giebt es keinen Dom, der so wie der von Speyer geschichtlich merkwürdig wäre; Grabstätte von 8 Kaisern. ", Brief des Königs an Johann Schraudolph vom 20.6. 1849 und Dankesbrief Schraudolphs vom 14.8.1849 an Ludwig I. , worin er versichert, "daß auch die widerlichen anarchischen Zustände keinen hemmenden Einfluß auf den Fortgang des Werkes zu üben vermochten...und wenn auch der Kanonendonner von Waghäusel, Wiesenthal und Ubstadt her im hohen Dom wiederhallte, so hat doch der Pinsel in unserer Hand nicht gebebt ...", beide Dokumente (GHA München , NL. Ludwig I.) zit. n. Zink (1986), 73-74

[133]Das Gedicht "Der Dom an König Ludwig " (sic !) von Domkapitular Wilhelm Molitor wurde dem König bei dessem ersten Besuch nach der Abdankung feierlich überreicht und endete:

"Doch muß ich klagen,
Unwerth empfängt Dich draußen das
Portal !-
Wann werden vier der Thürme wieder
ragen

an den fürstlichen Gast wird die Bedeutung des Doms als Zeugnis christlicher Kunst geschickt mit der "Reichsidee" verbunden : Gekrönte Häupter , "von Bannern laut umflogen, umjauchzt von Deutschland" pilgerten im christlichen Mittelalter zum Grab der Ahnen und beugten "vor der Jungfrau Bild im gold'nen Schrein" ihre kaiserlichen Knie. Domkapitular Wilhelm Molitor stilisierte Ludwig I. zum Nachfahren der königlichen Wallfahrer und entwarf das Bild einer Einheit von Königtum und Kirche.[134] Vorausgreifend zeigte das Dommodell, das Konrad II. in Schraudolphs Gemälde "Vision des Hl. Bernhard" (1849) als Stifterfigur in den Händen hält, die Wiederherstellung der Vorderfassade. Der Dom, von Nordosten dargestellt, zeigt etwas niedrigere Westtürme und eine Westkuppel, deren Bedachung wie die Vierungskuppel den älteren Veduten nachempfunden ist.[135] Zur Durchführung des Projekts wurde nun die Gründung eines Dombauvereins wiederaufgegriffen, der sich nach der Fertigstellung der Fresken (1853) konstituieren sollte.[136] Ludwig I. wollte andere katholische Fürsten für das Projekt gewinnen und wünschte 1852 einen preiswerten (und möglichst rasch ausführbaren) Entwurf, der die erhaltenen Turmstümpfe der beiden Westtürme wiederverwenden

---

Weitaus in's deutsche Land im Sonnenstrahl ?
Dann wird die hehre Domkuppel
tragen
Das alte kaiserliche Todtenmal !"

zit. n. Remling 1871, II, 262. Das Gedicht erschien im *Christlichen Pilger* , Jg. 1852, 178.

[134]Schlußvers: " Erstehen heute neu die alten Zeiten ?" Gedicht zit. nach Remling (1871), II, 291. Molitor gehörte wie Nikolaus von Weis zu ultramontanen Kreisen und war mit Aufsätzen hervorgetreten, die gegen die Dichtungen Goethes, Schillers, Herders und Lessings polemisierten. Weis war Mitbegründer der Monatsschrift "Der Katholik", die mit publizistischem Eifer gegen Staatskirchentum, Aufklärung und den gegenwärtigen Protestantismus anschrieb, dessen "Übel" ihm die Revolution von 1848/49 vor Augen führte. Seine Interessen analysiert Zink (1986), 20 f., 105 ff., 121 ff.

[135]Das Gemälde war 1849 im nördlichen Querhaus (Zyklus des Hl. Bernhard) ausgeführt worden. Der (verschollene) Karton zum Fresko "Die Vision des Hl. Bernhard" zeigte die thronende Muttergottes in einer Engelsgloriole, begleitet vom Hl. Benedikt und dem Hl. Laurentius, darunter in der Mitte der Hl. Bernhard , flankiert vom Hl. Ludwig (Namenspatron des bayrischen Mäzens) und dem Hl. Konrad , Bischof von Konstanz, "Kaiser Konrad empfehlend, der seine Domstiftung der Madonna weiht", s. Zink (1986), Kat. Nr. 178, Zeichnungen zu den ausgeführten Fresken, vgl. Ölstudie "Die Vision des Hl. Bernhard", Zink (1986), Tafel 32 (Anhang) : Bischof Konrad steht hinter dem knieenden Kaiser Konrad II., der das Dommodell darbietet.

[136]Ludwig I. hatte diese Idee schon vor seiner Abdankung in Briefen an Nikolaus von Weis vorgeschlagen. Zur Konstituierung des Dombauvereins ausführlich Remling, der als Mitglied des Bauauschusses seine Informationen aus erster Hand hatte, u.a. 1871, II, 275, Anm. 440, 441, S. 276-77, 280-81, zur Publikation der 12 Satzungen und dem Spendenaufruf im "Christlichen Pilger" (Jg. 1853, 249 und 257) , ibid., 283 f. Der Bischof hatte sich die Satzungen des Kölner Vereins senden lassen.

sollte.[137] Durch seine guten Kontakte zum Speyerer Klerus erfuhr Hübsch von Molitor, daß sein Erfolg davon abhing, "dem König die aufgestiegenen Bedenken über die Solidität desjenigen Theils des Vorderbaues der stehen bliebe" zu nehmen.[138] Hübsch konnte sich als "wohlfeiler" Architekt Ludwig I. empfehlen[139] und legte auf Anfrage vom 7. Oktober 1852 bereits Anfang November sein "Gutachten zur Wiederherstellung der Vorderfassade" vor, für das er vor Ort an Neumanns Bau Vermessungen und Berechnungen vorgenommen hatte. Erhielt er den verbindlichen Auftrag auch erst im Herbst 1853 - offenbar wurden Alternativen ausgelotet - , so überzeugten Voranschlag und Einfachheit des Entwurfs den befreundeten Bischof in Speyer, der Hübschs "Gutachten" mit Empfehlungen an Ludwig I. sandte.[140]

Die Kosten waren mit 75.000 fl. für den Westbau, 22.000 fl. für die Errichtung der Türme und variablen 20-30.000 fl. für Ornamentik und Innenausstattung angegeben.[141] Im folgenden ist auf die Merkmale seines Westbaus und die

---

[137]August Voits "Blindbewerbung" war als zu teuer abgelehnt worden. Den diesbezüglichen Briefwechsel Voits mit Ludwig I. zit. Göricke (1974), 137. Ludwig I. fragte im August 1852 Bischof von Weis : "Ist gehörig untersucht, ob der zwei dermaligen Thürmen Grundlage (fundamenta) die neuen mit Sicherheit zu tragen im Stande sind ? was die Kosten beträchtlich vermindern würde. " (Diözesanarchiv Speyer, BA , A-II-5), Zink (1986), 124

[138]Wilhelm Molitor (im Auftrag von Bischof von Weis) an Hübsch, Brief vom 7. 10. 1852. Daher rät er, dem Entwurf technisches Erläuterungen zur Durchführbarkeit beizulegen und versichert dem Architekten: "Ganz im Hintergrund steht dabey der Wunsch Sr bischöflichen Gnaden Sie mit der Ausführung betraut zu sehen. " , Von diesem Brief Molitors an Hübsch exitiert eine Abschrift im Wiener Hauptstaatsarchiv (PA VII (Baden)/40, Varia 1855). Die Akte "Baden" ist durch Zink (1986), hier 124 , aufgearbeitet worden. Die Kontaktierung des Bischofs durch Hübsch datierte Göricke zwischen 1847 und der Konversion des Architekten (1849 / 50), s. Göricke (1974), 169

[139]"Ich glaube ..., mich zu jenen Architekten zählen zu dürfen, die vorzugsweise gelernt haben, mit mäßigen Kosten solide und opulente Bauwerke hinzustellen und die Bauherrn nicht hintenach durch große Ueberschreitungen in Verlegenheit zu setzen.", Hübsch im Gutachten zur Wiederherstellung der Vorderfassade des Doms, 1852, hier zit. n. Remling 1871, II, 265; vgl. Hübschs Kurs "Kostenberechnung", in: "Programm der Großhzgl. badischen Polytechn. Schule" (Archiv der Universität Fridericiana), 1832-33, Heft IV.01, Abs. e)

[140]Der König erhielt das "Gutachten über die Wiederherstellung" samt Skizze am 15. 11. 1852 und konstatierte zufrieden**:** "Hübsch's Vorschlag deucht mir mehr als hübsch, schön." (Brief Ludwigs I. an Nikolaus von Weis) , hier zit. n. Remling 1871,II, 267

[141]"...begrüßte der Bischof den ihm befreundeten Dr. Heinrich Hübsch... was sich zur Förderung des schönen Unternehmens sowohl in technischer als finanzieller Beziehung von der größten Wichtigkeit erwies. ", Remling (1871), II, 265 und Voranschlag Hübsch vom November 1852, in: Remling (1871), II, Beilage Nr. 62, 509-511. Das Empfehlungschreiben von Weis' an Ludwig I. vom 15.11.1852 (Original im Diözesanarchiv Speyer, BA, A-II-5) ist zit. in: Zink 1986, 130. Hübsch

möglichen Quellen und Motivationen seiner architektonischen Gestaltung einzugehen.

5.2.2 Die Architektur des neuen Westbaus

Das "Gutachten über die Wiederherstellung zur Vorderseite des Doms" vom 4. November 1852 bildet die Basis der inzwischen detailliert beschriebenen Planungs- und Baugeschichte, die hier nur zur Klärung der architektonischen Gestaltung beigezogen wird.[142] Bevor im Juli 1854 unter der Leitung Friedrich Feederles mit dem Abbruch der Neumannschen Fassade begonnen wurde , entwickelte Hübsch sein Konzept für den Westbau und dessen künstlerische Gestaltung.[143] Der Planungsverlauf läßt sich grob in zwei Stufen unterteilen:
Phase I reicht von der ersten Entwurfsskizze des "Gutachtens" (4.11.1852) bis zur Genehmigung des Westbau-Entwurfs und der Dombauvereinssatzungen durch Maximilian von Bayern im Oktober 1853. Die erwähnten Ausführungspläne

---

wies retrospektiv in den "altchristlichen Kirchen" (1858), Sp. 112 auf frühere Konkurrenzentwürfe hin.

[142]s. grundlegend Kubach / Haas (1972), Der Dom zu Speyer, Textband, zu Hübschs Westbau 124 ff. , mit Hinweisen auf Archivalien. J. Göricke (1974), 132-151 zeichnete die Geschichte der Planung und den Fortgang der Bauarbeiten anhand der Archivalien im Geheimen Hausarchiv München, Nachlaß Ludwig I., nach (Korrespondenz zwischen Ludwig I. und Heinrich Hübsch). Die Planungs- und Baugeschichte ist in der jüngeren Literatur abermals durch Jochen Zink aufbereitet und unter Einbeziehung der österreichischen Zielsetzung analysiert worden, s. Zink (1986), 119-153; vgl. W. Schirmer, in: Ausstellungskatalog Hübsch (1983), 174-181. Eine noch wenig berücksichtigte Übersicht über die Bauausführung bietet Domkapitular Remling, der als Mitglied des Speyerer Bauausschusses gut informiert war : Im Sommer 1854 wurde mit dem Turmbau und dem Abriß der Vorhalle Neumanns begonnen; im März 1855 begann der Abbruch der Rotunde; im Sommer 1855 war die Westfassade bis zur Traufe errichtet; im Oktober wurde der linke Dachstuhl des Eingangsbaus fertig. Es fehlten noch 18. 678 Gulden für den Westbau, worauf Ludwig I. am 19.9. nochmals 8.000 fl., der preußische König 1.000 fl spendeten; 1856 hatte der Aufbau der Glockenkuppel bereits die Höhe des "Gallerie-Bodens" (Zwerggalerie) erreicht. Die Westtürme erhielten kreuzförmige Schlußsteine und das Radfenster (ohne Verzierungen) wurde fertig. In diesem Jahre begann die Verkleidung der äußeren und inneren Mauern der "Kaiserhalle" mit Sandsteinquadern; 1857 wurden Glockenstuhl und Kuppel fertig und mit Sandstein verblendet. An den Portalgewänden wurden ""Sculpturarbeiten" (Seite 317) ausgeführt, an der Fassade der Rundbogenfries vollendet. Im letzten Jahr (1858) richteten sich die Arbeiten auf das Innere des Westbaus, die Treppen, Nischen, Portale und die skulpturale Ausschmückung, s. Remling (1871), II, 302, Anm. 477; 305, 315, 316, 319

[143]Nikolaus von Weis an Ludwig I. am 29.6.1854: "Am nächsten Montage , dem 3. Juli [1854] wird der Bau der Thürme und der Vorderseite des Kaiserdomes angefangen werden, indem bis dahin der erforderliche Abbruch der Mauern und die Vorbereitung der Steine vollendet seyn werden", (GHA München, NL Ludwig I, 87/4/2), hier zit. n. Zink, Anm. 317

können erst nach diesem Zeitpunkt entstanden sein und mußten separat durch den staatlichen Ausschuß in München und die pfälzische Regierungsstelle genehmigt werden. In dieser Phase entstand das grundlegende "restaurative" bzw. architektonische Konzept für den Fassadenbau und die Turmgruppe. Die skizzierten Vorstellungen über die malerische und plastische Ausstattung der Vorhalle knüpften noch eng an die Freskierung der Münchner Künstler an und folgten auch ikonographisch eher Wünschen Ludwigs I. und Nikolaus von Weis'.[144] Obwohl Hübsch sein erstes Gutachten im Einvernehmen mit Ludwig I. schon Ende 1852 nach Wien entsandt hatte, um den Kaiser für die Finanzierung des Westbaus (ohne Türme) zu gewinnen, entschloß sich Franz Joseph I. erst durch Fürsprache seines Wiener Akademiedirektors Christian Ruben zwischen 1854 und 1855 zur Beteiligung an der architektonischen Aufgabe.[145] Hübsch präsentierte seine Pläne im Frühjahr 1854 auf der Rückreise von seinem Italienaufenthalt in Wien während einer Audienz dem Kaiser und konnte ihn für den Fassadenbau interessieren. Nachdem er zu Voranschlägen aufgefordert worden war, überarbeitete er seinen Entwurf zwischen 1854 und 1855 in den Details, die besonders die skulpturale Ausstattung der Portale, der Halle und deren Wandgliederung betrafen. Da Ludwig I. sein Baugeld (22.000 fl.) nur für den "Ausbau der beyden vorderen Thürme des Domes " auszugeben gedachte, setzte noch vor Beginn des Westbaus im Juli 1854 der Turmbau ein.[146] Der Architekt lehnte diese technisch komplizierte Reihenfolge aus guten Gründen ab, doch Vermittlungsversuche von Weis', den König zu einer bodenständigeren Reihenfolge zu bewegen, scheiterten.[147] Zwischen 1854 - 55

---

[144]vgl. Punkt 3. Ausstattung

[145]Christian Ruben, Direktor der Wiener Akademie und ehemaliger Cornelius-Schüler, setzte sich in Wien für Hübschs "Kaiserhalle" ein, da ihm alternativ verfolgte Projekte (vgl. Punkt 3.) zu geringfügig schienen. Im Auftrag des Kaisers reiste er im Sommer 1854 nach Speyer und berichtete über die laufenden Arbeiten am Westbau , s. Remling 1871,II, 295

[146]Die Westtürme des Baus II waren noch bis zur einer Höhe von 50 Fuß unter Neumanns Türmchen erhalten; ihre Wiedererrichtung bot Prestige: "Die beiden Thürme sollen vor Allem gebaut werden. Daran liegt mir das Meiste. ", Ludwig I. an Bischof von Weis, Brief vom 19. 4. 1853 , zit. n. Remling 1871, II, 273. Die Summe von 22.000 fl sah Ludwig I. für die zwei "Verwaltungsjahre 1853/54 und 1854/55" vor, wobei er sorgsam darauf bedacht war, daß der Begriff "Ausbau" nicht in den Satzungen des Speyerer Dombauvereins erwähnt wurde, weil dies an den aufwendigen Kölner Domausbau nach dem wiederaufgefundenen Riß denken ließ. Daher ist in seinen Briefen von der "Herstellung der Vorderseite (facciata)" die Rede.

[147]Aus den ausgewerteten Quellen (Briefwechsel zwischen Hübsch und Ludwig I. im GHA München) läßt sich m. E. nicht schließen, daß Hübsch schon beim Gutachten-Entwurf den Beginn mit dem Turmbau einkalkuliert hatte. Wenn sich dies jedoch noch herausstellen sollte, müßte die unmittelalterliche Trennung

wurde der Westbau bis auf die älteren Mauern des romanischen Vorläufers abgetragen und schließlich bis 1857 nach Hübschs Plan wiedererrichtet. Die merkwürdige Chronologie des Baugeschehens wurde durch die zwischen 1853 und Herbst 1855 ungewisse Finanzierung gefördert, die erst mit der österreichischen Spende Anfang 1855 größtenteils gesichert werden konnte.[148] Geringfügige architektonische Änderungen erfolgten während der Ausführung, da mit der Abtragung der Neumannschen Bauglieder unvorhersehbare (bautechnische) Probleme zu Tage kamen.[149] Mit der Fertigstellung der Hausteinarbeiten der Fassade und der Aufstellung der Vorhallen-Statuen im Herbst 1858 waren die Arbeiten am Westbau abgeschlossen.

Während der behördliche Planungsverlauf zwischen Speyer, München, Karlsruhe und Wien und die diesbezüglichen Wünsche der Auftraggeber durch die vorangegangene Forschung anhand der Münchner und Wiener Akten detailliert nachgezeichnet worden ist, muß sich die Analyse des Entwurfskonzepts bislang mit den lithographierten Plänen begnügen, die 1862 in den "Altchristlichen Kirchen" zum Speyerer Dom publiziert wurden.[150] Die dem Erstgutachten vom November 1852 zugehörige Entwurfsskizze ist ebenso verschollen wie die Baupläne des zur Ausführung genehmigten Projekts.[151] Die "Skizze" zeigte den ersten Fassadenaufriß der wiederherzustellenden Westfassade und war vom Architekten 1853 / 54 mit nach Italien genommen worden, wo er sie den befreundeten Malern

---

zwischen Treppentürmen und Außenmauern des Westbaus als ästhetische Folge dieser mäzenatischen Auflage bewertet werden.

[148]Am 25.1.1855 genehmigte Franz Joseph I. "die bauliche Wiederherstellung und innere Ausschmückung der Kaiserhalle" und bewilligte die von Hübsch damals kalkulierten 52.000 fl. mit der Auflage detaillierter Pläne und Voranschläge, s. Zink (1986), 135

[149]Über den Bauverlauf führte der von Hübsch eingesetzte Bauleiter Friedrich Feederle ein Tagebuch, das sich heute im Diözesanarchiv Speyer befindet. Feederle war Baumeister der Erzdiözese Freiburg, s. M. Bringmann, "Der Turm der Heidelberger Jesuitenkirche", in: Ruperto Carola, Jg. XIX (1967), Bd. 41, 156

[150]Hübsch (1862), Atlas, Tafel L, Domgrundriß mit neuem Westbau; Tafel LI. fig. 1 Perspektivische Ansicht (Farblithographie); fig. 2 Aufriß der nördlichen Längsfassade einschließlich des neuen Westbaus; fig. 3 Ostfassadenaufriß (Projekt); Tafel LII. , fig. 2 Längsschnitt durch die drei westlichen Joche des Schiffs und den Hübschen Westbau; Tafel LII, fig. 2-3 Aufnahme einiger Bauglieder des romanischen Kirchenschiffs (Wandgliederung)

[151]Diese Ausführungspläne schickte der Architekt zunächst an Nikolaus von Weis, der sie zur Genehmigung durch die Regierung an den Regierungspräsidenten von Hohe schickte. Von dort gelangten sie an das Staatsministerium des Inneren für Kirchen- und Schulangelegenheiten in München, s. a. Kubach / Haas (1972), Der Dom zu Speyer, Textband, 124, Anm. 9 und Zink (1986), Anm. 301

Cornelius und Overbeck vorlegte.[152] Nach der Zusage des Kaisers übersandte der Architekt ferner im Mai 1855 "6 Zeichnungen" an das Kultusministerium in Wien. Unter diesen Blättern, die vermutlich auf den Ausführungsplänen basierten, waren ein Grundriß des Doms, ein Quer- und Längsschnitt der Kaiserhalle sowie perspektivische Ansichten des Äußeren und des Inneren des geplanten Baus (verschollen).[153] Mit diesen Blättern entstand im selben Zeitraum nach Hübschs Vorlagezeichnung eine perspektivische Ansicht von Südwesten, die im Sommer 1855 als farbige Lithographie mit Erläuterung des "Restaurationsplanes" zum Aufbringen der nötigen Spendengelder verkauft wurde. Sie nahm die "Vollendung" des westlichen Fassadenriegels vorweg und wurde nochmals 1862 in der erwähnten Denkmälerpublikation ohne den bisherigen Titel publiziert.[154]

Aufgrund dieser Quellenlage läßt sich die erste Struktur nurmehr durch Hübschs Aussagen im "Gutachten" lückenhaft rekonstruieren. Die Vorgabe einer Wiederherstellung im "ursprünglichen" Baustil, der nun als romanisch bezeichnet wurde, stellte die Details wie im Fall der Klosterkirche dem Architekten anheim.

---

[152]Der vermutete Verlauf ist folgender: Vom Erstgutachten ließ Ludwig I. sich eine Abschrift anfertigen, Original und wohl auch die Skizze schickte er zu von Weis nach Speyer , s. Brief Ludwigs I. vom 22.11. 1852, zit. bei Remling 1871, II, 266. Zwischen November 1853 und Ende März 1854 war Hübsch erneut in Rom und hatte die "Skizze" bei sich : Am 31.1.1854 schrieb er von Weis in Speyer in Betreff der baldigen Rücksprache mit dem österreichischen Kultusminister in Wien : "Die Skizze zur Vorderfaçade habe ich glücklicher Weise bei mir." (Diözesanarchiv Speyer, BA, A-II-5, Nr. 90), zit. n. Zink, 133. Auf der Rückreise über Wien zeigte er sie dem Kaiser ; ihr Verbleib ist bis dato ungewiß. Für Hinweise und Unterstützung danke ich dem Bayrischen Hauptstaatsarchiv und dem Wiener Haus- Hof- und Staatsarchiv.

[153]Am 13. 8. 1855 genehmigte auch die Regierung der Pfalz diese Entwürfe zur Ausführung , s. Remling 1871, II, 303

[154]Hübsch, Erklärung zu dem Restaurationsplane des Kaiserdomes zu Speyer, Karlsuhe 1855. Die Drucksache schließt inhaltlich an das "Gutachten zur Wiederherstellung" (1852) an : ein Exemplar ist im Archiv des Städel (Frankfurt) erhalten. Die Lithographie (von Lukas Engesser) wurde bei J. Veith in Karlsruhe unter dem Titel "Der Dom von Speyer in seiner Vollendung" verlegt und war vielleicht mit der nach Wien geschickten "Zeichnung 3." identisch, die Hübsch im erhaltenen Begleitschreiben an das Ministerium am 8.5. 1855 bezeichnete: "eine perspektivische Ansicht der bestehenden Theile und des wiederherzustellenden westlichen Theils des Kaiserdoms". Die Zeichnungen waren vom Begleitschreiben getrennt verschickt worden und sind bislang nicht entdeckt worden, darunter 1. ein Grundriß des gesamten Doms (vermutlich identisch mit der Lithographie in den "Altchristlichen Kirchen"); 2. "Längen- und 3. Quer. Durchschnitt der Kaiserhalle", 4. perspektivische Fassadenansicht , siehe oben, 5. "perspektivische Ansicht des Inneren der Kaiserhalle" und 6. "Ansicht des Domes nach seiner bisherigen Gestalt". Zur Anfertigung dieser Zeichnungen war der Architekt mit dem 25.1.1855 aufgefordert worden. Das Begleitschreiben (Haus-Hof und Staatsarchiv Wien, Akte PA VII 40, Varia 1855), zit. n. Zink (1986), Anm. 334

Trotz der fortgeschrittenen Differenzierung der historischen Baustile weist die Speyerer Fassadenrestaurierung erstaunliche Parallelen zur ersten "denkmalpflegerischen" Großtat des Karlsruhers in Freiburg auf : Ästhetik erscheint immer dort als Ausweg, wo das wissenschaftliche Denken des Rationalismus nicht mehr und das geschichtliche Begreifen des Gebäudes noch nicht trägt. Die Frage nach den Grundlagen der architektonischen Gestaltung ist bislang kaum berührt worden, zumal der Planmangel präzise Einblicke verhindert. Zunächst ist auf die Konzeption im "Gutachten über die Wiederherstellung der Vorderfassade"[155] vom November 1852 und den ausgeführten Bau einzugehen.

Inhaltlich ist der Text dem Wunsch der Auftraggeber nach einer stilkonformen Vorderfassade mit wiedererrichteter Turmgruppe verpflichtet. Der skizzierte Entwurf basierte auf der Überlegung, verwendbare Mauern des Westwerks als "Fundamental-Construction für die neu zu erbauende Vorder-Façade und Kuppel"[156] beizubehalten. Indem der alte Kern neu umkleidet werden sollte, betrug die Bausumme im Voranschlag weniger als ein Drittel der vorherigen Entwürfe.[157] Der die Skizze begleitende Text läßt sich in zwei Hauptteile gliedern: Im ersten Teil handelt der Architekt die konstruktiv-technischen Fragen der Aufstockung der Fassade mit einem zweiten Stockwerk ab. Gestützt auf Untersuchungen der Mauerstärken am Neumannschen Westbau, wird die statische Eignung der romanischen Umfassungsmauern und Turmstümpfe erläutert. Nicht

---

[155]Gutachten Hübschs vom 4.11. 1852, Original im Diözesanarchiv Speyer, BA, A-II-5 und Abschrift des MS in GHA München, NL Ludwig I., Fasz. 87/4/2, ausführlich zit. bei Göricke 1974, 135 f. Den Text dieses Gutachtens hat Hübsch 1855 nochmals dem Dombauverein als Entwurfserläuterung eingereicht . Der Inhalt ist im wesentlichen derselbe, neu sind Bemerkungen zum Status quo der Bauarbeiten im Jahre 1855 und pekuniäre Aspekte. Vom Mitglied des Speyerer Bauauschusses Franz Xaver Remling abgedruckt als "Hübsch's Erklärung zu seinem Restaurations-Plane des Kaiserdomes zu Speyer, Karlsruhe 1855", Anhang Nr. 65, in: Remling (1871), II, 514 - 16; vgl. Kubach (1972), Der Dom zu Speyer, Texband 124, Anm. 9, "Restaurationsplan / Bericht des Dombauvereins". Die Ausführungen zur bautechnischen und künstlerischen Seite seiner "Wiederherstellung" druckte Hübsch nochmals in "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen", Textband (1858), Sp. 112 f. , Dom zu Speyer ab ("Was die constructive Seite meines Planes betrifft..." etc.). Seine Entwurfserklärung ist nun bereichert durch Bermerkungen zum Schicksal des Doms zwischen 1030-1853 und Ausführungen zur Finanzierung und Förderung des Unternehmens durch die Fürsten.

[156]Hübsch , s. Kubach /Haas (1972), 827-8

[157]Türme 22.000 fl, Westfassade und oktogonale Kuppel für 75.000 fl, Ausschmückung dieser Vorhalle 20-30.000 fl.

konservatorische Fragen, sondern technische bestimmen diesen Abschnitt.[158] So heißt es, daß der Brand nur die Quaderverblendung (im Inneren der Halle) beschädigt habe, während die Festigkeit des romanischen Kerns aus Bruchstein durch die Hitze sogar gesteigert wurde. Der zweite Teil ist der "künstlerischen Seite" der Wiederherstellung gewidmet und geht auf die verlorene Fassadenskizze ein.

Die Entwurfsbegründung beginnt mit der Rekapitulation der Baugeschichte bis zu Neumanns Umgestaltung.[159] Zum ältesten Teil des Doms werden Krypta, Osttürme, Ostkuppel (ohne Haube) und der an die Vierung schließende Teil des Langhauses gezählt, während Querschiff und Chor nach dem Brand 1159 datiert werden. Die damalige These von der ursprünglichen Doppelchoranlage des Doms wurde als falsch erkannt. An Neumanns wiedererrichteten Partien des Langhauses gefiel die getreue Rekonstruktion, während die Westfassade als willkürlich galt. Hübsch hatte die Entwurfs- und Bauzeichnungen Neumanns im Archivbestand gesichtet, darunter auch die nicht realisierten (zweistöckigen) Westbaupläne mit Zwerggalerie.[160] Ob er dort auch ältere Ansichten des "Westbau II" vor seiner Zerstörung gesehen hatte, erwähnt er nicht. Es gilt jedoch als wahrscheinlich, daß er einige Veduten und Zeichnungen des 17.-18. Jahrhunderts kannte, zumal der Speyerer Klerus baugeschichtliche Studien betrieb.[161] Hierfür spricht die korrekte Grundstruktur, die als ursprünglicher Teil der Gesamtanlage beschrieben wird:

---

[158]Gutachten / "Hübschs Erklärung zu seinem Restaurationsplan", 1855, zit. n. Remling 1871, II, Anhang Nr. 65

[159]Gutachten /Remling (Anhang, Nr. 65), 514 f.

[160]ibid. ; vgl. auch Hübsch (1858), Die altchristlichen Kirchen, Sp. 114 zu Restaurierungsplänen für das Mittelschiff von Franz Michael Ignaz Neumann und Artillerie-General Thoman aus Mainz, Werkpläne ; zu Neumanns unausgeführten Plänen vgl. Kubach /Haas (1972), Der Dom zu Speyer / Bildband

[161]Göricke (1974), 146-7 setzt die Kenntnis aller "wesentlichen alten Ansichten" mit Ausnahme der erst im 20. Jahrhundert wiederentdeckten "Kölner" und "Wiener" Zeichnung voraus, da Hübsch den Auftraggebern gegenüber erklärte, "die, wiewohl ziemlich willkürlichen älteren Kupferstiche" heranzuziehen (GHA NL Ludwig I., 87/4/2). - Eine Gesamtansicht von Südwesten von 1606 im Wallraff-Richartz Museum,vgl. Kubach (1998), Der Dom zu Speyer, Abb. S. 49 sowie die Wenzel Hollar zugeschriebene "Nordansicht des Domes und der Ostfassade der Jesuitenkirche" (um 1635) in der Albertina, vgl. Kubach /Haas (1972) , Abb. 16. Möglicherweise kannte der Architekt den Kupferstich vom Speyerer Kunstschreiner J.J. Ebelmann von 1609 (vgl. Kubach / Haas (1972), S. 79 und Abb. 17-18) . Die Ansicht von Westen gibt die Fassade zwar in etwas gedrückten Proportionen und mit manchen Unsicherheiten wieder, doch die Grundstruktur entspricht Westbau II. Durch die Frontalansicht ist die Turmeinbindung nicht zu sehen. Nur drei Turmgeschosse ragen rechts und links über dem Dachfirst empor, und ein großes Rundbogenfenster bildet mit den drei Portalöffnungen den eigentlichen Schmuck des massiven, schlichten Baukörpers. - J. Geissels Aufsatz zur Geschichte des Speyerer Doms in : *Bulletin monumental* 1837 , 443 - 462 wurde bereits oben

> "es erhob sich über derselben die Vorderfacade in der 115 Fuß betragenden Höhe des Mittelschiffes und bildete nach beiden Seiten Quergiebel, auf deren First die westliche Kuppel , worin die Glocken hingen, thronte. "[162]

Für seinen eigenen Entwurf, bei dem er sich "*gewissenhaft an die ursprüngliche* " Fassade gehalten habe, wurde die romanische Grundstruktur zum Basismodell. Durch Respektierung des alten Grundrisses, seine Öffnung durch drei Portale mit mächtigen Rücksprüngen, die Beseitigung Neumannscher Zutaten außen wie innen und die Wiedererrichtung der westlichen Turmgruppe sollte ein stilgemäßer und "ursprünglicher" Gesamteindruck entstehen. Der beschriebene Erstentwurf (1852) wird der ausgeführten Fassade (Abb. 13-14) weitgehend entsprochen haben : ein quergelagerter , mit der Breite der Seitenschiffe abschließender , durch drei Portale geöffneter Baukörper mit einer aus dem Satteldach ragenden oktogonalen Glockenkuppel, an den Flanken hinterfangen von zwei Treppentürmen.[163] Im Unterschied zum mittelalterlichen Westbau bilden die Turmsockel keine Einheit mit dessen Seitenmauern mehr, sondern sind farblich und funktional abgesetzt und springen über den Seitenschiffdächern ein (Abb. 15).[164] Die Baugruppe wurde in der Ausführung mittels durchgängiger Horizontalgesimse zusammengebunden. Hübsch zog das Gesims des Obergadens bis zu seinem Westbau durch und stimmte sogar die Stockwerksgesimse seiner Türme auf die darüberliegende Zwerggalerie ab. Durch diese Harmonisierung konnte er die Zwerggalerie - wie in seiner Stilcharakteristik von 1847 beschrieben - als "hart unter dem Hauptgesims am ganzen Bau herum [laufend]" anlegen.[165] Sie liegt damit niedriger als beim mittelalterlichen "Westbau II", wie er in Wiebekings Illustration korrekt wiedergegeben ist. Dies läßt vermuten, daß Hübsch mit dem verbürgten Baubestand

---

(5.1) erwähnt; auch Domkapitular Franz X. Remling studierte die Baugeschichte. Erst in "Die altchristlichen Kirchen" (1858-62), Sp. 112 erwähnt Hübsch jedoch Remlings "Der Speyerer Dom zunächst über dessen Bau...unter den Saliern" , Mainz / Kirchheim 1861 und Bischof Geissels "Kaiserdom" (gemeint ist: Der Kaiserdom zu Speyer. Eine topographische, historische Monographie, Bd. 1 Speyer 1826, Bd. 2-3, Mainz 1828, *Anm.*)

[162]Gutachten / Remling (Anhang Nr. 65), 514

[163]Wiederverwendet wurden die beiden in das 6 m starke Mauermassiv eingelassenen Wendeltreppen des romischen Baus ; hingegen scheint Hübsch die Kombination aus karolingischem Westwerk und Vorhalle bewußt dem neuen Zweck eines "Emporensaals" geopfert zu haben.

[164]Hübsch und von Weis planten den Beginn mit dem Westbau; die Türme sollten später dahinter hochgezogen werden. Von Weis versuchte Ludwig I. davon zu überzeugen, daß "die Façade ...schon ein geschlossenes Ganze (sic) ausmachen wird, welche später durch den Anbau der rückwärts stehenden Thürme allerdings noch gehoben werden dürfte."
Brief vom 14. 4. 1853 an Ludwig I. , zit. n. Remling 1871,II, 273

[165]Hübsch 1847 (1985), Romanische Bauart, das Zitat S. 118

auch die damalige These von Neubau der Zwerggalerie "um 1450" als nicht ausschlaggebend zurückwies. Eine bedeutende Änderung stellt auch die übergiebelte Fassadenmitte dar, die der Architekt selbst als (im Verhältnis zum Vorgänger) "ziemlich *arbiträr*"[166] einstufte. Der abgetreppte Rundbogenfries des Giebelfelds ist den älteren Partien des Langhauses nachempfunden. Maßgebend für die Giebelfassade waren Residuen der Charakterlehre, da ein schlichter Fassadenblock mit querlaufendem Satteldach als zu "profan" für eine christliche Kirche empfunden wurde. Hinter dieser Schaufassade ragt der zweistöckige Glockenturm über dem Mittelrisalit empor. Formal lehnt sich die kleinere Westkuppel an den östlichen Vierungsturm an, während das Steindach der Kuppel der spätromanischen Wormser Domkuppel verwandt ist. Obgleich keine der studierten Ansichten einen Grund dazu lieferte, wurde die basilikale Struktur wie bei eigenen Neubauten an der Fassade durch die dreiteilige, von Gurtgesimsen durchkreuzte Lisenengliederung betont. Die Gebäudeecken wurden in der Ausführung durch Aufmauerungen verstärkt, um den Schub der eingezogenen Gewölbe abzufangen. Der Rundbogenfries unter den Seitenschifftraufen wurde im Erdgeschoß der Hauptfassade weitergeführt und an den Seitengiebeln wiederholt. Beim oberen Gurtgesims und dem Traufgesims folgte Hübsch der reicheren Bauornamentik des südlichen Querschiffs und führte antikisierende Friese aus der "altchristlichen" Baukunst, darunter das Akanthusblattmotiv, ein.[167] Portal - und Fensterformen folgten ebenfalls nicht dem Speyerer Westbau, sondern einer aus Vergleichen mit anderen romanischen Fassaden hergeleiteten Stilcharakteristik. Um die Eingangsseite in der "ursprünglichen Gestalt und Vollendung" wieder herzustellen, habe er sich "theils nach dem noch unversehrt Bestehenden , theils nach andern rein romanischen Monumenten" gerichtet.[168] Zwei Jahrzehnte nach der Freiburger Ludwigskirche war der Architekt noch immer nicht geneigt, archäologische Treue einer "artististischen" Gestaltung unterzuordnen, da der "Charakter" der Domfassade "Würde" und

---

[166]Gutachten / Remling, wiederholt in: Die altchristlichen Kirchen, 1858, Sp. 112-113. Neumanns Entwürfe für die zweigeschossige Vorhalle zeigen einen barocken Tympanon.

[167]zur "Lissenengliederung" vgl. Hübsch 1847 (1985), 120. In seiner Denkmälerpublikation "Die altchristlichen Kirchen" hat Hübsch auf Tafel XXI die genetische Abhängigkeit romanischer Friese von der altchristlichen Bauart (4.- 8. Jh.) durch eine vergleichende Zusammenstellung veranschaulicht. Das Akanthusblatt galt als Verbindungsglied zwischen (römischer) Antike, altchristlicher und romanischer Baukunst.

[168]erstmals im Gutachten Hübschs vom 4.11. 1852 / hier n. Remling (1871), II, 509-511 und 515, identisch wiedergegeben in: Die altchristlichen Kirchen , Sp. 112-13

"Opulenz" verlangte.[169] Die "reichverbrämte[n] Portalöffnungen der Vorhalle nahm er dabei als ursprünglich an, weil die schmucklose Monumentalität der (unerkannten) Frühromanik nicht seiner Architekturauffassung entsprach.[170] Die Annahme, daß in die nackten Portalgewände des inneren Hauptportals "wahrscheinlich Bildwerke kommen sollten", die nie vollendet wurden, läßt sich bis in die Phase der ersten Instandsetzung in den zwanziger Jahren zurückverfolgen.[171] Die Stilcharakteristik war durch die Orientierung an spätestromanischer Architektur der Stauferzeit beeinflußt. So nahm Hübsch auch für die drei Außenportale an, sie seien

> "... gar nicht anders zu denken, als mit häufigen Wandsäulen verkleidet, zwischen denen Statuen standen. "[172]

Die Anregungen kamen abermals vom Freiburger Münster, der spätromanischen Gelnhausener Marienkirche und romanischen Domkirchen Deutschlands und Italiens. "Wiederhergestellt" wurden somit Motive, die es in Speyer nie gegeben hatte. So wurde das große Rundbogenfenster der Kaiserempore (wie es noch Wiebekings Ansicht zeigte) durch ein Radfenster mit Säulensprossen ersetzt, da es als *typisches* Merkmal romanischer "Giebelfaçaden" galt. [173] Die Durchfensterung

---

[169]Das Nachwirken der Charakterlehre spiegelt sich in der Überzeugung, "daß für die Hauptfaçade wohl eine reichere Gliederung und Verzierung sich geziemt." Gutachten / Remling , 514-16, hier 515; wiederholt in : Die altchristlichen Kirchen, Texbd. , Sp. 112-113 ("Was die *künstlerische Seite* meines Projects betrifft...") Neumanns Verzicht auf "Barockisierung" des Langhauses (in Südwestdeutschland nicht selten) wurde als beginnender Historismus , als Vorstufe zu jenem historistischen Verfahren im 19. Jahrhundert, gedeutet, vgl. Kubach 1998 und Winterfeld 1993. Albrecht Mann sieht Hübsch als ebenso autonom agierend wie Neumann , nur mit der Einschränkung eines dogmatischen Romanikverständnisses: "Sein Unglück war es, daß er felsenfest von der Richtigkeit seiner Anschauung überzeugt war...", Mann (1966), 63

[170]Hübsch am 15.4.1853 in einer seinem "Gutachten zur Wiederherstellung der Vorder-Façade des Speyerer Doms" vom 4.11. 1852 beigelegten Erklärung an den österreichischen Gesandten in Karlsruhe, Eugen Graf Phillipsberg, hier zit. n. Remling 1871, II, 274. Ein "reichverbrämtes Portal" und "vermuthlich in den Gewänden stehende Statuen" werden als Bestandteile des Entstehungszustands angenommen. Dazu notierte Franz Xaver Remling : "*Diese Unterstellung hat keinen geschichtlichen Grund.*" (ibid.)

[171]Wiebeking, Bd. II (1823), V. Buch , XIII. Kap., 36, Dom zu Speyer

[172]erstmals im Gutachten vom 4.11.1852 vorgeschlagen, n. Remling (1871), II, a.a.O.

[173]vgl. Hübsch 1847 (1985), Romanische Bauart, 118-119 und Atlas (1862). Die Vorbildlichkeit der Marienkirche in Gelnhausen, deren Querhausportale aus dem 13. Jahrhundert dem damaligen Geschmack nach reichem Bauschmuck näher lagen als die "wehrhafte" Speyerer Frühromanik, wird im Gutachten-Text von 1852 und den Wiederholungen der Plan-Erläuterung (1855; 1862) explizit erwähnt; zum dortigen Südquerhaus s. Georg Wilbertz, Die Marienkirche in Gelnhausen, Königstein im Taunus 2000, 13 f.

des zweiten Stockwerks, der ehemaligen "Kaiserempore" orientierte sich frei an den Rundbogenfenstern des südlichen Querhauses in Speyer, die nach dem Plan von 1852 noch in beiden Geschossen der Seitenfassaden wiederholt werden sollten. Schon im ersten Fassadenriß war der "romanische Stil" Heinrich Hübschs aus historischen Quellen und zeitgenössischer Architekturästhetik gespeist. Blieb die Gesamtstruktur auch dem Vorgängerbau nahe, so war bei der Gestaltung der Ornamentik, Gesimse, Archivolten, Architravierungen und Kapitelle der "individuelle [n] Phantasie" [174] größere Freiheit überlassen. Wie viele Künstler, die der Ausnüchterungsanstalt des Gräcoklassizismus den Rücken gekehrt hatten, bevorzugte auch der Weinbrenner-Schüler reich ornamentierte Archivolten, kunstvoll gemeißelte Friese, kräftige Viertelstäbe mit vegetabilischen Mustern und eine byzantisierende Ornamentik. Die stufenartige, an Bulach erinnernde Portalbekrönung aus "*romanischen Baldachinen*" geht auf den Erstentwurf zurück : Zu dieser Zeit plante der Architekt Heiligenstatuen über dem Mittelportal *und* Kaiser- und Königsfiguren für alle drei Portalgewände - eine später aufgegebene Idee.[175]

Ludwig I. , der die Türme möglichst schnell wiedererrichtet sehen wollte, würdigte den Erstentwurf als "mehr als hübsch".[176] Da jedoch das Urteil des Münchner Baukunstausschusses durch die früheren Pläne Gärtners und Voits im August 1853 kritischer ausfiel, setzte er die zügige Ausführung schließlich bei seinem Sohn und Thronnachfolger Maximilian II. gegen die vorgebrachten Bedenken durch. Die Kritik des Ausschusses richtete sich nicht gegen die Grundstruktur der Baugruppe, deren geometrisch-flächige Fassade als typisches Werk der Weinbrenner-Schule gelten kann, sondern gegen als willkürlich beurteilte Abweichungen in der Turmgestaltung.[177] Die Münchner Architekten unter ihrem Vorstand Leo von

---

[174]Hübsch (1828), 52; Hübsch (1858/62), Textbd., Sp. 112-113

[175]Zum Zitat und der Portallösung s. w.u. , Punkt 3. Bemerkungen zur Ausstattung des Westbaus mit Malerei und Plastik. Hübsch interpretierte Zwerggalerien und spätromanische Portalbekrönungen (z.B. Gelnhausen) durch seine Orientierung an der Frührenaissance irrtümlich als "Flach-Nischen", deren ursprüngliche Wandbilder oder Plastiken verloren gegangen seien, vgl. Hübsch 1847 (1985), 121

[176]"Hübsch's Vorschlag deucht mir mehr als hübsch, schön." Ludwigs I. an Nikolaus von Weis nach Erhalt des "Gutachtens über die Wiedrherstellung" (und der Skizze) am 15.11.1852 , hier zit. n. Remling 1871,II, 267

[177]In jüngerer Zeit hat das Architekturarchiv der University of Pennsylvania auf eine wohl um 1826 entstandene Skizze der Weinbrenner-Schule vom Speyerer Dom hingewiesen. Das Blatt belegt das Interesse der späten Weinbrenner-Schule am Speyerer Dom. Die Fassadenskizze von unbekannter Hand ist keine Studie des überlieferten Bauwerks oder eine Kopie nach einem Kupferstich, sondern ein Rekonstruktionsversuch der Fassade im romanischen Stil. Als ursprünglich wurde

Klenze stützten sich auf die Befunde an den erhaltenen Turmstümpfen, die einen (quer-) rechteckigen Grundriß hatten. Sie befürworteten die Wiedererrichtung der westlichen Türme in Anlehnung an die älteren Chortürme, darauf deutet ihre Frage: "Was würden Türme wie im Osten mehr kosten ?"[178] Hübsch hatte wie bei seinen eigenen Kirchenentwürfen jedoch einen quadratischen Grundriß angenommen, wobei er die Schmalseite des alten Grundrisses zugrunde legte. Die schlankeren Turmschäfte waren zugleich niedriger als die östlichen und galten dem Ausschuß daher als zu "schmächtig".[179] In der perspektivischen Ansicht von 1855 wurde die Zierlichkeit der ausgeführten Türme kaschiert, die tatsächlich nur je zwei Schallöffnungen pro Seite erhielten (Abb. 16). Ihre Stockwerksgliederung war bis zur Traufe mit derjenigen des Schiffs identisch; darüber wurden vier Vollgeschosse und ein über Dreiecksgiebeln ansetzendes Pyramidendach aufgeführt. Die Turmgestaltung gab das Prinzip der Einheitlichkeit des Baukörpers zugunsten unterschiedlicher Baugruppen auf. Der Ausschuß , dem vermutlich Voits Pläne mehr zusagten, verweigerte die Genehmigung des Bauvorhabens.[180] Hübsch, der hinter der Kritik eine bayrische Intrige vermutete, begründete seine Wahl vordergründig mit dem Hinweis auf die historisch nachweisbaren Unterschiede der bipolaren Turmgruppen, doch ebenso wichtig waren ästhetische Kriterien. Massigere Türme hätten den Abstand zur Westkuppel verringert und dem Westbau

---

ein zweistöckiger Bau mit mittigem Dreiecksgiebel und einer Zwerggalerie angenommen. Den drei Portalen entspricht eine dreiteilige Lisenengliederung; auch das Rundbogenfenster ist 1826 bereits durch ein "typisches" Radfenster ersetzt. Von der klassizistischen Prägung des Architekten zeugt der Tympanon, dessen Giebelfeld durch einen Rundbogenfries wie am Langhaus verziert wurde. Das Blatt ist mir nur in einer Reproduktion bekannt geworden, scheint jedoch nicht von Hübschs Hand zu sein, vgl. "Studies of Speyer Cathedral", "School of Weinbrenner" (zugeschr.), in: David Brownlee (Hrsg.), Friedrich Weinbrenner (1766-1826), Philadelphia 1986, Abb. 81- 82

[178]zum Einspruch des Baukunstausschusses siehe Bericht von Remling 1871 ,II, 278-79, das Zitat 279. - In einem Brief an Ludwig I. vom 2. 9. 1853 äußert Hübsch gegenüber dem kongenialen Mäzen sein Befremden über diese Kritik und teilt mit, er befürchte "Intriguen" seitens der Münchner Architekten (GHA München NL Ludwig I., Fasz. 87/4/2) , ausführlich zit. in: Göricke 1974, 137-38

[179]Gutachten des Münchner Baukunstausschusses vom 11. 8. 1853, n. Remling (1871), II , 278; zum Ausschuß s. a. Nerdinger (Hrsg), Friedrich von Gärtner, Kat. Nr. 45, Restaurierung des Speyerer Doms; Göricke (1974) , 137 ff.

[180]s. Remling 1871, II, 278 f. Das negative Urteil über Hübschs Entwurf kann von älteren Ansichten oder Alternativplänen (oder von beidem) motiviert gewesen sein. So fällt August Voits Konkurrenzentwurf vom März 1853 in dasselbe Jahr, indem der Münschner Ausschuß über Hübschs Wiederherstellungsplan zu beraten hatte. Dies geschah erst Anfang September. Nach Kotzur 1977, Bd. I, 228 und Anm. 618 waren Voits neue Westtürme "in ihren Maßen und ihrer Architektur" mit den östlichen identisch. Hübsch scheint die Erwartung einheitlicher Türme in West und Ost gekannt zu haben, denn noch im Februar 1853 versprach er nach Auftragserhalt dem ungeduldigen Mäzen Ludwig I. "eine gleiche Kuppel mit einem gleichen Turmpaar .. wie über der östlichen Fassade". Der Brief Hübschs an Ludwig I. vom Februar 1853 (GHA NL Ludwig I. 50/4/11) ist zit. in: Göricke (1974), 138

jene "wehrhafte" Blockhaftigkeit des "burgenliebenden Mittelalters"[181] gegeben, die er 1847 in seiner Diskussion des romanischen Stils als unpassenden Ausdruck im Kirchenbau der Gegenwart verworfen hatte. Durch die reduzierte Grundrißfläche kam eine Angleichung an die östliche Turmhöhe auch deshalb nicht in Frage, weil der Eindruck "überschlanke [r] , türkische [r] Minarets" [182] der "christlichen Charakteristik" des romanischen Stils widerstrebte. Weitere Diskussion meidend, wandte sich der gekränkte Architekt unter Androhung seines Rückzugs direkt an den "kunstsinnigsten Deutschen Fürsten der Gegenwart" und an Bischof von Weis. Durch Fürsprache des Mäzens wurde das Bauvorhaben schließlich auf den Weg gebracht und der Turmbau vorbereitet.[183]

Während sich dieser stilistisch an die erhaltenen Chortürme anlehnte, waren vom alten Westbau nurmehr die "auf 45 Fuß hochstehenden ursprünglichen, außerordentlich mächtigen Mauern", in die an der Ostwand zwei Wendeltreppen zum Emporengeschoß eingelassen waren, erhalten.[184] Wie im Fall der Ludwigskirche kann angenommen werden, daß Hübsch den vermeintlichen Ursprungszustand zugleich verbessern und mit der gewandelten Raumfunktion als Kirchenvorhalle mit Denkmälern der römischen Kaiser vereinbaren wollte. Über die innere Struktur des Westbaus, den Neumann durch ein Zwischengeschoß über der Vorhalle , den Einzug von Pfeilern und Sandsteinverkleidungen zusätzlich verändert hatte, gab es nur spärliche Angaben. Während der Domausmalung hatte der preußische Konservator von Quast 1847 Bauuntersuchungen im Kirchenschiff und an Neumanns Vorhalle vorgenommen, um Erkenntnisse über den 1689 verlorenen Westbau zu sammeln. Nach seinem Urteil war im Westen die Zerstörung durch

---

[181]Hübsch (1847 / 1985), Romanische Bauart, 121

[182]Hübschs Erwiderung auf die Kritik an seinem Entwurf , zit. n. Remling 1871, II, 279

[183]Hübschs Laudatio zit. n. Göricke (1974). Der Mäzen schrieb : "...mit Meinem Gelde baue ich nur was mir genehm ist, also wen(n) der Entwurf, der mir gefällt, verworfen würde ich gar nicht zu bauen Willens wäre, der ich auch nur durch Hübsch vorhabe es ausführen zu lassen, doch letzterer Punkt ist mir bereits zugestanden, und hoffe, daß die Wiederherstellung wie ich sie wünsche, dem mir doch einiger Geschmack im Bauwesen zuzutrauen seyn dürfte, nicht beanstandet werden wird", Erwiderung Ludwigs I. auf Maximilians Zusatz zu seiner am 1. 10. 1853 erteilten Genehmigung des "Antrag [s] nebst den ihm beyliegenden Satzungen des Vereins zur Wiederherstellung der Vorderseite des Domes in Speyer", der zur Auflage machte: "Die Baupläne sind mir zur Einsicht und allenfallsigen Gutheißung vorzulegen. bevor ich dieselben nicht genehmigt, darf mit dem Baubeginn nicht vorgeschritten werden." Das Signat Maximilians II. (Original im Bayr. Hauptstaatsarchiv, MK 23329) und Erwiderung Ludwigs I. vom 7. 10. 1853 (Original Bayr. Hauptstaatsarchiv MK23329), zit. n. Zink (1986), 131; der diesbezügliche Briefwechsel zwischen Hübsch und seinem Mäzen zit. in: Göricke (1974), 142

[184]Gutachten vom 4.11.1852 /zit. n. Remling 1871, II, Anhang Nr. 65 und Göricke (1974), 135

Überbauung zu stark, um den Vorgänger rekonstruieren zu können.[185] Auf welche Quellen der Karlsruher "Dombaumeister" sich stützte, ist schwer nachzuvollziehen. Belegbar ist jedoch die Lektüre der "Baudenkmale am Rhein" von Geier und Görz, das zwischen 1846-1847 als Tafelwerk mit erläuterndem Text erschienen war. Die Autoren gingen davon aus, daß die 1689 zerstörte Vorhalle mit dem Kirchenschiff entstanden war und vermuteten einen dreijochigen Raum mit einem mehrstöckigen (offenen) Mitteljoch und einer zum Schiff geöffneten Empore. Vom ursprünglichen Obergeschoß des mittelalterlichen Baus waren noch Ecksäulchen und Schildbögen erhalten, die später unter der neoromanischen Verkleidung verschwanden.[186] Hübsch respektierte in seinem Grundriß die Mauern des mittelalterlichen Baus und stellte durch Entfernen der später eingezogenen Pfeiler , Kreuzgewölbe und Verkleidungen die ursprüngliche Weite der Halle wieder her.[187] Die Wände erhielten eine dreiteilige Gliederung und die östlichen Wände wurden für Nebentüren zu den Treppen durchbrochen. Über den drei Jochen der Erdgeschoßhalle wurden polychrom gemusterte Ziegelgewölbe eingezogen, die nicht mit den Rundbogentonnen über den Hauptpfeilern harmonieren (Abb. 17 -18). Diese Gewölbe haben spitzbogige , reich ornamentierte Rippen aus hellem Stein und sind vermutlich durch spätromanische Kirchen (z.B. Gelnhausen) angeregt. Das mittlere Joch erhielt ein ringförmiges Scheitelloch in der Art eines

---

[185]Ferdinand von Quast forschte zu dieser Zeit für sein Werk "Die romanischen Dome des Mittelrheins zu Mainz, Speier und Worms" (Berlin 1853), s. Rezension von Carl Schnaase in: Deutsches Kunstblatt 1853, 45 ff.; Kubach /Haas (1972), Textband, Die Erforschung des Doms, 7 ff.

[186]Sie nahmen die gleichzeitige Entstehung mit dem Kirchenschiff an, da schon 1056 Türme erwähnt wurden. Für die Entstehung der Westkuppel im 11. Jahrhundert stützten sie sich auf Bischof Geissels Domgeschichte. Die Maße der Vorhalle sind mit 104 (rheinländ.) Fuß (104 ' 3") Breite und 52 Fuß (52 ' 4 ") Tiefe, die Mauerstärke der Umfassungsmauern mit 7 Fuß (7 ' 9 ") angegeben. Hübsch berief sich in seiner Replik an den Münchner Baukunstausschuß auf die Bauaufnahmen und Rekonstruktionsversuche von "Gaier und Görtz", s. Remling 1871,II, 279; vgl. F. Geier, R. Görz (Hrsg.), Denkmale romanischer Baukunst am Rhein, Frankfurt a. M. , 4 Lieferungen mit 31 Tafeln, Frankfurt a.M. 1846-1847, Text zum Speyerer Dom, 3-4 . Das heute vergessene Werk wollte Sulpiz Boissérees Studien zur romanischen Bauart und Franz Kuglers Handbuch von 1842 ergänzen und korrigieren (Vorwort). Unter den Bauaufnahmen des Speyerer Doms befinden sich ein Gesamtgrundriß (2. Heft, Tafel 6), ein Grundriß der Krypta und des Chors (3. Heft, Tafel 5), ein Querschnitt durch das Kirchenschiff zum Chor und ein Durchschnitt durch die Querarme zum Chor (4. Heft, Tafel 4-5). Hübsch griff bereits für seine Baustilcharakteristik in "Die Architectur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur" (1847) darauf zurück. Zur Bauarchäologie s. Kubach /Haas (1972), 121-146; D. von Winterfeld (1993), 99

[187]Die Maße werden mit 100 (badische) Fuß Länge und 31 Fuß Tiefe angegeben, s. Hübsch, Die altchristlichen Kirchen, Textband (1858), Sp. 113

Vierungsgewölbes. Die erhaltenen Mauern und Pfeiler wurden innen und außen erneut mit gleichmäßigen Quadern in rot-gelbem Schichtmauerwerk verblendet.[188] Über der Halle befindet sich der durch den Sakristan zugängliche "Kaisersaal", in dem erhaltene Stücke der früheren Domeinrichtung ausgestellt wurden. Der hohe, dreijochige Raum wird durch das Radfenster und Rundbogenfenster der Seitenwände beleuchtet und schließt im mittleren Joch mit einer im Scheitel geöffneten Kuppel ab. Bis zur Höhe des Dachfirsts der Kirche projektierte Hübsch das oktogonale Untergeschoß der Westkuppel, das wie das darüberliegende Galeriegeschoß außen mit Sandsteinquadern verkleidet wurde. Da die Ausführungspläne verschollen sind, läßt sich der Grad der Idealisierung des Längsschnitts nicht bestimmen. Im Gutachten von 1852 ging der Architekt noch von der Wiederverwendung der Kuppel Neumanns aus. Sie sollte teilweise abgetragen und oberhalb der Zwerggalerie neu ins Achteck aufgeführt werden. Diese Umkleidung hätte die Glockenstühle im Innern der Kuppel unverändert belassen.[189] Neumann hatte seine Glockenkuppel jedoch zum Teil auf die mit Quaderverkleidungen verstärkten Wände der Vorhalle gesetzt, so daß aus Sicherheitsgründen die gesamte Kuppel abgetragen und in der Gebäudemitte neu ausgerichtet werden mußte. Die konstruktiv-technische Bewältigung dieser Aufgabe durch die oktogonale Ummantelung der Spitzkuppel zählt gewiß zu den größten Leistungen des Architekten.

Im Unterschied zu Neumann ließ Hübsch die Außenmauern des neuen Westbaus mit regelmäßig behauenen Sandsteinquadern nach dem Vorbild der Kryptamauern verkleiden. Die Fassadenflächen erhielten friesartige Umrahmungen durch hochkant vermauerte Quadratbinder , die die Wandfelder zwischen den Lisenen wie eine Cosmatenarbeit mit geometrischen Mustern überspinnen. Diese "unmittelalterliche" Gestaltung erinnert eher an spätbyzantinische Baukunst und wurde bereits von Zeitgenossen als der Speyerer Romanik fremde Stilauffassung erkannt. Die dekorative Gestaltung sollte "festungsartige Einförmigkeit"[190] verhindern und kann als Korrelat zu Schwarzmanns byzantinischer Ornamentmalerei im Innern des

---

[188]"das Innere der Halle ist dem monumentalen romanischen Style entsprechend mit Quader in abwechselnden Schichten von röthlichen und gelblichem Sandstein angenommen, gleich dem Aeußern, wie es ursprünglich war, und jetzt noch an verschiednen Theilen sichtbar ist", Sp. 113; zu romanischen Mauerwerken s. Hübsch 1847 (1985), 121; zum Neubau vgl. Kubach 1972 (Textband), 124 , 138
[189]s. Remling 1871, II, 299-300
[190]Hübsch (1858/1862), Sp. 112-113

Doms aufgefaßt werden, deren "Lineamente" dem Kunstgeschmack ludovizianischer Kirchenausmalungen verpflichtet sind. [191]

Hübsch interpretierte die Speyerer Romanik aufgrund der schlichten basilikalen Struktur - analog zu seinen Stilcharakterisierungen zwischen 1847 und 1858 - als Fortsetzung der "altchristlichen Bauart" im vorgotischen Mittelalter. Seine italophile Stilauffassung ließ ihn Einflüsse unterschiedlicher Zeiten und Kunstlandschaften an einem Bau zusammenführen und ist insofern petrifiziertes Denkmal seiner eigenwilligen Romanikdeutung.[192] Zweitens blieb er wie in Freiburg als gestaltender Architekt den eigenen Architekturgrundsätzen verpflichtet und hoffte offenbar, in Konkurrenz zum Kölner Domausbau durch die "vollendende" Wiederherstellung die Vorteile des "Rundbogenstils" für den Kirchenbau der Gegenwart beweisen zu können. Schon im Gutachten von 1852 ist eine eifrige Parteinahme für den romanischen ("byzantinischen") Baustil zu Lasten des gotischen auffällig, die inhaltlich an die Argumente von 1847 anschließt. Vor dem Hintergrund seiner damaligen publizistischen Agitation in der Kirchenbaustilfrage ist die Vermutung berechtigt, daß Hübsch mit seiner Domfassade auch die eigene Option für den "altchristlichen Baustyl" verteidigen wollte.[193] Das Bemühen um Aufwertung des romanischen Stils gegenüber der Gotik prägt sogar noch die Baudokumentation des

---

[191]Die byzantisierende Gestaltung harmoniert mit dem von Ludwig I. verkündeten Ziel, den Dom wie die Bonifatius-Kirche in München vollständig ausmalen zu lassen, s. Zink (1986), 19 und 122. Dekorative Mauerwerke kennzeichnen Hübschs Kirchenbauten der letzten Jahre, z.B. die Bruchsaler Klosterkirche, vgl. Kap. IV.3

[192]Hübsch 1847 (1985), IX. Romanische Bauart, 108-121, bes. S. 109; vgl. Hübsch 1858 /62, Textbd., Vergleich der frühchristlichen und romanischen Bauart, Sp. (33-37): "die klassisch-altchristliche Formentradition [vererbte sich] mittelbar auf die romanische Bauart".
Er blieb damit einem weitgehend in den zwanziger Jahren geprägten Romanikverständnis treu, vgl. Kunst-Blatt, 1.10. 1821, No. 79, hier 314: Schon dort glaubt der anonyme Autor, der Speyerer Dom sei "nicht im eigentlichen Style der deutschen Romantik (sic !) , sondern in demjenigen gebauet, welcher dem Wesen nach in Italien, und überhaupt aus altrömischen Elementen gebildet ward, und unter näheren Bezeichnung des lombardischen oder byzantinischen begriffen wird."

[193]Im Gutachten vom 4.11.1852 fehlt nicht der seit 1847 stereotype Hinweis, daß die "romanischen Kirchen ...für unsere heutige Zeit passender sind, als die sogenannten gothischen Kirchen, die in der zweiten Hälfte des Mittelalters durch die emancipirten Werkmeister der freien Städte errichtet wurden. Damit will ich (...) nur behaupten, daß ...der romanische Baustyl mehr objectiv-christliche Eigenschaften besitzt. " In diesem Text und in Briefen an seinen bayrischen Mäzen wird die Bezeichnung "romanisch" synonym mit "byzantinisch" verwendet und die Romanik lediglich als Fortsetzung des "altchristlichen Baustyls" (4.- 8. Jh.-) bezeichnet, dessen würdige Monumente dem heutigen Sakralbau die Richtung weisen sollten, s. Gutachten (GHA NL Ludwig I., Fasz. 87/ 4/ 2), zit. in: Göricke (1974), 135 f. und Remling (1871), II, Beilage Nr. 62, hier 509-511 . Noch eindeutiger ist der Gegenwartsbezug in seinem Aufsatz "Sollen wir heute unsere Kirchen im gothischen oder im altchristlichen Style bauen ?", in: Augsburger Postzeitung (ersch. als Beilage), Nr. 26 vom 6.2.1855

Speyerer Doms von 1858 -1862. Der Abriß zur Geschichte des Bauwerks wird durch die Kritik an den "Kunstschriftstellern der Gegenwart" unterbrochen : Ihre Behauptung, " dass der Dom zu Speyer in seiner ältesten Anlage nicht gewölbt, sondern mit einer Holzdecke versehen gewesen sei", glaubte Hübsch "*mit bestimmtesten Beweisen entgegentreten*" zu müssen.[194] Die erst im 20. Jahrhundert geklärte "Wölbungsfrage"[195] war für die eigene Theorie und Praxis von zentraler Bedeutung, leitete sich doch seine These von der technostatischen Überlegenheit des "Rundbogenstils" gegenüber allen übrigen Baustilen hiervon ab. Bauleiter Friedrich Feederle hatte Untersuchungen an Pfeilern und Kämpfern vorzunehmen , um "*untrügliche Beweise*" für die ursprüngliche Wölbung des Mittelschiffs zu beschaffen, die im Atlas publiziert wurden.[196] Im Mittelschiff war jedoch mit Ausnahme des Wandsystems vom frühromanischen Dom nichts mehr übrig. Durch die hastige Umgestaltung des Inneren zum "Bildträger"[197] der Fresken war die Gelegenheit zu Analysen des kurzzeitig freigelegten Mauerwerks und damit zu vollständigen Aufnahmen wie in den "vorzüglichen Publikationen über französische Denkmäler durch Coumont [A. de Caumont , *Anm.*] , Mérimée, Viollet-le-Duc etc" - wie Hübsch selbst beklagte - vertan worden.[198] Dennoch hielt er an Görz' und Geiers' Urteil fest, daß die Gesamtanlage (ohne die Kapellen) "aus demselben Geiste" unter Kaiser Konrad II. entworfen wurde und die Überwölbung Teil des Ursprungsbaus gewesen sei.[199] In der Literatur fand er seine eigene Romanikdeutung bestätigt, wonach

---

[194]Hübsch, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen, Texband 1858, Sp. 113 (Anmerkung 1 zur Bauntersuchung)

[195] Kubach (1998), 41; Winterfeld (1993), 89.

[196] (o.Abb.) Hübsch (1862), Tafel LII, Speyer, fig. 2- 3 und Textband (1858), Sp. 113-114, Anm. 1 zur Bauntersuchung des Fugenschnitts. Alle Fakten sprächen "auf's Deutlichste für den ursprünglich beabsichtigten und hergestellten Bau mit vollkommen entwickelter Wölbung", vgl. Tafelband , Taf. LII, fig. 3 mit architektonischen Gliedern der Mittelschiffwände.

[197]Albert Verbeek, "Zur spätnazarenischen Ausmalung des Speyerer Doms 1846-1854", in: Stamer (Hrsg), 900 Jahre Speyerer Dom , Speyer 1961,138-164, , hier 159 : Die salische Wandgliederung wurde überall dort abgeschlagen, wo sie Schraudolphs Fresken im Weg war. Das Gurtgesims über den Scheidbögen im Mittelschiff schlug man damals ab; es fehlt bis heute. Zur besseren Haftung des Putzes wurde das Quadermauerwerk des Schiffs mit "Portlandzement" verkleistert.

[198]Hübsch(1858), 105, Anm. 3; zur Kritik an der verpaßten Gelegenheit ibid., 114, Anm. 1

[199]"Der ganze Oberbau war schon im Grundrisse mit klarem Bewußtsein vorgesehen, *und die Ueberwölbung der Räume ist aus der ersten Grundanlage herausgeführt*. Die Thürme im Osten dienen der Kuppel und dem Tonnengewölbe des Chores als nothwendige Widerlagspunkte und sind sonach ...als wesentliche Momente in den Bau aufgenommen.", Geier /Görz, Denkmale romanischer Baukunst, "Der Dom zu Speyer", 3-4; zur (flachgedeckten) Abteikirche in Limburg

> "erst im Dome zu Speyer .. die volkstümliche Auffassung und romanische Verarbeitung der altchristlichen Elemente zu klarem Ausdruck gelangt und das Wesentliche des mittelalterlichen Kirchenbaus fest normiert"[200]

worden sei. So ließ sich der Bau mit der eigenen Architekturästhetik in Einklang bringen.[201] Die "unmittelalterlichen" Elemente der Speyerer Westfassade erscheinen somit als Tribut an den frühchristlich-byzantinischen Kirchenbaustil, den Hübsch als "wahren" Ursprung auch der Speyerer Romanik auffaßte.

5. 2.3 Bemerkungen zur Ausstattung des Westbaus mit Malerei und Skulptur

Der für die Ausstattung der neuen Vorhalle ähnliche Wandel von der Erstkonzeption zur ausgeführten Variante führte auch ikonographisch zu Veränderungen. Die Ausstattung basilikaler Kirchen mit "großen bedeutsamen Bildern"[202] und Heiligenstatuen gegenwärtiger Künstler gehörte zu Hübschs Architekturverständnis. Die romantische Idee einer harmonischen "Totalität" der drei Künste und der Glaube an ihre volkserzieherische, bildende Aufgabe im Dienst einer Ethik wurde in der Kunstpolitik Ludwigs I. ähnlich vertreten. Die 126 Wandbilder Schraudolphs, deren ikonographisches Programm aus der Feder des Bischofs stammte, orientierten sich an den freskierten Basiliken Italiens. Hübschs erste Vorschläge zur Vorhallen- und Portalskulptur stammen vom 4. November 1852. Das Programm strebte eine Harmonie zwischen Vorhalle und Innenraum, Plastik und Malerei an.
Für die Nischen über dem Hauptportal schlug Hübsch, wie ausgeführt, eine thronende Muttergottes, flankiert vom Hl. Stephan und dem Hl. Bernhard von Clairvaux in "romanischen Baldachinen" vor.[203] Diese Dreiergruppe der Schutzheiligen des Mariendoms hatte schon Neumanns Vorhalle geschmückt. Im Zuge der Freskierung hatte von Weis die beiden Nebenaltäre im Querhaus neu

---

/Haardt ibid., , 2. Lieferung (1846), 1-2 . In den "Denkmalen altchristlicher Baukunst", Sp. 114-115 wiederholt Hübsch den Vergleich zwischen der Speyerer Pfeilerbasilika und der Limburger Säulenbasilika, die beide 1030 von Konrad II. gegründet worden waren.

[200]Geier /Görz (1846), Vorrede

[201]Er kritisiert im Abschnitt zum Dom, die Historiker nähmen "geschichtlich nicht verzeichnete Hauptveränderungen" an der Basilika in Speyer an, um sie "in das aufgestellte System der Behauptungen einzupassen", um nicht spätere Baustile (d.h. die Gotik , *Anm.*) "um den Ruhm dieser Entwickelungen zu bringen, den man diesen vielleicht lieber als den frühern gönnte.", Hübsch 1858, Sp. 113

[202]Hübsch (1847/ 1985), 112

[203]Hübsch, Gutachten vom 4.11.1852 (Diözesanarchiv Speyer, BA, A-II-5, Abschrift in: GHA München NL Ludwig I. , Fasz. 87/4/2), hier nach Wiederabdruck in: Remling (1871), II , 509-511

geweiht, so daß sich Schraudolphs Zyklen mit den Viten des Hl. Stephan und Bernhard harmonisch einfügten. Der Marienzyklus nahm die Wände des Langhauses ein und kulminierte im Chor mit der Himmelfahrt und Krönung der "Patrona spirensis", so daß sich die Aufteilung der Fresken an den Portalstatuen spiegelte.[204] Wie bei seinen eigenen Kirchenentwürfen dachte Hübsch in der ersten Phase an eine Vorhalle, deren Malerei und Skulptur den Dombesucher auf das Freskenprogramm im Inneren einstimmte. Die Gewölbe der Halle sollten freskiert und die Wände mit Lünettenreliefs und weiteren figürlichen Darstellungen geschmückt werden. Nikolaus von Weis befürwortete die Bildnisse solcher Heiligen, "die sich um die Verbreitung des Christenthums besonders verdient"[205] gemacht hatten. Da Hübsch jedoch schon zu Beginn der Planung um den Kaiser von Österreich warb, schlug er im Erstgutachten bereits vor, die Gewände aller drei Westportale mit Portalplastiken auszustatten :

> "Bey der beabsichtigten Restauration dürfte es passend seyn, wenn diese Portal-Statuen an der Kaiserhalle die im Dome begrabenen Kaiser und Könige darstellten, natürlicherweise den Gründer desselben ... und den Verherrlicher, ja zweiten Schöpfer desselben, König Ludwig nicht zu vergessen..."[206]

Trotz dieser Adresse an die Eitelkeit des Mäzens lehnte Ludwig I. diese Idee ab und fand hierin Unterstützung durch den Bischof, der dieses Eindringen profaner Herrscherikonographie in sein orthodoxes Programm der streitenden, triumphierenden *Ecclesia militans* mißbilligte.[207]

---

[204]Der nördliche Querhausflügel zeigte über der Apsisädikula zwei Szenen aus dem Leben Bernhards: "Ankunft des Hl. Bernhard von Clairvaux in Speyer und Begrüßung durch Kaiser Konrad III. vor dem Speyerer Dom", gemalt von Andreas und Joseph Mayr aus Unterthingau in Schwaben, sowie "Der Hl. Bernhard kniet betend vor dem Altar der Muttergottes im Speyerer Dom", von Schraudolph, s. Zink 1986, 54 , Kat.Nr. 159-160 und Tf. 30a, 30b. Bei der "Heilung des Knaben und Abreise des Hl. Bernhard aus Speyer" (Tf. 31) ist der Speyerer Dom im "ursprünglichen" Zustand dargestellt mit identischen Türmen in Ost und West. Der südliche Querhausflügel wurde 1849 /50 mit Szenen aus dem Leben Stephanus , u.a. "Gebet des Hl. Papstes Stephanus in dem heidnischen Tempel" (von Joseph Mösl) und seinem Tod durch Steinigen ausgemalt, s. Zink , 63 ff. , Tf. 33, 34a, 34b, 35 und 36. Der Gedanke der streitenden Kirche wurde bei der letzten Ausmalung stärker auf die Maria /Ecclesia-Analogie zugespitzt, wie Zink anhand der Hirtenbriefe von Weis' nachwies, s. Zink 1986, 78 und 105 ff.

[205]s. Remling 1871, II, 298

[206]Hübsch ging davon aus, daß die Deckengewölbe von den "katholisch gebliebenen Fürsten" Deutschlands finanziert würden, s. Gutachten vom 4.11.1852, hier n. Remling (1871), II, 509-511 (Beilage Nr. 62)

[207]"Fürsten, deren authentische Bildnisse es nicht giebt, scheinen mir zu Darstellung ungeeignet; sie wären es doch nicht.", Replik Ludwigs I. auf Hübschs "Gutachten " an Nikolaus von Weis, Brief vom 22.11.1852 (Diözesanarchiv Speyer, BA, A-II-5), zit. n. Zink (1986), 130

Die Idee einer "Ruhmeshalle" der deutschen Kaiser und Könige im Salierdom kam den österreichischen Vorstellungen entgegen, die dem Architekten durch den österreichischen Gesandten zu Karlsruhe, Eugen Graf Philippsberg, bekannt wurden. Wie Zink anhand der Wiener Akten zur Speyerer "Kaiserhalle" ausführlich dargelegt hat, wurden die Forderungen der Österreicher bestimmend für die Ausführungsvariante, da weder der bayrische Monarch noch Spenden hinreichende Mittel zum Weiterbau bereitstellten. In Wien wurde Ludwigs Freskenprojekt mit Distanz verfolgt. Zwar stand seit 1843 das Denkmal Kaiser Rudolphs neben demjenigen Adolph von Nassaus im "Königschor", doch dies schien keine ausreichende Vergegenwärtigung des Kaiserhauses zu sein.[208] Indem Hübsch die zu freskierende Vorhalle als "Kaiserhalle" bezeichnete, hoffte er, möglichst wenig Geld für das Skulpturenprogramm abzweigen zu müssen. Im April 1853 brachte er sich beim Gesandten erneut in Erinnerung. Indem er die Bauaufgabe als nicht nur bayrisches, sondern "deutsches Unternehmen" herausstellte und die "Wiederherstellung der majestätischen Kaiserhalle" als Denkmalssetzung zu Ehren der Habsburger interpretierte, warb er für ein kaum verändertes Konzept aus Architektur, Malerei und Plastik. Schraudolph sollte seinen Marienzyklus im Sommer 1853 beenden und hatte sich bereits zur Ausmalung der Lunette über dem inneren Hauptportal der Westvorhalle bereit erklärt.[209] Die Ausmalung der Kaiserhalle, für die man in Wien österreichische Künstler wie Moritz von Schwind

---

[208]"...um die Gräber des Kaisers kümmert sich niemand.", Philippsbergs Brief vom 29.10.1852 aus Karlsruhe nach Wien (Akte PA VII , Baden / 40, Varia 1855, Hauptstaatsarchiv Wien), s. ausführlich Zink (1986), 128- 154, das Zitat ibid., 129. Das Denkmal für Adolph von Nassau nach einem Entwurf Klenzes, 1824, ausgeführt von David Ohnmacht; das Denkmal für Rudolph von Habsburg von Ludwig von Schwanthaler , 1843. Beide stehen heute in der Vorhalle des Doms, s. Kubach (1998), 123

[209] "Nun fehlt jetzt nur noch zur gänzlichen Vollendung des Baues nach seiner ursprünglichen Gestalt als Denkmal der Kaiserzeit die Wiederherstellung folgender Gegenstände: A) Am nothwendigsten vor Allem wäre die Wiederherstellung der majestätischen Kaiserhalle, worin die Kaiser ehemals den Magistrat empfingen, und welche dem Dom als Vestibul diente...was...nach der neuesten ermäßigten Berechnung mit 55 000 f sehr opulent ausgeführt werden könnte... D) Was endlich die Ausmalung der Gewölbflächen in der Kaiserhalle betrifft, so hat sich ohnlängst der ausgezeichnete Historienmaler Schraudolph, ein geborener Tyroler, der noch im laufenden Sommer die Wandbilder des Innern vollenden wird, erboten, die große Lunette, aus Anhänglichkeit an den Bau unentgeltlich al fresco zu malen. Und die Bemalung der übrigen Gewölbflächen mit byzantinischen Ornamenten würde dann kaum noch 1500 fl. in Anspruch nehmen...Die Aufstellung von passenden Statuen in der Kaiserhalle könnte nach meinem Ermessen füglich noch mehrere Jahre lang verschoben bleiben...", Hübschs Nachtrag zum "Gutachten zur Wiederherstellung" vom 15.4. 1853 (als Beilage zu einem Schreiben v. Philippsbergs an v. Buol-Schauenstein dat. vom 17.3. 1853 im Wiener HHStA, PA VII (Baden)/40, Varia 1855), zit. n. Zink, 131. Der Begriff "Kaiserhalle" taucht schon im Gutachten vom 4.11.1852 auf.

oder Eduard von Steinle hinzuziehen wollte, hatte zu dieser Zeit Konkurrenz durch alternative "Wiederherstellungen" erhalten. Im Vordergrund stand dabei eine stärkere Betonung des Nationalinteresses durch eine Denkmalstiftung. So erwog Minister von Buol-Schauenstein besonders die "Herstellung der Kaisergräber" im Königschor, die Verlegung neuer Grabplatten mit Inschriften oder die "Wiederherstellung des St. Anna-Altars und der Kaiserpfründe" bzw. der Krypta. Kulturreferent Graf von Thun und Joseph Chmel, der Vizedirektor des kaiserlichen Hausarchivs, sprachen sich für die Kaisergruften aus.[210] Schon während des Ringens um eine großzügige Spende zeichnete sich ab, daß eine österreichische Beteiligung zu Kompromissen bei der Ausstattung führen würde. Die erste Konzeption entsprach zu sehr der ludovizianischen Kunstförderung als dem österreichischen Interesse nach wirksamer Vergegenwärtigung der geschichtlichen Wurzeln habsburgischer Macht. Nicht der fromme Stifter des Doms (Konrad II.) stand im Vordergrund, sondern in Wien wünschte man "die österreichische Fahne über dem Grabe und der Grabeskirche des Kaisers Rudolph" wehen zu sehen.[211] Wiegmanns Hinweis, der Dom zu Speyer sei auch ein Denkmal der Gegenwart, fand in der Vereinnahmung der "Restauration" durch die beteiligten Fürsten eine denkwürdige Bestätigung.[212]

Wie wichtig die Einstellung auf das österreichische Interesse an den Kaisergräbern damals war, ist auch durch ein bislang unberücksichtigtes, an Hübsch adressiertes Kuvert belegt, das der österreichische Gesandte am 29. März 1854 an das Außenministerium vermittelte. In einem Begleitschreiben vom 26. März werden die drei Skizzen im Kuvert erläutert, die Hübsch bei seiner Projektpräsentation in Wien

---

[210]Remling 1871, II, 293 f. Zur erwogenen Freskierung durch Schwind oder Steinle (1810-86) s. "Gutachten über die Betheiligung Sr Maj. des Kaisers an der Ausschmückung des Domes zu Speier, mit besonderer Rücksicht auf die in demselben enthaltenen Grabstätten Rudolph's von Habsburg und Albrecht's, (gez.) Wien am 2 t April 1853 , F (ranz) Thun ", (Original im HHStA Wien, PA VII (Baden)/40, Varia 1855), zit. in: Zink , 130. Buol-Schauenstein (1792-1865) war Minister für auswärtige Angelegenheiten.

[211] "Es leitet mich hiebei die feststehende Ansicht, daß dort ... am Rheine wo die Wiege des Grafen Rudolph von Habsburg stand, und wo er als Kaiser seine Ruhestätte fand, dort vor allem die Erhaltung und Verherrlichung des Andenkens des erhabenen Stifters des erlauchten österreichischen Kaiserhauses in würdevoller Weise zu pflegen sein wird... (...) - Dem süddeutschen und .. dem überrheinischen Katholiken wird die österreichische Fahne über dem Grabe und der Grabeskirche des Kaisers Rudolph eine Mahnung sein, daß sie nicht nach Paris sondern nach Wien ihre Blicke zu wenden haben, wenn ihr Glaube inmitten protestantischer deutscher Regierung Schutz und Schirm brauchen sollte..." (Original im HHStA Wien, PA VII (Baden)/40, Varia 1855, f. 160 seq.), zit. n. Zink , 134

[212]"Ist nicht der Dom auch Denkmal unseres Jahrhunderts?" Wiegmann, "Die Wiederherstellung des Domes zu Speyer...", in: Deutsches Kunstblatt, 6, 1855, hier 326

berücksichtigen sollte. Im Grundriß des Speyerer Doms von Friedrich Feederle (Bl. I) ist die Anordnung der insgesamt zwölf vorhandenen Gräber in zwei Reihen im Königschor nachgetragen. Diese Anordnung richtete sich nach Domkapitular Remlings Geschichte des Speyerer Doms.[213] Im zugehörigen Grundrißschema (Bl. II) des Königschors sind die bereits aufgestellten Grabdenkmäler Adolph von Nassaus und Rudolph von Habsburgs zwischen den Pfeilern der nördlichen bzw. südlichen Längsseite verzeichnet, während je sechs Gräber vor den Treppen zur Vierung bzw. zum Schiff aneinandergereiht sind. Die Gräberreihe beginnt im Südosten des Königschors mit Berta, Gisela und Konrad II., an die sich chronologisch die römischen Kaiser der Salierdynastie (Heinrich III.-V.) anschließen. Der habsburgische Kaiser war westlich davon neben Philipp von Schwaben und Bischof Konrad gebettet. Das dritte Blatt zeigt zwei Relieftafeln mit je vier Kaiserfiguren, "die an den beiden vorderen Kuppelpfeilern a u. b " zu beiden Seiten der östlichen Treppe an die im Dom begrabenen Herrscher erinnern.[214] Da Hübsch sich zwischen November 1853 und Februar 1854 in Rom aufhielt, wo seine (heute verschollene) Entwurfsskizze des Erstgutachtens bei den "Altmeistern christlicher Kunst" (Cornelius und Overbeck) Lob und Zustimmung fand, haben ihn

---

[213] Wörtlich : " wie sie Dom. Cap. Remling in seinem Speyerer Dom, Band I, Seite 271 gezeichnet [hat]". Der Brief ist stellvertretend von "Lorenz" für Feederle, Hummel und Kanther (Bauleiter in Speyer) unterzeichnet und beginnt : "Schreiben vom 12. ...d.M. hat mich in Beziehung auf den Speyerer Plan bedenklich gemacht, ob die am 3. v (origen?) Monats nach Wien gesendeten Risse genügen werden, da zwar wohl der Königs-Chor ... nicht aber die Kaisergräber (die Sie auch diesmal wieder unterstrichen haben) angegeben werden konnten. Ich bin nun gestern schnell nach Speyer gegangen, ... während Feederle noch ein Grundriß des Domes (Blatt I) zur Einzeichnung der Kaisergräber anfertigte... Da ich ohne Ihre Adresse nach Wien bin, so habe ich mich an die oesterreichische Gesandtschaft gewendet, und durch die Bereitswilligkeit des Herrn von Phillipsberg wird es gelingen, Ihnen Gegenwärtiges zu Händen zu bringen, noch ehe Sie zu S. M. eingeladen werden. " Der Brief schließt mit Wünschen für die Reise (Hübschs, Anm.) nach Wien; Unterstreichung im Original, Schreiben an "Euer Hochwohlgeboren" (Hübsch) vom 26.3.1854, HHSta Wien, Akte PA VII 40, Konv. Varia 1855

[214]Die Reihe besteht somit aus: "1. Berta, 2. Gisela [Gemahlin des Domstifters, Anm.], 3. Conradus II., 4. Henricus III., 5. Henricus IV., Henricus V. , 7. Philippus, 8. Bischof Conradus (sic !), 9. Rudolphus Habs. , 10. Agnes / Adolphus, 11. Beatrix / Albertus, 12. Bischof Sybodo". Unter den Reliefs ist folgende Gedenkinschrift eingetragen: "Conradus II. Pater / Henricus III: Filius / Henricus IV. Nepos / Henricus V. Pronepos" (= Tafel an Pfeiler a); "Philippus imp. Rudolphus I. habsburgi. Adolphus Nasovius / Albertus I. Austriacus, in has Basilica sepulti." (Tafel an Pfeiler b).- Der Umschlag, adressiert an Heinrich Hübsch, war mit dem Amtssiegel "Grosh. Bad.[ische] Bau-Direction" versiegelt und liegt heute in der Akte PA VII 40, Konv. Varia 1855. Der Architekt hat dieses Kuvert nie erhalten, da es erst am 12. 3. 1982 von der damaligen Archivdirektorin des Wiener Hauptstaatsarchivs wiederaufgefunden und geöffnet wurde. Auf eine Abbildung wurde aus fototechnischen Gründen verzichtet.

die Ergänzungsskizzen aus Speyer verfehlt.[215] Um den Kaiser als Geldgeber zu gewinnen, hatte er jedoch nicht nur kleine Änderungen am "Fassadenriß I" vorgenommen, sondern in der Wiener Gutachten-Variante

> "noch eine Position 4 für die Herstellung der Kaisergräber eingefügt, um den Kaiser zu einem möglichst *großen* Betrag zu veranlassen."[216]

Die erst 1982 entdeckten drei Blätter beziehen sich daher offenkundig auf die "Position 4" und sollten vielleicht jene "*Risse*" ergänzen, die Bauleiter Feederle bereits für Hübschs Termin beim österreichischen Kultusminister Graf Thun vorsorglich im Februar 1854 nach Wien geschickt hatte.[217] Dort wurde erwogen, nur die skulpturale Ausstattung der Halle und die "Wiederherstellung" der Gräber zu finanzieren, obwohl ja zu diesem Zeitpunkt nur Türme und Kuppel gesichert waren. Nach der Präsentation seines Plans in Wien ermunterte der Kaiser den Architekten, eine Kalkulation für die "Kaiserhalle" vorzulegen. Das am 30. Mai 1854 verfaßte "Unterthänigste Promemoria..." über die Wiederherstellung des Kaiserdoms schilderte den Plan zur Errichtung des Westbaus "in dem ursprünglichen romanischen Style" und war durch vier Zeichnungen, darunter einen Fassadenriß, ergänzt.[218] Der Kostenaufwand wurde nun mit 52.000 fl. angegeben, da Hübsch offenbar nur die Baukosten für die "Kaiserhalle mit dem zugehörigen unteren Stück Vorderfaçade"[219] berechnete und bei den übrigen Punkten des

---

[215]zur Begutachtung durch Cornelius und Overbeck . Remling 1871, II, 286, Anm. 455

[216]"Bei der nach Wien gesendeten Abschrift meines *ersten* Gutachtens hatte ich noch ...den sub 3 benannten Betrag für Statuen auf 20.-30.000 fl. gesteigert (Ich hatte 14 Statuen u. Ausmalung der Gewölbe etc. angenommen) und noch eine Position 4 für die Herstellung der Kaisergräber eingefügt... (...) Nun hat man in Wien unglücklicherweise vorerst diese beiden Positionen 3 u. 4 ins Auge gefaßt... Seine bischöflichen Gnaden kön(n)en nun vielleicht .. in dem Schreiben an den Kaiser den *Bau* ... als die Hauptsache hervorheben.", Brief Hübschs an W. Molitor vom 16.4. 1853 (Diözesanarchiv Speyer A-II-5), zit. n. Zink (1986), Anm. 296, zu den Abänderungen am Riß ibid., Anm. 287

[217]Franz Joseph I. hatte nach einer Aufwartung seines Karlsruher Gesandten Ende 1853 geruht, eine Beteiligung in Speyer durch seine Minister beraten zu lassen. Hübsch sollte bei seiner Rückkehr aus Italien im März oder April nach Wien kommen, um dem Kultusminister seine Planzeichnungen zum "Gutachten" vorzustellen. Die Risse hatten Hübschs Mitarbeiter am 3.2. 1854 nach Wien entsandt, s. Zink, 133 und Anm. 310

[218] "Unterthänigstes Promemoria betreffend die Betheiligung S.M. des Kaisers an dem Ausbau und der Ausschmückung des Domes zu Speyer", datiert Karlsruhe, den 30.5.1854 , in der Akte PA VII (Baden)/40, Varia 1855 (fol. 104-106) erhalten; das obige Zitat ibid. Die erwähnten vier Zeichnungen waren zum Zeitpunkt meiner Recherche nicht bei der Akte; wohin sie gelangt sind, ist zur Zeit ungewiß. Für Unterstützung bei meinen Recherchen danke ich dem österreichischen Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien .

[219]"Da gedenke ich nun, weil ja an den Kaiser-Gräbern...nicht viel Großes gemacht werden kann, Seiner Majestät unter der Rubrik "Kaiserhalle mit dem zugehörigen

Gutachtens auf Zeit spielte. Unter den verschollenen Plänen, die er im Mai 1855 an das Kultusministerium geschickt hatte, sollen sich u.a. auch eine Innenansicht der Kaiserhalle und passende Schnitte befunden haben. Die perspektivische Innenansicht scheint als Pendant zur lithographierten Fassadenansicht von 1855 als Präsentationsblatt gestaltet worden zu sein, da sie sich zur Ausstellung "in den Appartements Sr. Majestät" eignete. [220]

Nachdem der Kaiser Ende Januar 1855 die Wiedererrichtung des Westbaus und die Ausschmückung der unteren Halle zugesagt hatte, war ein Kompromiß zwischen Speyerer , Münchner und Wiener Interessen vonnöten. Die Auflagen aus Wien waren nur schwer mit der vom Bischof erwünschten christlichen Ikonographie zu vereinbaren, ohne daß sich die Erinnerung an den Investiturstreit aufgedrängt hätte. Die Vorhalle mitsamt dem unteren Fassadenabschnitt des Erdgeschosses sollte von außen als ein in sich abgeschlossenes Werk mit dem Namen "*österreichischer Kaiserbau errichtet von Franz Joseph I.*" erkennbar sein. Um die Qualität österreichischer Kunst vorzuführen, durften ausschließlich heimische Künstler an den Bildhauerarbeiten der Fassade und des Skulpturenprogramms beteiligt werden. Außerdem erinnerte man sich in Wien zum Mißvergnügen der beiden anderen Bauherren an Hübschs Idee, alle Westportale mit Statuen der bestatteten Könige auszuschmücken.[221] Der Bischof lehnte jedoch Kaiserstatuen als "Türsteher" ab, während Wien kein Interesse an christlichen Märtyrern und byzantinischer Ornamentik hatte. Vergeblich schlug Hübsch, der nach der Spende von 52.000 fl. im Februar 1855 die wohl erste" Zeichnung über die in(n)ere Ausschmückung der Halle" fertigte, noch alternativ Fresken mit Themen der "Kaisergeschichte" vor, die in den Lünetten der Gewölbezwickel in Terrakottareliefs fortgeführt werden

---

unteren Stück Vorderfaçade" etc. ein schönes Stück Geld zu entlocken", Hübsch am 31.1.1854 aus Rom an Nikolaus von Weis (Diözesanarchiv Speyer), zit. n. Zink (1986),133

[220]Hübsch am 8.5.1855 im Begleitschreiben an das "Ministerium des Cultus" (HHSta , PA VII 40, Varia 1855 (Abschrift)). Unter den Blättern drei perspektivische Ansichten: Der Dom "in seiner bisherigen Gestalt", eine Ansicht der wiederherzustellenden Westfassade und die Innenansicht der "Kaiserhalle". Diese Blätter sind vermutlich identisch mit den von der pfälzischen Regierung am 13. 8. 1855 genehmigtem Ausführungsplan , s. Remling 1871, II, 303. Der Verbleib der Blätter ist ungeklärt; zum erhaltenen Begleitschreiben s. Zink (1986), Anm. 334

[221]zu den Forderungen s. Remling 1871,II, 294 ; vgl. Minister Buol-Schauenstein im Juni 1854: Die Vorhalle sei als "ein für sich bestehendes abgeschlossenes , vollendetes Ganze [s] " zu gestalten und müsse die Inschrift "österreichischer Kaiserbau errichtet von Franz Joseph I." erhalten, zit. in: Zink, 134

konnten.[222] Da die gesamte Finanzierung des Westbaus mit Ausnahme der Kuppel von Franz Joseph I. abhing, plante er nun eine Art Ruhmeshalle deutscher Kaiser. Ludwig I. und von Weis lehnten eine allzu prächtige Vorhalle mit Fresken, Inschriften, Wappen und profanen Portalstatuen jedoch ab, da sie die Wirkung des Marienzyklus im Schiff herabzusetzen drohte.[223] Dem Wunsch des Kaisers nach angemessener Repräsentation schien durch die Aufstellung von acht Kaiserstatuen *im Inneren* und die Anbringung von Reliefs mit Darstellungen der "Kaisergeschichte" Genüge getan. War von Weis die Spende des Kaisers auch willkommen, hielt er Geschichtsbilder *al fresco* für "dem Ernste eines Kirchenbaues" und dem monumentalen romanischen Stil unangemessen.[224] So erfolgte zwischen 1855-1856 der Umschwung zugunsten der ausgeführten "Kaiserhalle", wie sie noch heute erhalten ist (Abb. 18-23).

Hier genügt eine knappe Zusammenfassung des skulpturalen Programms. Dessen semantische Ambivalenz zeugt von dem Wunsch, Österreichs Führungsanspruch zu befriedigen, ohne den "christlichen Charakter" der Fassade zu opfern. So erhielten die drei Portale anstelle der Kaiserstatuen einen reichen Archivoltenschmuck von Bildhauer Gottfried Renn, dessen allegorische Figuren und Köpfe in der Kämpferzone den Sieg christlicher Tugenden über das Böse (am Fuß der

---

[222]Am 13. 2. 1855 wurde Hübsch die Bewilligung der 52. 000 fl mitgeteilt, s. Remling 1871, II, 295. - "Ich soll nun eine Zeichnung über die in(n)ere Ausschmückung der Halle (das Äußere derselben hat der Kaiser schon) nebst Kostenüberschlag nach Wien senden ", Brief Hübschs an von Weis (14. 2.1855), (Original im Diözesanarchiv Speyer, BA, A-II-5), zit. n. Zink 1986, Anm. 326. Diese Zeichnung ist bislang unauffindbar.

[223]"Nachdem über dem Hauptportal die Statuen der Mutter Gottes nebst vier anderen Heiligen, wie der Herr Bischof schon früher genehmigt hat, thronen werden, so dürfte es ganz passend sein, daß unten die Statuen der Kaiser als Thürsteher zur Kaiserhalle placirt werden. Das Innere der Halle , meinte der Gesandte [Graf Phillipsberg, Anm.], würde für den Kaiser am angenehmsten mit lauter Beziehungen auf seinen großen Ahnherrn Rudolph (dessen Name auch das nächstens zu erwartende Söhnlein erhalten soll) auszustatten sein : also auf den Gewölbflächen *al fresco* Scenen aus dessen Leben und auf den Wandflächen an vier Stellen desgleichen in Relief. Auf dem Archivolt des mittleren Portals müßte natürlich eine Inschrift sagen, daß der Kaiser Fr. Joseph diese Kaiserhalle wiederhergestellt habe, und auf den Schlußstein müßte das österreichische Wappen kommen; während aber ähnliche Inschriften mit dem bayrischen Wappen auf den Schlußstein an die beiden anderen Portale kämen", Hübsch am 17.2.1855 an Molitor, (Diözesanarchiv Speyer), zit. n. Zink, 137 ; Anm. 329

[224]Vorbildlich seien (statt Fresken) Stein- und Bildhauerarbeiten, "welche die Periode des opulenten romanischen Styles auszeichnet" , Brief von Weis' an Heinrich Hübsch (20. 2.1855) zur Gestaltung und Ausschmückung der Vorhalle, zit. n. Remling 1871, II, 298-299. Wie sehr der Klerus sich mit einer Verbindung der katholischen Mächte zu einer antipreußischen Allianz identifizierte, wird u.a. aus den Versen deutlich, die von Franz Xaver Remling in der Biographie Nikolaus' von Weis zitiert werden (ibid.).

Archivolten) versinnbildlichen.[225] Auf die erste Planung gingen die Heiligenstatuen in den Nischen über dem Hauptportal zurück. Die thronende Madonna ist vom Erzengel Michael und Johannes dem Täufer umgeben, an die sich der Hl. Stephanus und Bernhard von Clairvaux schließen (Abb. 19).[226] Als Zugeständnis an den Kaiser wurde nach Hübschs Vorschlag der Schlußstein des Bogens mit dem österreichischen Doppeladler geschmückt, während die Seitenportale das Pfälzer und Wittelsbacher Wappen erhielten. Die Inschriften zum Gedenken der Bauherren und Mäzene der "Wiederherstellung" wurden in den Mittelbogen gemeißelt, während der Architekt sich unterhalb des Kämpfers des nördlichen Seitenportals verewigte. Da der Herzog von Nassau im August 1855 die Fertigstellung des oberen Fassadenteils einschließlich des Radfensters finanziert hatte, erhielt er ebenfalls eine Inschrift sowie ein Wappen unterhalb des Radfensters (Abb. 20).[227] Sein Zentrum nimmt ein nazarenisches Christushaupt ein, das Hübsch seit 1858 an eigenen Kirchen in kleinerem Maßstab wiederholte. Es erhielt eine merkwürdige Einrahmung, in deren Eckzwickel vier Evangelistensymbole Renns eingesetzt wurden.[228]

Durch die bereits geschilderten Probleme nach Abnahme der inneren Wandverstärkungen Neumanns fiel die überwölbte Halle im Erdgeschoß ohne Seitenfenster dunkler aus als beabsichtigt. Da die ursprünglichen Wandvorlagen des Westbaus zu schmal für die projektierten Doppelnischen waren, mußten auch die darüberliegenden Lünettenreliefs verkleinert werden.
Hübsch stimmte im Frühling 1856 die überarbeitete Wandgliederung mit Ruben ab, der die skulpturale Ausstattung durch Künstler seiner Akademie beaufsichtigte.[229].

---

[225]Renn (1818- 1880) war ein Schüler Ludwig Schwanthalers. In Anlehnung an spätromanische Portale und gotische Tugendallegorien entwickelt, sind christliche Tugenden mit Engelsdarstellungen (Erzengel Michael, Gabriel) und einem Christushaupt am Mittelportal als Symbol der "Liebe" vermengt worden. Die Darstellungen setzen sich an den Archivolten im inneren der Halle fort.
[226]Der Bildhauer Joseph Gasser (1816-1900) durfte sich mit einer Inschrift an der nazarenischen Madonna verewigen: "Joseph Gasser / Tirolensis inv:/ FEC AN(N)O /DMI 1857"
[227]Inschriften im Anhang dieser Arbeit
[228]Die Idee, Herzog Adolph von Nassau zu kontaktieren, stammte vom Architekten. Der Fürst gab das Radfenster (ohne die Evangelistensymbole) beim eigenen Hofbildhauer in Wiesbaden, dem Rauch-Schüler Emil A. Hopfgarten in Auftrag, s. Zink (1986). Anm. 337-338
[229]"Ich bin angewiesen, mich mit dem Akademie-Direktor Ruben ...ins Benehmen zu setzen ... daß in der Vorhalle, deren Architectur (..) ganz genau im rein romanischen Styl zu halten wäre, sich acht Nischen und vier größere Felder ergeben. " (GHA Nl. Ludwig I., 50/ 4/11), zit. n. Göricke (1974), 141

Die nördliche und südliche Seitenwand der Erdgeschoßhalle erhielt je zwei säulengeschmückte Ädikulen ("Flachnischen") ; die übrigen Wandnischen gleicher Art wurden zu beiden Seiten des Hauptportals und des romanischen Innenportals an den Pfeilernverkleidungen angeordnet. Ihre Gestaltung trägt mit unverjüngten Säulen, antikisierenden Blattkapitellen und "byzantinisch" vergoldeten Hintergründen die vertrauten Merkmale des "altchristlichen" Stils. Obwohl Ludwig I. diesen bei Münchner Kirchenbauten erprobt hatte, schienen ihm besonders die Goldgründe *à* San Marco nicht zur Speyerer Architektur zu passen. Das Belegen der Rückwände mit "goldgelben damascirten Fayence-Plättchen" (Hübsch) erinnert eher an jene Mosaiken, die in "Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen" von 1858 bis 1862 anerkennend beschrieben wurden.[230] Auch hier war Uneinheitlichkeit die Folge verschiedener künstlerischer und kulturpolitischer Ziele. Die Ädikulenentwürfe waren noch in Abstimmung mit Schraudolphs 1853 vollendetem Marienfresko im Bogenfeld über dem (inneren) Eingangsportal zur Kirche entstanden.[231] Um einen harmonischen Gesamteindruck zu wahren, favorisierte Hübsch Kaiserbildnisse aus Sandstein und schlug Hautreliefs vor, da diese farblich und stilistisch besser zu den geplanten Lünettenreliefs der darüberliegenden Wandzone und den kleinen Bildnistondi in deren Zwickeln paßten. Durch Rubens' Wahl eines Schraudolph-Schülers - Anton Fernkorn - drang jedoch die zeitgenössische Idee einer Ruhmeshalle mit lebensgroßen Ahnen in den Westbau ein. Die vollplastischen Erzstatuen Anton Dietrichs und Anton Fernkorns wurden in Wien wegen ihrer eindrucksvollen Monumentalität mehr geschätzt als nur

---

[230]Hübsch verteidigte die Vergoldung in einem Brief vom 31.10.1855 nicht mit günstigeren Lichtverhältnissen, sondern mit Hinweisen auf romanische Exempla. Er glaubte sogar, solche farbigen Scheiben an den Speyerer Turmgiebeln nachweisen zu können. Der Brief an von Weis ist in Auszügen abgedruckt in: Zink (1986), 141. Ursprünglich hatte der Architekt an den Schmalseiten nur je ein großes Relief über den Fenstern vorgesehen. Die ausgeführte Nischenanordnung geht auch aus Hübschs Grundriß des Speyerer Doms hervor. Zink wies anhand der Archivalien der Wiener Hochschule für Bildende Künste nach, daß Ruben bei einem Besuch in Karlsruhe Anfang 1856 nach konkreten Plänen für die Innengestaltung der Kaiserhalle fragte, die bis dahin nicht vorlagen. Erst am 25. 2. 1856 schickte Hübsch als Beilage zu einem Schreiben an Christian Ruben einen Aufriß der schmalen Seitenwände der "Kaiserhalle" (verschollen), die bereits zwei (verkleinerte) Lünettenreliefs aufwiesen, s. Zink (1986), Anm. 363

[231]vgl. Zink (1986), "Entwürfe zu den 1853 ausgeführten Arbeiten", Kartons, Kat. Nr. 309, Votivbild , Abb. 63 (Zeichnung) und Farbtafel 1a, Kat. Nr. 340 (Ölgemälde). Während Gottfried Renns Sandsteinrelief unter dem Votivbild, einen nazarenischen Christus mit dem Agnus Dei darstellend, 1959 /61 bei der Domrestaurierung entfernt wurde, ist Schraudolphs Fresko erhalten. Es zeigt eine thronende Muttergottes mit den beiden Schutzheiligen des Mariendoms und dem Maler Johann Schraudolph, dessen Werk der Maria durch seinen Namenspatron empfohlen wird.

halbplastische Kaiserfiguren, die zudem "wie Grabplatten" (Ruben) wirken würden. Mit den erst 1858 in den Nischen aufgestellten Statuen verlor die Halle bis auf Schraudolphs Votivbild und ein zwischen 1959-61 wieder entferntes Christusrelief in der Lünette des romanischen Hauptportals zur Kirche jenen "christlichen Charakter", der in der ersten Phase angestrebt worden war (Abb. 21-22).[232] Die von Vincenz Pilz ausgeführten Basreliefs in den Lünetten hatte Hübsch hingegen bereits seit Februar 1855 für Themen der Kaisergeschichte bestimmt. Die Reihenfolge beginnt an der nördlichen Seitenwand mit der Domstiftung durch den Salier Konrad II. Das Dommodell ist nun von Westen dargestellt und entspricht völlig dem neoromanischen Westbau, dessen Stil somit als ursprünglich erscheint. Das östliche Relief dieser Wand wechselt thematisch zur Vita des Kaisers Rudolph ("Der Graf von Habsburg überläßt sein Pferd dem Priester"), dem alle restlichen Reliefs gewidmet sind (Abb. 23). Die Begebenheiten ergeben kein geschlossenes ikonographisches Programm, da das Gegenwartsinteresse am Mittelalter das historische Interesse am Dom und an den in ihm bestatteten Königen deutlich übertönt.[233] Der übergreifende Gedanke, der die vier ausgewählten Szenen und die

---

[232]Der Vorschlag zugunsten vollplastischer Kaiserstatuen stammte von Christian Ruben. Für die Zwickel zwischen je zwei Lünettenreliefs plante Hübsch seit der Beratung mit Ruben im Mai 1856 die Anbringung kleiner Bildnisbüsten in der Art des Karlsruher Hoftheaters. Sie verewigten die kaiserlichen und königlichen "Wohltäter des Doms aus früherer und späterer Zeit", s. Zink (1986), 138; Anm. 363 ; S. 141. Von Anton Dietrich (1799-1872) stammen die Statuen Konrad II. († 1039) und Heinrich III. († 1056) an den Pfeilern des Mittelportals, die übrigen von Anton Fernkorn (1813-1878), der in München an der Ahnengalerie der Wittelsbacher im Festsaalbau der Residenz mitgewirkt hatte : Heinrich IV († 1106, im Dom bestattet 1111); Heinrich V. († 1125); König Philipp von Schwaben († 1208), Rudolph von Habsburg († 1291) , Adolph von Nassau († 1298, 1309 beigesetzt) und König Albrecht von Österreich († 1308). Von den im Dom bestatteten Kaisergemahlinnen Gisela, Bertha und Beatrix wird nur Gisela (gest. 1043) im ersten Relief als Zeugin der Domgründung dargestellt. Die Statuen erschienen als Lithographien in: Friedrich Blaul , Der Kaiserdom zu Speyer, Neustadt a. d. Haardt 1860

[233]Vincenz Pilz (1816-1896) war Schüler der Wiener Akademie und hatte sich als Stipendiat in Rom aufgehalten. Die ausgeführten Themen gehen auf die Festlegung der Innenaustattung im Frühling 1855 zurück, als Hübsch detaillierte Pläne anfertigen mußte. Seine Vorschläge zum bildnerischen Programm unterbreitete er dem Kultusministerium in Wien in einem Brief vom 8.5.1855 (HHStA Wien, PA VII /40, Varia 1855). Darin folgende Themen: "a) wie Rudolph von Habsburg die Kaiserkrone annimmt
b) wie derselbe auf seinem Pferde den das Sanctissimum tragenden Priester über den Fluß führt
c) die Belehnung zu Aachen, wo Kaiser Rudolph das Kruzifix ergreift, da das Scepter fehlt
d) die Grundsteinlegung des Domes durch Kaiser Conrad II.", Dokument zit. in: Zink (1986) 138. Bischof von Weis hatte dem Architekten im Februar vorgeschlagen : "der Ritt des sterbenden Rudolph nach Speyer - gewiß der treffliche Vorwurf für Reliefbehandlung -, dessen Belehnung zu Aachen, wo Rudolph das Crucifix ergriff , da das Reichsscepter fehlte und der bekannte Stoff der Schiller'schen Ballade, dann vielleicht die Grundsteinlegung des Domes zu Speyer durch Conrad den Salier...", zit. n. Remling (1871) ,II, 299

Statuen zusammenbinden soll, war die christlich-mittelalterliche Reichsidee, die jedoch von den katholischen "Schutzmächten" in ihrem Sinne interpretiert wurde. In den Zwickeln über den Bogenfeldern der Halle setzte sich die Reihe ruhmreicher Herrscher in Form sieben kleiner Porträtmedaillions fort, die von Dagobert I. (um 605) bis zu den Wittelsbachern der Gegenwart reichte.[234]

Das kulturpolitisch begründete Ziel eines eigenständigen österreichischen Beitrags erzeugte den heute noch wahrnehmbaren Wechsel zwischen christlicher Programmatik der Fassade und einem sakral inszenierten, doch der Herrscherikonographie verpflichteten Innenraum. Die Verschleifung der Bedeutungsebenen zu einem Dritten, dem "Denkmal", in dem sich die Andacht auf Kunst, Religion und Geschichte gleichermaßen richtete, ist Merkmal der Mittelalterrezeption des Jahrhunderts. Erst die vorangegangene Säkularisierung und die Rückbesinnung auf die christlich konnotierte "Reichsidee" ermöglichten die Umwandlung zur Gedenkstätte von "nationaler Bedeutung".[235] Vor dem Hintergrund der Revolution und dem Unterlegenheitsgefühl gegenüber der *Grande Nation* geriet die romantische Selbstvergewisserung der eigenen nationalen Größe in den Schatten restaurativer Machtpolitik.[236]

---

[234] Entwurf von Hübsch; Ausführung der Medaillions und Brustbildnisse durch Friedrich Feederle (Architektur) / Joseph Gasser (Bildnisse) . An der südlichen Seitenwand beginnt die Reihe mit dem Frankenkönig Dagobert I. (605 /10 - 639) , gefolgt von Karl dem Großen (800- 814) , als Beschützer der Kirche verherrlicht; im Nordflügel Kaiser Otto I (936-973) als Erneuerer des Kaisertums und oberster Schutzherr der Reichskirche ; der Wittelsbacher Ruprecht von der Pfalz, (um 1398), der 1401 in Köln zum Rex romanorum gekrönt wurde und über dem Eingangsbogen die Stifter der "Domvollendung" Franz Joseph I. (1848-1916), flankiert von Ludwig I. (1825-48) und Maximilian II. (1848-1864), s. Remling (1871), II, 311. - Die Idee einer solchen Ruhmeshalle der Kaiser und Könige hat besonders in der ludovizianischen Kunst und Architektur einige Parallelen, z.B. in der Walhalla bei Regensburg und der Ahnengalerie der Wittelsbacher, die Ludwig I. schon vor Speyer in Auftrag gegeben hatte, vgl. Kerssen, Das Interesse am Mittelalter im deutschen Nationaldenkmal, Berlin 1975, 136 ff.; A. von Buttlar, "Leo von Klenzes Entwürfe zur Bayrischen Ruhmeshalle", in: Architectura, 1985, 13 - 32

[235]Die Wiederherstellung der Fassade begründete der Bauausschuß in Speyer mit der Bedeutung des Doms als "der deutschen Kaiser Ruhestätte" (nicht seiner Funktion als Bischofskirche), die ein würdiges Äußeres entsprechend der "nationalen Bedeutung" verlange, s. Ausschuß des Dombauvereins, Sitzung vom 30. 10. 1854, zit. nach Remling (1871), II, 292

[236]Die Idealisierung und Fiktionalisierung des Hl. Römischen Reichs wurde erst durch den Verdrängungsprozeß in der Restauration möglich, in der die Kritik an der Schwerfälligkeit und Antiquiertheit seiner Institutionen vergessen wurde. Als "Reichsidee" ließ sie sich umso wirksamer instrumentalisieren, s. Nipperdey (1994), Deutsche Geschichte (1800-1866), 14 f.

5.2.4 Kritische Stimmen zur neuromanischen Westfassade

Im Herbst 1858 fanden eine feierliche Einweihung der Portalstatuen und ein Fest anläßlich der Fertigstellung der Kaiserhalle statt. Bereits 1853 war eine Gedenkmünze geprägt worden, die an die Tradition der Darstellung des Bauwerks auf mittelalterlichen Münzen anknüpfte.[237] Die vom Dombauverein 1855 publizierte Ansicht der Domfassade machte den Westbau einem überregionalen Publikum bekannt.[238] Auf diese Ansicht stützte sich auch Rudolf Wiegmann, der im selben Jahr zu Hübschs Restaurierungsplan Stellung nahm. Der Düsseldorfer Architekt würdigte die Gesamthaltung der Fassade als "groß" und "ernst" und lobte die Erhaltung der romanischen Umfassungsmauern im Erdgeschoß. Die frontispizartige Übergiebelung beurteilte er als Übergang vom "Façadenbau" zur stilkonformen Kuppel und bemängelte nur das gemusterte Mauerwerk als störendes Element. Der Rest der Hübschen Fassade sei dem Bau angemessen "in demjenigen, was der Bau noch zeigt und was wir über das Verschwundene wissen."[239]
Mit der Aufführung des zweiten Stockwerks des Westbaus 1855 wurde der Dom zum Anziehungspunkt zahlreicher Reisender, die sich wie der regelmäßig in Speyer weilende Monarch über den neuesten Stand der Arbeiten informierten.[240] Neben Verwandten Ludwigs I., die die bis zum vierten Stock aufgeführte Turmgrupppe besichtigten, fanden sich auch der preußische König und einige Fürsten ein, deren Besuch Remling stolz vermerkte. Die Spendierfreude der letzteren verhielt sich nicht proportional zum Lob des Großunternehmens. So pflegte der württembergische König, in den der Speyerer Klerus seine Hoffnungen setzte, eine schwäbische Tugend und steuerte lediglich würdigende Worte bei.[241]

---

[237]Die Vorderseite zeigt die neue Westfassade, die Rückseite Gassers Muttergottes mit dem Christuskind, s. Kubach /Haas (1972) , Der Dom zu Speyer / Die Denkmäler von Rheinland-Pfalz, Bd. V (Bildband), Abb. 27
[238]Die farbige Lithographie (ein Exemplar im Historischen Museum der Pfalz, Speyer) entspricht der Ansicht der Domfassade in: Hübsch (1862), Atlas, Taf. LI, fig. 1 . Seit 1852 ließ Hübsch seine Bauten gern durch perspektivische Ansichten darstellen, die seine Schüler (hier L. Engesser) nach seinen Vorlageblättern ausführten.
[239]R. Wiegmann, "Die Wiederherstellung des Domes zu Speyer nach dem Plane des großherzoglich-badischen Baudirektors Hübsch", in: Deutsches Kunstblatt, 22. März 1855, Nr. 12, 324. Die Stellungnahme Ernst Försters vom Juli 1855 in der "Allgemeinen Zeitung" konnte leider nicht mehr berücksichtigt werden.
[240]Die Fertigstellung des Rohbaus bis zur Zwerggalerie einschließlich des Giebels geht aus einer Fotografie von 1855 (Historisches Museum der Pfalz) hervor.
[241]Eine Kostenübersicht vom Februar 1856 veranschlagte für Türme, Kuppel, Obergeschoß und Kaiserhalle (mit Innenausstattung) 151.000 fl. (die Domausmalung kostete ebensoviel). 1858 belief sich die Schlußrechnung des

Die "hübsche" Gestaltung harmonierte mit den grundsätzlichen Erwartungen und ästhetischen Ansprüchen an den "rein romanischen Stil" derart, daß es kaum überrascht, Mäzene, die Stadtoberen und den Klerus, den Dombauverein, die pfälzische Regierung und das breite Publikum zufrieden mit dem Ergebnis zu finden. Lob und Anerkennung der vollendeten Westfassade äußerten sich in zeitgenössischen Quellen von huldvoller Panegyrik in Versform[242] bis zu abwägenden Würdigungen. Johann F. Böhmer mutete die stilistische Haltung der Fassade als zu "italienisch" an. Schon im November 1855 fragte er an, ob sich nicht doch noch - wie in Köln - eine ältere Ansicht "in den alten Bauacten oder sonst wo" finden ließe, doch enthielt er sich weiterer Kritik am Entwurf seines Freundes.[243] Friedrich Wihelm IV. von Preußen kam, sah und bezeichnete den Architekten, der ein solches Werk geschaffen hatte, überschwenglich als "glücklichen Mann."

Dombauvereins auf 156.540 fl. , wovon ca. 62.000 fl. auf den Westbau entfielen. Die Stadt Speyer konnte mit Spenden 10.000 fl. für die Kuppel beisteuern; Ludwig I. bewilligte noch 8.000 fl. , der preußische König gab 1.000 fl dazu, s. Remling (1871), II, 311. Da Großspenden ausblieben, mußte der Rest durch eine Kreditaufnahme des Domkapitels finanziert werden, s. ibid. und vgl. Hübsch, Die altchristlichen Kirchen (1858), Sp. 113 : "Für die Wiederherstellung der Kaiserhalle nebst der ganzen unteren Höhenregion der Vorderfaçade hat Se. Maj. der Kaiser von Oesterreich die Geldmittel gespendet, die Kosten für die Westtürme ...Ludwig von Bayern und die Kosten für die Quaderbekleidung der Mittelparthie des oberen Geschosses mit dem grosen Radfenster wurden gröstentheils durch freiwillige Beiträge, und ... durch eine vom Domcapitel gemachte Ankeihe gedeckt."

[242]"Wenn später erst, hold angelacht
Von gold'ner Sonne Pracht,
die vordern Thürme sich erheben,
Ein ruhmgekröntes Zeugniß geben
Für deutsche Kunst, für deutschen Fleiß,
Wo's gilt des Ew'gen Ruhm und Preis;
Wenn über'm prächtigen Portal
Die Rose blüht im Sonnenstrahl
(...)
Wird unser Spey'r ein Gotteshaus
In allen seinen Theilen schmücken (...)
Der erste Wallfahrtsort am Rhein
Wird Spey'r durch seinen Tempel seyn."
Gedicht, das auf einem Transparent am 20. 10. 1855 anläßlich des Aufschlagens des Dachstuhls an der Fassade gehißt wurde, zit. bei Remling 1871 , II, 307, Anm. 435; weitere Verse ebenfalls in voller Länge bei Remling, ibid. Neben der Würdigung der neuen Fassade während der Einweihungsfeier und in den "Hirtenbriefen" des Bischofs von Weis sind Artikel in Pfälzer Zeitungen und kirchennahen Publikationen wie der von Simon Jandebeur, "Der Kaiserdom zu Speier in seiner Vollendung" im "Kalender für katholische Christen auf das Jahr 1859, 70 ff. " typisch, s. Zink (1986), 195

[243]Brief J. F. Böhmers an Heinrich Hübsch , Frankfurt a. M. , den 12. 11. 1855. Böhmer hatte die publizierte Ansicht des Dombauvereins erhalten, Brief zit. in: Janssen (1868), Bd. II, 162

Bischof von Weis war zufrieden, räumte jedoch ein, die Gestaltung sei "eng an die Persönlichkeit des Baudirectors Hübsch geknüpft" - vor allem gegenüber *früheren* Entwürfen.[244] Hingegen sah ein Kritiker des "Morgenblatts" zwei Jahre nach der Einweihung seine Befürchtung bestätigt,

"daß die neue, etwas bunte Stirnseite des Gebäudes ihre Tadler finden werde."[245]

Die teppichartig gemusterten Schichtmauerwerke der Fassade wurden schon früh als zu starker Kontrast "zur erhabenen Würde der älteren Theile" des Doms abgelehnt. Der Kritiker des *Morgenblatts* hoffte 1860 auf die Verwitterung des Steins, die den "jetzigen Ton" mit den Jahren mildern werde.[246]

Ein janusköpfiges Urteil fällte 1868 der Kunsthistoriker Hermann Riegel, der sich zuletzt jedoch für die ästhetischen Ansprüche der Gegenwart entschied, nicht ohne deren Kluft zum Überlieferungszustand erkannt zu haben :

> "Obwohl nur ein Prinzip beim Entwurfe des Neubaues als das richtige erfaßt werden konnte, nämlich das Neue durch und treu *im Geiste des Alten* zu bilden, mußte doch *unser heutiges ästhetisches Urtheil* und die *eigene Weise des Baumeisters* von Einfluß seyn. Beides ist geschehen und jedenfalls ein würdiger , in vieler Hinsicht schöner Bau entstanden. Heinrich Hübsch hat unstreitig seine schwierige Aufgabe mit großem Geschicke gelöst, aber dadurch leider auch einen unvermittelten Gegensatz der neuern Theile zu den alten hervorgerufen, was wohl kaum wäre zu vermeiden gewesen. Die neue Façade ist getheilt und gegliedert durch Lesenen, Fenster, Thüreinfassungen, durch Ornamente und Bildnerei, wie auch durch Steinschichten verschiedener Farbe belebt... Aber immerhin ist der Unterschied bedeutend und wenn so schon die früher vermißte Harmonie des Aeußern noch mehr durch einen hinzugetretenen Moment mit einer reichen Bildung und Form *noch weiter gestört* wird, so ist dennoch die *Forderung unserer Zeit* , daß man auch ihren unveräußerlichen Ansprüchen gerecht werde, ein höherer Gesichtspunkt, als *die einfache Nachahmung alter Formen, deren künstlerische Mängel wir einsehen* und fühlen. Einzelheiten hätten unzweifelhaft stylgemäßer durchgeführt werden können."[247]

Die Grundstruktur des Westbaus hielt auch Riegel für "ursprünglich", während ihm das Zusammenspiel der Bauornamentik als "unruhig" und nicht immer stilgerecht

---

[244]beide Zitate in: Remling (1871) II, 271-2

[245]Morgenblatt [für gebildete Stände] , Jg. 1860, Nr. 2, Seite 46, hier zit. n. Remling (1871), II, 286-87

[246]Morgenblatt, Jg. 1860, wie Anm. oben; der Hinweis auf die zu modernen Schmuckmauern zit. nach: "Besuch des Speyerer Doms durch den Verein mittelrheinischer Bautechniker aus Anlaß der X. Versammlung", in: Organ für Christliche Kunst, XIX., Jg. 1869, Nr. 17, das obige Zitat Seite 197. Hübschs "Cosmaten"- Fassade ist bis heute umstritten; besonders Architekturhistorikern gilt sie oft als "aufdringliche Flächendekoration" , s. D.von Winterfeld (1993), 99

[247] Hermann Riegel, "Der Kaiserdom zu Speyer, mit Rücksicht auf einige kunstgeschichtliche Beziehungen und die neueste Wiederherstellung desselben", in: (derselbe), Deutsche Kunststudien, Leipzig 1868, 58 - 87, 75-76 (Hervorhebung der Autorin)

mißfiel . Indem er auf stilkonformere Vorbilder für die Gewände am Bamberger Dom und an der Goldenen Pforte in Freiburg hinwies, stellte er die von Hübsch vertretene, schöpferische Ergänzung "*nach der inviduellen Phantasie der einzelnen Künstler*" zugunsten einer archäologisch wahrscheinlicheren Rekonstruktion in Frage.[248] Eine kritischere Position vertrat Franz Kugler, der sich anläßlich einer Besichtigung der Domfresken schon 1853 vom Vollendungsstreben der Gegenwart distanzierte. Nachdem er den Zusammenhang zwischen der Domrestaurierung und der geistigen Restauration des deutschen Katholizismus benannt hat, zweifelt Kugler als einer der Ersten Sinn und Zweck der einstimmig als "ästhetische Nothwendigkeit" ausgegebenen Umgestaltung an :

> "Man will statt seiner [Neumanns Vorhalle, *Anm. d. Verf.*] einen neuen, mächtigen Vorbau im eigentlichen Style des Domes haben. Fordert dies das praktisch kirchliche Bedürfniss, so wird Nichts dagegen zu erinnern sein, anderweit will mir das Bedürfniss nicht sonderlich einleuchten. Ob durch einen Neubau etwas erreicht wird, das die Nachwelt in der That für besser erachte als den gegenwärtigen Vorbau steht dahin (exempla sunt odiosa). "[249]

Das zeitgenössische Interesse an einer stilgerechten Architektur begriff der Historiker als Folge der Domausmalung, deren spätnazarenisches Gepräge er als Widerspruch zum romanischen Innenraum auffaßte. Seine Kritik erkannte die Ursache der später von Alois Riegl als "rationelle Denkmalpflege" bezeichneten Denkmal(wieder)herstellung bereits in der einseitigen Betonung des "historischen Werts".[250] In seinem Fazit, die Erneuerung ließe kein "einiges Ganzes", sondern "ein neues Modell des Alten , weder alt noch neu" entstehen, ist die Kritik des 20. Jahrhunderts schon im Keim enthalten.[251] In dieselbe Richtung weist der Aufsatz

---

[248]Riegel (1868), 76 und (*kursiv)* Hübsch (1828), 52

[249]Franz Kugler,"Pfälzische Studien" (November 1853), erstmals publiziert in: Deutsches Kunstblatt, 5, 1854, 12-15, 20-2, 32-33 und 41-2, hier zit. n. unverändertem Wiederabdruck in: Kugler , Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte , Stuttgart 1854, Bd. II, 732-733. König Ludwigs Freskierungskampagne habe die Architektur der Malerei geopfert, "der altehrwürdige Dom [sei] zu einer großartigen akademischen Bildergalerie in dem Stylgepräge der Cabinettsmalerei des 19. Jahrhunderts reducirt worden" (ibid.).

[250]"Die Wiedereinsetzung der Urkunde in den ursprünglichen Werdezustand war im XIX. Jahrhundert das offen eingestandene und mit Eifer propagierte Ziel aller rationellen Denkmalpflege." In Abgrenzung zum "Alterswert" verstand Riegl unter dem "historischen Wert" die geschichtliche Bedeutung, die einem Bauwerk (Denkmal) als Zeuge einer bestimmten epochalen Entwicklungsstufe auf einem bestimmten Gebiet der Kultur zugesprochen wird : " die Entstellungen und teilweisen Auflösungen sind für den historischen Wert eine störende, unwillkommene Zutat...", s. Alois Riegl, "Wesen und Entstehung des modernen Denkmalkultus", in: E. Bacher (Hrsg.), Kunstwerk oder Denkmal, Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien / Köln 1995, 80

[251]Kugler, "Pfälzische Studien", zit. n. Wiederabdruck in: Kugler , Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte , 1854, Bd. II, 732-733

des anonymen "L.V." in *Försters Allgemeiner Bauzeitung*, der erstmals die Qualifikation der Architekten auf den Prüfstand stellte und die Kontrolle ihrer "Restaurazionen" forderte.

> "Um aber eine alte Kirche gehörig zu restauriren, genügt es nicht, daß man im Besitze eines Patentes zur Ausübung der Architektur ist, ..., oder endlich, daß man selbst eine gewisse Geschicklichkeit durch den Bau einer Halle oder eines Schauspielhauses, ..., oder einer anderen Kirche - wäre sie auch ein Meisterstück - an den Tag legt."

Der Artikel erschien 1852 und vertrat die Gegenposition zur "schöpferischen Denkmalpflege" nach der Art Heinrich Hübschs. Eine Restaurierung verlange vom Architekten nicht Originalitätsstreben , sondern gewissenhafte "Selbstverläugnung", nicht freies "Improvisiren", sondern "langes Studium des Monuments und seiner Geschichte". Keineswegs genüge "die bloße Vergleichung seines Stils oder der verschiedenen Stile, die es an sich trägt, mit den korrelativen Specimen, die man an anderen Orten oder in Monographien gefunden hat", um das Gebäude und seine "Kunstsprache" zu begreifen. Einer Zeit, die nichts unfertig herumstehen lassen wollte, warf der Autor die "einfältige Liebe zum Neuen" vor und warnte vor Aus- und Weiterbauten, die tatsächlich "Verstümmelungen" seien.
Wenn "L.V." die Erhaltung aller "alten Fragmente" und Gebäudeteile als Zeugen einer "verehrungswürdigen Alterthümlichkeit" und eines "authentische[n] Charakter[s]" fordert, vertritt er eine der damaligen Restaurierungspraxis fremde Methodik, die sich erst in der Denkmalpflege zur Jahrhundertwende allmählich durchsetzte.[252] Ob der Autor auch die Speyerer Westfassade Hübschs im Visier hatte, bleibt offen, doch zeichnet sich hier der beginnende Wandel im Restaurierungsverständnis ab, der letztlich die Zeit "baukünstlerischer" Selbstverwirklichung auf Kosten der originalen Bausubstanz beenden sollte.

Moderater - somit repräsentativer - ist die Architekturkritik der mittelrheinischen Bautechniker, die Hübschs romanisierende Synthese 1869 besichtigten. Die Architektur der Basilika begeisterte aufgrund der "edlen Durchbildung eines rationellen Constructionssystems", der "richtigen Vertheilung der Maassen" und der "einfachen plastischen Durchbildung", doch wenn

---

[252] "Ueber die Reparatur, Restaurazion, Erhaltung und Vollendung mittelalterlicher Baudenkmäler", von L.V., in: Försters Allgemeine Bauzeitung (Wien), 17. Jg., 1852, 305-375, bes. Abs. I "Allgemeine Ideen", 305-325 und "Vollendung... und gänzliche oder theilweise Wiedererbauung", 371 ff., die Zitate S. 308

> "man dem Dome von der Hauptstrasse naht, so ist der erste Eindruck eines Theiles von ihm, der Façade von Hübsch, freilich nicht dazu angethan, diesen bewältigenden (sic !) Eindruck sofort zum Bewusstsein zu bringen..."[253]

Die Kritik der Bautechniker geht über die übliche Feststellung eines Kontrasts zwischen Neubau und älteren Bauphasen hinaus und berücksichtigt konstruktive Aspekte und bauliche Details:

> "Hübsch's Façade befriedigt nur im Einzelnen; das Bonmot Ludwigs I. : "*Hübsch, aber nicht schön*", ist hierin bezeichnend. Er scheint sich mehr für einen Herrn der Construction und der Farbe, als stark im Detail und in der Massenbeherrschung gehalten zu haben, und es ist, als ob er durch die unruhige Farbenwirkung der Materialien seine Schwäche ... habe verdecken wollen... Es blieb bei einer solchen Anordnung für die Entwicklung der Kuppel nur übrig, in die Kehle der sich kreuzenden Dächer einen horizontal sich anschliessenden Dachtheil zu legen, welcher den organischen Aufbau der Kuppel beeinträchtigt ...In der Gesamtwirkung schön sind die Portale bis auf einige Willkürlichkeiten im Detail. Die an den Säulenfüssen gezwungen vortretenden, frazzenhaften symbolischen Gestalten von Tugenden und Sünden im mittelalterlichen Stil entsprechen nicht der modernen Behandlung der übrigen ... Sculptur. "[254]

Die moderne Bauornamentik wird zugunsten einer archäologisch treueren Nachempfindung zurückgewiesen, die vor allem bei Fenstern und Portalgewänden hätte eingehalten werden müssen. Der Hinweis auf die "reiche Fensterbildung" des südlichen Querschiffs spiegelt jedoch die zeitgenössische Vorliebe spätromanischer Formen. Lob fanden die Türme und die handwerkliche Solidität der Ausführung. Hübschs Plan, auch die Krypta mit byzantisierender Ornamentik zu verzieren, erregte 1869 nurmehr Unverständnis. Die Speyerer Restaurierung habe den Deutschen ein Denkmal zurückgegeben, "*dessen wir uns mit nationalem Stolz erfreuen dürfen* ", lautete ihr Fazit. [255]

Summarisch läßt sich feststellen, daß der neue Westbau zu Lebzeiten des Architekten von Auftraggebern und einer breiten Öffentlichkeit überwiegend als

---

[253]"Besuch des Speyerer Doms durch den Verein mittelrheinischer Bautechniker aus Anlaß der X. Versammlung ", in: Organ für Christliche Kunst, XIX. Jg. 1869, Nr. 17 , 196

[254]Organ f. christliche Kunst (1869), 197. Das Bonmot lautete tatsächlich: "Hübsch's Vorschlag deucht mir mehr als hübsch, schön", Schreiben Ludwigs I. vom 22.11. 1852 an Nikolaus von Weis (Diözesanarchiv Speyer), siehe oben, Abs. 5.2.1

[255]ibid., 197 ; vgl. Organ f. Christliche Kunst (1869), Heft Nr. 18, 212: "Nach dem Tode Hübsch's [1863] aber wusste der mit der weiteren Leitung betraute Baurath Tanera in richtigem Verständniss die betheiligten Persönlichkeiten davon abzubringen und wahrte so die natürliche Einfachheit [*in der Krypta , Anm.*] ". Seit 1857 waren auch die Krypta , die St. Emmerans- und die Katharinenkapelle restauriert bzw. instandgesetzt worden, s. Valdenaire / Hübsch (1926), 53

stilkonforme und der Bedeutung des Doms angemessene "Wiederherstellung" begrüßt wurde. Erst im letzten Drittel des Jahrhunderts, als sowohl Romanik- und Restaurierungsverständnis sich wandelten, verschärfte sich die Kritik zur Ablehnung. Schon Woltmann sah 1875 eine Parallele zwischen Hübschs Freiburger Kirche und seiner "willkürlichen" Westfassade, und Fridegar Mone bemerkte 1895 , "daß man jetzt über die Wiederherstellung des Speyerer Domes" durch umfangreichere Kenntnisse der romanischen Architektur "ein vielfach und wesentlich verschiedenes Urtheil fällt, als dies 1843 - 1861 der Fall war." Während die Bauarchäologie nicht Geschmacksvorlieben folgen dürfe - "*de gustibus non est disputandum*" - stehe es dem Kenner frei, "zu tadeln und zu kritisieren".[256] So dränge sich ihm die Frage auf, "ob die Wiederherstellung ... und Ausschmückung durch Plastik und Malerei gelungen oder mißlungen ? Ob sie stilgerecht oder verfehlt und stilwidrig sei ?"[257] Obschon ihm die Motivation der Künstler bekannt war, fiel sein persönliches Urteil kühl aus :

> "In mancher Hinsicht kann man die Art und Weise, wie der Dom wiederhergestellt wurde, bedauern ... (...) An zweiter Stelle will man wissen, was die Herren : von Gärtner, Johann Schraudolph, Joseph Schwarzmann, Heinrich Hübsch von Weinheim, Gottfried Renn... (...) und nicht wenige andere Künstler, Kunsthandwerker - oder Pseudokünstler und Kunstdilettanten fünften Ranges aus den Ruinen des Speyerer Domes [*seit 1689, Anm. d. Autorin*] gemacht haben ?"[258]

Weder die Ausmalung noch die "hübsche" Architektur überzeugte Mone als Kunstkenner; stattdessen mutete ihm das Resultat als Momentaufnahme damaliger Kunstbestrebungen im Dienst einer kirchlichen Restauration an :

> " Im großen Ganzen muß uns das jetzt in so beklagenswerther Weise wiederhergestellte, verschwenderisch als Gemälde-Galerie ausgemalte und mit Sculpturenwerken verunstaltete berühmte Gotteshaus als ein ganz getreues, wahres, unverfälschtes Bild und Zeugniß des Katholicismus und der katholischen Kirche in Deutschland in der Mitte und am Ende des 19. Jahrhunderts gelten. "[259]

Mit dem Verblassen spätromantischer Kunstideale wurde auch der Hübsche Westbau ein historisches Werk. Während die kunsttheoretischen und ideologischen

---

[256]Woltmann, Badische Biographien, "Hübsch" (1875), 399. Fridegar Mone: "Der Speyerer Dom ehemals und jetzt", in: *Palatina* (Belletristisches Beiblatt zur Pfälzer Zeitung), Jg. 1895, Abtlg. III, Pfälzisches in Sage und Geschichte, 286 ff. , vgl. (Fortsetzung) Jg. 1896, 623-24, 371-72. Mone kannte einige der beteiligten Künstler noch persönlich.

[257]Mone, op. cit., (1895), 287

[258]Mone (1895), 287. Die Aufzählung umfaßt sämtliche am Dom wirkende Künstler und Architekten des 18. und 19. Jahrhunderts.

[259]Mone, (1895), 288. Hübschs Scheitern als Restaurator wird nun mit dessen mangelndem Zugang zur Baugeschichte des Doms und zum ideellen Hintergrund katholischer Liturgie erklärt.

Hintergründe seiner Architektursprache in Vergessenheit gerieten, wurde die Differenz zum "Westbau II" für die Beurteilung bestimmend. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts galt die Domfassade den Wortführern einer konservierenden Denkmalpflege nurmehr als "missbehaglicher Bastard", Konstruktion aus Geschichte und Fiktion, Überliefertem und Entlehntem, "weder archäologisch treu, noch künstlerisch frei."[260] Mit Dehios Urteil, dem Dom sei mit Hübschs neuer Vorhalle ein Unglück zugestoßen, beginnt die pauschale Verurteilung einer historisierenden "Denkmalpflege", die es besser wußte als die Denkmäler selbst. In der Bewertung als "Musterstück der Geschichtsklitterung von fatalem Ausmaß" oder neoromanischem "Stil-Pasticcio" spiegelt sich das Unbehagen an einer Nachschöpfung "im Geiste" eines vermeintlich ursprünglichen Stils.[261]

5. 2.5 Resümee : "*Ein Phönix in verjüngter Pracht*" - Der neuromanische Westbau als "vollendende Wiederherstellung"

Entgegen späteren Deutungen war die Wiedererrichtung der ursprünglichen Fassade nicht identisch mit der Wiedererrichtung des 1689 verlorenen Westbaus. Aus der vorgegebenen Zielsetzung ludovizianischer "Denkmalherstellungen" und der Motivation des Architekten läßt sich folgern, daß selbst die Existenz des von Böhmer ersehnten Originalrisses nicht zur Rekonstruktion des mittelalterlichen Vorgängers geführt hätte. Einerseits waren die Affekte gegen die sogenannte "Revolutionsarchitektur" noch zu stark, um unverzierte Monumentalität schätzen zu können. Zweitens war die architektonische Neugestaltung Teil einer umfassenden "Kunstschöpfung", die den Salierdom zur stimmungsvollen Denkmalkirche umgestaltete. Schon die Freskierungspläne für die Vorhalle lassen vermuten, daß der Dreiklang aus Architektur, Plastik und Malerei Hübschs Zustimmung fand. Wie der Zyklus Schraudolphs mit den Renaissancezyklen wetteiferte, um sie zu übertreffen, sollte auch die Architektur zugleich stilgerecht und "zeitgemäß" sein. Der Wunsch, "durch eine neue Schöpfung die Ehre Gottes, den Triumph der Künste und seinen Nachruhm zu erhöhen", zielte nicht auf archäologische Treue, sondern ein

---

[260]G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, 2. Aufl. Berlin 1921, hier zit. n. Valdenaire, Hübsch, Karlsruhe 1926, 53-54 (Bastard) ; Dehio Handbuch Dt. Kunstdenkmäler, IV, 1911, 372

[261]"unter den vielen Unglücksfällen, die den Dom betroffen haben, [ist Hübschs Westbau] nicht der kleinste", Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. IV, Berlin 1911, 372;
Albrecht Mann (1966), 63

"Gesamtkunstwerk".[262] Drittens verstand auch Hübsch die Wiedererrichtung einer stilkonformen Westvorhalle nicht als Akt der "*Selbstverläugnung*", sondern als Rekonstruktion und korrigierendes Vollenden.

Es wurde aufgezeigt, daß Hübschs "restauratives Konzept" sich sowohl aus seinen stiltheoretischen Ableitungen, dem Kunstgeschmack seiner Zeit und der Geschichte des Speyerer Doms speiste. Seine Rekonstruktion des Ursprungs beruhte auf einem reduktiven Stilverständnis, das die "romanische Bauart" der "besseren Monumente" als Fortsetzung des frühchristlichen Basilikenstils mißverstand.[263] Hierin ähnelt die praktische Speyerer Restaurierung seinen theoretischen Rekonstruktionen "altchristlicher" Ursprünge in der zeitlich anschließenden Denkmälerpublikation. Ebenso bestimmte der seit Tennenbach vertraute Dualismus aus historischem "Rundbogenstil" und seiner zeitgenössischen Neuinterpretation die Architektur des Westbaus. Der bündige Abschluß des Fassadenriegels mit den Seitenschiffen, die dreiteilige Lisenenfassade, die durchgängigen Gurtgesimse und glatten Mauerwerke wie auch die Gewölbeform entsprechen den Grundsätzen Hübscher Architekturästhetik. Der kirchliche "Charakter" verlangte den Giebel, der romanische Stil das Radfenster und die Bequemlichkeit den Einzug seitlicher Türen zu den Nebenschiffen. Die (unrealisierten) Seitenfenster im Erdgeschoß sollten die Beleuchtung der Kaiserhalle verbessern und die Wappen der Außenportale die Mäzene verewigen. In Abgrenzung zur geschmähten "Purifications-Architectur" des Kölner Domausbaus begriff Hübsch seine Aufgabe kontinuierlich als Innovator und Restaurator. Die ohnehin undogmatischere Rundbogenstil-Theorie und die aktuelle Konkurrenz zur neogotischen Bewegung begünstigten ein Stilkonstrukt, das zugleich geschichtsbewußt und gegenwartsorientiert sein sollte. Die architekturtheoretischen Grundlagen wurzeln im Rationalismus des frühen 19. Jahrhunderts, dessen Nachdruck auf logischer Konstruktionsweise die Rekonstruktion des Westbaus nachhaltig beeinflußte.[264] Technische und ästhetische "Fortschrittlichkeit" betrachtete Hübsch, hierin noch Nachfolger Neumanns, als selbstverständlichen Beitrag zur Architektur. Auch die abschließende Verblendung

---

[262]Den Topos der Elektionstheorie paraphrasierte Bischof von Weis in einem Brief an den Papst : Der Freskenzyklus im Dom überträfe alle Zyklen in den Kirchen Italiens seit dem Cinquecento. Remling spricht ähnlich von einer "*Kunstschöpfung* ..., welche an Großartigkeit, Reichtum, Vollendung und Einheit des durchgeführten heiligen Kunstgedankens, mit Allem wetteifert, was die katholische Kunst seit Jahrhunderten Erhabenes und Bewunderungswürdiges zu Tage gefördert hat.", zit. n. Remling (1871), II, 283; zum Ziel der erneuerten Kirche ibid., 227

[263]Hübsch 1847 (1985), 108 ff.

[264]Hübsch (1847), 128

der alten Westwerkmauern und des Stufenportals im Inneren verdeutlicht, daß deren Erhalt rationalen Überlegungen, nicht der Anerkennung ihres "Alterswerts" zu verdanken ist.[265] Diese Selektion nach statischer Brauchbarkeit bzw. ästhetischer Harmonie mittels eines übergeordneten Stilideals macht Hübschs Umgang mit dem historischen Original aus heutiger Sicht fragwürdig und zeigt ihn als Zeitgenossen Friedrich von Gärtners. Da jedoch Gärtners und Voits Entwürfe zur Westfassade unauffindbar sind, kann deren Romanikverständnis nicht mit dem "altchristlichen" Hübschs verglichen werden. Ihre übrige Restaurierungspraxis läßt die Vermutung zu, daß die Alternativen sich in Details je nach den persönlichen Stilvorlieben der Architekten unterschieden.[266]

Jede Restaurierung wirft von neuem die Frage auf, was am Dom konserviert oder restauriert werden soll. Kubach formulierte drei Hauptaspekte : Die Orientierung an zeitgenössischen Vorstellungen kann zur Umgestaltung nach dem jeweils geltenden Geschmack führen. Die zweite Möglichkeit zielt auf eine Annäherung an "Formen der Erbauungszeit", worunter Hübsch die Rückgewinnung der 1689 zerstörten Baugruppe in ihrer "Hauptform" verstand. Die dritte Möglichkeit schließt die Erhaltung aller Bauphasen ein, "auch dann, wenn die ursprüngliche Idee dadurch Einbußen erleidet".[267] Dieser Umgang mit der Überlieferung setzt die Akzeptanz des "Alterwerts" aller Bauphasen voraus. Durch die Idealisierung des Mittelalters in der Romantik und den Einfluß ästhetischer Maßstäbe war diese Möglichkeit zu Hübschs Zeit nicht gegeben. Die Bereitschaft, historische Bausubstanz einem Ideal zu opfern , zeigt sich symptomatisch an den weiteren Vollendungsabsichten des Karlsruher Dombaumeisters. Hätte er einen Geldgeber für die Überarbeitung der Ostfassade gefunden, wäre die barocke Schweifhaube über der Vierungskuppel durch eine stilkonforme Bedachung nach dem Vorbild der westlichen Kuppel verdrängt worden. Ebenso sollten der provisorische Giebel der Ostfassade "*in einer dem ganz großartigen Bau entsprechenden Weise neu hergestellt* " und die

---

[265]Hübsch ließ das romanische Stufenportal zum Hauptschiff von beiden Seiten komplett verkleiden. Bei der Domrestaurierung 1959 / 61 wurde die zum Schiff weisende Seite von den Hinzufügungen des 19. Jahrhunderts befreit, während die zur "Kaiserhalle" weisende Seite nicht entkleidet wurde.

[266]s. Nerdinger (Hrsg.), F. von Gärtner. Ein Architektenleben (1992), Kat. Nr. 45 (Restaurierung des Speyerer Doms) m.w.Lit.; zu Voits Plänen s. Kotzur (1977), Bd. I, 205, 228

[267]E. Kubach, Der Dom zu Speyer, Darmstadt 1998, 119; vgl. zum diskutierten Rückbau der Hübschen Westfassade Rudolf Esterer, "Denkmalpflege. Probleme der Restaurierung des Kaiserdomes in Speyer", in: L. Stamer (Hrsg.), 900 Jahre Speyerer Dom, Speyer 1961, 38- 48 und (derselbe), "Die Restaurierung des Speyerer Domes (und Diskussion)", in: Kunstchronik, 11, 1958, 282- 287

Nebeneingänge der Seitenschiffe mit "altchristlichen" Säulenportalen geschmückt werden. Enttäuscht über die Zurückhaltung Ludwigs I. publizierte Hübsch seinen harmonisierten Aufriß im gleichen Jahr in den "Altchristlichen Kirchen" (Abb. 24).[268] Der Dom war von nachmittelalterlichen Ergänzungen zu befreien, um den ungestörten Genuß eines "großartigen architektonischen Gesammteindrucke (s)" zu bieten.[269] Diese Haltung erinnert an Gärtners Ziel, "den ungestörten Anblick dieses erhabenen Tempels [des Bamberger Doms, *Anm.*] in dem *Geiste seines reinen Styles* wiederherzustellen."[270] Als Zeitgenossen nahmen Hübsch und Gärtner spätere Bausubstanz als unerfreuliche Schlacken wahr, die den wahren Ursprungsstil überlagerten und den ästhetischen Eindruck beeinträchtigten. Erst stilistische Reinheit ließ Assoziationen an die mittelalterliche Vergangenheit zu. Dieses Interesse am Mittelalter war stets gegenwartsorientiert, wie die Laudatio des Klerus auf den vollendeten Dom als wiedererstandenen "*Phönix in verjüngter Pracht*" unterstreicht.[271] Den fürstlichen und kirchlichen Auftraggebern war daran gelegen, die historische Kluft zwischen deutschem Mittelalter und Gegenwart durch eine stimmungsvolle "Totalität" vergessen zu lassen. Architektur, Plastik und Malerei wurden zur Vergegenwärtigung eines "christkatholischen" Reichs eingespannt, dessen Säulen - Kirche und Kaisertum - noch nicht durch Ubstadter Kanonen erschüttert wurden.[272] Dem katholischen und (kultur-) politischen Erneuerungsgedanken entsprach die Gratwanderung der Domrestaurierung zwischen "Wiederherstellung" und künstlerischer "Vollendung". Mit dem österreichischen Gesandten in Karlsruhe kann man annehmen, daß den Architekten

---

[268]In einem Brief vom 7. 8. 1862 an Ludwig I. (GHA NL. Ludwig I. 86 / 6/IX) kritisierte Hübsch die "tadelnswerte Blöße" des Doms im Osten und schlug weitere Arbeiten vor, zit. in: Göricke (1974), 151. Ludwig I. erhielt diese Pläne im Sommer, ging jedoch nicht mehr darauf ein, s."Sorgen um den Dom", in: Remling 1871, II, 346; 329. Den heutigen Ostgiebel führte Baumeister Tanera 1868 aus, vgl. Aufriß in: Kubach (1972), Der Dom zu Speyer, Textband, Abb. 113

[269]Hübsch (zur Ostfassade) , zit. n. Remling 1871, II, 346

[270]Brief Friedrich von Gärtners vom 7.8. 1826 an den Bamberger Erzbischof Freiherr von Fraunberg (Original in GHA Nl. Ludwig I. 48/5/31), zit. n. Zink (1986), 13

[271]s. Festgedicht im "Christlichen Pilger" vom Juni 1856, überreicht an Ludwig I. anläßlich seines erneuten Besuchs in Speyer. Der Domwird darin mit den ältesten Kunstdenkmälern der Welt verglichen , seine Restaurierung als Erneuerung gefeiert: "ein Phönix in verjüngter Pracht : / Ein heilig Blatt der Vaterlandgeschichte / In Farbengluth ein himmlisches Gedichte." , zit. n. Remling (1871), 312

[272]Schraudolph versicherte Ludwig I. am 14.8.1849 "daß auch die widerlichen anarchischen Zustände keinen hemmenden Einfluß auf den Fortgang des Werkes [d.h. die Freskierung] zu üben vermochten...und wenn auch der Kanonendonner von Waghäusel, Wiesenthal und Ubstadt her im hohen Dom wiederhallte, so hat doch der Pinsel in unserer Hand nicht gebebt", (GHA München), zit. n. Zink (1986), 73-74

vor allem die Bauaufgabe reizte, die nicht als "blos bayrisches", sondern "deutsches Unternehmen" die Chance zu dauerhaftem Ruhm bot.[273] Der Verfechter des "altchristlichen" Rundbogenstils setzte sich zuletzt mit der Fassade selbst ein Denkmal. Als romanisierende Synthese aus Altem und Neuem vergegenwärtigte sie die Aktualität des "byzantinischen" Rundbogenstils in der Gegenwart und begründete Hübschs Ruf als Vertreter der neoromanischen Strömung. Sein Glaube an die Objektivität und "Fortschrittlichkeit" seiner Rekonstruktion war noch ungebrochen. Die Möglichkeit eines archimedischen Punktes außerhalb einer zeittypischen Befangenheit erscheint uns heute fraglich, da, wie Riegl formulierte,

> "... selbst die Wissenschaft trotz aller anscheinenden Selbständigkeit und Objektivität ihre Richtung im letzten Grunde doch von den jeweilig führenden geistigen Neigungen erhält und auch der Kunsthistoriker über die Eigenart des Kunstbegehrens seiner Zeitgenossen nicht wesentlich hinauskann. "[274]

---

[273]Zitat aus Schreiben Hübschs vom 15.4.1853 an Eugen Graf Phillipsberg (HHStA Wien, "Baden/40, Varia 1855) , zu Hübschs architektonischem Eifer s. Schreiben Phillipsbergs vom 15.4. 1853 an Minister v. Buol-Schauenstein in Wien : "Hübsch ist Architekt und will daher vor Allem bauen...", beide zit. in: Zink (1986), 131

[274]Alois Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, Darmstadt 1973 (Nachdruck von 1927), 3

VI. Schlußbetrachtung

Das vorige Kapitel hat die problematische Wechselwirkung zwischen Restaurierungspraxis und den Paradigmen der zeitgenössischen Architekturtheorie und -ästhetik aufgezeigt. Hübschs Annahmen über die Herkunft und typischen Eigenschaften der Romanik erwiesen sich als ebenso folgenreich wie die schon 1828 in seinem Grundkonzept angelegte Leerstelle der architektonisch-künstlerischen Gestaltung, die dem Geschmack des Architekten überlassen blieb. Was beim Entwurf von Neubauten als Souveränität gegenüber der geschichtlichen Tradition erscheint, erweist sich beim Umgang mit historischen Denkmalen als folgenreich. Hübsch gehört zu jenen Architekten, die ein Bewußtsein davon hatten, Teil eines dynamischen Prozesses namens Architekturgeschichte zu sein. Dieses geschichtlich reflektierende Bewußtsein mag den Wunsch verstärkt haben, dauerhafte Spuren zu hinterlassen. Daß "die Kunst in höchster Potenz einen würdigeren Beruf habe", als ein "halbarchäologisches Entzücken" zu erregen, hatte der Architekt fünf Jahre vor dem Auftrag in Speyer festgestellt.[2256] In seinen außerhalb der Kunst liegenden "Bildungsmomenten" des Stils wurde das "traditionelle Moment" zwar gegenüber 1828 aufgewertet, doch sollte die eigene Architektur weder völlig geschichtslos allein aus den Anforderungen und Gegebenheiten des 19. Jahrhunderts hervorgehen, noch innovationsarme Nachtreterin des Vergangenen sein. Dem geschichtlich gebildeten Rationalisten oblag es, die Entwicklung dieser "historischen Kunst" durch sein eigenes Entwerfen und Gestalten sicherzustellen. Eine getreue Nachahmung widersprach dem Gebot der Fortentwicklung.

Die Analyse der Kirchenbauten in Kapitel IV hat gezeigt, daß Hübsch mit seinem Rundbogenstilkonzept zunächst an die aus dem 18. Jahrhundert überkommenen Traditionen und Bautypen im ländlichen Kirchenbau anknüpfte, was sich z.B. in der Kontinuität der flachgedeckten Saalkirche mit Giebelturm zeigte. Die 1828 aufgestellten Kriterien einer dauerhaften und zweckmäßigen Sakralarchitektur wurden durch die monumentale Bauweise und handwerkliche Verbesserungen eingelöst. Das ambitiöse Ziel einer vollständig gewölbten Basilika konnte Hübsch in seinen bescheidenen Pfarrkirchen jedoch erst in Bulach realisieren ; die übrigen

---

[2256]Hübsch 1847 (1985), 53; 228. Diese Haltung ist mit derjenigen von 1828 identisch.

Kirchen mit "Horizontalüberdeckung" bleiben hinter diesem Anspruch zurück.[2257] In bezug auf die schwierige Frage des Verhältnisses von theoretischem Konzept und praktischer Umsetzung ist bedeutsam, daß auch Hübschs Rundbogenstil in Baden nicht sofort mit Gewölbekonstruktionen und dem Einbezug mittelalterlicher Architekturformen begann. Der Bogenstil setzte im Inneren der schlichten Saalkirchen bei den Emporenstützen und am Außenbau bei den Tür- und Fensterstürzen an und führte schließlich zu einer stilistischen Umorientierung. Als Reminiszenzen der Ära Weinbrenner erscheinen das Aufsockeln der Kirchenbauten, die Betonung der umschließenden, möglichst unverzierten Wand und der Mittelachse (Axialsymmetrie). Die Abkehr vom klassizistischen Pfarrkirchenbau manifestierte sich im Verzicht auf Kolossalordnungen zugunsten einer geschoßweisen Gliederung , dem Ersetzen der Pilaster durch Lisenen, dem Ausschluß von verkröpften ausladenden Gesimsen, Blendarchitektur , Putzfassaden, Thermenfenstern oder dem klassischen Dreiecksgiebel. Bei den durch Stützen in drei Schiffe unterteilten "unechten" Basiliken erinnert das breite Mittelschiff an die altrömischen Vorbilder christlicher Basiliken. Der Einbezug von Plastik und Malerei in Form von Freskobildern und Heiligenstatuen bzw. Reliefs geht auf die erste Kirchenbauserie bis 1838 zurück und wurde in den späten Schriften daher lediglich bekräftigt. Was in den ersten beiden Jahrzehnten oft nicht zur Ausführung kam, konnte Hübsch in seiner zweiten Kirchenbauphase nach Mitte des Jahrhunderts bis zu seinem Tod an vielen Orten in bedeutenderen Dimensionen und aufwendigerer Ausstattung endlich verwirklichen. Durch die rigorose Ablehnung sowohl des antiken "Architravsystems" als auch des gotischen Typus der Pfeilerbasilika präsentiert sich das reife Werk ohne wesentliche Neuansätze als Weiterentwicklung der ersten Kirchenbauserie. Obwohl keine der Kirchen der anderen völlig gleicht, benutzte Hübsch seine inzwischen erweiterten Kenntnisse über die "mannigfaltige" Sakralarchitektur zwischen dem 4. und 13. Jahrhundert keineswegs in vollem Umfang für sein praktisches Werk. Steigert sich auch durch oktogonale Kapellen (z.B. Badenweiler) oder den Grundriß eines lateinischen Kreuzes (z.B. Emmendingen) das Spektrum der Möglichkeiten, so kann die Homogenität des gebauten Oeuvres auch auf den stark einschränkenden Theorieansatz zurückgeführt werden. Vorherrschend blieb die dreischiffige Basilika, die entweder hölzerne Dachkonstruktionen oder aus Flachtonnen bestehende Gewölbe erhielt. Für bescheidene Dimensionen griff Hübsch auch im Spätwerk die in den 1830er Jahren ausgebildete Saalkirche im Rundbogenstil wieder auf. Wichtig blieb die Betonung des konstruktiven Tragskeletts in Form von Pfeilern bzw. Säulen und

[2257] 1828, § 13, § 18, vgl. Kap. II

Gewölbegurten. Am Außenbau geben Lisenen die Jochanzahl wieder und tragen zur Entlastung der tragenden Mauern bei. In den späten Kirchen wie Altschweier und Bühlertal ist der schlichte Spätstil beispielhaft ausgeprägt. Durch polychrome Mauern, kleinere Flächenaufteilung und größeren Aufwand bei Säulenportalen, Fensterrahmungen und Fassadenreliefs sollte der bemängelte Eindruck mathematischer Nüchternheit überwunden werden. Saalkirche und eine "technostatisch" verbesserte Säulenbogen-Basilika blieben die Grundmodelle. Die stilistischen Anknüpfungspunkte im Kirchenbau blieben zwischen den beiden Polen "frühchristlich" und "altitalienisch" und erweiterten sich nicht. Vor dem Hintergrund einer inzwischen ideologisch aufgeladenen Debatte um den passenden Kirchenbaustil wäre eine Auflockerung der Grundsätze wohl zu keiner Zeit in Frage gekommen.[2258] Der "altchristliche Stil" war das ästhetische Äquivalent der politischen Restauration. Er bot die Möglichkeit eines dritten Weges zwischen dem mittlerweile als starr empfundenen Gräco-Klassizismus und einer zunehmend dogmatischer werdenden Neogotik, war nach Hübsch "christlich" aber nicht "mittelalterlich". Als Gegenspieler der Neugotiker, deren Versenkung in ein germanisch-katholisches Mittelalter er ablehnte, vertrat er einen pragmatischen Kompromißstil, den Merz als "evangelisch-praktisch-modern" etikettierte.[2259]

Im Profanbau ergibt sich ein uneinheitlicheres Bild, da Hübsch teilweise an tradierte Lösungen (z.B. Landesgestüt; barocke Dreiflügelanlage), teilweise an italienische Bautypen ("Palast-Styl", Loggienarchitektur) oder zeitgenössische Bautypen (Hoftheater; Strafgefängnis) anknüpfte. Die theoretische Rückführung der Architektur auf das Wesentliche in den Frühschriften hat in einer reduktionistischen Architektursprache, die an den Stil um 1800 erinnert, ihr Pendant. Kriterien wie Dauerhaftigkeit, materialgerechte Konstruktion, einfache Zweckmäßigkeit und "Wohlfeilheit" bedingten auch hier eine Aufwertung der unverputzten Mauerwerke und der zierlichen Gesimse als Ausweis einer funktionalen Formensprache. Die für das gesamte Jahrhundert geltende Schere zwischen Theorie und Praxis, bekundetem Ideal und den Realitäten des Baugeschehens läßt sich auch für Hübschs Oeuvre feststellen.[2260] Eine Übereinstimmung mit seiner 1847 ausgeführten Theorie des öffentlichen Monumentalbaus läßt sich am ehesten bei Bildungsbauten wie z.B. dem Karlsruher Museum beobachten, während neue Bauaufgaben wie das badische

---

[2258]Zur allgemein hemmenden Wirkung der Baustildebatte in bezug auf die Baupraxis vgl. Döhmer (1976), 48

[2259]Merz, Rezension von "Die Architectur und ihr Verhältniß zur Malerei und Sculptur", Kunstblatt , Nr. 29, 1848, 200

[2260]s. Döhmer (1976), 140-41; Mann (1966), 99

Staatsgefängnis in Bruchsal zur Erweiterung seines architektonischen Spektrums zwangen. Diese Zweckarchitektur verkörperte nicht das Ideal des vollständig gewölbten, basilikal gegliederten, mit Kunst ausgestatteten Monuments, führt jedoch aus heutiger Sicht die "Bildsamkeit" des Hübschen Reformansatzes überzeugend vor Augen. Hier kommt der Architekt dem Anspruch, Gebäude nach zeitgenössischen, nicht historischen Bedürfnissen zu entwerfen und die neuesten technischen Errungenschaften einschließlich des Eisens zu nutzen näher als in den ikonologisch und ideologisch besetzten Bildungs- und Sakralbauten. Die Verbindung des Bogenstils mit dem Ziegelrohbau stellt einen zukunftsträchtigen Aspekt des badischen Rundbogenstils dar, der sich als preiswert und schnell zu errichtende Konstruktionsweise als Erfolgsmodell verbreitete und in die Lehre der polytechnischen Schulen in Deutschland aufgenommen wurde. Der Vorteil lag sowohl im technisch-ökonomischen Bereich als im unkünstlerischen Charakter des Rundbogenstils. So empfahl z.B. Ludwig Debo, Professor am Polytechnikum Hannover, 1862 ganz in Hübschs Sinn den Ziegelbau als leicht, billig, haltbar und bestens für Wölbsysteme geeignet. Noch 1878 lobte Rudolf Neumann die Vorzüge verschiedenfarbiger Ziegelmauerwerke , deren "milde Leuchtkraft" einen funktionalen Bau in "warmen natürlichen Farben" ermöglichten.[2261]

In der geometrischen Klarheit der Bauten, der Präferenz einfacher Grundrisse ohne Asymmetrien und der Vorliebe für glatte Quadermauerwerke blieb Hübsch zeitlebens ein "Klassiker". Daß diese sachliche Schlichtheit und strenge Selbstbeschränkung seines Stils eine Folge der Wertschätzung der altgriechischen Architektur ist, wurde im ersten Kapitel dargelegt. Die "größere Nüchternheit"[2262] des modernen Rundbogenstils faßte der Architekt als wichtigsten Unterschied zu mittelalterlichen Vorbildern auf und akzeptierte sie in seiner Baupraxis. Manns These, Hübschs Formensprache sei gegen die allgemeine Tendenz im Historismus einfacher und sachlicher geworden, ist dahingehend zu relativieren, daß die Vielfalt der "Elemente", adaptierten "Motive", Farben, Reliefs und architektonischen Verzierungen werkimmanent nach der Jahrhundertmitte zunahm.[2263] Die zwei Pole der "architektonischen Schönheit" spiegeln sich auch in der gebauten Architektur : Die "charakteristische" Hauptform blieb dem "prosaischen Mechanismus der

---

[2261]Neumann, "Ueber den Backstein" (Zeitschrift für Bauwesen, 28, 1878, 578) und L. Debo (1862), beide zit. n. D. Dolgner , "Der Stilpluralismus in Theorie und Praxis", in: Nerdinger (1997), 100

[2262]Hübsch, Bauwerke (1838), 6

[2263]A. Mann (1966), 61 Hübsch sei mit seiner Sachlichkeit 80 Jahre zu früh dagewesen.

Konstruktion" und dessen Zweckmäßigkeitsforderung treu, doch die Gliederung und Verzierung kam der "Forderung des Auges" nach dem Mannigfaltigen und Sinnlichen in größerem Umfang als im Frühwerk nach. Die Auflockerung der reduktiven Strenge geschah seit den dreißiger Jahren durch malerische , auf die Fernsicht berechnete, Gruppierungen (z.B. seitliche Kirchtürme), polychrome Wandflächen, nicht funktionsbedingte Gliederungen, reichere Friese , Gesimse und Terrakotten, Bauplastik und Malerei. Ähnlich wie Schinkel hielt es Hübsch vor dem Hintergrund der Ingenieursarchitektur nicht bei der "radikalen Abstraktion" seiner Anfänge, denn durch Konstruktion allein ließ sich der Kunstanspruch der Architektur nicht verteidigen. Was Schinkel durch das "Poetische und Historische" erreichte, strebte Hübsch durch den Einbezug von Plastik und Malerei als Träger der "höheren Idee" des Monuments an. Hübschs Selbstcharakterisierung als "lebender Renaissance-Architekt"[2264] wird in dem Konzept eines Zusammenwirkens der drei in Giorgio Vasaris Viten erörterten , freien Künste zu einer romantischen "Totalität" besonders deutlich.[2265] Der allgemein fließende Übergang vom Rundbogenstil der ersten Jahrhunderthälfte zur Neorenaissance nach 1850 konnte in Hübschs Praxis noch nicht geltend werden, weil die spätere Renaissance als untektonischer "Lügen-Stil" mit rein dekorativen Fassaden aus dem Bezugsrahmen möglicher Anknüpfungspunkte fiel. Da das Wesen oder der Kern der Architektur im Konstruktiven gesehen wurde, blieben die späten Bauten vom historistischen Paradigmenwechsel unberührt.

Durch das strenge Ausschließlichkeitsprinzip war ein Stilpluralismus im Oeuvre bis zuletzt ausgeschlossen. Ein historisches Kleid, das je nach Geschmack um ein Gerüst gelegt werden konnte - dieser Gedanke, der dem "malerischen Prinzip"[2266] und der Rolle der Ornamentik Auftrieb gab, war Hübschs erklärtes Feindbild. Darin mag auch einer der Gründe liegen, warum seine Architektur in der ersten Jahrhunderthälfte gefiel, jedoch schon ab 1875 als karg, nüchtern, einfallslos, berechnend oder gequält bewertet und bald darauf vergessen wurde.[2267] Hübsch hatte aus dem biedermeierlichen Sparsamkeitsgebot eine ästhetische Qualität gemacht. Er favorisierte tektonische Bauarten, hielt an der Entsprechung von Innen

---

[2264]Hübsch 1847 (1985), 232; s. Kap. II.2
[2265]G. Vasari , Le vite dei più eccellenti pittori, scultori et architetti (1568), dt. Übersetzung von L. Schorn /E. Förster, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567, Neuausgabe in 6 Bänden hrsg. von J. Kliemann, Worms 1988, I, 55-68
[2266]s. z.B. zu F. A. Stülers stilistischem Pluralismus im Entwerfen von Fassaden Börsch-Supan 1977, 111
[2267]Woltmann (1875); Valdenaire (1926); s.a. Einleitung

und Außen und einer darauf bezogenen Fassadengliederung fest ; die Zukunft brachte jedoch mit der Popularität manieristischer und barocker Architektur eine gegenläufige Architekturästhetik. Es war dies die Konsequenz eines nicht mehr notwendigen Zusammenhangs zwischem dem "streng objectiven Skelett" und der Verzierung seiner Flächen, der zur von Hübsch frühzeitig prophezeihten, im 20. Jahrhundert geschmähten Stilarchitektur führte. Bereits in seiner Lebensspanne hatte die stilistische Wahlfreiheit sowohl den vorfunktionalistischen Rationalismus als auch die dogmatischere Neogotik untergraben. Keine der theoretischen Begründungsversuche konnte praktisch die Suprematie eines Baustils herstellen.[2268] Schon als Jurymitglied im Münchner Wettbewerb zu einem Maximilianeum (1850 - 1852) mußte Hübsch den "unwahren" Pluralismus der Stile als nicht mehr einzudämmende Realität akzeptieren.[2269]

Jede Rezeption historischer Formen muß deren ursprünglichen Inhalt verändern; Panofsky hat dies für sämtliche Renaissancen der europäischen Kunst dargelegt.[2270] Im 19. Jahrhundert stellte sich das Problem vielleicht nur schärfer, weil zuviel zur selben Zeit "wiederbelebt" wurde und die übergeordnete Bezugsgröße eben trotz aller gegenteiligen Verlautbarungen der Architekten die Geschichte war. Architektonische Formen waren zugleich als historisch bereits definierter Bedeutungsträger gemeint ; auch der nicht an ein Bausystem gebundene Rundbogenstil entkam den historisierenden Tendenzen letztlich nicht. Wenn Hübsch die "lackirte Eisenhalle" als neuen Prototyp vehement ablehnte, tat er dies aus demselben Grund wie Gottfried Semper[2271] : sie war historisch und damit ideell "unbesetztes" Zeichen ohne assoziativen Verweis auf das Geschichtliche - oder in Schinkels Worten nicht länger Träger der poetischen Idee.[2272] Mit der Ablehnung eiserner Bauten und der Abtrennung der Monumentalbaukunst von der bloßen "Utilitätsarchitectur" vertrat Hübsch einen mehrheitsfähigen Standpunkt. Wie den

---

[2268]s. Peter Collins, Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950, London 1965, 62

[2269]A. Hahn, in: 100 Jahre Maximilianeum, München 1952, 157-159 u. Anhang dieser Arbeit

[2270]E. Panofsky, Die Renaissancen der europäischen Kunst, Frankfurt a.M. 1990, 17-22

[2271]Semper, Der Stil, Bd. II, 1863, 263 f.

[2272]"Sehr bald gerieth ich den Fehler der rein radikalen Abstraktion, wo ich die ganze Conception für ein bestimmtes Werk der Baukunst aus seinem nächsten trivialen Zweck allein und aus der Construction entwickelte; in diesem Fall entstand etwas Trockenes, Starres, das der Freiheit ermangelte und zwei wesentliche Elemente, das Historische und das Poetische, ganz ausschloss." (A. von Wolzogen , Aus Schinkels Nachlaß, Bd. III, 373-4), hier n. E. Forssman (1981), 9

meisten Zeitgenossen war auch ihm die "Tradition" eine Verpflichtung, deren Last zwar artikuliert, deren sinnstiftende Dimension aber nicht bestritten wurde.

Als Theoretiker zählt Hübsch zu den ersten Architekten, die im Gegenzug zur idealistischen Ästhetik zu Beginn des Jahrhunderts einer betont materialbezogenen, rationalistischen oder auch "vorfunktionalistischen" (Döhmer) Architekturtheorie zum Durchbruch verhalfen und damit zur Verwirklichung stilistischer Alternativen in der öffentlichen Baupraxis durch das eigene Beispiel ermutigten . Die historische und funktionale Betrachtung antiker Bausysteme in den Frühschriften diente der Klärung des Wesens der Architektur und ihrer Gesetzmäßigkeiten. Über den Weg einer vom französischen Rationalismus sich herleitenden, konstruktiv-zweckorientierten Architekturauffassung entwickelte sich in mehreren Stufen aus der romantischen Klassizismuskritik eine eigenständige Position. Diese synthetisierte die tektonische und funktionale Klarheit griechischer Tempel mit einer teils frühchristlichen, teils renaissancistischen Aufassung der Wandarchitektur und einer Hinwendung zur Ziegelbauweise und Polychromie der nachklassischen Architekturperioden. Hübschs Theoriebildung spiegelt sich dabei in einem entscheidenden Punkt von Anfang an in der architektonischen Praxis wieder : im rigorosen Bruch mit Weinbrenners Verwendung der Säulenordnung und seiner Orientierung an antiken Vorbildern. Die Idealität der Antike wurde durch eine relativistische Haltung ersetzt, die zunächst unter dem Primat der genügsamen Zweckerfüllung "auf dem einfachsten Weg" die Architektur auf ihre wichtigsten Elemente und ihre ureigenste Aufgabe, das Errichten von abgeschlossenen Räumen, zurückführte. Inwieweit Hübsch Weinbrenners Gedanken aufgriff und mit seinem Modell zweier Originalstile, dem Architrav- und Bogenbau, auf die damalige Architekturtheorie reagierte, wurde in den beiden ersten Kapiteln thematisiert. Da die beiden Konstruktionsweisen sich in Hübschs Theorie gegenseitig ausschlossen, brachte die Preisgabe der Antikenimitation einerseits neue Freiheit, die durch die moralische Kategorie der architektonischen Wahrheit andererseits wieder beschränkt wurde. Mit dem Integrationsmodell des Rundbogenstils besaß Hübsch zwar mehr Flexibilität durch die Überwindung technischer und proportionaler Grenzen, doch eine puristische Haltung verhinderte, alle Vorteile durch beliebige Kombinationen der "architektonischen Elemente" auch zu nutzen. Die richtungsweisenden Aspekte seines Stilkonzepts von 1828 sind neben der Ablehnung getreuer Stilnachahmung in der Aufwertung eines rationalen Entwurfsverfahrens nach den zeitgenössischen Gegebenheiten und im Plädoyer für die größere Spannweite gewölbter Ziegelbauten zu sehen. Mit der Verbesserung der

handwerklichen Ausführung von Gebäuden knüpfte Hübsch als Architekt und Lehrer an Weinbrenner an, machte jedoch das Baumaterial selbst zum ästhetischen Faktor. Seine Eisenkonstruktionen hingegen künden zwar vom Ingenieursgeist des Zeitalters der Industrialisierung, erhielten aber als feuersichere Bautechnik noch keine grundlegend stilbildende Qualität zugestanden. Seine Architekturauffassung, deren technisch-konstruktiver Schwerpunkt bis zum Spätwerk erhalten blieb, wurde von Semper zu Unrecht als "*grobmaterialistisch*" verurteilt. Für den Weinbrenner-Schüler war Architektur stets mehr als "reine Stoffkundgebung" , "durchgebildete Construction" oder "illuminierte Statik".[2273] Die Analyse seiner Schriften von 1847 und 1858 /62 hat gezeigt, daß sich sein Werk zwischen einer technisch-rationalistischen Architekturauffassung und einer romantisch-idealistischen , moralisch begründeten Gesinnung bewegt. In seine Technik- und Fortschrittsgläubigkeit mischten sich konservative Zweifel am beschleunigten Lebensrhythmus, an der Auflösung tradierter Hierarchien, der Nivellierung der Bauaufgaben und der Abwertung des Monumentalbaus. Das theoretische Bemühen, dessen Vorrangstellung als sinnstiftendes Ganzes und damit den Kunstcharakter der Architektur zu behaupten, ist die Kehrseite der Überbewertung von Material, Konstruktion und bürgerlichem Zweckmäßigkeitsdenken. Zu Beginn seiner Laufbahn erkannte Hübsch mit Cornelius, Schnorr u.a. im öffentlichen Monument ein Mittel, dem "Volk" durch die Rückversicherung im Geschichtlichen und Religiösen über die jüngsten gesellschaftspolitischen Brüche hinweg zu helfen. Die ästhetischen Überzeugungen und Weltanschauungsmomente in "Die Architectur und ihr Verhältnis" von 1847 knüpfen an dieses idealisierende Streben der "neuchristlichen" Kunstrichtung an. Vor dem Hintergrund der Neogotik im Kirchenbau spottete Hübsch über die Bezeichnung "germanischer Baustyl" und wehrte sich mit dem Hinweis auf die "weitere Sphäre" der *christlichen* (nicht katholischen) Religion gegen die dogmatische Verhärtung und nationale Eingrenzung des Kunst- und Stilbegriffs.[2274] Seine offene Theorie des Rundbogenstils repräsentierte die bessere Seite eines ästhetischen

---

[2273]Im Vorwort zu "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten" spricht Semper abfällig von einer süddeutschen Architektenschule und dem "materialistisch-struktiven Sinn". Es ist möglich, daß er damit nicht nur Klenze (s. Klose 1999, 258), sondern auch Hübsch (und Eisenlohr) meinte, s. Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, Bd. I , Die textile Kunst ... in Beziehung zur Baukunst, Neudruck der Frankfurter Ausgabe 1860, Mittenwald 1977, XX; 7

[2274]GLA 206/2299 (Evangelische Kirche Karlsruhe , 1853): "warum will man den Spitzbogenstyl ....*germanisch* nennen ?"; " Erstlich giebt es Dinge, die eine viel weitere Sphäre haben als die Nationalität, und zu solchen gehört zunächst die Religion, und namentlich auch der Kirchenbau."

Kosmopolitismus, der sich nun "neuchristlich-classisch" nannte. Von Hegels Dialektik beeinflußt, sollte das geschichtsphilosophische Konstrukt der drei aufeinanderfolgenden Zeitalter - des classisch-christlichen ("altchristlichen"), romantischen (Mittelalter) und "neuchristlich-classischen" (seit der Frührenaissance) - die historischen "Anknüpfungspunkte" für den Stil der Gegenwart legitimieren. Indem die Gegenwart als eine nach der Aufklärung wieder christlich geprägte Zeit gedeutet wurde, kamen einerseits nur "christliche Baustile" nach der Antike in Frage, andererseits konnte damit die Anlehnung an die gemeinsame "Hauptrichtung" der Architektur mit der "neuchristlichen" Malerei und Plastik argumentativ abgesichert werden. Die Neuausrichtung im badischen Bauwesen wurde somit als Wiederkehr zur wahren Architektur und christlichen Synthese - mit der ersten in der frühen Renaissance - dargestellt. Hübsch verschaffte seinem Stilkonzept nachträglich eine metaphysische Begründung. Mit dem Nachweis des "ächt christlichen Charakters" der frühchristlichen und byzantinischen Kirchenbauten gegen die Einwände der Neogotiker führte er seine Begründung des Kirchenbaustils der Gegenwart 1858 /62 lediglich im Medium einer Denkmälerpublikation weiter. Da der Rundbogenstil keine eindeutigen epochalen und nationalen Wurzeln hatte und das Fehlen normstiftender Dome oder Monumente gerade sein Vorzug war, mußte die Bauarchäologie ihm historische Autorität geben, der Universalismus des Stilkonzepts mit dem "ächt christlichen Charakter" verteidigt werden. So künstlich solche teleologischen Modelle heute anmuten, waren sie in der ideologisierten Debatte um den Baustil damals nicht selten. Die Analyse hat gezeigt, daß alle Schriften tendenziell apologetisch oder kontradiktorisch sind : die "neue Bahn" , die der Künstler sich brach, war zu rechtfertigen und zu begründen, gerade weil es die beschworene Objektivität , das sinnstiftende Allgemeine nicht mehr gab. Was der Künstler als streng notwendige Basis oder Grammatik des Stils erkannte, war seine eigene künstlerische Notwendigkeit - auch dies ein ins nächste Jahrhundert weisender Zug. Selbst ein objektivierter Stil ist immer auch ein unverwechselbar individueller, wird er auch durch den Rekurs auf Wissenschaft und Geschichte als ein auf allgemeinen Prinzipien basierender herausgestellt. Der zeitgenössische Zug zur Verwissenschaftlichung der Architekturtheorie prägte auch Hübschs Schriften und steht unvermittelt neben der von Romantikern wie Schlegel wiederbelebten Gattungshierarchie, die den Sakralbau an die höchste Stelle der Bauaufgaben stellte. Vergleicht man die Begründung der Anlage von Auditorien (1825) jedoch mit dem Konzept für basilikale "Landkirchen" (1838), wird die Künstlichkeit dieser

Gattungstrennung durch die Praxis *ad absurdum* geführt, oder wie Semper lakonisch bemerkte : Schall bleibt Schall, mag er geistlich oder weltlich sein.[2275]

Die Widersprüchlichkeit und Janusköpfigkeit der Hübschen Theorie und Praxis hat in der Vergangenheit zu den eingangs erwähnten Einordnungen geführt.[2276] Akzeptiert man die These, daß die Romantik Teil der beginnenden Moderne mit all ihren komplexen Widersprüchen war, erscheinen hochgestimmter Idealismus und technizistisch-rationalistisches, fortschrittsgläubiges Denken nicht als sich gegenseitig ausschließende Mentalitäten, sondern zwei Seiten derselben Münze. Nur auf der oberflächlichen Ebene formaler Analogien jenseits des historischen Kontexts läßt sich dieses Oeuvre in die gedankliche Nähe des Bauhauses rücken. Diese Übereinstimmung läßt sich - falls überhaupt - nur in der Suprematie der funktionalen Form und in der Definition der Architektur als Konstruieren von Räumen entdecken. Während der erstgenannte Versuch, als dessen prominentestes Opfer Schinkel gelten kann, zum angestrengten Modernitätsnachweis nach Art der "Pioneers of Modern Design" Pevsners führen muß, wird andererseits eine Etikettierung Hübschs als "Nazarener der Baukunst"[2277] den Blick für die modernen Aspekte verlieren : Bauten und Schriften würden dann in ein historisch einmaliges Ideengefüge einschlossen, dessen stillschweigende Grundlagen uns heute fremd geworden sind. Das Werk läßt sich weder auf das eine noch das andere Deutungsmuster festlegen. Hübschs Position in der deutschen Architekturgeschichte und -theorie anhand weiterer Funde und Rezeptionsprozesse zu präzisieren, bleibt eine Aufgabe künftiger Forschung. Die vorliegende Arbeit kann nur beanspruchen, das schriftstellerische und architektonische Werk erstmals im Zusammenhang exemplarisch präsentiert zu haben und ist nur ein " *Stein, den wir zum Baue tragen, doch nicht der Bau selbst.*"[2278]

[2275]Semper, "Ueber den Bau evangelischer Kirchen (1845), in: G. Semper, Kleine Schriften Mittenwald 1979, 456

[2276]vgl. Einleitung

[2277]Der Begriff wurde meines Wissens zuerst von Dehio verwendet, um die Basilikenliebe Friedrich Wilhelm von Preußen, zu kennzeichnen, s. L. Dehio (1961), 34-35. Dehio faßte die Basilikenbegeisterung des Königs als romantischen Gegenpol zum rationalen Streben Schinkels auf : Für den König seien Religion und Kunst wie bei den Nazarenern um Overbeck eine Einheit gewesen. Eine solche Sicht verharmlost die restaurative Tendenz dieses kulturpolitischen Ideals. Daß rationalistische Sachlichkeit und romantische Gesinnungsreligiösität kein Widerspruch sein müssen, dafür ist Hübsch m. E. ein gutes Beispiel. - N. Pevsner; Pioneers of Modern Design, Harmondsworth 1960 (1936[1])

[2278]Franz Kugler (1842), Vorwort, XII