

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Die Stadt Karlsruhe, ihre Geschichte und ihre Verwaltung

Goldschmit, Robert

Karlsruhe, 1915

Die bildende Kunst.

[urn:nbn:de:bsz:31-50261](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-50261)



Fünftes Kapitel.

Die Kunst.

A. Die bildende Kunst.

Von Karl Widmer.

1. Abschnitt.

Das 18. Jahrhundert.

1. Die Stadtgründung.

In die Geschichte der bildenden Künste tritt Karlsruhe gleich bei seiner Gründung mit einer eigenartigen, für ihre Zeit höchst charakteristischen Form der Stadtanlage ein.

Als Markgraf Karl Wilhelm den Entschluß faßte, sich im Hardtwald bei Durlach ein Schloß und eine Residenz zu bauen, stand das Bild der neuen Stadt in einem fertigen Plan für ihn von vornherein fest. Sie war nicht auf das natürliche Wachstum berechnet. Als eine Schloßstadt im eigentlichen Sinne des Wortes sollte sie durch die Bedürfnisse des fürstlichen Hofhalts, dem sie Zweck und Dasein verdankte, auch räumlich begrenzt bleiben. Das Schloß im Mittelpunkt gab dem ganzen Stadtplan Sinn und Zusammenhang. In einem weiten Raum, der über die Hälfte des abgesteckten Stadtgebiets einnahm, lagen um das Schloß die markgräflichen Gärten. An sie gliederte sich im Süden die eigentliche Stadt als eine Erweiterung des Hofes an, in der jedes Haus gleichsam zu einem Nebengebäude des Schlosses wurde. Im engeren Kreis umgab sich der Fürst mit seinem Adel: den Räten und „Cavalieren“, welche die „Zirkelhäuser“ am Schloßplatz bewohnten. Im weiteren Umfang schlossen sich daran die Häuser der Bürgerschaft, die vom Hof und Adel wirtschaftlich ebenfalls abhängig war. Mit dem Schloß sollten alle Teile der Stadt auf dem kürzesten Wege verbunden werden. Und wie die Stadt selbst, so auch ihre Umgebung: im Norden der Wald, in dem das fürstliche Jagdgebiet lag; im Süden die Landstraße, die von Durlach nach Mühlburg in bequemer Nähe des Schlosses vorbeiführte. Sie schloß als Haupt-

straße, später die „Lange Straße“ genannt, zugleich die Stadt nach Süden ab. In ihrer Mitte erweiterte sie sich zu einem kleinen Markt, an dem — als Gegenpol zum Schloß — die Hauptkirche mit dem Friedhof lag.

So ergab sich die Kreisanlage mit dem fächerförmigen, auf den Schloß-
turm gerichteten Straßensystem als die natürliche und zweckmäßige Lösung aus dem ersten Gedanken der Stadtgründung. Diese Gründung selbst aber entsprang dem herrschenden Zeitgeschmack, wie er uns in allen Residenzen des 17. und 18. Jahrhunderts entgegentritt und für den die Königsstadt Versailles das große Vorbild gegeben hat. Es ist der äußerste Gegensatz zu der natürlich gewachsenen, unregelmäßigen Bürgerstadt des Mittelalters. Die künstliche Stadt, von allen natürlichen und geschichtlichen Bedingungen des Bodens losgelöst und in die unbeschriebene Fläche einer Ebene hineingelegt, wird zum Ausdruck des unumschränkten, im Herrscher verkörperten menschlichen Willens; der gleiche Geist, der die soziale Abstufung der Einwohner nach streng abgeschlossenen Ständen beherrscht, kehrt auch in der geometrischen Gebundenheit und Regelmäßigkeit des Stadtplans wieder.

Die strengen Gesetze des fürstlichen Städtebaues erstreckten sich darum auch auf das einzelne Haus. In der regelmäßigen Stadt des 17. und 18. Jahrhunderts verlangte die Rücksicht auf die Einheit des Straßenbildes, daß auch die Wohnhäuser unter sich ein völlig gleiches Aussehen bekamen. Das machte die Aufstellung eines gemeinsamen Baumodells nötig. Die Grundform ist das regelmäßige Haus mit breiter Front und wagrechten Hauptlinien, wie es dem Ideal der Barockstadt: der Klarheit und Weiträumigkeit der Straßenanlage entspricht. In Karlsruhe hat Friedrich von Bakendorf, der Ingenieur und Baumeister Karl Wilhelms, dafür auch das Baumodell entworfen. Es sind kleine, einstöckige Holzhäuschen, im holländischen Stil ausgeführt, wie sie für derartige Stadtanlagen damals Mode waren und wie sie auch zu den bescheidenen Verhältnissen der ersten Einwohner paßten. Nur die Zirkelhäuser am Schloßplatz wurden zweistöckig, mit Arkaden im Erdgeschoß gebaut. Um die Ähnlichkeit mit den Ziegelbauten holländischer Landhäuser zu vervollständigen, wurden die Fassaden gleichmäßig mit roter Farbe angestrichen.

Der idyllische Charakter, den diese Bauweise der Residenz verlieh, wurde durch ihre Lage und Umgebung noch verstärkt. Im Süden stießen die letzten Häuser an die Obst- und Gemüsegärten der Bürger. Auch in der Stadt selbst wurden die Häuserreihen von Gärten und Höfen unterbrochen. Eine Einfriedigung, die aus einer Mauer mit einem Graben gebildet wurde, umgab die ganze Stadt mit Schloß, Gärten und Wohnhäusern und erhöhte noch das Gefühl des Abgeschlossenen, der patriarchalischen Zusammengehörigkeit von Hof und Bürgerschaft.

* * *

So glich das Ganze mehr einem herrschaftlichen Landsitz als einer eigentlichen Stadt. Aber gerade so lag es in der Absicht des Gründers, wie er ihr auch in dem Namen seiner Gründung Ausdruck verliehen hatte. Die Vorliebe für das Ländliche, die Sehnsucht nach Natur und Einsamkeit war ein allgemeiner Zug der Zeit. Sie hatte, wie so viele andere Schlösser und Residenzen des 18. Jahrhunderts, auch diese Schöpfung fürstlicher Laune ins Leben gerufen.

Die folgenden Zeiten haben diesen Charakter allmählich verwischt und auch die Züge des ältesten Stadtbildes der allgemeinen Entwicklung der Stadt mehr und mehr angepaßt. Die Bürgerhäuser aus den Tagen Karl Wilhelms sind bis auf wenige Reste, unter denen das alte Mansardenhäuschen in der nördlichen Kronen-Straße (Nr. 20) noch am unverfälschtesten ist, vom Erdboden verschwunden*). Auch das Schloß und seine Umgebung haben noch im selben Jahrhundert eine große Umwandlung durchgemacht. Aber der ursprüngliche Gedanke der Stadtanlage — der Fächerplan mit den zwölf ältesten Straßenzügen — hat sich erhalten und ist noch auf ein ganzes Jahrhundert die Grundlage für jede spätere Stadterweiterung geblieben. Er ist das wichtigste Denkmal aus der Zeit der Stadtgründung.

2. Die Zeit des neuen Schloßbaues (1750—1800).

Im Sinn einer idyllischen Schloßstadt, wie sie Karl Wilhelm geplant hatte, wäre die Entwicklung von Karlsruhe für alle Zeiten abgeschlossen gewesen, nachdem einmal der Kreis der ersten Stadtanlage ausgefüllt war. Neue Lebensbedingungen brachte ihr erst die Regierung seines Nachfolgers, des Markgrafen Karl Friedrich.

Von einer wesentlich moderneren Auffassung seiner Aufgabe erfüllt als die städtebauenden Fürsten aus der Schule Ludwigs XIV., sah er die Zukunft seiner Residenz darin, daß sie sich zur eigentlichen Hauptstadt seines Landes entwickeln sollte. Darum setzte er im Gegensatz zum Stadtgründer alle Mittel seiner fürstlichen Machtstellung daran, um ihr Wachstum zu fördern und ihr über die Schranken ihres künstlichen Daseins hinwegzuhelfen. Besondere Bedeutung bekamen seine Bestrebungen durch die geschichtlichen Ereignisse jener Zeit, die seine kleine Markgrafschaft zum Großherzogtum Baden erweiterten. Kein Ort seines Landes hat davon einen unmittelbareren Vorteil gehabt als die Residenz. So tritt Karlsruhe unter ihm in das zweite Stadium seiner Entwicklung, das mit der Regierung Karl Friedrichs einsetzt und am Anfang des 19. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht.

Schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts begann Karlsruhe über den Rahmen der alten Fächerstadt hinauszuwachsen. Mit der äußeren Vergrößerung der Stadt vollzog sich zugleich eine innere Umwandlung, die mit einer erneuten Bautätigkeit Hand in Hand ging. Das „holländische Dorf“ bekam allmählich städtischen Charakter. Unter den Bauaufgaben, durch die sich das Aussehen der Stadt in diesem Sinne veränderte, stehen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwei im Vordergrund. Es ist der Umbau des Schlosses und die Verbesserung des städtischen Häuserbaues.

Das Karlsruher Residenzschloß, so wie es der junge Markgraf bei seiner Thronbesteigung angetroffen hatte, konnte auf die Dauer den Ansprüchen einer fürstlichen Hofhaltung nicht genügen. Das „Favoritgebäude“ Karl Wilhelms war auf die äußerste Sparsamkeit berechnet gewesen. Es war flüchtig ausgeführt und von bescheidenem architektonischem Ansehen. Nur die Umfassungsmauern waren aus Stein*), das Innere sowie der Schloßturm

*) Zahlreichere Beispiele finden sich noch in dem ehemaligen „Klein-Karlsruhe“.

**) Emil Gutman, Das Großherzogliche Residenzschloß zu Karlsruhe, 1911, St 21. Von ihm sind auch die im folgenden angeführten Daten festgestellt.

aus Fachwerk. Die Räume waren zu klein geworden, viele Teile außerdem schadhaft bis zur Baufälligkeit. Die Erbauung eines neuen Schlosses war dringend notwendig geworden.

Nach der Sitte der Zeit wurden mehrere Architekten gleichzeitig aufgefördert, dafür Pläne auszuarbeiten, unter ihnen Balthasar Neumann, der berühmte Baumeister der Würzburger und Bruchsaler Fürstbischöfe. Von ihm stammt der Gedanke, statt eines völligen Neubaus einen Umbau des alten Schlosses vorzunehmen. Die Ausführung dieser Aufgabe übertrug der Markgraf schließlich einem seiner eigenen Leute, dem Hofjunker und Grenadierleutnant Friedrich von Kehlau.

Es ist das persönliche Verdienst Karl Friedrichs, das Talent dieses Mannes entdeckt zu haben. Er befreite ihn vom Militärdienst und ließ ihn auf seine Kosten in der Architektur ausbilden. Im Jahre 1750 schickte er Kehlau nach Paris zu Louis Philippe de la Guépière, der bald darauf als Kettis Nachfolger am Stuttgarter Schloßbau selbst nach Deutschland übersiedelte. Als Lehrer Kehlau's hat La Guépière auch an der Erbauung des Karlsruher Schlosses persönlich mitgewirkt, und es ist heute nicht mehr möglich, im einzelnen auseinanderzuhalten, was unmittelbar von Kehlau und was von seinem französischen Meister ist.

Bei der Umgestaltung des Schlosses wurde der Kern der alten Architektur beibehalten: die Umfassungsmauern des Mittelbaues (des Corps de Logis) samt den schrägen Flügeln und der Turm blieben stehen. Dagegen ist der ganze innere Ausbau, die Einteilung wie die Ausstattung der Räume, neu.

Den Mittelpunkt der Raumanlage bildet der Marmorsaal, der große Festsaal im Hauptgeschoß über dem Vestibül. Als Hauptrepräsentationsraum des Hauses ist er auch besonders glänzend ausgestattet. Die Wände sind in grauem Stuckmarmor mit Gold verkleidet und „à l'italienne“ mit flachen Pilastern gegliedert.

Im übrigen zeigt die Ausstattung des Schlosses in den Dekorationsformen des herrschenden Rokoko einen verhältnismäßig einfachen Geschmack. Sie ist weniger auf repräsentativen Prunk angelegt, als es sonst in den Fürstenschlössern des Barock üblich war. Wie hier der Wille des fürstlichen Bauherrn zum Teil unmittelbar eingegriffen hat, das sehen wir bei der Schloßkirche, die auf seinen ausdrücklichen Wunsch „zierlich, aber keineswegs kostbar“ werden sollte. Um so mehr galt es jenen verfeinerten Ansprüchen gerecht zu werden, die das 18. Jahrhundert unter dem Einfluß des französischen Palaisbaues vor allem an die Wohnlichkeit der Schlösser stellte. Besonderes Gewicht wurde dabei auf die bequeme Einteilung des Raums gelegt; der Unterschied zwischen Wohnraum und Repräsentationsraum wurde auch in der Größe und Ausstattung der Zimmer sorgfältiger berücksichtigt als in den schematischeren Raumanlagen des älteren Schloßbaues. Für die fürstlichen Gemächer hatte sich die Einteilung in „Appartements“, in zusammenhängende Gruppen, die mindestens „ein Vorzimmer, ein Audienz- oder Paradezimmer, ein Schlafzimmer und eine Garderobe“ enthalten mußten, als Norm herausgebildet. Sie dient auch im Karlsruher Schloß als Grundlage für die Einteilung der Wohnräume des Markgrafen und seiner Gemahlin.

Unter den architektonischen Umbauten, durch die sich auch die äußere Erscheinung des Schlosses verwandelte, ist an der Gartenseite die Anlage

des steinernen Galeriebaues an Stelle des alten Holzganges, die den Turm mit dem eigentlichen Schloß verbindet, am wichtigsten. Das Obergeschoß wurde als Bankettsaal eingerichtet; er bildet mit dem Marmoraal und dem Spiegelrondell im Turm die in die Hauptachse des Schlosses gelegte Flucht der gesellschaftlichen Festräume.

Noch eingreifender waren die Veränderungen an der Hauptfront. Die beiden Schloßflügel wurden verkürzt und dafür zwei selbständige Seitenbauten: die Schloßküche im Westen und die Bibliothek im Osten, eingeschoben. Das gab als künstlerische Vermittlung zwischen dem Schloß und seinen Nebengebäuden eine bessere Gliederung der Gesamtarchitektur. Der Mittelbau wurde um ein Halbgeschoß erhöht und mit einer Attika gekrönt. Die Enden der Schloßflügel wurden durch pavillonartige Verstärkungen betont, um den architektonischen Rahmen des Hauptgebäudes straffer zusammenzufassen. Zuletzt erhielt die Fassade ihren Schmuck von zierlichen Barockornamenten.

In der Hauptsache hat der Umbau des Schlosses 30 Jahre gedauert. 1752 hatte der Markgraf den Befehl zur Ausführung der Reßlauschen Pläne gegeben. 1775 war das Innere fertig; 1782 waren auch die Arbeiten am Äußeren beendet, bis auf den Turm, dessen welsche Haube jetzt nicht mehr zur übrigen Architektur paßte. Er bekam 1785 durch Wilhelm Jeremias Müller das kuppelartige Dach.

Von Müller sind auch die neuen Marstallgebäude an der Ostseite des Schloßplatzes erbaut worden. Dagegen blieben von den Nebengebäuden des alten Schlosses die drei Orangerien an der Westseite stehen. Die beiden äußeren, die jetzt als Magazingebäude des Hoftheaters dienen, sind bis auf den heutigen Tag erhalten. Sie gehören zu den wenigen Resten der ältesten Karlsruher Architektur, die noch bis in die Zeit des Stadtgründers zurückreichen.

So entstand das Karlsruher Schloß in seiner heutigen Gestalt: nicht als ein Werk aus einem einzigen Guß, sondern als eine Verschmelzung von Altem und Neuem, in der sich die Arbeit von mehreren Generationen abgelagert hat. Dem aufmerksamen Blick werden die Spuren der ungleichen Hände nicht entgehen. Zu den schönsten Teilen des neuen Schloßbaues gehören gerade die, wo der Künstler am frischesten, von der älteren Grundlage am unabhängigsten schaffen konnte, wie die Seitenbauten mit den anstoßenden Teilen der Schloßflügel und die Gartenseiten. Gleichwohl ist auch das Ganze eine glänzende Lösung des gestellten Problems. Je größer hier die Schwierigkeit war, desto bedeutender erscheint die Leistung der Baumeister, die aus der Verarbeitung der verschiedenartigen Elemente ein selbständiges Kunstwerk von harmonischer Gesamtwirkung geschaffen haben.

Seine Vollendung erhielt das Bild der Schloßarchitektur aber erst als Abschluß des Raums, für den sie von vornherein gedacht war. Die Gartenanlagen des Schloßplatzes, die an die Stelle des alten Lustgartens traten, sind mit ihrem Schmuck von Brunnen und Bildwerken zwar erst im Laufe des nächsten Jahrhunderts vollendet worden. Ihren Mittelpunkt bildet jetzt das Denkmal Karl Friedrichs, das von Schwanthaler modelliert und 1844 aufgestellt worden ist. Es hat aber der künstlerischen Einheit des Bildes wenig geschadet, daß es nicht von einer Hand ausgeführt ist und daß es im einzelnen mancherlei Spuren seiner allmählichen Entstehung zeigt. Denn

durch das Ganze klingt die Stimmung jener feinen Kultur, aus der die Architektur des Schlosses selbst hervorgegangen ist und der das Karlsruher Residenzschloß seine künstlerische Bedeutung verdankt: nicht als eines der großartigsten, aber als eines der anmutigsten Kulturdenkmäler des 18. Jahrhunderts.

* * *

Gleichzeitig mit dem Neubau des Schlosses hatte der Markgraf auch die zweite große Aufgabe: die architektonische Umgestaltung des Stadtgebiets, in Angriff genommen. Eines ergab sich aus dem anderen. Eine Zeitlang hatte Karl Friedrich wohl geschwankt, ob er die Residenz wieder nach Durlach zurückverlegen sollte. Nachdem er sich aber endgültig dafür entschieden hatte, in Karlsruhe zu bleiben, sollte mit dem Schloß auch die Stadt ein vornehmeres, ihrer Bedeutung als Hauptstadt angemessenes Aussehen bekommen. Zu diesem Zweck wurde Reklau schon 1752 beauftragt, ein neues Baumodell auszuarbeiten. Es schreibt zweistöckige Häuser mit steinernen Fassaden vor. Mit der Einführung der neuen Bauweise wurde auch die erste Stadterweiterung ins Werk gesetzt. Sie ist im wesentlichen eine Fortsetzung der alten Fächerstadt nach Süden und hat sich damals hauptsächlich im östlichen Teil der heutigen Altstadt ausgedehnt. Im Jahre 1765 wurde mit der Verlängerung der Kronen-Straße über die Lange Straße hinaus der Anfang gemacht.

Die ersten Häuser des neuen Modells scheinen in der unmittelbaren Nähe des Schlosses entstanden zu sein. Hier baute 1752 der Hof das Eckhaus des Zirkels und der Waldhorn-Straße, in dem sich heute das Hofbauamt befindet. Auch die meisten Zirkelhäuser am Schloßplatz sind damals nach Reklaus Modell neu gebaut worden*). Von den Bürgerhäusern aus dieser Zeit haben sich namentlich im östlichen Zirkel, in der südlichen Kronen-Straße und in der Zähringer-Straße — in Stadtgegenden, wo auch die spätere Entwicklung am wenigsten in das alte Stadtbild eingegriffen hat — noch größere Gruppen erhalten. Ihre Entstehungszeit läßt sich an den charakteristischen Ornamenten des ausgehenden Rokoko leicht ablesen: den Spiegeln und verkröpften Tür- und Fensterumrahmungen, den Triglyphen, Laubschnüren und dergleichen, in denen sich zum Teil schon der beginnende Einfluß der Antike ankündigt. Die neuen Quartiere wurden damals hauptsächlich vom Adel und von den wohlhabenderen Bürgern aufgesucht. Das spricht sich auch im Charakter der neuen Wohnhäuser aus. Trotz ihrer Bescheidenheit haben sie etwas Aristokratisches. In der schlichten Anmut ihrer zierlichen und doch kräftigen Formen liegt noch jener reiche Gehalt an innerer Kultur, der das Spätbarock in seinem Übergang zum Empire zu einem der feinsten Stile des bürgerlichen Wohnhauses gemacht hat.

Der Hauptvertreter des Karlsruher Übergangsstils ist Wilhelm Jeremias Müller, der Mitarbeiter Reklaus am Karlsruher Schloß. Hier war er durch die Natur seiner Aufgabe noch an eine zurückhaltende Unterordnung unter die Arbeit des leitenden Architekten gebunden. Bedeutender konnte

*) Von den alten Zirkelhäusern aus der Zeit der Stadtgründung steht noch der Kern in der Häuserreihe zwischen Ritter- und Herren-Straße, datiert 1719.

sich sein Talent in seinen selbständigen Werken entfalten. Seine Haupttätigkeit fällt in das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts. Nicht nur der Privatbau hat damals zu einem großen Teil in seinen Händen gelegen. Er hat in einer Reihe größerer Werke auch der Karlsruher Monumentalkunst in dieser Zeit den Stempel seines reichen und feinen Geistes aufgeprägt. Sein Hauptwerk ist die Gestaltung des Durlacher-Tor-Platzes gewesen, der 1772 als Abschluß der Stadterweiterung nach Osten angelegt wurde. Leider ist von der ganzen Architektur des Platzes, welche die Torbauten mit den angrenzenden Gebäuden umfaßte, nur noch das ehemalige Jagdzeughaus mit den beiden Seitenbauten erhalten. Während Müller hier bei einer verhältnismäßig schlichten Formengebung namentlich durch die räumliche Gruppierung ein stimmungsvolles Architekturbild geschaffen hat, hat er in zwei anderen Werken noch einmal den ganzen Formenreichtum des Spätbarock zusammengefaßt. Es ist das Andlaw'sche Haus am ehemaligen Linkenheimer Tor, das nach seiner bekanntesten Bewohnerin, der Königin Friederike von Schweden, vom Volk später das Schwedenpalais genannt wurde, und die kleine Kirche, die 1771 für den kalvinistischen Gottesdienst erbaut wurde. Hier, wo Müller aus dem Vollen schöpfen konnte, gibt er auch den stärksten persönlichen Ausdruck seiner Kunst. In der Schönheit ihrer bei allem Reichtum doch maßvollen Formen, ihrer fleischigen und doch feinen Materialbehandlung gehören diese beiden Gebäude zu den wertvollsten Baudenkmalern von Karlsruhe. Sie bilden mit den schönsten Teilen der Schloßarchitektur zusammen die Hauptrepräsentanten der künstlerischen Kultur ihrer Zeit.

* * *

Das neue künstlerische Gewand, das Karl Friedrich seiner Stadt geben wollte, blieb freilich Stückwerk. Trotz aller Gnadenbriefe und Bauvergünstigungen schritt die Einführung der verbesserten Bauweise nur langsam voran. Noch immer lagen zwischen den ausgebauten Strecken offene Baustellen, und das Unfertige des Straßenbildes wurde nur um so ärger, seit sich die Bauten des zweiten Modells zwischen die alten einstöckigen Häuschen drängten. Es hätte noch Jahrzehnte gebraucht, bis aus der Umgestaltung der Stadt ein fertiges Bild entstanden wäre.

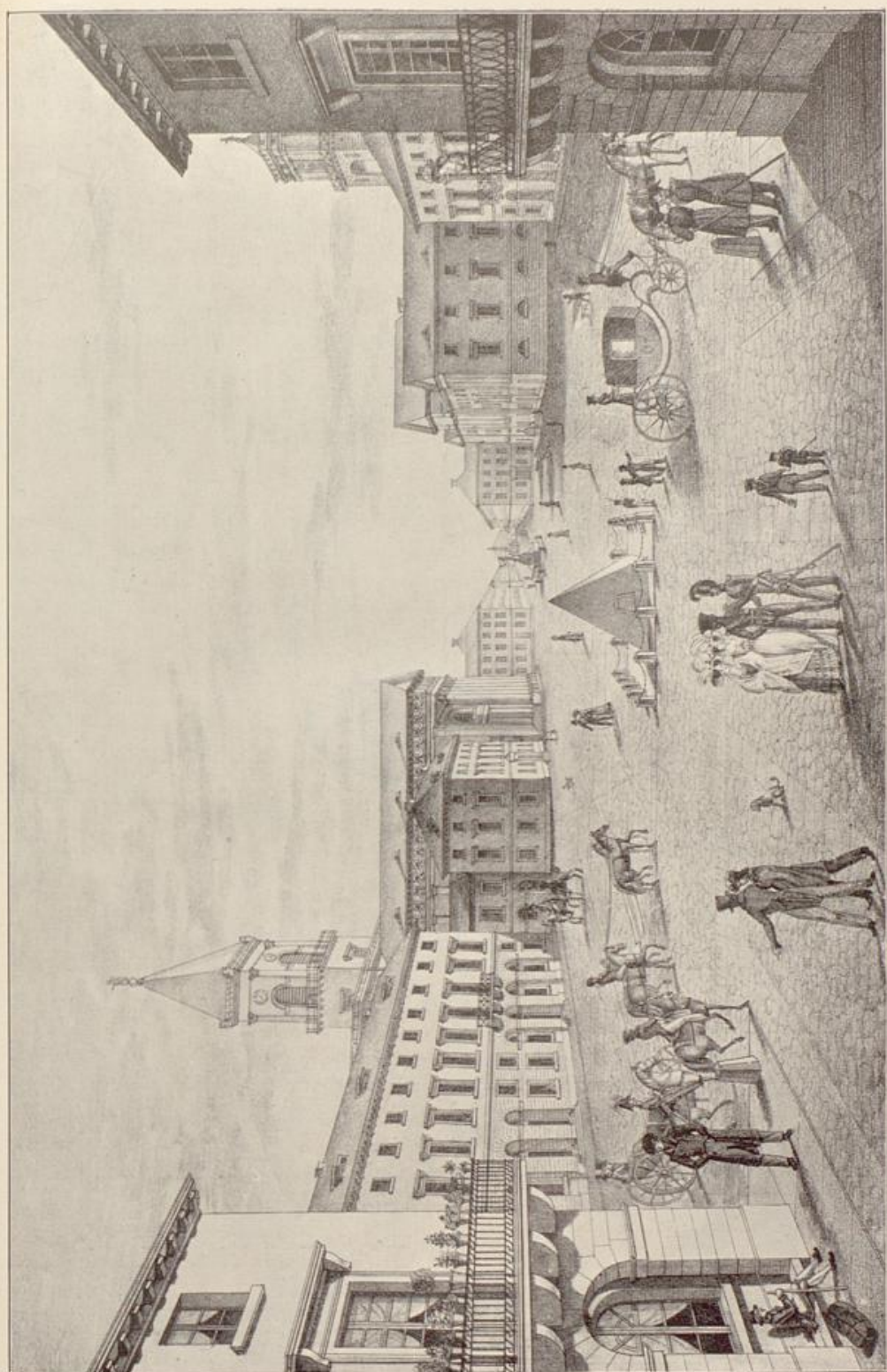
Bevor dies aber geschehen konnte, traten Ereignisse ein, welche in der architektonischen Entwicklung der Stadt abermals eine Umwälzung herbeiführten. Damit beginnt der bedeutendste Teil der Karlsruher Baugeschichte.

2. Abschnitt.

Friedrich Weinbrenner und seine Zeit.

Mehr als jemals vorher und nachher hat die Karlsruher Baukunst am Anfang des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß einer großen Persönlichkeit gestanden. Es ist Friedrich Weinbrenner, der Schöpfer der Karlsruher Empirestadt.

Weinbrenner ist aus dem Bauhandwerk selbst hervorgegangen. Als Sohn eines Karlsruher Zimmermanns hat er die praktische Schule des Baumeisters zuerst auf dem Zimmerplatz seines Vaters durchgemacht und ist durch den



Marktplatz im Jahre 1828.



frühen Tod seiner Eltern auch bald in die selbständige Leitung eines eigenen Baugeschäfts hineingestellt worden. Die ersten großen Eindrücke von seiner Kunst empfing er von den gotischen Domen in Freiburg und Straßburg. Aber erst als er 24 Jahre alt war, konnte er dem Drang nach einer höheren künstlerischen Ausbildung in seinem Berufe folgen. Er ging auf die Wanderschaft durch die berühmtesten Kunststätten Deutschlands und besuchte in Wien und Berlin die Akademie. Das entscheidende Ziel seiner künstlerischen Wanderjahre aber wurde Rom. Er hatte sich in Berlin mit einem Kreis klassizistisch gesinnter Künstler befreundet, unter denen der Maler Carstens der bedeutendste war. Auf den Rat seiner Berliner Freunde begab er sich im Jahre 1792, von Carstens begleitet, auf den Weg nach Italien, an die Quellen der klassischen Kunst.

In Italien trat die Antike vollends in den Mittelpunkt seiner künstlerischen Gedankenwelt. Er bildete seine eigene Formsprache an den klassischen Ruinen von Rom, Pästum und Pompeji und lebte sich, indem er aus den Übersetzungen der griechischen und römischen Schriftsteller auch seine Kenntnisse der alten Geschichte und Kultur erweiterte, völlig in den Anschauungskreis des Klassizismus ein. Auch von den Meistern der Renaissance hat gerade der Klassizist Palladio durch seine Bücher einen unmittelbaren Einfluß auf seine Behandlung antiker Formen ausgeübt. Nach einem fünfjährigen Aufenthalt in Rom kehrte er im Jahre 1797 als reifer Künstler in die Heimat zurück. Hier erwartete ihn die große Aufgabe, die im eigentlichsten Sinne des Wortes sein Lebenswerk geworden ist.

* * *

Schon am Ende des 18. Jahrhunderts hatte Karl Friedrich beabsichtigt, seiner Residenz als Kern- und Mittelpunkt der Stadterweiterung einen neuen Marktplatz zu geben, auf dem die wichtigsten öffentlichen Gebäude vereinigt werden sollten. Die folgenden Kriegsjahre unterbrachen aber die Bautätigkeit eine Zeitlang. Erst im Jahre 1801 konnten die alten Pläne wieder aufgenommen werden, und jetzt wurde Weinbrenner, dem der Markgraf inzwischen die Leitung des öffentlichen Bauwesens übertragen hatte, mit der Ausführung betraut. Während am Marktplatz die ersten Häuser gebaut wurden, traten die großen Ereignisse der Napoleonischen Zeit ein, die auch für Karlsruhe wieder eine Epoche des Wachstums — die größte seit seinem bisherigen Bestehen — heraufführten. Durch die Gründung des Großherzogtums Baden wurde es aus einer markgräflichen Residenz zur Hauptstadt eines deutschen Mittelstaates. In einem Jahrzehnt (von 1803 bis 1813) stieg die Zahl der Einwohner von etwa 4500 auf mehr als 13000.

Damit bekam auch die Aufgabe Weinbrenners eine außergewöhnliche Bedeutung. Die Stadterweiterung wuchs zur Größe einer förmlichen zweiten Stadtgründung an. Nicht nur die Grenzen des städtischen Weichbildes wurden auf den ganzen Umfang der heutigen Altstadt ausgedehnt, sondern auch das innere Bild der Stadt wurde völlig neu gestaltet. Bei dieser zweiten Stadtanlage wurde der Schwerpunkt der Entwicklung mehr nach Westen verschoben. Zwischen dem Marktplatz, dem Ettlinger und dem Mühlburger Tor, das entsprechend dem Durlacher Tor über die alte Stadtgrenze hinausgerückt wurde, liegt das Hauptgebiet der Weinbrennerstadt.

So wurde — und diesmal in weit größerem Stile als bei der ersten Stadtgründung — noch einmal die Erbauung einer ganzen Stadt in die Hand eines Mannes gelegt. Es war eine in der Geschichte der Baukunst einzigartige Aufgabe, wie sie einem Künstler freilich auch nur durch den Bausinn eines Fürsten von unumschränkter Macht gestellt werden konnte. Dadurch konnte vom Stadtplan bis zum letzten Bürgerhaus das Ganze zum Werk eines einheitlichen künstlerischen Willens werden. Nur darin war Weinbrenner gebunden, daß die neue Stadt dem gegebenen Kern der älteren Stadtanlage organisch angegliedert werden mußte. Die Lösung ergab sich aber von selbst, da die künstlerischen Grundsätze des Städtebaues im Barock und Klassizismus im wesentlichen dieselben sind. Die Regelmäßigkeit und Symmetrie blieb Richtschnur der ganzen Entwicklung. Lange Straße und Schloß-Straße — die heutige Kaiser-Straße und Karl-Friedrich-Straße — bildeten die Achsen des neuen Stadtplans. An ihre Kreuzung, an die Stelle, wo früher die Kirche mit dem Friedhof lag, wurde jetzt der Mittelpunkt der Stadt gelegt. Hier bekam sie auch ihren architektonischen Höhepunkt: den Marktplatz mit dem Rathaus und der tempelartigen Hauptkirche.

Die Erbauung dieses Platzes hat im ganzen etwa zwei Jahrzehnte gedauert. Im Jahre 1802 war mit den Privathäusern am Marktplatz begonnen worden. 1807 wurde der Grundstein zur evangelischen Kirche gelegt. 1825 war auch das Rathaus fertig. Auch die meisten anderen Monumentalbauten Weinbrenners sind in diesem Zeitraume entstanden: so der Rondellplatz mit seinen Palästen, das „Museum“ (1813), das Ständehaus (1823). Der wichtigste darunter ist die im Stil des römischen Pantheons erbaute katholische Kirche St. Stephan, die 1808 angefangen wurde und 1814 eingeweiht werden konnte.

Gleichzeitig begann wieder eine lebhaftere Bautätigkeit durch die frisch zugezogenen Einwohner, so daß sich die neuen Straßenzüge auch bald mit Wohnhäusern füllten. Selbstverständlich hat Weinbrenner auch für die Bürgerhäuser das Modell geschaffen. Oberstes Gesetz war dabei noch immer die Rücksicht auf die Einheitlichkeit des Straßenbildes: innerhalb der gleichen Straßen sollten wieder gleichmäßige Fassadentypen mit gleichen Stockwerkshöhen und mit durchgehenden wagrechten Linien entstehen. Doch wurde im ganzen jetzt eine größere Mannigfaltigkeit angestrebt, wie sie aus künstlerischen sowie aus praktischen Gründen geboten schien. Vor allem wurde die Höhe der Häuser nach der Breite und Lage der Straßen abgestuft. Der Grundgedanke war dabei, daß das Stadtbild sich von außen her nach den öffentlichen Plätzen als seinen monumentalen Mittelpunkten rhythmisch aufbauen solle. Am Marktplatz wurden deshalb die vornehmen Bürgerhäuser in der Nachbarschaft der städtischen Monumentalgebäude vierstöckig gebaut. Die Hauptstraßen bekamen drei Stockwerke. Nur in der unmittelbaren Nähe des Schlosses sollten mit Rücksicht auf die Wirkung der Schloßarchitektur alle Häuser nur zwei Stockwerke erhalten. Zweistöckig oder einstöckig sollten die Handwerker und die kleinen Leute ihre Häuser in den Nebenstraßen und am Rande der Stadt bauen. Die künstlerischen Absichten des Stadterweiterungsplans stießen freilich auch jetzt noch auf mancherlei Hindernisse. Vor allem konnte eine Einheit des Straßenbildes nur in den ganz neuen Stadtteilen durchgeführt werden. Besondere Sorge machte Weinbrenner, daß die Lange

Strasse noch immer in einem unfertigen Durcheinander „von großen und kleinen Häusern, von Neubauten und Ruinen“ stehen blieb. Er wollte diesen Uebelstand mit zwei durchgehenden Kolonnadenreihen maskieren*). Aber dies wie so vieles andere von Weinbrenners Gedanken ist aus Mangel an Geldmitteln nicht zur Ausführung gelangt.

Auch innerhalb der einzelnen Häuserblocks sollte überall auf eine rhythmische Gliederung der Massen gesehen werden. Nach dem Gesetz der Symmetrie wurden Gruppen geschaffen: gewöhnlich von einem überragenden und durch einen Giebel betonten Mittelbau mit zwei flügelartigen Seitenbauten, so wie es bei der Hauptkirche am Marktplatz am großartigsten durchgeführt worden ist. Die antiken Motive des Empirestils: Säulenstellungen, Pilaster, Giebel u. dgl. sollten das Straßenbild bereichern. Gärten sollten das Einerlei der Häuser unterbrechen und die Straßenabschlüsse überall durch den Blick auf Monumentalbauten, Prachtthore u. dgl. betont werden.

* * *

Weinbrenner war mit der frischen Begeisterung seiner auf dem klassischen Boden Italiens gereiften Kunstanschauung an sein Werk herangegangen. So entstand vor seinem Geist das Bild der neuen Stadt, wie es ihm die großen Vorbilder des römischen Städtebaues eingegeben hatten; die Antike hatte ihm seine bedeutendsten Züge verliehen.

Freilich die Antike, wie sie Weinbrenner mit seinen Augen ansah. Wenn dem Zeitalter, dem er angehörte, die Kunst der Alten auch als das höchste Maß aller künstlerischen Größe und Schönheit galt, so war doch die Baukunst jener Zeit noch zu lebenskräftig, um bei der künstlichen Rekonstruktion einer fremden Formenwelt stehen zu bleiben. Auch das Empire ist noch der Trieb einer lebendigen Entwicklung, die aus dem freien Schaffen schöpferischer Talente einen neuen Stil hervorgebracht hat. So liegt auch Weinbrenners Größe gerade in der künstlerischen Unbefangenheit, mit der er die Antike aufgefaßt und in seine Sprache übersetzt hat.

Der Grundzug von Weinbrenners Kunst ist der Adel der Einfachheit. Insofern ist sie der reinste Ausdruck des klassischen Formengeistes. Als Befürworter eines neuen, von der Antike abgeleiteten Kunstideals fühlte sich Weinbrenner auch im eingestandenem Gegensatz zu seinen Vorgängern. Gleichwohl ist er auch ohne den Zusammenhang mit der älteren Tradition nicht denkbar. So wie das Empire im Grunde nur eine neue Form der schon im Barock ausgesprochenen Gedanken der Städtebaukunst ist, so beruhen nicht nur die Grundformen der Straßenanlage und des Häuserbaues auf der älteren Überlieferung, sondern der Einfluß des Barock macht sich auch in vielen Einzelheiten geltend. So sind z. B. die hohen Bogenfenster, wie sie namentlich in Verbindung mit dem Balkon auftreten, Erbstücke der älteren Palastarchitektur. Auch der Rondellplatz mit seinen geschweiften Hausfassaden weist dem Gedanken der Anlage und der Form nach noch in das Barock zurück. So ist Weinbrenners Kunst nichts weniger als eine reine Wiedergeburt der Antike. Das Vorbildliche in ihr liegt vielmehr in der schöpferischen Kraft, mit der er die verschieden-

*) Das Projekt hat Artur Baldenaire in seiner Dissertation: Friedrich Weinbrenner (Karlsruhe 1914) veröffentlicht.

artigen Elemente zu einer Stileinheit verarbeitet und darin für jede sachliche Aufgabe den einfachsten, ungesuchtesten und darum auch künstlerisch vollkommensten Ausdruck gefunden hat.

Am unmittelbarsten konnte Weinbrenner sein Ideal einer klassischen Stadt in der Gestaltung der öffentlichen Plätze verwirklichen. Hier boten die großen Aufgaben des Monumentalbaues auch die freieste Grundlage für die Aufnahme antiker Stilformen. Er hat damit in der Verbindung klassischer Säulenhallen mit römischen und romanischen Türmen in seinen öffentlichen Gebäuden dem historischen Bild des alten Karlsruhe sein künstlerisches Wahrzeichen gegeben. Das Hauptdenkmal seiner Kunst ist darum die Karl-Friedrich-Straße: die Via triumphalis, in der die bedeutendsten architektonischen Eindrücke der Stadt in wohlberechneter Steigerung zu einem Gesamtbild im Sinne antiker Städtebaukunst zusammengefaßt werden.

Weinbrenner mußte aber auch die Einheit der Form finden, in der sich die bescheideneren Aufgaben des Privatbaues in den Rahmen der klassischen Empirestadt einfügten. Hier war er durch die Natur der Sache viel enger an gegebene Grundformen gebunden. Aber gerade darin zeigt er die Fruchtbarkeit seiner schöpferischen Kombinationsgabe. Die Elemente der antiken Formensprache werden hier in bescheidenerem Maße als Motive der Flächengliederung angewandt. Am häufigsten treten die antiken Pilaster als Tür- und Fensterumrahmungen auf, und durchweg bildet die kräftige Betonung des oberen Abschlusses durch das antike Kranzgesims (einfach oder in Verbindung mit Konsolen, Eierstäben usw.) ein Hauptmotiv seines Stils. Vor allem aber hat Weinbrenner jede besondere Form der Grundrißaufgabe und der Raumanlage benutzt, um seine Formensprache zu bereichern und für jeden einzelnen Fall eine neue künstlerische Lösung zu finden. Von jeher ist z. B. die Fülle der interessanten Eclösungen bewundert worden, zu denen ihm die spitzwinkligen Karlsruher Straßentreuzungen Gelegenheit gaben.

In dieser Mannigfaltigkeit in der Einheit des Stils liegt ein Hauptzug von Weinbrenners künstlerischer Größe. Durch sie hat nicht nur die bürgerliche Baukunst des Empire eine viel reichere Ausbildung bekommen als die der vorausgegangenen Zeit; in ihr konnte sich der Grundgedanke von Weinbrenners Schöpfung: die Stadt als Kunstwerk, überhaupt erst verwirklichen. Die Universalität seines Geistes kommt darin glänzend zum Ausdruck. So wie Weinbrenner in seinen Monumentalbauten dem Geist seines Zeitalters ein Wahrzeichen von wahrhaft historischer Größe des Stils gegeben hat, so hat er in seinen Bürgerhäusern auch dem idyllischen Zug des deutschen Lebens in jenen Tagen seiner kleinstädtischen Gebundenheit ein Denkmal von klassischer Feinheit des Kulturgeistes gesetzt.

* * *

Die Durchführung einer so gewaltigen Arbeit, wie sie die Erbauung einer ganzen Stadt erforderte, konnte freilich nicht nur auf der Schulter eines einzigen Mannes liegen. Weinbrenner bedurfte dazu der Mitarbeit einer ganzen Generation. Hier tritt die Bedeutung der Weinbrennerschule als Ergänzung zu seiner eigenen Tätigkeit in ihr Recht. In der Bauschule, die Weinbrenner gegründet hat, sind alle namhaften Architekten der nächsten Generation herangebildet worden. Unter ihnen hat F. Arnold als ein eigent-



Chemaliges Berckholsches Haus (Sophien-Straße 2).



Chemaliges Welshensches Haus (Karl-Straße 47).



licher Doppelgänger Weinbrenners dessen Stil am unmittelbarsten fortgesetzt. Außer seinen eigenen Bauten, von denen u. a. das Haus zum „Weißen Berg“ am Ludwigsplatz, das Künstlerhaus und die Wächthäuschen am ehemaligen Vinkenheimer Tor noch erhalten sind, hat Arnold auch mehrere von Weinbrenner begonnene Werke zu Ende geführt, so das „Museum“ und das Ständehaus.

Zugleich hat sich Weinbrenner in seiner Bauschule auch einen Stamm von Handwerksmeistern herangezogen, wie er sie für seine Zwecke brauchte. Dadurch bekam sein Werk erst jene einheitliche Vollendung bis in alle Einzelheiten, wie sie auch in den Ausführungsarbeiten durch das Bauhandwerk: in der Steinarbeit der Kapitäle, Gesimse, Tür- und Fensterumrahmungen, in der Schmiedearbeit der Garten- und Balkongitter, den Beschlägen und Holzarbeiten an Treppen, Türen, Fenstern usw. zum Ausdruck kommt. Gerade dafür brachte Weinbrenner, der selbst aus dem Handwerk hervorgegangen ist, die Grundlage von Haus aus mit. In seinen Werken lebt darum noch jene Frische des Materialgefühls, die zu allen Zeiten die Quelle jeder gesunden Stilentwicklung gewesen ist. So offenbart sich in seiner Kunst noch einmal das Wesen einer künstlerischen Kultur, in der sich Kunst und Handwerk in lebendiger Berührung durchdringen und gegenseitig befruchten.

Durch seine Schule ist auch der Einfluß Weinbrenners über seinen Tod hinaus lebendig erhalten worden. Dadurch, daß der Privatbau noch auf Jahrzehnte in den Händen seiner engeren Schüler geblieben ist, sind jene Wohnhäuser aus den 30er und 40er Jahren entstanden, in denen die Weinbrennerschen Traditionen noch ungeschwächt fortlebten, als die Monumentalkunst längst in andere Bahnen eingelenkt hatte. Die schönsten Beispiele des bürgerlichen Empire sind zum großen Teil in dieser Zeit gebaut worden, so das von Arnold erbaute Haus des „Particulier Berckholz“, das heutige Künstlerhaus, das 1830 als Gegenstück zu dem älteren gegenüber liegenden Eckhaus am Karlstor errichtet worden ist. Auch die vornehme Stephaniens-Straße, in der sich die Stimmung des klassischen Alt-Karlsruhe bis heute am reinsten erhalten hat, ist damals erst ausgebaut worden.

Weinbrenner selbst ist 1826, im sechzigsten Jahre seines Lebens, gestorben. Kurz zuvor war der Grundstein zu seinem letzten Monumentalbau: dem Münzgebäude in der Stephaniens-Straße, gelegt worden. In der Harmonie seiner einfachen und edlen Formen ist es eines der echten Werke Weinbrennerscher Kunst. So stand er noch auf der vollen Höhe seiner Kraft, als er an der Schwelle des Greisenalters sein Lebenswerk beschloß.

3. Abschnitt.

Die Romantik.

1. Die Baukunst.

Nach Weinbrenners Tod hörte der große Zug in der Karlsruher Baukunst auf. Zwar brachten die nächsten Jahrzehnte wieder eine Reihe bedeutender Aufgaben. Aber sie waren anderer Natur: an die Stelle der einen großen traten die Einzelaufgaben. Auch fand sich unter Weinbrenners Nachfolgern keiner, dem sein umfassender Geist und seine durchgreifende Wirksamkeit

beschieden waren. Dazu kam die allgemeine Lage der deutschen Architektur. Das Empire war der letzte Stil gewesen, der die gesamte Baukunst noch unter das Gesetz einer einheitlichen Formsprache gestellt hatte. In der folgenden Zeit entstand aus dem Gegensatz der romantischen und der klassischen Kunstanschauung jener Kampf der historischen Richtungen, in dem die Baukunst den Boden einer einheitlichen Entwicklung immer mehr verlor. Indem jede dieser Richtungen den Anspruch erhob, die Grundlage eines neuen Stils zu werden, ist es keine geworden.

Diese Vorgänge, die für die ganze Geschichte der Baukunst im 19. Jahrhundert entscheidend wurden, griffen damals auch in den engeren Kreis des Karlsruher Kunstlebens ein. Während im Privatbau Weinbrenners klassische Überlieferungen noch lange fortlebten, kam die öffentliche Baukunst unmittelbar nach seinem Tod unter den Einfluß der romantischen Richtung. Sein Erbe in den großen Aufgaben der Monumentalarchitektur traten Heinrich Hübsch und Friedrich Eisenlohr an.

Beide sind aus Weinbrenners Schule hervorgegangen. Sie hatten sich inzwischen aber von seinem antiken Kunstideal losgesagt und der christlichen Baukunst des Mittelalters zugewandt. Freilich hatte auch Weinbrenner selbst der romantischen Richtung schon vorgearbeitet. Er hatte in seinen romanischen Turmbauten Elemente des mittelalterlichen Kirchenstils aufgegriffen und in seinem „Gotischen Turm“ ein Werk im eigentlichen Sinne der Romantik geschaffen*). Doch können diese vereinzelt und durch die besondere Art der Aufgabe bedingten Abweichungen vom klassischen Programm nicht als der eigentliche Ausgang der neuen Bewegung gelten. Zu der Grundlage ihrer Kunstanschauung sind die Romantiker durchaus im Gegensatz zu Weinbrenner gelangt.

Unter ihnen nimmt Heinrich Hübsch zwischen dem Klassischen und Romantischen noch eine mehr vermittelnde Stellung ein. Für seine persönliche Entwicklung war eine italienische Reise im Jahre 1817 entscheidend gewesen. Er war in Rom mit Cornelius und seinem Kreis zusammengetroffen und hatte sich dort unter dem Einfluß der Nazarener sein Kunstideal gebildet. Es ist die Wiederbelebung dessen, was er die „klassisch-neuchristliche“ Kunst nennt. In der italienischen Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts sieht er jene Vereinigung von klassischer Bildung und christlichem Geist, die er auch für die Gegenwart verlangt. Wie die Malerei und Bildhauerei in den Werken der Nazarener, so soll auch die Baukunst auf dieser Grundlage — mit der sich bei ihm aber auch Elemente der altchristlichen Kunst, des Basilikenstils mischen — wieder zu einem einheitlichen Stil unserer Zeit kommen. Hübsch ist später selbst zum Katholizismus übergetreten.

Für seinen Gegensatz zum Empire war ihm aber nicht nur sein geistiges Verhältnis zum Mittelalter maßgebend. Indem er dabei auch von dem inneren Zusammenhang zwischen Stilform und Konstruktionsform ausgeht, verwirft er die Übertragung antiker Formen auf die moderne Baukunst, weil sie den konstruktiven Aufgaben unserer heutigen Monumental-

*) Der Gotische Turm war eine Gedächtniskapelle des Erbprinzen Karl Ludwig im Stil einer mittelalterlichen Burg mit einem Rundturm. Er stand im Erbprinzengarten in der Nähe des Schloßchens hinter dem heutigen Sammlungsgebäude. 1866 wurde er bei der Anlage des Friedrichsplatzes abgerissen.

architektur widerspricht. Zwei Jahre nach Weinbrenners Tod erschien Hübschs Abhandlung: „In welchem Style sollen wir bauen?“ Es ist seine förmliche Absage an die Antike: die klassischen Säulenhallen eignen sich weder für unser Klima noch für unser Baumaterial; ihre durchgehenden Säulen sind auf fensterlose Wände und schmalräumige, einstöckige Bauten berechnet; die Anlage unserer öffentlichen Gebäude verlangt sichtbare Wände mit wagrecht gegliederten Flächen, welche die Bedeutung des Fensters und die Einteilung des Hauses in Stockwerke folgerichtig zum Ausdruck bringen; ebenso entsprechen Bogen und Gewölbe dem Bedürfnis, weite Innenräume und große Tür- und Fensteröffnungen zu überspannen, besser als die geraden Gebälkekonstruktionen der Antike.

Alle diese Forderungen findet Hübsch in den italienischen Werken der mittelalterlichen Baukunst am vollkommensten erfüllt. Er geht dabei aber nicht, wie die späteren Vertreter der eigentlich historischen Richtungen, auf eine reine Rekonstruktion der alten Stile aus, sondern kombiniert sich daraus seine eigene Formsprache in freier Wahl der Elemente. Während er sich in der Flächenbehandlung anfangs ziemlich streng an die Formen des Basilikenstils hält, übernimmt er zugleich die romanische Gewölbekonstruktion für das Innere. In seinen Kirchen, wie in der 1834—37 erbauten Kirche zu Bulach bei Karlsruhe, hat er die nordischen Formen des Romanischen auch in der Außenarchitektur durchgeführt. Bei seinen weltlichen Bauten tritt der Einfluß der italienischen Palastarchitektur (Karlsruher Polytechnikum und Kunsthalle) besonders stark hervor. Damit mischen sich allmählich auch Elemente der Frührenaissance ein: sowohl der weltlichen (Säulen als Fensterarchitektur) als der kirchlichen (Kuppel). So ist er schließlich — ihm selbst unbewußt — zu der von ihm im Grundsatz verleugneten Renaissance tatsächlich übergegangen. Überhaupt macht sich bei Hübsch in dem häufigen Wechsel der Vorbilder ein experimentierender, verstandesmäßig suchender Zug geltend. Es ist schon das Wesen des Eklektizismus, das in der Zeit liegt, das aber bei ihm, im Gegensatz zu der ausgeglichenen Einheit von Weinbrenners Lebenswerk, ganz besonders auffällt.

Mit diesem Wechsel des Stils tritt auch ein zweites Hauptmerkmal seiner Entwicklung: sein Verhältnis zur Farbe, immer stärker in die Erscheinung. Ausgehend von dem klassizistischen Ideal der reinen Form hatte Weinbrenner in Karlsruhe überall den gleichmäßigen, das Material deckenden grauen Anstrich durchgeführt. Mit diesem Prinzip haben die Romantiker gebrochen. Es gehört zu den Schulbegriffen der Romantik, in denen auch Hübsch und Eisenlohr übereinstimmen, daß die Architektur das Material und die Konstruktion zeigen müsse. Indem sie die Naturfarbe des Steins in ihre künstlerische Rechnung einstellen, haben sie in die Karlsruher Baukunst, deren Überlieferung bis dahin im Verputzbau lag, ein neues Element eingeführt. Hübsch hat sich dabei mit der Zeit in eine im eigentlichen Sinne farbige Architektur hineingesteigert. Er bereichert die malerische Wirkung der Flächen durch den Wechsel vielfarbiger Steine, verbindet Stein und Terrakotta und überträgt schließlich den Dekorationsstil der italienischen Inkrustationstechnik in das Material des Backsteinbaues. In seinem letzten Werk, dem Orangeriegebäude, hat er in der Ausnutzung des farbigen Materials in Verbindung mit den grünen Flächen der Glasfenster die Lösung des Problems einer

farbigen Flächenarchitektur am weitesten durchgeführt. Freilich ist trotz diesem Kultus des Materials gerade die Materialbehandlung Hübschs schwächste Seite gewesen. Die Trockenheit, mit der der Stein bei ihm wirkt, macht sich zumal in seinen früheren Werken fühlbar, wo sie noch nicht durch die Vielfarbigkeit bis zu einem gewissen Grad gedeckt wird. Es liegt dieser Mangel zum Teil an Hübschs eigener Natur, der überhaupt die starke sinnliche Ader fehlte. Zugleich äußert sich darin aber auch der Einfluß der beginnenden Entfremdung von Baukunst und Bauhandwerk, die in der folgenden Zeit ein Hauptunglück der Architektur geworden ist.

Hübsch hat in drei Jahrzehnten, in denen er in Karlsruhe tätig war, fast alle öffentlichen Bauwerke ausgeführt. Das älteste darunter ist das Finanzministerium, das 1829 begonnen wurde. Die romanisch-altchristlichen Mischformen sind hier noch ziemlich steif und trocken behandelt. Dann folgen seine vier Karlsruher Hauptwerke: der älteste Teil der Technischen Hochschule (1832—36), die Kunsthalle (1836—45), das Hoftheater (1851—53) und die Pflanzenhäuser des Botanischen Gartens (1853—57). Sie zeigen in der Reihenfolge, in der sie entstanden sind, wie sein Stil, der anfangs noch etwas Sprödes, Unpersönliches hat, allmählich freier wird. Der Rhythmus seiner Formen wird leichter, gefälliger. Mit der durchbrechenden Freude an der Farbe verliert auch seine Materialbehandlung etwas von ihrer Trockenheit. Dafür haben seine älteren Werke noch mehr von jener Einfachheit, in der sich Weinbrenners Einfluß — wenn auch nicht Weinbrenners klassische Größe — noch unbewußt verrät. Insofern ist die Kunsthalle, die mit der leichteren Eleganz noch die größere Strenge verbindet, wohl sein bestes Werk. Sie gliedert sich auch am harmonischsten in das Bild der älteren Karlsruher Architektur ein.

* * *

Während Hübschs ausgedehnte Tätigkeit sich fast über das ganze damalige Stadtgebiet verteilt hat, hat Friedrich Eisenlohr in Karlsruhe selbst nur ein größeres Werk hinterlassen. Es ist der alte Karlsruher Bahnhof.

Als im Anfang der 40er Jahre die Eisenbahnen in Baden eingeführt wurden, bekam Eisenlohr die Erbauung sämtlicher Bahnhöfe des Landes übertragen. Damit wurde ein Mann vor die modernste aller Aufgaben seiner Zeit gestellt, der im Kirchenbau das Vorbild für jede höhere Form weltlicher Baukunst gesehen hat. In diesem Sinne hat er dem Hochbau der badischen Bahnen auf Jahrzehnte hinaus das Gepräge gegeben. Sein Karlsruher Bahnhofsbau, der 1840—42 ausgeführt wurde, ist eines der ersten Beispiele dafür. Obgleich die Fassade durch einen späteren Umbau verändert worden ist, gibt das Ganze — vor allem der Turm — noch ein charakteristisches Bild, wie Eisenlohr den modernen Neubau in seine romanisierende Formensprache übersetzt hat. So hat der Karlsruher Bahnhof als ein typisches Beispiel romantischer Kunstanschauung unter den historischen Bauten der Stadt auch eine gewisse Bedeutung als Kulturdenkmal seiner Zeit behalten.

* * *

Der Privatbau ist von der Romantik weniger berührt worden. Seine Stärke beruht noch durchaus auf der von Weinbrenner geschaffenen Überlieferung. Im allgemeinen wird in den neuen Straßen nach seinem Modell

weitergebaut. Im einzelnen finden sich da und dort Übergänge von einem zum anderen Stil, wie z. B. in dem von Fischer 1830—33 erbauten Pfündnerhaus, das trotz der steinernen Fensterarchitektur und der Kreuzgewölbe im Eingang im ganzen doch noch Weinbrennerschen Geist verrät. Gelegentlich zeigt auch einmal ein Wohnhaus den unmittelbaren Einfluß von Hübisch, wie das Haus Nr. 19 in der Kriegs-Straße (Rundbogenfries usw.) oder das steinerne Wohnhaus, das sich Eisenlohr in der Karl-Straße (Nr. 15) in starker Anlehnung an den Fassadenstil des Polytechnikums gebaut hat. In dieser Zeit tritt auch die neue Form des „Villenstils“: das frei stehende, von Gärten umgebene Einfamilienhaus, zum ersten Male auf; es breitet sich zuerst in der Kriegs-Straße aus, deren Ausbau in den 40er Jahren beginnt. Eine schöpferische Wirkung wie das Empire hat die Romantik im übrigen auf die Entwicklung des Wohnhausstils nicht ausgeübt.

Seit der Mitte des Jahrhunderts verliert aber auch die Tradition Weinbrenners allmählich ihre künstlerische Kraft. Man merkt, wie der Geist Weinbrenners die Fortsetzung seines Werkes mehr und mehr verläßt. Vor allem gehen die künstlerischen Gedanken der Gliederung und rhythmischen Belebung der Baufluchten verloren. Die Straßenbilder bekommen etwas Einförmiges, Nüchternes. Es ist ein langsames Verfliegen der alten Kultur. Dann bereitete sich, gegen Ende der 60er Jahre, wieder eine Umwälzung vor, welche die Quellen der lebendigen Überlieferung vollends verschüttete.

Während aber die Baukunst um die Mitte des 19. Jahrhunderts ihren künstlerischen Höhepunkt längst überschritten hatte, begann in dieser Zeit auf einem anderen Gebiet überhaupt erst der Aufstieg des Karlsruher Kunstlebens. Es ist die Malerei.

2. Die Malerei.

Die Anfänge von Karlsruhe als Kunststadt fallen in eine Zeit, in der die Fürstenhöfe in Deutschland noch immer die wichtigsten Pflanzstätten künstlerischer Kultur gewesen sind. Das zeigt in besonders charakteristischer Weise die Geschichte der Karlsruher Malerei. Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts haben ihr die günstigen Lebensbedingungen, wie sie der Architektur durch die Bedürfnisse der fürstlichen Baulust gegeben waren, gefehlt. Bis dahin konnte denn auch von der Entwicklung eines eigenen Kunstlebens in Karlsruhe kaum die Rede sein. Die Künstler, die im Lande geboren waren, lebten zum größten Teil in der Fremde. Der bedeutendste unter ihnen ist am Anfang des 19. Jahrhunderts Franz Winterhalter. Das Interesse, das der Hof an seinem Talente nahm, konnte ihn nur auf kurze Zeit in Karlsruhe halten. Für die Dauer bot ihm das Leben in der Stadt, deren geistiger Gesichtskreis damals noch ganz von dem Kastengeist des Hofadels und des Beamtentums ausgefüllt war, zu wenig Anziehungskraft. Seit 1834 lebte Winterhalter in Paris. Hier erreichte er die Höhe seines europäischen Rufs als Lieblingsporträtist der vornehmen Welt in der Glanzzeit des Zweiten Kaiserreichs.

Und doch lag für Karlsruhe, dem die natürlichen Bedingungen eines wirtschaftlichen Aufschwungs durch Handel und Industrie versagt waren, in der Kunst das wichtigste Mittel, um es aus der Beschränktheit seines kleinstädtischen Daseins emporzuheben und seinem Namen unter den deutschen

Städten Klang und Bedeutung zu verschaffen. Freilich bedurfte es dazu eines künstlichen Eingriffs, und zu diesem besaß in jener Zeit, in der fast alle öffentlichen Einrichtungen zur Pflege der Kunst noch halb höfischen Charakter hatten, nur der Fürst die Mittel.

Den ersten Schritt zu diesem Ziel tat Großherzog Leopold, als er im Jahre 1836 die Karlsruher Kunsthalle stiftete. Ihre Bestimmung lag zwar zunächst darin, die alten, in Jahrhunderten gesammelten Kunstschätze seines Hauses dem Volke zugänglich zu machen. Zugleich sollte sie aber auch der Förderung der lebenden Kunst dienen. Ein Hauptgedanke von Hübschs künstlerischem Kulturprogramm war die Wiederbelebung der Monumentalkunst in dem Zusammenwirken von Baukunst und Malerei, so wie es nach dem Vorbild des Quattrocento Cornelius in München zu verwirklichen suchte. Die erste Aufgabe dazu sollte die Aus schmückung der Kunsthalle selbst geben. Zur Ausmalung des Treppenhauses wurde Moriz von Schwind vom Großherzog nach Karlsruhe herbeigeholt. Es war die erste Berufung eines großen Künstlers von auswärts. Freilich ließ sich auch Schwind nicht auf die Dauer an Karlsruhe fesseln. Nachdem er seine Karlsruher Aufträge — außer dem Wandgemälde der Kunsthalle sind es auch die Fresken im Sitzungssaal der Ersten Kammer — in vier Jahren beendet hatte, siedelte er 1844 nach München über.

Der eigentliche Gründer von Karlsruhe als Kunststadt aber ist Großherzog Friedrich I. geworden. Als er im Jahre 1852 die Regierung antrat, nahm er die Hebung des heimischen Kunstlebens als eine der ersten und wichtigsten Aufgaben seines Herrscheramtes in die Hand. Er berief Eduard Devrient an die Spitze des reformbedürftigen Theaterwesens. 1854 gründete er die Malerschule, aus der die Karlsruher Akademie hervorgegangen ist, und schuf damit seinem Lande einen Mittelpunkt der bildenden Künste. Als ihr Leiter und künstlerischer Organisator wurde Wilhelm Schirmer aus Düsseldorf berufen.

Die Düsseldorfer Akademie genoß damals einen besonderen Ruf, weil hier unter dem jungen Schadow im Gegensatz zur Münchner Freskomalerei vor allem die Ölmalerei gepflegt wurde. Die Anregungen, die von Schadows Schule ausgingen, trugen ihre besten Früchte allerdings weniger in seinem eigenen Fach, dem Figurenbild, als in der Landschaftsmalerei. Seine beiden bedeutendsten Schüler waren Schirmer und Lessing.

Schirmer hatte zuerst auf gemeinsamen Studienfahrten an den Rhein und in die Eifel mit Lessing das romantische deutsche Landschaftsbild begründet. Dann aber hatte er in Italien (1839/40) eine Wandlung durchgemacht, die ihn dem Klassischen näherte. Unter dem Einfluß der südlichen Landschaft vollzog sich in seiner Kunst der Ausgleich von romantischer Naturempfindung und klassischem Kompositionsgeist, der für seine weitere Entwicklung grundlegend geworden ist. Am bestimmtesten hat sich sein neuer Stil dann in Paris unter dem Einfluß von Claude Lorrain ausgebildet. Als er nach Karlsruhe kam, war das Ergebnis dieser Entwicklung eben abgeschlossen. In dem Jahrzehnt seiner Karlsruher Tätigkeit schuf er seine Hauptwerke: die biblischen Landschaften, in denen er, in der Weise Poussins, die epische Form des Zyklus bevorzugt, indem er den Wechsel der Naturstimmungen von einer fortlaufenden Handlung begleiten läßt.

Mit Schirmer war die bedeutendste Kraft der Düsseldorfer Schule nach Karlsruhe verpflanzt worden. Damit war auch der Entwicklung der Karlsruher Kunst vorerst die Bahn gewiesen. Sie stand über zwei Jahrzehnte im unmittelbaren Zusammenhang mit Düsseldorf. Schon in den nächsten Jahren nach der Gründung der Kunstschule wurden die Beziehungen zwischen den beiden Kunststädten durch eine Reihe weiterer Berufungen noch fester geknüpft. Die wichtigste darunter ist die von Karl Friedrich Lessing.

Auch Lessings Bedeutung als Künstler liegt vor allem auf dem Gebiet der Landschaft. Zur Zeit ihrer gemeinsamen Landschaftsstudien hat er sogar an Schirmers Entwicklung einen bestimmenden Anteil genommen, von dem dieser erst in Italien völlig frei geworden ist. Als er dann 1858 als Direktor der Karlsruher Kunsthalle Schirmer an seinen neuen Wohnsitz nachfolgte, verdankte er diese Wahl zwar vor allem seinem Ruf als Historienmaler. Aber dieser Ruf hat der Zeit nicht standgehalten. Seine großen Gemälde zur Geschichte der Hussiten und der Reformation haben heute mehr kunsthistorisches als künstlerisches Interesse. Ungleich dauerhafter ist der künstlerische Wert seiner Landschaften. Lessing hat innerhalb der Romantik stets an der realistischen Richtung der deutschen Landschaftsbildung festgehalten. Und nach dieser Seite liegt auch seine eigentliche Stärke. Seine Landschaften tragen im Gegensatz zu seinen lebensarmen Figurenbildern den Stempel der inneren Wahrheit. Es sind Werke einer zwar nüchternen, aber auch scharfen und klaren Naturbeobachtung, deren Vorzüge freilich mehr in der formalen Beherrschung der Komposition und Zeichnung als im malerischen Stimmungsgehalt liegen. In der Farbe sind auch seine Landschaften hart und nüchtern.

Lessing hat in seiner amtlichen und gesellschaftlichen Stellung im Karlsruher Kunstleben einen fast unumschränkten Einfluß erlangt. Bei der Einseitigkeit seiner Kunstanschauung lag darin eine Gefahr, die verhängnisvoll werden mußte, wenn er in das Schicksal eines Künstlers eingriff, für dessen überlegene Genialität ihm das Verständnis fehlte. Das hat zum Schaden von Karlsruhe selbst keiner so schwer erfahren müssen wie Anselm Feuerbach.

Feuerbach war wenige Monate vor Schirmer in Karlsruhe eingetroffen. Er hatte in Paris in Coutures Schule seine künstlerischen Lehrjahre abgeschlossen und vereinigte mit seiner angeborenen Begabung, der schöpferischen Gestaltungskraft und dem klassischen Formgefühl jetzt auch die überlegenen Ausdrucksmittel der französischen Maltechnik. In Karlsruhe entstand sein erstes großes Meisterwerk, der „Tod des Aretino“. Wenn Feuerbach aus dem Bewußtsein seines Wertes auch kein Hehl machte, so hätte er sich doch damals durch die Erfüllung bescheidener Wünsche an Karlsruhe fesseln lassen. Aber gerade die Überlegenheit seines Genies, die von allen Geleisen der zahmen Karlsruher Malerei abwich, stieß auf den instinktiven Widerwillen der eingewohnten Mittelmäßigkeit. Trotz Schirmers Wohlwollen führte das eine Jahr seines Karlsruher Aufenthalts (vom April 1854 bis Mai 1855) zu katastrophenartigen Enttäuschungen. Als ihm die Karlsruher Jury seinen „Aretino“ und eine „Versuchung des heiligen Antonius“ von der Pariser Weltausstellung zurückwies, verlor er den Mut. Den „Antonius“ hat er in der Wut der ersten Verzweiflung selbst zerstört. Damals kam es für ihn als eine Rettung aus der Not, daß ihm der Großherzog auf Schirmers Rat die Mittel für einen längeren Aufenthalt in Italien gewährte. Bald darauf traf Lessing in Karls-

ruhe ein. Lessing, dem Feuerbach als Mensch und Künstler gleich fremd und unverständlich war, wurde fortan zum Haupt der feuerbachfeindlichen Partei. Als Feuerbach von Rom aus der Karlsruher Kunsthalle sein großes Dante-Bild anbot, wurde der Ankauf durch Lessings abfälliges Gutachten verhindert*); der Großherzog hat daraufhin das Bild, das heute einen Hauptschmuck der Karlsruher Galerie bildet, für sich angekauft.

Vor allem aber scheiterten an dem zähen Widerstand Lessings alle weiteren Versuche, den Künstler selbst nach Karlsruhe zurückzubringen. Und als vor seinem wachsenden Ruhm die Macht der Gegner endlich versagte, war es zu spät geworden. Feuerbach hatte sich längst daran gewöhnt, Italien als seine geistige Heimat zu betrachten.

* * *

Nach einer neunjährigen Tätigkeit in Karlsruhe war inzwischen Wilhelm Schirmer im Jahre 1863 gestorben. Im gleichen Jahre wie er starb auch Heinrich Hübsch. Der gleichzeitige Tod dieser beiden Künstler bezeichnet einen tiefen Einschnitt in die Geschichte der Karlsruher Kunst. Die Gemeinschaft ihres klassisch-romantischen Kunstideals hatte dem Karlsruher Kunstleben in den 40er und 50er Jahren noch einmal den Charakter einer einheitlichen Kulturbewegung verliehen. Darin liegt die geschichtliche Bedeutung ihres künstlerischen Lebenswerkes. Mit ihrem Tode verlor die Romantik diese Kraft. In Lessing, der erst 1880 starb, überlebte sie sich selbst. Inzwischen waren längst andere Kräfte ins Werk getreten, die — zerlegend und befruchtend — den Boden einer völlig neuen Entwicklung vorbereiteten. Es ist der Übergang zur modernen Kunst, der sich in den nächsten Jahrzehnten nach Schirmers und Hübschs Tode vollzieht. So endet mit ihnen die eigentlich geschichtliche Zeit der Karlsruher Kunst.

4. Abschnitt.

Die neue Zeit.

1. Malerei und Bildhauerei von Schirmers Tode bis zur Jahrhundertwende.

In den nächsten Jahren nach Schirmers Tod erhielten sich die engen Beziehungen zwischen Karlsruhe und Düsseldorf in dem gegenseitigen Austausch künstlerischer Kräfte.

In der Landschaft trat Hans Gude an Schirmers Stelle. Aus der Schule Schirmers in Düsseldorf hervorgegangen, hatte sich Gude dann unter dem Einfluß Andreas Achenbachs weiterentwickelt. Als Vorläufer des Naturalismus übertrifft er in seinen nordischen Seestücken die Landschaftsmalerei der Romantiker wohl in der Technik der unmittelbaren Naturwiedergabe; an geistigem Gehalt reicht seine objektive Schilderung der Natur aber an Schirmers ideale Landschaftsdichtung nicht heran.

Besonders bezeichnend für den Düsseldorfer Einschlag in der Karlsruher Kunst wurde die Genremalerei. Keime des Genrebildes lagen ja schon in der erzählenden Staffage der Landschaften von Schirmer und Lessing.

*) Abgedruckt bei Dechelhaeuser: Aus Anselm Feuerbachs Jugendjahren, Seite 78/79.

Das eigentliche Grenzgebiet zwischen Genrebild und Landschaft: Naturansichten mit figurenreichen Volksszenen, hat dann der Schirmerschüler Wilhelm Riefstahl (in Karlsruhe von 1870 bis 1879) bearbeitet. Auch die Historienmalerei von Karl Hoff, der als Schüler der Karlsruher Akademie nach Düsseldorf zu Bautier gegangen war, von dort 1879 als Riefstahls Nachfolger nach Karlsruhe zurückkehrte, hat einen starken Zug ins Genremäßige. Es sind novellistische Stoffe, die er in das historische Kostüm kleidet und mit einer feinen und farbenreichen Ausführung des Gegenständlichen vorträgt. Nach Hoffs Tode (1890) wurde Claus Meyer aus München berufen. Er war in Karlsruhe der letzte bedeutende Vertreter der typischen Genremalerei. Die nahe Abstammung seiner Kunst von der alten holländischen hatte er mit den damaligen Düsseldorfern gemeinsam; als er im Jahre 1895 Karlsruhe mit Düsseldorf vertauschte, fand er dort für seine Kunst einen besonders aufnahmefähigen Boden. Während also durch Claus Meyer in Düsseldorf die vorherrschende Richtung nur verstärkt wurde, hatten in Karlsruhe inzwischen längst die Kräfte einer neuen Entwicklung eingesetzt, durch welche die alten, von Düsseldorf aus gebahnten Wege immer mehr verlassen wurden.

Schon in den 60er Jahren hatte der Wiener Hans Canon im Karlsruher Kunstleben eine Rolle gespielt, die im scharfen Gegensatz zu den amtlichen Kunstkreisen stand. Canon war noch zu Schirmers Lebzeiten in Karlsruhe eingetroffen und hatte von ihm in einer vierstündigen Sitzung ein aufsehenerregendes Brustbild gemalt*). Im Gegensatz zu der kolorierenden Malweise von Schirmer und Lessing zeigte er den Karlsruhern zum erstenmal das Wesen einer eigentlich malerischen Technik, die er an den alten Meistern, vor allem an Rubens geschult hatte. In seinen eigenen Werken zeigen sich die Vorzüge seiner Kunst am vollkommensten da, wo sie vor einfache, auf das rein Malerische abgegrenzte Aufgaben gestellt wird, wie in seinen Porträtköpfen; in den Kompositionen versagt bei ihm der künstlerische Geist der Erfindung. Besonders stark muß aber seine anregende und temperamentvolle Persönlichkeit im unmittelbaren Verkehr auf die Jugend gewirkt haben. Der wachsende Kreis seiner Anhänger, zu denen damals auch der junge Hans Thoma gehörte, wurde bald eine unbequeme Nachbarschaft für die Kunstschule. Von dort mögen denn auch die Widerstände ausgegangen sein, die ihn im Jahre 1869 wieder von Karlsruhe fortgetrieben haben.

Der bekannteste unter den erklärten Canon-Schülern in Karlsruhe ist Ferdinand Keller. Keller war 1862 von einer vierjährigen Reise nach Brasilien heimgekehrt und hatte zuerst in Schirmers Atelier Landschaften — Erinnerungen an die brasilianischen Urwälder — gemalt. Dann hatte er sich unter Canons Leitung dem Figurenbild zugewandt und später auch längere Zeit mit Feuerbach in Rom zugebracht. Mit Feuerbach hat er jedenfalls den Hang zur klassizistischen Schönheitslinie gemeinsam. Den Hauptzug in Kellers Kunst aber bildet der Geist einer repräsentativen Prachtentfaltung in Form und Farbe, die eher mit Makart etwas Geistesverwandtes hat. Die Aufgabe, zu der sich Keller vor allem berufen fühlte, ist das Kompositionsbild des idealen Stils. Seine Höhe erreichte er darin, als er (1875 und 1885) die

*) Es hängt jetzt in der Karlsruher Kunsthalle.

Wandgemälde im Treppenhaus des Karlsruher Sammlungsgebäudes malte. Seit 1870 wirkt Keller an der Akademie. Er ist unter den Lebenden der, der der Karlsruher Kunst am längsten angehört.

Den entscheidenden Wendepunkt, mit dem in der Karlsruher Malerei eine neue Epoche der Entwicklung einsetzt, brachte aber das Jahr 1880. Damals starb Lessing, und Gude ging nach Berlin. Für ihn kam Gustav Schönleber.

Durch Schönlebers Berufung bekam zunächst die Landschaftsmalerei, die durch Schirmer in der Geschichte der Karlsruher Kunst ein so starkes Gewicht erhalten hatte, ihre große Bedeutung wieder. Zugleich trat von den deutschen Kunststädten, aus denen dem Karlsruher Kunstleben die notwendige Erneuerung seiner Kräfte zuflöß, München von jetzt an an die Stelle von Düsseldorf.

Seit Piloty die überlegene Maltechnik der Pariser und Antwerpener Schule nach München verpflanzt hatte (1856), war die Münchner Akademie die Hohe Schule der deutschen Malerei geworden. Der Naturalismus, der mit der Vervollkommenheit der malerischen Technik aufs engste zusammenhängt, verdrängte die stilisierenden Traditionen der von Cornelius begründeten Freskokunst des „Kartonstils“. Damit war die moderne Kunst erst auf die festen Grundlagen einer selbständigen Entwicklung gestellt worden. Neben Piloty wirkten in München die beiden Landschaftler Pier und Schleich. Pier, der ebenfalls in Paris studiert und sich an die Schule von Barbizon angeschlossen hatte, wurde der Vermittler zwischen der Paysage intime und der deutschen Stimmungslandschaft. Es ist das Wesen einer Landschaftskunst, welche die Augen nicht erst auf eine klassische oder romantische Idealisierung der Natur einstellt, sondern die unmittelbaren Eindrücke der Erscheinungswelt wiedergibt, wie sie durch die Stimmungsträger des Lichts und der Atmosphäre: Dämmerung, Mondschein, Dunst, Wolken, Gewitter usw., vertieft werden.

Durch Pier ist auch Schönleber vor die Aufgaben der Stimmungslandschaft geführt worden. Dann hatte er auf Reisen in Italien, in Holland und Flandern seine künstlerische Eigenart entwickelt. Auch die malerischen Nester seiner schwäbischen Heimat bilden eine Hauptquelle seiner künstlerischen Motive. In der Komposition hält Schönleber im allgemeinen noch an der erzählenden Ausführlichkeit der Schilderung im Sinne der älteren Stimmungslandschaft fest. Worin er aber über die Grenzen der Pier-Schule weit hinausgegangen ist, das ist die Farbe. Schönleber hat das verfeinerte Auge für koloristische Probleme von Haus aus mitgebracht. Während die Barbizoner und Pier in der Farbenanschauung noch im wesentlichen von der holländischen Malerei beeinflusst sind, gehört Schönleber zu den ersten, welche die deutsche Landschaftsmalerei vom Banne des Atelierlichtes und der holländischen Farbentradition befreit haben. Indem er das Leben der Farbe in seinen feinsten Abstufungen unter dem Einfluß des natürlichen Lichtes beobachtete, ist er, unabhängig vom eigentlichen Pleinairismus, zum Freilichtmaler und damit zu einem unserer ersten Koloristen im modernen Sinne geworden.

Der belebende Einfluß Schönlebers hat sich bald in der rasch aufblühenden Karlsruher Landschaftsschule bemerkbar gemacht. Ihr verdankt eine Reihe unserer namhaftesten heutigen Landschaftler die Grundlage ihrer künst-

lerischen Ausbildung. Von Karlsruhern sind u. a. Volkman, Rampmann, Kallmorgen, Conz und Hellwag aus ihr hervorgegangen. Noch bedeutend erweitert wurde der Kreis ihrer Wirksamkeit, als auf Schönlebers Anregung damals auch die Tierklasse der Karlsruher Akademie eingerichtet wurde.

Als ihr Leiter wurde 1881 Hermann Baisch aus München berufen. Auch Baisch ist Tier-Schüler und in seiner Kunst Schönleber nahe verwandt. Er betrachtet das Tierbild durchaus vom Standpunkt des landschaftlichen Stimmungsbildes. Doch steht er unmittelbarer unter dem Einfluß des französischen Pleinairismus (er ist 1868 in Paris gewesen), wenn er auch die impressionistische Auflösung der Form nicht mitgemacht, an der exakteren Zeichnung des Gegenständlichen festgehalten hat.

Auch nach Baischs Tod (1893) blieb die Tierklasse ein Hauptbindeglied zwischen Karlsruhe und München. Es folgte auf Baisch der bedeutendste Vertreter der modernen Münchner Tiermalerei, Heinrich Zügel, und als dieser schon nach einem Jahre wieder nach München zurückkehrte, Viktor Weishaupt (1895). Weishaupt war aus der altmeisterlichen Schule von Wilhelm Diez hervorgegangen, hatte aber später mit der jüngeren Münchner Generation die Schwendung zum Pleinairismus mitgemacht. Er ist Tiermaler im eigentlichen Sinne; sein Lieblingsgebiet ist die Darstellung des wuchtigen Rinderschlags der Dachauer Hochebene.

Seit Weishaupts Tode (1905) leitet Julius Bergmann die Tierklasse der Karlsruher Akademie. Er ist ein Schüler von Hermann Baisch. Auch bei ihm erweitert das Interesse am Landschaftlichen die Tiermalerei über die Grenzen des Spezialistentums. Landschaft und Tierstück gehen bei ihm auf in der höheren Einheit der Stimmungsbilderung. Zugleich tritt aber bei ihm auch das gestaltende Element der Komposition stärker hervor als bei Baisch.

Länger als die Landschaftsmalerei hat das Figurenbild in der Karlsruher Kunst einen konservativen Geist bewahrt. Es ist noch immer Geist der Romantik, der neben den klassizistischen Einflüssen in der idealisierenden Kunst von Ferdinand Keller und — wenn auch in den Ausdrucksmitteln stärker vom modernen Realismus berührt — auch in den historischen Stoffen der Genremalerei von Hoff und Claus Meyer fortlebt. Kaspar Ritter, neben Keller eines der ältesten Mitglieder der Karlsruher Akademie, vertritt eine Keller nahe verwandte Richtung. Seine Erfolge verdankt er namentlich seiner Tätigkeit als beliebter Bildnismaler. Eine große Wandlung trat in der Entwicklung des Figurenbildes erst ein, als im Jahre 1895 Leopold von Kalckreuth an den Posten von Claus Meyer nach Karlsruhe berufen wurde.

Kalckreuth gehörte zu den Hauptführern des jungen Deutschlands. Wenn das Wesen der modernen Kunst überhaupt mehr in der inneren Kraft und dem Naturgehalt als in der akademischen Vollendung der Form liegt, so ist diese Tatsache für die Bedeutung Kalckreuths in ganz besonderem Maße ausschlaggebend. Die Ehrlichkeit des Ausdrucks geht bei ihm bis zum Mangel an sinnlicher Schönheitsfreude, und in der Betonung des Charakteristischen scheut er nie vor den Grenzen des Häßlichen zurück. Mit dem künstlerischen äußert sich darin auch ein ethischer, beinahe sozialer Zug seiner Kunst. Seine Menschen-darstellung schöpft ihre Stoffe mit Vorliebe aus dem Leben der Gedrückten

und Beladenen, von der Last des Daseins Gezeichneten. Sein großes Triptychon „Unser Leben währet 70 Jahre“ ist als eines seiner Hauptwerke auch dafür besonders charakteristisch. Doch hebt die reinere Höhe seiner künstlerischen Gesinnung diese Bilder über die geistige Luft der eigentlichen Armeleutmalerei hinaus. Und doch liegt Kaldreuths Stärke eigentlich mehr im Landschaftlichen als in der Komposition. Am größten wirkt seine Kunst da, wo er unmittelbar aus einem starken Natureindruck heraus gestaltet. Hier offenbart er oft ein wahrhaft elementares Pathos des Naturgefühls, wie in der Gewitterlandschaft mit dem heimkehrenden Bauer in der Karlsruher Galerie.

Besonders wichtig für das Karlsruher Kunstleben waren auch die vielseitigen Anregungen, die von Kaldreuths organisatorischer Befähigung ausgegangen sind. Er hat mit Schönleber zusammen den Karlsruher Künstlerbund gegründet, der damals die fortschrittlichen Elemente der Künstlerchaft fast vollzählig in sich versammelte. Aus dem Bund heraus hat sich eine eigene Richtung der Karlsruher Landschaftsschule entwickelt, die sich besonders die Pflege der deutschen Landschaft zur Aufgabe setzte. Hans von Volkmann, Gustav Kampmann und Friedrich Kallmorgen zählen zu ihren wichtigsten Vertretern. Innerhalb des Bundes hatte sich um Kaldreuth ein engerer Kreis gebildet, dem u. a. der bekannte Marinemaler Carlos Grethe und der Maler Richard Boegelberger angehörten. Besondere Verdienste hat sich der Bund um die Pflege der vervielfältigenden Künste erworben. In den Werkstätten des Karlsruher Künstlerbundes wurde der künstlerische Steindruck als ein Mittel zur Hebung des volkstümlichen Haus schmucks, der Illustration und des Buch schmucks neu belebt. Damals wurde auch der Karlsruher Radierverein gegründet; er hat unter der anregenden Leitung von Walter Konz eine Reihe bedeutender Vertreter der modernen deutschen Radierkunst (Hans Meid, Schinnerer u. a.) herangebildet und gehört heute zu den lebenskräftigsten Zweigen der Karlsruher Kunst.

Als Kaldreuth mit Grethe und Boegelberger im Jahre 1899 Karlsruhe verließ, zeigte es sich, wie stark damals die Kräfte waren, welche die aufsteigende Richtung des Karlsruher Kunstlebens bestimmten. In die Lücke traten gleichzeitig Hans Thoma und Ludwig Dill.

Hans Thoma hatte seine Künstlerlaufbahn 1859 in Karlsruhe als Schüler Schirmers begonnen. Hier war er bis 1866 geblieben. Dann kam seine Wanderzeit. In Begleitung von Otto Scholderer, den er als künstlerischen Freund und Ratgeber besonders hoch schätzte, besuchte er Paris und lernte hier Courbet kennen. Seine Hauptentwicklungszeit fällt in die 70er und 80er Jahre. Er lebte seit 1870 in München in einem Künstlerkreis, aus dem — damals der breiten Masse noch kaum bekannt — die Namen hervorgegangen sind, mit denen die moderne deutsche Malerei nach den Jahren der Vorbereitung die eigentliche Blütezeit ihrer Entwicklung erreicht hat. Außer Thoma gehörten auch Leibl und Trübner zu diesem Kreis. Besonders eng aber hat sich Thoma damals zu Böcklin hingezogen gefühlt, dessen poetisch-künstlerischer Universalismus dem Geist seiner eigenen Kunst am nächsten verwandt war.

In diese Zeit (1874) fällt auch Thomas Reise nach Italien. Die italienischen Eindrücke haben bei ihm weniger unmittelbar als Bildermotive als mittelbar



Hans Thoma.

Gebr. Hirsch phot.



durch die allgemeine Steigerung und Vertiefung des Schönheitsgefühls Bedeutung bekommen. Das Persönliche in seiner Kunst reifte zum Stil. Seit den 90er Jahren beginnt sich bei Thoma allmählich auch der äußere Erfolg durchzusetzen. 1877 war er an das Städelsche Institut nach Frankfurt berufen worden. Als er nach einem vollen Menschenalter im Jahre 1899 nach Karlsruhe in sein engeres Heimatland Baden zurückkehrte, stand er auf der Höhe seines Ruhms. Als schaffender Künstler, als Leiter der Kunsthalle und als Lehrer an der Akademie füllt er hier einen vielseitigen Wirkungskreis aus. Damit erfüllt sich ihm nach einem Leben, dessen Glück und Inhalt die Arbeit gewesen ist, auch die Hauptbedingung eines glücklichen Lebensabends: die ungeschwächte Kraft der künstlerischen Arbeitsfreude. In Karlsruhe entstand auch das Hauptwerk seines Alters; es ist der Christuszyklus, der gleichsam als abschließendes Bekenntnis seiner menschlich-künstlerischen Lebensanschauung den Mittelpunkt des Thoma-Museums in der Karlsruher Kunsthalle bildet.

Auch Ludwig Dill hat in der Hauptzeit seiner Entwicklung in München gelebt. Er hat hier unter Piloty die Akademie besucht und sich dann der Landschaftsmalerei zugewandt. Anfangs war Venedig und vor allem die Fischerinsel Chioggia, wo er seine Sommer zubachte, sein Hauptstudienfeld. Die ersten entscheidenden Anregungen verdankte er Schönleber, der mit ihm zusammen auf Chioggia einen Sommer lang gemalt hat. Seine früheren Landschaften und Marinen stehen denn auch der Landschaftsmalerei Schönlebers in der Auffassung noch näher. Doch tritt das figürliche Element, die Schilderung des Lebens in der Lagune, bei Dill stärker hervor. Seinen eigenen Stil fand Dill, als er am Anfang der 90er Jahre mit Adolf Hoelzel und Artur Langhammer zusammen die Dachauer Landschaftsschule gründete. Das Wesen dieser Landschaftskunst liegt vor allem in der starken Betonung der Komposition: das Ansichtsmäßige der Land- und Leuteschilderung wird völlig ausgeschaltet, aus der Natur werden nur die einfachen, großen Formen herausgeholt, aus denen sich das Bild in freier, gleichsam architektonischer Gestaltung aufbaut. In neuester Zeit hat Dill namentlich auf Reisen in Holland, Belgien und an die französische Nordsee wieder neue Anregungen geschöpft, die zu einem gewissen Ausgleich zwischen seiner Venezianer und seiner Dachauer Zeit führten. Die Figur in der Landschaft, auf die er in seiner strengen Dachauer Richtung ganz verzichtet hat, spielt wieder eine größere Rolle und gibt seinen Kompositionen wieder ein reicheres Leben.

Zugleich mit Dill waren auch zwei ausgezeichnete Lehrkräfte aus München an die Akademie gekommen: Friedrich Fehr an die Malklasse und Ludwig Schmid-Reutte an die Attklasse.

Fehrs Talent liegt vor allem auf dem Gebiet des Malerischen. Er verbindet eine virtuose Beherrschung des Handwerks mit einer vielseitigen und fruchtbaren Phantasie, deren sinnlicher Reichtum sich namentlich in der Farbe äußert.

Die schwere und ernste Künstlernatur Schmid-Reuttes drängte vor allem nach der Form. Er hat als Atklehrer einen außergewöhnlichen Einfluß auf die jüngere Generation ausgeübt. Auch sein eigenes Schaffen, das sich in seiner Karlsruher Zeit erst in seiner vollen Kraft entfaltet hat, ist durchaus auf die Beherrschung der menschlichen Körperform und ihrer ornamentalen

Schönheit begründet. In seinen Kompositionen ringt ein leidenschaftlicher Wille mit den höchsten Problemen des monumentalen Stils. Der Künstler wurde aber durch einen vorzeitigen Tod in seiner Aufgabe unterbrochen, bevor sich das Ergebnis seines künstlerischen Strebens ganz abklären konnte.

Ein glänzendes Zeugnis von der Bedeutung der Karlsruher Kunst war die große Kunstausstellung des Jahres 1902, die vom badischen Staat zur Feier des 50jährigen Regierungsjubiläums Großherzog Friedrichs I. veranstaltet und von Ludwig Dill künstlerisch geleitet wurde. Der Geist einer großzügigen Förderung der Künste, aus dem der Gedanke dieser Ausstellung entsprungen war, erfüllte damals alle Gebiete der öffentlichen Kunstpflege. Er hat auch die Akademie auf dem Wege eines lebendigen Fortschritts weitergeführt.

Ein Jahr darauf wurde Wilhelm Trübner nach Karlsruhe berufen. Trübner ist, wie Thoma und Dill, Badener von Geburt, und diese Tatsache mag bei seiner Berufung mitgesprochen haben. Wichtiger ist natürlich die künstlerische Bedeutung dieser Wahl. Trübner gilt unter den lebenden deutschen Künstlern heute wohl als der größte Meister des malerischen Handwerks. Seit der Tod Leibls die künstlerische Freundschaft der beiden gelöst hat, hat er sich freilich von der feinen Kultur der Farbe, die seinen älteren Werken ihre charakteristische Schönheit verliehen hatte, losgesagt. Er hat die Wandlung von dem tiefen und satten Ton zur pleinairistischen Hellmalerei rückhaltlos mitgemacht. Dafür hat er sich in der Bravour der breitmalenden Primartechnik bis zur äußersten Kraft des impressionistischen Ausdrucks gesteigert. In diesem Sinne ist Trübner auch heute wieder ein Hauptführer der Modernen. Er zieht die äußersten Folgen aus der naturalistischen Richtung der modernen Entwicklung: einer Kunst, die in den objektiven Aufgaben der Malerei völlig aufgeht und die sich von jedem Zusammenhang mit der Überlieferung lossagt. Darin liegt der doppelte Gegensatz zu Thomas stilvollem Realismus, der die Natur mit den Augen des Malers und des Dichters ansieht und der zugleich die Fäden der geistigen Gemeinschaft fortspinnst, die die Kunst der Gegenwart mit der Kunst unserer alten Meister verbinden.

* * *

Im Verlauf eines halben Jahrhunderts waren so die Früchte gereift, die Großherzog Friedrich I. mit der Gründung der Karlsruher Malerschule gesät hatte. Später als die Malerei hat indessen die Bildhauerei in der Entwicklung der Karlsruher Kunst eine größere Bedeutung erlangt.

Die Bildhauer, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an den öffentlichen Aufgaben des Städtebaues beteiligt waren, hatten noch die gute Schule in Stil und Handwerk, die das Erbe der Empirezeit bildet. Darin haben ihre Arbeiten, die in dem künstlerischen Schmuck der öffentlichen Plätze aus jener Zeit erhalten sind, bei aller Anspruchslosigkeit etwas Vorbildliches. Der Tüchtigste unter ihnen scheint Karl Rauffer gewesen zu sein, von dem u. a. das Standbild Großherzog Ludwigs auf dem Marktplatz und die Bildhauerarbeit an der Verfassungssäule auf dem Rondellplatz ausgeführt worden ist. Auch das Winterdenkmal von Reich (1851) gehört in seiner sachlich schlichten Auffassung noch zu den guten Arbeiten jener Zeit.

1863 bekam auch die Kunstschule eine Bildhauerklasse. Als ihr Leiter wurde Wilhelm Steinhäuser aus Rom berufen. Seine klassizistische Kunst, die aus der Schule von Rauch und Thorwaldsen hervorgegangen ist, ist in Karlsruhe durch eine Reihe kleinerer Standbildgruppen (Hermann und Dorothea, Orest und Pylades) vertreten.

Seit Steinhäusers Tod (1879) leitet Hermann Volz die Bildhauerklasse. Volz ist ein Vertreter jenes akademischen Realismus, wie er, vermischt mit den Ausläufern des Klassizismus, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Hauptrichtung der damaligen Bildhauerei bestimmt hat. Er hat namentlich der öffentlichen Denkmalkunst jener ganzen Zeit seinen Stempel aufgeprägt. Zu den Hauptwerken von Volz gehören die Kriegerdenkmäler in Hannover und Karlsruhe und das Karlsruher Scheffeldenkmal. In ähnlichen Bahnen bewegte sich damals die Tätigkeit von Adolf Heer, dem Schöpfer des Karlsruher Kaiserdenkmals und des Scheffelstandbildes auf dem Heidelberger Schloß. Dem Klassizismus näher stand anfangs Friedrich Moest, aus dessen bester Zeit der frisch aufgefaßte Galatheabrunnen im Sallenwäldchen und das schlichte und stilvoll behandelte Standbild von Hübsch stammen. Von ihm stammt auch der plastische Schmuck des Malsch-Brunnens sowie das Karlsruher Bismarckdenkmal.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts setzt indessen auch in der Karlsruher Bildhauerei eine neue Epoche ein. Aus der jüngeren Generation sind die Künstler hervorgegangen, die dem Geist der modernen Kunst Eingang verschafft haben. In dieser Zeit hat auch die Bildhauerklasse der Kunstgewerbeschule eine größere Bedeutung im Karlsruher Kunstleben bekommen. Sie knüpft sich namentlich an die Tätigkeit von Friedolin Dietsche, der als Nachfolger Heers hier vielseitig befruchtend gewirkt hat. Dietsche war eine ernste und schwer ringende Künstlernatur, deren Entwicklung durch einen allzu frühen Tod abgebrochen wurde. Das Hauptwerk, das er hinterlassen hat, ist das stimmungsvolle Altarkreuz in der Christuskirche (von 1900).

Im allgemeinen aber fällt das Aufblühen der modernen Bildhauerei in Karlsruhe erst in den Anfang des neuen Jahrhunderts. Schon früher hatten sich auch in der Baukunst nach Jahren des Zerfalls die Kräfte zu einer künstlerischen Wiedergeburt gesammelt.

2. Baukunst und Kunstgewerbe (1870—1900).

In der Baukunst, in der die Persönlichkeit des einzelnen stärker unter dem Gesetz der allgemeinen Entwicklung steht als in der Malerei, trennen sich naturgemäß auch die einzelnen Epochen klarer voneinander. Hier macht der Ausgang der 60er Jahre einen scharfen Einschnitt in die Geschichte der Karlsruher Kunst.

Er ist im wesentlichen gekennzeichnet als der Beginn der Renaissanceperiode in der neueren Architektur. Mit ihr kommt die historische Richtung zum völligen Durchbruch. Wohl lag die Aufnahme fremder Stilformen schon im Wesen des Klassizismus. Aber die Kraft der Entwicklung war damals noch stark genug, um den übernommenen Formen eigenes Leben einzuflößen. In beschränkterem Maße gilt das auch noch von der Romantik. Was die Architektur der 70er und 80er Jahre des 19. Jahrhunderts kennzeichnet,

ist das völlige Versagen einer eigenen Entwicklungskraft. An die Stelle der lebendigen Überlieferung trat die wissenschaftliche Formenlehre, welche die Architektur auf die unfreie Nachahmung der alten Stile festlegte. Die Baukunst wurde gleichsam unter die Vormundschaft der Geschichtsforschung gestellt. Dadurch mußte das künstlerische Leben notwendigerweise erstarren. Hand in Hand damit schritt auch die innere Entfremdung von Architektur und Bauhandwerk immer weiter fort. Die Pflanzstätten der Architektur wurden die Technischen Hochschulen, wo der historische Formalismus vor allem gepflegt und von wo er in alle Kreise des Baugewerbes weitergetragen wurde.

In Deutschland spielte auch der wirtschaftliche und nationale Aufschwung, der mit der Gründung des Deutschen Reiches einsetzte, dabei eine Rolle. Der materielle Wohlstand drängte nach einer Umsetzung in künstlerischen Reichtum. Die Entwicklung war aber zu rasch gekommen, um aus sich zu reifen. Es fehlte an einer Tradition. Die ältere Baukunst des heimischen Barock und Empire erschien dem damaligen Geschmack zu ärmlich, um daran anzuknüpfen. So hat man sich die nächste Quelle einer eigenen Kulturüberlieferung selbst verschüttet. Statt dessen griff man in den Überfluß einer fremden Kultur. Es ist bezeichnend für den Geist der Zeit, daß man den Palazzostil der italienischen Hochrenaissance mit seinen prunkhaften Dekorationsformen vor allem bevorzugte. Im Privatbau wurden auch die Formen der deutschen Renaissance: des Nürnberger Patrizierhauses, der niederdeutschen Backsteinkunst und vereinzelt auch die der französischen Renaissance, des Barock usw. wieder aufgenommen.

Einer der ersten, die in Karlsruhe im ausgesprochenen Renaissancestil gebaut haben, ist Josef Berdmüller, der Schöpfer des Friedrichsplatzes mit dem Gebäude der vereinigten Sammlungen (1865—1870). Berdmüller ist noch aus der Schule Weinbrenners hervorgegangen; die Formen der Renaissance sind hier verhältnismäßig einfach und sachlich behandelt. In seiner Gesamtwirkung, zu der allerdings der natürliche Schmuck der Gartenanlagen wesentlich beiträgt, gehört der Friedrichsplatz innerhalb der neueren Teile der Stadt zu einer der schönsten öffentlichen Anlagen.

Der Hauptvertreter des Renaissancestils in Karlsruhe wurde dann Josef Durm. Von ihm ist im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts fast jedes wichtigere Stadt- und Staatsgebäude ausgeführt worden. Seine Haupttätigkeit beginnt mit dem städtischen Vierordtbad (1873) und der Festhalle, die 1875 bis 1877 erbaut wurde. In der nächsten Zeit sind auch seine wichtigsten Privatbauten entstanden: die Villa Bürklin (1879) und das Palais Prinz Max. Durm begann mit einer anfangs noch maßvollen Verwendung der Renaissanceformen. Das Vierordtbad mit seinen harmonischen Linien ist davon das beste Beispiel. Mit der Zeit ist er aber zu sehr in eine äußerliche Häufung des Fassadenschmucks verfallen. Etwas außerhalb seiner sonstigen Bauweise steht das Großherzogliche Palais, das in strengem Barock ausgeführt ist.

In der bürgerlichen Baukunst hat die Übertragung des Palazzoschemas auf die Bedürfnisse des modernen Stadthauses im allgemeinen wenig erfreuliche Früchte gezeitigt. Zwar fehlte es nicht an Beispielen einer feineren Empfindung für den Geist der Renaissanceformen. So finden sich neben den vielen geschmacklosen Nachahmungen italienischer und deutscher Renaissance, die sich namentlich in dem neu entstandenen Villenviertel beim Hardtwald,

in der westlichen Kaiser-Straße usw. ausbreiteten, auch einzelne Häuser von einfacheren Formen und guten Verhältnissen. Aber diese bildeten doch die Ausnahmen. Am schlimmsten wirkte die Nachahmung des Palazzostils natürlich an den Fassaden der Mietskasernen, die unter dem Einfluß der Bauspekulation in den neu aufgeschossenen Vorstadtvierteln in dieser Zeit entstanden sind. Allmählich begann die neue Bauweise aber auch die künstlerische Einheit der älteren Straßen zu zersetzen.

Zur gleichen Zeit und aus dem gleichen Geist heraus wie die Renaissance-richtung der Architektur entstand auch das historische Kunstgewerbe. Nur wurde hier die nationale Richtung mehr betont. Der „altdeutsche Stil“, das heißt die Formenwelt der deutschen Renaissance, wurde vorbildlich für die Einrichtung unserer Wohnhäuser. Es war der gleiche Grundirrtum wie in der Architektur, daß man durch die äußerliche Nachahmung alter Formen eine künstlerische Kultur zu schaffen glaubte. Das neue Kunstgewerbe wurde hauptsächlich von den Kunstgewerbeschulen aus verbreitet. Hier wurden nicht nur die jungen Handwerker in der Anwendung der historischen Stilmuster unterrichtet und die eigentlichen Fachleute des Kunstgewerbes herangebildet; es wurden auch den Möbelfabrikanten, Goldarbeitern usw. Entwürfe und Modelle geliefert. Die Karlsruher Kunstgewerbeschule ist 1878 unter Gustav Rachel eingerichtet worden. In der Höhezeit der Renaissancerichtung stand sie unter der Leitung von Hermann Götz. Seit dessen Tod leitet sie Karl Hoffacker. Seitdem haben die Kunstgewerbeschulen starke innere Wandlungen mitgemacht und sich den fortgeschrittenen Anschauungen der Zeit angepaßt.

* * *

In den 90er Jahren wurde der Bann, den die historische Stilarchitektur auf die freie Entwicklung der modernen Baukunst ausgeübt hatte, allmählich gebrochen. Es trat eine künstlerische Bewegung ein, die sich zunächst gegen die einseitige Herrschaft des Renaissancestils richtete.

Vorbereitet wurde diese Bewegung in Karlsruhe durch den Gotiker Karl Schäfer. Im Gegensatz zu der abstrakten Formenarchitektur der Renaissance-richtung betonte er wieder den inneren Zusammenhang zwischen den Bauformen und ihren natürlichen Bedingungen in Boden, Klima und Volkstum. Es ist das alte Programm der Romantik; doch betonten die Neuromantiker mehr den nationalen als den christlichen Standpunkt. Sie suchten die natürliche Grundlage für die Entwicklung unserer heutigen Baukunst in der Anknüpfung an die heimischen Stile des deutschen Mittelalters. Das Hauptverdienst Schäfers liegt aber darin, daß er in der Architektur nicht eine einseitige Formkunst wie die Fassadenarchitekten der Neurenaissance gesehen hat. Indem er das Haus wieder als einen einheitlichen Organismus auffaßte, in dem sich Zweck, Material, Konstruktion und Form gegenseitig bedingen, suchte er mit den Formen der alten Kunst auch die Quellen ihrer Entwicklung neu zu erschließen. Darum hat er sich mit besonderer Liebe auch des Bauhandwerks angenommen und hat den Geheimnissen der alten Kunst bis in die vergessenen Handgriffe der Materialbehandlung nachgeforscht. Er hat damit auch durch seine wissenschaftliche Tätigkeit eine Fülle von Anregungen zur Wiederbelebung alter Handwerkskunst ausgestreut. Namentlich hat er die Wiederbelebung der Glasmalerei und der Schmiedekunst gefördert.

In seinen eigenen Werken ist Schäfer noch reiner Historiker. Seine Karlsruher Bauten, wie die altkatholische Kirche mit dem Pfarrhaus, sind bis in die Einzelheiten der Verputz- und Holzarbeit getreue Wiederausgaben mittelalterlicher Kirchen- und Hausbaukunst. Auch der bedeutendste Schüler Schäfers, der hochbegabte Friedrich Ratzel, steht auf dem streng geschichtlichen Boden. Die Grundlage seiner Formsprache ist die deutsche Spätrenaissance und das deutsche Barock des 17. Jahrhunderts. Doch hat er den alten Formen in wahrhaft künstlerischem Geiste nachgeschaffen und sie auch den modernen Bedürfnissen glücklich anzupassen gewußt. Sein Karlsruher Kunstvereinsgebäude, das 1900 vollendet wurde, ist auch in der praktischen Anlage muster-gültig. Das Hauptwerk unter seinen Karlsruher Bauten ist die große Gruppe von Staatsgebäuden in der Nördlichen Hilda-Promenade. Hier hat er namentlich mit den Mitteln der malerischen Perspektivenwirkung: Verschiebungen und Unterbrechungen der Fluchtlinien, Durchblicken in einen Hof u. dgl., ein stimmungsvolles Gesamtbild geschaffen. Das Archivgebäude gibt auch eine interessante Lösung eines modernen Zweckbaues in der Sprache der alten Stilformen.

Im Gegensatz zu diesen Anhängern der strengen historischen Schule sind damals auch die ersten Architekten aufgetreten, die eine freiere Richtung der modernen Baukunst begründet haben. Das bahnbrechende Talent unter ihnen ist vor allem Hermann Billing. Gleichzeitig mit ihm haben auch Curjel und Moser führend in die moderne Bewegung eingegriffen.

Auch diese Modernen haben zunächst an die Stilformen des Mittelalters angeknüpft. Aber sie haben im Prinzip der mittelalterlichen Baukunst vor allem die Grundlage für eine selbständige Entwicklung der modernen Architektur gesucht. Das Bauen von innen heraus, dessen Wesen im mittelalterlichen Hausbau am stärksten ausgeprägt ist, sollte wieder eine reichere Fülle individueller Formen hervorbringen als die schematische Außerlichkeit der akademischen Fassadenarchitektur. Mit besonderem Nachdruck wurde dabei in der künstlerischen Behandlung der Formen das Recht des persönlichen Schaffens betont.

Die bürgerliche Baukunst war von Anfang an die Hauptträgerin dieser Entwicklung. Das moderne Wohn- und Geschäftshaus stellte ihr die wichtigsten Aufgaben. Im Wohnhausbau zeigte sich die Anknüpfung an das Mittelalter am entschiedensten. Hier hat namentlich in der Entwicklung des Einfamilienhauses das Vorbild der englischen Landhausarchitektur damals einen starken Einfluß nach dieser Richtung ausgeübt. Für die Grundrisse wurde statt der geradlinigen Zimmerflucht wieder das mittelalterliche Motiv der Halle, die eine freiere und bequemere Anordnung der Zimmer um einen Mittelraum ermöglicht, aufgegriffen. Die freie Anlage des Innern sollte auch dem Außern des Hauses seine charakteristische Erscheinung geben. So bekamen die Häuser jene malerische Unregelmäßigkeit im Aufbau, in der Fensterverteilung usw., in der das Wesen der gruppierenden Bauweise zum Ausdruck kommt. Im Jahre 1895 baute Hermann Billing das Wohnhaus des Malers Max Lieber, das in seinen malerischen Linienverschiebungen eines der kühnsten und gelungensten Beispiele der neuen Richtung ist. In seinen Wohnhäusern hat übrigens auch Ratzel die Anregungen der malerischen Bauweise freier benutzt als in seinen streng historischen Monumentalbauten.



Evangelische Christuskirche, eingeweiht 1900.



In anderem Sinne wurde das Konstruktionsprinzip der Gotik: die Auflösung der Mauer in Fenster und Pfeiler, für die Bedürfnisse des modernen Geschäftshauses umgedeutet. Hier wurde es die Grundlage für den Stil der modernen Kaufhäuser mit ihren großen Schaufensterfassaden. Curjel & Moser haben diesen Typus in den Kaufhäusern von Leopold Kölsch und Adolf Sexauer (Café Odeon) zuerst in Karlsruhe eingeführt. In noch freieren, moderneren Formen haben sie ihn bei dem Bankhaus von Veit L. Homburger behandelt, wo das Bedürfnis nach lichtreichen Kontorräumen eine ähnliche Aufgabe stellte. Auch Hermann Billings bedeutendster Karlsruher Bau gehört in die Reihe der Wohn- und Geschäftshäuser. Es ist die 1899 erbaute Hofapotheke. Hier hat das Problem der Eklöfung dem Künstler die Grundlage für eine imposante Entwicklung der gruppierenden Bauweise unter freier Benützung der Formenelemente des deutschen Barock gegeben.

Diese Form des Stadthauses grenzt schon an das Gebiet der Monumentalkunst, zu der Billings künstlerische Begabung, das Kraftvolle, Strohende seines Formentriebs, die plastische Fülle seiner Flächenbehandlung — die Freude am Stein — am stärksten hindrängt. Überhaupt liegt in der Frische seines Materialgefühls die eigentliche Quelle von Billings schöpferischer Kraft. Seine großen Monumentalwerke hat Billings indessen außerhalb Karlsruhes geschaffen; es ist die Mannheimer Kunsthalle, das Kieler Rathaus und die Freiburger Universität.

Im übrigen hat sich unter den Aufgaben der Monumentalarchitektur zuerst der protestantische Kirchenbau dem Einfluß der modernen Bewegung zugänglich gezeigt. Hier haben Curjel & Moser mit ihrer 1900 vollendeten Christuskirche die neue Grundform der protestantischen Kirche, wie sie sich aus den Bedürfnissen des protestantischen Gottesdienstes festgesetzt hat: die Rundkirche als beste Form der Predigthalle, in Karlsruhe eingebürgert. Das reifste unter ihren Karlsruher Monumentalwerken ist aber das Verwaltungsgebäude des Evangelischen Oberkirchenrates, das 1910 vollendet worden ist. In der ausgeglichenen Feinheit seiner Formsprache steht dieser Bau schon unter dem Einfluß einer Abklärung der künstlerischen Anschauungen, welche sich im Anfang des neuen Jahrhunderts innerhalb der modernen Richtung durchgesetzt hat.

Der Hauptgewinn, den diese erste Welle der modernen Bewegung gebracht hatte, ist der, daß dadurch eine freiere Entwicklung der Baukunst überhaupt einmal in Fluß kam. So viel Anregendes und Bedeutendes sie indessen im einzelnen hervorgebracht hat: das letzte Ziel, auf das die künstlerischen Bedürfnisse unserer heutigen Kultur hindrängen, liegt doch in einer anderen Richtung. Gerade das Betonen des Persönlichen in der Baukunst hat in gewissem Sinne auch wieder auf Abwege geführt. Es lag zuviel Absichtlichkeit darin. Die malerische Bauweise widerspricht an sich schon dem Charakter einer modernen Stadt mit einer regelmäßigen Anlage und geraden Straßen und Plätzen. Und von den modernen Architekten wurde vielfach das Malerische um des Malerischen willen noch übertrieben. Man vergaß, daß auch das mittelalterliche Haus im Grunde regelmäßig gedacht war und seine malerischen Unregelmäßigkeiten nicht künstlerischen Absichten, sondern der praktischen Notwendigkeit verdankte. Mit dieser Übertreibung des Malerischen, wozu auch die Spielereien mit Ecktürmen, Zinnen u. dgl. gehören, war man unver-

sehens aus dem Hausstil in den Burgenstil des Mittelalters hineingeraten. Durch das Stilgemisch, das jetzt entstand, wurde auch die künstlerische Einheit der Straßenbilder der Willkür vollends preisgegeben. Am schlimmsten wurde es natürlich da, wo die Bauspekulation die Ergebnisse der neueren Bewegung in äußerlicher und unverstandener Weise nachahmte: an den Fassaden ihr Spiel mit gotischen oder „modernen“ Zieraten trieb. So mußte eine Klärung der Anschauungen innerhalb der modernen Kunst notwendigerweise zu einer Abkehr von dem unbedingten Prinzip der „persönlichen Bauweise“ führen. Man fing wieder an, einfacher und anspruchsloser zu bauen. Damit bekamen auch die Stile, die auf den klassischen Grundsätzen der Regelmäßigkeit und Symmetrie beruhen, wieder stärkeren Einfluß.

Vor allem aber suchte man wieder die Grundlage für eine einheitlichere Tradition zu gewinnen. Das Wesen einer künstlerischen Kultur verlangt nun einmal, daß der einzelne seine Persönlichkeit dem Gesetz einer einheitlichen Stilrichtung unterordnet. In dieser Erkenntnis war auch noch in der Renaissancebewegung ein richtiger Gedanke gelegen. Nur war die Grundlage zu weit hergeholt: die Anknüpfung an die italienische Renaissance war eine zu künstliche Konstruktion gewesen. Inzwischen hatte sich die Einsicht Bahn gebrochen, daß die natürlichen Quellen für die Entwicklung eines modernen Stils da liegen, wo die alte Entwicklung abgebrochen hatte: in der Baukunst des späteren Barock und des Empire. Es sind die Stile, die auch dem künstlerischen Bild des alten Karlsruhe seine wesentlichen Züge verliehen haben. Indem die moderne Baukunst wieder in diese Traditionen einlenkte, fand sie also zugleich auch wieder die Grundlage für die Fortentwicklung eines einheitlichen Lokalstils.

Am frühesten und entschiedensten finden wir diese Absicht in den Bauten von Heinrich Sexauer ausgesprochen. Er knüpft unmittelbar an die Traditionen des Karlsruher Spätbarock an. Sein Handn-Platz ist der bedeutendste Versuch, in diesem Sinne wieder eine einheitliche Platzanlage zu gestalten. Doch macht sich seit der Wende des Jahrhunderts derselbe Geist, mehr oder minder klar empfunden, in der Karlsruher Architektur auch im ganzen fühlbar. Er bestimmt auch die Entwicklung der jüngeren Generation, von der die Zukunft der Karlsruher Kunst vor allem abhängen wird.

* * *

Einen ähnlichen Weg wie die Baukunst war inzwischen auch die Entwicklung des Kunstgewerbes gegangen. Auch hier bedeutete die Absage von der Renaissance zunächst einen Bruch mit der äußerlichen Nachahmung der historischen Stilformen. Die moderne Bewegung, die sich daraus ergab, hat in ihrem weiteren Verlauf zwei Hauptaufgaben verfolgt.

Die eine ist die Wiederbelebung des Kunsthandwerks. Unter den einzelnen Zweigen alter Handwerkskunst, an welche diese Aufgabe anknüpfte, hat in Karlsruhe die Keramik von Anfang an eine Hauptrolle gespielt. So hat Max Läger, der bedeutendste Vertreter des Kunsthandwerks in Karlsruhe, auch als Keramiker begonnen. Er hat auf Grund der alten Majolika-technik, wie sie in den Töpferwerkstätten seiner Schwarzwaldheimat Randern heute noch fortlebt, sich seinen eigenen Stil der Fliesen- und Gefäßkunst geschaffen. Die ersten epochemachenden „Läger-Basen“ sind 1895 in Berlin

eraten.
Einheit
wurde
egung
en ihr
klärung
einer
führen.
namen
it und

llichere
gt nun
ttlichen
er Re-
ndlage
ar eine
Bahn
dern
aufunft
künst-
haben.
and sie
inheit-

Bauten
e Tra-
tendste
stalten.
r oder
anzen
on der

e Ent-
Absage
hmung
ergab,

en ein-
nüpfe,
espielt.
erks in
ajolika-
andern
äktunft
Berlin



Hofapotheke, Kaiser-Strasse 201.



und München ausgestellt worden. Von der praktischen Verwendung der Majolika für Wandbrunnen, Kamine u. dgl. hat Läger seinen Wirkungskreis schließlich auf alle Gebiete der Raumkunst ausgedehnt. Auch an der Begründung des modernen Gartenstils hat er einen bedeutenden Anteil genommen.

Während Lägers Keramik aus den einfachen Mitteln der Bauerntöpferei den Stil einer eigenen Dekorationsprache herausholte, verfolgte die Großherzogliche Manufaktur von Anfang an die Aufgabe, die alten Techniken und Stile der Fayencekunst des 16. und 17. Jahrhunderts neu zu beleben. Sie ist von dem Maler Wilhelm Süss, dem der Großherzog im Jahre 1900 dafür eine Werkstätte bauen ließ, gegründet worden. Seitdem steht sie unter der Verwaltung des Hofes und hat sich in unserer Zeit zu einer der größten keramischen Werkstätten Deutschlands ausgewachsen.

Die Manufaktur war von vornherein dazu bestimmt, mit einem größeren Stab von Künstlern zusammenzuarbeiten. Neben Süss hat sich anfangs auch Hans Thoma auf dem Gebiet der Fliesenkunst eifrig betätigt. Große Verdienste hat sich die Manufaktur in der Förderung der keramischen Plastik erworben. Sie hat damit auch den Kreis ihrer technischen Aufgaben immer weiter gezogen; das Steinzeug als Material für keramische Brunnen, Gartenplastik, Fassadenschmuck usw. bildet neben der Fayence ein Hauptfeld ihrer Tätigkeit. Von Karlsruher Bildhauern gehören u. a. Hermann Binz und Konrad Taucher zu ihren ständigen Mitarbeitern. Als künstlerische Persönlichkeit ragte anfangs in diesem Kreis Maximilian Württenberger besonders hervor. Württenberger verbindet in seiner farbigen Plastik eine urwüchsige Erfindungsgabe mit einem ausgesprochen keramischen Stilgefühl. Es ist Handwerkskunst im besten Sinne der alten Überlieferung: Hausbrunnen, allerlei Kleingerät, Standuhren, Tintenzeuge usw., in denen er nach gutem altem Handwerksbrauch gelegentlich auch den Humor zu Wort kommen läßt. In den letzten Jahren hat sich die Manufaktur in der Ausführung keramischer Innenräume — Bäder, Verkaufshallen u. dgl. — ein ganz neues Gebiet erschlossen.

Im nahen Zusammenhang mit der Wiederbelebung des Kunsthandwerks steht die zweite Hauptaufgabe des modernen Kunstgewerbes: die künstlerische Hebung des Gebrauchsgüter. Diese Aufgabe ist umfassender, sie betrifft nicht allein die künstlerischen Erzeugnisse des Handwerks, sondern auch die fabrikmäßige Massenarbeit, die ja heute weitaus die Mehrzahl aller eigentlichen Gebrauchsgegenstände hervorbringt. Ihr Hauptgebiet ist die Einrichtung des Wohnhauses, und schon aus diesem Grund berührt sich diese Bewegung eng mit der gleichzeitigen Entwicklung der Baukunst. Sie begann mit einem Versuch, aus einer willkürlich erfundenen Formensprache einen modernen Stil zu konstruieren. Es ist der „Jugendstil“, der um die Jahrhundertwende zu einer Art Herrschaft in der modernen Möbel- und Gerätekunst gelangte. Er mußte notwendigerweise mit einem Mißerfolg und einem Rückschlag enden.

Mit der Rückkehr zur Einfachheit trat die moderne Bewegung in ihr zweites Stadium ein, in dem sie heute noch steht. Im Anfang schien diese Entwicklung einen ausgesprochen puritanischen Zug annehmen zu wollen. Das Ornament wurde ganz verworfen; die reine Zweckform galt als der höchste Ausdruck des modernen Schönheitsbegriffs. In der jüngsten Zeit begann aber auch

dagegen wieder eine Reaktion. Das Bedürfnis nach Schmutz und Farbe trat wieder in sein Recht. Damit begannen auch die älteren Stile wieder einen stärkeren Einfluß auf die moderne Entwicklung zu gewinnen. Es sind dieselben Zeiten, an die auch die Baukunst wieder anknüpft: das bürgerliche Rokoko und Empire, das Ende des 18. und der Anfang des 19. Jahrhunderts. Indem die Baukunst und die angewandte Kunst die Überlieferung da wieder aufnahmen, wo sie zuletzt aufgehört hat, suchen sie beide auf dem gleichen Boden wieder die Grundlage für die einheitliche Entwicklung eines modernen Stils zu gewinnen. Es soll ein Stil sein, der als Ausdruck unserer Zeit zugleich den Gehalt einer verfeinerten Kultur aus den älteren Stilen in sich aufnimmt. Das ist die Aufgabe, die das 19. Jahrhundert dem 20. als Vermächtnis hinterlassen hat.

3. Die Gegenwart.

Mit dem Anfang des 20. Jahrhunderts schließt sich im wesentlichen das Bild, das die geschichtliche Entwicklung der Karlsruher Kunst darstellt. Die Persönlichkeiten, die innerhalb dieses Zeitraums in den Kreis des Karlsruher Kunstlebens eingetreten sind, haben, auch wo sie noch nicht der Geschichte angehören, doch heute schon ein übersichtliches, in seinen Hauptzügen festliegendes Lebenswerk hinter sich. Hier steht die Betrachtung auf dem festen Boden des Geschehenen.

Das Bild der Gegenwart schließt sich nicht zu diesen festen und klaren Umrissen zusammen. Was die jüngste Zeit, die letzten 10—15 Jahre Neues hervorgebracht haben, steht noch im vollen Fluß der Entwicklung. Dem werdenden gegenüber fehlt der Betrachtung die sichere Grundlage für ein abschließendes Urteil. Und doch ist auch diese Zeit an bedeutenden, auch für die Zukunft des Karlsruher Kunstlebens entscheidenden Ereignissen reich genug, daß sie aus einer Geschichte der Karlsruher Kunst nicht ausgeschlossen werden kann. Es soll deshalb im folgenden die Schilderung der Vergangenheit mit einem Überblick über dieses letzte Jahrzehnt in die unmittelbare Gegenwart übergeführt werden. Es ist selbstverständlich, daß dabei aus der Fülle der Erscheinungen nur die markantesten herausgegriffen werden können. Und auch dabei sollen nicht die einzelnen Persönlichkeiten, sondern die Hauptlinien der Gesamtentwicklung in den Vordergrund der Darstellung gestellt werden.

In der Malerei war die Geschichte des Karlsruher Kunstlebens bis zum Ende des 19. Jahrhunderts mit der Geschichte der Akademie fast gleichbedeutend. Auch heute noch spielen die Berufungen, in denen der Staat seinen Einfluß in der öffentlichen Kunstpflege geltend macht, eine entscheidende Rolle im Schicksal der Karlsruher Kunst. Darin hat sich auch der engere Zusammenhang zwischen Karlsruhe und München bis in die neueste Zeit hinein wirksam erhalten. Die wichtigste Berufung der letzten Jahre war die von Walter Georgi, mit dem nach Schmid-Reuttes Tod im Jahre 1908 ein führendes Glied der ehemaligen Münchner Künstlergruppe „Die Scholle“ an die Akademie gekommen ist. Auch Müller-Dachau, der Altlehrer der Akademie, stammt aus dem weiteren Kreis der Münchner Künstlerschaft.

Doch sind der Karlsruher Kunst gerade in neuerer Zeit auch aus dem eigenen Boden starke Kräfte einer selbständigen Entwicklung hervorgegangen.

Eine Reihe bedeutender Namen aus der jüngeren, heute in der Reife ihrer Kraft stehenden Generation gehört dem ehemaligen Schülerkreis der Akademie an, wenn sie auch entscheidende Jahre ihrer weiteren Entwicklung außerhalb Karlsruhes zugebracht haben. Unter ihnen bildet Albert Haueisen heute einen wichtigen Mittelpunkt der fortschrittlich gerichteten Kreise der Künstlerschaft. Er ist neben Trübner der Hauptvertreter der im eigentlichen Sinne modernen Malerei, deren Wandlungen bis zum Neoimpressionismus er am entschlossensten mitgemacht hat. Aus dem ehemaligen Schülerkreis von Schmid-Reutte ist Hans Bühler als ein Künstler von ausgeprägter Eigenart hervorgetreten, deren Entwicklung mit einer grüblerisch-symbolistischen Gedankenkunst von streng zeichnerischer Richtung eingesetzt hat. Das engere Gebiet der Landschaftsmalerei hat durch Rudolf Hellwag in den letzten Jahren seinen bedeutendsten Zuwachs erhalten. Hellwag gehört als Schüler Schönlébers dem Karlsruher Kunstleben schon seit den 80er Jahren an; sein eigener Stil hat sich dann später in dem langjährigen Studium der englischen See und Landschaft ausgebildet.

Als Haupt einer Schule übt Wilhelm Trübner heute den stärksten Einfluß aus. Der junge Nachwuchs gruppiert sich zu einem großen Teil um ihn. Die Aufgaben der Trübner-Schule decken sich im wesentlichen mit der technischen Ausbildung im Sinne ihres Meisters. Auf der Grundlage der Trübnerschen Technik hat sich auch die namhafteste unter den Karlsruher Künstlerinnen: Frau Alice Trübner, auf ihrem eigensten Gebiet, dem Stilleben, einen persönlichen Stil erworben.

* * *

Am augenfälligsten tritt in den letzten beiden Jahrzehnten das Zusammenfallen der modernen Bewegung mit dem Aufschwung der Bildhauerei in die Erscheinung. Im Gegensatz zum akademischen Realismus, der sich in die Einzelheiten einer äußerlichen Naturnachahmung verliert, betont die moderne Bildhauerei das Wesen des plastischen Stils und die Form als Ausdruck des inneren Lebens. Freilich geht das Streben nach Unmittelbarkeit und Frische der künstlerischen Wirkung oft bis über die Grenzen der plastischen Ausdrucksmittel. Indem man der Arbeit den Reiz des Skizzenhaften läßt, wird das malerische Prinzip des Impressionismus auf die Bildhauerei übertragen. In Karlsruhe ist der entschiedenste Vertreter dieser Richtung gegenwärtig Karl Albiker.

Mancherlei Förderung erhielt die Bildhauerei in neuester Zeit auch durch das Zusammenarbeiten mit der Baukunst und dem Kunsthandwerk. Für die Entwicklung der künstlerischen Kultur spielen die Aufgaben der dekorativen Plastik: der künstlerische Schmuck der Fassaden und Innenräume, der Möbel und Geräte, die Brunnen- und Gartenplastik usw., eine besonders wichtige Rolle. Auch die Schulung des Materialgefühls: das Arbeiten in Stein, Ton, Holz und Metall, hängt damit zusammen. Es ist schon gesagt worden, welche Bedeutung hier der Großherzoglichen Manufaktur zukommt. Auch an der Kunstgewerbeschule, wo seit 1909 Georg Schrenögg aus München als Nachfolger Dietsches tätig ist, werden diese verschiedenartigen Aufgaben der Bildhauerei in modernem Geiste gepflegt. In diesem Zusammenhang muß auch der schönen Aufgabe gedacht werden, welche die Stadtverwaltung der

modernen Kunst durch die Aufstellung künstlerischer Monumentbrunnen gestellt hat. Die bedeutendsten unter ihnen sind der stimmungsvolle Trinkbrunnen an der Kleinen Kirche von Konrad Taucher, der Stephansbrunnen hinter dem Postgebäude, dessen Architektur von Hermann Billing und dessen Bildhauerarbeit von Hermann Vinz entworfen ist, und schließlich der originelle Marktbrunnen auf dem Gutenbergplatz, eines der letzten Werke von Friedrich Nagel. Die größte Aufgabe, welche der Denkmalplastik in den letzten Jahren gestellt worden ist, ist das von der Stadt gestiftete Reiterstandbild Großherzog Friedrichs I. Das von Hans Großmann und Hermann Vinz ausgeführte Werk sollte im Jahre 1915 aufgestellt werden. Der Ausbruch des Krieges hat die Vollendung der Arbeit aber verschoben.

* * *

Die Entwicklung der Architektur ist den Weg, den sie seit der Wende des Jahrhunderts eingeschlagen hatte, indessen weiter gegangen. Unter den Architekten, die seitdem neu aufgetreten sind, haben namentlich Pfeifer und Großmann der bürgerlichen Baukunst einen bedeutenden Zuwachs an künstlerischer Kraft gebracht. Die Aufgabe, die Entwicklung der modernen Baukunst an die ältere Überlieferung des heimischen Lokaltyps anzuknüpfen, hat Friedrich Ostendorf, der Nachfolger Schäfers an der Technischen Hochschule, mit besonderem Nachdruck vertreten. Sein Erweiterungsbau zum Finanzministerium hat auch die Anregung gegeben, die künstlerische Einheit des Schloßplatzes im Sinne des 18. Jahrhunderts wiederherzustellen. Der Tod auf dem Schlachtfeld hat Ostendorf mitten aus seinem Wirken herausgerissen.

Inzwischen sind an die Stadt Karlsruhe auch wieder große Aufgaben der Stadterweiterung herangetreten.

Auch auf diesem Gebiet sucht man jetzt die großen Traditionen der älteren Zeit wieder aufzunehmen. Von der Planlosigkeit, die in den Jahrzehnten nach Weinbrenner geherrscht hatte, ist man zu dem Grundsatz zurückgekehrt, die Ausbreitung der Stadt auch im künstlerischen Sinne wieder nach einheitlichen Gedanken zu leiten. Die wichtigste Aufgabe für die Gegenwart ergab sich aus der Verlegung des Hauptbahnhofs. Das neue Bahnhofsgebäude, das von August Stürzenacker erbaut und im Jahre 1913 eröffnet worden ist, zeigt im Äußeren noch die Spuren der vorausgegangenen, bewußt modernen Stilperiode. Seine architektonische Bedeutung liegt besonders in der großartigen Entfaltung moderner Konstruktionsformen im Innern, vor allem in der Schalterhalle. Für den Ausbau des Bahnhofsplatzes im Zusammenhang mit der Erweiterung des Stadtgartens ist dann nach den Plänen von Wilhelm Bittali eine einheitliche Anlage auf der künstlerischen Grundlage des Karlsruher Spätbarocks geschaffen worden.

Noch umfassender wird die Aufgabe sein, die mit der Überbauung des alten Bahnhofsgebietes und der Neugestaltung des Festplatzes vor der Festhalle von der Stadtverwaltung ins Auge gefaßt worden ist. Hier gilt es vor allem, den neuen Stadtteil mit den unmittelbar angrenzenden Teilen der Weinbrennerstadt in einen organischen Zusammenhang zu bringen. Die ersten Monumentalgebäude des Platzes — die städtische Konzerthalle und

die städtische Ausstellungshalle — sind von Curjel & Moser im Anschluß an den Karlsruher Empirestil erbaut worden. Die Ausstellungshalle sollte mit einer großen Kunstaussstellung beim Stadtjubiläum im Jahre 1915 eröffnet werden.

So stand das Karlsruher Kunstleben, als sich die Stadt zur Feier ihres 200jährigen Gründungsfestes rüstete, an einem bedeutungsvollen Wendepunkt. Die Entwicklung, die Karlsruhe seit der Wiedergeburt des Deutschen Reiches aus einer reinen Hof- und Beamtenstadt zugleich zu einer aufblühenden Stätte des Handels und Gewerbefleißes gemacht hatte, hat auch die städtische Selbstverwaltung vor eine Reihe neuer und großer Kulturaufgaben gestellt. Unter ihnen ist die öffentliche Kunstpflege in der Gegenwart eine der wichtigsten. Wie in anderen deutschen Städten hat auch in Karlsruhe der erwachende Kunstsinne des deutschen Bürgertums begonnen, an der Entwicklung des heimischen Kunstlebens aus eigener Kraft mitzuwirken. Unter den Aufgaben der künstlerischen Kultur, welche die Stadtgemeinde in den letzten Jahren in die Hand genommen hat, sollte die Erbauung der Kunsthalle und die Veranstaltung der Kunstaussstellung diesem Gedanken einen besonders bedeutenden Ausdruck verleihen.

Da kam der Krieg und hat diese Pläne durchkreuzt. Das Interesse an den Aufgaben der Kunst mußte vor der ungeheuren Bedeutung der weltgeschichtlichen Vorgänge verstummen. Die Entwicklung der kriegerischen Ereignisse wird entscheiden, wann die Zeit für die Ausführung dieser Aufgaben wieder kommen wird.