

HAKON LUND, ANNELISE THYGESEN

C. F. Hansen

*München und Berlin, Deutscher Kunstverlag 1999. Aus dem Dänischen von Wolfgang Benken-
dorf. Bd. 1: 384 S., 360 farb. u. 75 s/w Abb.; Bd. 2: 324 S., 275 farb. u. 45 s/w Abb. DM 298,-.
ISBN 3-422-06247-5 (Dänische Ausgabe: Kopenhagen, Bergiafonden und Arkitektens Forlag
1995, ISBN 87-7407-149-1)*

Christian Fredrik Hansen war der produktivste Architekt des südsandinavischen und norddeutschen Klassizismus. Die deutsche Kunstgeschichte hat die schlichten und schönen Häuser, welche er holsteinischen und Hamburger Großkaufleuten am Nordufer der Elbe zwischen Altona und Nienstedten erbaute, zwar stets geschätzt, aber eine klare Vorstellung von Hansens umfänglichem Lebenswerk hat man hierzulande kaum gehabt. Einer der wenigen deutschen Kunsthistoriker, die sich um den Dänen bemüht haben, war Gerhard Wietek, s. Zt. Museumsdirektor in Altona: Der Ausstellungskatalog *Architekt Christian Fredrik Hansen 1756-1845*, Hamburg 1968 sowie ein Symposium 1983 auf Schloß Gottorf, dessen Referate leider nur im Reproduktion ohne Bilder veröffentlicht wurden, zeugen vom Einsatz Wieteks und einiger seiner deutschen und dänischen Kollegen. Jetzt werden uns zwei im Doppelsinne des Wortes gewichtige Bände vorgelegt, welche eine Übertragung der dänischen Originalausgabe von 1995 sind. Überreich mit Ansichten und Zeichnungen farbig illustriert, stellen sie zum erstenmal dem deutschen Publikum das imponierende Gesamtwerk Hansens vor. Die beiden Verfasser haben ihren Gegenstand katalogmäßig erfaßt und nach Gattungen gegliedert: Stadthäuser, Landhäuser, die monumentalen Bauwerke in Kopenhagen sowie öffentliche Bauten in der Provinz. Dabei dürfte ihnen kein einziges Bauwerk entgangen sein, das irgendwie mit Hansen in Verbindung gebracht werden kann. Auf diese Weise ließen sich die Werke zwischen den beiden Autoren leicht aufteilen; daß der chronologische Zusammenhang des Gesamtwerks für den Leser dadurch etwas unüber-

sichtlich wurde, ist kein allzu gravierender Einwand, denn Hansen ist sich während seines fünfzigjährigen Wirkens erstaunlich gleich geblieben. Anders als viele seiner zeitgenössischen Kollegen suchte er keinen Stil, sondern hatte einen, und es ist der Mühe wert nachzuforschen, welches die Charakteristika dieses ebenso persönlichen wie zeittypischen Stils eigentlich waren.

Entscheidend für seine Entwicklung war ein Italienaufenthalt 1782-84, der ungefähr so lange dauerte wie der Goethes, und während dessen Hansen, anders als die anderen eingefleischten Klassizisten, nicht vorzugsweise die antike Architektur, sondern die der Renaissance und des Manierismus studierte. Ein paar Skizzenbücher und wenige Dokumente beweisen, daß er über Venedig und Vicenza nach Rom reiste. Daß er sich Palladios Villen und Paläste genau ansah, war selbstverständlich, auffallend ist dagegen, daß er sich hernach in Rom ebenso sehr für Vignolas, Peruzzis und Giulio Romanos Bauwerke interessierte. Auf der Rückreise besuchte er auch noch Caprarola und Mantua. Hansens Vorliebe für leere Mauerflächen, nackte Säulenschäfte und rustizierte Portal- und Fenstereinfassungen läßt sich vielleicht aus diesen frühen Erfahrungen mit der Baukunst des Manierismus erklären. Ein lange vermuteter Abstecher nach Paris hat offenbar nicht stattgefunden, aber mit der dem Manierismus verwandten »Revolutionsarchitektur« konnte sich Hansen natürlich auch durch Architekturbücher bekanntmachen.

Noch während er in Italien war, wurde er 1783 zum Landbaumeister im dänischen Holstein berufen, 1785 trat er seinen Dienst an

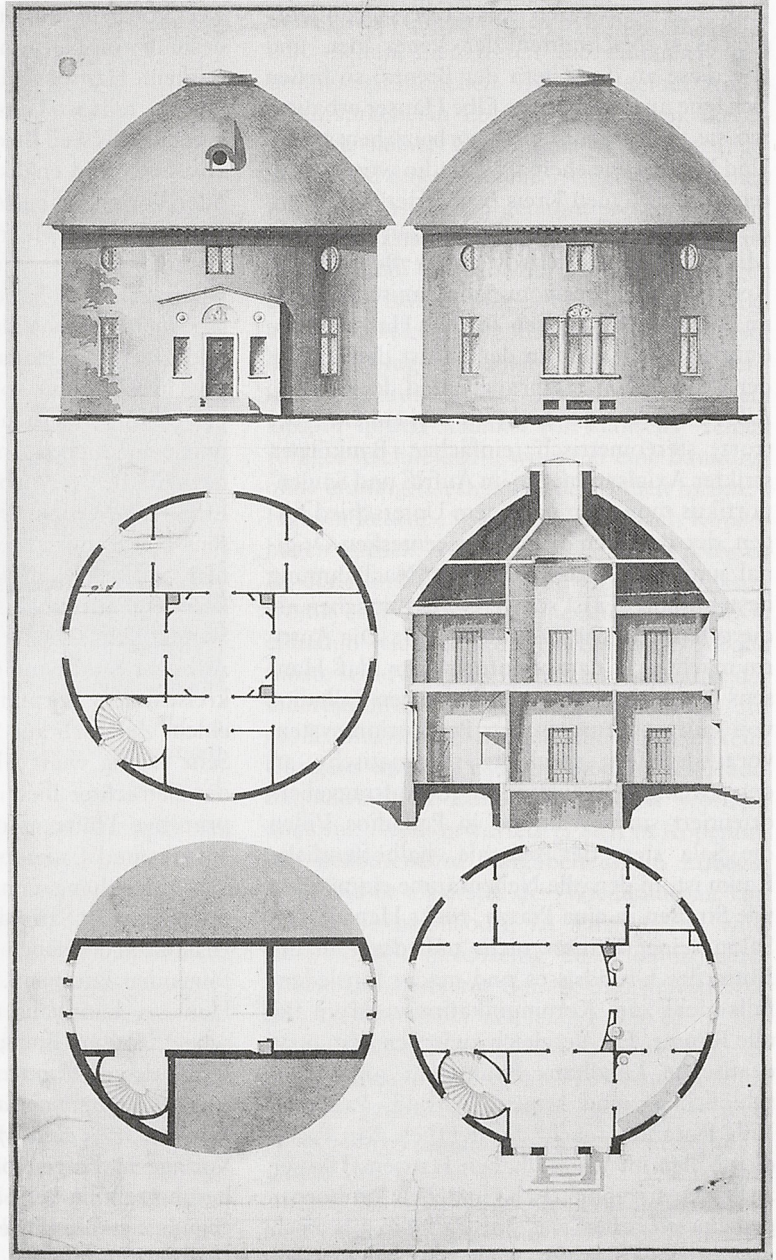


Abb. 1
 C. F. Hansen, Entwurf
 für das Landhaus
 Gebauer bei Altona,
 erbaut 1806
 (Lund-Thygesen Bd. 1,
 S. 121)

und residierte die nächsten 20 Jahre in Altona. In dieser Zeit schuf er die vielen Stadt- und Landhäuser, die noch heute der Palmaille und der Elbchaussee ihr nobles Aussehen schen-

ken. Mit Recht nennen die Autoren in diesem Zusammenhang auch Venedig als Inspirationsquelle, ein Hinweis, dem man noch weiter nachspüren könnte: Die deutsch-dänischen

Auftraggeber waren als Überseekaufleute gleichsam Nachfahren der Venezianer, und wie diese an den Ufern der Brenta, so ließen sich jene am Strande der Elbe Häuser erbauen, wo sie ihre Frachtschiffe vorbeiziehen sahen. Und ähnlich wie ehemals Palladio wurde Hansen jetzt für einen Kreis begüterter und gebildeter Auftraggeber zum Architekten *à la mode*. Mit der Villa Godeffroy von 1789 hebt die Reihe der »Häuser vom palladianischen Typ« an, wie Thygesen diesen Teil von Hansens Produktion nennt, und in der Tat ist der Einfluß der italienischen Erfahrungen und der *Quattro Libri* Palladios gar nicht zu verkennen. Aber trotz stereometrisch einfacher Baukörper, strikter Axialsymmetrie im Aufriß und Säulenportikus muß man nach dem Unterschied fragen, der zwischen dem cinquecentesken Original und der klassizistischen Nachahmung besteht, und der ist schwerer auszumachen als die offensichtlichen Ähnlichkeiten. Die Autorin macht z. B. darauf aufmerksam, daß Hansens Grundrisse nicht wie diejenigen Palladios von einem harmonischen Proportionssystem vorausdefiniert, sondern »pragmatisch« an den jeweiligen Bedürfnissen des Auftraggebers orientiert sind. Während in Palladios Villen die Sala stets der zentrale, halböffentliche Raum ist, in den alle Nebenräume einmünden wie Straßen in eine Piazza, rückt Hansen den Salon seiner Häuser nicht unbedingt in die Mitte des Grundrisses und macht ihn jedenfalls nicht zum Kommunikationszentrum für alle Räume. Ein Vergleich zwischen dem quadratischen Landhaus Baur, dem sog. »Elbschlößchen« und seinem Vorbild, Palladios Villa Rotonda, macht das deutlich. Mit Palladios Villen im Veneto haben Hansens Häuser zwar den stereometrisch einfachen Baukörper gemeinsam, aber was bei Palladio plastisch und organisch wirkt, stellt sich bei Hansen eher zusammengesetzt und konstruiert dar. Vielleicht hat das auch damit zu tun, daß die Villen im Veneto aus dem gefügigeren Backstein konzipiert sind, während die Häuser in Holstein unter den Bedingungen der Fach-

werkkonstruktion entwickelt sind und schon deshalb von Natur aus kantiger und flächiger wirken. Hansens Häuser sind grundsätzlich farblos, teils weil das dem Zeitgeschmack entsprach, teils weil sie oft aus italienischen, französischen und englischen Architekturbüchern oder Vorlagen abgeleitet sind, während Palladio jede seiner Villen neu zu erfinden und als Gefäße für die venezianische Freskomalerei bereitzustellen hatte. Man darf vielleicht sagen, Palladios Villenbaukunst ist malerisch und poetisch, Hansens dagegen linear und prosaisch. Damit soll kein Mangel beschrieben sein, sondern nur die beiden doch sehr unterschiedlichen Architekturauffassungen zu umschreiben versucht werden.

Effektvolle Originalität entsprach nicht Hansens Natur, nur selten brach er aus der schönen Selbstverständlichkeit der ihm eigenen Bauweise aus und riskierte etwas Besonderes. So geschah es bei einem Landhaus für den Altonaer Kaufmann Gebauer, das er 1806 auf kreisrundem Grundriß errichtete und mit einem Zeltdach aus Stroh bedeckte (*Abb. 1*). Sehr richtig weist Thygesen darauf hin, daß der Betrachter hier im Sinne Rousseaus eine primitive Hütte assoziieren sollte. Aber mit Vitruvs und Laugiers »Urhütte« besteht kein Zusammenhang, denn sie war ja gerade rechteckig, trug ein Satteldach und war insofern das Urbild des dorischen Tempels und aller daraus folgenden Bautypen. Der Ausgangspunkt für Hansens Landhaus war offenbar ein englisches Cottage-Buch; die Verf. nennt John Plaw, dessen *Rural Architecture; or designs from the simple cottage to the decorated villa*, London 1785 und 1794, wohl am ehesten als Vorlage in Frage kommt. Dort ist die s. Zt. berühmte Villa Belle Isle im Lake Windermere genauestens dargestellt, vgl. *Kunstabibliothek Berlin, Katalog der Architektur- und Ornamentstichsammlung I, Baukunst England*, Berlin 1977, S. 51 f. mit Abb. Sie besteht aus einem zylindrischen Baukörper, einer Kuppel und einem jonischen »frontespicio« palladianischer Provenienz. Wie eine Replik wirkt die



Abb. 2 Unbekannter Architekt, Die Villa La Gordanne bei Perroy am Genfer See, erbaut um 1800 (Rez.)

Villa La Gordanne in Perroy am Westufer des Genfer Sees, die kurz vor dem Hansenschen Landhaus erbaut wurde und freilich mehr auf *utilitas* und *firmitas* angelegt war (Abb. 2). Indizien für den irgendwie bestehenden Zusammenhang zwischen der englischen, holsteinischen und schweizerischen Variante dieser speziellen Bauidee sind gewisse Details wie z. B. die bei allen vorkommenden »Venetian windows« beiderseits des Haupteingangs.

Als Landbaumeister in Holstein mußte Hansen auch öffentliche Gebäude entwerfen oder die Pläne anderer nach seinen Vorstellungen modifizieren. Nachdem Bad Oldesloe 1798 durch einen Brand fast völlig zerstört worden war, wurde ein neues Rathaus nach Hansens Entwurf errichtet. Dabei entstand ein für seinen Stil besonders charakteristisches Gebäude. Praktische Bedürfnisse und die für eine Kleinstadt schickliche Repräsentation wußte

er zu einer vollkommenen Synthese zu verbinden. Schon hier treten die einfachen und unmißverständlichen Vokabeln seiner Architektursprache in Erscheinung: Säulen, die eigentlich keiner bestimmten Ordnung angehören und angesichts ihrer Ungeschmücktheit allenfalls toskanisch genannt werden dürfen, ein ganz knapp hervortretender rustizierter Risalit und ebensolche Fensterrahmungen sowie ein isoliert aufgesetzter Dreiecksgiebel als Würdezeichen. Da manifestiert sich ein Stil ohne Ideologie und ohne gewagte Experimente, geradlinig und direkt. Mit richtigem Gespür sprach Schinkel von Hansens »reiner, ruhiger Architektur«, womit er eine Baukunst ohne unnötige Gesten und Bewegtheit meinte. Hansen kehrte 1804 von Altona nach Kopenhagen zurück, 1808 wurde er dort Professor an der Kunstakademie und Oberbaudirektor, womit er in Dänemark eine ähnliche Position einnahm wie Schinkel in Preußen. In Altona führte sein Neffe das Baubüro weiter, aber der Oberbaudirektor nahm selbst Einfluß auf große und kleine Bauvorhaben in Holstein. Übrigens war ihm 1800 die Stellung des Stadtbaumeisters in Lübeck angeboten worden, doch mit Recht erwartete er sich in Kopenhagen bedeutendere Aufgaben als in Lübeck. Während er als erstes den Wiederaufbau von Schloß Christiansborg zu leiten hatte, widmete er sich gleichzeitig der Planung eines neuen Rathauses mit Gericht und Arrestlokal. Die Aufgabe stellte sich nach einem Brand der Altstadt von Kopenhagen 1795, ihre Realisierung zog sich bis 1815 hin. In kleineren Städten war es üblich gewesen, im Rathaus auch Arrestlokale unterzubringen, Hansen entschloß sich für die Trennung der beiden Nutzungen. Er entwarf ein stattliches Rathaus mit einer sechssäuligen jonischen Portikus mit Dreiecksgiebel und daneben ein Gefängnis, das mit dem Rathaus durch zwei Brücken auf Bögen über die Straße hinweg verbunden ist (Abb. 3) – wer dächte da nicht an den Palazzo Ducale in Venedig und den Ponte dei Sospiri hinüber zu den Prigioni? Hansens Rathaus als

solches hat allerdings eher eine gewisse Ähnlichkeit mit Weinbrenners Rathaus in Karlsruhe, aber als Hansen auf einer späten Deutschlandreise wirklich nach Karlsruhe kam, war sein Rathaus in Kopenhagen schon vollendet. Man sieht, wie undurchdringlich Vorbilder, Einflüsse und Ähnlichkeiten in der Architekturgeschichte miteinander verflochten sein können. Was im Text Vorhalle oder Vestibül des Rathauses genannt wird, ist genau genommen ein palladianisches »Atrio di quattro colonne«. Hansen konnte es den *Quattro Libri* entnehmen, oder er hatte sich das dorische Atrium im Vicentiner Palazzo da Porto Festa gemerkt. Der Magistratssaal wiederum ist eine freie Variante der »Sala corinthia«, die eine lange Tradition in den Schlössern des Barock hat und letztlich ebenfalls auf Palladios Interpretation von Vitruv VI zurückgeht. Wer dem Nachleben Palladios im Klassizismus auf den Grund gehen wollte, würde gerade bei Hansen interessante Beispiele und Abwandlungen finden.

Die Front des Gefängnisses nach dem Rathaus zu könnte dagegen von Giulio Romano stammen: Die schwere Rustizierung des toskanischen Portals und der Fenster sollte dazu beitragen, »einen starken, um nicht zu sagen abschreckenden Charakter« zu erzeugen, wie Lund feststellt. Ähnliche Stilmittel wurden auch anderwärts bei Gefängnisbauten eingesetzt: Schon die venezianischen Prigioni waren mit Rustica gepanzert, ein jüngerer Beispiel ähnlichen Stils war das Newgate Prison in London von John Dance 1769, welches Hansen durch Ansichten gekannt haben wird, da es berühmt und berüchtigt war. Auch Piranesi nahm mit seinen »*Carceri*« die Theorie der Vitruv-Exegeten auf, wonach für Gefängnisse nur die toskanische oder dorische Ordnung mit schwerer Rustizierung in Frage kam. Schließlich wurden Gefängnisse, die einen schrecklichen Eindruck machen sollten, im Zeitalter der Revolution gern als Entwurfsübungen gewählt, Lund verweist auf Ledoux und Durand.

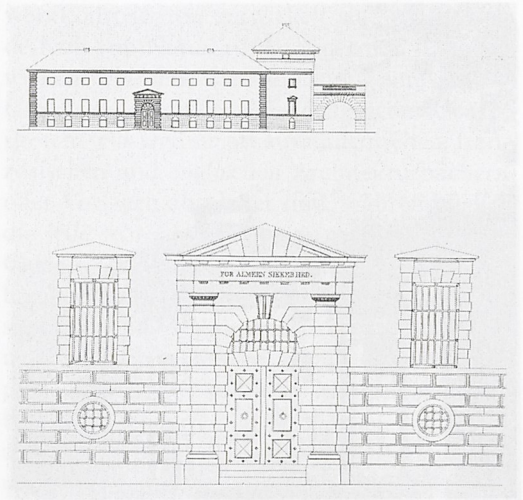


Abb. 3 C. F. Hansen, Fassade des Gefängnisflügels mit Brücke zum Rathaus und Gefängnisportal und Fenster nach dem Rathaus zu. Aus: Hansen, *Sammlung verschiedener öffentlicher und privater Gebäude, Kopenhagen 1825-1836* (Lund-Thygesen Bd. 2, S. 416)

Anhand zahlreicher Skizzen und Bauzeichnungen wird uns die Entstehungsgeschichte des Rathauses und des Gefängnisses ausführlich geschildert. Man liest die detailreiche Darstellung mit Gewinn und Vergnügen, sie ist wie der ganze Text in einem sympathischen Erzählstil gehalten, der sich auch in der Übersetzung wohlthuend von den uns gewohnten pedantischen Baubeschreibungen unterscheidet.

Von allen Werken Hansens schätzen seine Landsleute die Frauenkirche in Kopenhagen am meisten. Die paestische Portikus vor einer kahlen Wand im Westen, der schmucklose halbkreisförmige Chor im Osten und die eigentlich profan wirkenden Seitenfassaden lassen das Exterieur ziemlich nüchtern erscheinen, wie das ja oft bei klassizistischen Kirchen der Fall ist. Auch im Inneren stellt sich der architektonische Aufbau – dorische Säulen auf einer hohen Arkadenwand im Mittelschiff – zunächst wenig stimmungsvoll dar. Aber ganz bewußt hat Hansen hier den ernstesten und zu-

rückhaltenden Rahmen für die von Anfang an vorgesehenen Skulpturen Thorvaldsens konzipiert. Aus dem Briefwechsel zwischen dem Architekten und dem Bildhauer geht hervor, daß Hansen sich darüber klar war, daß erst Thorvaldsens Christus mit den zwölf Aposteln aus der einfachen Halle einen Andachtsraum würden machen können. Thorvaldsens Christus mit der Geste des »Kommet her zu mir«, vielleicht eine der letzten wirklich überzeugenden Erfindungen in der Geschichte der christlichen Plastik, bewirkt, daß man sich in dem eigens für sie geschaffenen Kirchenraum ihrer Wirkung nicht entziehen kann. Und der Kunsthistoriker wird sich bewußt, daß klassische Architekturformen und christliche Bildkunst am Ende eines Jahrhunderts während Zusammenlebens hier noch einmal eine vollkommene Vereinigung eingegangen sind. Die Frauenkirche hat ihren Namen von einem Vorgängerbau, sie müßte Christuskirche heißen, denn sie ist im wahren Sinne des Wortes ein Tempel Christi.

Während die Frauenkirche gebaut wurde, entwarf Hansen noch etliche Kirchen für die Provinz. Sie gehören alle zum Typus der »Halle zwischen zwei Kopfbauten«, wie sie Schinkel praktiziert und Klenze in seinen *Anweisungen zur Architektur des christlichen Kultus* 1822 in vielen Varianten dargestellt hat. Auffällig ist, daß Hansen in keinem einzigen Falle auch nur die Andeutung gotischer Formen zu Hilfe gerufen hat, um so eine sakrale Wirkung zu erzielen. Lund führt uns sämtliche schleswig-holsteinischen und dänischen Kirchen vor, die Hansen entworfen hat, und behandelt ausführlich die Vicelinkirche in Neumünster, die zu den gelungensten Beispielen dieser Gattung gehört. Eine andere wichtige Aufgabe war die »Irrenanstalt« – so nannte man damals eine psychiatrische Klinik – die Hansen 1817-20 in Schleswig errichtete, und die dank ihrer medizinisch zweckmäßigen Disposition auf der Höhe der Zeit stand. Der Leser erfährt, wie Hansen es verstanden hatte, durch die Gestaltung des Grundrisses »vermögende Gäste« und

»Rasende« voneinander zu scheiden und dem ganzen Komplex nach den Regeln der vitruvianischen Theorie des »decor«, des Schicklichen, den Charakter einer Verwahranstalt zu geben, d. h. ähnlich wie beim Gefängnis durch strenge Einfachheit und sparsame Rustizierung als einzige Zierde. Oder, wie er es selbst formulierte: »Die Schönheit eines öffentlichen Gebäudes gleich welcher Art besteht darin, daß man, indem man es von außen sieht, fast sofort sich den Zweck seines Inneren denken kann.« Das meint genau dasselbe, was Schinkel »ideale Zweckmäßigkeit« zu nennen pflegte.

Hansen unternahm 1824 eine fast einjährige Reise durch Deutschland, u. a. um sich über den Stand der Architektur in Berlin, München, Karlsruhe, Kassel etc. zu orientieren. Dabei muß er viel Verwandtes, aber auch viel Fremdes gesehen haben, denn in Deutschland herrschte nicht die gleiche stillichere Selbstgewißheit wie in Hansens Baubüro. Eine der beiden Töchter, die den 68jährigen begleiteten, hat ein Reisetagebuch verfaßt, das unveröffentlicht geblieben ist, und aus dem uns jetzt einige Fakten referiert werden. Ob es darin noch weitere Aufschlüsse über das Architekturverständnis Hansens gibt, ließe sich nur im Manuskript nachlesen, auch welche Kollegen er wirklich persönlich getroffen hat. Über den mit ihm geistig am nächsten verwandten Weinbrenner oder den ihm befreundeten Jussow hören wir nichts, und es bleibt offen, ob in Hansens Spätwerk irgendwelche Spuren seiner in Deutschland gesammelten Eindrücke anzutreffen sind.

Nachdem der Historismus, der Hansen vollkommen fremd geblieben war, der europäischen Architektur eine neue Mannigfaltigkeit geschenkt hatte, meinte man behaupten zu dürfen: »Hansens schwerer armseliger Stil hat trotz seiner imponierenden Proportionen nie viele Bewunderer gehabt... Ausdrücke wie plump, stillos ist man gewöhnt gewesen«. Dieses Urteil hat sich im 20. Jh. in sein Gegenteil verkehrt, und wem das außerhalb Skandinavi-

ens noch nicht bewußt war, der kann sich durch die jetzt vorgelegte Monographie davon überzeugen, daß Hansen zu den Architekten gehört, mit denen die Kunstgeschichte mehr als bisher wird rechnen müssen.

Schließlich sollte diese Arbeit der beiden dänischen Forscher die deutsche Kunstgeschichtsschreibung dazu ermuntern, sich einmal gründlicher als bisher die Baukunst des Klassizismus in den deutschen Küstenlandschaften vorzunehmen. Ansätze dazu gibt es, vgl. z. B. den Ausstellungskatalog *Klassizismus. Baukunst in Oldenburg 1785-1860*, Oldenburg 1991, oder Jörg Deuter, *Die Genesis des Klassizismus in Nordwestdeutschland*, Oldenburg 1997. Die in Mecklenburg tätigen Architekten Johann Georg Barca und Carl Theodor Severin, um nur diese bisher unerforschten Baumeister beim Namen zu nennen, haben Herrenhäuser, Rathäuser und andere öffentliche Bauten hinterlassen oder geplant, die an Hansens monumentale Werke vielleicht nicht ganz heranreichen, die

aber trotzdem einen baukünstlerischen Klassizismus repräsentieren, der sich von dem wohlbekannteren in Preußen oder Bayern charakteristisch unterscheidet. Die Lektüre der beiden schönen Bände von Hakon Lund und Anne Lise Thygesen vermittelt nicht nur die gediegene, ja erschöpfende Monographie eines bedeutenden Architekten, sie gibt dem Leser auch weiterführende Denkanstöße, und das ist wohl das positivste, was man von einem solchen Buch sagen kann.

Erik Forssman

Nachbemerkung der Redaktion: Nach Abschluß des Beitrags erschien aus Anlaß einer Ausstellung des Altonaer Museums in Hamburg der Katalog *C. F. Hansen in Hamburg, Altona und den Elbvororten. Ein dänischer Architekt des Klassizismus*, hrsg. v. Bärbel Hedinger, München und Berlin, Deutscher Kunstverlag 2000. ISBN 3-422-06300-5.

JUTTA VON SIMSON

Christian Daniel Rauch. Œuvre-Katalog

Berlin, Gebr. Mann Verlag 1996 (*Bildhauer des 19. Jahrhunderts*). 534 S., 634 s/w-Abb. ISBN 3-7861-1778-0

»Rauch bewährte in dem Denkmahle meines verehrten Vaters von neuem, daß er Teutschlands größter Bildhauer ist« schrieb König Ludwig I. von Bayern am 10. März 1830 an seinen Schwager, Preußens Kronprinz Friedrich Wilhelm. Diese Äußerung zeugt einmal mehr von der Rolle, die die Bildhauerei in Berlin im 19. Jh. einnahm. Ihrem *nucleus* Christian Daniel Rauch ist das Werkverzeichnis gewidmet, das Jutta von Simson im Rahmen der von Peter Bloch initiierten Monographien von Berliner Bildhauern dieser Zeit erstellt hat. Es ist das erste historisch-kritische Verzeichnis der Werke Rauchs, anders als in der fünfbandigen Monographie des Künstlers durch Friedrich und Karl Eggers 1873-1891 sowie deren Spiegelung in dem von Hans

Mackowsky verfaßten Artikel im von Ulrich Thieme und Felix Becker begründeten *Allg. Lexikon der bildenden Künstler* (Band 28, 1934), dort beide Male integriert in die Biographie des Bildhauers. Eine knapp gehaltene Biographie ist auch dem hier besprochenen Buch vorangestellt, ergänzt um »Bemerkungen zu Rauchs Persönlichkeit« (S. 11-39), ein summarisch gehaltener Lebenslauf ist abgeschlossen (S. 479-481). Beides dient dem Verständnis des Werkkataloges, der den Hauptteil des Buches ausmacht (S. 41-467).

Diese Leistung kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Denn die Problematik der Bildhauerei im 19. Jh. allgemein, im Blick auf die sogenannte Eigenhändigkeit, auf das Verhältnis von Entwurf, Modell, Ausführung in