

Leben und Werk des Architekten Bruno Schmitz (1858-1916)
unter besonderer Berücksichtigung des Frühwerks.

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg

vorgelegt von: Christmut Präger
Erstgutachter: Prof. Dr. Peter Anselm Riedl
Zweitgutachter: Prof. Dr. Ralf Reith

Datum: 13. Juni 1991

Gliederung

A Einleitung

Vorbemerkung	6
Einführung	7
Kindheit, Jugend und Ausbildung	10

B Das Frühwerk

B 1 Mit Otto van Els und alleine

Rom, Denkmal für Vittorio Emmanuele II., 1880-1884	13
Düsseldorf, Wohnhäuser, 1882-1883	21
Wetter, Harkortturm, 1882-1884	24
Wiesbaden, Rathaus, 1882	26
Linz, Museum Francisco-Carolinum, 1883-1887	30
Klavier-Entwürfe, ab 1883	45
Stockholm, Nordiska Museet, 1883	48
St. Gallen, Kantonalbank, 1884	54

B 2 Mit August Hartel und alleine

Amsterdam, Börse, 1884	59
Leipzig, Reichsgericht, 1885	62
Leipzig, Gesellschaftshaus „Harmonie“, 1885	68
Dresden, König-Johann-Straße, Häuser, 1885	70
Dekoration einer Gartenecke (Dresden?), 1885	71

B 3	In Berlin, selbständig	
	1) Berlin, "Wettersäule", 1886	73
	2) Dresden, König-Johann-Straße, Hotel, 1886	75
	3) Legnica (Liegnitz), Wirtschaftsgebäude, 1886	76
	4) Düsseldorf, Tonhalle, 1886	78
	5) Bayreuth, Grabmal für Franz Liszt, 1887	79
	6) Dresden, Königl. Sächsisches Finanzministerium, 1887	80
	7) Zürich, Tonhalle, 1887 und 1892	82
	8) Köln, Bahnhof, 1887-1888	96

B 4	Übergang zur Eigenständigkeit der Form	
	1) Indianapolis, 1887-1901	98
	2) Berlin, Synagoge, 1888	106
	3) Gelsenkirchen, Ständehaus, 1888	110
	4) Mainz, Konzerthaus, 1888	111
	5) Halle, Geschäftshaus, 1888	113
	6) Berlin, Grabmal Hofmann, 1889	113

C Das Hauptwerk: Der Weg zum formalen Eigensinn

C 1	Ausgangspunkte: Spätrenaissance, Barock und Ausnahmen davon	
	1) Berlin, Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., 1889 und 1891	116
	2) Grafenwerth, Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., 1890	125
	3) Nonnenwerth, Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., 1890	128
	4) Kyffhäuser, Denkmal für Kaiser Wilhelm I., 1890-1896	129
	5) Porta Westfalica, Denkmal für Kaiser Wilhelm I., 1890-1896	141
	6) Darmstadt, Großherzogliches Museum, 1891-1892	152
	7) Pforzheim, Rathaus, 1891-1892	156
	8) Berlin, Märkisches Museum, 1892-1893	157
C 2	Denkmäler und Historismus - immer noch	
	1) Koblenz, Denkmal für Kaiser Wilhelm I., 1892-1897	160
	2) Koblenz, Denkmal für Kaiserin Viktoria Augusta, 1893-1896	168
	3) Elberfeld, Rathaus, 1893	171

	4) München, Gesellschaftshaus Pschorr, 1894	173
	5) Berlin, Hauptgebäude der Gewerbeausstellung, 1896	175
C 3	Suche nach neuen Formen	
	1) Berlin, Grabmal Aschrott, 1897-1898	182
	2) Leipzig, Völkerschlachtdenkmal, 1896-1913	184
	3) Leipzig, Palmengarten, 1896-1897	189
	4) Münster, Denkmal für Kaiser Wilhelm I., 1897	192
	5) Frankfurt an der Oder, Kaiser-Wilhelm-Platz, 1897	193
	6) Berlin, Nationaldenkmal für Otto von Bismarck, 1897	194
	7) Berlin, Siegesallee, Denkmal für König Johann Sigismund, 1898-1901	198
	8) Halle, Denkmal für Kaiser Wilhelm I., 1898-1901	201
	9) Köln, Denkmal für Kaiser Friedrich III., 1898-1903	205
	10) Berlin, "Platz Z", 1898	208
	11) Crimmitschau, 1898	209
	12) Berlin, Grabmal Wolff, 1898	211
	13) Unna, Bismarckturm, 1899-1900	212
C 4	Ausgangspunkte: Barock und Jugendstil	
	1) Köln, Villa Carl Stollwerck, 1899-1902	216
	2) Die Mannheimer Bautengruppe als Dokument der Stilsuche, 1886-1916	220
	2a) Wasserturm	221
	2b) Platzanlage	223
	2c) Festhalle "Rosengarten"	230
	2d) Reiß-Museum	239
	2e) Denkmal für den Großherzog Friedrich von Baden	241
	3) Berlin, Charlottenburger Brücke, 1900-1903	245
	4) Hamburg, Denkmal für Otto von Bismarck, 1901	248
	5) Köln, Villa Heinrich Stollwerck, 1901-1904	251
	6) Düsseldorf, Kunst- und Gewerbeausstellung, Pavillon, 1902	255
	7) Berlin, Grabmal Koner, 1903	257
	8) Berlin, Grabmal Krause, 1904	259
	9) St. Louis, Weltausstellung, Deutsches Haus, 1904	259

C 6 Der gefundene Stil

- 1) Berlin, Geschäftshaus "Automat", 1904-1905 267
- 2) Berlin, Oranienplatz, 1904-1907 269
- 3) Duisburg-Hamborn, Parkanlage, 1905 272
- 4) Berlin, Wohnhaus Bruno Schmitz, 1905-1906 272
- 5) Berlin, Weinrestaurant "Rheingold", 1905-1907 275
- 6) Berlin, Dessauer Straße 2, "Papierhaus", 1906 287
- 7) Port Sunlight, Arbeiterhäuser, 1906 289
- 8) Berlin, Landhaus Deventer, 1906 290
- 9) Berlin, Landhaus Unger, 1906-1907 292
- 10) Berlin, Grabmal Krause, 1907 292
- 11) Luzern, Nationalquai, Kurplatz, 1907-1908 293
- 12) Wiesbaden, Museum, 1908 296
- 13) Stuttgart, Königl. Hoftheater, 1908 297
- 14) Berlin, Projekt Groß-Berlin, 1910 299
- 15) Berlin, "Neue Oper" am Kurfürstendamm, 1910 303
- 16) Berlin, Ausstellungshaus Keller & Reiner, 1910 304
- 17) Hannover, Stadthalle und Ausstellungsgebäude, 1910 306
- 18) Bingerbrück, Nationaldenkmal für Otto von Bismarck, 1910 308
- 19) Köln, Rheinbrücke, 1910 314
- 20) Berlin-Westend, "Bismarck-Warte", 1911 314
- 21) Düsseldorf, Projekt Groß-Düsseldorf, 1911 316
- 22) Freiberg in Sachsen, Dom, Rekonstruktion der Westfassade, 1911-1913 318
- 23) Berlin, Oper am Königsplatz, 1912 321
- 24) Berlin, Landhaus Bondi, 1912-1913 323
- 25) Viersen-Dülken, Stadtpark, 1912-1913 324
- 26) Letzte Entwürfe und Stellungnahme zu Kriegerdenkmälern, 1913-1916 324

III ZUSAMMENFASSUNG 328

IV LITERATUR 332

Vorbemerkung

Das Material, das zur Abfassung einer Biographie dienen könnte, ist nicht sehr umfangreich, da der Nachlaß des Architekten in geschlossener Form nicht erhalten ist. Eine kurze Schilderung der Vita im "Biographischen Jahrbuch", in einigen Künstlerlexika sowie einige knappe Nachrufe enthalten zum Teil ergänzende Informationen, die eine einigermaßen sinnvolle Darstellung des Lebens von Bruno Schmitz' ermöglichen. Eine wichtige Quelle, die das Werk des Architekten ausschließlich positiv bewertet, ist der Text von Hans Schliepmann im XIII. Sonderheft der Zeitschrift "Berliner Architekturwelt" aus dem Jahr 1913, das dem Schaffen Bruno Schmitz' gewidmet ist. Seither wurde kein zusammenfassender Überblick über Leben und Werk dieses Architekten erstellt. Die Abfassung einer Biographie des Architekten Bruno Schmitz mit einigen Schwierigkeiten behaftet, da weder ein privater noch ein beruflicher schriftlicher Nachlaß erhalten ist.

Auch die sich über Jahrzehnte erstreckenden Nachforschungen im familienforscherlichen Sinne, unternommen von Herrn Dr. Emil Schmitz-Hillebrecht und Herrn Dr. Ernst Schmitz-Hillebrecht, führten leider kaum zu Erfolgen. Es konnte keine umfassende Korrespondenz dokumentiert werden. Viele Einzelheiten jedoch sind aus diesen Untersuchungen hervorgegangen. Dem historischen Verantwortungsgefühl der beiden Erwähnten ist es zu verdanken, daß überhaupt Materialien als kleiner geschlossener Komplex erhalten geblieben sind. Bei beiden Herren möchte ich mich dafür bedanken, daß sie mir diese Materialien rückhaltlos zugänglich gemacht haben. Diese Unterlagen beziehen sich überwiegend auf das Werk des Architekten und werden seit 1959 als Schenkung im Düsseldorfer Stadtarchiv¹ und zum kleineren Teil in Familienbesitz verwahrt. Der Vater von Herrn Dr. Emil Schmitz-Hillebrecht und von Herrn Dr. Ernst Schmitz-Hillebrecht war der jüngste Bruder Bruno Schmitz'. In seiner Eigenschaft als Landschaftsgärtner ließ er sich des öfteren durch seinen Bruder beraten, ja es entstanden auch gemeinsame Projekte, wobei dasjenige mit dem größten Renommee die Gestaltung der Gartenanlagen des Deutschen Hauses für die Weltausstellung in St. Louis im Jahre 1904 gewesen sein dürfte.

Dieses aus der Familie stammende Material bildete den Ausgangspunkt meiner Beschäftigung mit Leben und Werk des Architekten Bruno Schmitz. So informationsreich diese Unterlagen auch sind, sie lassen doch eher eine am Werk orientierte Biographie zu als eine solche, die darüber hinaus auch die Persönlichkeit und den Charakter eines künstlerischen Architekten in ausreichendem Maße fundiert darstellen könnte. Wo immer möglich, werde ich in der Darstellung auf diejenigen Situationen hinweisen, die uns den Architekten auch als Privatmann etwas anschaulicher werden lassen können.

¹ Bericht über die Stiftung in den "Düsseldorfer Nachrichten" vom 4. Juni 1959

Im folgenden werde ich also die Daten der privaten Biographie in die Darstellung der Werkentwicklung mit einbeziehen, wobei ich im wesentlichen der Chronologie folgen werde. Einige Exkurse und Abweichungen werden dabei notwendig sein, da z.B. Bruno Schmitz oft gleichzeitig an mehreren Projekten arbeitete, oder weil während der Planung die Entwürfe geändert wurden.

Einführung

Die Beschäftigung mit dem Werk des Architekten Bruno Schmitz wurde vor allem durch die weitgehende Nichtbeachtung dieses Architekten und seines Werks in der kunsthistorischen Literatur veranlaßt.

Von diesem Desinteresse war jedoch nicht nur Bruno Schmitz betroffen, sondern die meisten Architekten seiner Generation fanden nicht das Interesse akademischer Untersuchung und Darstellung. Erst mit der zunehmenden Öffnung der universitären Kunstgeschichte für die das neunzehnte Jahrhundert betreffenden Fragestellungen in den sechziger Jahren, und vor allem während der siebziger Jahre, wurde damit begonnen, in monographischer und auch in thematischer Hinsicht das Feld der Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts kunsthistorisch zu erschließen, was jedoch nicht "flächendeckend" geschehen konnte. Doch es gelang, auf dem weiten Terrain netzwerkartige Beziehungspunkte zu beschreiben. Damit wurde der Zugang zu einer Epoche ermöglicht, die uns zeitlich so fern liegt, aber durch die Verwirklichung der kapitalistischen Produktionsweise und der damit verbundenen konsequenten Ausprägung der bürgerlichen Gesellschaft doch auch so nahe steht. Von einem Teil des gesellschaftlichen Bereichs der Kultur ist in dieser Arbeit die Rede. Die Widersprüche, in denen sich das deutsche Bürgertum durch den Verzicht auf politische Befreiung und durch die Anerkennung der monarchistischen Staatsführung befand, kamen natürlich auch in den Auseinandersetzungen über die Werte und Ziele der Kultur und der Kunst zum Ausdruck – eine Diskussion die sich bis in die heutige bürgerliche Gesellschaft fortgepflanzt hat und oft auch mit Vehemenz geführt wird. Auch die Architektur des "Zweiten deutschen Kaiserreichs" war letztlich – wie auch diejenigen anderer Epochen – von den allgemeinen Vorstellungen der Architekten und der Auftraggeber geprägt.

Das Interesse der kunsthistorischen Forschung an den künstlerischen Leistungen des neunzehnten Jahrhunderts richtete sich neben der monographischen Erfassung zumeist auf diejenige Architektur, die für die Bearbeiter den Keim "der Moderne" in sich trug, womit im allgemeinen "Jugendstil" und "Werkbund" gemeint waren (und werden). In dieser Betrachtungsweise war kaum Raum für Architekten, deren Werk als höchst stimmiger

Ausdruck "gründerzeitlichen"² Geschmacks und kaiserzeitlicher Herrschaftskultur – und damit war gemeint: unmoderner Architektur – bewertet wurde. Dabei war, und dies gilt besonders für Bruno Schmitz, häufig nur ein kleiner Teil seines Schaffens betrachtet worden: die großen, in der Tat affirmativen, von reaktionären Inhalten bestimmten Denkmäler. Aber selbst in diesen Denkmälern sind Anschauungsobjekte und Dokumente einer Diskussion erhalten, die gerade die Kunstwelt während des ganzen Kaiserreichs beschäftigte: die Frage nach dem Aussehen der Denkmäler. Der Streit darüber, ob Denkmäler figural oder architektonisch auszuformen seien, stand am Anfang einer durch das Niederwald-Denkmal ausgelösten Debatte, die im weiteren Verlauf mehr und mehr auch rein ästhetische Probleme in den Katalog der Fragen und Antworten aufnahm. So wurde z. B. darüber gestritten, ob ein Denkmal in den Bergen oder in der Ebene besser zu plazieren sei. Alle diese Diskussionen wurden mitbestimmt durch die Schmitzschen Entwürfe, zum Teil wurden sie auch erst dadurch ausgelöst.

Zum Aufbau der vorliegenden Arbeit ist zu bemerken, daß mir die chronologische Darstellung als sinnvollstes Ordnungsprinzip erschien, freilich wird an einigen wenigen Stellen davon abgegangen, beispielsweise um die jahrelange Entwicklung eines Wettbewerbs zusammenhängend darstellen zu können. In die vom einzelnen Werk ausgehende Darstellung der einzelnen Bauten und Entwürfe habe ich die mir wichtig erscheinenden Vergleiche und allgemeine Gedanken jeweils mit einbezogen. In der Frage der Interpunktion möchte ich nicht ganz so weit gehen wie der große Olympier, der sich unter Berufung auf Wieland die Bemerkung gestattete, daß die Interpunktion wie die Religion reine Privatsache sei, doch folge ich bei der Zeichensetzung nicht immer der heute geläufigen Art.

Mit dieser Zusammenstellung des Werks ist die Absicht verbunden, Bruno Schmitz als vielseitigen Architekten vorzustellen, der im Verlauf seines Lebens neben den Denkmälern, die ihn in aller Munde gebracht haben, auch originelle und innovative Architekturen geschaffen hat.

Durch diese nicht mehr eingeengte Sichtweise ist es möglich, die architekturhistorische Position Bruno Schmitz' anhand der Beispiele erläutern zu können. Selbst Julius Posener, der als erster in einer umfassenden Studie auch auf die Qualitäten der kaiserzeitlichen Architektur im allgemeinen, und in diesem Zusammenhang auch besonders auf die Schmitzschen Entwürfe hinwies, bezeichnete Bruno Schmitz als den "Großmeister des Wilhelminismus"³. Zwar sei die stilistische Abgrenzung des "Wilhelminismus" schwierig, "da Wallots Reichstagsgebäude dazu gehört, die großen Gerichtsgebäude von Schmalz und Mönlich, beinahe alles, was Bruno Schmitz zwischen 1883 und 1913 entworfen und gebaut hat, Messels Pergamonmuseum und

²Die Anwendung des Begriffs "Gründerzeit" auf die gesamte kaiserzeitliche Epoche, oder auch nur auf die letzten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts erscheint mir nicht richtig. Er sollte tatsächlich auf die "Gründerjahre" bis ca. 1880 begrenzt bleiben. Der Posenersche Begriff des "Wilhelminismus" erscheint mir wesentlich sinnvoller, auch wenn er mir auf die "offizielle" Architektur besser anwendbar erscheint als auf die "private".

³Julius Posener: Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II., München 1974, S.81 (=Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 40); weiterhin zitiert als: Posener 1974

von Ludwig Hoffmann auf jeden Fall das Stadthaus. Es handelt sich, wie gesagt, um eine Haltung, nicht um eine Form. Die vier Entwürfe für das Reiss-Museum in Mannheim von Bruno Schmitz, welche zwischen 1906 und 1913 alle Wandlungen des Zeitstils in diesen Jahren durchlaufen, haben einen gemeinsamen Nenner: ihre wilhelminische Haltung; und wir können diese Haltung nicht genau definieren als durch Eigenschaften wie große Dimensionen, monumentale Haltung, Weiträumigkeit, kostbare Materialien."⁴ Möglicherweise wurde das Urteil Poseners durch die 1913 in der Reihe der Sonderhefte der "Berliner Architekturwelt" erschienene Bildmonographie Hans Schliepmann begünstigt, dem es vor allem darum ging, Bruno Schmitz als genialen Architekten zu feiern: "Inmitten des tosenden, fieberischen Brausens des modernen Lebens ist nichts schwieriger, als den richtigen Maßstab der Dinge zu gewinnen; zwischen der Scylla des Verzagens vor dem wüsten Treiben der Geld- und Erfolgsgagd, dem ewigen Götzen erheben und Götzenstürzen und der Charybdis der Überschätzung aller Eintagesekstasen und Modegrößen muß das eigene Lebensschiffchen ständig lavieren; zu einer ruhigen Umschau lassen die Strudel dem Schiffer kaum einmal Zeit. Und doch kann nur das alte Wegmarkengebot '>Steh', Wanderer, und schau!'< uns Besinnung, Urteil und Glück geben."⁵ Im Anschluß an diese hymnische Einstimmung seines Werks nimmt Schliepmann eine allgemeine Einschätzung des Architekten Bruno Schmitz vor: "Jeder Gebildete kennt heute Bruno Schmitz, glaubt ihn zu kennen. Und doch wird keiner dieses Heft ohne Staunen, fast ein Erschrecken, aus der Hand legen. Denn obwohl es nur einen Teil der Werke – allerdings die hauptsächlichsten – bringt, zeigt es uns endlich einmal dicht bei einander, von welchem Umfange und Reichtum das Schaffen von Bruno Schmitz war. Selbst wer, wie Schreiber dieses, alle hier dargestellten Werke kannte, wird doch erst durch die Aneinanderreihung den richtigen Maßstab für den Künstler gewinnen, wird sein Schaffen nun wie ein großes Drama, losgelöst aus dem Geräusch der Umwelt, nachleben und wird empfinden: hier ist ein bester Sohn unserer Zeit, dessen Schaffenskraft und Phantasiemacht sich neben den größten Meistern der Baukunst aller Zeiten behauptet!"⁶ Diese Überbewertung durch einen zeitgenössischen Verehrer hat mit dazu beigetragen, in der Folgezeit die Schmitzsche Architektur als obsolet einzustufen. Sowohl die Überbewertung als auch die spätere Ablehnung und Nichtbeachtung des Werks verstellten den Blick auf das Gesamtwerk des Architekten. Die nun folgenden Blicke auf das Schmitzsche Schaffen wollen in differenzierender Untersuchung und Darstellung das Werk des Architekten als das vorstellen, was es ist: Architektur seiner Zeit.

⁴Ebenda

⁵Hans Schliepmann: Bruno Schmitz, Berlin 1913, S. III (= XIII. Sonderheft der Berliner Architekturwelt); weiterhin zitiert als: Schliepmann 1913.

⁶Ebenda

Kindheit, Jugend und Ausbildung

Am 21. November 1858 wurde Georg Bruno Schmitz als sechstes Kind der Auguste Schmitz, geborene Rodenberg, und ihres Mannes, dem "Kleidermacher"⁷ Karl Theodor Schmitz, in Düsseldorf, Flingerstraße Nr. 6, geboren.

Obwohl die Familie des Schneiders in den ersten Lebensjahren von Bruno Schmitz nicht sonderlich wohlhabend war, konnte der jüngste Sohn doch auf das Gymnasium geschickt werden. Die künstlerischen Neigungen, die sich bereits im Knabenalter äußerten, wurden von den Eltern nicht nur akzeptiert, sondern auch gefördert, was ja nicht allzuoft geschah, wie wir aus vielen Lebensberichten gerade von Künstlern aus dem neunzehnten Jahrhundert wissen.

Seine Schulausbildung schloß Bruno Schmitz an einem privaten Gymnasium mit "Erlangung des Berechtigungszeugnisses für den einjährig-freiwilligen Militärdienst" ab.⁸

Noch während der Schulzeit, aber außerhalb des Unterrichts, erhielt er, gemeinsam mit seinen Geschwistern, bei dem Maler und Kupferstecher Heidland⁹ Unterricht im Zeichnen.¹⁰ Seine künstlerische Begabung trat schon hier so deutlich zu Tage, daß bereits dem Schüler von Seiten der Eltern eine Ausbildung als Künstler angeraten wurde.

Mit 16 Jahren wurde Bruno Schmitz in die Schülerliste der Düsseldorfer Akademie eingetragen.¹¹ Hier besuchte er wahrscheinlich die Klassen, deren Besuch für einen angehenden Künstler obligat war.

Doch bereits nach einem Jahr verließ der angehende Maler diese Klasse und wechselte auf Anraten seines Vaters in die Bauklasse des Prof. Lotz.¹² Die bestimmende Empfehlung des Vaters beruhte auf der realistischen Einschätzung der allgemeinen Lage, wonach der 1871 durch die Reichsgründung stark forcierte wirtschaftliche Aufschwung - unterstützt durch die immensen Reparationszahlungen, die dem Kriegsverlierer Frankreich aufgezwungen worden waren - auch für die Bauwirtschaft gute Geschäfte versprach, die einem talentierten, künstlerisch ausgebildeten jungen Mann eine sichere Existenz in Aussicht stellen konnten.

Die akademischen Zirkel-Übungen im Architektur-Zeichenunterricht aber wollten dem jungen Bruno Schmitz nicht so recht gefallen. Die Erinnerung an das vergleichsweise freie Üben in der

⁷ Berufsangabe in der Geburtsurkunde Nr. 1456 aus dem Jahr 1858 im Düsseldorfer Stadtarchiv

⁸ Albert Hofmann: Bruno Schmitz, in: Deutsches Biographisches Jahrbuch, hrsg. vom Verbands der deutschen Akademien, Überleitungsband I: 1914-1916, Berlin/Leipzig 1925, S. 259-262, hier S. 259 (weiterhin zitiert als: Hofmann 1925)

⁹ Wahrscheinlich handelt es sich um den bei Thieme/Becker, Bd. 16, 1923, S. 266 aufgeführten B. Heidland ("tätig um 1850"); hier aber keine genaueren Angaben.

¹⁰ Hofmann 1925, S. 259

¹¹ Laut Auskunft aufgrund der Unterlagen im Archiv der Düsseldorfer Akademie, wo ansonsten der Name Bruno Schmitz nicht mehr erscheint. Für die Auskünfte habe ich Herrn Tiefenbroich, Herrn Dr. Romeick und Herrn Dr. Lück zu danken.

¹² Albert Hofmann: Bruno Schmitz, in: DBZ, 50. Jg 1916, S. 197 (weiterhin zitiert als: Hofmann 1916)

Malklasse war noch vorhanden und übte auf den ehemaligen Malerei-Schüler immer noch große Anziehungskraft aus.

In einer, nur in wenigen Zitaten erhaltenen Autobiographie schrieb Bruno Schmitz in späterer Zeit über diese ihn prägenden Jahre: "Viel mag ich wohl von den Dingen, die dort mit Reißschiene und Zirkel gelehrt wurden, nicht verstanden, auch die Notwendigkeit nicht eingesehen haben, mich mit Säulenordnungen und Perspektive zu quälen, denn sowie der Professor der Klasse den Rücken gedreht, beschlossen auch wir unsere Tätigkeit dort, um im Verein mit den Schülern der Zeichen- und Malklasse der Akademie Ausflüge zu machen und uns in der Natur im Zeichnen und Malen zu üben."¹³

Bereits nach zwei Jahren wandte der Akademieschüler seiner Ausbildungsstätte den Rücken und nutzte die erste Chance, die sich dem anscheinend als talentiert bewerteten Akademiezögling bot. Auf Empfehlung des Prof. Lotz wechselte Bruno Schmitz im Jahr 1878 von der Schule ins Leben. Er trat in das Atelier des Baumeisters Hermann Riffart (1840 - ?!) ein, der zu dieser Zeit noch mit der Ausführung des Neubaus des Düsseldorfer Akademiegebäudes befaßt war (Abb. 1, 2). Bruno Schmitz erlebte in diesem Atelier das letzte Jahr der Fertigstellung des großen Gebäudes, mit dessen Bau 1875 begonnen worden war.¹⁴ Bei Riffart, dem "noch im Geiste Schinkels arbeitenden Meister"¹⁵, konnte Bruno Schmitz Erfahrungen im Architektenberuf sammeln, ohne die mühsame Laufbahn der Ingenieurausbildung einschlagen zu müssen. Im Riffartschen Atelier blieb der angehende Architekt vier Jahre. Sein Interesse ging über die auf das Akademiegebäude bezogenen Aufgaben hinaus, und er nahm Anteil an sämtlichen folgenden im Atelier bearbeiteten Aufträgen. Während der gesamten Zeit, die Bruno Schmitz im Atelier Riffart arbeitete, hielt er den Kontakt zur einstigen Ausbildungsstätte aufrecht. Immer wieder besuchte er Anatomie- und Aktkurse und belegte kunstgeschichtliche Vorlesungen.

So gelang es Bruno Schmitz, sein früh erkanntes zeichnerisches Talent relativ konsequent zu schulen und weiterzuentwickeln. Seine Fähigkeiten in dieser Hinsicht sprachen sich herum und der junge Mitarbeiter im Atelier eines Baumeisters hatte das Glück, zur Mitarbeit in anderen Büros aufgefordert zu werden.¹⁶ Albert Hofmann nennt in der bereits zitierten Vita im "Deutschen Biographischen Jahrbuch" drei Ateliers, die Bruno Schmitz zur Mitarbeit herangezogen hätten, wobei es für den noch ganz am Anfang seine Laufbahn stehenden Architekten sicherlich sehr reizvoll war, auf diese Weise an sehr verschiedenen Bauaufgaben mitwirken zu

¹³Hofmann 1925, S.2 59

¹⁴Willy Weyres: Hochschulbauten, in: Eduard Trier / Willy Weyres (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Band 2, Architektur II: Profane Bauten und Städtebau, Düsseldorf 1980, S. 155-172, hier S. 169

¹⁵Hofmann 1925, S. 259; zu Riffart auch Thieme / Becker, Bd. 28, 1934, S. 348.

¹⁶ Schriftliche Belege über den Wechsel des Arbeitsplatzes konnte ich nicht ermitteln.

können. Nach Hofmann¹⁷ habe er im Atelier Giese & Weidner beim Bau der neuen Kunsthalle in Düsseldorf (Abb. 3-6), im Büro Julius Carl Raschdorffs beim Bau des Ständehauses (Abb. 7, 8) und im Büro von Kyllmann & Heyden an der evangelischen Johanniskirche seine Fähigkeiten unter Beweis gestellt. Diese, und wahrscheinlich auch noch andere solcher Arbeiten führte Bruno Schmitz bis 1882 aus. In diesem Jahr beginnt der junge Architekt damit, auch selbständig Entwürfe auszuarbeiten, die sicherlich auf die eine oder andere Weise noch bestimmt sind von den Vorstellungen seiner Lehrmeister. Doch allein die Tatsache, daß er eigenständige Entwürfe anfertigt, berechtigt dazu, in diese Zeit den Abschluß seiner Ausbildungszeit und den Beginn des Frühwerks anzusetzen.

Rom, Nationaldenkmal für Viterbio Emanuele II., 1880-1884 (Barwürfel)

Grundsätzlich bezweifle ich die völlige Autonomie und Erfahrungslosigkeit in dem vorliegenden Atelier, daß der junge Architekt ohne ingenieur-Ausbildung sich selbstbewußt und mutig dazu entscheidet, an einem der größten internationalen Wettbewerbe der damaligen Zeit teilzunehmen. Die völlig selbständige Anfertigung wolle sich mit der internationalen Konkurrenz während der Ausschreibung des Wettbewerbs für das Viterbio Emanuele II.-Denkmal in Rom messen. Es ist hier vorwegzunehmen, daß er sich gegenüber dieser Konkurrenz behaupten konnte. Bezeichnend für seinen Wertehang und für seine Leistung war die Anerkennung, die er aufgrund der Leistung in diesem ersten größeren Wettbewerb erhielt. Im folgenden wird in Zusammenhang mit dem Preis für Geschichte dieses Wettbewerbs dargestellt, der sich im 1884 findet. Carlo Moschetti schon 1946 in seiner Untersuchung der romanischen italienischen Architektur¹⁸ ein ausführliches Kapitel über "Villa Ufficiali" gewidmet. Inwieweit dieses Kapitel jedoch nur auf andere Seiten der Geschichte des "Viterbio" abzielt. Die Geschichte dieses Monuments haben sich Thomas Barlow dem später von Thomas über ausführlichen Untersuchung¹⁹ die folgende Schilderung des die ist wesentlich auf Barlow'schen Arbeiten.

Die Ausschreibung wurde im September 1880 in der "Gazzetta Ufficiale" veröffentlicht, wobei im zweiten Absatz und unter Artikel für den jungen Bruno Schmitz eine Provision genannt wird. Aber werden die Internationalität der Ausschreibung festgestellt und dem Kandidaten kein akademische Ausbildung - ohne jegliche planerische, bildliche oder künstlerische Maßgabe (artistic vinculo) zu entsprechen.²⁰ Ein weiteres Argument dafür natürlich auch die in Höhe von 40.000, 10.000 und 10.000 Reichsmark ausgesetzten Preisrichter geworden sind. Unter 292

¹⁸ Carlo Moschetti, *Monumenti italiani architetture 1200-1910*, New Haven / London 1946, besonders Seite 461-462, 1946.

¹⁹ Thomas Barlow, *The Monumental National Viterbio Emanuele II. in Rome*, Princeton / New York, 1946, Seite 28. Inwieweit dieses Kapitel jedoch nur auf andere Seiten der Geschichte des "Viterbio" abzielt. Die Geschichte dieses Monuments haben sich Thomas Barlow dem später von Thomas über ausführlichen Untersuchung¹⁹ die folgende Schilderung des die ist wesentlich auf Barlow'schen Arbeiten.

¹⁷ Hofmann 1925, S. 260

B Das Frühwerk

B 1 Mit Otto van Els und alleine

Rom, Denkmal für Vittorio Emanuele II., 1880-1884

Düsseldorf, Wohnhäuser, 1882-1883

Wetter, Harkortturm, 1882-1884

Wiesbaden, Rathaus, 1882

Linz, Museum Francisco-Carolinum, 1883-1887

Klavier-Entwürfe, ab 1883

Stockholm, Nordiska Museet, 1883

St. Gallen, Kantonalbank, 1884

Rom, Nationaldenkmal für Vittorio Emanuele II., 1880-1884 (Entwürfe)

Offensichtlich bewirkten die vielfältigen Aufgaben und Erfahrungen in den verschiedenen Ateliers, daß der junge Architekt ohne Ingenieur-Ausbildung sich selbstbewußt und mutig dazu entschied, an einem der größten internationalen Wettbewerbe der damaligen Zeit teilzunehmen: Der völlig unbekannte Anfänger wollte sich mit der internationalen Konkurrenz anlässlich der Ausschreibung des Wettbewerbs für das Vittorio Emanuele II - Denkmal in Rom messen. Es sei hier vorweggenommen, daß er sich gegenüber dieser Konkurrenz behaupten konnte. Entscheidend für seinen Werdegang und für seine Laufbahn war die Anerkennung, die er aufgrund der Leistung in seinem ersten größeren Wettbewerb erhielt. Im folgenden wird in zusammengefaßter Form die Geschichte dieses Wettbewerbs dargestellt, der sich bis 1884 hinzog. Carroll Meeks hat schon 1966 in ihrer Untersuchung der neueren italienischen Architektur¹⁸ ein ausführliches Kapitel dem "Stile Umberto" gewidmet. Innerhalb dieses Kapitels faßte sie auf mehreren Seiten die Geschichte des "Vittoriano" zusammen. Die Geschichte dieses Monuments nahm sich Thorsten Rodiek dann später zum Thema einer ausführlichen Untersuchung;¹⁹ die folgende Schilderung beruht im wesentlichen auf diesen beiden Arbeiten.

Die Ausschreibung wurde im September 1880 in der "Gazzetta Ufficiale" publiziert, wobei besonders der zweite und dritte Artikel für den jungen Bruno Schmitz von Interesse gewesen sein dürften. Hier werden die Internationalität der Ausschreibung festgestellt und den Künstlern freie künstlerische Gestaltung - ohne jegliche planerische, inhaltliche oder ästhetische Maßgabe ("nessun vincolo") - zugesichert.²⁰ Ein weiterer Anreiz dürften natürlich auch die in Höhe von 40.000, 24.000 und 16.000 Reichsmark ausgesetzten Preisgelder gewesen sein. Unter 293

¹⁸Carroll L.V. Meeks: Italian architecture 1750-1914, New Haven / London 1966; weiterhin zitiert als: Meeks 1966

¹⁹Thorsten Rodiek: Das Monumento Nazionale Vittorio Emanuele II. in Rom, Frankfurt / Bern / New York 1983 (=Europäische Hochschulschriften: Reihe 28 Kunstgeschichte, Band 30); weiterhin zitiert als: Rodiek 1983

²⁰Rodiek 1983, S. 37 und S. 393 (Wortlaut der Ausschreibung)

Projekten von 227 Bewerbern (darunter 57 nichtitalienische) war es dem deutschen Neuling gelungen, mit seinem Entwurf "Sul monte Pincio" (Abb. 9) einen Erfolg zu verbuchen. Die ersten drei Plätze nahmen der Franzose Paul-Henri Nénot, die Italiener Ettore Ferrari / Pio Piacentini und Stefano Galletti ein. Ob für die restlichen prämierten Entwürfe, zu denen auch der Bruno Schmitz' zählte, eine Plazierungsliste erstellt oder veröffentlicht wurde, ist bei Rodiek nicht angegeben. Jedoch erwähnt er an anderer Stelle, daß Bruno Schmitz "für sein Projekt >Sul Monte Pincio< bereits eine Medaille erhalten hatte."²¹

Bruno Schmitz hat in seinem Projekt einen großen Kuppelbau entworfen, der sich über einer großen Treppenanlage erhebt. Die Hauptfassade wird bestimmt durch ein monumentales Triumphbogen-Motiv. Vor der riesigen, halbrund geschlossenen Öffnung hebt sich in scharfer Konturierung ein Reiterdenkmal ab, das von zwei über den davor liegenden Treppenstufen sich erhebenden Sockeln mit geflügelten Frauengestalten flankiert wird. Zu Füßen des Triumphbogens befinden sich seitlich kleinere Postamente mit Figurengruppen; unter diesen Sockeln, am Beginn der Treppe, ragen bis an die unterste Sockelkante des Triumphbogens Felsformationen bis etwa zur neunten Stufe empor.

Die beiden seitlichen Fassaden nehmen das Triumphbogen-System in vereinfachter Form wieder auf. Die Wandflächen tragen verschiedene Relieffelder, die wohl der Darstellung historischer Szenen aus dem Leben des Königs und aus der Geschichte Italiens dienen sollen. Rodiek hat die beiden Figurengruppen, welche die Quadriga flankieren, mit der "Amazone" von August Kiss (1802-1865, Amazone entstanden 1837-1841) und der Gruppe "Löwenkämpfer" von Albert Wolff (1814-1892, Löwenkämpfer entstanden 1854-1861) identifiziert.²² Beide Skulpturen waren bald nach ihrer Entstehung einem größeren Publikum bekannt, so war die "Amazone" z.B. 1851 im Londoner Kristallpalast ausgestellt.²³ Diese Gruppe erregte großes Aufsehen, da sie ein packendes Kampfgeschehen mitten in der Bewegung zeigt, was - noch zu Lebzeiten Thorwaldsens - als starke Abweichung von der überwiegend noch herrschenden klassizistischen Ästhetik bewertet werden kann. Für den jungen Architekten werden diese beiden Gruppen sicherlich als zeitgemäße Zier seiner "neuen" Architektur willkommen gewesen. In einem Antwortschreiben (Abb.10) an die "Königliche Commission zur Errichtung eines Denkmals für den König Victor Emanuel zu Rom", das wohl noch im Juli 1883 abgefaßt worden war, versicherte Bruno Schmitz auf Anfrage seitens des Komitees, daß er der Autor des Entwurfs "Sul monte Pincio" sei und fügte in Zeichnung eine Hauptansicht und einen Grundriß

²¹Rodiek 1983, S. 44

²²Beide Gruppen befinden sich heute vor dem Alten Museum in Berlin.

²³Ausstellungskatalog "Weltausstellungen im 19. Jahrhundert", München, Die Neue Sammlung, 1973, Abb. auf S. 11

seines Projektes hinzu.²⁴ Dieser knappen Skizzierung ist die ungefähre Disposition des Grundrisses zu entnehmen: Der einem Zentralraum angenäherte Bau wurde nach hinten durch eine halbrunde Apsis abgeschlossen, des weiteren sind zumindest für die drei hinter dem Triumphbogen befindlichen Bauteile neben Tonnengewölben über den Bogenöffnungen kleine überkuppelte Nebenräume angegeben. Im linken Nebenraum der Hauptfassade sah Schmitz eine Wendeltreppe zum Besteigen des Gebäudes vor, in welchem er die Funktion des Memorialbaus mit der eines "Nationalmuseums" verbinden wollte.²⁵

Ich möchte hier von der rein chronologisch orientierten Schilderung des Lebens und des Werks abweichen, um zunächst den Verlauf dieses Wettbewerbs um das italienische Nationaldenkmal weiterverfolgen zu können; daran anschließend werde ich wieder den Bericht über die Tätigkeiten des Architekten in den frühen achtziger Jahren aufnehmen.

Die Kommission hatte keinen der eingereichten Entwürfe der Ausführung für würdig erachtet, und da die Möglichkeit einer zweiten Ausschreibung im Wettbewerbsprogramm offengehalten worden war, wurde erneut eine Konkurrenz ausgeschrieben. Die neuerliche Ausschreibung erging zum Jahresende 1882, der Wettbewerbsschluß wurde auf den 15. Dezember 1883 festgesetzt,²⁶ wobei diesmal aber Vorgaben hinsichtlich des Bildprogramms formuliert und genaue Vorschriften sowohl für die Platzierung des Baues als auch für einzureichende Modelle und Pläne gemacht wurden. Die Bewerber hatten überdies eine Baubeschreibung und einen Kostenvoranschlag mitzuliefern.²⁷

Sieben der insgesamt 98 Beiträge gelangten schließlich in die engere Wahl, die drei Projekte von Guiseppo Sacconi - dem späteren Gewinner - , Manfredo Manfredi und Bruno Schmitz wurden als die besten Entwürfe bewertet.²⁸ Schmitz' Zufriedenheit mit diesem Erfolg klingt in einem Brief an den Verwaltungsrat in Linz an: "...und meine Concurrnarbeit verschaffte sich bald den größten und ungetheiltesten Beifall. Die einfache und monumentale Lösung der schwierigen Aufgabe hat alle Conurrenten (98 an der Zahl) verblüfft."²⁹

²⁴Thorsten Rodiek stellte mir freundlicherweise eine Kopie des Schreibens zur Verfügung. Das Original befindet sich in Rom, Archivio di Stato, EUR, Ministero dei Lavori Pubblici, Commissione Reale, Busta 3, Nr. 97

²⁵Freundliche Mitteilung Th. Rodiek

²⁶Rodiek 1983, S. 41f.

²⁷In einem Brief vom 21. Oktober 1883 an den Verwaltungsrat des Linzer Museums schreibt Schmitz: "... habe einer speciellen Einladung zur Betheiligung an der internationalen Concurrnz um das Victor-Emanuel-Denkmal in Rom stattgegeben, deren Termin am 25. November abläuft..." Dieser Brief befindet sich in Linz, OÖLandesarchiv, Archiv des Musealvereins, Nr. 82. Bruno Schmitz hatte die Ausführung des Neubaus des Linzer Museums nach seinen Entwürfen 1883 übertragen bekommen.

²⁸Rodiek 1983, S. 44

²⁹Brief vom 24. Januar 1884, Linz, OÖLandesarchiv, Archiv des Musealvereins, Nr. 82

Rodiek schreibt, daß den genannten Wettbewerbsteilnehmern "jeweils 10.000 Lire als Preis zuerkannt und eine dritte Ausschreibung nur für diese drei beschlossen" wurde.³⁰ Ob Bruno Schmitz auch eine der von Rodiek erwähnten 38 verliehenen Ehrenmedaillen erhielt, ist nicht nachweisbar. Sicher ist, daß sich Bruno Schmitz vom Dezember 1883 bis 10. Januar 1884 in Rom aufhielt, wie aus dem zitierten Brief hervorgeht, den er an die Bau-Kommission in Linz schickte. 1883 hatte Bruno Schmitz (s.u.) die Ausführung des Oberösterreichischen Landesmuseums nach seinem Sieg im Wettbewerb desselben Jahres übertragen bekommen. Möglicherweise hatte er den Transport seines Entwurfs begleitet, um auch die Ehrung entgegennehmen zu können.

Die drei Ausgezeichneten wurden zu einem engeren Wettbewerb eingeladen, zu dem "Gipsmodelle in vierzigfacher Verkleinerung gegenüber dem Original"³¹ eingereicht werden mußten. Bruno Schmitz, der mit seinem Entwurf "Capitolium" immerhin den dritten Preis erhalten hatte, interpretierte die Entscheidung zum nochmaligen, engeren Wettbewerb bereits im Februar 1884 als eine Machenschaft; seine (sicherlich nicht abwegige) Einschätzung der Lage lautete so: "Bei dem engeren Wettstreite, dürfte ich um so weniger Aussicht auf Erfolg haben, als die jetzige Entscheidung wohl nur eine Manipulation war, dem Ausländer die vielleicht verdiente Ausführung zu entziehen und die nationale Aufgabe durch nationale Kräfte durchführen zu lassen. Ich will mir jedoch Nichts anmaßen und bin zufrieden."³²

Die neuerliche Erstellung von Wettbewerbsunterlagen stellten eine große Anforderung an den jungen Architekten dar, der sich offensichtlich dazu entschlossen hatte, dem römischen Wettbewerb gegenüber seinen anderen Verpflichtungen und Absichten Vorrang einzuräumen, was aus einem Schreiben vom März 1884 hervorgeht: "Durch die Seitens der italienischen Regierung mir gestellten fast unerfüllbaren Aufgaben, bis ersten Juni die rectificirten Pläne sowie das plastische Modell des ganzen Entwurfs einzureichen, und durch die vielen Privataufträge ist meine Zeit so sehr beschränkt, daß ich die Einlieferung der großen Detailpläne sowie der farbigen Innenperspectiven noch hinausschieben muß."³³ Inwieweit die angesprochenen "vielen Privataufträge" tatsächlich vorhanden waren, oder ob Bruno Schmitz lediglich mit den beiden Aufträgen für Rom und Linz schon alle Hände voll zu tun gehabt hatte und diese Privataufträge lediglich als Entschuldigung für die Verspätung der Planabgabe dienen

³⁰Rodiek 1983, S. 44

³¹Ebenda

³²Brief vom 14. Februar 1884 an den Verwaltungsrat des Museums in Linz, Linz, OÖLandesarchiv, Archiv des Musealvereins, Nr. 82

³³Brief vom 17. März 1884 an die Bau-Kommission in Linz, Linz, OÖLandesarchiv, Archiv des Musealvereins, Nr. 82

sollten, läßt sich nicht entscheiden. Einige Privataufträge für Düsseldorfer Wohn- und Geschäftshäuser sind nachweisbar (s.u.).

Für den römischen Wettbewerb lieferte Bruno Schmitz, wie die beiden Konkurrenten, seinen Entwurf rechtzeitig ab, sollte aber seine Befürchtungen bestätigt sehen (Abb. 11, 12). Hier soll nun keine Erörterung der Vor- und Nachteile der drei Beiträge folgen, es seien lediglich einige Kritikpunkte aufgeführt, die gegen das Schmitzsche Projekt vorgebracht wurden. In der Zeitschrift "L'Italia, Periodico Artistico Illustrato"³⁴ wurde die Tatsache bemängelt, daß der Entwurf Anlehnungen an Architekturen Paul Wallots und Otto Wagners beinhaltet; besonders hervorgehoben wurden erstens die Ähnlichkeiten der Eckbauten mit den Ecktürmen des Wallotschen Entwurfs für den Frankfurter Hauptbahnhof (Abb. 13, 14) und zweitens die Ähnlichkeit des Mittelteils mit dem Reichstags-Entwurf Otto Wagners (Abb. 15). Diese Vorwürfe wurden bereits im Anblick der zeichnerischen Darstellungen nach dem zweiten Wettbewerb erhoben, und offensichtlich reagierte Bruno Schmitz auf diese Kritik, indem er leichte Veränderungen im Modell (Abb. 16, 17) und den damit übereinstimmenden aquarellierten Zeichnungen vornahm (Abb. 18, 19).

Möglicherweise wären auch an den beiden anderen Entwürfen ähnliche Anverwandlungen als "Mängel" zu entdecken gewesen. Entscheidend aber war wohl die Tatsache, daß in Schmitz' Entwurf diese Übernahmen weder direkt der Antike noch der italienischen Renaissance entstammten. Meeks vermutete sicherlich zu recht, daß bereits dem Preisträger des erste Wettbewerbs aus diesem Grund die Ausführung nicht übertragen worden war.³⁵

Auch wenn der Entwurf Bruno Schmitz' in der Klarheit der Disposition demjenigen Sacconis in nichts nachsteht - was man von dem Projekt Manfredis (Abb. 20) nicht unbedingt sagen kann - so wird man doch bemerken, daß die Formensprache des italienischen Architekten etwas eleganter und auch insgesamt klassisch-harmonischer klingt, wogegen Bruno Schmitz scheinbar mehr Wert legte auf die Akzentuierung der einzelnen Bauteile. Dies unterstrich er in den zeichnerischen Präsentationen seiner aus der Formensprache der Spätrenaissance und des Barock hergeleiteten Architektur durch eine Inszenierung mit dramatisierender Tendenz. Bruno Schmitz war von der Idee eines Zentralraums völlig abgewichen und hatte eine weitläufige Treppenanlage vorgesehen, die über einem Podest mit monumentalen Fries über zwei Läufe schließlich zur Hauptterrasse führte, auf der sich sowohl das monumentale Reiterstandbild als auch die es umfangende Architektur erhob. Ein dreiflügeliger Säulengang ionischer Ordnung mit zwei betonten Ecktürmen bildet den Hintergrund für das hoch aufgesockelte Standbild, das

³⁴Bd.II, 1884, S. 34-36; vgl. Meeks 1966, S. 344 und Rodiek 1983, S. 34-36

³⁵Meeks 1966, S. 344

sich vor einer von zwei turmartigen Risaliten flankierten Tempelfront in der Mitte der Anlage befindet.

Diese Entwürfe von Bruno Schmitz, und besonders das Modell von 1884, wurden von Meeks auch mit Vanbrughs Blenheim Castle in Verbindung gebracht³⁶, was m.E. aber über eine allgemeine Verwandtschaft nicht hinausgeht. Bruno Schmitz war vermutlich bereits zu dieser Zeit ein Architekt mit reicher Denkmälerkenntnis, und man wird wohl von der Verarbeitung von allerlei Anregungen auszugehen haben. Lohnender erscheint mir der (naheliegende) Verweis Meeks auf hellenistische oder hellenistisch beeinflusste römische Architektur, auch wenn direkte Zitate schwerlich zu fixieren sein dürften. So nennt Meeks den siegreichen Entwurf Sacconis ein "Praeneste-based project" und erwähnt die Veröffentlichungen Caninas.³⁷ Die Publikationen dieses Autors waren auch Bruno Schmitz bekannt (s.u.).

Aufschlußreich für die Stellung des Architekten zu dem Thema des Zitats ist seine schriftliche Erwiderung auf den gegen ihn erhobenen Vorwurf des Kopierens. Diese Entgegnung war dem bereits etwas umgearbeiteten Modell beigegeben.³⁸ Bruno Schmitz erweist sich hier unter anderem als genauer Beobachter des Wettbewerbs um den Berliner Reichstag, wenn er darauf hinweisen kann, daß allein in dieser Konkurrenz fünf Lösungen mit Portikus und Ecktürmen vertreten gewesen seien, und daß es insofern kein allein von Wagner herrührender Gedanke gewesen sei - was in Anbetracht der Lage eigentlich keine Entkräftung des Vorwurfs der Aneignung durch Schmitz gewesen sein kann.

Als ein Beispiel der von Bruno Schmitz erwähnten Gruppe sei hier der Entwurf von Meyer & Großheim angeführt (Abb. 21).³⁹ Die genaue Kenntnis dieses Wettbewerbs ist unter Umständen darauf zurückzuführen, daß Schmitz die Ausstellung sämtlicher Entwürfe dieses national beachteten Wettbewerbs besuchte, die vom 28. Juni bis zum 31. Juli 1882 in den Berliner Ausstellungsbaracken am Cantianplatz zu sehen war.⁴⁰ Aber auch in den Fachzeitschriften wurden im Verlauf des Jahres viele Entwürfe publiziert, so daß der Besuch der Ausstellung für Bruno Schmitz nicht unbedingt postuliert werden muß.

In Rodieks Zusammenfassung des Schmitzschen Schreibens heißt es weiter: "Zudem hätte schon Canina in seiner Kapitolsrekonstruktion solche Lösungen angeboten, die bei Klenzes Propyläen ebenfalls Eingang gefunden hätten. Es sei von daher weniger eine Frage des Kopierens. Die zeitgenössische Architektur tue ohnehin nichts anderes als eine Umbildung an-

³⁶Ebenda

³⁷Ebenda

³⁸Sie ist bei Rodiek in einer Zusammenfassung wiedergegeben (Anm. 137 auf S. 256) und befindet sich in Rom, Archivio Centrale di Stato, Ministero dei Lavori Pubblici, Commissione Reale, B. 9.

³⁹Nach Michael S. Cullen: Der Reichstag. Geschichte eines Monumentes, Berlin 1983, Abb. 20

⁴⁰Michael S. Cullen: Der Reichstag. Geschichte eines Monumentes, Berlin 1983, S. 135f.

tiker Konzepte, die allen bekannt seien, vorzunehmen. Die reiche Literatur gäbe darüber genügend Auskunft".⁴¹

Aus dieser Stelle geht hervor, daß Bruno Schmitz es nicht als anstößig empfand, bereits entwickelte Architekturformen wiederzuverwenden und umzubilden. Hier wird möglicherweise die Orientierung des jungen Architekten an bewährten Formen erkennbar, und der Verweis auf historische Bauten mag ihm auch zum demonstrativen Überspielen seiner Unsicherheit gedient haben. Trotz alledem hat man zu konstatieren, daß Bruno Schmitz offensichtlich ein eifriges Studium der Quellen betrieb, sich aber auch für die Arbeiten zeitgenössischer Architekten interessierte. Die positive Bewertung der "Umbildung" wird sich noch öfters im Frühwerk des Architekten niederschlagen, auch in künftigen Entgegnungen auf ähnliche Vorwürfe.

Das erwähnte, dem Modell beigefügte Schreiben schließt Bruno Schmitz ironisch (?) damit ab, daß er dem Kritiker großmütig verzeihe, und daß er sich über die Ähnlichkeit seines Eckturms mit dem Wallotschen Entwurf freue.

Zwei Punkte der Kritik konnte Bruno Schmitz aber nicht entkräften. Der eine bezog sich darauf, daß er einen Portikus vor eine Wand plazierte, ohne daß sich ein dahinter liegender Raum anschliesse. Vermutlich war es Schmitz im oberen Abschluß des Denkmals mehr um die eindrucksvolle Wirkung der Hintergrunds- und Umrißgestaltung gegangen, was einer malerischen Auffassung näher steht als die rein architektonische Form Sacconis. Und zum zweiten wurde der Blick des Betrachters im Entwurf des italienischen Architekten sehr viel weniger durch den architektonischen Hintergrund abgelenkt.⁴² Neben diesen möglichen sachlichen Einwänden dürfte aber das ausschlaggebende Moment gegen den Wettbewerbsbeitrag des aufstrebenden Baukünstlers darin zu sehen sein, daß er eben seine mehr oder weniger individuelle Architektur über die Alpen brachte und nicht erkannte, wohl auch nicht erkennen konnte, daß für dieses Monument, das ja "die politische und moralische Erneuerung Italiens dokumentieren" sollte,⁴³ eine >neu-italienische< Form, ein "Nationalstil"⁴⁴ gesucht wurde.

Graf Giuseppe Sacconi (1854-1905) wurde am 24. Juni 1884 zum Sieger des Wettbewerbs erklärt. Zwei Tage später ist das Schreiben datiert, das dem dritten Preisträger des dritten Wettbewerbs die Ernennung zum "Cavaliere dell' Ordine della Corona d'Italia" ankündigte. Bei dem bürgerlichen Architekten schien sich jedoch die Glückseligkeit über die Ordensverleihung durch den Monarchen Umberto I. in Grenzen zu halten, wie er in einem Brief an Dr. Habison, den Leiter der Musealverwaltung in Linz, zu erkennen gab: "Im Augenblick erhalte ich die

⁴¹Rodiek 1983, Anm. 137 auf S. 256. Zu "Caninas Kapitolsrekonstruktion": Luigi Canina (1795-1856), Architekt und Altertumsforscher, war Verfasser mehrerer umfangreicher Werke über antike römische Architektur.

⁴²Vgl. Meeks 1966, S. 344

⁴³Rodiek 1983, S. 50

⁴⁴Rodiek 1983, S. 54

Nachricht, daß ich von S. Majestät dem König von Italien zum cavaliere di Corona d'Italia ernannt bin, also zum Ritter des Kronenordens. Die Leute denken sich, mir damit eine höhere Ehre zu erweisen als an Manfredi, welchem 10.000 Lire zuerkannt wurden. Ich bin anderer Meinung."⁴⁵

Für seine Leistungen im zweiten Wettbewerb um das italienische Nationaldenkmal erhielt Bruno Schmitz neben den Architekten Boff und Manfredi auf der Turiner Architekturausstellung ein "Diplom erster Ordnung".⁴⁶

Schließlich möchte ich noch darauf hinweisen, daß die genaue Schilderung des Wettbewerbs und der Ehrungen auch deswegen erfolgte, weil immer wieder in verschiedenen biographischen Zusammenstellungen die Behauptung zu finden ist, daß Bruno Schmitz *den* ersten Preis oder gar alle drei Wettbewerbe gewonnen habe. Hier ist zunächst festzuhalten, daß es für einen jungen Architekten eine sehr respektable Leistung darstellte, bei einem so bedeutenden Wettbewerb derart erfolgreich gewesen zu sein, und bei aller der Kritik gegenüber geäußerten ironischen Distanz wird dieser Wettbewerb ihm doch auch eine Bestätigung seines Könnens und seiner Fähigkeit der überzeugenden Darstellung vermittelt haben, auch wenn in Stilfragen Kritik geübt worden war. Für Bruno Schmitz bedeutete dies letztlich, Erfahrung in einem großen internationalen Wettbewerb gesammelt zu haben.

Ein Zeitgenosse des Architekten, ein der Kunst des 19. Jahrhunderts gegenüber aufgeschlossener Kunsthistoriker, beurteilte später die Leistungen der Architektenschaft in dem gesamten Denkmalprojekt relativ kritisch, und von dieser Beurteilung ist der in solch wichtigen und großen Denkmalfragen unerfahrene Architekt Bruno Schmitz gewiß nicht auszunehmen; auf den Kritiker machte "die Baukunst" dieses römischen Denkmals "etwas den Eindruck, als reckte sie sich ins Großartige, als sei der Gedankeninhalt und die Eigenart nicht frei aus dem Griffel geflossen, als habe das Bewußtsein, in Rom zu bauen, die Architekten getrieben, über ihr Können hinaus sich groß zu geben: Der steigemde, überbietende, gewaltsame Grundzug Roms macht sich wie vor nun fast zwei Jahrtausenden wieder geltend."⁴⁷

Es ist festzuhalten, daß der Wettbewerbsbeitrag bereits einige Eigenarten des erfahrenen Architekten aufscheinen läßt. Wie hier, so hält Bruno Schmitz auch in keinem seiner künftigen Projekte an einer bereits gefundenen Lösung fest, sondern verbesserte, so oft dies nur möglich war, den Entwurf noch während der gesamten Ausführungszeit, was ihm besonders bei den Denkmal-Großbauten viel Schwierigkeiten durch die jeweiligen Bauherren einbrachte. Es sei darauf hingewiesen, daß Bruno Schmitz in der römischen Konkurrenz den zweiten Entwurf völlig anders als den ersten gestaltete, als durch die Auslober die Standortfestlegung auf das

⁴⁵Brief vom 6. Juli 1884, Linz, OÖLandesarchiv, Archiv des Musealvereins, Nr. 82. Im Familienkreis nannte sich BS in späteren Jahren scherzhaft "Bruno Baron de la Schmitza", laut brieflicher Mitteilung von Herrn Ernst Schmitz-Hillebrecht.

⁴⁶Rodiek 1983, S. 256

⁴⁷Cornelius Gurlitt: Geschichte der Kunst, Stuttgart 1902, 2. Band, S. 755

Kapitol in die Ausschreibung mit aufgenommen worden war. Bereits hier scheint sich sein Talent, Architekturen auf die Umgebung zu beziehen, anzukündigen. Auch kam in diesem Wettbewerb seine Fähigkeit zum Vorschein, Architektur als ästhetische Erscheinung zu interpretieren, und dabei von manchem Konstruktionsprinzip des Ingenieurs und des Statikers absehen zu können, was ihm später auch den Vorwurf einbrachte, ganze Funktionszusammenhänge nicht berücksichtigt zu haben. Doch das kann in dieser Allgemeinheit nicht behauptet werden, sondern muß im Einzelfall geprüft werden. Bruno Schmitz stand jedenfalls auch später zu seinen Entwürfen, die über die Fachkreise hinaus Beachtung gefunden hatten. Im Jahr 1886 stellte er sie in der Architekturabteilung der "Jubiläumsausstellung der bildenden Künste in Berlin" aus.⁴⁸

Geschäfts- und Wohnhäuser in Düsseldorf, 1882-1883

Aus den frühen achtziger Jahren stammen einige Wohn- und Geschäftshäuser in Düsseldorf, die aber nur in veränderter Gestalt existieren oder überhaupt nicht mehr existieren. Am besten erhalten ist ein Wohn- und Geschäftshaus in der *Lambertusstraße, Nr. 4-6* (Abb. 22-28). Die Fassade weist eine deutliche Zweiteilung in einen linken vierachsigen und in den rechten dreiachsigen Teil, der trotz seiner Schmalheit das Erscheinungsbild dominiert, auf. Die beiden mittleren der linken vier Achsen sind als Risalit gebildet, und tragen auch in allen Geschossen mehr Schmuckteile. Fast überladen mit ornamentalen Bauteilen sind die drei rechten Achsen, die starke Gesimse tragen; insgesamt ist dieser Fassadenteil viel stärker räumlich durchgebildet. Es ist kaum eine Gelegenheit ausgelassen, ein verziertes Architekturglied anzubringen. Zwar sind die Übereinstimmungen der beiden Fassadenteile in der Hauptdisposition auf den ersten Blick so groß, daß man sie unwillkürlich zu der Fassade eines Hauses zusammenschließt, doch ist auf den zweiten Blick sehr deutlich das Bemühen des Entwerfers zu erkennen, eine differenzierte Gestaltung anzuwenden. Selbst in der Polster-Rustika des Erdgeschosses sind Höhe und Querschnitt variiert.

Auch wenn die Fassade nicht mehr völlig original erhalten ist, so spürt man doch den starken Drang, diese Fassade mit vielen Möglichkeiten der Architektur zu gestalten. Daß dieser Entwurf dennoch wenig individuelle Eigenart erkennen läßt, liegt nicht unbedingt nur daran, daß Bruno Schmitz in diesen frühen Arbeiten sich noch in einer Orientierungsphase befand. Die sehr konventionellen Formen dieser Fassade sind vielleicht auch darauf zurückzuführen, daß Bruno

⁴⁸CB. 6.J g., Berlin 1886, S. 377: "Die Erwähnung (...) des genialen preisgekrönten Wettbewerbsentwurf von Bruno Schmitz für das Victor Emanuel-Denkmal auf dem Capitol in Rom möge, was die Pläne zu öffentlichen Bauten angeht, den Schluß abgeben."

Schmitz sie gemeinsam mit einem anderen Entwerfer gestaltet hat oder sie mindestens abgestimmt haben muß. Der im Düsseldorfer Bauaufsichtsamt verwahrte Fassadenriß dieses Hauses trägt den Stempel "Van Els & Schmitz, Architekten".⁴⁹

Über den Compagnon van Els sind nur dürftige Daten erhalten⁵⁰, auch lassen sich über die gemeinsam geführte Firma keine Unterlagen finden. Vermutlich hat sich Bruno Schmitz diesem Architekten angeschlossen, um überhaupt private Aufträge ausführen zu können, wobei ein "Praktiker" für den künstlerisch orientierten Entwerfer sicher eine willkommene Ergänzung bedeutet haben dürfte. In Zusammenarbeit mit diesem Architekten sind auch die Häuser in der Inselstraße 26 bis 28 entstanden (Abb. 29-31), deren Pläne im Düsseldorfer Bauaufsichtsamt verwahrt werden.

In der "Architektonischen Rundschau" von 1886 ist der auf "Mai 1883" datierte Entwurf eines Geschäfts- und Wohnhauses in Düsseldorf abgebildet, der eines der erwähnten Häuser darstellt (Abb. 32).⁵¹ Es gehörte der Firma Widemann und stand in der *Schadowstr. 17*, "durch Umbau hergerichtet von den Architekten van Els & Schmitz im Jahre 1883."⁵² Eine kleine Abbildung in dem Buch 1904 erschienenen Buch "Düsseldorf und seine Bauten" kann die Wirkung des Material- und Farbwechsels der Fassade veranschaulichen (Abb. 32a). Da auf der Entwurfszeichnung in der "Architektonischen Rundschau" nur der Name Bruno Schmitz, nicht aber der des Compagnons Otto van Els auftaucht, kann man davon ausgehen, daß zumindest für den Entwurf dieses Hauses Bruno Schmitz verantwortlich war.⁵³

Die fünfsachsige Fassade ist hier einfach, klar und übersichtlich gegliedert, die Beschlagwerk-Ornamentik kommt vor allem in der Dachzone zur Anwendung. Im ersten Obergeschoß und unter dem Traufgesims gliedern Beschlagwerk-Bänder die Fassade in der Horizontalen. Die Mittelachse des Erdgeschosses weist eine reichere Gestaltung auf. Es wird eingefasst durch eigenartige Termen-Konsolen, die einen kleinen Balkon des ersten Obergeschosses tragen. Der

⁴⁹Fritz Wiesenberger: Bruno Schmitz plante die Millionenstadt Düsseldorf, in: Düsseldorf Hefte, 23. Jg. 1978, Nr. 16, S. 9-11

⁵⁰Vermutlich handelt es sich um Otto van Els, geb. am 9. Dezember 1854, gest. 1926(?), der im Adreßbuch der Stadt Düsseldorf von 1900 als Bauunternehmer und Architekt geführt wird. Frdl. Hinweis durch Frau Dr. Elisabeth Scheeben, Düsseldorf, Stadtarchiv

⁵¹Architektonische Rundschau. Skizzenblätter aus allen Gebieten der Baukunst (hrsg. von Ludwig Eisenlohr und Carl Weigle), 2. Jg. 1886, 6. Heft, Taf. 45. Im Stadtarchiv Düsseldorf befindet sich im Bruno-Schmitz-Konvolut ein unbeschrifteter Zeitungsausschnitt mit identischer Darstellung und folgender Unterschrift: "Facade eines Wohnhauses in Düsseldorf (Umbau) von Architekt Bruno Schmitz in Berlin." Vielleicht erklärt dies auch die im Vergleich zum Haus Lambertusstraße 4-6 sehr zurückhaltende Fassadengestaltung, die allerdings auch sehr zum Erscheinungsbild der norddeutschen und niederländischen Spätrenaissance paßt.

⁵²Düsseldorf und seine Bauten, hrsg. vom Architekten- und Ingenieur-Verein zu Düsseldorf, Düsseldorf 1904, S. 331, Abb. 412 (S. 326)

⁵³Es wäre auch denkbar, daß Bruno Schmitz als der bessere Zeichner lediglich die Präsentation der Entwürfe übernahm, was meines Erachtens aber unwahrscheinlich ist.

obere Abschluß dieser Konsolen zeigt ein Motiv, das einer Ornamentstich-Vorlage der Spätrenaissance entnommen sein könnte,⁵⁴ denn in die Voluten sind die Oberkörper menschlicher Figuren eingewunden. Besonders in der Dachzone kommen Anklänge an Giebelfronten von Bauten der norddeutschen oder niederländischen Renaissance zur Geltung, wobei die Zierlichkeit des feinen Ornaments in einem merkwürdigen Kontrast zu der nüchtern wirkenden Gestaltung des Erdgeschosses mit den großen Schaufensterflächen steht. Ähnliche Architekturformen haben die beiden Architekten auch in einem von ihnen entworfenen Neubau angewendet (Abb. 33). Das Eckhaus *Alleestraße 24* trägt an der Ecke ab dem ersten Obergeschoß einen schrägstehenden Erker, der bis in die Dachzone reicht und durch einen reichen Dachabschluß die Eckposition des Hauses betont. Im Erdgeschoß sind die Wandflächen durch große Bogenöffnungen sehr weit aufgelöst. Die breitere Fassade ist in der Mitte durch einen Erker mit einer Serliana im ersten Obergeschoß betont. Darüber befindet sich im zweite Obergeschoß ein Balkon, das dritte Obergeschoß hat ein kaum durch Wandflächen unterbrochenes Fensterband. Ein größerer Giebel in der Mitte des Daches führt die Hervorhebung der Mittelachse bis in die Dachzone fort, ein kleinerer Giebel zur linken bildet ein kleines Gegengewicht zu dem weit über die Firstlinie reichenden Dachaufbau des Erkers an der Gebäudeecke. Die zweite, schmale Fassade weist eine entsprechende Gestaltung auf, jedoch sind keine Balkone oder Erker angebracht. In der Dachzone befinden sich als Gaubenverkleidung zwei kleine Giebel. Die gesamte Fassade scheint aus einem einheitlichem Material hergestellt zu sein. In dem vom Architekten- und Ingenieurverein herausgegebenen Buch wurde das Wohn- und Geschäftshaus seiner guten Wirkung auf die städtebauliche Umgebung wegen gelobt: "Es zeigt über dem Erdgeschoße ein Galeriestockwerk und darüber Obergeschoße, die zu Wohnungen dienen. In den Formen der deutschen Renaissance belebt die Aussenerscheinung mit Eckturm und malerischen Erkerbauten das Strassenbild in wirkungsvoller Weise."⁵⁵

Es sei noch auf eine Eigenart der Schmitzschen Entwürfe jener Jahre hingewiesen, die auch das humorvolle Element im Charakter des Architekten verdeutlichen. Er gibt dem erstgenannten Entwurf Staffage-Figuren bei, um die Größenverhältnisse anschaulich zu machen. In diesem Falle sind es zwei korpulente, debattierende Männer, von denen der eine ein Holzbein zu haben scheint.

⁵⁴Hier könnte man an Cornelis Floris oder an Hans Vredemann de Vries denken.

⁵⁵Düsseldorf und seine Bauten, hrsg. vom Architekten- und Ingenieur-Verein zu Düsseldorf, Düsseldorf 1904, S. 336. Abb. 442 (S. 337)

Harkortturm in Wetter an der Ruhr, entworfen 1882, eingeweiht 1884

Die Quellenlage zur Geschichte des Harkortturmes in Wetter an der Ruhr läßt die Schilderung der Planungs- und Baugeschichte nur in großen Zügen zu. Eine kleine Schrift, verfaßt anlässlich des 25jährigen Bestehens des Turmes im Jahr 1909, teilt mit, daß ein Wettbewerb ausgeschrieben worden war, der fünfzig Einsendungen erbrachte. Diese Konkurrenz wurde von der "Deutschen Bauzeitung" im Januar 1882 als "nicht uninteressante Aufgabe" charakterisiert: "Es handelt sich nämlich um ein, vorzugsweise auf Fernwirkung anzulegendes architektonisches Denkmal, das auf dem Vorsprunge eines steilen, etwa 120 m über der Sohle des Ruhrtals empor ragenden Bergabhanges bei Wetter a.d.R. errichtet werden soll."⁵⁶

In der im Auftrag des Verkehrsvereins Wetter erstellten Schrift wird erwähnt, daß die Entwürfe auch öffentlich ausgestellt wurden, "von denen der des Baumeisters Bruno Schmitz zu Düsseldorf angenommen wurde."⁵⁷ Die ursprünglich auf 15.000 Mark festgesetzte Bausumme wurde um 5.000 Mark deutlich überschritten, was die "Deutsche Bauzeitung" im Oktober 1882 zur Kritik veranlaßte, weil dadurch die Konkurrenten, welche sich an die Vorgabe gehalten hätten, benachteiligt worden seien; daher werde auch bedauert, daß die Preisrichter Genzmer/Dortmund und Fischer/Barmen auf die Veröffentlichung ihres Gutachtens verzichtet hätten.⁵⁸ Diesem, an die Preisrichter gerichteten Vorwurf traten der Preisträger und sein Compagnon mit einem Schreiben an die "Deutsche Bauzeitung" entgegen: "In dem dem Bauprogramm beigelegt gewesenen Verzeichnis der ortsüblichen Preise sind einige Einheitssätze zu niedrig bemessen worden. Hieraus resultirte bei näherer Kalkulation eine Ueberschreitung der Bausumme. Der Hauptgrund zu derselben bildet jedoch die Ausdehnung des Höhenmaaßes von 22,50 auf 25,50 m, sowie eine diesem Maaß entsprechende Breite, welche sich später als wünschenswert heraus stellte. Hierzu kamen noch einige Veränderungen, sowie eine etwas reichere Ausstattung. Ein Vorwurf gegen die Preisrichter ist also hier nicht am Platze."⁵⁹ Anscheinend wurde die "etwas reichere Ausstattung" später wieder reduziert: In dem kurzen Aufsatz von Walter Thiel aus dem Jahr 1985 wird als Preisträger "die Düsseldorfer Ingenieurfirma Els und Schmitz" genannt, und Thiel erwähnt außerdem, daß deren Entwurf jedoch in geänderter Form zur Ausführung bestimmt wurde, indem "als unnötig erkannte Verzierungen und Schnörkel" gestrichen wurden.⁶⁰

⁵⁶DBZ, 16. Jg., Berlin 1882, S. 34

⁵⁷Hans Höpke: Der Harkortturm in Wetter a.d. Ruhr, Wetter 1909, S. 13

⁵⁸DBZ, 16.J g. Berlin 1882, S. 466

⁵⁹DBZ, 16. Jg. Berlin 1882, S. 478

⁶⁰Walter Thiel: Ein Turm erlebt Verjüngungskur. "Der Harkort" zu Wetter, hundert Jahre alt und wieder ganz jung, in: Heimatbuch Hagen + Mark, Hagener Heimatkalender 1985, 26. Jg., Hagen 1985, S. 211. Friedrich Thörner: Was in Wetter alles Harkort's Namen trägt, in: Heimatbuch Hagen + Mark, Hagener Heimatkalender 1980, 21. Jg., Hagen 1980, S. 34-42

Schon in der 1890 erschienenen Biographie Friedrich Harkorts, verfaßt von seinem Schwiegersohn Louis Berger, wird als Erbauer des Turms lediglich "Architekt Kuhlmann aus Wetter" aufgeführt, dem das Denkmals-Komitee auch die Bauausführung übertragen hatte.⁶¹ Dies könnte unter Umständen zusätzliche Abweichungen vom Schmitzschen Entwurf mit sich gebracht haben. Trotz der Abstriche im Bereich der Bauornamentik erschien das fertige Bauwerk den Zeitgenossen als ein Harkort-Denkmal in den Formen "eines mächtigen gotischen Thurmes"⁶² Heute wird man hinsichtlich der stilkritischen Beurteilung eine gewisse Vorsicht walten lassen müssen. Feststeht, daß in der Tagespresse der Name des Entwerfers Bruno Schmitz weder anlässlich der Einweihung am 19. Oktober 1884 noch bei dem Jubiläum im Jahre 1909 erwähnt wurde.⁶³

Der ungefähr 25 Meter hohe Turm (Abb. 34) ruht auf einem Unterbau, dessen Mauer zur Bergseite hin halbrund ausschwingt und sich leicht nach oben verjüngt. Bis in Höhe dieser etwas unarchitektonisch wirkenden Substruktion reichen auch zwei den Turm flankierende, auf jeder Seite ungefähr 50 Meter lang aufgeschüttete Böschungen, die im unteren Teil mit Stufen versehen sind. Das genaue Entstehungsdatum dieser Böschungen ließ sich nicht ermitteln, denkbar wäre, daß sie im Jahr 1886 entstanden sind, als hier zum ersten Male ein großes Turnfest stattfand, das als "Harkortfest" alljährlich ausgerichtet wurde.⁶⁴ In der bereits erwähnten Biographie Harkorts gibt eine Illustration die ursprüngliche Anlage des Turmes wieder (Abb. 35) Hier kann man erkennen, daß das umgebende Gelände damals aus Feldern und Wiesen bestand und der Turm ohne sichtbare Substruktion auf dem Erdboden fußte. Über der erwähnten halbrunden Substruktion aus nicht sehr großen, unregelmäßigen Steinen erhebt sich das erste Geschoß des Turmes. Die Holzstich-Illustration der Biographie Harkorts läßt auch gerade noch ein "gotisches" Detail, einen Dreipaß in dem Okulus des ursprünglichen Erdgeschosses, erkennen. Die Mauern dieses Geschosses sind im unteren Ansatz zunächst senkrecht nach oben geführt, bilden jedoch in Höhe von ungefähr einem Meter durch schräges Zurückweichen einen Pyramidenstumpf, der talseitig den Eingang birgt. An den sich anschließenden Seitenwänden sorgt jeweils ein Rundfenster für die Belichtung des Inneren. Die Wände des Pyramidenstumpfes sind aus gleichmäßigeren und kleineren Steinen als im Unterbau gemauert; die Kanten des Pyramidenstumpfes sind geglättet und sorgen dadurch für die Einfassung der Wände wie auch für eine Betonung des architektonischen Aufbaus. Die Gedenktafel

⁶¹Louis Berger: Der alte Harkort. Ein westfälisches Lebens- und Zeitbild, Leipzig 1890, S. 647 (Abb. S. 646)

⁶²Ebenda

⁶³Freundliche Mitteilung durch Herrn Archivar Walter Thiel, Stadtarchiv Wetter

⁶⁴Nach neuerer Mitteilung des Stadtarchivs Wetter gab es schon vor Errichtung des Turmes einen Sportplatz auf dem Bergrücken "Alter Stamm". Durch Harkorts frühe und stete Förderung der Turnerschaft sei auch die Standortwahl des Denkmals bestimmt worden. Dieser Sportplatz muß aber nicht ganz so nah bei dem Denkmal gelegen haben wie der heutige, da er auf der Ansicht bei Louis Berger: Der alte Harkort. Ein westfälisches Lebens- und Zeitbild, Leipzig 1890, Abb. S. 646, zu sehen sein müßte.

an der dem Sportplatz zugewandten Seite stammt aus jüngster Zeit.⁶⁵ Der Pyramidenstumpf wird durch eine glatte Backstein-Brüstung mit polygonalen Ecktürmchen abgeschlossen, die durch zwei Wülste und eine Kugel getragen werden; zwischen den Wülsten ist ein aus schräg gegeneinander gestellten Steinen gebildeter Dreiecksfries auf Kragsteinen dem oberen Ende des Pyramidenstumpfes vorgeblendet.

Das zweite Turmgeschoß besteht wie das erste aus Haustein. Der senkrecht gemauerte Teil schließt mit einem Kaffgesims ab, das sich in der Mitte der Mauer zu einem Spitzbogen ausbiegt, in den ein Segmentbogen aus Backsteinen eingestellt ist. Über dem Gesims verjüngt sich die Mauer erneut; die Kanten werden durch symmetrisch angeordnete Buckelquader als Ortsteine deutlich markiert. In diesem Geschoß wird die Überleitung des quadratischen Grundrisses in einen achteckigen durchgeführt, der seinerseits schließlich in einen runden, nur ganz schwach sich verjüngenden Turmschaft mündet. Die Überleitung in den achteckigen Teil geschieht durch Abschrägung der Mauerkante. Der so entstehende plane Zwickel ist dreifach gestuft. In den sich anschließenden Wandstücken sitzen kleine hochrechteckige Blendfenster. Zwischen den Reduktionsstufen sind über den erwähnten Spitzbogen kleine, von zwei Konsolen getragene, ziemlich wuchtig wirkende Balkone angebracht.

Der sich an das zweite Geschoß anschließende runde Schaft ist verputzt und trägt am oberen Ende ein umlaufendes Band, das die Konsolen für die darüber befindlichen Runddienste aufnimmt (Abb. 36, 37).

Der Turmabschluß ist wieder in Haustein ausgeführt. In der unteren Zone der Turmkrone sind vier Kreuzstockfenster ohne Rahmenprofil eingeschnitten, sie befinden sich über den zum Achteck überleitenden Abschrägungen. Über den Mittelachsen befinden sich Runddienste, die Ecktürmchen mit Pyramidendach tragen. Die vier Ecktürmchen sind durch einen auf einem Dreiecksfries ruhenden Zinnenkranz verbunden.

Obwohl in diesem Entwurf verschiedene Einzelformen mittelalterlicher Burgen und Kastelle (zu erinnern wäre z.B. an das Castello Sforcesco in Mailand), aber auch solche der nachmittelalterlichen Fortifikationsarchitektur (z.B. die Sentinellen des untersten Turmgeschosses, Abb. 38, 39) enthalten sind, ist es dem Entwerfer gelungen, ein eindrucksvolles Bauwerk zu gestalten, das sich trotz mancher Anspielung auf historische Architektur insgesamt doch als moderne Neuschöpfung zu erkennen gibt.

Ich habe diesen Bau von Bruno Schmitz ausführlich beschrieben, weil hier der Architekt zum ersten Mal veranlaßt war, sich Gedanken über die konzentrierte Kombination von Personen-Denkmal und Architektur zu machen, und nicht die Möglichkeit bestand, eine ausschweifende

⁶⁵Die Tafel wurde anlässlich des 100jährigen Bestehens des Turmes angebracht, sie trägt folgenden Text: "Harkortturm. Erbaut 1884. Zur Erinnerung an den Industriepionier und Sozialpolitiker Friedrich Harkort geb. am 22. 02. 1793 gest. am 6. 3. 1880"

Architekturumgebung für ein Reiterstandbild zu entwerfen, wie er dies in der monumentalen Anlage des Vittorio-Emanuele-Denkmal in Rom ungehindert hatte entwickeln können. Der Harkortturm dürfte allein von seiner äußeren Erscheinungsform her den uninformierten Zeitgenossen wohl nicht als Memorialbau erschienen sein, sondern eher als ein Aussichtsturm, was der Bau ja außerdem auch war. Das im Innern des ehemaligen Erdgeschosses angebrachte Porträt Friedrich Harkorts hatte die Memorierung der Person alleine zu leisten.

Über Turmbauten, die Herrschern oder Staatsmännern, respektive deren Andenken gewidmet waren, wurde schon so manche Schrift verfaßt. Widmungen solcher Turmbauten an unbedeutendere Größen oder gar Privatleute sind natürlich fraglos von viel geringerer Zahl, was aber die weitgehende Nichtbeachtung seitens der >denkmalwütigen< Kunsthistoriker nicht rechtfertigen kann. Eine Ausnahme machte Lutz Tittel, der 1981 in seinem Aufsatz über Monumentaldenkmäler das Problem "Denkmal und Landschaft" untersuchte.⁶⁶ Er stellt im dritten Abschnitt unter der Überschrift "Denkmäler für >Geistes-Helden<" auch den Harkortturm vor.⁶⁷ Ob nun der sozial orientierte Unternehmer und schriftstellernde Abgeordnete Friedrich Harkort (1793-1880) zu den "Geistes-Helden" zu rechnen ist, wie dies im Buch von Richard Sier: "Deutschlands Geistes-Helden. Ehren-Denkmäler unserer hervorragendsten Führer auf geistigem Gebiet in Wort und Bild", Berlin 1904, geschieht, mag dahin gestellt bleiben.⁶⁸ Man hat Tittel zuzustimmen, daß der Harkortturm "der erste, große, ausgeführte Denkmalsbau von Bruno Schmitz gewesen" ist. Ob sich aber "bei diesem verhältnismäßig wenig bekannten Werk" des Architekten bereits Kriterien finden lassen, "welche später bei seinen großen Kaiser-Wilhelm-Denkmalern eine Rolle spielen", scheint mir nicht ganz so offenkundig zu sein. Möglicherweise hat die aus dem Buch Siers stammende Abbildung, die Tittel in seinen Aufsatz aufnahm (Abb. 41), zu dieser Einschätzung geführt. Sie ist besonders im Bereich des Pyramidentumpfes durch Retusche stark übergegangen, so daß die Glättungen der Kanten gar nicht vorhanden zu sein scheinen. Auch wird man die Buckelquader im ersten Turmgeschoß oder die zum Oktagon überleitenden schrägen Rückstufungen nicht eine "Eckrustizierung" nennen

⁶⁶Lutz Tittel: Monumentaldenkmäler von 1871 bis 1918 in Deutschland. Ein Beitrag zum Thema Denkmal und Landschaft, in: Ekkehard Mai / Stephan Waetzoldt (Hg.): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich, Berlin 1981, S. 215-275 (=Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung, Bd.1), weiterhin zitiert als: Tittel 1981.

Monika Arndt untersuchte in ihrem Aufsatz über das Kyffhäuser-Denkmal in einem eigenen Kapitel Herkunft und Bedeutung der Turm-Denkmäler und erwähnte auch den Harkort-Turm in einem Verweis auf das Werk Siers. Monika Arndt: Das Kyffhäuser-Denkmal - Ein Beitrag zur politischen Ikonographie des Zweiten Kaiserreiches, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XL, Köln 1978, S. 75-127, über Turm-Denkmäler S. 103-117.

⁶⁷Tittel 1981, Abb.1 4, S. 231

⁶⁸Im 5. Kapitel sind bei Sier unter der Überschrift "Industrielle, Erfinder, Wohltäter" vierzehn Denkmäler zusammengestellt, darunter auch der Harkortturm (Text S. 196 und S. 198, Abb. S. 203). Sier erwähnt auch ein "Reliefbildnis Harkorts im Innern", laut Mitteilung des Stadtarchivs Wetter 1990 "wird auch eine Büste Harkorts aufbewahrt."

wollen, "die wie der ganze Unterbau ein urtümliches >natürliches< Herauswachsen des Turmaufbaus andeuten" soll.⁶⁹ Die Verwendung von Backsteinen am oberen Ende des Untergeschosses (Abb. 39) spricht wohl dagegen, daß der Architekt an dieser Stelle den Eindruck des "Herauswachsens" erwecken wollte. Auch erweist sich die "straffe Umrißlinie" als nicht sehr eindrucksvoll, wenn man die Ansicht vom Tal aus in Betracht zieht.⁷⁰

Mag Tittel die Wichtigkeit von Einzelformen des Harkortturmes für die späteren Denkmalbauten Bruno Schmitz' auch überbewerten, so ist doch die generelle Einschätzung nicht falsch, denn die Erarbeitung eines monumentalen Personendenkmals lediglich mit den Mitteln der Architektur kann den jungen Architekten zu längerem Nachdenken über dieses Thema angeregt haben.

Wiesbaden, Rathaus, 1882 (Entwurf)

Die Teilnahme des Büros van Els & Schmitz an dieser Konkurrenz läßt sich nur durch einige Notizen in der "Deutschen Bauzeitung" belegen; eine bildliche Darstellung der Entwürfe war nicht zu ermitteln. Der Wettbewerb für das Wiesbadener Rathaus war noch Ende 1881 ausgeschrieben worden⁷¹ und sollte zunächst bis Juli 1882 offen sein; da aber gleichzeitig der Wettbewerb für das Reichstagsgebäude lief, wurde die Ablieferungsfrist in den September 1882 verlegt.⁷²

Der das Motto "Publico consilio" tragende Entwurf zählte nicht zu den preisgekrönten Arbeiten, sondern wurden durch die Preisrichter "als den prämierten zunächst gestellt" bezeichnet⁷³, was bei einer Beteiligung von 81 Bewerbern als Erfolg bewerten kann. Das Projekt von van Els & Schmitz war also immerhin, gemeinsam mit zwei weiteren Entwürfen nebst denen der Preisträger, in die engere Wahl gekommen. Über die jeweiligen Anteile der beiden Firmenmitglieder an diesem Entwurf ist keine Nachricht erhalten, doch legt die folgende kurze Besprechung des Projekts in der "Deutschen Bauzeitung" vom 4. November 1882 die Vermutung nahe, daß Bruno Schmitz die Pläne gezeichnet hat: "Die etwas gewagte und nicht befriedigend gelöste

⁶⁹Tittel 1981, S. 231

⁷⁰Eine vage Andeutung davon mag die allerdings sehr einfache (und ungenaue) Darstellung auf einer zeitgenössischen Postkarte (Abb. 40) geben, die sich im Deutschen Postmuseum in Frankfurt befindet (freundlicher Hinweis von Barbara Bessel, Heidelberg).

⁷¹CB, 1. Jg., Berlin 1881, S. 294

⁷²CB, 2. Jg., Berlin 1882, S. 350

⁷³DBZ, 16. Jg., Berlin 1882, S. 474

Grundriß-Disposition des Projektes 68 (Motto: "Publico-Consilio") hat die Verfasser desselben, die Architekten van Els & Schmitz in Düsseldorf, um einen Erfolg gebracht, der ihnen sonst mit Rücksicht auf die hübsche und brillant dargestellte architektonische Behandlung der Aufgabe vielleicht zu Theil geworden wäre. In einem tiefen Vordertrakte des rechteckigen Grundrisses liegen in der Hauptaxe der Sitzungssaal an der Vorderfront und dahinter, nach einem schmalgestreckten Hofe hin, der Festsaal. Beide sind nur durch einen Vorplatz von Korridorbreite getrennt, der von der seitlich gelegenen Haupttreppe aus erreicht wird. Dass bei dieser Anordnung die Beleuchtungsverhältnisse des nothwendig werdenden Mittelkorridors, besonders im Erdgeschosse, wenig günstig sind, liegt auf der Hand."⁷⁴

Im "Centralblatt der Bauverwaltung" wird die Arbeit der Düsseldorfer Architekten günstiger beurteilt und als ein Entwurf bewertet, "welcher neben einer weniger glücklichen Situation eine vortreffliche Grundrißbildung und schöne Renaissance-Architektur des Rathaus-Entwurfs aufweist. Die beiden Säle des Hauptgeschosses sind hinter einander gelegt, der Sitzungssaal nach dem Marktplatz, der Festsaal nach dem Hof hinaus; sie stehen also untereinander in engstem Zusammenhange und haben auch eine gute Lage zur Haupttreppe. Die letztere muß seitwärts liegen und kommt infolgedessen weniger zur Geltung."⁷⁵ Die Mehrheit der Einsender hatte das zu bauende Rathaus in Formen der Renaissance-Architektur gefaßt, "und zwar durch alle Stufen von strengerer italienischer Auffassung bis in die Spitzen der nordischen, namentlichen deutschen Renaissance; auch die florentinische Art, wie beim Berliner Rathaus, ist mehrfach vertreten; mindestens ein Thurm fehlt wohl nirgends, wird auch einige Male durch eine Kuppel ersetzt."⁷⁶

Für die beiden Architekten nahm dieser Wettbewerb ein unschönes Ende, denn ihre Wettbewerbsunterlagen, die sie anscheinend anderweitig noch zu publizieren gedachten, wurden durch das Stadtbauamt Wiesbaden ungeschützt zurückgeschickt, was die Zerstörung und Beschädigung einiger Blätter zur Folge hatte. Die aufgebrachten Architekten verfassten einen Brief, den sie mit der Bitte um Veröffentlichung an die "Deutsche Bauzeitung" schickten: "Die unter Glas und Rahmen in Kartons von uns eingelieferten Pläne sind vom Stadtbauamt in Wiesbaden behufs Rücksendung in eine übermäßig große Kiste geworfen und ohne jede Befestigung mit derselben der Bahn übergeben worden. Selbstredend sind beim Transport bei der ungleichen Größe der Rahmen, diese von einer Seite zur anderen geschleudert, die Gläser, Rahmen etc. total zertrümmert worden; dabei sind die Glasscherben in fast alle Zeichnungen mehr oder weniger eingedrungen. Ein großes Detailblatt, welches mit vielem Aufwand an Zeit und Mitteln hergestellt wurde, ist der Länge nach durchgeschnitten; die theueren Kartons sind in den Profilen vollständig ruiniert und die Rahmen ebenfalls größtentheils unbrauchbar gewor-

⁷⁴DBZ, 16. Jg., Berlin 1882, S. 515

⁷⁵CB, 2. Jg., Berlin 1882, S. 406

⁷⁶CB, 2. Jg., Berlin 1882, S. 357

den. - Die theilweise Wiederherstellung (behufs Publikation) verschiedener Blätter, bei welchen dies überhaupt möglich war, hat einen Kostenaufwand von 150 M verursacht. Die Einreichung unseres Schadenersatz-Anspruches an das Stadtbauamt wird selbstredend, nachdem wir einen genauen Ueberblick über diese fahrlässige Beschädigung fremden Eigenthums gewonnen haben werden, in gebührender Weise erfolgen."⁷⁷ Ich habe dieses Dokument deswegen ausführlich zitiert, weil es einerseits die Gereiztheit und den Ärger des jungen Architekten über die schlechte Behandlung seiner Zeichnungen - von der Autorschaft Bruno Schmitz' gehe ich analog der erhaltenen Zeichnungen des Büros Van Els & Schmitz aus - deutlich zum Ausdruck bringt, und weil andererseits in diesem Dokument das Selbstbewußtsein des in anderen Wettbewerben preisgekrönten Baukünstlers zu sehen ist.

Linz, Museum Francisco-Carolinum (Oberösterreichisches Landesmuseum), 1883-1887

Bereits in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts trug sich der "Verein des vaterländischen Museums für Österreich ob der Enns mit Inbegriff des Herzogthums Salzburg" mit dem Gedanken, für die jüngst angelegte Sammlung ein Gebäude zu errichten. Die Betreuung der Kunstsammlung durch ehrenamtliche Kustoden⁷⁸ reichte anfänglich noch aus, als aber im Jahre 1839 Erzherzog Johann Franz Karl die Schirmherrschaft übernahm und dem Verein sechs Räume im "Beamtenwohnhaus" zur Verfügung gestellt wurden, und die Sammlung stetig anwuchs,⁷⁹ entstand der Wunsch nach einem eigenen Sammlungsgebäude. Anfangs diente das Museum nur der Aufnahme landesgeschichtlicher Zeugnisse, doch kamen naturwissenschaftliche Abteilungen, so z.B. die 1851 eingerichtete geologische, dazu. Aufgrund dieser Ausdehnung wurden immer wieder - meist von einem der Vereinsmitglieder aus freien Stücken - Projekte für einen Neubau vorgeschlagen, die aber alle nicht weiter verfolgt wurden.⁸⁰

Erst 1877 entschloß sich der Verein, der mittlerweile "Verein Museum Francisco-Carolinum" hieß, einen öffentlichen Wettbewerb auszuschreiben. Im Programm war ein zweigeschossiger Bau mit Hochparterre (für die Aufnahme der geologischen und mineralogischen Sammlungen) vorgesehen. Für die oberen Stockwerke waren ein "Repräsentationssaal nebst Vorzimmer", eine Bibliothek, ein Archiv, ein "Münz-Cabinet", eine "Kapelle, bestimmt zur Aufstellung und

⁷⁷DBZ, 16. Jg., Berlin 1882, S. 615 (Der Brief ist auf den 18. Dezember 1882 datiert)

⁷⁸Justus Schmidt: Linzer Kunstchronik, 3. Teil, Gesamtdarstellung, Linz 1952, S. 322

⁷⁹Hans Kreczi: Linz, Stadt an der Donau, Linz 1951, S. 135f.

⁸⁰Justus Schmidt: Linzer Kunstchronik, 3. Teil, Gesamtdarstellung, Linz 1952, S. 322

Aufbewahrung mittelalterlicher kirchlicher Gegenstände", die Gemälde-Sammlung, eine "naturwissenschaftliche Sammlung" und eine "kulturhistorische Sammlung" vorgesehen.⁸¹ Offensichtlich zielten die Auslober des Wettbewerbs darauf ab, einen renommierten Architekten aus Wien als Preisträger bestimmen zu können, doch befand sich unter den zwanzig Einsendern keiner "der anerkannten Wiener Architekten. Den ersten Preis erhielt das Projekt der Wiener Architekten Wendeler und Hiesler in Wien, den zweiten Preis Karl Sattler, doch wurde keines wegen Überschreitung der voraussichtlichen Baukosten zur Ausführung bestimmt."⁸² Hatte diese Ausschreibung auch kein greifbares Ergebnis erbracht, so hatten die Vereinsmitglieder doch schon die Idee eines kultur- und kunstgeschichtlichen Museums wenigstens in den Konturen festgelegt; mit diesem Konzept befanden sie sich durchaus auf der Höhe ihrer Zeit.⁸³

In seinem für die "Wiener Kunstchronik" verfaßten Bericht über den Museums-Neubau erwähnte Adolf Dürnberger, Mitglied des Baukomitees, diesen Wettbewerb. Sein Urteil über die ästhetischen Qualitäten der Einlieferungen von 1877 ist insofern aufschlußreich, als er die Bewertung dieser Projekte in Gegensatz zum (sechs Jahre später gemachten) Vorschlag Bruno Schmitz' stellt. In Dürnbergers Manuskript heißt es: "Die Pläne bewegten sich entweder in gar hausbackenen Formen oder in gewissen bombastischen Stilkompositionen, welche als architektonischer Ausklang der Gründerperiode (im Manuskript gestrichen: der 1870er Jahre, d. Verf.) nur sensationell, keineswegs aber künstlerisch wirkten."⁸⁴

Auch bei der erneuten Ausschreibung war die Beteiligung nicht sehr groß; neben Bruno Schmitz lieferten noch dreizehn andere, meist österreichische Architekten, zum Teil mehrere Varianten, ein.⁸⁵ Der Grund für das geringe Interesse, auf das diese Ausschreibung bei der Architektenschaft stieß, lag nicht am Inhalt der Bauaufgabe, sondern in der sehr niedrig angesetzten Bausumme von nur 150.000 Gulden.⁸⁶

⁸¹Zitiert nach dem vierseitigen "Programm für den Bau eines Museum in Linz a.D." vom 24. Mai 1877, Archiv des OÖLandesmuseums in Linz

⁸²Justus Schmidt: Linzer Kunstchronik, 1. Teil, Die Baumeister, Bildhauer und Maler, Linz 1951, S. 126

⁸³Walter Wagner: Die frühen Museumsgründungen in der Donaumonarchie, in: Bernward Deneke / Rainer Kahsnitz (Hg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert, Vorträge des Symposiums im Germanischen National-Museum Nürnberg, München 1977, S. 19-28, bes. S. 26 (=Studien zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 39)

⁸⁴Unpaginiertes Manuskript eines Berichts über den Museumsbau für die Wiener Kunstchronik, verfaßt von Dr. Adolf Dürnberger. Das Manuskript wurde im Mai 1887 abgefaßt; es befindet sich in Linz, Oberösterreichisches Landesarchiv (OÖLA), Archiv des Musealvereins (AM), Sch. Nr. 80. Weiterhin zitiert als Ms. Dürnberger

⁸⁵Leopold von Claricini/Gradisca, Ritter von Flattich/Wien, Martin Göbl/Linz, Paul Hochegger/Linz, Hermann Krackowitz/Wien, W. Mössinger/Frankfurt a.M., L.v.Moyssisovits/Wien, Ignaz Scheck, Linz, Max Schweda/Wien, Karl Sattler/Wien, Otto Thienemann/Wien, Prof. C.Walter/Stuttgart, Hermann Winkler/Bromberg. Aufzählung nach Ms. Dürnberger (Ms. Dürnberger, S.13f)

⁸⁶Ms. Dürnberger (S.14): (...) "die kleinen Verhältnisse und kleinen Summen, um welche es sich handelte, scheinen eben zu wenig Anziehungskraft ausgeübt zu haben." Das habe auch dazu geführt, daß "Namen allerersten Ranges, wie Ferstel, der damals noch lebte, Schmidt, Hansen etc. fehlten."

Die Ausschreibung erfolgte am 5. Februar 1883 und lief bis 31. Mai 1883.⁸⁷ Offensichtlich wollte man das neue, endgültige Projekt bis zum 50. Jahrestag der Vereinsgründung, dem 19. November 1883, präsentieren können.

Daß man seitens des Baukomitees durchaus gewillt war, einen großen Kreis von möglichen Bewerbern anzusprechen, läßt die folgende Aufstellung der Zeitungen und Zeitschriften erkennen, an die das Bauprogramm am 6. Februar 1883 verschickt worden war: Zeitschrift des Wiener Ingenieur- und Architektenvereins, Allgemeine Bauzeitung/Wien, Bau-Annalies Viertes Heft der Wiener Bauzeitung, Allgemeine Zeitung/München, Dresdner Nachrichten, Schwäbischer Merkur/Stuttgart, Deutsche Bauzeitung/Berlin, Frankfurter Journal.⁸⁸

In der ersten Augushälfte wurden sämtliche Entwürfe im "Redoutensaal" in Linz ausgestellt, damit sich auch die Bevölkerung ein Bild vom künftigen Museum machen könne, auch wenn ihr bei der Auswahl keine Mitsprache eingeräumt wurde. Die Ausstellung der Pläne, die Beratung durch den Gemeinderat und den Landesausschuß, die Befassung der "technischen Hilfsämter" mit der Angelegenheit führten zu dem Ergebnis, "daß sich alle vernommenen Stimmen einhellig auf das prächtige Project des jungen Schmits (sic!) vereinigten."⁸⁹ Die Schmitzsche Könnerschaft in der künstlerischen Darstellung seines Entwurfs beeindruckte nicht nur das breite Publikum, sondern auch die Mitglieder des Baukomitees. Die Leistung der anderen Einsender fand zwar durch Dürrnberger in seinem bereits erwähnten Bericht durchaus Anerkennung, "doch übte unter allen diesen Projecten das von Bruno Schmitz auf den ersten Anblick schon einen so bestechenden Eindruck aus, daß jeder Beschauer sofort wieder auf dasselbe zurückkam und das vom Verwaltungsrate eingesetzte Baucomitee, bestehend aus den Herren I. M. Kaiser, Statthaltereirat Karl Obermüllner, Dr. Habison, Dr. Dürrnberger und Joseph Straberger, geradezu eine gewisse Vorsicht anwenden mußte, um sich nicht auch durch die brillante Darstellung bestechen zu lassen."⁹⁰ In der "Deutschen Bauzeitung" wurde unter Berufung auf einen Bericht der "Linzer Tagespost" gemeldet, daß sich unter den sechzehn Plänen "das Project von van Els & Schmitz, an dem eben sowohl die organische, genau dem Programm entsprechende Anlage, wie die in einfacher aber eigenartig aufgefasster und vornehm durchgeführter Renaissance-Architektur gestaltete Fassade gerühmt werden, von vorn herein der ganz überwiegenden Anerkennung des Publikums zu erfreuen."⁹¹

⁸⁷Julius Wimmer: Die Geschichte des Oberösterreichischen Musealvereines durch neunzig Jahre 1833-1923, Linz 1923, S. 11f.

⁸⁸Liste in Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 82

⁸⁹Ms Dürrnberger (S. 14f.)

⁹⁰Ms Dürrnberger (S. 15)

⁹¹DBZ, 17. Jg. 1883 Berlin, S. 516

Die meisten Entwerfer waren in ihrem Kostenvoranschlag über den im Programm vorgesehenen Ansatz hinausgegangen, so auch Bruno Schmitz. Das Baukomitee erkannte, daß man wohl um eine Erhöhung der Bausumme wohl nicht herumkommen würde, und so konnte man am Entwurf Bruno Schmitz' festhalten.

Im Oberösterreichischen Landesmuseum befinden sich vier Darstellungen, die das Entwurfsstadium im Mai 1883 festhalten. Sie sind von Bruno Schmitz auf Mai 1883 datiert und signiert; eine Variante in Privatbesitz trägt gerade noch erkennbar in der linken unteren Ecke das Motto (Abb. 42-46). Der Stempel "Van Els & Schmitz", der bereits auf den Düsseldorfer Wohnhaus-Entwürfen auftauchte, belegt außerdem, daß Bruno Schmitz zu diesem Zeitpunkt noch die gemeinsame Firma mit van Els innehatte. Diese Verbindung wurde im kommenden Jahr aufgelöst. Über die Gründe läßt sich nur spekulieren, da Bruno Schmitz sich zwar sehr über seinen Sozium beklagte, aber in der Korrespondenz keinen Hinweis auf den Anlaß der Klage liefert. Den Briefwechsel mit dem Baukomitee führte Bruno Schmitz jedenfalls alleine.

Dieser Korrespondenz ist auch der Zeitpunkt zu entnehmen, an dem Bruno Schmitz die Zusammenarbeit mit van Els abbrach. Im Februar 1884, nach seiner Rückkehr aus Rom, schrieb Bruno Schmitz - noch vor Vertragsunterzeichnung, die in Linz am 6. März 1884 erfolgte⁹² - an Dr. Wilhelm Habison vom Linzer Baukomitee: "Den Vertrag können Sie nur mit mir abschließen, da ich mich mit Herrn van Els abgefunden, und in Folge das architectonische Atelier von dem Unternehmungs-Bureau getrennt habe. Wir sind jetzt dabei zu liquidieren. - Ich kann mit viel größerer Ruhe meinen Zielen nachstreben, und habe kein Risiko mehr. Die Firma bleibt jedoch für Herrn van Els bestehen."⁹³

Als örtlicher Bauleiter wurde einer der Mitbewerber, Hermann Krackowitzer, angestellt, der von Bruno Schmitz ausdrücklich akzeptiert wurde, was jedoch künftige Mißhelligkeiten nicht verhindern konnte.

Am 23. Mai 1884 wurde mit der Erdaushebung begonnen; man rechnete zu diesem Zeitpunkt noch mit der Fertigstellung des Gebäudes im Jahr 1886 und sah die Einweihung für 1887 vor.⁹⁴ Während der folgenden Jahre konnte der Verein allerdings nicht immer die notwendigen Mittel beschaffen, da das vorhandene Geld schneller als geplant für verschiedene Änderungen und Nachforderungen aufgebraucht wurde. So hatte man beispielsweise völlig falsche Vorstellungen von der Beschaffenheit des Untergrundes, was dazu führte, daß der ganze Bau um mehr als einen halben Meter tiefer als ursprünglich vorgesehen fundamementiert werden mußte. Noch vor dem Baubeginn, im März 1884, äußerte Bruno Schmitz, daß die Gesamtsumme von mittlerweile 225.000 Gulden vielleicht doch nicht ausreichend sei, da die Rückfront ja nicht,

⁹²Dreiundvierzigster Bericht über das Museum Francosco-Carolinum, Linz 1885, S. X (Berichtsjahr 1884)

⁹³Brief Schmitz' vom 22. Februar 1884, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 80

⁹⁴Dreiundvierzigster Bericht über das Museum Francisco-Carolinum, Linz 1885, S. XII

wie in seinem Entwurf ursprünglich vorgesehen, platt ausgeführt werde, sie vielmehr auf Wunsch des Bauherrn einen Rücksprung zu drei Achsen aufweisen sollte.⁹⁵ Am 21. November 1885 war der Bau unter Dach.⁹⁶

Während der Bau in die Höhe wuchs, arbeiteten beispielsweise im Sommer 1884 "30 Maurer, 32 Tagelöhner, 20 Weiber und 3 Lehrlinge" auf dem Baugelände.⁹⁷ Die Arbeit ging so zügig vonstatten, daß der Grundstein in 3,5 Metern Höhe - ohne Feierlichkeit - im November 1884 versetzt wurde, da es den Herren vom Baukomitee nicht gelungen war, einen früheren Termin festzulegen.

Als letzte Arbeit am Außenbau wurde der große Fries im Oktober 1886 fertiggestellt, an dem zwölf Steinmetze unter der Leitung des Bildhauers Cölln aus Leipzig seit 1885 ununterbrochen - auch den Winter hindurch - gearbeitet hatten.⁹⁸ Als letzter Teil der Innenausstattung wurden die großen Wandbilder in den Bogenfeldern unter der Kuppel 1892 vollendet, ausgeführt von Franz Attorner, die vier (ehemaligen) Kreise des Landes Oberösterreich darstellend.⁹⁹

Der dreigeschossige Bau ist durch ein allseitiges, nicht sehr steiles Pultdach abgeschlossen, das von einer flachen Kuppel in Eisen-Stahl-Konstruktion auf niedrigem, quadratisch ummantelten Tambour bekrönt wird (Abb. 47, 48). Die gläserne Kuppel tritt lediglich in der Fernsicht einigermaßen bestimmend in Erscheinung (Abb. 69), d.h. sie ist auch nicht primär als dominantes architektonisches Element aufgefaßt, sondern sie dient neben der Nobilitierung des Gesamtbaus auch der Beleuchtung des Treppenhauses. Bruno Schmitz hatte sich etwas Besonderes ausgedacht, um die relativ unscheinbare Glaskuppel aufzuwerten. Zwischen der von außen sichtbaren Glaskuppel und der inneren, das Treppenhaus nach oben abschließenden Kuppel (mit gläsernem Mittelteil) plante er die Anbringung einer starken elektrischen Lichtquelle: "Die nach Außen hin ebenfalls im Lichtglanze strahlende Kuppel wird den getreuen Linzern ein Wahrzeichen und der Landeshauptstadt Characteristicum sein."¹⁰⁰

Der Figurenfries im zweiten Obergeschoß (Abb. 49) wurde als geniale Erfindung des Architekten gerühmt: "Dieser prächtige Figurenfries, der nicht etwa nur Schmuck eines einzelnen Bauteiles, sondern ein ganz selbständiges, den ganzen Bau beherrschendes Glied der

⁹⁵Brief Schmitz' vom 3. März 1884, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 82

⁹⁶Baubuch 1884-1886, S. 26; Linz, OÖLA, AM, Hs Nr. 27

⁹⁷Dreiundvierzigster Bericht über das Museum Francisco-Carolinum, Linz 1885, S. XI

⁹⁸Vierundvierzigster Bericht über das Museum Francisco-Carolinum, Linz 1886, S. XVI (Berichtsjahr 1885)

⁹⁹Letzte Zahlung an Attorner am 10. März 1893 laut "Bau-Kontrollbuch 1884-1895", S.43; Linz, OÖLA, AM, Hs Nr. 31. Zu Franz Attorner: Geb. am 2. September 1856 in Grünburg/OÖ, Todesdatum unbekannt, von 1873 bis 1883 Schüler der Wiener Akademie. Angaben nach Rudolf Schmidt: Österreichisches Künstlerlexikon von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wien 1974, Bd. 1, S. 82 und, fast wörtlich wiederholt, in Heinrich Fuchs: Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Ergänzungsband 1, A-K, Wien 1978, K 25.

¹⁰⁰Brief Schmitz' vom 16. November 1883, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 82

Architektur ist, verdankt seine Entstehung einer Inspiration, welche der Künstler aus dem in ganz gleichen Verhältnissen gehaltenen Frieze des Altares in Pergamon hatte und ist in dieser Größe und Bedeutung derzeit das einzig bestehende derartige Kunstwerk aus neuerer Zeit."¹⁰¹ In einem Spendenaufruf zur Ermöglichung der Weiterführung des Innenausbaus Ende der achtziger Jahre wurde er gar als "einzig in der gesamten Culturwelt" bezeichnet.¹⁰² Der große Altar von Pergamon stand damals im Blickpunkt der Öffentlichkeit, die letzte der drei großen Grabungskampagnen wurde genau zur Erbauungszeit des Linzer Museums durchgeführt.¹⁰³ Der Einfall, einen Fries in der Dachzone zu plazieren, ermöglichte es dem Architekten, im zweiten Obergeschoß lauter Oberlicht-Räume anzulegen, sieht man von den drei kleinen Rundfenstern in den Risaliten einmal ab. Darüberhinaus war dieser Fries natürlich ein großartiges Mittel, die besondere Bedeutung und Funktion dieses Gebäudes hervorzuheben.

Der gesamte Bau ist, was den Umriß und die Fassadenkomposition angeht, von klarer Wirkung. Bruno Schmitz hatte zwar ursprünglich die Dachzone reicher gestalten und auch mit Figuren bevölkern wollen, doch beschränkte er sich auf die von Putti umgebenen Obeliskten über den Risaliten. Heutigen Augen mag die Wirkung der Fassaden vielleicht nicht ganz so klassisch und ausgewogen-ruhig erscheinen wie den Mitgliedern des Baukomitees, aber die Zurückhaltung Schmitz' bei der Auszierung der Fassaden - was die Wirkung des Frieses außerdem noch verstärkt - zugunsten einer gewissen Glätte und Ruhe wird durchaus deutlich, wenn man seinen Entwurf neben beliebige Entwürfe anderer, etwa gleich alter Architekten stellt (Abb 50, 51).

Doch wird man trotz des klaren Aufbaus den Fassaden eine differenzierte Gestaltung nicht absprechen. So ist die Mitte der Hauptfassade durch einen stark vorspringenden Risalit betont (Abb. 52), die fünf Mittelachsen der Seitenfassaden und die Rückfassade sind durch pavillonartige Risalite flankiert. Der Mitteltrakt der Rückfassade ist einfacher gehalten - so ist hier im zweiten Obergeschoß kein Friesfeld angebracht -, weil man bereits 1884 einen Erweiterungsbau in Erwägung zog, der allerdings nie errichtet wurde (Abb. 53-56). Der Sockel des Gebäudes besteht aus rustizierten Putzbändern, die nur durch horizontale Lagerfugen getrennt sind. Beim Hauptgeschoß wird die Horizontale der Wandfläche auf gleiche Weise betont, nur sind hier die Bänder glatt. Im Entwurf hatten diese Bänder eine

¹⁰¹Ms. Dürrnberger (S. 4f)

¹⁰²Spendenaufruf aus dem Jahr 1887, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 80; hier wurde der Fries auch mit dem Parthenon-Fries verglichen.

¹⁰³Die Kampagnen fanden 1878-80, 1880/1881 und 1883-1886 statt; vgl. Werner Müller: Der Pergamon-Altar, Leipzig 1978, S. 12. Auch in den Fachzeitschriften für Architekten wurde über die Ausgrabungen berichtet. Als Beispiel sei hier angeführt: R. Borrmann: Die Ausgrabungen in Pergamon, in: CB, 2. Jg., Berlin 1882, S. 106-108.

plastische, im Profil fast halbrunde Ausformung, in der Ausführung wurden sie zu flachen Bändern von rechteckigem Querschnitt. Die Wandfläche des Hauptgeschosses war mit Ziegelsteinen verkleidet. Dem ursprünglich hellen Kalkstein des Frieses waren die aus Putz bestehenden Architekturteile farblich angeglichen, die Schäfte der verschiedenen Säulen bestehen aus farbigem Marmor.

Dem Mittelrisalit der Hauptfassade sind im Erdgeschoß das Portal flankierende Pfeiler vorgestellt, auf denen im ersten Obergeschoß zwei Säulen stehen, die die große Öffnung einfassen, die ihrerseits durch eine Spielart des Palladiomotivs gegliedert ist und einen Balusterbalkon als Brüstung hat. Über den Säulen ist das Gesims verkröpft. Im Dachgeschoß befinden sich in Höhe des Frieses auf kleinen Postamenten allegorische Figuren, die durch Pilaster hinterfangen sind (Abb. 57-59). Zwischen diesen Allegorien befinden sich drei gekuppelte Rundbogenfenster, die durch Halbsäulen aus Syenit getrennt sind. Die Risalite der restlichen Fassaden sind - das Erdgeschoß ausgenommen - sehr ähnlich aufgebaut, sind aber anders plastisch durchgebildet, insofern sie Halbsäulen im Obergeschoß aufweisen, die auf Doppelvoluten-Konsolen ruhen (Abb. 60). Als steingerechte Mustervorlagen der Kapitelle und Spandrillen sind die Zeichnungen Bruno Schmitz' in Linz erhalten (Abb. 61, 62).

Für das Hauptportal hatte Bruno Schmitz ursprünglich außer den vorgezogenen Pfeilern auch noch eingestellte rustizierte Säulen vorgesehen (Abb. 63). Das Erdgeschoß hat einfache rahmenlose Rechteckfenster, die Fenster des Hauptgeschosses - in je vier Achsen zu Seiten des Mittelrisalites - besitzen eine einfache Ädikularrahmung mit Dreieckgiebel, die Brüstung ist durch Baluster gebildet. Die Kanten der Risalite werden durch eine Eckrustika eingefäßt, die die Vertikale betonen. In den Seitenfassaden sind zwischen die pavillonartigen Eckrisalite fünf hohe Rundbogenfenster gestellt, die durch gekuppelte Säulen zu einer Bogengalerie zusammengefaßt werden.

Der Fries

Das markanteste Bauglied ist wohl der insgesamt ungefähr 110 Meter lange und 2,40 Meter hohe Fries, der aus vier großen Teilstücken besteht, die sich an der Ost-, Nord-, und Westfassade befinden (Abb. 64-66).

Im August 1884 beantragte Bruno Schmitz als Material für den Fries rheinischen Tuffstein, da dieser erschwinglich und wetterfester als Sandstein sei. Das Material aus der Gegend von Linz sei zu schreiend in der Farbe, und würde auch zu schnell schwarz, was man am Stephansdom

und der Votivkirche in Wien sehen könne. Er empfehle, einen Wettbewerb "soweit die deutsche Zunge klingt" auszuschreiben, wobei des Sujet weitgehend den Konkurrenten überlassen bleiben solle, denn er meine, "daß für den leitenden Gedanken die Angabe genüge: für die Hauptfrieze der Vorderfronte die Entwicklung der Kunst und Industrie aus den Anfängen bis auf unsere Tage mit Bezug auf Oesterreich speciell Oberösterreich zu Darstellung zu bringen, und für die Seitenfrieze sowie die Eckcartouchen (welch letztere im Schilde die Wappen der Hauptstädte erhalten) und dem mit denselben verbundenen figürlichem Beiwerk, Motive zu wählen, welche sich ergeben aus den idealen Zielen des Museums."¹⁰⁴ So hätte der Künstler Freiheit, und "auch speciell Herrn Dr. Dürmbergers Wünsche könnten berücksichtigt werden."¹⁰⁵

Doch stimmte das Baukomitee dem Antrag des Architekten nicht zu, sondern es wurde - wohl unter Dürmbergers Federführung - ein äußerst detailliertes Programm entwickelt, das im Januar 1885 fertiggestellt war und für die vier Teilstücke in chronologischer Anordnung folgende Themen vorsah: An der östlichen Seitenfassade sollte die "vorgeschichtliche Zeit" zu sehen sein, das linke Teilstück der nach Norden gerichteten Hauptfassade sollte "Die Gründung und Ausbreitung des Christentums"¹⁰⁶ zeigen, das rechte "Die Begrüßung Kriemhildens auf dem Nibelungenzuge durch Rüdiger von Pöchlarn bei Enns".¹⁰⁷ Für den Fries auf der Westseite war zunächst die "Belehnung des Heinrich Jasomirgott durch Kaiser Friedrich Barbarossa auf dem Reichstag zu Regensburg"¹⁰⁸ vorgesehen. Wohl mit Rücksicht auf den Architekten wurde am Schluß des mehrseitigen Schriftsatzes vermerkt, daß nicht alles Aufgezählte in die Komposition mit aufgenommen werden müsse, sondern daß dem Künstler freie Hand gewährt würde, daß man lediglich dazu habe beitragen wollen, die Nachforschungen zur Heimatgeschichte zu ersparen oder wenigstens abzukürzen.

Das Baukomitee forderte mehrere österreichische Bildhauer auf, einen Kostenvoranschlag einzureichen. Die Forderungen dieser Künstler jedoch waren so hoch, daß sich das Baukomitee ratsuchend an den Architekten wandte. Dieser war mittlerweile von Düsseldorf, wo er die Ateliergemeinschaft mit dem Ingenieur Otto van Els aufgekündigt hatte, nach Leipzig umgezogen. Im September 1884 machte Bruno Schmitz dem Baukomitee bekannt, "daß ich unter Beibehaltung eines Zweigbureaus in Düsseldorf das Feld meiner Thätigkeit nach Leipzig verlegte, und mich zu gemeinsamem Wirken mit dem rühmlich bekannten Architekten August Hartel, dem Erbauer von St. Petri hierselbst, und den meisten sonstigen hervorragenden neueren Kirchen Deutschlands verbunden habe. Wir haben die Arbeiten in einer Weise vertheilt, daß

¹⁰⁴Brief Schmitz' vom 22. August 1884 an das Baukomitee, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 82

¹⁰⁵Ebenda

¹⁰⁶Julius Wimmer: Die Geschichte des Oberösterreichischen Musealvereins durch neunzig Jahre 1833-1923, Linz 1923, S. 16

¹⁰⁷Ebenda

¹⁰⁸Ebenda

Herr Hartel die Erledigung aller geschäftlichen und auf die Ausführung bezug habenden Fragen, ich dagegen die Direction des Ateliers übernahm, in künstlerischen Fragen einigen wir uns durch gegenseitige Absprache."¹⁰⁹

August Hartel (Köln 1844 - 1890 Strasbourg) hatte im Büro bei Julius C. Raschdorff in Köln gearbeitet und war ab 1870 als freier Architekt tätig. Im Jahr 1881 eröffnete er Büros in Halle und in Leipzig, die aber, nach anfänglichen Erfolgen bei Wettbewerben, im Laufe der achtziger Jahre unter Auftragsmangel litten. Vielleicht war dies ein Grund für den erfahrenen Architekten, sich zur Zusammenarbeit mit einem jungen, ideenreichen Sozium zu entschließen; während der auftragslosen Zeiten hatte sich Hartel auch als Sammler und Antiquitätenhändler betätigt.¹¹⁰ Die Arbeitsgemeinschaft mit Bruno Schmitz hatte allerdings nur kurze Zeit Bestand und schon im Juli 1885 waren die Differenzen so groß, daß Schmitz kein Projekt mehr mit Hartel gemeinsam bearbeitete.¹¹¹ Noch im selben Jahr schloß Hartel sich mit Skjold Neckelmann zusammen, mit dem er bei einigen Wettbewerben den ersten Preis erringen konnte.¹¹² 1889 schließlich wurde Hartel als Dombaumeister nach Strasbourg berufen, wo er 1890 starb.¹¹³

Bei der Ausführung mehrerer Kirchen - es seien hier nur die Ev. Kirche in Viersen (1878-1879), die Christuskirche in Köln (1881-1884) und die von Bruno Schmitz erwähnte Petri-kirche in Leipzig (Einweihung 1885) genannt - hatte Hartel sicherlich auch Kontakte zu einigen Bildhauern herstellen können. In seinem bereits zitierten Bericht erwähnt Adolf Dürnberger, daß es August Hartel war, "der infolge seiner ausgebreiteten künstlerischen Tätigkeit in Deutschland einen großen Kreis von Bildhauern stets beschäftigt" hat, und der im Dezember 1884 ein Angebot vorlegte, "in welchem er sich verpflichtete, den Fries, Cartouches und 10 Statuen nach den von Herrn Akademie-Professor Zu der Strassen in Leipzig zu einem Drittel der natürlichen Größe auf seine Kosten zu liefernden und vom Baucomité zu genehmigenden Modellen um die Pauschalsumme per 23.000 fl.- bis Ende 1886 zu liefern."¹¹⁴

Ursprünglich hatte Bruno Schmitz den Fries als Terracotta-Relief vorgesehen, wofür nicht nur die Art der Darstellung in seinem Entwurf spricht, sondern auch die an einigen Stellen sichtbare goldene Einfärbung des Reliefgrundes. Um die im Programm vorgesehene Bausumme nicht zu überschreiten, hatte er dem Baukomitee eine "Ausführung der Hauptfriese in Sgraffitten, was

¹⁰⁹Brief Schmitz' vom 17. September 1884 an das Baukomitee, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 82

¹¹⁰F.-: August Hartel, in: DBZ, 8. März 1890, S. 118-131

¹¹¹Brief Schmitz' vom 26. Mai 1886 an Baukomitee, Linz, OÖLA, AM, Sch.Nr. 82

¹¹²F.-: August Hartel, in DBZ, 8. März 1890, S. 118-131

¹¹³Eduard Trier/Willy Weyres (Hg.): Kunst des 19. Jahrhundert im Rheinland, Band 2, Architektur II: Profane Bauten und Städtebau, Düsseldorf 1980, S. 533

¹¹⁴Ms. Dürnberger, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 82 (S. 28)

sehr billig ist, oder in der Münchener Keim'schen Malerei" vorgeschlagen.¹¹⁵ Doch die Mitglieder des Baukomitees wollten keine billigen Ersatzstoffe an ihrem neuen Museum, und in Dürnbergers Bericht klingt noch die Erleichterung an, daß man eine Ausführung in Stein hatte bewerkstelligen können: "So verlockend sich auch die Anbringung dieses prächtigen, plastischen Schmucks darbot, so schien doch anfänglich die Durchführung derselben geradzum unmöglich, und, vielfache Erkundigungen, welche über die Kosten eingeholt wurden, legten dem Baucomité schon den trüben Gedanken nahe, billigere Surrogate als Sgraffittodarstellungen, oder allenfalls nur ornamental gehaltene Terracotten oder Cementarbeiten zu wählen."¹¹⁶ Zur Straßen erhielt den Zuschlag und lieferte auch recht bald das Modell ab, das in einem Drittel der Ausführungsgröße gefertigt wurde (Abb. 64-66) und damit immer noch mehr als 30 Meter lang war.¹¹⁷

Dem Brief Adolf Dürnbergers an Wilhelm Lauser, den Redakteur der "Allgemeinen Kunstchronik" in Wien ist zu entnehmen, daß "das Modell des Professors Zur Straßen noch nach dieser Idee ausgefertigt worden" sei¹¹⁸; während der Arbeiten an dem Modell des Frieses waren indes begründete Zweifel an der Wahl des vierten Themas aufgekommen, da durch Historiker "die Dokumente über diesen Staatsakt mittlerweile als falsch erklärt worden" waren.¹¹⁹ Ein zusätzlicher, für das Baukomitee sicherlich wichtiger Grund zur Themenänderung dürfte aber gewesen sein, "daß keine Beziehungen zu unserem Herrscherhause zur plastischen Darstellung gelangt wären."¹²⁰ Die durch Wahl des neuen Themas "Belehrung Albrecht I. mit den österreichischen Ländern durch Rudolf von Habsburg auf dem Reichstage zu Augsburg"¹²¹ notwendig gewordenen Veränderungen wurden aber als nicht übermäßig angesehen: "Nachdem in der allgemeinen Darstellung kaum irgend ein besonderes unterscheidendes Moment zwischen beiden Staatsakten vorhanden war, sogar die Costüme am Ende des 12. Jahrhunderts von denen des 13. Jahrhunderts kaum sehr wesentlich differieren, so erschien es nur notwendig, die Hauptpersonen zu ändern; es ist an Stelle Kaiser Rotbarts Rudolf von Habsburg in seiner historisch gewordenen Erscheinung nach dem Denkmale in

¹¹⁵Brief Schmitz' vom 18. Juli 1883 an Baukomitee, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr.82

¹¹⁶Ms. Dürnberger, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr.80, (S.25)

¹¹⁷Brief Schmitz' vom 8. Juli 1885, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 82. In diesem Brief berichtet Schmitz: "Die Modelle sind schon sehr weit vorgeschritten, Prof. Zur Straßen hat sich der Art dahinter gehalten, daß er an nervöser Überreizung leidet und einige Wochen Ferien nehmen muß." Auf die Nachricht, daß das vierte Thema geändert werden müsse, entgegnet Schmitz, daß sich das Baukomitee direkt an den Bildhauer wenden möge. Schließlich schreibt er noch: "Ein überaus gelungenes Stück Fries aus der >Einführung des Christenthums< zielt gegenwärtig die hiesige Kunstaussstellung."

¹¹⁸Brief Dürnbergers an Lauser vom 6. Juni 1887, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 80

¹¹⁹Julius Wimmer: Die Gesckicke des Oberösterreichischen Musealvereins durch neunzig Jahre 1833 - 1923, Linz 1923, S. 16

¹²⁰Brief Dürnbergers an Lauser vom 6. Juni 1887, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 80

¹²¹Ebenda

Nürnberg dargestellt, und die übrigen Figuren sind entsprechend den historischen Überlieferungen gehalten."¹²²

Als Allegorien stehen im Mittelrisalit der Hauptfassade "Kunst" und "Wissenschaft", an der Ostfassade "Jagd", "Fischerei", "Schifffahrt" und "Handel", an der Westfassade "Gewerbe" (Abb. 57), "Industrie" (Abb. 58), "Bergbau" und "Landwirtschaft".

Sicherlich hat Bruno Schmitz die Art und Weise der Ausführung des Frieses nicht allein dem Bildhauer überlassen, sondern er hat sehr darauf geachtet, wie die Wirkung des Frieses im Zusammenhang mit der Architektur zu bewerten sei. Die erwähnte Abweichung der Ausführung vom Entwurf, was Figurengröße und Relieftiefe angeht, ist meines Erachtens nicht als neuemder, vom Bildhauer erzwungener Gegensatz zum ersten Entwurf zu sehen, sondern als die Weiterentwicklung einer Idee des Architekten, der sie vermutlich mit dem Bildhauer vor der Formung der Modelle in Leipzig besprochen hat. Offenbar wurde auch diese Abweichung moniert, nachdem im Spätsommer 1885 bereits die ersten Teile des Frieses Gestalt angenommen hatten, denn in einem Brief vom September dieses Jahres führt Schmitz - ohne den Vorwurf oder die Anfrage zu erwähnen - aus: "Für den Musealbau habe ich den freien Styl der spätesten Hochrenaissance angestrebt und keine classische strenge Richtung. (...) Es ist also von vorneherein unstatthaft, einen im Style der Antike gehaltenen strengen Figurenfries an ein solches spät und frei gestaltetes Bauwerk anzubringen."¹²³

Wenn Bruno Schmitz mit den Worten: "Ein guter >Figurist< ist halt kein guter >Ornamentist<"¹²⁴ die Übergänge des Figurenfrieses zur Architektur, besonders bei den Ecklösungen, kritisierte, so zeigt das wieder sein Interesse am Zusammenwirken der beiden Künste. Er sah die Schwierigkeiten für Zur Straßen darin, "mit dem umgebenden Rankenwerk die Ecken der Art zu componieren, daß dieselben auf der Risalitseite neben den kleinen Rundbogenfenstern eine markante, aus Cartouche, Kränzen und Figuren gebildete Decoration ergeben, auf der Friesseite dagegen eine intime Verbindung mit den Figuren eingehen."¹²⁵ Die Ausführung der Eckfriesse machte Schmitz davon abhängig, daß der Bildhauer Zur Straßen erst "annehmbare" Modelle hierfür liefern müsse. Insgesamt aber war er mit der Wahl des Rauch-Schülers Melchior Zur Straßen sehr einverstanden,¹²⁶ "denn jedenfalls ist die classisch einfache Haltung

¹²²Ebenda

¹²³Brief Schmitz' vom 12. September 1885, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 80

¹²⁴Brief Schmitz' vom 30. August 1885, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 80

¹²⁵Ebenda

¹²⁶Melchior Zur Strassen, geb. 28. Dezember 1832 in Münster, gest. 27. Februar 1896 in Leipzig. Kam 1854 auf Rauchs Wunsch nach Berlin. 1857 in Rom, ab 1862 Niederlassung in Berlin. 1870-1875 Professor an der Kunstschule in Nürnberg, 1875 nahm er den Ruf an die Kunstakademie in Leipzig an. Angaben nach: Meyers Großes Konversations-Lexikon, 20. Band, (6.Aufl.) 1908, S.1025; Thieme/Becker, Band , 19 , S. , s.v. >Strassen<

und Linienführung für diese Friesarchitektur angebrachter als die durch rasende Technik und wilde Composition beliebt gewordene moderne Richtung, die Erzeugnisse dieser Richtung wirken allerdings aus der Nähe betrachtet interessant, und erfreuen das Auge durch das Lebensvolle und Sprudelnde der Phantasie, aus der Ferne aber (in einer Höhe wie an unserm Bau) wirken sie jedoch wie ein wüstes Conglomerat und nirgends findet man sich bemüßigt auf Einzelheiten einzugehen. Ich erinnere Sie an die so interessante Fries-Composition des Wiener neuen Burgtheaters, die Wirkung derselben ist, so schön auch die einzelnen Figuren an sich sind, eine durchaus unmonumentale. - Wenn ich auch den Bau in einer gewissen freien Renaissance durchdetailiere, so will ich doch dessen weihevollen Stimmung nicht zerstört wissen, und zur Straßen schlägt den richtigen Mittelweg ein, ohne ein slavisches Anlehnen an die Antike, und trotz vieler Freiheiten, sind doch seine Compositionen ruhig und klar in den Maßen und Linien - Zur Straßen ist Schüler Rauchs."¹²⁷

Bruno Schmitz war sicherlich nicht der einzige Architekt, der sich bei seinen Entwürfen durch die Wiederentdeckung des Pergamon-Altars anregen ließ. Vielleicht war auch Otto Wagner durch den Pergamon-Altar zu seinem allerdings wesentlich klassischeren Fries am Reichstagsgebäude angeregt worden. Daß Bruno Schmitz aber ganz entschieden den Schritt zur großen Lösung bei einem seiner Bauten gewagt hat, wird aus einem Vergleich mit einem Bankgebäude in Berlin deutlich. Im Jahr 1886 entwarf der Bildhauer Nikolaus Geiger für das Gebäude der Dresdner Bank in Berlin einen wesentlich kleineren Figurenfries unter dem Traufgesims. Dieser Fries besaß auch inhaltliche Anklänge an das Programm der Allegorien und des Frieses in Linz, was aus einer Besprechung im "Centralblatt der Bauverwaltung" hervorgeht: "Der leitende Gedanke für den Fries ist die Bethätigung der Arbeit auf materiellem und geistigen Gebiete. An der Vorderseite sind die Genien der Arbeit dargestellt, wie sie die Elemente für ihren Zweck benutzen: nächst Viehzucht und Ackerbau der Gebrauch des Feuers zu Schmiedezwecken, Tausch und Handel mit aller Art und Erzeugnissen, die Benutzung der Elektrizität, der Luft und des Wassers. Der fortlaufende Fries wird durch den Mittelbau unterbrochen. Hier sind zu beiden Seiten der Schrifttafel mit der Aufschrift "Dresdner Bank" links das Streben nach Erfolg, rechts der Triumph des Erfolges versinnbildlicht. Die Seite nach der Hedwigskirche giebt im Fries die Bethätigung der Arbeit in Wissenschaft und Kunst."¹²⁸ Es soll hier keine direkte Abhängigkeit des Berliner Frieses von demjenigen in Linz konstatiert werden, sondern der Vergleich sollte lediglich die Unterschiede in der formalen Lösung des Frieses bei gleicher Wichtigkeit für die Bedeutung des Gebäudes dokumentieren. Geiger könnte sich ebenso gut durch den Fries am Wiener Burgtheater angeregt haben lassen, den ja auch Bruno Schmitz, wenn auch als negatives Beispiel, erwähnt hat, oder auch durch einen Entwurf für ein öffentliches Berliner Gebäude (s. u.).

¹²⁷Brief Schmitz' vom 25. März 1885, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 82

¹²⁸CB, 8. Jg., Berlin 1888, S. 507

Um die innovative Leistung des Linzer Frieses richtig verstehen zu können, muß man wissen, daß es unüblich war - zumindest im damaligen preußischen Gebiet - , einen Figurenfries in der Abschlußzone eines Gebäudes anzubringen. Als in den achtziger Jahren das neue "Dienstgebäude für das königliche Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten" in Berlin (Abb. 67, 68) gebaut wurde, forderte man eigens ein Gutachten beim Senat der Akademie an, ob an dem Neubau ein Figurenfries unter dem Hauptgesims angebracht werden könne: "Während der Bauentwurf unter dem Hauptgesims eines durch Pilaster gegliederten ornamental gehaltenen Fries zeigte, wurde seitens der Sonder-Commission statt dessen bald nach Inangriffnahme des Neubaus die Ausführung eines Figurenfrieses ins Auge gefaßt, welcher das Gebiet der Thätigkeit des Ministeriums im ganzen Umfange zur Darstellung bringen sollte. Nachdem Zweifel über die Zulässigkeit figürlicher Darstellungen in so bedeutender Höhenlage durch das eingeforderte Gutachten des Senats der königlichen Akademie der Künste gehoben wurden, wurde eine engere Concurrrenz unter hiesigen Bildhauern veranstaltet, aus welcher der Bildhauer Eberlein als Sieger hervorging."¹²⁹

Das Innere des Gebäudes

Entwurf und Gestaltung des Innenbaus oblagen ebenfalls dem Büro der Architekten van Els & Schmitz, die sich nach dem Sieg des Wettbewerbs im November 1883 um die Oberbauleitung beworben hatten und gleichzeitig eine neue Kostenanschlagssumme von 208.000 Gulden festgesetzt hatten, in der die Ausstattung für den repräsentativen Festsaal (in Höhe von 12.000 Gulden) nicht enthalten war. Um auch die Ausführung der Innendekoration übertragen zu bekommen, sparte Bruno Schmitz nicht mit Eigenlob: "Die vielfachen Ausführungen innerer Einrichtungen einfacher wie reicher Zimmer- und Saalausstattungen haben mich eine reichere Erfahrung darin sammeln lassen. Ein Theil unseres Personals wird ausschließlich mit Bearbeitung kunstgewerblicher Projekte beschäftigt, und entwickelten wir besonders in den letzten beiden Jahren hierin eine vielfache Thätigkeit. Ich speciell behandle diese Specialität mit vieler Liebe."¹³⁰

Die Disposition der Räume im Innern sah vor, daß im Zentrum der Anlage das große Treppenhaus mit der Kuppel stehen sollte, um das herum die Sammlungsräume gelegt waren. Der große Festsaal befand sich hinter der Hauptfassade und nahm die Höhe der beiden Obergeschosse ein. Durch das Portal gelangte man in das Vestibül, das durch die Kuppel über dem

¹²⁹Kühn: Das neue Dienstgebäude für das königliche Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten in Berlin, in: CB, 3. Jg., Berlin 1883, S. 125-126 und S. 137-139, hier S. 138. Die Auswirkungen des Pergamon-Altars auf die Bauplastik des späten neunzehnten Jahrhunderts ist meines Wissens noch nicht untersucht und wäre sehr wohl eine eigene Untersuchung wert.

¹³⁰Brief Schmitz' vom 16. November 1883, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 82

zweiten Obergeschoß abgeschlossen wurde. Eine frühe Beschreibung des Inneren gibt etwas von der Wirkung wieder, die der prächtig ausgestattete Bereich des Treppenhauses (Abb. 70) ursprünglich gehabt haben dürfte: "Die Haupttreppe, mit acht Stufen aus hellem Karstmarmor von Pallese bei Triest, teilt sich in zwei Arme und führt auf den Korridor des ersten Stockwerkes. Acht mächtige Monolithe aus poliertem Neuhauser Granit, über welche sich halbkreisförmige Bogen wölben, tragen den oberen Kuppelbau, während sich von den Innenräumen des obersten Geschosses zweiteilige Rundbogenfenster gegen den Stiegenraum öffnen, deren Ausstattung mit Halbsäulen aus schwarzem Marmor und weißen Kapitälchen mit den Außenfenstern der Eckrisalite korrespondieren. Auf den großen Lunetten unter der Kuppel führte Franz Attomer, ein Oberösterreicher, Fresken aus, welche die einstmaligen vier Kreise des Landes darstellen."¹³¹

Gerade dieses Treppenhaus gab dem in der Ausführung von Großbauten noch unerfahrenen Architekten die Gelegenheit, sich an die Kritik zu gewöhnen, die bei solch repräsentativen und ambitionierten Projekten selten ausbleibt. Als das Baukomitee sich nach der Ausstellung der Konkurrenzentwürfe sich noch mit verschiedenen Fachleuten beriet und sogar noch ein Gutachten seitens des "Vereins der Techniker in Oberösterreich" einholte, waren mehrere Kritikpunkte zusammengekommen, die das Baukomitee an den Architekten weiterleitete. Die Gutachter anerkannten die Leistung, hielten auch die Verleihung des ersten Preises an van Els & Schmitz für gerechtfertigt, stellten jedoch in ihrem Gutachten vom 15. Oktober 1883 fest, daß die Kuppel zu hoch sei, daß den Oberlichtern im zweiten Stockwerk der feuersichere Abschluß fehle, daß die von Schmitz vorgesehene Holzkonstruktion des Daches wohl nicht ausreiche; man wolle zwar "die Genialität des Herrn Schmitz nicht verdunkeln", aber die Bausumme und die Baufläche seien im Entwurf überschritten worden. Zudem sei die große Treppe "ein dunkler Punkt in dem glänzenden Projekte eines Schmits (sic!), denn deren "Raumbemessung" sei falsch berechnet. "Auch der Aufstand für die in den Risaliten beantragten dickleibigen Säulen auf so bizarren Consolen dünkt uns nicht minder als ein an die Barockzeit mahnendes Unicum, dessen Anwendung für einen im classischen Style gedachten Monumentalbau etwas absonderlich ist, für welches uns das Portal sowie die Fenster des zweiten Stockwerkes zu miniatur erscheinen." Schließlich sei das Ganze keine neue und unbekannte Idee und darüber hinaus habe der Architekt mit der künstlerisch sicheren Ausführung seiner Entwürfe die Jury beeinflußt: "Architekt Schmits (sic!) besitzt die eigenthümliche bestechliche Manier, seine Ideen in flüchtigen und kühnen Strichen zu skizzieren und dieses geschaffene Phantasiebild mit effektübenden, von gewandter kunstfertiger Hand geführten Pinselstrichen auszus schmücken und jenen anmuthigen Reiz und Zauber zu verleihen, womit es

¹³¹ Führer durch das Museum Francisco-Carolinum in Linz. Hrsg. von der Musealverwaltung, Linz 1895, S. 12, hier zitiert nach der dritten Auflage von 1910.

dem Künstler obschon mehr durch mahlerische als architektonische Leistung gelang, das leicht empfängliche Auge und den Schönheitssinn zu fesseln, sowie die Palme des Sieges zu erobern."

In seiner Entgegnung an den "Techniker-Verein" vom November 1883 wies Bruno Schmitz besonders die Kritik an den technischen Mängeln zurück. Er wollte seine "Zeichnungen nur als Scizzen aufgefaßt wissen".¹³² Dabei schlug er moderate Töne an, denn das Baukomitee hatte ihm bereits signalisiert, daß es an seinem Entwurf festhalten werde.¹³³ In seinem Schreiben an den Verwaltungsrat vom Anfang November hatte Schmitz seinem Ärger über die Kritik noch Ausdruck verliehen: Das Gutachten "hat mich mit großer Bitterkeit erfüllt. Leider ist es mir nur zu sehr bekannt, daß immer die schönsten Projecte an dem Neid und den Intriguen mißgünstiger Collegen scheitern."¹³⁴ Bruno Schmitz überarbeitete die Wettbewerbspläne und bezog auch einige Kritikpunkte der Gutachter mit ein: "Ich habe in meinem Schreiben die Stichhaltigkeit verschiedener Kriterien nicht abgestritten. Concurrenzscizzen, besonders die vorliegenden, in drei Wochen entstandenen, sind eben keine Werkpläne, wie sie der Ingenieur- und Architektenverein zu verlangen scheint."¹³⁵

Des weiteren schrieb Schmitz, daß ihn die Ignoranz des Techniker-Vereins unberührt liesse. Der Kritik an den auf Konsolen ruhenden Säulen hielt er entgegen: "Für das Motiv der durch Consolen getragenen Säulen kann ich mit Leichtigkeit ein anderes System (ähnlich wie am Portal) anwenden, vorläufig gefällt mir dasselbe noch (...) Die eifrigen Nachrichter scheinen noch auf dem Standpunkt zu stehen, nur der von den Vätern ererbten und durch diese sanctionierten Architecturtypen der "classischen" Periode eine Berechtigung zuzugestehen, und alles Andere, jede mit und in der Zeit sich gestaltende Ausbreitung mit der kläglichen Einrede >weil es mein Vater nicht brauchte< zu verdammen. Für die malerische, großartige speciell österreichische barocke Renaissance des XVIII Jahrhunderts, die eines Fischers von Erlach, Mastinelli etc., die bedeutendste Epoche der österreichischen Kunstgeschichte, scheint ihnen das Verständnis abzugehen."¹³⁶

Es traten noch andere Kritiker auf den Plan, die allerdings nicht namentlich bekannt wurden. Es wird berichtet, daß das Schmitzsche Projekt sei deswegen kritisiert worden, weil es keine Erweiterungen gestattete.¹³⁷ Diesem Vorwurf trat Bruno Schmitz im März 1884 mit dem Entwurf eines Erweiterungsbaus entgegen, den er sich als hallenartige Flügelbauten in der Höhe des Erdgeschosses "ähnlich den italienischen Höfen"¹³⁸ vorstellte. Ein Erweiterungsbau

¹³²Brief Schmitz' an Techniker-Verein vom 16. November 1883, Linz OÖLA, AM, Sch. Nr. 82

¹³³Brief des Baukomitees an Schmitz vom 3. November 1883, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 82

¹³⁴Brief Schmitz' an den Verwaltungsrat vom 5. November 1883, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 82

¹³⁵Brief Schmitz' an den Verwaltungsrat vom 16. November 1883, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 82

¹³⁶Ebenda

¹³⁷Julius Wimmer: Die Geschichte des Oberösterreichischen Musealvereins in neunzig neunzig Jahren 1833 - 1923, Linz 1923, S. 12

¹³⁸Brief Schmitz' an das Baukomitee vom 26. März 1884, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 82

wurde deswegen für notwendig erachtet, weil "das Gebäude sich in Bälde als zu klein erweisen werde, denn der ganze Entwurf sei eigentlich ein überdeckter Hof, bei dem das Stiegenhaus eine viel zu große Fläche einnehme. Der Bauausschuß habe sich durch die ungemein bestehende Ausführung der Pläne und der färbigen Skizzen zu denselben beeinflussen lassen."¹³⁹ Durch Geldschwierigkeiten wurde bereits im Jahr 1885 der Ausbau verzögert, immer öfter war die Weiterführung des Baues nur durch kurzfristige Finanzierung zu sichern. Als der Musealverein beim Landtag einen Kredit erbat, kam der Vorschlag auf, den Museumsneubau unter die Obhut des Landes zu stellen, dem Verein also die Verfügung über "sein" Museum zu entziehen. Ein eifriger Verfechter dieser Idee war der Abgeordnete Julius Strnadt, der den ihm übermäßig erscheinenden Kostenaufwand für den Museumsneubau kritisierte.¹⁴⁰ Er behauptete, daß der künstlerische Wert des Gebäudes sehr zweifelhaft sei, daß der Bau in seinem Prunk nicht zu den Sammlungen passe, denen "ein ernster, allerdings würdiger Bau" besser entsprochen hätte. Im Innern sei das Gebäude ein "Prachtstiegenhaus mit äußeren Mauereinfassungen", das die Räume der Sammlungen so sehr zurückdränge, daß es zweifelhaft sei, ob sie alle Platz finden würden.¹⁴¹ Aufgrund dieser Initiative, die zeitweilig die Mehrheit im Landtag für sich gewinnen konnte, kam es schließlich zu einem Zerwürfnis zwischen Musealverein und Landtag, so daß der Landtag im Jahr 1891 seine alljährlichen Zahlungen einstellte. Doch den Befürwortern des Museumsneubaus gelang es, durch die Unterstützung der Freunde des Vereins und der Allgemeinen Sparkasse das fehlende Geld aufzutreiben, so daß Strnadt sein Ziel, das Museum in die Obhut des Landes zu geben, nicht erreichen konnte.

Am 29. Mai 1895 schließlich eröffnete Kaiser Franz Josef das neue Gebäude.

Das Linzer Museum war das einzige Sammlungsgebäude, das Bruno Schmitz auch ausführte. Innerhalb seines Schaffens bearbeitete er immer wieder Entwürfe für Museumsbauten, meist für solche mit kulturhistorischen und kunsthistorischen Beständen.

Entwurf für ein Klavier, 1883

Vor allem während der ersten Hälfte der achtziger Jahre nahm Bruno Schmitz an vielen Architektur- und Denkmalwettbewerben teil. Darüberhinaus aber scheint er sich auch als gestal-

¹³⁹Julius Wimmer: Die Geschichte des Oberösterreichischen Musealvereins in neunzig Jahren 1833-1923, Linz 1923, S. 12

¹⁴⁰Dieses und das folgende nach: Ignaz Zibermayer: Die Gründung des oberösterreichischen Musealvereines im Bilde der Geschichte des landeskundlichen Sammelwesens, Linz 1933, S. 173 (=Sonderabdruck aus dem Jahrbuche des Oberösterreichischen Musealvereines, 85. Band, Festschrift zur Jahrhundertfeier)

¹⁴¹Diese negative Bewertung hat sich lange gehalten, wie die Formulierung "monumentaler Bau mit raumverschwenderischem Treppenhaus" in: Reclams Kunstführer, Österreich, Band 1, (3. Aufl.), Stuttgart 1968, S. 269, zeigt.

tender Entwerfer von Einrichtungsgegenständen gesehen zu haben. Als er sich um den Entwurf der Inneneinrichtung des Linzer Museums bewarb, hat er ja bereits - wenn auch etwas vollmundig - angedeutet, daß er "Ausführungen innerer Einrichtungen" bereits ausgeführt habe: "und entwickelten wir besonders in den letzten beiden Jahren hierin eine vielfache Thätigkeit. Ich speciell behandle diese Specialität mit vieler Liebe."¹⁴² In einem Fall lassen sich dafür Belege für diese frühe Zeit seines Schaffens heranziehen (s.u.); in späteren Jahren war Bruno Schmitz immer bestrebt, den Entwürfen seiner Gebäude möglichst auch Entwürfe zur Gestaltung des Mobiliars und der Raumausstattung mitzuliefern. Erwähnt seien hier die Einrichtungen verschiedener Villen und besonders der Mannheimer Rosengarten, für den Bruno Schmitz sämtliche Detailentwürfe bis hin zu den Lampen und den Heizungsgittern lieferte. Der Vorstellung vom Architekten als umfassendem Gestalter und Entwerfer hing Bruno Schmitz offensichtlich schon in den frühen achtziger Jahren an, und so dürfte der von einer bedeutenden Musikinstrumenten-Firma ausgeschriebene Wettbewerb dem einfallsreichen und auch wettbewerbshungrigen Architekten sehr willkommen gewesen sein.

Sehr wahrscheinlich bezog sich die oben zitierte Aussage vor allem auf diesen Entwurf eines Klaviers, den er für ein Preisausschreiben der Firma "Rudolf Ibach Sohn" in Köln angefertigt hatte. Da der Wettbewerb in der "Deutschen Bauzeitung" im März 1883 bekanntgemacht worden war, konnte Bruno Schmitz sehr leicht davon erfahren. In dem "Preisausschreiben für Entwürfe zu einem Pianino-Gehäuse im Stile deutscher Renaissance" wurde als Bedingung genannt, daß "der Entwurf bei künstlerischer Schönheit und Originalität so leicht und einfach herzustellen sei, dass seine Anfertigungskosten bei Massenfabrikation die Summe von 250 M nicht überschreiten" dürfe¹⁴³.

Das Preisausschreiben dauerte bis zum 25. April 1883, als Preisrichter waren in der Bekanntmachung angekündigt: Die Architekten Pflaume und Wiethase in Köln und Ewerbeck und Schill aus Düsseldorf sowie Josef Pallenberg aus Köln, letzterer war der Eigentümer einer damals sehr bekannten Möbelfirma.¹⁴⁴ Das Ausschreiben der renommierten Firma Ibach, deren Musikinstrumente schon von Richard Wagner geschätzt wurden, erbrachte insgesamt 135 Einlieferungen.

Bruno Schmitz erhielt den ersten Preis für einen Entwurf (Abb. 71), der dem Streben der Firma Ibach nach "Veredelung der äusseren Hülle des Pianos"¹⁴⁵ wohl am nächsten kam, aber keiner der gelieferten Entwürfe war zu der im Ausschreiben festgesetzten Summe herzustellen. Doch die Firma wollte an dem künstlerischen Entwurf für die Serienproduktion festhalten, um die

¹⁴²Brief Schmitz' an das Baukomitee in Linz vom 16. November 1883, Linz. OÖLA, AM, Sch. Nr. 82

¹⁴³DBZ, 17. Jg., Berlin 1883, S. 136

¹⁴⁴Ebenda und laut Mitteilung von Herrn Adolf Ibach, dem ich an dieser Stelle für seine freundliche Hilfe danken möchte.

¹⁴⁵Zitiert nach der Firmenfestschrift "Das Haus Rud. Ibach Sohn, Barmen - Köln. Ein Rückblick beim Eintritt in des zweite Jahrhundert seines Bestehens", Barmen 1894, S. 29

Bemühungen des Wettbewerbs nicht im Sande verlaufen zu lassen. Nach einer in der "Deutschen Bauzeitung" zitierten Meldung der "Kölner Zeitung" "hat sich jedoch der Verfasser des von den Preisrichtern an erste Stelle gesetzten Entwurfs, Hr. Architect Br. Schmitz in Düsseldorf (Theilhaber der Firma van Els & Schmitz), bereit erklärt, seinen Entwurf so umzu-
arbeiten, dass er auch jener Anforderung genügt."¹⁴⁶

Das Vorgehen dieser Firma wurde von Seiten der Baufachwelt als vorbildlich gewürdigt, es wurde auch eingehend über den endgültigen Entwurf in der "Deutschen Bauzeitung" berichtet, wo besonders die neue Art des Gesamtaufbaus des Flügels hervorgehoben wurde: "Der Künstler hat, der Tradition entgegen, den die Saiten und den Resonanzboden enthaltenden Kasten unabhängig von der Klaviatur behandelt, welche letztere, beträchtlich schmaler als der Kasten, diesem gleichsam als Konsoltisch vorgebaut ist. Der durch diese Anordnung hervorge-
rufene Eindruck des Eigenartigen wird noch erhöht durch das sehr geschickt verwendete Motiv der Risalit-Nischen, in welchen besondere, hier als Obeliskten gestaltete (nach Wunsch auch anders auszubildende) Leuchterträger Aufstellung gefunden haben. Bezeichnen diese über den Konsolfüßen der Klaviatur angeordneten Risalite mit dem stark ausladenden Deckel-Gesims das konstruktive Gerüst des eben so kräftig wie elegant wirkenden Möbels, so ist dagegen der Zwischenraum in ausgesprochener, den thatsächlichen Bedingungen vortrefflich entsprechen-
der Weise als eine einheitliche durchbrochene Füllung gestaltet; die früher unvermeidlichen drei Füllungen der oberen Front sind damit beseitigt."¹⁴⁷

Offensichtlich hat die Firma mit diesem Klavier Erfolg gehabt, und so ergingen an Bruno Schmitz in den folgenden Jahren noch einige Aufträge. Die erfolgreiche Ausschreibung von 1883 und der Wunsch der Firma, möglichst qualitätvolle "Hüllen" für ihre Produkte liefern zu können, veranlaßten die Firmenleitung zu weiteren Wettbewerben: "Geleitet von dem Wunsche, die Fabrikation des Pianobaus weiter zu heben, ruht das thätige Kunstinstitut auf seinen Lorbeeren nicht aus, sondern fordert Architekten und Zeichner zu neuem Wettbewerb im Entwurf von Piano-Gehäusen im Geschmack moderner Zimmereinrichtungen auf."¹⁴⁸ Ob sich Bruno Schmitz an den beiden Wettbewerben von 1891 und 1893 beteiligte, läßt sich aus den vorhandenen Quellen nicht schließen.

Als die Firma einen Wettbewerb "behufs Gewinnung eines künstlerisch hervorragenden Gedenkblattes des hundertjährigen Jubiläums" ausschrieb, berief man Bruno Schmitz als Mitglied der Jury¹⁴⁹.

¹⁴⁶DBZ, 17. Jg., Berlin 1883, S. 312

¹⁴⁷DBZ, 19. Jg., Berlin 1885, S. 61

¹⁴⁸Rundschau, Extrabeilage zur Elberfelder Zeitung, Nr. 7, Januar 1891, mitgeteilt durch Herrn Adolf Ibach

¹⁴⁹Firmenfestschrift "Das Haus Rud. Ibach Sohn, Barmen - Köln. Ein Rückblick beim Eintritt in das zweite Jahrhundert seines Bestehens", Barmen 1894, S.49. Des weiteren wurden berufen: Hans von Bartels/München, Emil Doepler/Berlin, Karl Gehrts/Düsseldorf, Walter Ibach/Barmen und, in Vertretung des verhinderten Bruno Schmitz, Theodor Rocholl/ Düsseldorf. Mit einer Allegorie der Harmonie zwischen flammendem Dreifuß und Lyra wurde der Maler Nikolaus Gysis aus München Sieger dieses Wettbewerbs.

Allerdings erhielt er den Auftrag, den 25 000. Flügel, den die Firma in ihrem Jubiläumsjahr 1894 produzierte, zu gestalten. Mit Einlegearbeiten und Schnitzereien verziert, wirkte dieser Flügel im Gegensatz zu dem ersten Piano-Entwurf eleganter, aber auch sehr viel repräsentativer und pompöser, was ja seiner Funktion als doppeltem Jubiläumsstück auch entsprach (Abb. 72). Als letzter bislang nachweisbarer Beitrag des Entwerfers Bruno Schmitz für die Produktion der Firma Ibach ist die Gestaltung einer Anzeige anzusehen, deren Abbildung eine Federzeichnung von Bruno Schmitz zeigt, die 1898 datiert ist.¹⁵⁰ Auf einer mit ornamentalem Kunstpflaster bedeckten Terrasse steht ein Flügel im Freien, überragt von einer mächtigen Eiche (mit Firmenemblem), im Hintergrund ist eine Flußlandschaft mit einem altertümlichen Städtchen zu sehen (Abb. 73). In diesem Entwurf hat sich Bruno Schmitz von den historisierenden Architekturformen weitgehend gelöst und hat sich vor allem in den Ornamenten der modernen Richtung eines floral-linearen Jugendstils angenähert, den er besonders um die Jahrhundertwende mehrmals auch in den ornamentalen Bereichen seiner Architekturentwürfe anwendete. Im Entwurf von 1898 verzichtete Bruno Schmitz auf einen architekturellen Fassadenaufbau des Gehäuses und faßte das gesamte Gehäuse im modernen Sinn als plastisch-räumliches Gebilde auf, das er einer durchgehenden Gestaltung unterzogen hatte.

Ich bin an dieser Stelle von der chronologischen Schilderung abgewichen, um zeigen zu können, daß die Anfänge der nicht architekturbezogenen Entwürfe durch Bruno Schmitz weitergeführt wurden und daß er an solchen Aufgaben immer interessiert war und daran auch weiterhin Gefallen fand.

Stockholm, Nordiska Museet (Nordisches Museum), 1883 (Entwurf)

Die Ausschreibung für das Nordische Museum in Stockholm wurde im Februar 1883 eröffnet, im Juli 1883 verkündete die Jury bereits ihre Entscheidung. Im "Centralblatt der Bauverwaltung" vom 28. Juli des Jahres¹⁵¹ wurde mit Freude verkündet, daß unter den ersten fünf Preisträgern sich drei deutsche Architekten befänden, wobei der Prager Architekt Benischek, der den fünften Rang (300 Kronen) einnahm, kurzerhand zu einem deutschen Architekten gemacht worden war. Den ersten Preis erhielt W. Manhot/ Mannheim (1500 Kronen), den zweiten H. Mahrenholz/Berlin (1000 Kr.), den dritten W. Karlson/Stockholm (500 Kr.) und den vierten C. Wallentin/Stockholm (400 Kr.).

Erst im Nachsatz erfahren wir, daß "durch Zuerkennung außerordentlicher Preise von 1000 bzw. 300 Kronen" die beiden Entwürfe "des Architekten B. Schmitz in Düsseldorf und des Architekten Peterson in Stockholm" noch zusätzlich ausgezeichnet wurden.

¹⁵⁰Kunst für Alle, 15. Jg. H.22 vom 15. August 1900

¹⁵¹CB, 3. Jg., Berlin 1883, S. 274

Das Nordische Museum war durch Privatinitiative zustande gekommen; es war bereits 1873 durch den Sprachforscher und Ethnographen Artur Hazelius als ein Privatmuseum gegründet worden.¹⁵² Für dessen hohen Anspruch, ein Museum zu schaffen, in das die Zeugnisse der "nordischen" Kultur aller Schichten aufgenommen und in einem großen Überblick präsentiert werden sollten, erwies sich aber nach einigen Jahren die Kraft seiner privaten Möglichkeiten als zu gering. 1880 schließlich wurde das gesamte Projekt in staatliche Obhut genommen, und da die Sammlungen ständig anwuchsen, stellte sich die Frage nach einem Sammlungsgebäude immer dringlicher.

Am 10. Februar 1883 hatte die Direktion des Nordischen Museums in Stockholm eine internationale Ausschreibung "zur Erlangung von Bauplänen für einen ihren Zwecken gewidmeten Neubau" veröffentlicht.¹⁵³ Die Beteiligung war trotz der vorgesehenen Internationalität ziemlich gering. Es gingen nur sechzehn Entwürfe ein, was - so vermutete die Deutsche Bauzeitung - an der kurzen Ausschreibungszeit und an der "geringen Höhe der Preise" lag. Von den sechzehn Einsendungen stammten fünf aus Deutschland.

Das Programm hatte eine große zweigeschossige Halle mit umlaufenden Galerien vorgesehen, wobei das Erdgeschoß 50 Räume umfassen sollte, die zur Halle hin geöffnet sein sollten, aber auch genügend Seitenlicht haben sollten, da in ihnen zum Teil panoramaartige Kabinette vorgesehen waren. Die obere Galerie sollte zur "Ausstellung von Objekten der Volkskunst" dienen und außer einen großen Waffensaal auch einen Saal für "kirchliche Denkmäler" aufnehmen; des weiteren war im restlichen Obergeschoß die Aufbewahrung "historischer Denkmäler" geplant und Räume für Gegenstände, "die den verschiedenen Gewerben und den höheren Gesellschaftsklassen angehörten."¹⁵⁴

Neben dieser riesigen Halle waren noch eine Bibliothek, sowie Arbeits- und Personalräume in den Plan einzubeziehen. Diese sehr unterschiedlichen Funktionen in einer einheitlichen Architekturanlage zusammenzuschließen, wurde von der Fachpresse als Problem angesehen: "Die größte Schwierigkeit für den Entwurf lag in dem Erforderniss, einen so großen Raum wie die verlangte Haupthalle mit ihren umlaufenden Galerien und der großen Zahl von Einzelkabinetten, für welche seitliches Licht ausdrücklich vorgeschrieben war, in Einklang und möglichst leichte Kommunikation mit den 70 bis 80 anderen Sälen und Verwaltungsräumen zu bringen."¹⁵⁵

¹⁵²Vgl. Holger Rasmussen: Nationalmuseen in den nordischen Ländern, in: Bernward Deneke / Rainer Kahsnitz (Hgg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, München 1977, S. 37-42 (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 39). Ausführlicher zu A. Hazelius: Gösta Berg: Artur Hazelius utländska museistudier, in: Fataburen, Stockholm 1967, S. 23-30 und Nils-Arvid Bringéus: Artur Hazelius och Nordiska Museet, in: Fataburen, Stockholm 1972, S. 7-30

¹⁵³Bericht über die Ausschreibung in: DBZ, 18. Jg., Berlin 1884, S. 53

¹⁵⁴Erik Andrén: Nordiska Museet - arkitektävlingen och museibygget, in: Fataburen. Nordiska Museet och Skansens årsbok, Stockholm 1967, S. 31-42, hier S. 32

¹⁵⁵DBZ, 18. Jg., Berlin 1884, S. 53

Die Außenarchitekturen der eingelieferten Beiträge wichen in der Verwendung historischer Stile sehr stark voneinander ab. Römischer Frühbarock und deutsche Renaissance waren ebenso vertreten wie französischer Hochbarock oder florentinische Frührenaissance, "bisweilen mit Zusätzen in Form klassischer Tempelgiebel."¹⁵⁶

Die Entwürfe lassen sich in zwei Gruppen teilen: Der ersten Gruppe sind diejenigen Arbeiten zuzurechnen, die die große Halle mit den anderen Räumen zusammengezogen haben; in den Entwürfen der zweiten Gruppe ist die Haupthalle als separierter Baukörper gegeben. In der kurzen Beschreibung des Schmitzschen Entwurfs in der "Deutschen Bauzeitung" ist zu lesen, daß er zur ersten Gruppe zu rechnen sei, und wir erfahren auch, warum Bruno Schmitz zwar einen hohen - dem zweiten Preise gleichgestellten - Sonderpreis erhielt, aber eben als regulärer Preisträger nicht berücksichtigt wurde, da sein Beitrag zu spät angekommen war. Das Projekt war am 10. Februar durch die Direktion des Museums ausgeschrieben worden, die Firma "Van Els & Schmitz" bestellte Ende März 1883 in Stockholm die Wettbewerbsunterlagen.¹⁵⁷

Offensichtlich zogen sich die Arbeiten am Entwurf bis in den Mai hin, denn erst jetzt wurde die "Zusammenstellung der Einheitspreise zur Aufstellung des erforderlichen Kostenanschlages" durch die Düsseldorfer Architekten in Stockholm bestellt.¹⁵⁸

Der Wettbewerb war auf den 1. Juli 1883 terminiert, in einem Telegramm vom 30. Juni teilt Bruno Schmitz Arthur Hazelius mit: "Projecte >känt dig sjelf< heute an den Vorstand eingeliefert."¹⁵⁹ Offensichtlich wußte Bruno Schmitz, daß er den Entwurf möglicherweise zu spät eingereicht hat, denn in einem Schreiben an Hazelius verweist er auf die im Deutschen Reich üblichen Gepflogenheiten: "Es ist angenommen, wie es bei allen Concurrenzen üblich ist, daß der im Programm festgesetzte Endtermin, als Einlieferungstermin zur Post betrachtet wird. Aus dem bezüglichen Programme geht auch nichts anderes hervor. Im anderen Falle hätten die einheimischen gegen die auswärtigen Architecten eine Avance und die Dauer der Postzusendung. Verfasser möchte Sie ergebenst bitten etwaigen anderen Auslegungen des Programms entgegenzutreten, und erlaubt sich noch Folgendes beizufügen. Im Falle der beigefaltene Kostenanschlag als nicht ausreichend betrachtet wird, ist der Verfasser bereit, den auf Grund der dem Programm beigegebenen Einheitspreise aufgestellten Anschlag einzusenden und ist zu diesem Zwecke die Adresse des Verfassers beim deutschen Consulat hinterlegt. Zugleich ergeht an Sie die höfliche Bitte, dem Consulat gestatten zu wollen, die Zeichnungen, wenn keine Hindernisse im Wege stehen, mit von mir gesandten Rahmen und Gläsern versehen zu dürfen."¹⁶⁰

¹⁵⁶Erik Andrén: Nordiska Museet - arkitekttävlingen och museibyggget, in: Fataburen. Nordiska Museet och Skansens årsbok, Stockholm 1967, S. 31-42, hier S. 33

¹⁵⁷Postkarte BS vom 23. März 1883 an "den Vorstand des Nordischen Museums", Stockholm, Nordiska Museet, Archiv

¹⁵⁸Postkarte BS vom 2. Mai 1883 an Arthur Hazelius, Stockholm, Nordiska Museet, Archiv

¹⁵⁹Telegramm vom 30. Juni 1883, Stockholm, Nordiska Museet, Archiv

¹⁶⁰Undatierter Brief Bruno Schmitz' an A. Hazelius', Stockholm, Nordiska Museet, Archiv

Die Jury tagte am 14. Juli 1883 und teilte noch am selben Tage dem Architekten mit, daß ihm ein "Extrapreis" von 1000 Kronen zugesprochen worden sei.¹⁶¹ Über die Gründe der Preisrichter, Bruno Schmitz einen Preis zu verleihen, obwohl sein Entwurf zu spät eintraf, und obwohl er offensichtlich mit zwei Kostenvoranschlägen operiert hatte, konnte ich nichts ermitteln. Natürlich ist es vorstellbar, daß gerade sein Entwurf (Abb. 74), der in der Gesamtaufassung und in manchen Details noch römische Luft atmete, durch seine monumentale Geschlossenheit die Jury beeindruckte. Die Presse war vom Gesamtergebnis des Wettbewerbs begeistert, auch wenn sich kritische Stimmen zu Wort meldeten (s.u.).

Für den Entwurf Bruno Schmitz' kann ich bislang nur eine Darstellung des Mittelteils der Gesamtanlage heranziehen; sie ist in dem bereits erwähnten Aufsatz von Erik Andréén abgebildet.¹⁶² Auch wenn nur ein wichtiger Ausschnitt wiedergegeben ist, so lassen sich doch einige markante Züge des Entwurfs festhalten. Die Fassade wird von einer mächtigen Kuppel überragt, um deren Tambour vier große Figurengruppen auf gestuften Sockeln plaziert sind. Die Kuppel ist wohl als Glas/Eisen-Konstruktion gedacht; sie wird durch einen Girlandenfries und eine von Putten getragene, leicht aufgesockelte Kugel nach oben abgeschlossen. Seitlich des Tambours hat Bruno Schmitz hier als zwei von vier angebrachten Großskulpturen die beiden Figurengruppen von August Kiss ("Amazone") und Albert Wolff ("Löwenkämpfer") wieder verwendet, die er bereits in seinem ersten Entwurf für das Vittorio Emanuele-Denkmal am Kuppelfuß aufgestellt hatte (s.o.). Vor den nur leicht vorspringenden Mittelrisalit ist ein Frontispiz in Triumphbogenform gestellt. Eine kleinere Portalarchitektur mit großer Figurengruppe als Abschluß ist in das große halbrund abgeschlossene Bogenfeld des >Triumphbogens< eingestellt, welches vermutlich als Fensterwand gebildet war und der Beleuchtung des Vestibüls dienen sollte. Über dem Sockelgeschoß flankieren zwei Rundbogen-Nischen mit Figuren und dekorierten Spandrillen den großen Bogen. Über diesen Nischen befinden sich als Rahmung des Bogens zwei quadratische Felder mit Medaillons. Die Attikazone über einem nicht sehr stark profilierten, von Konsolen getragenen Gesims trägt Inschrifttafeln. Als Abschluß des Frontispizes dient eine Figurengruppe in der Mitte und zwei flankierende Vasen an den äußeren Kanten.

Die beiden Achsen des Mittelrisalits, die den >Triumphbogen< einfassen, tragen durch Pilaster flankierte Fenster mit verzierten Spandrillen. Die Fenster nehmen fast die volle Geschoßhöhe ein; über einem waagrechten Sturz werden sie durch einen Rundbogen abgeschlossen. In der Frieszone ist der Risalit durch Figuren von der zurückliegenden Wandfläche abgesetzt.

¹⁶¹Preisverleihungsurkunde vom 14. Juli 1883, Archiv Schmitz-Hillebrecht

¹⁶²Erik Andréén: Nordiska Museet - arkitektävlingen och museibyget, in: Fataburen. Nordiska Museet och Skansens årsbok, Stockholm 1967, Abb. 2, S. 32. Auf meine Anfrage beim Nordiska Museet in Stockholm wurde das Vorhandensein von Plänen des Wettbewerbs im Museumsarchiv nichts erwähnt; Andréén führt in seinem Aufsatz keinen Abbildungsnachweis an. Dennoch ist es vorstellbar, daß eine bessere oder größere Abbildung, vielleicht in der schwedischen Illustriertenpresse zu finden ist.

Das hohe Sockelgeschoß hat durchgehende Lagerfugen, über den einfachen, eingeschnittenen Fenstern werden leichte Akzente durch Schlußsteine gesetzt. Die Ädikula-Fenster des Hauptgeschosses wirken durch ihre Proportionen etwas gedrungen. Über dem Hauptgeschoß befindet sich ein zweites Vollgeschoß, das wie bei dem Museum Francisco-Carolinum in Linz hinter einem hohen Figurenfries verborgen ist. Die Ähnlichkeiten beider Entwürfe ist durch die Gleichzeitigkeit der beiden Wettbewerbe zu erklären; der Wettbewerb für Linz war auf Ende Mai 1883 terminiert.

Der Erfolg in diesem internationalen Wettbewerb wurde für Bruno Schmitz allerdings etwas getrübt, da der Bericht über die Konkurrenz in der "Deutschen Bauzeitung" Anfang 1884 mit Kritik an seinem Beitrag nicht sparte: "Der Grundriss von Schmitz ist im allgemeinen wohl abgewogen, leidet jedoch an einer Ueberfülle von Korridoren und kleinen Vestibülen; ebenso sind die vier Höfe viel zu schmal und die Beleuchtung der Kabinette dadurch ganz ungenügend. Der Schwerpunkt dieses Projekts liegt in der architektonischen Gliederung der an das preisgekrönte Wallotsche Reichstagshaus-Projekt erinnernden Facaden und der Schnitte, namentlich auch in der ganzen meisterhaften Darstellung derselben." Diesem mit "N" signierten Bericht fügte die Redaktion eine noch weitergehende Kritik in einer Anmerkung hinzu: Nachdem man eine Abbildung der Fassade gesehen habe, müsse man "konstatieren, dass der Autor derselben durch das Wallotsche Projekt sich allerdings in etwas ungewöhnlicher Weise hat >anregen< lassen. Noch auffälliger ist die Ähnlichkeit, welche der Mittelbau des preisgekrönten und zur Ausführung bestimmten Projekts für das Museum Francisco-Carolinum in Linz mit den Eckthürmen jenes ersten Wallot'schen Entwurfs hat. Der Architekt des Reichstagshauses darf sich über die Schnelligkeit, mit der er >Schule macht<, wahrlich freuen."¹⁶³

Der erste Teil des Vorwurfs, läßt sich anhand des zur Verfügung stehenden Bildmaterials nicht völlig nachvollziehen; und sicherlich hatte die Redaktion der "Deutschen Bauzeitung", die ja neben dem "Centralblatt der Bauverwaltung" das wichtigste Periodicum für Architekten damals gewesen war, ihr Augenmerk wohl mehr auf die Disposition der Gesamtanlage gerichtet, wo man tatsächlich in dem kräftig betonten Mittelbau ohne Dreiecksgiebel und der im Fassadenriß darüber befindlichen, im ausgeführten Bau weiter hinten plazierten, riesigen Glas/Eisen-Kuppel deutliche Übereinstimmungen wahrnehmen kann. Aber sämtliche kleine und größere Einzelformen des Baus sind eigentlich nicht direkt vom ersten Entwurf Wallots für das Reichstagsgebäude (Abb. 75), bereits 1882 im "Centralblatt der Bauverwaltung" publiziert,¹⁶⁴ ableitbar. Die herbe Kritik der wichtigen Fachzeitschrift, in der von "anregen" und "Ähnlichkeit" die Rede war, dürfte Bruno Schmitz getroffen haben, zumal ja der Vorwurf gegen seinen Linzer Entwurf wiederholt wurde. Für die Entstehung des Museums aber war diese Kritik an dem

¹⁶³DBZ, 18. Jg., Berlin 1884, S. 53

¹⁶⁴CB, 2. Jg., Berlin 1882, nach S. 245

Entwurf von Bruno Schmitz ohnehin nicht von Belang, denn es wurde keiner der eingereichten Entwürfe zur Ausführung bestimmt. Im März 1884 wurde Bruno Schmitz insofern auch Gerechtigkeit zuteil, als durch die Redaktion der "Deutschen Bauzeitung" die scharfe Kritik weitgehend zurückgenommen wurde: "Auf Grund einer uns aus Düsseldorf zugegangenen Nachricht hatten wir in No. 14 u. Bl. der Annahme Raum gegeben, dass auch dieser Entwurf an die Architektur des Wallotschen Reichstagshauses sich anlehne - eine Annahme, welche angesichts der Aehnlichkeit zweier anderen Konkurrenz-Entwürfe desselben Architekten mit der Arbeit Wallots nicht in den Bereich des Unwahrscheinlichen gehörte, sich aber als thatsächlich unrichtig heraus gestellt hat. Denn wenn der Entwurf im Detail auch von gewissen Reminiscenzen nicht frei ist - und welches Architekturwerk könnte sich solcher enthalten - so ist er in der charakteristischen Auffassung der Aufgabe, auf die es hier ankommt, doch durchaus selbständige und ohne Zweifel eine hoch interessante und bedeutsame Arbeit.

Ebenso gern, wie wir das konstatieren, wollen wir zugleich unsere früheren Bemerkungen über die in jenen früheren Konkurrenz-Entwürfen (für Linz und Stockholm) enthaltenen Anklänge des ihnen anhaftenden Vorwurfs entkleiden, nachdem wir einerseits den vor der Reichstags-haus-Konkurrenz entstandenen, in Amsterdam preisgekrönten Entwurf der Hrn. van Els & Schmitz, der auf sehr verwandten Motiven fußt, kennen gelernt und andererseits erfahren haben, dass es in allen diesen Fällen um Arbeiten eines jungen Baukünstlers sich handelt, der sein 25. Lebensjahr noch nicht vollendet und erst i. J. 1882 sich selbständig gemacht hat. Erfolge wie diejenigen, welche er seit dieser Zeit bereits erzielt hat - neben einer reichen und blühenden Privatpraxis Siege in den internationalen Konkurrenzen zu Amsterdam, Linz, Stockholm und neuerdings in Rom - sind so ungewöhnlich, dass Hr. Schmitz, der mit Ausnahme des auf der Düsseldorfer Kunst-Akademie ertheilten Architektur-Unterrichts niemals eine eigentliche akademische Ausbildung genossen und sich lediglich in der Bureau-Praxis (vorzugsweise bei Hrn. Bmstr. Riffart in D.) bezw. durch eigene Studien und durch mannichfache Reisen zum Baukünstler entwickelt hat, der theilnehmenden Aufmerksamkewit seiner Fachgenossen fortan gewiss sein kann. Mit einem herzlichen "Glückauf" sprechen wir ihm die Hoffnung aus, freudige Zeugen weiterer und bedeutsamer Erfolge sein zu können, die er zur Ehre deutscher Baukunst noch erringen wird."¹⁶⁵

Einen Grund für die Ablehnung sämtlicher Wettbewerbsbeiträge kann man darin sehen, daß auch in allgemeiner Art Ablehnung geäußert wurde, die sich nicht auf so spezielle Fragen bezog wie diejenige der "Deutschen Bauzeitung", sondern die eine grundsätzliche Kritik an den Museumsentwürfen übte. Im Januar 1884 schrieb z. B. die Zeitung "Nya Dagligt Allehanda": "Konstruktion und Gebäude kommen uns fremd vor. Soll wirklich dieser Palast mit seiner drückenden, fast überladenen Pracht das Gedächtnis daran, wie unsere Väter lebten, beinhal-

¹⁶⁵DBZ, 18. Jg., Berlin 1884, S. 131. Dieser gute Vorsatz der Redaktion hielt ungefähr drei Jahre, bis man 1887, anlässlich der Konkurrenz um den Neubau der Tonhalle in Zürich, die alten Vorwürfe wieder vorbrachte.

ten?"; und auf die beiden Entwürfe von Manchot und Schmitz bezogen: "Wo findet man bei diesen zwei Bauten, was uns sagt: Hier liegt das Erbe eines Volkes verwahrt, das unter dem Kampf mit der härtesten Natur zur Größe aufwuchs?" Und abschließend wird in groben Zügen der Charakter der >richtigen< Architektur benannt, die für ein solches Museum "einfach" zu sein habe: "Edel und majestätisch, aber zugleich einfach soll ein solches Gebäude sein, und es soll zu uns nicht sprechen durch Reichtum und Ausschmückung, sondern durch Kraft und Reinheit in all seiner Haltung. Das wäre ein Gebäude mit klaren Konturen und kräftigen Proportionen, die wir sehen wollen."¹⁶⁶

Die Baukommission wandte sich 1888 schließlich an den Professor Magnus Isaeus und an den Architekten Isak Gustaf Clason mit dem Auftrag, neue Pläne auszuarbeiten. Nach den Plänen Clasons wurde dann in zwei Bauphasen, von 1892 bis 1895 und von 1897 bis 1907 ein Museumsgebäude errichtet, das im wesentlichen aus der großen Halle mit zwei daran anschließenden Gebäudeteilen bestand und somit nur ungefähr ein Drittel des ursprünglich geplanten Bauvolumens umfaßte.

Ein Jahr nach der Einweihung war in der "Nordisk tidskrift" durch Sigurd Curman 1908 noch einmal darauf hingewiesen worden, daß die Wettbewerbsentwürfe der speziellen schwedischen Situation nicht genügend angepaßt gewesen seien: "Alle diese Projekte waren von einer nüchternen, trockenen, akademischen Art, und nach einem kosmopolitischen Stilcatechismus gestaltet, der sie sowohl für Stockholm als auch für Rom passend erscheinen ließ."¹⁶⁷

St. Gallen, Kantonalbank, Entwurf 1884 (mit Abweichungen ausgeführt bis 1886)

In manchen Biographien wird die St.Gallische Kantonalbank (Abb. 76-81) als ein Werk Bruno Schmitz' aufgeführt, jedoch ist die Autorschaft in gewisser Weise einzuschränken, gerade im Hinblick auf die Einzelheiten der Fassadengestaltung. Da aber die Gesamtanlage sich sehr stark nach dem Schmitzschen Projekt richtet, habe ich den Bau in das hier vorliegende Verzeichnis aufgenommen.

Wohl aufgrund der Anzeige in der "Deutschen Bauzeitung" vom 21. Juni 1884 dürfte Bruno Schmitz auf den Wettbewerb aufmerksam geworden sein.¹⁶⁸ Hier sind als Bewerbungsschluß der 30. August und als (aufzuteilende) Preissumme 3.500 Franken angegeben. An der Konkurrenz nahmen insgesamt 54 Bewerber teil. Die Vielzahl der Teilnehmer - etwa im

¹⁶⁶ Zitiert nach Erik Andrén: Nordiska Museet - arkitektävlingen och museibyget, in: Fataburen. Nordiska Museet och Skansens årsbok, Stockholm 1967, S. 33-34

¹⁶⁷ Zitiert nach Erik Andrén: Nordiska museet - arkitektävlingen och museibyget, in: Fataburen. Nordiska Museet och Skansens årsbok, Stockholm 1967, S. 34

¹⁶⁸ DBZ, 18. Jg., Berlin 1884, S. 300

Vergleich zum Linzer Museumsprojekt (s.o.) - ist daher zu erklären, daß die "Kostenfrage in vorliegendem Falle weniger in Betracht (kam), da die Bausumme als eine reichlich bemessene bezeichnet werden kann."¹⁶⁹

Die Jury tagte im November 1884 und konnte sich nicht zur Vergabe eines ersten Preises entschließen, sondern vergab zwei zweite Preise. Den einen erhielt das Hamburger Architekturbüro Albert Cohn/Wilhelm Siecke, den anderen Bruno Schmitz (Abb. 82, 83). Der Entwurf der Hamburger Architekten trug das Motto "St. Gallen" und wurde von den Preisrichtern vor allem seiner Raumanordnung wegen gelobt, denn von all den Projekten "weist der Entwurf >St.Gallen< eine Grundrißlösung auf, welche den gestellten Anforderungen unbedingt am nächsten kommt, und muss daher diese Lösung als die beste bezeichnet werden."¹⁷⁰ Kritisiert wurde an diesem Entwurf durch die Preisrichter das Äußere: "Weniger glücklich ist die Fassadengestaltung, die Architektur ist schwerfällig, ohne charakteristisches Gepräge."¹⁷¹ Bruno Schmitz hatte seinem Projekt das Merkwort "Durch" gegeben, wobei dem Wort eine kleine Zeichnung beigegeben war, die einen Pfeil an einer Wolke zeigt. Die Jury setzte diesen Entwurf als "wesentlich anders" von dem der beiden anderen Preisträger ab: "Das mit viel Reiz komponierte, geräumige und lichte Vestibul bildet den Mittelpunkt der Anlage. Die Zugänge für's Publicum sind gut disponirt, leider ist jedoch der für's Publicum reservirte Raum wohl allzu klein ausgefallen; die Beleuchtung desselben lässt ebenfalls zu wünschen übrig, leicht liesse sich dieser Nachtheil, besonders auf der Seite der Sparkasse, heben. Für den internen Verkehr ist gesorgt. Das Treppenhaus kann abgeschlossen werden. Die obern Stockwerke lassen nichts zu wünschen übrig. Weit besser als im vorhergehenden Projecte (d. i. Cohn/Siecke) ist in diesem Entwurf die flott behandelte Architektur. Massenvertheilung, Verhältnisse und architektonische Durchbildung sind geungen, obgleich auch in diesem Falle die eigentlichen Bankräume nicht besonders charakterisiert sind."¹⁷²

Aus den Sitzungsprotokollen der Bankbehörde geht hervor, daß man den Kantonsbaumeister Theodor Gohl (1844 - ?!)¹⁷³ mit der Ausarbeitung eines neuen Bauplanes beauftragte, "wobei die Facade von >St.Gallen< und der Grundriss von >Durch< in der Hauptsache zu adoptiren sei."¹⁷⁴ Diese Anordnung steht im Widerspruch zur Argumentation der Jury, die ja umgekehrt für das Projekt "St.Gallen" die Außenarchitektur stark bemängelte und bei dem Projekt "Durch" von Bruno Schmitz gerade die "flott behandelte Architektur" hervorgehoben hatte. Warum die

¹⁶⁹Gedruckter, fünfseitiger "Bericht des Preisgerichtes", datiert November 1884, S. 2; St. Gallen, Archiv der Kantonalbank.

¹⁷⁰Ebenda, S. 3

¹⁷¹Ebenda

¹⁷²Bericht des Preisgerichtes, S. 4f. St. Gallen, Archiv der Kantonalbank

¹⁷³Vgl. Carl Brun (Red.): Schweizerisches Künstler-Lexikon, Frauenfeld 1902, Bd. 1, S. 599

¹⁷⁴Sitzungsprotokoll der Bankbehörde, freundlicherweise mitgeteilt durch die Direktion der St. Gallischen Kantonalbank.

Direktion vom Schiedsspruch der Jury abwich, läßt sich ohne die Erschließung neuer Quellen nicht klären.

Die folgende Beschreibung des Schmitzschen Entwurfs ist aufgrund einer kleinen Abbildung in der "Schweizer Bauzeitung" vom 6. Dezember 1884 möglich.¹⁷⁵

Das Sockelgeschoß ist im wesentlichen durch die in Rustika gegebenen Wandfläche bestimmt, in die zu Seiten des Mittelrisalits je drei rahmenlose Fensterachsen eingelassen sind. Die Rustika steht auf einem niedrigen glatten Sockel, in den die schmalen Schlitze der Kellerfenster eingeschnitten sind. Das Erdgeschoß des Mittelrisalits trägt ein relativ wuchtig wirkendes Portal mit waagrechttem Sturz, über dem sich ein Rundbogen mit verziertem Schlußstein spannt. Die Türöffnung wird bis zum Sturz von zwei recht schmalen hochrechteckigen Fenstern flankiert, der Rundbogen von zwei etwas breiteren rechteckigen Öffnungen.

Die palladianesken Obergeschosse mit kolossaler Pilasterordnung wirken im Gegensatz dazu reich geschmückt. Im ersten Obergeschoss sind die Öffnungen durch zwischen die Pilaster gestellte Rundbogen gebildet, die von auf der Sohlbank-Brüstung stehenden Säulen getragen werden. Die Felder über den Rundbögen sind mit Kreisen, Girlanden und Tafeln ornamentiert. Die Fenster des zweiten Obergeschosses haben eine einfache profilierte Ohrenrahmung und sind durch ein Sohlbankgesims horizontal miteinander verbunden. Die Obergeschosse des Mittelrisalits werden durch zwei aufgesockelte, halbrunde Säulen eingefaßt und wirken durch ihre Aufteilung etwas kleinteilig.

Im ersten Obergeschoß wird das Palladio-Motiv variiert, wobei der Mittelteil mit dem Rundbogen als Ädikula mit Dreiecksgiebel auf rustizierten Pilastern gebildet ist; im darüberliegenden Geschoß ist die Wandfläche fast völlig durch vier kleine Öffnungen aufgelöst, von denen die beiden mittleren zu einem gekuppelten Fenster zusammengefaßt sind.

Die Attika über dem Traufgesims wird durch eine einfache Brüstung gebildet, die jeweils über den Pilastern durch leichte Vorsprünge gegliedert wird und lediglich über der äußeren Gebäudekante durch kleine Postamente betont wird; über dem Mittelrisalit ist die Attika höher und trägt in ihrem Brüstungsfeld eine Inschrifttafel, die von Putti gehalten wird. Auf den die Attika seitlich abschließenden postamentartigen Vorsprüngen stehen zwei Figuren. Die Jury hatte an diesem Entwurf bemängelt, daß die "eigentlichen Bankräume nicht besonders charakterisiert sind",¹⁷⁶ doch könnte der Architekt mit der auffallend unterschiedlichen Behandlung des Erdgeschosses beabsichtigt haben, diesem Bauteil den sicher-trutzigen Charakter eines Schatzhauses zu geben, und außerdem die Gediegenheit einer Schweizerischen Geldverwahrungsanstalt auszudrücken.

Das heutige Erscheinungsbild ist nicht nur durch die stark eingreifenden Änderungen Theodor Gohls bestimmt, sondern das Gebäude wurde in den fünfziger Jahren restauriert. Aus dieser

¹⁷⁵SchBZ, Bd. IV, 1884, S. 142

¹⁷⁶Bericht des Preisgerichtes, November 1884, S. 4

Zeit stammen die Baluster in der Attika und in den Brüstungen des ersten Obergeschosses; lediglich die Baluster-Brüstung am Fuß der Öffnung über dem Hauptportal rührt von Bruno Schmitz her. Theodor Gohl hat im wesentlichen folgende Änderungen vorgenommen:

1. Der Mittelrisalit: Die Portalanlage erinnert jetzt mehr an ein Festungstor, die Mittelachse im ersten Obergeschoß erhielt einen Segmentgiebel mit Palmettenakroter, das darüber befindliche gekuppelte Fenster wird durch zwei Hermen eingefasst.
2. Die durchlaufenden Lagerfugen der Rustika im Erdgeschoß wurden unterteilt, die etwas vergrößerten Fenster erhielten einen segmentbogige Abschluß; die Kellerfenster erhielten eine auffällige Rahmung.
3. Die Spandrillen der Fenster des ersten Obergeschosses tragen jetzt ziemlich ungeschlacht wirkende Knabenfiguren; die Fensterbrüstungen erhielten plastische Ornamentierung.
4. Die glatte Attika gestaltete Gohl zu einer stark reliefierten Brüstung mit steinernem Kreuzgitter um.

In den Jahren 1916 bis 1917 wurde ein Erweiterungsbau in ähnlichen Formen nach Plänen des Kantonsbaumeisters errichtet; während der erwähnten Restaurierung im Jahr 1959 wurden die Attika-Figuren und das Kreuzgitter beseitigt.

Abschließend bleibt zu sagen, daß durch alle diese Veränderungen die Handschrift des entwerfenden Architekten nicht nur sehr stark verwischt wurde, sondern sie bewirken darüberhinaus ein viel bewegteres Fassadenbild, als es Bruno Schmitz wahrscheinlich für das nach seinem Plan zu errichtende Bankgebäude beabsichtigt hatte.

Bruno Schmitz erwähnte in einer nur fragmentarisch überlieferten Autobiographie, daß er mit dem 1885 erfolgten Eintritt in das Büro August Hartels seine >Jugendsünden< hinter sich gelassen und in das ernste Berufsleben eingetreten sei. Bruno Schmitz suchte – wie vermutlich auch schon in der Verbindung mit van Els – einen technisch versierten Architekten, da er selbst ja kein Ingenieurstudium absolviert hatte. In der folgenden Passage seiner Biographie äußerte er sich auch zur Frage der Ausbildung von Architekten. "Auf diese meine jugendliche Sturm- und Drangperiode im schönen Rheinland, der alten Kulturstraße, die durch die Verbindung mit Hartel ihren Abschluß fand, blicke ich mit vielem Dank gegen ein freundliches Geschick zurück. Gem erinnere ich mich der großen Förderung, die ich dort von so vielen Seiten, namentlich durch das Wohlwollen des Baumeisters Riffarth, gefunden habe. Aber diese Zeit charakterisiert sich doch für mich durch die vollkommene Loslösung vom Zwang einer Schule und die Abwesenheit der steten Leitung eines Lehrers. So sehr ich den Wert der Schule, wenn sie als Pflegstätte künstlerischer Traditionen auftritt, zu schätzen gelernt habe, so betrachte ich doch meine so ungebundene, von jedem Zusammenhang mit der Schule losgelöste Entwicklung in anregender Umgebung als eine freundliche Fügung des Geschickes, wie ich sie in ähnlichen Zeitläufen, die einer bestimmten, klar erkennbaren Kunstrichtung entbehren,

jedem Jünger der Baukunst nur von Herzen wünschen kann. Unsere Zeit leidet an einer Überschätzung der Schule. Alles wird von der Schule verlangt; das Schulstudium wird immer langwieriger und das Studium der rein theoretischen und wissenschaftlichen Seite unseres Berufes läßt für die Ausbildung der künstlerischen Persönlichkeit wenig Raum mehr übrig. Im Gegensatz hierzu erblicke ich in der größeren Betonung der künstlerischen Seite unseres Berufes, namentlich in der fördernden Verbindung des Architektur-Studiums mit dem Studium der anderen Künste, das Heil der Baukunst. Der junge Baubeflissene sollte, wie jeder andere Künstler, so früh wie möglich mit der direkten Ausübung seiner Kunst beginnen, möglichst sofort an der Tätigkeit eines ausführenden Architekten teilnehmen, sich so viel wie möglich mündend, modellierend und zeichnend im Verein mit anderen Künstlern betätigen und das wissenschaftliche und theoretische Studium in der Schule auf die Abende verlegen."¹⁷⁷

¹⁷⁷Albert Hofmann: Dem Andenken an Bruno Schmitz, in: Ausstellungskatalog "Gedächtnis-Ausstellung für Bruno Schmitz 1858-1916, veranstaltet von der Vereinigung Berliner Architekten, Ortsgruppe Groß-Berlin des Bundes Deutscher Architekten", Berlin, Ausstellungshaus Keller & Reiner, 1916, s. p. (S. 3-8, hier S. 8)

B 2 Mit August Hartel und alleine

Amsterdam, Börse, 1884

Leipzig, Reichsgericht, 1885

Leipzig, Gesellschaftshaus "Harmonie, 1885

Dresden, König-Johann-Straße, Häuser, 1885

Dekoration einer Gartenecke (Dresden?), 1885

Amsterdam, Börse, 1884 (Entwurf)

Die Auseinandersetzung um den Neubau der Börse in Amsterdam zog sich über viele Jahre hin, weil sich die Absichten verschiedener Interessengruppen kreuzten. Den einen ging es darum, Amsterdam mit großen Straßen auszustatten, damit es genauso >modern< wie etwa Paris werde, unter ihnen befanden sich auch einige Grundstücksbesitzer, andere wieder wollten das gewordene Stadtbild Amsterdams als Gesamterscheinung erhalten, eine Forderung, die damals wirklich modern war; zu dieser Gruppe zählte beispielsweise Hendrik Petrus Berlage (1856-1939). Für die große Dauer der Börsen-Frage war zusätzlich noch der ästhetische Streit der Architekten verantwortlich, die sich nicht einigen konnten, ob für die Fassadengestaltung des öffentlichen Gebäudes die "Holländische Renaissance" des 17. Jahrhunderts oder aber der Klassizismus in Frage kam.¹⁷⁸

Diese Andeutungen einer sehr komplexen Situation mögen hier genügen, denn für die sich hinziehende Diskussion waren die ausländischen und die meisten holländischen Wettbewerbsteilnehmer nicht verantwortlich und mit dem weiteren Verlauf des Wettbewerbs nach 1884 hatte Bruno Schmitz nichts mehr zu tun (s.u.).

In einer vorbereitenden Initiative wurden Ende 1879 die Architekten durch den Stadtrat von Amsterdam aufgefordert, kostenfreie Vorschläge für den künftigen Standort zu machen. Immerhin kamen 23 solcher Vorschläge zusammen, die einer Kommission als Grundlage für die weitere Planung dienen konnten. Man entschied sich für das Gebiet am Damrak zwischen Papenbrugsteeg und Oudebrugsteeg.

Am 30. Juni 1884 wurde der Wettbewerb ausgeschrieben, sein Ende wurde auf den 1. November desselben Jahres gelegt. Die Jury war von Anti-Klassizisten majorisiert, was sich dann auch im Ergebnis sehr deutlich niederschlug. Acht der zehn mit Preisen ausgezeichneten Entwürfe variierten die Neo-Gotik oder die Holländische Renaissance. Innerhalb von fünf Tagen hatten die Preisrichter sich durch die 199 Einsendungen, bestehend aus 1592 Zeichnungen, durchgearbeitet; das veranlaßte einen Journalisten vom "Algemeen Handelsblad", in der Nummer vom 26. November 1884 die Rechnung aufzustellen, daß das Kollegium der

¹⁷⁸Dies und das folgende nach: Guido Hoogewoud: De Amsterdamse Beursprijsvraag van 1884, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1974, Bd. 25, S. 277-365; weiterhin zitiert als: Hoogewoud 1974.

Juroren sich für jeden Entwurf zwei Minuten und zwölf Sekunden Zeit genommen habe.¹⁷⁹ Sämtliche Entwürfe der Konkurrenz wurden im Rijksmuseum vom 27. November bis zum 13. Dezember 1884 ausgestellt.

Mit dem Preis von jeweils 1000 Gulden wurden folgende Architekten ausgezeichnet: A.G. Rives / Paris, J. VOLLMER / Berlin, O.Hieser / Wien, TH. SANDERS & H.P. BERLAGE/ Amsterdam, A. Wielemans / Wien, F. Peteghem / Lookeren & J.G. Mouton Den Haag, L. KLINGENBERG & E. TAUSCHENBERG / Bremen, B.Schmitz & A. Hartel / Leipzig, J. GROLL/Amsterdam & F. Ohlmann / Wien, L. CORDONIER / Rijssel.

Fünf der zehn in der obigen Aufzählung hervorgehobenen Preisträger wurden zu einem engen Wettbewerb eingeladen, der 1885 stattfinden sollte. Die weitere, sehr wechselvolle Geschichte der neuen Börse von Amsterdam kann hier nicht berichtet werden. Es sei hier nur erwähnt, daß schließlich im Jahre 1896 H.P. Berlage in geheim gehaltener Einzelvergabe der Auftrag zum Neubau erteilt wurde, der ihm später so viel Anerkennung einbringen sollte; mit dem Bau wurde schließlich 1897 begonnen und 1903 war er fertiggestellt.¹⁸⁰

Der von Bruno Schmitz und August Hartel eingereichte Entwurf (Abb. 84) trug das Motto "Lieven de Key". Lieven de Key (1560 - 1627) war einer der wichtigsten holländischen Architekten des frühen 17. Jahrhunderts, der wohl als erster frühbarocke Bauformen in Holland einführte.

Auf dem länglichen, durch das Programm vorgeschriebenen Grundriß hatte Bruno Schmitz einen Bau aus Natur- und Backsteinen vorgesehen, wobei er im Gegensatz zu den anderen Preisträgern eine freiere Interpretation der holländischen Baukunst des 17. Jahrhunderts anwandte. Er hat versucht, eine ungefähr symmetrische Gesamtanlage zu errichten, wobei der dominante Mittelbau von einer flachen Kuppel in Glas/Eisen-Konstruktion überwölbt wurde. An diesen großen, breitgelagerten Bau schloßen sich Bauteile zu beiden Seiten an, deren linker einem städtischen Bürgerhaus ähnelt; der rechte Anbau hat einen turmartigen Aufbau und erinnert dadurch eher an ein kleines Rathaus. Da in dem Programm die Bauhöhe nicht festgelegt worden war, hatten manche Entwürfe noch viel größere Türme gezeigt als der Entwurf von Bruno Schmitz.¹⁸¹

Der dreiachsige Mittelbau wird seitlich von zwei pylonenartigen Aufbauten mit skulpturalem Schmuck eingefasst. Diese Einfassungen reichen weit in die Dachzone, der Figureschmuck überragt sogar die Kuppel. Über den drei Geschossen spannt sich zwischen den beiden rahmenden Pylonen ein großer Segmentbogen. In allen drei Geschossen ist die Wandfläche durch die verschiedenen Öffnungen weitgehend aufgelöst. Jeweils ein von einer Ädikula gerahmtes

¹⁷⁹Hoogewoud 1974, S. 287

¹⁸⁰Hoogewoud 1974, S. 330. Die weitverbreitete Ansicht, daß Berlage als Wettbewerbssieger beauftragt worden sei, ist nicht korrekt. Dieser Darstellung folgt z.B.: Henry-Russell Hitchcock: *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Harmondsworth 1971, S. 447 (1. Aufl. 1958) (=The Pelican History of Art)

¹⁸¹Hoogewoud 1974, S. 301

Portal befindet sich im Erdgeschoß der vier Pylonen. Eine reiche Beschlagwerk-Ornamentik ist der Fassade appliziert, figürliche Ausschmückung tritt nur auf den Abschlüssen der Pylonen - bei den äußeren sind es kugeltragende Atlanten - und im Bogenfeld unter der Kuppel auf. Im Erdgeschoß, das in der gesamten Breite durch ein Gesims abgeschlossen wird, befinden sich dreiteilige Fenster, die über dem mittleren Teil noch ein kleines gekuppeltes Rechteckfenster tragen, das seinerseits durch Relieffelder gerahmt wird. Darüber erheben sich, über zwei Geschosse reichend, hohe Termenfenster mit einer horizontalen Unterteilung in der Mitte. Vermutlich befindet sich dahinter ein großer Saal, so daß die waagrechte Teilung der Fenster nicht auf eine Geschoßtrennung zurückzuführen sein dürfte. Die Mittelachse des Risalits wird in der Senkrechten durch Anbringung von plastischem Schmuck über den die Achsen trennenden pfeilerartigen Wandstücken betont.

Die vierachsigen, sich an den Mittelrisalit beidseitig anschließenden Bauteile des Hauptgebäudes werden durch Pylonen eingefäßt, die denjenigen des Mittelrisalites in der Gestaltung bis in Traufenhöhe gleichen, die aber einen anderen, niedrigeren plastischen Abschluß tragen. Die Erdgeschosse des Hauptbauteils tragen einfache gekuppelte Rechteckfenster mit vierteiligem Oberlicht. Im ersten Obergeschoß sorgen große Biforienfenster für die Beleuchtung. Über jedem Biforium sind zwei kleine Biforienfenster angeordnet, anscheinend durch eine nach hinten verlaufende Schräge von diesem abgesetzt. Auch diese Fassadenwände enthalten deutliche senkrechte Akzente, denn die pilasterartigen, die Achsen trennenden Wandstücke werden bis in die Dachzone weitergeführt, an Fialen erinnernd.

Bruno Schmitz und August Hartel beschränkten sich in ihrem Entwurf darauf, einen relativ niedrigen und flachgestreckten Komplex vorzuschlagen. Im Gegensatz zu vielen anderen Projekten, die mit hohen Türmen und fünfgeschossigen Gebäudeteilen aufwarteten und damit oft auch eine starke Zergliederung des Gesamtgebäudes als kompositionelles Element verbunden haben, haftet diesem Bau eine schönlinige Eleganz an, die den Stilprinzipien der ansonsten im Entwurf verwendeten Baudetails nicht entsprechen. Diese im Entwurf enthaltene Gegensätzlichkeit war auch den Zeitgenossen aufgefallen. So war in einem Bericht des späteren Stadtarchitekten von Amsterdam, der zunächst wieder die zeichnerische Virtuosität des Entwurfs anerkennt, über die Ausstellung der Entwürfe in der Zeitung "De Amsterdamer" zu lesen: "Die freien Zeichnungen von 'Lieven de Key' rufen die Bewunderung eines jeden hervor, der weiß, wie mühselig es ist, mit einer so sicheren Hand und doch soviel Lockerheit Stift und Pinsel zu führen. Doch wir müssen bekennen, daß auch hier das meisterliche Zeichenwerk nur die Fahne ist, die die Ladung deckt. Alles, was die niederländische Baukunst an Ornamenten anbieten kann, wurde bei diesem Entwurf verwendet; Giebelchen, Türmchen und Kreuzstockfenster

spielen die Hauptrolle in dieser Komposition, wobei auch ab und zu die italienische Renaissance um die Ecke schaut."¹⁸²

Eine zweite überlieferte Stimme zu dem Schmitzschcn Entwurf äußert sich noch kritischer: "Ein Versuch, im Stil des Landes zu bleiben, der jedoch nicht immer geglückt ist. Große gedrungene Bogen wie von einem Bahnhofsgebäude. Die Türme sind nicht frei. Eine Scheinkuppel, die von außen nirgends zu sehen ist."¹⁸³

Besonders die Bemerkung über die zeichnerischen Fertigkeiten in der Darstellung des Projektes legen den Schluß nahe, daß der Entwurf von Bruno Schmitz stammt. Zieht man außerdem in Erwägung, daß Bruno Schmitz in dem Brief an das Baukomitee in Linz geschrieben hat, daß er die "Direction des Ateliers" übernommen habe und daß Hartel für die Ausführung zuständig sei, so spricht auch diese Situation für eine Urheberschaft Bruno Schmitz'¹⁸⁴. Des weiteren weisen sowohl die Gesamtdisposition als auch stilistische Einzelformen besonders des zentralen, als symmetrische Halle gebildeten, Gebäudeteils auf Bruno Schmitz.

Er hat auch an diesem Entwurf anscheinend bis zum Abgabetermin gearbeitet, denn zumindest in einem Detail weicht der Grundriß (Abb. 85, 86) von der mitgelieferten Seitenansicht ab; hier sind die Seitenwände der beiden Türme im Erdgeschoß an der rechten Seite des Planes geschlossen, wogegen im Grundriß mehrstufige Zugänge auf beiden Seiten eingetragen wurden. Aus dem Situationsplan (Abb. 87) ist ersichtlich, daß Bruno Schmitz eine Verbindung des neuen Gebäudes mit der alten Umgebung vorgesehen hatte. Auf der linken Planseite ist der Fassadenarchitektur ein kleines Rondell, vermutlich mit Brunnen, und eine Wandgestaltung zu erkennen, die durch zwei Rundpfeiler oder Fahnenmasten eingefaßt wird und in ihrer Mitte ebenfalls einem Brunnen oder einem Denkmal Platz bietet. Auf der anderen Gebäudeseite hatte der Architekt eine Parkanlage vorgesehen, die von der Börse aus über einige hinabführende Stufen zu erreichen war. In den beiden Armen des Weges waren zu Seiten einer großen, zentralen Brunnenanlage mit umgebendem Beet zwei Obelisken oder zwei Denkmäler vorgesehen. In einigem Abstand nach rechts befinden sich hier noch einmal zwei Fahnenmasten.

Leipzig, Reichsgericht, 1885 (Entwurf)

Das nach dem Reichstag in Berlin wohl wichtigste Gebäude in der Hierarchie bürgerlicher Staatsbauten im wilhelminischen Kaiserreich dürfte das Reichsgericht in Leipzig gewesen sein. Ähnlich wie bei beim Reichstag hatte es mehr als eines Jahrzehntes bedurft, bis die Planung

¹⁸²A. W. Weissman in der Ausgabe vom 5. Dezember 1884, zitiert nach: Hoogewoud 1974, S. 348

¹⁸³Algemeen Handelsblad vom 2. Dezember 1884, zitiert nach Hoogewoud 1974, S. 348

¹⁸⁴Brief Bruno Schmitz' vom 17. September 1884 an das Linzer Baukomitee, Linz, OÖLA, AM, Sch. Nr. 82

seitens der Regierungsbehörden soweit gediehen war, daß ein Wettbewerb für diesen riesigen Verwaltungsbau ausgeschrieben werden konnte.

Die Architektenschaft wartete anscheinend schon etwas ungeduldig auf die Ausschreibung, was man der Ankündigung dem amtlichen "Centralblatt der Bauverwaltung" entnehmen kann: "Die Preisbewerbung für Entwürfe zu dem neuen Reichsgerichtsgebäude in Leipzig, welcher schon seit einiger Zeit mit Spannung entgegengesehen wurde, ist, wie unsere Leser aus der Bekanntmachung des Staatssecretärs des Reichs-Justizamts in dem heutigen Anzeiger d. Bl. ersehen, nunmehr ausgeschrieben, und es sind alle deutschen Architekten zur Betheiligung an derselben eingeladen."¹⁸⁵ Die Ausschreibung begann zwar noch während der laufenden Konkurrenz um das Amsterdamer Börsengebäude, doch war der Wettbewerb bis zum 15. Februar 1885 offen und "fällt in eine für derartige Arbeiten günstige Zeit, so daß äußere Hindernisse für eine Betheiligung an diesem Wettkampf wohl nur wenigen entgegen stehen dürften."¹⁸⁶ Im Preisrichterkollegium saßen neben fünf Juristen die sechs Architekten Herrmann, Endell und Jacobsthal aus Berlin, Siebert/München, Canzler/Dresden und Leins/Stuttgart. Von der "Deutschen Bauzeitung" wurde ein sachverständiges Urteil erwartet, da unter den Architekten "vorzugsweise solche höheren Baubeamten sich befinden, die in ihrer amtlichen Thätigkeit Gelegenheit gehabt haben, mit den Bedürfnissen eines Gerichtshauses aufs vollständigste sich vertraut zu machen."¹⁸⁷ Auch die ausgesetzten Preise ließen eine rege Beteiligung erwarten: es wurden ein erster Preis in Höhe von 8.000 Mark, zwei zweite Preise zu 4.000 Mark und zwei dritte Preise zu je 2.000 Mark ausgesetzt. Die Redaktion der "Deutschen Bauzeitung" ermunterte die Architekten zur Teilnahme an diesem Wettbewerb und räumte mögliche Bedenken wegen der den meisten Architekten wohl nicht geläufigen besonderen Funktionszusammenhänge eines Gerichtsgebäudes aus: "Die Aufgabe selbst gehört ihrem Wesen nach zwar nicht zu denjenigen, welche der gestaltenden künstlerischen Phantasie einen besonders weiten Spielraum gewähren, ist aber trotz alledem eine ganz dankbare, zumal durch eine lichtvolle Abfassung des Bauprogramms und eine besondere Erläuterung des beim Reichsgericht üblichen Geschäfts-Verfahrens in trefflicher Weise dafür gesorgt ist, daß die Bewerber mit den Grundlagen der Lösung vollkommen vertraut sich machen können."¹⁸⁸ Insgesamt gingen 117 Projekte ein, die vom 14. bis zum 28. März 1885 in Leipzig ausgestellt wurden.¹⁸⁹

Der von Bruno Schmitz und August Hartel eingereichte Entwurf (Abb. 88, 89) trägt wieder im wesentlichen die Handschrift Bruno Schmitz'. Der Grundriß ist so angelegt, daß die Beleuchtung aller Räume gewährleistet ist; insofern scheint das Büro Hartel & Schmitz aus der Kritik an dem Wiesbadener Rathausentwurf gelernt zu haben. Für die Disposition der Bauteile folgt

¹⁸⁵CB, 4. Jg., Berlin 1884, S. 381

¹⁸⁶DBZ, 18. Jg., Berlin 1884, S. 448

¹⁸⁷Ebenda

¹⁸⁸Ebenda

¹⁸⁹DBZ, 19. Jg., Berlin 1885, S. 128

daraus allerdings eine sehr starke Abweichung von einem geschlossenen System, wobei infolgedessen die "zweckmäßige Verbindung und Zusammenfassung der Räume Schwierigkeiten bereitet hat."¹⁹⁰

Die Hauptfassade des Gebäudes wird durch einen imposanten Mitteltrakt dominiert, der nach oben durch einen kubischen, fast turmartig zu nennenden Bauteil mit Flachkuppel abgeschlossen wird. Die aufwendige Treppenanlage, in die auch ein Reiterstandbild auf hohem Sockel mit einbezogen ist, sowie die weit ausschwingende Unterfahrt nehmen die gesamte Höhe des Sockelgeschosses ein. In der Mitte ist der Fassade eine sechssäulige Tempelfront mit Dreiecksgiebel und vergrößertem mittlerem Intercolumnium vorgelagert, die - abgesehen von ihrer Nobilitierungsfunktion - nicht nur die wirkungsvolle Folie für das Reitermonument bietet, sondern auch die Unterfahrt für Wagen überdacht. Über dem Eingang in das Gebäude ist ein Mosaik- oder Relieffries vorgesehen gewesen. Diese Tempelfront wird durch jeweils eine Wandachse eingefasst. Im Hauptgeschoß tragen zwei halbrunde Säulen einen Triglyphenfries. In dieses Feld ist eine rundbogig geschlossene Öffnung eingestellt, die am Fuß des Bogens durch einen waagrechten Sturz geteilt wird. Über dem Triglyphenfries befindet sich in dieser Achse des Mittelteils ein Wandfeld mit Inschrifttafel, das bis in die Höhe der Kapitelle der Tempelfront reicht. Dieser Mittelteil der Fassade wird eingefasst durch turmartige Pavillons, die den Dreiecksgiebel weit überragen. Das Hauptgeschoß ist durch rustizierte Pilaster eingefasst und ist, der anschließenden Wandachse ähnlich, zweiteilig aufgebaut. Nur befindet sich hier über dem Triglyphenfries keine geschlossene Wandfläche, bzw. eine Tafel, sondern eine rechteckige Öffnung, in die zwei konsolartige Pfosten eingestellt sind. Über einer mehrfachen Rückstufung liegt ein weiteres Geschoß dieses Bauteils, das zur Fassade hin eine von zwei Figuren gerahmte Tafel trägt, in den seitlichen Wänden befinden sich gerahmte Thermenfenster. Die Wand dieses Geschosses ist durch einfache Lagerfugen gegliedert, über dem Schlußstein des Thermenfensters verläuft ein waagrechtes Band. Die Wände werden durch ein umlaufendes Konsolgesims abgeschlossen, über dem sich in den Ecken vier Baluster erheben, die ihrerseits eine große, auf einem quadratischen Sockel stehende Figurengruppe rahmen. Zwischen diesen >Türmen< und den Eckpavillons der Hauptfassade sind siebenachsige Fassadenkomplexe gelegt, die über dem durch Lagerfugen markierten und mit einfachen Rechteckfenstern versehenen Sockelgeschoß das Wandsystem der Achse neben der Tempelfront aufnehmen. Über dem Triglyphengesims befindet sich hier eine glatte Attikazone mit skulptiertem Schmuck über den halbrunden Säulen zwischen den Achsen. Die Eckpavillons der Hauptfassade sind nur im Sockelgeschoß den anderen Bauteilen angeglichen und recht frei gestaltet. Im Sockelgeschoß befindet sich eine Brunnenanlage mit halbrundem, vorgelagerten Bassin und Figureschmuck. Dem Eckpavillon sind zwei vollrunde Säulen kompositor

¹⁹⁰Karl Schäfer: Die Preisbewerbung für Entwürfe zum Reichsgerichtshause in Leipzig, VI, in: ZB, 5. Jg. 1885, S. 149-152, hier S. 150

Ordnung vorgestellt, die - auch in der Höhe - denen der Tempelfront des Eingangs entsprechen. Diese großen Säulen flankieren eine Nische mit mehrfiguriger Skulpturengruppe, die durch einen auf zwei kleineren Säulen ruhenden profilierten Rundbogen gerahmt wird. Der Eckpavillon wird durch ein kräftig profiliertes Gesims, und an der Seite zur Hauptfassade durch eine hohe Attika abgeschlossen. Über den Säulen stehen vor der Attika zwei Figuren, die vier Ecken des Pavillons werden von vier Obelisken bekrönt, von denen die beiden rechten auch als Teile der Nebenfassade aufzufassen sind.

Die Nebenfassaden des weitläufigen Gebäudes sind ungefähr nur halb so breit wie die Hauptfassade und erwecken den Eindruck größerer Geschlossenheit. Die einzelnen Bauteile sind weder derartig in die Tiefe gestaffelt noch entwickeln sie so starke Höhenunterschiede wie die der Hauptfassade.

Die Gestaltung des Sockelgeschosses entspricht derjenigen der Hauptfassade. Auch ist in den Achsen des Hauptgeschosses dasselbe System angewendet. Der Mittelrisalit wird durch rustizierte Pilaster eingefasst, wobei in den beiden oberen Geschossen wieder die großen Komposit-Säulen eine Bogenarchitektur einfassen. Im wesentlichen entspricht diese innere Bogenarchitektur derjenigen des Eckpavillons in der Hauptfassade, doch ist hier nicht eine aufwendige Figurengruppe angebracht, sondern lediglich eine Einzelfigur in einer kleineren Bogenstellung, über der ein Thermenfenster den großen Rundbogen füllt. Die Säulen stehen auf hohen Sockeln, die die Höhe des gesamten Sockelgeschosses einnehmen und das Portal flankieren. Über dem Traufgesims, vor der Attika, stehen über den Säulen wiederum zwei Figuren, die hohe Attika wird von einer Sitzgruppe bekrönt und seitlich von zwei Obelisken flankiert. Die Eckrisalite der Seitenfassade, die ja zugleich die Seiten der Pavillons der Hauptfassade bilden, sind von einfacherem Zuschnitt. Sie übernehmen das leicht geänderte System der turmartigen Mittelrisalit-Einfassungen der Hauptfassade, indem sie im Hauptgeschoß ein von Pilastern flankiertes Rundbogenfenster mit eingezogenem Horizontal-Sturz tragen und im darüber befindlichen Geschoß eine Rechtecköffnung mit konsolartigen Pfosten. Beide Öffnungen sind in der Waagrechten aber nicht durch ein Triglyphenfries getrennt, sondern durch ein in der selben Höhe befindlichen Ornamentfries.

Entscheidend für den Gesamteindruck der Nebenfassade ist aber, daß die gesamte Fassadenwand bis zur vollen Höhe der Seitenrisalite resp. Eckpavillons hochgezogen ist, wobei das kräftige Gesims durchläuft. Die dadurch entstandene freie Fläche hat Bruno Schmitz dazu genutzt, zwei monumentale Friesfelder über den jeweils vier Achsen seitlich des Mittelrisalites anzubringen. Insgesamt ist eine äußerst reichhaltige Ausschmückung des Gebäudeäußeren festzustellen. Auch wenn keine Erläuterung des ikonographischen Programms erhalten ist, wird man doch nicht fehlgehen, wenn man Bruno Schmitz eine ausführliche inhaltliche Auseinandersetzung mit den Themen >Gerechtigkeit<, >Geschichte< und >Nation< unterstellt. Ähnliche Gedankenkreise hatten ihn sicherlich auch schon bei dem Vittorio-Emanule-Denkmal und

nachweislich ja schon bei dem Gebäude des Linzer Museums beschäftigt. Die recht großzügige Anlage nicht nur mancher Einzelteile (Reiterstandbild) sondern die Komposition des gesamten Gebäudekomplexes gibt im Zusammenwirken mit dem ausführlich entwickelten ikonographischen Programm dem Gebäude auch etwas Wuchtiges, Denkmalartiges.

Bruno Schmitz und August Hartel konnten mit ihrem Entwurf keinen der ausgesetzten Preise erringen. Wie oben erwähnt, hatte die Redaktion ja zu Bedenken gegeben, daß diese Bauaufgabe der künstlerischen Phantasie "kein besonders weiten Spielraum gewähren" würde, das Urteil der Preisrichter war für sie eine große Enttäuschung: "Selten aber dürfte die Enttäuschung größer gewesen sein, als sie das das Ergebniss dieser letzten Preisbewerbung durch die im Leipziger >Krystallpalast< veranstaltete öffentliche Ausstellung der 119 eingegangenen Entwürfe den Fachgenossen bereitet hat."¹⁹¹ Die Art und Weise der Ausschreibung hätten darauf hingewiesen, daß man "in erster Linie auf eine eigenartige künstlerische Gestaltung des Bauwerks Gewicht lege. In diesem Sinne und in der Ueberzeugung, dass es bei dem Hause für den höchsten Gerichtshof Deutschlands um ein, wenn auch nicht völlig gleichwerthiges Seitenstück zum Reichshause sich handle, ist eine namhafte Anzahl hervor ragender Baukünstler an die Arbeit heran getreten. Die von fast allen Besuchern der Ausstellung mit größter Ueberraschung aufgenommene Entscheidung der Preisrichter erweckt dagegen den Anschein, als ob man auf künstlerische Gesichtspunkte erst in letzter Reihe geachtet und Entwürfe bevorzugt habe, welche die praktischen Forderungen der Aufgabe in möglichst schlichter aus dem Rahmen des in amtlichen Kreisen "Landesüblichen" nicht wesentlich hervortretender Form zu lösen bestrebt waren."¹⁹² Die Redaktion stellte auch in Rechnung, daß die Anwesenheit von fünf "hohen Justizbeamten" zu dem Ergebnis wohl beigetragen haben dürfte. Aus dieser Unzufriedenheit heraus stellte die "Deutsche Bauzeitung" neben den Entwürfen der Preisträger eben auch solche vor, die vielleicht in Einzelheiten vom Bauprogramm abgewichen waren, aber eine künstlerische Bearbeitung des Entwurfs vorgelegt hatten. Zu diesen Entwürfen wurde auch das Projekt Bruno Schmitz' und August Hartels gezählt, und so wurde es mit einer Ansicht und einem Grundriß in des Blatt aufgenommen. Immerhin wurde der Schmitz'sche Entwurf als ebenbürtige künstlerische Leistung angesehen wie die Projekte bereits etablierter und angesehener Architekten wie Georg Frentzen, Hubert Stier oder Friedrich Thiersch. Die Beschreibung in der "Deutschen Bauzeitung" erwähnt nicht nur die Verteilung der Funktionen innerhalb des Gebäudes, sondern auch die äußerst gekonnte zeichnerische Darstellung, und hebt auch den Denkmal-Charakter des Gebäudes hervor. Da es ansonsten keine genaueren Erläuterungen oder andere Ansichten dieses Projektes gibt, sei die Beschreibung hier vollständig angeführt: "Bruno Schmitz u. August Hartel in Leipzig haben für ihre Arbeit, in welcher das Reichsgerichtshaus, mehr als von irgend einem anderen Bewerber

¹⁹¹DBZ, 19. Jg., Berlin 1885, S. 149

¹⁹²Ebenda

geschehen, im Sinne eines Denkmalbaues aufgefasst ist, eine Anlage durchgeführt, welche in dem tiefen Mittelbau und den beiden seitlichen Flügeln zweigeschossig, in den beiden je einen offenen Hof umschließenden Zwischenbauten aber nur eingeschossig ist. Der Grundgedanke der Raumvertheilung ist aus der auf S. 165 mitgetheilten Skizze zu ersehen; sämmtliche Sitzungssäle sind in dem nach hinten vorspringenden Mittelflügel vereinigt, die kleineren symmetrisch zur Seite des großen Saals bezw. nach dem nördlichen Vorhofe liegend. So interessant jener Grundgedanke auch ist, so sind bei der Durchführung desselben doch manche sehr erhebliche Schwächen in praktischer Beziehung unbeseitigt geblieben. Ob den Raum-Anforderungen überall hat genügt werden können, möchten wir bezweifeln: jedenfalls ist der Zusammenhang der Räume stellenweise ein etwas lockerer und die Beleuchtung der Korridore des Mittelbaues, namentlich im Sockelgeschoss eine zum Theil ungenügende; auf Einzelheiten, wie z. B. auf die Lage des Festsaals am Ende der Präsidenten-Wohnung einzugehen, lohnt sich kaum. Liegt doch der Schwerpunkt der Arbeit durchaus in der architektonischen Entwicklung der mit Aufbietung der reichsten Mittel, namentlich eines mit wahrhaft verschwenderischer Hand ausgestreuten Skulpturenschmuckes, ausgestalteten Aufbaues, dem die Ausbildung der Halle im Innern würdig zur Seite steht. Und mag man immerhin der Ansicht sein, dass dieser Aufbau, von dem unsere Illustrations-Beilage eine perspektivische Skizze giebt, für den Maaßstab der Anlage etwas zu stark gegliedert und unruhig ist, so wird man doch mit aufrichtigster Bewunderung die Kraft der künstlerischen Phantasie und die meisterhafte Beherrschung der Form anerkennen müssen, die sich in in der durch manche Züge unwillkürlich an den Schmitzschen Entwurf zum Victor-Emanuel-Denkmal erinnernden Schöpfung ausspricht. Ungetheilte Bewunderung erregte bei allen sachverständigen Besuchern der Ausstellung die Darstellung des in zarten blauen Tönen getuschten Entwurfs, die unter den übrigen Arbeiten ihres gleichen nicht fand."¹⁹³

Die "Fachgenossen" vom "Centralblatt der Bauverwaltung" sahen in einer kurzen Erwähnung mehr die Unstimmigkeiten des Entwurfs und haben dessen Bewegtheit als der Bauaufgabe nicht angemessen kritisiert: "Im Gegensatz zu dieser geschlossenen Anlage haben sich Schmitz u. Hartel für einen aufgelösten Flügelbau entschieden, was hinsichtlich einer gleichmäßig guten Beleuchtung aller Theile von Vortheil gewesen ist, jedoch der zweckmäßigen Verbindung und Zusammenfassung der Räume Schwierigkeiten bereitet hat. Der Aufbau ist in hohem Grade phantasie- und wirkungsvoll, dürfte aber mit dem eigenartigen Auf- und Nebeneinander seiner Baumassen zu den hier in Betracht kommenden Begriffen von monumentaler Ruhe und Würde nicht völlig passen."¹⁹⁴

¹⁹³DBZ, 19. Jg., Berlin, S. 175

¹⁹⁴CB, 5. Jg., Berlin 1885, S. 150

Leipzig, Gesellschaftshaus des Vereins "Harmonie", 1885 (Entwurf)

Ebenfalls aus der Büro-Gemeinschaft Hartel & Schmitz stammen die Entwürfe für das Klubhaus des Vereins "Harmonie" in Leipzig, der einen offenen Wettbewerb ausgeschrieben hatte. Das Ende der Ausschreibung war - laut "Deutscher Bauzeitung" - auf den 31. März 1885 gesetzt worden; die beiden Preissummen betragen 2.000 und 1.000 Mark.¹⁹⁵

Den ersten Preis konnte die Ateliergemeinschaft nicht erringen, dieser ging an den Leipziger Architekten Arved Rosbach, aber ihr Entwurf mit Variante wurde als einer von fünf der 40 eingegangenen Projekte lobend erwähnt. Hartel und Schmitz hatten, wie einige andere Wettbewerbsteilnehmer auch, sogar drei Entwürfe ausgearbeitet, die - in verschiedenen Stilen gehalten - dem Verein, bzw. der Jury, zur Wahl vorgelegt wurden: "Als hervorragende Entwürfe werden uns noch die drei Pläne der Architekten Hartel & Schmitz in Leipzig (in italienischer und deutscher Renaissance sowie im >Zopfstil< . . .) genannt."¹⁹⁶ Von diesen Entwürfen ist lediglich der letztgenannte nachweisbar. Im zweiten Jahrgang der "Architektonischen Rundschau" von 1886 (Abb. 90, 91) ist ein Ausschnitt der perspektivischen Fassadenansicht aufgenommen.¹⁹⁷ Der Entwurf geht allein auf Bruno Schmitz zurück, wie es die Beschriftung unten rechts nennt: "entw. + gez. Bruno Schmitz April 85." Das von Schmitz eingesetzte Datum widerspricht auf den ersten Blick der in der "Deutschen Bauzeitung" erschienenen Meldung des Wettbewerbendes. Meiner Meinung nach handelt es sich hier um eine Eintragung nach dem Ende des Wettbewerbs¹⁹⁸, möglicherweise ist die Zeichnung auch eine Neufassung oder Wiederholung für die Publikation.

Aus der Zeichnung geht auch die Plazierung des Baus im Stadtbild hervor: Im Hintergrund ist in flüchtiger Skizzierung das gerade (1883-1884) errichtete Gebäude des "Leipziger Panorama-Gesellschaft" zu erkennen, das nach den Plänen des Architekten Hermann errichtet worden war; im Keller berherbergte es eine Wienstube und im Erdgeschoß ein Speiselokal.¹⁹⁹ Eine leichte Korrektur des tatsächlichen Baus hat Bruno Schmitz vorgenommen, indem er das Gebäude in der Darstellung etwas gestreckt hat, um es so in besseren Einklang mit dem von ihm entworfenen "Harmonie"-Gebäude zu bringen; ansonsten aber hat er das in Renaissance-Formen erstellte Gebäude recht getreu wiedergegeben (Abb. 92). Auch in diesem Blatt sind wieder Staffage-Figuren Schmitzscher Fabulierlust zu sehen, die in der Kostümierung dem "Zopfstil" angeglichen sind.

¹⁹⁵DBZ, 19. Jg., Berlin 1885, S. 80

¹⁹⁶DBZ, 19. Jg., Berlin 1885, S. 184

¹⁹⁷AR, 2. Jg., Stuttgart 1886, Taf. 79

¹⁹⁸Wettbewerbsentwürfe durften ja in den meisten Fällen keine Signatur tragen und wahrscheinlich hätte Hartel sich damit auch nicht einverstanden erklärt.

¹⁹⁹Stephan Oettermann: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt 1980, S. 199, Abb. 142

Sollte der Gesamtentwurf eine symmetrische Fassadenkomposition vorgesehen haben, so wäre das Vereinshaus von sehr stattlicher Größe gewesen; sieben breit angelegte Achsen hätten in zwei Vollgeschossen und einem sehr hohen Sockelgeschoß (das fast einem Erdgeschoß gleichkommt) der Fassade den vertikalen Rhythmus gegeben; die Vertikale der Fassade wurde auch noch durch reich profilierte und gefelderte Faschen betont.

Seitlich wurde der Bau von zwei Risaliten eingefaßt, die in der Gestaltung vom sonstigen System, vor allem in den beiden unteren Geschossen, abweichen. Im Sockelgeschoß des Risalits waren zwei Fenster und eine Tür vorgesehen, ansonsten befanden sich im Sockelgeschoß relativ einfache, gekuppelte Rechteckfenster. Die Fenster des >piano nobile< waren bis auf das der Mittelachse über dem Portal halbrund geschlossen und mit einem reich geschmückten Rundgiebel überdacht.

Das Portal, von zwei stämmigen Atlanten flankiert, trug einen segmentbogigen, gesprengten Giebel, auf dem zwei nicht näher zu bestimmende weibliche Figuren lagern; im Giebel ein Rechteckfenster, das von einer durch Putten gehaltenene Kartusche bekrönt wird. Die Fenster des Obergeschosses haben eine einfachere, profilierte Rahmung, der Sturz ist in zwei gegenständigen Voluten mit einem "Zopfstil"-Feston gegeben.

Die nur leicht vorgezogenen Risalite sind von rustizierten Lisenen eingefaßt, über dem Dreitakt der Sockelgeschoß-Öffnungen wird das Motiv einer Serliana variiert, wobei die seitlichen Öffnungen durch einen schulterbogenartigen Sturz abgeschlossen sind; darüber erhebt sich (wahrscheinlich in Relief) ein halbkreisförmiges Muschelfeld. Der Mittelteil der Serliana wird in seinem halbrunden Abschluß von Voluten-Konsolen des darüber befindlichen Balkons eingefaßt, der seinerseits durch große, hochrechteckige und bis zu den Muschelfeldern reichende Wandfelder mit verzierten Füllungen gerahmt wird.

Das Traufgesims ist an der Unterseite kassettiert und wird über jeder Achse von drei kleinen Konsolen getragen. Darunter befinden sich zwischen den Fensterstürzen jeweils in Relief zwei gekreuzte Wappenschilder, die sich in der Fernsicht wohl zu einem plastischen Friesband zusammengeschlossen hätten. Die Attika wird von einer seitlich durch Obeliskten begrenzten Balustrade eingenommen.

Der Gesamteindruck eines breit gelagerten Gebäudes mit kräftiger Reliefwirkung in der Fassadenbildung, vor allem durch die Fensterbekrönungen und das Traufgesims, erinnert in der Tat an Formen von Palästen des 18. Jahrhunderts, mit denen sich - nach Auffassung des Architekten - ein bürgerlicher Verein des späten neunzehnten Jahrhunderts hätte auch umgeben können.

Das Angebot dreier Stilrichtungen für die Fassadengestaltung konnte den möglichen Auftraggebern zeigen, daß der Architekt die Formensprache historischer Stile gut beherrschte, und daß der Entwerfer sich also nach dem Geschmack des Bestellers in qualitätvoller Weise zu richten in der Lage war.

Für uns kann diese Verfahrensweise außerdem belegen, daß der junge Architekt der offenen Stilpluralität des entwickelten Historismus jener Epoche (noch) verpflichtet war.

Dresden, Häuser in der König-Johann-Straße, 1885 (Entwurf)

Der Wettbewerb für den neu anzulegenden Straßenzug im bereits bebauten Süden Dresdens zwischen dem Altmarkt und dem Pirnaischen Platz (Abb. 93), war bis in den Juli 1885 offen, als Preise waren 3.000 und zweimal 1.500 Mark durch die "Dresdner Baubank" ausgesetzt worden.²⁰⁰ In der "Deutschen Bauzeitung" wurden die Architekten zur Teilnahme an dem Wettbewerb direkt aufgefordert, da gerade diese Aufgabe von besonderer Wichtigkeit sei: "Die Aufgabe gehört zu den schwierigsten, aber demzufolge auch interessantesten, die in dieser Art überhaupt gestellt werden können und fordert in ihrer Vereinigung praktischer und ästhetischer Momente die ganze Kraft eines erfahrenen und gereiften Architekten heraus."²⁰¹ Zum Erstaunen der Fachpresse wurden nur 46 Entwürfe eingereicht, die ab dem 20. Juli 1885 ausgestellt wurden; die ersten drei Preise hatten die Architekten Giese & Weidner/Dresden, Bruno Schmitz/Leipzig und Heinrich Schubert/Dresden gewonnen.²⁰² Vermutlich hatte die komplizierte Grundstücksituation die schwache Beteiligung verursacht. So war z.B. die nördliche Straßenfront zweigeteilt und sollte in ihrer Mitte einen 46 Meter langen Gitterzaun aufnehmen, der die Sicht auf das "Landhaus" gewähren sollte. Bildliche Darstellungen dieser Konkurrenz sind nicht erhalten. In einer Besprechung der "Deutschen Bauzeitung" wird sämtlichen Entwürfen - mit einer Ausnahme - bescheinigt, daß "sie echte Kinder der Dresdener Schule, wenn auch in mannigfacher Abartung" seien und weiter wird geklagt: "Etwas individuell Hervorspringendes befindet sich darunter kaum, wie ja bekanntlich die Ausbildung des phantasievoll Eigenartigen von jeher die schwächste Seite der in allem Handwerklichen der Kunst so ausgezeichneten Dresdener Architekturschule gewesen ist. In dieser Beziehung ist ohne Frage der einzige hervorragende Entwurf, der von einem außerhalb der einheimischen Schule stehenden Architekten zu der Bewerbung eingesandt worden ist, die Arbeit von Bruno Schmitz, zugleich die an sich hervorragendste Leistung der ganzen Konkurrenz."²⁰³ Sein Entwurf wird in der Besprechung nicht so ausführlich erwähnt, daß man wenigstens eine ungefähre Vorstellung vom Aussehen des Projektes entwickeln könnte. Es wird betont, daß Bruno Schmitz gerade die Verknüpfung der alten Architektur mit der neuen als einzigem besonders gut gelungen sei, da er die Schnittstelle architektonisch gestaltet habe und nicht wie

²⁰⁰DBZ, 19. Jg., Berlin 1885, S. 292

²⁰¹Ebenda

²⁰²DBZ, 19. Jg., Berlin 1885, S. 352

²⁰³DBZ, 19. Jg., Berlin 1885, S. 367

die anderen Bewerber durch die Gestaltung der Gartenfläche den Übergang zu erreichen versucht hätte. Am Schluß wird noch eine allgemeine Einschätzung des Schmitzschen Entwurfes gegeben: "Als die künstlerisch bedeutsamste Arbeit ist uns der mehrfach erwähnte Entwurf von Bruno Schmitz in Leipzig erschienen, dessen Architektur dem für Dresden gewiss in erster Linie berechtigten Barockstil des vorigen Jahrhunderts folgt; der Künstler hat es verstanden, sich seiner in frischer schöpferischer Kraft zu bedienen und ein Architekturbild zu gestalten, das im einzelnen vielleicht mehrfach verbesserungsfähig ist, aber an eigenartigem Reiz seines gleichen sucht. Wenn er von den Preisrichtern nicht durch den ersten, sondern nur durch den zweiten Preis ausgezeichnet worden ist, so dürfte dies vermuthlich in praktischen Gesichtspunkten, die einem oberflächlichen Urtheil entgehen - vielleicht zu geringer Ertragsfähigkeit der Häuser im Gegensatz zu der aufwändigen Architektur - seinen Grund haben."²⁰⁴

Gartendekoration an einer Straßenecke, 1885 (Entwurf)

Möglicherweise ist dieses kleine Architekturstück im Zusammenhang mit den Entwürfen für den Wettbewerb der "Dresdener Baubank" entstanden, einen Beweis dafür gibt es allerdings nicht. In der Besprechung des Schmitzschen Entwurfs für die Häuser in der König-Johann-Straße wird ja erwähnt, daß Bruno Schmitz als einziger Wettbewerbsteilnehmer für eine bestimmte Gebäudesituation an der Grenze des zu bebauenden Grundstücks im Anschluß an ein altes Gartengelände einen architektonischen Abschluß vorgesehen habe. Sodann sprächen für einen Zusammenhang die verwendeten Formen aus der Architektur des 18. Jahrhunderts, möglicherweise auch die dem Entwurf innewohnende Asymmetrie und nicht zuletzt das Entstehungsjahr. Auch wenn dieses Capriccio nicht direkt im Entwurfszusammenhang gestanden hat, so ließ sich Bruno Schmitz vielleicht durch diese spezielle Bauaufgabe dazu anregen.

Die durch einen gesprengten Dreiecksgiebel bekrönte Ädikula-Architektur mit gebogener Balkonbalustrade ruht auf zwei Stützen, die eine muschelartige Brunnenschale flankieren (Abb. 94). Der mit Kassetten unterlegte Rundbogen, der den Blick freigibt auf ein Postament mit Vase, wird flankiert von zwei Hermen, die flötenspielende Faune als Abschluß tragen. Im Giebelfeld, das als Sockel für die abschließende Putten-Vasen-Gruppe dient, ist das Thema der Zeichnung *expressis verbis* genannt: BEATUS ILLE QUI PROCUL NEGOTIIS. Man gewinnt den Eindruck, daß hier der Architekturentwurf auch als Vorwand dazu dienen sollte, mit dieser Darstellung auf die Könnerschaft des Zeichners zu verweisen. Ebenfalls klingt hier in der im Schatten eines Busches sitzenden, lesenden Frauenfigur eine erzählerische Randerscheinung

²⁰⁴DBZ, 19. Jg., Berlin 1885, S. 367-368

an. Es sei noch darauf hingewiesen, daß Bruno Schmitz diesen capricciohaften, stimmungsvollen Entwurf mit einer dem sonstigen Aufbau der Architektur widersprechenden Asymmetrie versah, indem er an der rechten Seite des Unterbaus eine Felsenformation bis in die Höhe der Balkon-Unterkante ansteigen ließ.

Bremen, Gedruckt bei Franz Lisch, 1887
Dresden, Katal. Neumann-Neubauer, 1887
Zürich, Tschudi, 1887 und 1892
Köln, Bredel, 1887-1888

Berlin, "Wettensäule", 1886 (Aufstellung 1889)

Im Herbst des Jahres 1886 beabsichtigte der Magistrat der Stadt Berlin, am Wettensbrunnen zu errichten. Da der Standort der Schloßplatz gegenüber wasserlos war, dachte man daran, die "Wettensäule", wie das Wettensbrunnen ganz allgemein genannt wurde, eine möglichst bei repräsentativen Form geben zu lassen. Der Magistrat wendete sich an den Berliner Architekten-Verein, der daraufhin diese Aufgabe zum Gegenstand einer "auktorierten" Preisbewerbung für seine Mitglieder machte. Die im "Centralblatt der Bauverwaltung" vom 9. Oktober 1886 bekanntgemachte Ausschreibung nannte die wichtigste Aufgabe der Bauaufgabe: "Es wünschenswert handelte es sich um die architektonische Gestaltung der Wettensäule, welche die verschiedenen Arten Thermenrunder, Brunnen, aber Windrose u. s. enthalten soll."¹⁰⁰ Ein genauer Lageplan sowie Zeichnungen einfacher abstrakter Entwürfe lagen in der Verhandlungsbücherei aus. Für die Bauwerksarbeiten bestand die Bewerber ungefähr einen Monat lang Zeit. Abgabetermin war der 11. November 1886.

Der Preis in Höhe von 500 Mark wurde Bruno Schmitz für seinen Entwurf "Diana" zugesprochen. Die weitere Durchführung übernahm das "Verwaltungsbüro". Insgesamt waren 23 Entwürfe eingeleistet worden, darunter auch die zweiten Schmitz'scher Entwurf, der durch die Jury zum Anteil eingeleistet wurde, von dieser Arbeit ist nur das kleine "Wettensäule" überliefert. Die Bewerber waren mit der notwendigen Themenstellung versehen, dem "Centralblatt der Bauverwaltung" berichtet, daß "beiderlei genannten noch eine größere Anzahl von aussergewöhnlich eigenartigen Bauentwürfen der schwerigen, neuartigen und bewegungsreichen Aufgabe, welche in dem angegebenen Entwurf eine hochinteressante Lösung von großer Form gefunden hat."¹⁰¹

Über diese architektonischen Entwürfe wurde kleine, farbige Nachbauten aus Tonmodell aus Braunschweig gefertigt (Abb. 96). Zwei architektonische Entwürfe sind abgezeichnet. Diese betreffen die Wettensäule und die Thermenrunder, auf denen sich ein Sockel, dessen Flächen außen

¹⁰⁰ MCH, v. 12, Berlin 1886, S. 405
¹⁰¹ MCH, v. 12, Berlin 1886, S. 405

B 3 In Berlin, selbständig

Berlin, "Wettersäule", 1886
Dresden, König-Johann-Straße, Hotel, 1886
Legnica (Liegnitz), Wirtschaftsgebäude, 1886
Düsseldorf, Tonhalle, 1886
Bayreuth, Grabmal für Franz Liszt, 1887
Dresden, Königl. Finanzministerium, 1887
Zürich, Tonhalle, 1887 und 1892
Köln, Bahnhof, 1887-1888

Berlin, "Wettersäule", 1886 (Aufstellung 1889)

Im Herbst des Jahres 1886 beabsichtigte der Magistrat der Stadt Berlin, ein Wetterhäuschen zu errichten. Da als Standort der Schloßplatz ausgewählt worden war, dachte man daran, der "Wettersäule", wie das Wetterhäuschen ganz offiziell genannt wurde, eine möglichst repräsentative Form geben zu lassen. Der Magistrat wandte sich an den Berliner Architekten-Verein, der daraufhin diese Aufgabe zum Gegenstand einer "außerordentlichen Preisbewerbung" für seine Mitglieder machte. Die im "Centralblatt der Bauverwaltung" vom 9. Oktober 1886 bekanntgemachte Ausschreibung nannte die wichtigsten Aspekte der Bauaufgabe: "Im wesentlichen handelt es sich um die architektonische Gestaltung der Wettersäule, welche die verschiedenen Arten Thermometer, Barometer, eine Windrose u. a. enthalten soll."²⁰⁵ Ein genauer Lageplan sowie Zeichnungen sämtlicher einzubauender Instrumente lagen in der Vereinsbibliothek aus. Für die Entwurfsarbeiten hatten die Bewerber ungefähr einen Monat lang Zeit, Abgabetermin war der 15. November 1886.

Der Preis in Höhe von 500 Mark wurde Bruno Schmitz für seinen Entwurf "Boreas" zuerkannt; fünf weitere Einlieferer erhielten nur das "Vereinsandenken". Insgesamt waren 23 Entwürfe eingeliefert worden, darunter noch ein zweiter Schmitz'scher Entwurf, der durch die Jury zum Ankauf empfohlen wurde; von dieser Arbeit ist nur das Motto "Wetterfest" überliefert. Die Bewerber waren mit der neuartigen Themenstellung gut zurechtgekommen, denn das "Zentralblatt der Bauverwaltung" berichtet, daß "außer den genannten noch eine größere Anzahl von ausgezeichneten eigenartigen Bearbeitungen der schwierigen, neuerdings erst hervorgetretenen Aufgabe, welche in dem preisgekrönten Entwurf eine hochvollendete Lösung von großem Reiz gefunden hat."²⁰⁶

Über quadratischem Grundriß ist die kleine Ädikula-Architektur aus Sandstein mit Bronzebeschlägen errichtet (Abb. 95, 96). Zwei umlaufende Stufen mit abgerundeten Ecken heben die Wettersäule über das Platzniveau, auf ihnen ruht ein Sockel, dessen Flächen außen

²⁰⁵CB, 6. Jg., Berlin 1886, S. 405

²⁰⁶CB, 6. Jg., Berlin 1886, S. 486

zwei Rosetten aus Bronze tragen, die ein leicht vertieftes Spiegelfeld mit runden seitlichen Einschwüngen flankieren. Auf einem Profil (Platte, Wulst) erheben sich die vier Öffnungen mit profilierter Ohrenrahmung, wobei der Baukörper samt den Rahmungen sich in elegantem Schwung von unten nach oben verjüngt; die Kanten sind abgeschrägt. Die Öffnungen sind mit einem segmentbogigen Sturz versehen, in dessen Mitte eine vegetabile Zier angebracht ist. Das Motiv des Bogens der Öffnungen mit den Meßinstrumenten wird in der Dachzone in plastisch-bewegter Art noch einmal aufgegriffen: auf jeder Seite springt ein geschweifeter Giebel mit kräftigem Profil vor, dessen eingezogener Sturz auch verziert ist. Zwischen beiden Bogenreihen befinden sich in den Seitenflächen Girlanden und andere Verzierungen aus Bronze, über den abgeschrägten Kanten befinden sich skulptierte Köpfe, wahrscheinlich die Winde der vier Himmelsrichtungen symbolisierend. Über den Giebeln sitzt ein quadratischer, an den Kanten abgeschrägter Sockel, über dem sich das kleine Runddach befindet, das mit ornamentierten Schilden versehen ist. Die Wettersäule trägt als Bekrönung eine mehrfigurige Puttengruppe, deren Mitglieder über einem niedrigen, profilierten Rundsockel eine Kugel halten, stützen oder auf ihr sitzen. Ein ähnliches Motiv hatte Bruno Schmitz bereits bei früheren Entwürfen als Abschluß von turmähnlichen Baugliedern oder Kuppeln benutzt. Mit diesem Werk hatte Bruno Schmitz die Zustimmung der Jury des Architekten-Vereins erhalten; als dieser 1896 gemeinsam mit der "Vereinigung der Berliner Architekten" das Buch "Berlin und seine Bauten" in zwei Bänden herausgab, war die Wettersäule sogar mit einer Abbildung darin aufgenommen worden und aus der kurzen Erwähnung geht hervor, daß diese Arbeit in Zusammenarbeit mit einem Bildhauer entstanden ist: "Der Entwurf zu dieser aus Sandstein hergestellten mit aufgehefteten Bronzeornamenten geschmückten Baulichkeit stammt von dem Architekten Bruno Schmitz aus Berlin her, während das Modell zu der das Wetterhäuschen krönenden Puttengruppe aus der Hand des Bildhauers N. Geiger, Wilmersdorf, hervorgegangen ist."²⁰⁷ Dieses frühe Werk des Architekten blieb das einzige, das Bruno Schmitz an seinem Wohnort Berlin als Auftrag der öffentlichen Hand zugesprochen bekam. In sämtlichen öffentlichen Wettbewerben, an denen er sich beteiligte, konnte er zwar in den folgenden Jahren jeweils Preise und Auszeichnungen erringen, den Ausführungsauftrag erhielt er nur in einem der kommenden Wettbewerbe, nämlich dem Wettbewerb für die "Bismarckwarte" in Berlin-Westend, deren Ausführung aber durch den Beginn des Ersten Weltkriegs und durch den Tod Bruno Schmitz' im Jahr 1916 verhindert wurde.

²⁰⁷Berlin und seine Bauten, hrsg. vom Architekten-Verein zu Berlin und der Vereinigung Berliner Architekten, Band I: Einleitendes. Ingenieurwesen, Berlin 1896, S. 47. Von Geigers Hand stammen wohl auch die anderen skulptierten Teile der "Wettersäule"

Dresden, Hotel in der König-Johann-Straße, 1886 (Entwurf)

Ungefähr ein Jahr nach dem ersten Wettbewerb wurde durch die "Dresdener Baubank" wurde ein neuer, dieses Mal nichtöffentlicher Wettbewerb ausgeschrieben für drei weitere Baublocks der König-Johann-Straße; der Abgabetermin war der 12. April 1886. Für die "Baugruppe II (Hotel)" erhielt Bruno Schmitz den ersten Preis, Herman & Martin/Dresden den zweiten und Giese & Weidner/ Dresden sowie Weidenbach & Käppler/Leipzig den dritten Preis. Dieser Entwurf von Bruno Schmitz ist in der "Architektonischen Rundschau" überliefert (Abb. 97, 98). Schliepmann datierte den Entwurf für das Hotel in das Jahr 1885 (Abb. 99). Da er auch erwähnt, daß Bruno Schmitz einen ersten Preis dafür erhalten habe, erscheint eine Verwechslung mit dem ersten Wettbewerb ausgeschlossen, seine Angabe ist folglich zu korrigieren.²⁰⁸ Aus nicht mehr zu klärenden Gründen jedoch wurde der Entwurf nicht ausgeführt.²⁰⁹

Dem kurzen Begleittext zur Publikation dieses Projektes in der "Architektonischen Rundschau" von 1888 ist zu entnehmen, daß "der Entwurf der Herren Professoren Giese & Weidner, Dresden" angekauft worden sei²¹⁰. Sicherlich wird es dem Selbstwertgefühl des ersten Preisträgers zuträglich gewesen sein, in diesem Wettbewerb seine ehemaligen Dienstherrn überrundet zu haben, bei welchen er ja nur wenige Jahre zuvor während der Ausführung der neuen Düsseldorfer Kunsthalle (1878-1881) vermutlich als Zeichner mitgearbeitet hatte, und die ja noch bei dem ersten Wettbewerb der König-Johann-Straße im Jahr 1885 vor ihm den ersten Preis erhalten hatten.

Der Entwurf zeigt ein viergeschossiges Gebäude zu elf (unterschiedlich breiten) Achsen, wobei die Außenachsen und die drei mittleren Achsen zu Risaliten ausgebildet sind. Der Mittelrisalit wird im Erdgeschoß durch eine Rustika, in den drei Obergeschossen durch ein der Fassade vorgelagertes, die Mittelachse flankierendes Säulenpaar hervorgehoben, das über dem Traufgesims einen gesprengten Dreiecksgiebel mit Kartusche trägt. In der Dachzone ist die gesamte Breite des Risalites durch zwei kleine Obelisken angezeigt, die durch zwei kleine geschwungene Mauerzüge auf einer niedrigen Attika mit dem segmentbogig geschlossenen Dachaufbau verbunden sind. Noch deutlicher wird die Vertikale in den Eckrisaliten betont, die eine bis in Firsthöhe reichende Attika mit Inschrifttafel tragen; diese Attika dient als Unterbau für kuppelartige Aufsätze, die von vier Obelisken eingefaßt sind. Diese Scheinkuppeln, die recht eigentlich als Klostergewölbe zu bezeichnen wären, werden nach oben durch hochovale Fenster und ein darüber befindliches, geschwungenes Postament mit Cippus abgeschlossen.

²⁰⁸Schliepmann 1913, Abb. S. 2

²⁰⁹Laut freundlicher Mitteilung durch Dr. Fritz Löffler/Dresden, vom 24. September 1983, der damals gerade mit der Abfassung seines Buches über die Dresdener Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts beschäftigt war.

²¹⁰AR. 4. Jg., Stuttgart 1888, 2. Heft, Taf. 4

Diesen vertikalen Dominanten bieten die horizontalen ein Gegengewicht, das im wesentlichen durch die ruhig wirkende Reihung der rustizierten Arkaden im Erdgeschoß erzeugt wird. Auch das Traufgesims, das lediglich im gesprengten Giebel des Mittelrisalites unterbrochen und in den Eckrisalten nach oben ausgebogen ist, kann einen Ausgleich erzeugen zu den die vertikalen Tendenzen unterstreichenden, die Achsen der drei Obergeschosse trennenden Pilaster. Die jeweils drei Achsen zwischen dem Mittelrisalit und den Eckrisaliten weisen fast überreiche Instrumentalisierung auf und sind durch gekuppelte Fenster verschiedener Größe und Gestaltung gegliedert. Auch die Gauben tragen unter gesprengten Segmentgiebeln gekuppelte Fenster.

Bei näherem Hinsehen sind einige Unterschiede zwischen dem Aufriß und der perspektivischen Ansicht zu erkennen, die aber nur Details betreffen und möglicherweise einer Überarbeitung für die Publikation zu verdanken sind. Abweichungen sind vor allem im Mittelrisalit (Fensterverdachungen, Balkon) und in der Gestaltung der Fenster des zweiten Obergeschosses feststellbar.

Insgesamt ist es dem Architekten wohl gelungen, der äußeren Erscheinung des Gebäudes, die durch die Anwendung von aus der Architektur des 18. Jahrhunderts stammenden Formen geprägt ist, einen würdevollen Charakter und überwiegend ruhige Ausgewogenheit zu verleihen, was ja ganz im Sinne des Auftraggebers gewesen sein dürfte. Andererseits ist es auch nicht zu übersehen, daß der Darstellung des Entwurfs eine gewisse akademische Trockenheit in den Einzelformen anhaftet.

Legnica (Liegnitz), Wirtschaftsgebäude, 1886 (Entwurf)

Der Bau "einer größeren Brauerei-Restoration" in Legnica/Liegnitz wurde in der "Deutschen Bauzeitung" vom 20. Oktober 1886 als Konkurrenzthema ausgeschrieben, der erste Preis des bis zum 31. Dezember 1886 offenen Wettbewerbs war mit 800 Mark, der zweite mit 500 Mark dotiert.²¹¹

Eindrücke einer Reise nach Italien scheint Bruno Schmitz in diesem Entwurf verarbeitet zu haben (Abb. 100). Der zweigeschossige Bau mit einem Pult- oder Walmdach steht auf einer ungefähr quadratischen Grundfläche, im Turm ist die zur Wohnung im Obergeschoß führende Haupttreppe enthalten. Manche Einzelheiten wie Dachform, Dachdeckung, Bogenstellungen und Fenster erinnern an ländliche Bauten Italiens. Unübersehbar bleibt jedoch der neu erdachte Zuschnitt der Fassaden, der keinen Zweifel an der Entstehung im späten 19. Jahrhundert läßt;

²¹¹DBZ, 20. Jg., Berlin 1886, S. 504

wir haben es nicht mit einer romantisierenden Imitation eines italienischen Ambiente zu tun, auch wenn die asymmetrische Ecklösung mit dem Turm eine sehr malerische Stimmung erzeugt.

Der Architekt hat die geographische Lage berücksichtigt - Legnica liegt ungefähr 70 km westlich von Wroclaw im heutigen Polen - indem er auf dem Gelände beispielsweise "überdeckte Sommercolonnaden" neben im "Winter verschließbaren massiven Colonnaden" vorsah. Orchesternische, Springbrunnen und ein großes Gartenrestaurant bilden den großzügig entwickelten Teil der Gastwirtschaft unter freiem Himmel. Das Haus birgt einen großen Hauptsaal, zwei Nebenräume, eine Tagesrestauration sowie die notwendigen technischen und sanitären Einrichtungen einer großen Gastwirtschaft (Abb. 101). Damit der Betrachter des Entwurfs den Blick ungehindert auf das Wirtschaftsgebäude richten kann, hat Bruno Schmitz die Möblierung und Bepflanzung des Gartens in der Darstellung nicht wiedergegeben und diese in der Ansicht weggelassenen Teile nur im Grundriß dargestellt. Auch die hier zu erkennende Mauer hat er weggelassen, bzw. ihre Entstehung durch die Figur des anscheinend munter darauflos arbeitenden Maurers angedeutet.

Bruno Schmitz erhielt für seinen Entwurf keinen der beiden Preise, hielt gleichwohl aber seinen Entwurf für so durchgearbeitet und gelungen, daß er ihn noch einige Jahre später publizierte.²¹² Erstaunlich dabei ist die Tatsache, daß für ein Wirtschaftsgebäude überhaupt eine öffentliche Konkurrenz ausgeschrieben wurde.

Sehr wahrscheinlich nutzte der seit 1885 in Berlin allein und selbständig tätige Architekt jede Chance, Aufträge zu erhalten, deren Entwürfe einigermaßen leidlich mit seinen ehrgeizigen Ambitionen in Deckung zu bringen waren. Die Publikationen in der "Architektonischen Rundschau", nur durch die uns ja manche Entwürfe überhaupt erhalten geblieben sind, sah ihr Autor sicherlich auch als eine Möglichkeit an, sein Werk in der Fachöffentlichkeit vorzustellen, auch wenn er auf das Erscheinen seiner Beiträge einige Zeit zu warten hatte.

In der Zeit zwischen 1885 und 1889 hatte Bruno Schmitz kaum Aufträge auszuführen und so konnte er sich der Arbeit an "freien" Entwürfen widmen. Während dieser Jahre unternahm er auch viele Reisen, darunter natürlich auch solche, die im Zusammenhang mit seinen wenigen Aufträgen oder Beteiligungen an größeren Wettbewerben standen (Abb. 102). Man muß wohl davon ausgehen, daß er neben seinen auftragsbezogenen Reisen der achtziger Jahre nach Italien und nach Österreich auch Fahrten in andere Länder unternommen hat; dafür aber gibt es keine Belege, einen Hinweis darauf gibt Albert Hofmann, der ganz knapp noch die Länder Holland, Belgien und Frankreich erwähnt.²¹³ Sicherlich hat Bruno Schmitz, wie die meisten Architekten der damaligen Zeit, diejenigen Gebäude oder Details, die ihn beeindruckten, in zeichnerischen Notizen festgehalten, aber es haben sich nur ganz wenige solcher Skizzen

²¹²AR, 5. Jg., Stuttgart 1889, 5. Heft, Taf. 33 und Begleittext (s.p., mit Grundriß)

²¹³DBZ, 50. Jg., Berlin 1916, S. 199

erhalten. Sind auch - wie gesagt - einzelne Stationen dieser Reisen nicht genauer zu ermitteln, was sicherlich sehr reizvoll für die Ableitung einzelner Motive sein könnte, so wird man doch davon auszugehen haben, daß Bruno Schmitz auf seinen Reisen ein sehr intensives Studium historischer, aber auch zeitgenössischer Architektur betrieb. Die Reisen waren Bruno Schmitz durch die Preisgelder der bereits gewonnenen Wettbewerbe und natürlich auch durch das Honorar für die wenigen ausgeführten Bauten ermöglicht worden.

Düsseldorf, Tonhalle, 1886 (Entwurf)

In Düsseldorf diente eine alte Gaststätte, das "Geislersche Lokal" seit 1863 als "Städtische Tonhalle", war aber im Lauf der Jahre zu klein geworden. Im Jahr 1886 beschloß der Stadtrat, einen Wettbewerb für einen Neubau auszuschreiben, da in der ganzen Stadt "ein gänzlicher Mangel an eleganten Räumlichkeiten für feine Gesellschaften" herrsche.²¹⁴ Der veranstaltete Wettbewerb war nicht öffentlich, wie einer Meldung der "Deutschen Bauzeitung" vom 23. Oktober 1886 zu entnehmen ist: "In einer (anscheinend beschränkten) Bewerbung um Entwürfe für den Ausbau der Düsseldorfer Tonhalle, an welcher dreizehn Architekten sich beteiligt hatten, haben die Entwürfe der Herren Bruno Schmitz-Berlin und vom Endt in Düsseldorf Preise davon getragen."²¹⁵ Aus dem Aufsatz Hugo Weidenhaupts über die Düsseldorfer Tonhalle, dem die sich hier anschließende Darstellung folgt, geht hervor, daß außerdem noch der gemeinsame Entwurf der Architekten Franz Deckers und Carl Hecker angekauft wurde. Allerdings erhielt keiner der Ausgezeichneten die Bauausführung und es wurde auch nicht einer der Entwürfe durch das Städtische Bauamt ausgeführt, sondern der Stadtbaumeister Westhofen wurde beauftragt, diese drei Entwürfe zu einem einzigen neuen umzuarbeiten, um auf diese Weise die Vorteile aller Projekte vereinigen zu können. Es war sicherlich für keinen der Preisträger erfreulich, lediglich als Ideenlieferant gedient zu haben, aber es geschah öfters und nicht nur in Düsseldorf, daß die Stadtväter unter dem Vorwand der Optimierung von Plänen lediglich Zeit und Geld sparen wollen. Über der Bearbeitung der Pläne starb der Stadtbaumeister, und sein Nachfolger Pfeiffhofen führte die vermengende Vereinheitlichung zu Ende. Nachdem dessen Bearbeitung nochmals überarbeitet worden war, wurde die "neue Tonhalle" in zwei Bauabschnitten bis zum Jahr 1892 ausgeführt. Da von dem Schmitzschen Entwurf nichts erhalten ist, läßt sich nicht feststellen, ob oder welche Teile davon in der Ausführung berücksichtigt wurden.

²¹⁴Zitiert nach: Hugo Weidenhaupt: Mit Jansens Garten fing es an. Vom Ausflugslokal zur ersten Tonhalle, in: Clemens von Looz-Corswaren (Hg.): Hugo Weidenhaupt: Aus Düsseldorfs Vergangenheit. Aufsätze aus vier Jahrzehnten, Düsseldorf 1988, S. 209-215, hier S. 212 (Erstveröffentlichung 1978).

²¹⁵DBZ, 20. Jg., Berlin 1886, S. 512

Bayreuth, Grabmal für Franz Liszt, 1887 (Entwurf)

Nach dem Tode von Franz Liszt entschloß sich die Stadt Bayreuth, wo er während der Festspiele am 31. Juli 1886 verstorben war, einen Wettbewerb für ein Liszt-Grabdenkmal im Stadtfriedhof auszuschreiben. Im November wurde das Ausschreiben veröffentlicht, der Abgabetermin war auf den 31. Januar 1887 festgesetzt worden; zwei Preise zu 800 und zu 500 Mark waren ausgesetzt.²¹⁶

Am 10. März 1887 tagte das Preisgericht, das aus dem Architekten Gabriel von Seidl/München, dem Bühnenmaler Paul Jonkowsky/Bayreuth, dem Kunsthistoriker Henry Thode, Oberbürgermeister Muncker und Stadtbaurat Schlee bestand, um über die 52 eingetroffenen Wettbewerbsbeiträge zu entscheiden. Zwei dieser Entwürfe wurden prämiert, keiner von beiden aber gelangte zur Ausführung. Zu einem späteren Zeitpunkt wurde dann eine Grabkapelle nach den Entwürfen des Jury-Mitglieds Gabriel von Seidl errichtet.²¹⁷

Den ersten Preis erhielt der Münchener Eugen Drollinger, den zweiten Bruno Schmitz (Abb. 103). In der "Architektonischen Rundschau" 1890 publizierte Bruno Schmitz diesen Entwurf (Abb. 104), vielleicht um seine Bemühungen um das Denkmal dieses berühmten Musikers der Fachwelt mitzuteilen und der Nachwelt zu erhalten.²¹⁸ Sylvia Habermann, die beide Entwürfe 1987 veröffentlichte, vermutete, daß der Wettbewerb "eine höfliche Geste gegenüber der Familie Wagner" gewesen sei.²¹⁹ Beide prämierten Entwürfe wurden angekauft und befinden sich heute im Stadtmuseum Bayreuth. Der Entwurf Drollingers sah eine antikisierende Baldachinarchitektur mit Kenotaph über quadratischem Grundriß vor. Das Schmitzsche Projekt eine ca. fünf Meter breite, ebenfalls freistehende Anlage mit in der Mitte hochgezogener Rückwand und niedrigen seitlichen Wänden, was unter Umständen auch eine Aufstellung an einer Mauer ermöglicht hätte. In dem Entwurf Bruno Schmitz' steht der Kenotaph über dem Grab auf Konsolen vor der Schauwand, die eine Tafel mit dem Namen des Verstorbenen und ein Reliefporträt trägt. Der Giebel ist dreieckig abgeschlossen, der Giebelspitze ist ein Kreuz vorgeblendet. Im Giebelfeld sind als Relief eine Lyra und Festons zu erkennen. Dieser Aufbau wird flankiert von zwei flammentragenden Balustern. In den Stirnseiten der Wangen ist jeweils ein Kreuz eingeschrieben, auf den vorderen Enden tragen sie Flammenschalen. Am Fuße des Postaments befindet sich eine lateinische Inschrift in Versalien:

²¹⁶DBZ, 20. Jg., Berlin 1886, S. 548

²¹⁷Diese Kapelle wurde 1945 zerstört und 1979, um 90° gedreht, rekonstruiert. Vgl. Ausstellungskatalog "Was aus Bayreuth hätte werden können. Ungebaute Bauwerke 1886-1925" (Bearb. S. Habermann), Bayreuth, Lüchau-Haus, 1987, S. 8, (=Schriftenreihe des Stadtmuseums Bayreuth, Heft 2)

²¹⁸AR, 6. Jg., Stuttgart 1890, Taf. 5

²¹⁹Sybilie Habermann: "Eine ganz colossale Concurrenz". Wettbewerb für das Grabdenkmal von Franz Liszt, in: Ausstellungskatalog "Was aus Bayreuth hätte werden können. Ungebaute Bauwerke 1886-1925" (Bearb. S. Habermann), Bayreuth, Lüchau-Haus, 1987, S. 6-9, hier S. 6 (=Schriftenreihedes Stadtmuseums Bayreuth, Heft 2)

S. P. Q. BAV. POSUIT. GR. DIVO LAUREA. RHAPS. DOCTORI. AMPLIFICATORI ET
FUND. VIV. MAGISTER DECR.

Über die zu verwendenden Materialien findet sich im Entwurf folgender Eintrag: "Die Ausführung des Denkmals ist in den Haupttheilen in Sandstein, die Tafel mit der Bezeichnung Franz Liszt ist in Syenit, und die obere Ornamentation mit dem Porträt-Medaillon in Bronzeuß, letzteres vergoldet, angenommen. Wenn die Mittel ausreichen, dürfte der Sakrophag (sic!) in Granit auszuführen sein."²²⁰

Schon am 12. März 1887 vermutete das "Bayreuther Tagblatt", daß aus Kostengründen dieses Denkmal wohl gar nicht realisiert werden würde. Diese Vermutung erwies sich als richtig, und erst einige Zeit später wurde die bereits erwähnte Grabkapelle nach Entwürfen des Jury-Mitglieds Gabriel von Seidl errichtet.

Dresden, Königlich Sächsisches Finanzministerium, Zoll- und Steuerektion,
1887 (Entwurf)

Bruno Schmitz hatte mit dem Entwurf (Abb. 105-107) für das Reichsgericht versucht, den gedanklichen Inhalt des Gebäudes auch in dessen äußerer Gestalt sichtbar werden zu lassen, doch ist er hier wohl zu weit von dem abgewichen, was das Urteil der Jury und der Fachgenossen noch als Gerichtsgebäude zugelassen hätte, indem er dem Gebäude einen auffälligen denkmalartigen Charakter verliehen hat.

Bei dem Bau eines königlichen Finanzministeriums stellte sich das Problem für Bruno Schmitz erneut, einen öffentlichen Verwaltungsbau zu gestalten. Daß er durchaus in der Lage war, die ästhetische Erscheinung des Gebäudes der Funktion anzupassen, ohne in den Zwang architekturtheoretischer Anwendungsregeln einer "sprechenden Architektur" zu geraten, hatte er ja bereits mit dem Entwurf für das Dresdener Hotel bewiesen, wo es ihm ja gelungen war, dem Bau eine ruhige, elegante und würdige Erscheinung zu geben.

Man hat den Eindruck, als ob sich der junge Architekt seine Wettbewerbsteilnahmen danach aussuchte, möglichst viele und unterschiedliche Bauaufgaben zu bearbeiten, und es läßt sich ja kein größerer Gegensatz denken als der zwischen einem Hotel und einem Finanzministerium, sieht man einmal von Gefängnis- oder Ingenieurbauten einmal ab.

Die Fassade des Finanzministerium ist fast völlig ohne Säulen und Pilaster gestaltet. Der gesamte Komplex ist um drei Höfe gruppiert, die zur Elbe hin gelegene Hauptfassade ist durch

²²⁰Dieser Eintrag befindet sich auf dem Entwurf links unten über Datierung und Signatur. "Berlin im Januar 87 Bruno Schmitz"; Feder auf Papier, 65 x 49,5 cm

einen mächtigen Risalit zu neun Achsen und zwei eigene einachsige Eckrisalite gegliedert. Die Wände des geböschten Sockelgeschosses und der drei sich darüber erhebenden Geschosse sind bis unter das Traufgesims mit Rustika versehen. Die Fenster im Erdgeschoß sind halbrund geschlossen.

Der Mittelteil der Hauptfassade ragt mit zwei turmähnlichen Aufsätzen über den Eckrisaliten weit über das Traufgesims heraus, was umso stärker wirkt, da der Architekt ein sehr flaches Dach für diesen Bau vorsah. Die über dem Mittelteil auch in die Tiefe geführte Attika kann durch das Fehlen einer sichtbaren Dachfläche daher auch wie die Brüstung einer Terrasse wirken.

Die Auffahrtsrampe im Erdgeschoß des Gebäudes wird durch einen von rustizierten Pfeilern getragenen Altan überdeckt, auf dem vier Figuren stehen. Mit den Kartuschen haltenden Figuren über den Eckrisaliten und dem Mittelrisalit der Seitenfassaden bilden sie den einzigen figürlichen Fassadenschmuck dieses großen Gebäudes.

Diese Konzentration in der Gestaltung muß man aber nicht nur auf die geäußerte Kritik zurückführen, denn sicherlich wollte der Architekt hier wieder ganz im Sinne der Bauaufgabe das Äußere formen. Offensichtlich hielt Bruno Schmitz ein nüchternes und ernstes, ja streng und fast abweisendes Äußeres für ein "Königlich Sächsisches Finanzministerium" für angemessen. Auch die Anklänge an italienische Vorbilder - man könnte hier etwa an den Palazzo Pitti in Florenz denken - können den klobigen, irgendwie auch ungehobelt wirkenden Eindruck kaum mildern. Auch steht die Form des Mittelbaus in zu großem Gegensatz zu den anderen Bauteilen. Gerade in diesem Bauteil hat der Architekt versucht, die Fassadengestaltung zu akzentuieren, aber es ist ihm nur in etwas unharmonischer Weise gelungen, den Aufbau der Wandfläche der beiden Obergeschosse des Mittelrisalits zu gestalten. Die Mittelachse und die beiden übernächsten Achsen sind etwas breiter bemessen und über den Dreiecksgiebeln der Öffnungen im ersten Obergeschoß hat Bruno Schmitz ein großes Thermenfenster im zweiten Obergeschoß plaziert, während die restlichen, alternierenden vier Achsen schmaler sind und daher wesentlich niedrigere Öffnungen mit Balustraden-Brüstungen haben. Diese letzten Endes aus einer Reihung des Palladio-Motivs entwickelte und wohl auf Fernwirkung hin angelegte Lösung wirkt nicht völlig überzeugend. In der auf den 16. Mai 1887 terminierten Ausschreibung erhielt Bruno Schmitz nach den Architekten Weisbach & Barth/Dresden den zweiten Preis, sein ehemaliger Kompagnon August Hartel den dritten.²²¹

Man muß dem Architekten vielleicht zugute halten, daß gerade dieser Wettbewerb eine recht schwierige Aufgabe stellte, da eine sehr große Anzahl fast gleicher Schreibstuben in einem Monumentalgebäude unterbringen zu waren. Als zusätzliche Schwierigkeit dieser Bauaufgabe wurden noch genannt: "Dabei fehlte es beinahe ganz an Räumen, welche nach Größe und

²²¹DBZ, 21. Jg., Berlin 1887, S.

Bedeutung geeignet waren, als architektonisches Hauptmotiv verwendet zu werden. Eine weitere Schwierigkeit, welche nicht ganz befriedigend überwunden werden konnte, bildete die Anlage einer Ministerwohnung."²²²

Die in der "Architektonischen Rundschau" von 1888 wiedergegebenen Entwurfszeichnungen sind nicht völlig einheitlich, denn Ansicht, Schnitt und Grundriß stimmen in einigen Einzelheiten nicht überein. In der Ansicht stehen beispielsweise Figuren auf dem Auffahrts-Altan, dagegen erscheinen im Schnitt an ihrer Stelle Vasen. Auffälliger aber sind die unterschiedlichen Ausformungen der großen Freitreppe. Unklar bleibt, ob diese Unterschiede als Angebote verschiedener Varianten (und Ausführungskosten) aufzufassen sind oder als verschiedene Planungszustände. Anscheinend hat Bruno Schmitz diese und auch die schon oben erwähnten Ungereimtheiten seines Entwurfs gespürt, denn er hat in winzigen Versalien auf die Wandung des vorderen Schiffes notiert: "Ist die Facade wirklich so verfehlt?"

Zürich, Tonhalle, 1887 (Entwurf) und 1892 (Entwurf)

Abweichend von der genauen chronologischen Schilderung wurde der Züricher Entwurf von 1892 in dieses Kapitel aufgenommen, da er aus dem ersten Projekt von 1887 entwickelt wurde, und, wie jener auch, nicht zur Ausführung gelangte. Ein weiterer Grund für die zusammengefaßte Darstellung ist die eng zusammenhängenden Geschichte beider Projekte. In der "Schweizerischen Bauzeitung" vom 12. Februar 1887 wurde der Wettbewerb als "interessante Ideen-Concurrenz" in Aussicht gestellt.²²³ Am 2. April 1887 war in derselben Zeitschrift das Programm für die "Neue Tonhalle in Zürich" ausgeschrieben, die Einlieferungsfrist wurde auf den 31. August festgesetzt, wobei "sich Architecten aller Nationalitäten betheiligen können."²²⁴ Im Programm waren im wesentlichen folgende Räumlichkeiten vorgesehen: "Ein großer durch zwei Geschosse gehender Concertsaal für etwa 1600 Personen" mit 775 m², ein kleiner Konzertsaal (320 m²), ein "Concert Pavillon mit grossem Saal" (780 m²), die nötigen Wirtschafts- und Verwaltungsräume, sowie Räume für die Musikschule; auch sollte eine Gartenanlage im Entwurf enthalten sein. Des weiteren wurden im Programm noch genaue Benutzungsanforderungen gestellt, die den Entwurf der Gesamtanlage zu einer schwierigen Aufgabe machten: "Ein besonderes Gewicht wird darauf gelegt, dass der große Saal und der Concert-Pavillon so disponirt werden, dass die Räume bei gewissen Anlässen leicht in der Weise zusammen benutzt werden können, dass der grosse Saal als Tanzlocal, der Pavillon als Speisesaal dienen kann. Aber auch die getrennte Nutzung zu musicalischen Zwecken soll ohne

²²²AR, 4. Jg. Stuttgart 1888, 7. Heft, Begleittext (s.p.)

²²³SchBZ, Bd. 9, Zürich 1887, S. 45

²²⁴SchBZ, Bd. 9, Zürich 1887, S. 88

gegenseitige Störung möglich sein."²²⁵ Auch für alle anderen Baulichkeiten waren präzise Forderungen aufgestellt worden.

Die Redaktion der "Schweizerischen Bauzeitung" war wie ^{die} der "Deutschen Bauzeitung" immer darum bemüht, auf das öffentliche Wettbewerbswesen so einzuwirken, daß klare Verhältnisse schon bei der Ausschreibung einer Konkurrenz spätere Unregelmäßigkeiten verhindern sollten. Der heikelste Punkt war - damals genauso wie heute - die Übertragung der Bauausführung auf den Gewinner des Wettbewerbs. Schließlich, so lautete die Forderung der Architekten, sollten die Preisrichterkollegien von Fachleuten majorisiert sein, und der Sieger sollte auch die Bauausführung übertragen bekommen, ohne daß der Bauherr oder Teile der Jury später abweichend votieren konnten. Im Falle der Züricher Tonhalle war die Redaktion der Fachzeitschrift vom eingeschlagenen Verfahren so sehr angetan, daß sie aufgrund der anscheinend nur selten anzutreffenden Vorbildlichkeit der Ausschreibung die Gründe des Lobes auch benannte: "Erstens fordert dieselbe (die Konkurrenz, d. Verf.) durch die schöne, anregende Aufgabe, die hier gestellt wird, förmlich zur Betheiligung auf. Zweitens ist sie dem Sinn und Geist unserer Grundsätze für das Verfahren bei öffentlichen Concurrenzen so genau angepaßt, dass sie für zukünftige Preisbewerbungen geradezu als Muster hingestellt werden darf."²²⁶ Das Preisgericht bestand aus den Architekten André/Lyon, Auer/Wien, Friedrich Bluntschli/Zürich, A. Geiger/Zürich und B. Recordon/Lausanne.²²⁷ Die Jury tagte am 19. und 20. September 1887 und wählte aus den 62 eingekommenen Entwürfen einen ersten und drei gleichrangige zweite Preisträger aus: "1. Preis (2000 Fr.) Nr. 27, Motto >Belvedere<. Verfasser: Georg Braun in Berlin, 2. Preis (1000 Fr.), Nr. 34, Motto "Amor musicam docet", Verfasser Architect Julius Kunkler jun. in St. Gallen, 2. Preis (1000 Fr.) Nr. 51, Motto "W" Architect W. Martin in Riesbach, 2. Preis (1000 Fr.) Nr. 60, Motto "XX", Verfasser Architect Eugen Meyer, Paris." Die Entwürfe dieser Teilnehmer und drei "Ehrenmeldungen" der Architekten Albert Müller/Zürich, G. Weidenbach & A. Kämpfer in Leipzig sowie Georg Frentzen/Aachen²²⁸ wurden im "Börsensaal" bis zum 29. September 1887 ausgestellt. Die Redaktion der "Schweizerischen Bauzeitung" vermutete sogleich einen "Pseudonymus" unter dem Namen Georg Braun, "denn ein Architect dieses Namens, der im Stande wäre, eine so schöne, durchgearbeitete und mit solcher hohen zeichnerischen Begabung ausgeführte Arbeit zu liefern, gibt es unseres Wissens in Berlin nicht. Wir vermuthen unter diesem Namen einen deutschen Architecten, der schon aus einer Reihe von Preisbewerbungen ehrenvoll hervorgegangen ist."²²⁹ Sehr anerkennend wurde in der Fachzeitschrift über den Entwurf geurteilt (Abb. 108-112). Der Verfasser habe den Bau so plaziert, daß der Großteil des zur Verfügung stehenden

²²⁵SchBZ, Bd. 9, Zürich 1887, S. 88

²²⁶SchBZ, Bd. 9, Zürich 1887, S. 89

²²⁷SchBZ, Bd. 9, Zürich 1887, S. 108

²²⁸SchBZ, Bd. 10, Zürich 1887, S. 83

²²⁹SchBZ, Bd. 10, Zürich 1887, S. 82

Geländes für die Gartenanlagen genutzt werden könnte. Auch sei die Auflage, alle größeren Veranstaltungsräume wahlweise getrennt oder gemeinsam nutzen zu können, erfüllt worden. Auch die Gesamtanlage wurde positiv bewertet: "Die Terrassen-Anlage ist direct mit dem Gebäude verbunden und so mit dem Garten sowohl, als mit ersterem in Beziehung gebracht, dass alles als ein harmonisches Ganzes wirkt."²³⁰ Als besondere Einzelheit wurde in der kurzen Vorbesprechung noch hervorgehoben, daß die Fenster im niedrigen Teil des Pavillons als in den Boden versenkbare geplant waren.

Bruno Schmitz hat den Baukomplex eng mit der Gartenanlage durch eine klare Terrassierung verbunden. Der Baukörper wird durch einen großen quergelagerten Baublock und einen daran gefügten, zur Seeseite hin halbrund abgeschlossenen Teil gebildet. An den Seiten endet der quergelagerte Gebäudeteil, der u. a. den Haupteingang, das Vestibül, den großen und einen kleinen Konzertsaal sowie eine "Restauration" birgt, in einer kreuzförmig angeordneten dreiflügeligen Anlage, deren Mittelrisalite sehr ähnlich gestaltet sind: Die dreiachsigen Fassaden sind im Erd- und Obergeschoß mit Rundbogen-Öffnungen versehen und durch einen Dreiecksgiebel mit Wappenkartusche abgeschlossen, wobei im Obergeschoß eine sehr flache Loggia entsteht. In der Seitenansicht sind sieben Achsen mit flankierenden Mauerflächen zu sehen. Im Erdgeschoß sind die zwei den Risalit flankierenden Achsenpaare als Raumteil fast bis zur Straßenflucht des Risalits vorgezogen, im Obergeschoß tragen sie durch Lauben bedeckte Balkons. Die nach der Längsachse des Gebäudes ausgerichteten Fassaden sind nur fünfachsige und haben im Erdgeschoß Rechteckfenster mit quadratischen Fenstern darüber. Die Rundbogenstellung des Obergeschosses erreicht nicht dieselbe Höhe wie die des Risalits an der Seitenfassade; die Differenz wird wie im Erdgeschoß durch quadratische Öffnungen ausgeglichen. Auch ist das Obergeschoß nicht als flache Loggia ausgebildet, sondern die Bogenstellungen sind durch Wandzungen von einander getrennt, so daß drei kleine Balkons mit Balusterbrüstung entstanden sind.

Die breit entwickelte, dem Seeufer abgewandte Hauptfassade ist nicht dokumentiert, und zumindestens für deren seitliche Risalite wird man eine ähnliche Gestaltung wie die der Seitenfassade annehmen dürfen. Aus dem in einer kleinen Abbildung überlieferten Grundriß²³¹ läßt sich auch - wenigstens ungefähr - die Gestaltung der Fassadenmitte rekonstruieren: Dem Erdgeschoß war zwischen den beiden seitlichen Risaliten eine fünfachsige Säulenhalle vorgestellt, die auch als "Sommer-Foyer" genutzt wurde und vom Obergeschoß aus als Terrasse zu betreten war. Der zweite große Bauteil, der "Concert-Pavillon", schloß sich in der Längsachse als großes Halbrund an. In der Dachzone wurden die beiden Bauteile dadurch zu einem Gebäude vereinheitlicht, daß der Architekt vom Satteldach des Querbaus im rechten Winkel ebenfalls ein Satteldach ansetzte, dessen First bis über den Mittelpunkt des Halbrunds reichte,

²³⁰SchBZ, Bd. 10, Zürich 1887, S. 82

²³¹SchBZ, Bd. 10, Zürich 1887, S. 82

wo eine Laterne das Kegeldach des "Concert-Pavillons" bekrönte. Die Dächer waren durch verschiedene geformte und unterschiedlich gefärbte Ziegel ornamentiert.

Am Übergang des Bauteils mit dem "Concert-Pavillon" zum Halbrund ist auf jeder Seite ein Turm über quadratischem Grundriß plaziert., der allerdings erst ab der Traufe als eigenständiger, schlank aufragender Bauteil in Erscheinung tritt. Über einem kleinen Austritt am oberen Ende wird der Turm durch einen Kranz von Kragsteinen, die auf lang ausgezogenen Konsolen ruhen, zu einem Umgang erweitert. Auf dieser Plattform befindet sich ein weiterer Aufbau mit einem kleineren Umgang über einem Rundbogenfries. Der sich ab hier erhebende, einem Glockenstuhl nachempfundene Teil wird durch eine ziegelgedeckte Haube mit Kugel als Schlußzier bedeckt.

Das bereits in den Seitenfassaden des Kopfbaus angewandte Motiv der hohen Rundbogenöffnungen im Erdgeschoß mit darüber befindlicher Terrasse ist in den gerundeten Wänden des "Concert-Pavillons" wieder aufgenommen. Im Scheitel des Halbrunds unterbricht eine bis über die Traufe reichende Nischenarchitektur diese Terrasse. Die Nische wird von zwei Schmuckpfeilern eingefäßt, deren verzierte Endungen über Firsthöhe aufragen. Der Nische ist eine rechteckige Plattform vorgelagert, die auf zwei Eckpfeilern und zwei eingestellten Säulen ruht. Am Fuß dieser Plattform befindet sich an der gebogenen Abschlußwand des Bassins eine dreistufige Kaskade, die von mehreren wasserspeienden Figuren besetzt ist, deren Wasser sich in ein großes Bassin ergießt. Das Bassin ist von Beeten eingefäßt, weiterhin sind auf dem Freigelände sind noch zwei Treppen mit zwei gegenständigen Läufen, Baumreihen und Pergolen zu erkennen.

Die Innenausstattung läßt sich kaum rekonstruieren, lediglich die Schnitte bieten einige Anhaltspunkte. Die Treppen des Haupteingangs, der an der linken Seite, und nicht in der Hauptfassade lag, waren z.B. von Meereswesen flankiert. Der große Saal hatte in den Ecken vier große Figurennischen, in den Lünetten der fünf Joche waren Ovale mit Büsten angebracht, wohl Musiker-Porträts darstellend; dem Eingang zum großen Saal gegenüber war eine Orgel vorgesehen. Auch im "Concert-Pavillon" gab es wahrscheinlich im Obergeschoß zwei Figurennischen, die Fläche des Gewölbeansatzes war mit Inschrifttafeln, Wappenkartuschen, Figuren und möglicherweise auch mit Bildfeldern geschmückt. Ob diese skizzenhaften Angaben auch einem vielleicht vorhandenen Ausführungsentwurf entsprachen, läßt sich heute nicht mehr entscheiden; Änderungen muß man in Betracht ziehen, denn Bruno Schmitz korrigierte oft bis zur letzten Minute, so daß des öfteren Abweichungen in Einzelheiten auch innerhalb der einzelnen Teile des Entwurfs festzustellen sind. In dem anläßlich des Berichts über diese Konkurrenz veröffentlichten Querschnitt, auf dem auch die Schilderung der Innenausstattung beruht, hat Bruno Schmitz als Abschlußzier der Turmhelme Delphine angegeben, während in der perspektivischen Ansicht Kugeln zu sehen sind.

Als am 21. September die Jury ihr Urteil fällte, wurde allein das Projekt Nr. 27 (Motto: "Belvedere") - wie oben erwähnt - durch einen ersten Preis ausgezeichnet. In der Begründung der Jury heisst es zum Projekt von Bruno Schmitz alias Gregor Braun: "Dieses Projekt zeigt auf den ersten Blick in Grundriss und Façadenausbildung die volle Beherrschung des der Arbeit zu Grunde liegenden Gedankens. Um die Hauptsache, den Kernpunkt, den man wol den grossen Concertsaal nennen darf, gruppieren sich in durchaus richtiger Weise alle übrigen Räume. Auch hier wie bei Nr. 51 ist der Pavillon in Halbkreisform an den Saal angelehnt, in glücklicher Weise getrennt durch einen Zwischentract, die drei Durchgänge und Buffeträume enthalten. Recht zweckmässig erscheint der Gedanke der Gallerie- und Terrassenanlagen auf 1. Etage des Pavillons, von wo aus in ungestörter Weise die herrliche, ja unvergleichliche Aussicht auf den See, die lieblichen Ufer und den grossartigen Alpenkranz genossen werden kann. (...) In der Form und architectonischen Ausbildung des grossen Saales mit den ausserhalb und in mässiger Höhe sich befindenden Gallerien ist der richtige Typus für einen Concertsaal speciell für unsere Verhältnisse getroffen. Die Innendecoration ist bescheiden, nicht aufdringlich, aber von guter Wirkung. Die Treppenanlagen sind zweckmässig, übersichtlich angelegt und gestatten eine rasche Entleerung nach den verschiedenen Richtungen hin. Die Musikschule in besonderem Flügel und mit eigenem Eingang hat die ihr gebührende Berücksichtigung gefunden. Die Façadenausbildung ist dem Grundrisse entsprechend, in klarer und bestimmter Weise spricht sich der Charakter des Gebäudes in der gewandten Darstellung des Gedankens aus. Der Pulsschlag freudiger Lebenslust ist in der äussern Erscheinung, wie in der ganzen Gestaltung des Ausgeländes, den Terrassen mit Gartenanlage fühlbar. Selbst eine etwas einfachere Formbehandlung im Aeussern mit etwelcher Modification der Thurmbauten würde der Wirkung keinen Eintrag thun, dieselbe angesichts der herrlichen Natur wol eher erhöhen. Wenn wir an dem Projecte etwas auszustellen haben, so beschränkt sich das auf Weniges. Der kleine Saal erscheint uns zu langgestreckt und es würden wol zweckmässigerweise die Seitengallerien mit derjenigen von dem kleinen Saale zu verbinden sein. Auch einige Aborte sollten in der 1. Etage mehr untergebracht werden. Im Garten dürfte angesichts des herrlichen Sees das dort angelegte Bassin kleinlich erscheinen und würde besser wegbleiben. Dagegen muss gerade hier hervorgehoben werden, wie durch den Versuch der Terrassirung des Vorgartens nicht nur Leben und Bewegung in die Anlage gebracht wird, sondern auch der Ausblick in die Nähe und Ferne von allen Räumen und Plätzen der ganzen Bauanlage aufs Beste ermöglicht werden kann."²³²

Das ausführliche Lob der mit renommierten Fachgrößen besetzten Jury blieb jedoch nicht unwidersprochen. Wiederum war es die "Deutsche Bauzeitung", die mit Kritik nicht zurückhielt und Bruno Schmitz sogar zu einer öffentlichen Erwiderung veranlaßte. Die "Schweizer

²³² Das Urteil der Jury wurde erst Ende Oktober veröffentlicht: SchBZ, Bd. 10, Zürich 1887, S. 105-108, hier S. 108.

Bauzeitung" veröffentlichte die Kritik am 15. Oktober 1887: "Die interessante Arbeit verdankt ihre Auszeichnung wol in erster Linie der trefflichen Grundrisslösung. Mit grosser Schönheit eint die Anordnung des Entwurfes eine anscheinend in allen Einzelheiten ausgereifte Zweckmässigkeit; alle Bedingungen der Zugänglichkeit und der passenden Verbindung bezw. des Abschlusses der Haupträume unter einander sind erfüllt: Nebenräume sind in reicher Zahl und guter Anordnung vorhanden. Leider, dass gegenüber diesen Vorzügen die Gestaltung des Aeusseren an einem schweren Bedenken krankt. Nicht, dass sie Schönheit der Formen und Verhältnisse missen liesse oder für die Bestimmung des Gebäudes nicht bezeichnend wäre: sie ist vielmehr mit grosser künstlerischer Kraft erfunden, wie der Grundriss der Anlage. Aber sie zeigt in der Anlage des von zwei Thürmen begleiteten Pavillons mit dem Wasserbecken davor eine so große Aehnlichkeit mit dem Mittelbau des *Pariser Trocadero-Palastes*, dass sich die Züricher Bauherren doch wol kaum dazu verstehen dürften, die Anlage in dieser Form zur Ausführung zu bringen. In den Einzelformen der Pavillon-Architectur sind natürlich Abweichungen von jenem Vorbilde vorhanden, während die Form der Thürme ihm gleichfalls sehr nahe verwandt ist. Es war wol nur Mangel an Zeit, welche den Künstler zu einer derartigen Anleihe veranlasst hat, die nach unsern Anschauungen die Grenze des Zulässigen weit überschreitet, ihm aber glücklicher Weise in den Augen der Preisrichter nicht geschadet hat. Hoffentlich gelingt es ihm bei nochmaliger Durcharbeitung seines Entwurfes, dem wir im Uebrigen die Ausführung nur wünschen können, auch in dieser Beziehung eine selbständige Lösung zu finden."²³³ Diese Kritik ist in der generellen Einschätzung durchaus gerechtfertigt, wie ein Vergleich mit der gewaltigen Halbrondade des Trocadero zeigt (Abb. 113). Allerdings gibt es in den Einzelformen keine Übereinstimmung, wie es die Kritik auch vermerkte.

Das Pariser Ausstellungsgebäude, 1878 nach Entwurf der Architekten Davioud und Bourdais errichtet²³⁴, enthielt im Mittelbau einen Festsaal für 4.500 Personen und das "Ethnographische Museum", in den vom Kopfbau ausgehenden halbelliptischen Flügelbauten waren eine Gipsabgußsammlung und das Kambodschamuseum untergebracht. Bis auf den Festsaal bot der Trocadero-Palast keine vergleichbaren Funktionen, auch die Proportionen und der Grundriß sind mit dem Tonhallen-Entwurf nicht zu vergleichen. Als vergleichbar sind also die Kombination von halbrundem Bauteil mit Kegeldach, mit seitlichen Türmen und die besondere Gestalt der Türme festzuhalten. Als Vorbild für den Stil des Trocadero ließ sich, zumindest in der Einschätzung durch die Zeitgenossen, nicht eine Epoche oder eine Region schlüssig heranziehen. Paul Sédille, der in der Gazette des Beaux-Arts 1878 über die Architektur des Trocadero schrieb, antwortete auf die Frage, ob man den Stil byzantinisch, arabisch,

²³³SchBZ, Bd. 10, Zürich 1887, S. 98

²³⁴Vgl. Louis Hautecoeur: *La fin de l'architecture classique 1848-1900*, Paris 1957, S. 391-393 (=Ders., *Histoire de l'architecture classique en France*, Tome VII)

romanisch, griechisch oder florentinisch zu nennen habe, daß er all dies zusammen sei, daß er aber gleichzeitig auch gar nichts von diesen habe, denn der Trocadero gehöre zu den modern zu nennenden Gebäuden, die nicht alte Formen imitieren, sondern die die den Stilen zugrunde liegende Prinzipien anwenden.²³⁵ Der Trocadero war bei der Weltausstellung 1878 das Gegenstück zur großen Anlage der Ausstellungshallen, die ihrerseits als Ingenieursbauten ebenso weltweite Beachtung fanden.

Im folgenden sei die Erwiderung Bruno Schmitz' auf die Kritik der "Deutschen Bauzeitung" vollständig wiedergegeben, da sie eine der seltenen Quellen ist, in welcher der Architekt sein Verhältnis zu Vorbildern und deren Einfluß auf seine Entwürfe mit eigenen Worten schildert: "Die vor einiger Zeit in der >Deutschen Bauzeitung< erschienene Kritik des an erster Stelle prämierten Projectes für die Züricher Tonhalle, hätte mich in Folge ihrer Tendenz einer Erwiderung überhoben. - Heute, nachdem ich bemerkt habe, dass diese Kritik in die >Schweizerische Bauzeitung< übergegangen, leiste ich einer an mich ergangenen Aufforderung Folge, und erwidere für die Leser dieser Fachschrift Nachfolgendes: Es ist mir nach den angestrengtesten Vergleichen meines Entwurfs mit dem Pariser Trocadero-Palaste nicht möglich, im Grundriss und Inhalt meines Projectes, in der Verbindung der Anlage mit den Terrassen, dem Wasserbecken, überhaupt dem ganzen Garten eine solche Uebereinstimmung mit dem Pariser Bauwerk zu entdecken, welche von einer Copie zu reden die Berechtigung gäbe. - Es ist mir ebenfalls nicht gelungen, in den angewandten Architectur-Motiven (ich will vorläufig von den Thürmen absehen) auch nur im Entferntesten eine Anlehnung an das >Pariser Vorbild<, wie die >Deutsche Bauzeitung< sich auszudrücken beliebt, herauszufinden, sodass ich die Meinung ausdrücken darf, dass sich die Mehrzahl aller objectiv Denkenden mit der >D.B.<, welche die Urheberschaft meiner Composition kritisirt, in Widerspruch befindet. Aus dem von mir nach sorgfältigsten Studien aus den Bedingungen und der Platzwahl hergeleiteten Grundrisschema, speciell aus dem nach der Seeseite halbrunden Abschluss des Pavillons, welches in mannichfältigster Variation bei der vorliegenden Concurrenz vielfach zu Tage trat (so auch bei der Mehrzahl der prämierten Projecte), ergibt sich wie ebenfalls die publicierten Pläne ersichtlich machen, die Anwendung von Thürmen zu Seiten des Halbrund, wozu ausserdem der Character der Aufgabe, die Nähe des Sees, die herrliche Aussicht, unbedingt herausfordert. - Ich habe beim Projectieren meiner Arbeit eine Zeichnung des Trocadero nicht zur Hand gehabt; ich war mir jedoch bewusst, dass Thürme in Verbindung mit dem Rundtheil des Pavillons im Allgemeinen in der Silhouette eine Erinnerung an den mehrgenannten Pariser Saalbau ergeben, ohne jedoch bis heute der Ueberzeugung zu leben, dass ich copirt habe.

²³⁵Vgl. Paul Sédille: L' architecture au Trocadero, in: Gazette des Beaux-Arts, 1878, S. 918-930, hier S. 928

Zeigen die Thürme, wie ich zugebe, in der Silhouette eine Verwandtschaft mit denjenigen des Trocadero, so ist auch diese nur eine zufällige, denn wie ich nicht verhehlen will, hat mir für deren Durchbildung der schlanke Thurm des Palazzo publico, auf der Piazza del Campo zu Siena vorgeschwebt! Da es nur, wie mir jeder Einsichtige zugestehen wird, allein die Thürme sind, welche, um die Erinnerung an den Trocadero nicht aufkommen zu lassen, einer mir jedenfalls nicht allzuschwer fallenden Aenderung unterzogen werden müssen, so frage ich: >Wozu der Lärm?!<

Die Kritik schliesst mit den Worten - dass mir die >Anleihe< in den Augen des Preisgerichts >glücklicher Weise< nichts geschadet hätte; - man kann dies so auffassen, als hätte die Jury mir nur unglücklicher Weise, nämlich in Unkenntnis der vermeintlichen Uebereinstimmung mit dem Trocadero den Preis ertheilt; demgegenüber glaube ich mich zu der Behauptung berechtigt, dass dem ganz einwandfreien Preisgericht (dem als Architekten Bluntschli - Zürich, Auer-Wien, André-Lyon, Geiser-Zürich, Récordon-Lausanne, angehörten), dem gegenüber sich mein Project gegen mehr als 60 Concurrenten zu behaupten hatte, - der Trocadero gewiss ebenso gut bekannt war, als dem Kritiker der >Deutschen Bauzeitung<. Berlin, den 25. Oktober 1887. Georg Bruno Schmitz.²³⁶

Vor allem der Schluß dieser Stellungnahme hat die Redaktion der "Deutschen Bauzeitung", vertreten durch K. E. O. Fritsch, zu einer nochmaligen Äußerung veranlaßt, denn hier hatte Bruno Schmitz die Kritik wohl falsch interpretiert. Um die Stichhaltigkeit der Kritik nachweisen zu können, wurde der Entgegnung eine Abbildung beigegeben, die wiederum die Gartenseite des Trocadero, die große Rotunde mit dem Bassin zeigt, und die behauptete Übereinstimmung klar veranschaulicht.

Allerdings unterließ man es, auch eine Ansicht der Fassade zu zeigen, die völlig andere Gestaltungsprinzipien aufweist (Abb. 115); ebenso hätte die Wiedergabe eines Grundrisses oder einer Luftansicht (Abb. 114) die Unterschiede in Form und Komposition zeigen können, denn der Trocadero-Palast besteht nur aus der (halben) Rotunde, einem lediglich der Ausdehnung der Turmuntergeschosse entsprechenden Bauteil mit der geraden Fassade und den beiden seitlichen, elliptisch geschwungenen Flügeln (Abb. 116). Die "kurze Erwiderung" von Fritsch lautet folgendermaßen: "Wenn wir gesagt haben, dass die Verwandtschaft der Schmitzschen Fassade mit derjenigen des Pariser Trocadero-Palastes dem Verfasser in den Augen der Preisrichter >glücklicher Weise< nicht geschadet habe, so haben wir damit selbstverständlich *nicht* andeuten wollen, dass jene Verwandtschaft von den Preisrichtern übersehen worden, geschweige denn, dass diesen der Trocadero-Palast nicht genügend bekannt gewesen sei. Ein solcher Vorwurf wäre in der That mehr als gewagt gewesen, da man die Kenntniss jenes für die neuere Richtung der französischen Baukunst so bezeichnenden Werkes

²³⁶SchBZ, Bd. 10, Zürich 1887, S. 109

wol von jedem halbwegs gebildeten Architecten voraussetzen darf. Wir wollten einfach unserer Vermuthung und zugleich unserer Befriedigung Ausdruck geben, dass jener Mangel an Originalität, gegenüber den anderen, auch von uns aufs wärmste anerkannten und gewürdigten Vorzügen des Entwurfs und angesichts der in dem selben geoffenbarten künstlerischen Kraft des Verfassers, den Preisrichtern nicht erheblich genug erschienen ist, um die Arbeit deshalb auf eine geringere Rangstufe herabzusetzen. Dieselben werden, wie wir annahmen und noch heute annehmen, vielmehr der auch von uns getheilten und ausdrücklich hervorgehobenen Ansicht gewesen sein, dass es einem Künstler von der Begabung des Verfassers bei weiterer Durchbildung des Entwurfes für die Zwecke der Ausführung unmöglich schwer fallen könne, auch der äusseren Erscheinung des Bauwerks die wünschenswerthe Selbständigkeit zu verleihen.

Ueber die Frage, ob der Pariser Trocadero-Palast Herrn Schmitz in Wirklichkeit als >Vorbild< vergeschwebt habe - von einer >Copie< haben wir nicht geredet - oder ob die Verwandtschaft seines Entwurfs mit jenem nur als eine zufällige zu betrachten sei, möchten wir um so weniger in eine weitläufige Erörterung eintreten, als die von uns angesprochenen Bedenken gegen die Zulässigkeit der Anlehnung an ein solches Vorbild keineswegs einen persönlichen Vorwurf bezweckten, sondern rein sachlich gemeint waren.(...)

Hier, wie in dem Schmitzschen Entwurfe ein halbrunder beziehungsweise polygonaler aus einer Gebäudemasse vorspringender Saal, dem sich ein Wasserbecken mit Springbrunnen-Anlage vorlegt. Der Saal in halber Höhe von einem flach gedeckten Seitenschiff umgeben, im Dach mit einer Laterne bekrönt und in der Wurzel von zwei Thürmen eingefasst. Die Einzelheiten der architectonischen Ausbildung - bis auf die Thürme - weichen freilich sehr von einander ab, aber wir hatten auch nur auf diese nähere Verwandtschaft der Thürme hingewiesen, im übrigen aber lediglich von der Aehnlichkeit der >Anlage< gesprochen.

Ob eine andere Gestaltung der Thürme genügen wird, um bei dem Entwurfe jede Erinnerung an den Trocadero-Palast auszuschliessen, überlassen wir gerne dem Urtheil der >Einsichtigen<, dem wir uns jederzeit völlig unterwerfen. Es ist im übrigen Sache der Empfindung, ob man sich durch eine solche Erinnerung stören lassen will oder nicht. Man hat, wie die zahlreiche Nachkommenschaft vieler berühmter Bauten zeigt, in früheren Jahrhunderten hierauf verhältnissmässig geringen Werth gelegt. Unsererseits müssen wir uns in diesem Punkte zu einer etwas grösseren Empfindlichkeit bekennen. Und nur aus dieser Empfindlichkeit hieraus sind wir - ohne Ansehung der Person - veranlasst worden, in der fraglichen Sache seinerzeit uns zu äussern."²³⁷

²³⁷SchBZ, Bd. 10, Zürich 1887, S. 121

Die Entscheidung über Ausführung des Baues wurde jedoch nicht umgehend gefällt, woran aber nicht der öffentliche Disput über Anleihe, Verwandtschaft und Kopie schuld war. Vielmehr gab es innerhalb der Züricher Bürgerschaft verschiedene Meinungen über den Bauplatz der neuen Tonhalle. Eine Fraktion wollte den Neubau an der Stelle der alten Tonhalle errichten, eine andere wollte die neue Tonhalle auf einem unbebauten Grundstück in Enge, einer kleinen Nachbargemeinde errichten. Überhaupt war es zu dieser Ausschreibung deswegen gekommen, weil die Bürger Engens eine Insel mit Konzertpavillon anlegen wollten, worin die Züricher eine Konkurrenz für ihre alte Tonhalle erblickten. Die ursprünglich vorgesehene Renovierung der alten Tonhalle hatte sich nach einer Prüfung als zu aufwendig erwiesen. Die Diskussion über den Tonhallen-Neubau wurde schließlich auch mit der Schaffung einer neuen Quai-Anlage verbunden, was zu einer intensiven Auseinandersetzung über die Planung und die Entwicklung der Stadt führte. So wird z.B. in der "Schweizerischen Bauzeitung" erwähnt, daß "die Tonhallen-Angelegenheit die Einwohnerschaft von Zürich in einer Weise in Anspruch genommen (hat), wie dies bei der Errichtung öffentlicher Bauwerke in unserer Stadt noch kaum vorgekommen ist."²³⁸

Im Programm für den Wettbewerb des Jahres 1887 waren zwei mögliche Bauplätze vorgesehen gewesen, nämlich jener der alten Tonhalle und jener in Enge. Sechs der sieben preisgekrönten Entwürfe hatten den neuen Bauplatz in Enge vorgesehen, da er im Gegensatz zum alten Tonhallen-Grundstück von annähernd symmetrischem Zuschnitt war. Das Preisgericht sprach in seinem Urteil noch die Empfehlung aus, daß die "Anlage einer Insel in der Bucht von Enge aus allgemein ästhetischen Gründen" unterbliebe.²³⁹ Kurz darauf verzichteten die Enger auf ihr ehrgeiziges Projekt, doch kam man mit dem Projekt der Tonhalle nicht voran, da die "Tonhalle-Gesellschaft" mit großer Beharrlichkeit am alten Grundstück festhielt. Als am 1. Januar 1890 das Theater durch einen Brand zerstört wurde, mußten sich die städtischen Gremien um die neue bauliche Gestaltung der Stadt Gedanken machen. Fast zur selben Zeit wurden der Stadt durch einige Architekten Projekte für Neubebauungen unterbreitet. Im Jahr 1890 wurde die Theaterfrage rasch entschieden und damit kam auch die Tonhallenplanung als Bestandteil der neuen Stadtentwicklung auf den Tisch: "Der erste wichtige Beschluß in dieser Richtung war derjenige der Stadtgemeinde-Versammlung vom 1. Juni 1890, nach welchem der Theater-Aktiengesellschaft ein Bauplatz am Uto-Quai schenkungsweise übergeben und überdies noch ein Beitrag von 200.000 Fr. an die Baukosten bewilligt wurde, woraufhin sofort die Inangriffnahme des ersten grösseren Bauwerkes auf den neuen Quai-Anlagen, des (...) Stadttheaters, erfolgte, das in der ausserordentlich kurzen Zeit vom 15. Juni 1890 bis 30. September 1891 erbaut wurde."²⁴⁰ Der Auftrag für das Theater war "vornehmlich mit Rücksicht auf die

²³⁸SchBZ, Bd. 20, Zürich 1892, S. 115

²³⁹SchBZ, Bd. 26, Zürich 1895, S. 153

²⁴⁰Ebenda

ausserordentlich beschränkte Bauzeit" dem bekannten Wiener Architekturbüro Fellner & Helmer erteilt worden, einer "durchaus leistungsfähigen und in dieser Specialität besonders erfahrenen Architecten-Firma."²⁴¹ In der Gemeindeversammlung vom 12. Juli 1891 wurde für die Tonhalle der Baugrund am Alpenquai festgelegt. "Aehnlich wie beim Theaterbau wurde der Tonhalle-Gesellschaft ein Bauplatz von rund 11.000 m² und eine Subvention von 300.000 Fr. schenkungsweise überlassen. Schon vor dieser denkwürdigen Gemeinde-Versammlung hatte unter dem Namen "Neue Tonhalle-Gesellschaft" eine Neukonstituierung der alten Gesellschaft stattgefunden, die die am 4. Juli 1891 ihre erste Generalversammlung abhielt."²⁴² Der Vorstand der "Neuen Tonhalle-Gesellschaft" stand nun vor der Entscheidung, ob ein neuer Wettbewerb ausgeschrieben werde, ob die Bauausführung an den Sieger des Wettbewerbs von 1887 übergeben werden solle, oder ob man einen oder mehrere schweizerische Architekten beauftragen solle. Die letzte Forderung war erhoben worden, da der Theaterbau ohne Wettbewerb an das Wiener Unternehmen vergeben worden war.

Der Wettbewerb von 1892

Der Vorstand entschied sich für einen auf wenige Züricher Architekten beschränkten Wettbewerb, der Anfang Dezember 1891 ausgeschrieben wurde und der den 1. März 1892 zum Termin hatte. Am 9. Dezember wurde festgestellt, daß bereits 40 Programme verschickt worden seien, worauf der Wettbewerb auf Wunsch des Züricher Ingenieur- und Architekten-Vereins auf alle schweizerischen Architekten und auch auf die Teilnehmer des früheren Wettbewerbs ausgedehnt wurde.²⁴³

Im Programm war ein großer Konzertsaal für 1.400 Personen mit 900 m² Grundfläche, ein kleiner für 500 Personen mit 320 m² Grundfläche und ein Pavillon mit 750 m² Grundfläche vorgesehen. Der Hauptunterschied zum ersten Programm war die Reduzierung der Musikschule auf zwei Übungssäle mit den zugehörigen Nebenräumen. Die Bausumme wurde auf insgesamt 1.350.000 Franken festgesetzt, worin die Terrassierung, der Garten, das Mobiliar und die Beleuchtung enthalten sein mußten. Diese sehr knapp bemessene Summe führte dazu, daß nur neunzehn Entwürfe eingereicht wurden.

Die Preisrichter waren die Architekten André, Bluntschli, Châtelain (für Auer, der ablehnte) und Helmer, Stadtpräsident Pestalozzi, Kapellmeister Hegar sowie der Tonhalle-Verwalter Hindermann; die Jury tagte am 7. und 8. März 1892. Der erste Preis in Höhe von 5.000

²⁴¹SchBZ, Bd. 26, Zürich 1895, S. 159

²⁴²Ebenda, S. 153

²⁴³Vgl. SchBZ, Bd. 26, Zürich 1895, S. 154

Franken ging an Bruno Schmitz für seinen Entwurf "Beau site", den zweiten Preis (2.500 Fr.) erhielt Kuder in Straßburg, den dritten (1.500 Fr.) Frentzen in Hannover.

In der Gesamtanlage hat Bruno Schmitz sich im wesentlichen an seinen Entwurf von 1887 gehalten, allerdings ist der gesamte Bau von geringerer Höhe. Die auffälligsten Änderungen nahm er am Pavillon und den Türmen vor: Der Pavillon ist wesentlich niedriger und seine Verbindung mit dem Hauptbau ist auf das Erdgeschoß beschränkt. Dadurch erhält der große Konzertsaal des Hauptbaus mehr Licht, und der Pavillon ist als untergeordneter Bauteil klar zu erkennen. In der Vogelschau (Abb. 117, 118) wirkt der Pavillon fast zu niedrig und zu isoliert, doch dürfte dieser Eindruck aus der normalen Betrachterposition harmonischer gewesen sein, als er in Andeutung auf einer - fälschlich Friedrich Bluntschli zugeschriebenen - Bleistift-skizze²⁴⁴, datiert auf den 15. Februar 1892, von Bruno Schmitz festgehalten wurde (Abb. 119). Eine weitere Zeichnung aus ganz ähnlichem Blickwinkel ist durch eine Abbildung in der "Schweizerischen Bauzeitung" belegt (Abb. 120); das Original dieser Ansicht der Turmpartie war wohl in Tusche ausgeführt und versuchte, die Werkstoffe der Fassaden, Backstein und Haustein, anschaulich zu machen.²⁴⁵

Im Gegensatz zum Projekt von 1887 sind die Türme durch eine klarere Geschoßgliederung ganz neu gestaltet und auch anders proportioniert. Sie haben eine größere Grundfläche und sind niedriger, insgesamt wirken sie gedrungener. Ihre Wandfläche ist durch große Öffnungen stark reduziert, über einer Rundbogengalerie steht als Abschluß ein hohes Kegeldach. Die Orchesterische ruht auf einer Bogenstellung, das Bassin ist verkleinert und wird von einer Pergola eingefasst. Im Inneren ist die Raumanordnung großzügiger, die beiden Hauptsäle sind besser miteinander zu verbinden.

In der Besprechung des neuen Entwurfs begründete der Autor der "Schweizerischen Bauzeitung" diese Veränderungen als Vereinfachungen zur Kosteneinsparung, mit der sich alle Einsender sehr schwer getan hätten: "Der zweite Wettbewerb hatte in der Form, in der er ausgeschrieben wurde, und mit der Ausdehnung, die er schliesslich genommen hatte, eigentlich keinen rechten Zweck; denn einerseits waren die Abänderungen gegenüber dem ersten keine wesentlichen, andererseits wurde die Erfüllung des ziemlich weitgehenden Bauprogramms erheblich erschwert, wo nicht unmöglich gemacht, durch die verhältnismässig knapp bemessene Bausumme. Der letztere Uebelstand führte dazu, dass kaum irgend eines der eingelieferten Projekte ohne Abänderung zur festgesetzten Summe hätte ausgeführt werden können. Bei allen Arbeiten, bei denen das Bestreben bemerkbar war, die Bausumme einzu-

²⁴⁴Vgl. Ausstellungskatalog "Architektenzeichnungen 1479-1979 von 400 europäischen und amerikanischen Architekten aus dem Bestand der Kunstbibliothek Berlin", Berlin 1979, Nr. 310, S. 230f, Abb. S. 215

²⁴⁵SchBZ, Bd. 19, Zürich 1892, S. 81. Eine dieser Abbildungen ist im Düsseldorfer Stadtarchiv erhalten, mit drei anderen Abbildungen aus derselben Nummer wurde sie als Ausschnitt auf einem Karton geklebt; der Karton trägt die Aufschrift: "s.a. Einklebeband II unter Konzerthäuser". Den Ausschnitt mit der Turmpartie hat Bruno Schmitz nachträglich noch mit einigen Weißhöhungen versehen, offensichtlich dachte der Architekt daran, die Wirkung seines Entwurfs (für eine weitere Publikation?) noch zu steigern.

halten, gelangte dieser Uebelstand zum Ausdruck und sogar der Entwurf von Bruno Schmitz musste aus den erwähnten Rücksichten hinter dessen schönem ersten Projekte zurückstehen."²⁴⁶ Sicherlich hat Bruno Schmitz versucht, die Bausumme einzuhalten, wofür z.B. die Konstruktion des Pavillons in Eisen spricht, doch sind die Änderungen besonders an den Stellen augenfällig, die seinerzeit durch die "Deutsche Bauzeitung" als dem Trocadero in Paris zu ähnlich recht scharf kritisiert wurden, so daß man m.E. den neuen Entwurf als Korrektur des ersten unter Beherzigung der kritisierten Punkte bezeichnen kann. Doch auch dieser Entwurf wurde nicht ausgeführt, offensichtlich wollte der Vorstand der "Neuen Tonhallegesellschaft" etwas anderes. Im Protokoll des Vorstandes vom 26. März 1892, also zwei Wochen nach der preisrichterlichen Entscheidung, ist die Meinung des Präsidenten der Gesellschaft, E. Koch, über die Beauftragung des Architekten Bruno Schmitz enthalten: "Um auf die Ansicht des Herrn Bluntschli zurückzukommen, die Ausführung Herrn Schmitz zu bestellen und die Ausführung einem hiesigen Architekten zu übertragen, so teile ich dieselbe nicht und könnte mich mit derselben nicht befreunden. Die dadurch entstehende geteilte Verantwortlichkeit zweier Architecten würde uns, sogar wenn dieselben bis zu Ende des Baues einig blieben, zum Schaden gereichen und unter Umständen endlose Schwierigkeiten bereiten. Stellen Sie sich aber erst die Situation vor, wenn die beiden sich während der Bauzeit entzweiten! Da würden wir in eine wenig beneidenswerte Lage geraten, welche von vorneherein zu vermeiden mir sehr angezeigt erscheint. Also vor allem aus keine zwei Architecten, sondern einheitliche Bauleitung und volle ungeteilte Verantwortlichkeit eines einzigen!

Herrn Schmitz, der ein sehr genialer Architect zu sein scheint, alleine die Ausführung zu übertragen, würde mir, wenn wir über denselben ganz zuverlässige Auskünfte erhalten könnten, etwas besser, aber dennoch nicht gefallen, da er mit den hiesigen Verhältnissen zu wenig vertraut ist und wir immerhin Gefahr laufen würden, für ihn Lehrgeld bezahlen zu müssen. Da aber auch das Project des Herrn Schmitz noch bedeutender Abänderungen bedarf, um ausgeführt werden zu können, so glaube ich, daß er mit 5000.- reichlich entschädigt ist und wir keine weitere Rücksicht auf ihn zu nehmen brauchen."²⁴⁷ Es scheint, als ob der Vorstand der "Neuen Tonhallegesellschaft" damals ein Ziel ansteuerte, das öffentlich nicht genannt wurde; und auch die gegen die geteilte Bauleitung und gegen Bruno Schmitz vorgebrachten Argumente wirken gesucht und nicht sehr stichhaltig. Am 2. April 1892 wurde in der "Schweizerischen Bauzeitung" über den Beschluß des Vorstandes berichtet: "Der Vorstand der neuen Tonhallegesellschaft hat, >weil keiner der aus der Preisbewerbung hervorgegangenen Entwürfe den Wünschen und Anforderungen des Vorstandes und der Subcommission entsprochen und weil sich erstere in Anbetracht der verfügbaren Mittel als zu theuer erwiesen

²⁴⁶SchBZ, Bd. 26, Zürich 1895, S. 160

²⁴⁷Stadtarchiv Zürich, Protokoll des Vorstandes der neuen Tonhallegesellschaft, S. 59, vom 26. März 1892.

haben<, die Wiener Architekten-Firma Fellner & Helmer mit der Ausarbeitung des neuen Entwurfs beauftragt. Für diesen neuen Entwurf soll das Schmitz'sche Project als Grundlage dienen."²⁴⁸ Die Züricher Architekten waren empört über diese Entscheidung. Über den Architekten-Verein wirkte man auf den Vorstand der "Neuen Tonhalle-gesellschaft" ein, um den Schweizerischen Architekten nochmals eine Möglichkeit zu bieten, den Auftrag zu erhalten. Der Verein hatte sechs Architekten vorgeschlagen, aus dieser Gruppe wurde Friedrich Bluntschli gewählt, der nun in einen Wettbewerb mit Fellner & Helmer zu treten hatte. Die beiden Projekte wurden schließlich der "Königlichen Akademie des Bauwesens" in Berlin zur Begutachtung vorgelegt. Diese kam am 13. Juli 1892 zu dem Urteil, daß keiner der beiden Entwürfe besser als der andere sei und daß beide noch zu überarbeiten seien. Zum Schluß wird noch einmal auf darauf verwiesen, daß "die Forderungen des Programms wohl nicht im richtigen Verhältniß zu den gebotenen Geldmitteln zu stehen scheinen und daß es zur Erlangung eines vollkommenen Baues erforderlich sein dürfte, entweder die Forderungen etwas herabzustimmen oder die Baumittel etwas zu erhöhen."²⁴⁹ Der Vorstand der "Neuen Tonhalle-gesellschaft" redigierte das Urteil der Akademie, indem er nicht die zwei in sich geschlossenen Gesamturteilungen, wie sie die Akademie verfaßt hatte, zur Begutachtung unterbreitete, sondern indem er jeweils Punkt für Punkt beide Projekte in direkten Bezug und Vergleich setzte. Offensichtlich favorisierte er das Projekt der Wiener Architekten und schlug wohl zur Beschwichtigung der schweizerischen Architektenschaft vor, die örtliche Bauleitung dem Züricher Architekten Wehrli zu übertragen.²⁵⁰

Als bei der Kostenberechnung des Fellner & Helmer-Projekts Unstimmigkeiten entdeckt wurden, bildete sich eine Opposition im Ausschuß der "Tonhalle-gesellschaft" gegen das Projekt der Wiener Firma. Nach Umarbeitung dieser Pläne wollte man Bluntschli zur nochmaligen Konkurrenz auffordern, doch dieser lehnte das Ansinnen ab, und so "blieb die Wiener Firma Fellner & Helmer als Siegerin auf dem Kampfplatz. Dieser Ausgang war durchaus im Sinne der massgebenden Mitglieder des Tonhalle-Vorstandes und wenn ihre Taktik darauf gerichtet war, nach und nach jeden anderen Bewerber wegzudrängen, so hat dieselbe einen vollkommenen Erfolg errungen."²⁵¹

Der Verlauf dieser Konkurrenz war für Bruno Schmitz sicherlich eine Enttäuschung, auch wenn die 1890 unabhängig eingereichten Projekte sich mehr oder weniger seines ersten Entwurfs bedienten. Auch einzelne Projekte des zweiten Wettbewerbs hatten eine "verzweifelte Aehnlichkeit mit dem ersten Schmitzschen Plane."²⁵² Als in Berlin bekannt wurde, daß Fellner & Helmer unter Zugrundelegung des Schmitzschen Entwurfs ein neues Projekt zur Ausführung

²⁴⁸SchBZ, Bd. 19, Zürich 1892, S. 99

²⁴⁹ZBV, 12. Jg., Berlin 1892, S. 515

²⁵⁰SchBZ, Bd. 20, Zürich 1892, S. 102; Wehrli war stellvertretender Vorstand der "Neuen Tonhalle-gesellschaft".

²⁵¹SchBZ, Bd. 24, Zürich 1895, S. 160

²⁵²CB, 12. Jg., Berlin 1892, S. 157

entwickeln sollten, war die Entrüstung groß: "Verstößt dieses Verfahren, für das sich der Vorstand in seinem Ausschreiben durch eine bezügliche Clausel allerdings die Hand freigehalten hatte, durchaus gegen den Brauch bei engeren Preisbewerbungen, so fällt auf dasselbe noch ein besonders unerfreuliches Streiflicht durch die Thatsache, daß einer der jetzt bevorzugten Wiener Architekten mit zu den Preisrichtern gehört hat. Die Entrüstung der beteiligten Architekten hierfür ist begreiflich. Aber auch die Sache wird durch dieses bedauerliche Verfahren schwerlich gewinnen; denn es erscheint sehr zweifelhaft, ob Fellner u. Helmer, mögen sie es auch verstanden haben, sich im Theaterbau eine gewisse Routine anzueignen, imstande sein werden, etwas Brauchbares und künstlerisch Bedeutenderes an die Stelle des Schmitzschen Entwurfes zu setzen."²⁵³ Der von 1893 bis 1896 errichtete Bau war den Entwürfen des Siegers beider Wettbewerbe relativ ähnlich und zumindestens in der Außenarchitektur nicht überlegen, sondern nachempfunden (Abb. 119). Die "Deutsche Bauzeitung" stand nun ganz auf der Seite des deutschen Architekten, wie wir einem Bericht der "Schweizerischen Bauzeitung" entnehmen können: "In ihren Betrachtungen über die Entstehung des Baues sagt sie (=DBZ, d. Verf.), dass die Vorgeschichte desselben zu den unerquicklichsten ihrer Art gehöre und in einem Buche über die Rücksichtslosigkeiten, welche Architekten öfters zu erdulden haben, eines der dunkelsten Kapitel bilden könnte. Hinsichtlich der Benutzung des Schmitzschen Entwurfes, auf die wir wiederholt hingewiesen hatten, bemerkt die genannte Zeitschrift: >Wenn es für einen Künstler, den man um die Frucht seines Schaffens gebracht, überhaupt einen Trost gäbe, so könnte der deutsche Architekt, dem dies Loos im vorliegenden Falle zu Teil geworden ist, eine gewisse Genugthuung immerhin darin finden, dass zum wenigsten sein Gedanke siegreich gewesen ist. Denn wie fast alle Entwürfe für diese Aufgabe, die nach dem Wettbewerb v. J. 1887 entstanden sind, den Einfluss des Schmitzschen Planes nicht verleugnen, so lehnt auch der zur Ausführung gekommene Entwurf in seiner Hauptanordnung eng an jene Arbeit sich an."²⁵⁴ Das Gebäude der Wiener Großfirma, das nicht nur in der Materialwahl der Fassaden, nämlich Backstein und Haustein, dem Entwurf Schmitz' folgte, sondern auch Details der Innenausstattung, wie etwa im großen Saal die Aufstellung von Musikerbüsten übernommen hatte, wurde in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts niedergelegt.

Köln, Bahnhof, 1887-1888 (Wettbewerb)

Die Beteiligung Bruno Schmitz' an diesem Wettbewerb ist bislang nicht durch bildliche Darstellungen dokumentierbar. Die lange und komplizierte Planungs- und Baugeschichte des

²⁵³Ebenda, S. 158

²⁵⁴SchBZ, Bd. 27, Zürich 1896, S. 38

Kölner Bahnhofs wurde durch Ulrich Krings zusammengestellt; seiner Darstellung sind die hier folgenden spärlichen Daten entnommen.²⁵⁵

Nach einiger Vorbereitungszeit wurde schließlich im Jahr 1887 durch die Bahnverwaltung zunächst ein Lageplan des Bahnhofgeländes publiziert, dem Ende November 1887 die Veröffentlichung der Wettbewerbsbedingungen folgte. Der Wettbewerb, zu dem alle im Deutschen Reich ansässigen Architekten zugelassen waren, dauerte bis zum 25. Februar 1888. Als erster Preis waren 5.000 Mark, als zweiter und dritter Preis jeweils 2000 Mark festgesetzt worden. Als Jury fungierte die "Königliche Akademie des Bauwesens" in Berlin, die auch gemeinsam mit der Bahnverwaltung das Programm erstellt hatte. Der Lageplan und eine zugehörige Querschnittsskizze können nur einen schwachen Anhaltspunkt für die spätere Gestaltung der Bahnhofsanlage bieten. Entscheidend für die Gesamterscheinung der Anlage dürfte die Gestaltung des Hallenabschlusses gewesen sei, das Vordergebäude spielte in dieser Hinsicht eine untergeordnete Rolle- so jedenfalls sah es K.E.O. Fritsch, der Redakteur der "Deutschen Bauzeitung."²⁵⁶ Den ersten Preis vergab die Jury an Georg Frentzen/Aachen und den zweiten an die Firma Hartel & Neckelmann / Leipzig; zwei dritte Preise erhielten Schreiber & Schreiterer / Köln und Beisbarth /Stuttgart. Möglicherweise durch die relativ kurze Ausschreibungsdauer bedingt, wurden lediglich 17 Entwürfe termingerecht abgeliefert. Eine offizielle Ausstellung der Entwürfe fand nicht statt, und die Namen sämtlicher Teilnehmer wurden durch die Auslober des Wettbewerbs nicht veröffentlicht; daß Bruno Schmitz mit diesem Projekt in Verbindung gebracht werden kann, ist lediglich dem Umstand zu verdanken, daß der "Verband deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine" eine Ausstellung dieser Zeichnungen anlässlich der VIII. Wanderversammlung in Köln organisierte. Eine Besprechung dieser Ausstellung in der "Deutschen Bauzeitung"²⁵⁷ enthält die Namen der Konkurrenten. Aus dieser Besprechung geht außerdem hervor, daß Bruno Schmitz diesen Wettbewerbsbeitrag nicht alleine verfaßt hatte, sondern in Zusammenarbeit mit E. Bischoff, über dessen Person und Werk keine Angaben zu ermitteln waren. Möglicherweise hatte sich Bruno Schmitz mit E. Bischoff einen Mitarbeiter ausgesucht, der durch ferrovialogisches Ingenieurwissen den Erfolg des Projekts sichern sollte.

²⁵⁵Ulrich Krings: Bahnhofsarchitektur. Deutsche Großstadtbahnhöfe des Historismus, München 1985; über den Kölner Bahnhof S. 343-395, Erwähnung Bruno Schmitz' S. 348

²⁵⁶Vgl. Krings 1985, S. 365

²⁵⁷Krings 1985, S. 348; DBZ, 1. Jg., Berlin 1888, S. 428 ff

B 4 Übergang zur Eigenständigkeit der Form

Indianapolis, Indiana Soldier's and Sailor's Monument, 1887-1901
Berlin, Synagoge, 1888
Gelsenkirchen, Ständehaus, 1888
Mainz, Konzerthaus, 1888
Halle, Geschäftshaus, 1888
Berlin, Grabmal Hofmann, 1889

Indianapolis (USA), Indiana Soldier's and Sailor's Monument", 1888 - 1902

Im gesamten Staatsgebiet des Bundesstaates Indiana gab es besonders in den achtziger und neunziger Jahren Bestrebungen zur Errichtung von Bürgerkriegs-Denkmalern.²⁵⁸ In der Hauptstadt Indianapolis aber wurde der Gedanke, den Gefallenen des Bürgerkriegs ein Denkmal zu setzen, bereits im Jahr 1862 zum ersten Mal geäußert. Im Aufruf des Gouverneurs Oliver P. Morton im "Indianapolis Daily Journal" vom 1. April war als Standort ein Friedhof vorgesehen,²⁵⁹ woraus man wohl schließen kann, daß Morton wahrscheinlich nicht an ein Gebilde von monumentalen Ausmaßen gedacht hatte. Die Veteranenorganisation "Grand Army of the Republic", 1866 in Indianapolis gegründet,²⁶⁰ schlug 1872, am "Memorial Day", vor, ein Denkmal auf dem zentralen Platz der Stadt, dem "Circle Park", zu errichten, was jedoch vom Gouverneur und der "General Assembly" (etwa einem bundesrepublikanischem Landtag vergleichbar) abgelehnt wurde. Der Stadtplan von Indianapolis hat ungefähr die Form eines Quadrats, dem die Quartiere und die Straßen in einem rechtwinkligen Raster-system eingeschrieben sind. Von den Ecken des Quadrats gegen Diagonale aus, die sich in der Mitte kreuzen; die Mitte nimmt der kreisrunde "Circle Park" ein. Ab 1875 wurde Geld für das Denkmal gesammelt, doch das eigens zu diesem Zweck gegründete Geldinstitut machte Bankerrott; vergleichbare Sammel-Unternehmungen während der folgenden Jahre führten zu keinem nennenswerten Ergebnis.

Ein neuer Vorsitzender der "Grand Army of the Republic" (GAR), General Carnahan, setzte sich ab Anfang 1884 in ganz Indiana energisch für die Errichtung eines Denkmals ein. Der wichtigste Schritt war die Gründung eines Denkmal-Komitees ("Monument Committee") im Februar 1884. In der Folge brachten GAR und das Denkmal-Komitee immer wieder Vorlagen in die "General Assembly" ein, um den Bau eines Denkmals durch ein zu erlassendes Gesetz zu

²⁵⁸Clifton J. Phillips: *Indiana in Transition. The Emergence of an Industrial Commonwealth 1880 - 1920*, Indianapolis 1968, S. 564 (=The History of Indiana, Vol. IV).

²⁵⁹Anthony Grimaldi: *The role of Indiana Veterans in the Erektion of the Indiana Soldier's and Sailor's monument*, in: *Indiana Military History Journal*, Vol. 8, Nr. 1, Jan. 1983, S. 11-22; weiterhin zitiert als Grimaldi 1983.

²⁶⁰The American Peoples Encyclopedia. Bd. 9, New York 1971, S. 117

einer Bauaufgabe des Staates zu machen und es auf diese Weise abzusichern. Dies geschah schließlich im März 1887, und kurz darauf wurde eine Denkmal-Kommission ("Monument Commission") benannt. Im betreffenden Gesetz, dem "Monument Act", war der "Circle Park" als Standort festgeschrieben, Gestaltung und Inhalt des Denkmals aber waren im Gesetzestext nicht genauer definiert worden. Das Gesetz hielt die Mitglieder der Kommission lediglich dazu an, die Errichtung eines "State Soldiers' and Sailors' Monument or Memorial Hall or a Monument and Memorial Hall combined"²⁶¹ zu bewirken. Das Offenhalten der Frage, ob ein Denkmal oder ein Gebäude zu errichten sei, kennzeichnet die Unsicherheit der Einwohner und Behörden des relativ jungen Staates der Neuen Welt (1816 war Indiana der Union beigetreten, Indianapolis wurde erst 1825 gegründet) einem solchen Projekt gegenüber, denn mit Vergleichbarem waren sie vorher weder konfrontiert worden noch befaßt gewesen.

Ende 1887 schließlich schrieb die Kommission den Wettbewerb weltweit aus; das Ende der Ausschreibung wurde auf den 12. Januar 1888 festgelegt. Zehn amerikanische Architekten, beziehungsweise Architekturbüros, erhielten eine spezielle Einladung.²⁶² Siebzig Entwürfe lagen der Jury schließlich vor, die bereits am 12. Januar 1888 tagte und in zwei Durchgängen zwei Entwürfe als die besten auswählte: Nr. 4 "The Symbol of Indiana" und Nr. 68 "Acta Non Verba". Die in den Wettbewerbsbedingungen getroffene Regelung für den Fall eines Unentschiedens sah vor, daß man die Namen der Einsender ermittelte, um eventuell Kontakt mit den Autoren aufnehmen zu können. Nr. 68 stammte von dem britischen Architekten Percy Stone und die bereits vorher als "eindrucksvollstes und brillantestes aller präsentierten" Projekte betitelte Nr. 4 des Wettbewerbs stammte von Bruno Schmitz (Abb. 120). Am 27. Januar 1888 wurde Bruno Schmitz einstimmig zum Architekten für das Denkmal gewählt, Frederick Baumann aus Chicago wurde zu Schmitz' Vertreter und zum örtlichen Bauleiter bestimmt. Das Komitee lud den Gewinner der Konkurrenz nach Indianapolis ein, wo Bruno Schmitz am 24. Februar 1888 den Vertrag unterzeichnete. Bei dieser Gelegenheit wurden ihm bereits einige Änderungen anempfohlen, die sich vor allem auf technische Verbesserungen bezogen. Im Mai wurde bereits mit den Erdarbeiten begonnen und während diese andauerten, unternahm Baumann Fahrten nach Washington und New York, um sich über die technischen Besonderheiten großer Denkmäler zu informieren: In Washington besuchte er die Baustelle des Washington-Denkmal, das während dieser Jahre durch den deutschen Bildhauer Rudolf Siemering ausgeführt wurde,²⁶³ in New York diejenige der Freiheitsstatue. Es ist denkbar, daß

²⁶¹Grimaldi 1983, S. 12

²⁶²Richard M. Hunt, New York; George B. Best, N.Y.; Van Brunt & Howe, Boston; Cabot & Chandler, Boston; T. P. Chandler, Philadelphia; Burnham & Root, Chicago; Frederick Baumann, Chicago; James W. McLaughlin, Cincinnati; Adolph Scherrer, Indianapolis; Peabody & Sterns, St. Louis.

²⁶³Vgl. Berthold Daun: Rudolf Siemering, Bielefeld/Leipzig 1906, S. 76-92 (Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knackfuß, LXXX)

sich Bruno Schmitz diese beiden Städte auch angesehen hat, doch lassen sich Besuche nicht nachweisen. Im Januar 1889 kam Schmitz wieder nach Indianapolis. Mit sich brachte er ein Gipsmodell des abgeänderten Entwurfs. Am 22. August 1889 wurde der Grundstein gelegt. Der Platz, in dessen Mitte sich das Monument erheben sollte, hatte einen Durchmesser von mehr als 160 Metern. Bruno Schmitz hatte für das pfeilerartige Denkmal eine Gesamthöhe von über achtzig Metern vorgesehen, wobei die bekrönende Figur allein annähernd zehn Meter maß. Seinen Entwurf beschrieb Schmitz folgendermaßen. "Die Plattform über dem Kapitell am oberen Abschluß befindet sich in einer Höhe von 67 Metern, sie ist durch eine Wendeltreppe und einen Aufzug zu erreichen. Die sich über der Plattform erhebende Laterne trägt eine Bronzestatue der Victoria von 9,7 Metern Höhe. Die Figur hält einen Kranz, der in der Nacht leuchtet. Direkt unter dem Kapitell befindet sich ein Band aus Bronze, das die vier Jahreszahlen 1861, 1862, 1863 und 1864 auf den vier Seiten des Monuments trägt, auch diese sind bei Nacht beleuchtet. Etwa in der Mitte des Gesamtbaus ist ein zweiter plastischer Fries aus Bronze, der die Marine symbolisiert, und weiter darunter ein dritter Bronzefries, der die Armee repräsentiert. Im Osten und Westen sind am Fuße des Denkmals die Figurengruppen des "Kriegs" und des "Friedens", während auf den unteren Sockeln, die die beiden Treppenaufgänge zur Terrasse flankieren, Bronzegruppen stehen, darstellend Infanterie, Artillerie, Kavallerie und Marine. Die beiden ungefähr 24 Meter breiten Treppenanlagen auf der Nord- und auf der Südseite führen zu einer das Monument kreisförmig umschliessenden Terrasse, von der man schließlich über eine schmalere Treppe, durch bronzene Türen, ins Innere gelangt. Über den Eingängen befinden sich große Inschrifttafeln, auf denen die während des Bürgerkriegs gefallenen Opfer der einzelnen Kreise Indianas genannt sind. Über diesen Tafeln wiederum ist die Widmungsinschrift angebracht: >Den ruhenden Siegern Indianas< (>To Indianas silent victors<)."264 Dieser kurzen Beschreibung, die mehr auf die Inhalte der Denkmalanlage zielt, soll an dieser Stelle eine Ergänzung folgen, die das ausgeführte Werk zugrundelegt. Auf einer kreisrunden, sich ungefähr vier Meter über dem Platzniveau befindlichen Terrasse erhebt sich im Zentrum des Kreisfläche des "Circle Park" über quadratischem Grundriß der Unterbau des Denkmals. Die runden Wandungen der Terrasse bestehen aus mehreren Lagen großer, bossierter Quader. Dieser Unterbau dient als übergroßer Sockel für den darauf stehenden wesentlich schlankeren Pfeiler, dessen sich nach oben verjüngender Schaft glatte Wände hat, die lediglich durch Fensterschlitze unterbrochen werden. Über dem Jahreszahlenfries befindet sich die ausladende, zinnenbewehrte Plattform; sie wird von acht skulptierten Adlern getragen, über ihr erhebt sich das Postament mit der bereits erwähnten großen Bronzefigur.

²⁶⁴Grimaldi 1983, S. 14

Der nach der Windrose ausgerichteten Anlage sind im Norden und im Süden große Freitreppen vorgelagert, die die Rundung der Terrasse konzentrisch fortsetzen und durch einen Absatz gegliedert werden. Die Treppenläufe sind an den Seiten wie die runden Wandungen an den Seiten der Terrassen gemauert. Die Treppenwangen sind durch mehrfach getreppte, glatt geschnittene, große Quader eingefaßt, die als kaum gegliederte Brüstung die Terrasse einfassen. In mittlerer Höhe werden die Treppen durch einen Absatz gegliedert, der außerdem durch zwei mächtige, über 20 Meter hohe Kandelaber-Pfeiler aus Bronze betont wird. In der West-Ost-Achse wird der Höhenunterschied durch eine halbkreisförmige Brunnenschale zu Füßen der Gruppen "Heimkehr" und "Der sterbende Soldat", sowie durch zwei halbkreisförmig ausgeschwungene Kaskaden mit anschließendem, bis zur Peripherie reichenden Bassins überspielt. An der Peripherie werden die Bassins durch große Bronze-Kandelaber eingefaßt, die denjenigen auf den Treppenabsätzen ähneln.

Im Sockelband des Unterbaus befinden sich die Eingänge mit den darüber angebrachten Inschrifttafeln und den vier Figuren der Waffengattungen. Das glatte Inschriftenfeld scheint, ebenso wie die stark plastischen Figurengruppen-Felder an der Ost- und an der Westseite einer rustizierten Wandfläche vorgelegt zu sein, so daß in der Fernwirkung der Eindruck entstehen kann, daß der einem länglichen Pyramidenstumpf gleichende Unterbau durch rustizierte Ecklisenen eingefaßt sei.

In Höhe der dreieckigen Giebelfelder über den Inschrifttafeln läuft als Betonung der Waag-rechten ein Fries mit Wappenkartuschen, Schilden, Bändern und Girlanden um. Nach oben abgeschlossen wird der Unterbau durch ein kräftiges, von Konsolen getragenes Gesims, das an den Ecken akroterartige Pantherköpfe trägt.

Darüber liegt der "Armee"-Fries, der die Übergangszone von Unterbau und der sehr stark eingezogenen Fortführung der Architektur im oberen Teil verkleidet. Diese Zone ist auf Nah-sicht berechnet; in der Fernsicht, vor allem von erhöhtem Standpunkt aus, offenbart sich diese Stelle als architektonisch und plastisch nicht sehr überzeugende Lösung.

Zu den kritisierten Punkten, die seitens des Komitees vorgebracht wurden, zählte der Vorwurf, daß die Flügel der Victoria zu groß seien, was aber nicht als ästhetische Kritik der Proportionen gemeint war, vielmehr fürchtete man, daß die Flügel dem Wind zu große Widerstandsflächen bieten würden. Diese Kritik bezog sich aber bereits auf den geänderten Entwurf, denn im ersten Vorschlag (Abb. 121-124) scheint die durch einen indianischen Kopfschmuck amerikanisierte Victoria noch ungeflügelt zu sein; sie steht auf einer Kugel über Adler und Palmzweig, hält in der rechten Hand den Kranz. In einer weiteren Variante hält die Figur in der Linken eine Fahne, die wie das Gewand der Figur im Wind flattert (Abb. 125). Aufgrund der vorgebrachten Kritik wurde Ende 1889 ein Wettbewerb für die Figur ausgeschrieben. Das Programm sah vor, daß sich die Bewerber an die Schmitzsche Vorgabe zu halten hätten, was die allgemeine Form, den Stil und die Größe anging, es wurden aber noch weitere Richtlinien mitgeteilt: "Es ist ein

amerikanisches Denkmal, und es ist der Wunsch der Denkmals-Kommission, daß alles damit Zusammenhängende, Ideen, Gebräuche, Erzeugnisse und Geschichte Amerikas darzustellen habe, damit es unsere Zeit und Zivilisation symbolisiere."²⁶⁵ Die bis zum 1. Mai 1890 ausgeschriebene Konkurrenz gewann der amerikanische Bildhauer George T. Brewster aus Cleveland, der eine ungeflügelte Frauengestalt gefertigt hat, die in ihrer erhobenen Linken - sicherlich ein der Freiheitsstatue in New York nachempfundenes Haltungsmotiv - eine Fackel und in der rechten Hand ein Schwert hält. Diese Figur wurde schließlich 1893 innerhalb von drei Tagen montiert, nachdem länger darüber debattiert worden war, ob die Figur nach Osten oder nach Süden ausgerichtet werden sollte. Die letzte Ansicht setzte sich durch, gegen den Willen von Bruno Schmitz, der eine Orientierung nach Osten oder Westen vorgeschlagen hatte; das hätte seiner Konzeption entsprochen, in der er offensichtlich davon ausgegangen war, die Hauptansicht des Denkmals so zu gestalten, daß sich über dem Wasserbassin und der Kaskade das große Figurenfeld und darüber der Turmpfeiler mit der Figur sich erheben sollte. Die Mehrheit der Kommission wollte offensichtlich durch die Ausrichtung der Figur nach Süden die Inschrifttafeln, also die ganz direkte und konkrete Memoriation der Kriegsoffer in den Vordergrund rücken.

Brewster hatte bei der technischen Bewältigung dieser großen Aufgabe einige Schwierigkeiten, was unter anderem dazu führte, daß die Illumination der Fackel mittels einer Gasflamme, wie es Bruno Schmitz vorgesehen hatte, nicht eingerichtet werden konnte, da Brewster oder die Gießerei es versäumt hatten, den Arm der Figur in Hohlguß herzustellen.²⁶⁶

Bald nach der Aufstellung der Figur, von Bruno Schmitz und dem Komitee als Figur der Victoria angesehen, wurde sie darüberhinaus auch als Personifikation des Staates, als "Miss Indiana" bezeichnet; die Umbenennung wurde natürlich auch dadurch erleichtert, wenn nicht gar hervorgerufen, daß die durch Brewster beigegebenen Attribute Schwert und Fackel eigentlich nicht Attribute einer Victoria sind.

Das Aufstellungsdatum dieser Figur hat offensichtlich dazu beigetragen, daß in künftigen Erwähnungen des Denkmals als Datum der Fertigstellung immer wieder 1893 angegeben wurde.²⁶⁷ Im selben Jahr wurde ein weiterer Wettbewerb veranstaltet, um Vorschläge für die weitere plastische Ausgestaltung zu erhalten. Im Bauprogramm war festgelegt worden, daß für jeden Teil der Ausschmückung ein separierter Wettbewerb ausgeschrieben werden müsse. Die detaillierte Darstellung dieser Wettbewerbe soll hier nicht erfolgen. Durch die Vorschriften des Bauprogramms und durch die häufig wechselnde Besetzung des Bau-Komitees kam es zu komplizierten Vorgängen voller Widersprüche, die letzten Endes große Verzögerungen der

²⁶⁵Grimaldi 1983, S. 14

²⁶⁶Ursprünglich hatte Bruno Schmitz eine elektrische Beleuchtung des Kranzes, den die Figur im ersten Entwurf hielt, vorgesehen.

²⁶⁷Als beliebiges Beispiel sei erwähnt: Robert Darmstädter: Reclams Künstlerlexikon, Stuttgart 1979 (EA 1961), S. 641

Fertigstellung bewirkten. Dazu kamen auch noch Verzögerungen, die nicht durch das Komitee oder die ausführenden Künstler verursacht worden waren. So wehrten sich die Veteranenverbände vehement dagegen, daß an "ihrem" Denkmal auch Bezug auf den Mexico-Krieg genommen werden sollte;²⁶⁸ so wurden am obersten Fries im Jahr 1893 die ein Jahr zuvor angebrachten Zahlen "1846-1848" und "1861-1865" wieder abgenommen und durch den ursprünglichen Entwurf, der die Jahreszahlen "1862, 1862, 1863, 1864" vorgesehen hatte, ersetzt. In den nächsten Jahren stellte Brewster unter Schwierigkeiten auch den "Navy"-Fries her, der aus vier an den Ecken des Pfeilers diagonal hervorstehenden Schiffsbügen, verbunden durch Medaillons, besteht. Die an Rostra-Säulen erinnernde Grundposition dieses Frieses stammte von Bruno Schmitz.

Der "Army"-Fries, den nach zwei gescheiterten Wettbewerben schließlich der deutsche Bildhauer Nikolaus Geiger ausführte, zeigt eine Fülle von Kriegsgerät, Pferdeleibern und Soldaten, wobei die Nord- und die Südseite in vertikaler Anordnung noch einen Büffelkopf, einen Schild mit dem amerikanischen Wappen und einen Adler im Horst zeigen. Nach Einsendung der vorläufigen Entwürfe hielt man Geiger entgegen, daß besonders die Tiere, die er modelliert hatte (Pferde, Adler und Büffel) "steif, wenig überzeugend und entschieden unamerikanisch aussähen."²⁶⁹ Geiger überarbeitete daraufhin seinen Entwurf. Nachdem er diese und andere >Amerikanisierungen< vorgenommen hatte - so war auch hinsichtlich der Detailschilderungen bei Kanonen, Gewehren und Pferdegeschirren Kritik geübt worden -, wurde die Ausführung genehmigt. Geigers Fries wurde in Berlin gegossen und im Herbst 1895 nach Indianapolis geliefert.

Noch schwieriger war die Gestaltung der beiden großen Figurengruppen "Krieg" und "Frieden" im Osten und im Westen des Denkmalunterbaus. Die erste Ausschreibung 1891 gewann der Franzose Gaudez für den "Frieden" und der Deutsche Emil Hundrieser für den "Krieg"; mit letzterem hatte Bruno Schmitz auch in anderen Projekten zusammengearbeitet. Im Mai 1894 beauftragte das Komitee den Bildhauer Frederick MacMonnies mit den beiden Figurengruppen "Krieg" und "Frieden", was allerdings den Statuten des Wettbewerbs widersprach. Das Komitee verlangte vom Künstler, er solle mit 100.000 Dollar in Vorlage treten, um auf diese Weise die Ausführung sicherzustellen. Der Künstler weigerte sich zunächst, auf diese unseriöse Bedingung einzugehen und begann zu taktieren. Das ständige Hin und Her bei der Auslosung und Vergabe der Aufträge für den Skulpturenschmuck drohte die Fertigstellung immer weiter hinauszuzögern.

Dem mehr oder weniger privaten Baukomitee wurde schließlich im Jahr 1895 von seiten des Staates ein "Board of Regents" übergeordnet, um eine zügigere Durchführung zu gewähr-

²⁶⁸Zu den Kriegen vgl.: William E. Wilson: Indiana. A History, Bloomington/London 1966, sowie Emma Lou Thornborough: Indiana in the Civil War era 1850 - 1880, Indianapolis, 1966 (The History of Indiana, Vol. III)

²⁶⁹Grimaldi 1983, S. 18

leisten. Das neue Kontrollgremium hatte seine erste Prüfung sehr bald zu bestehen. Bei der Beauftragung MacMonnies mit den beiden Figurengruppen war durch das Komitee in eigener Entscheidung die Ausführung in Bronze beschlossen worden. Dem stellte sich Bruno Schmitz energisch entgegen, da er in seinem Entwurf, der ja genehmigt und damit auch festgeschrieben worden war, aus künstlerischen Gründen Figurengruppen aus Stein vorgesehen hatte. Bruno Schmitz schrieb, daß die Bronzegruppen "im Gegensatz zum Originalentwurf ein schrilles künstlerisches Mißverhältnis" hervorriefen,²⁷⁰ und daß darüberhinaus die Ausführung in Stein auch nur halb so teuer wie die Bronze sei. Diese Argumente, sicherlich besonders das zweite, waren für das Baukomitee und für den "Board of Regents" gewichtig genug, um die Zusammenarbeit mit MacMonnies aufzugeben. Schmitz äußerte einige allgemeine Gedanken zur Ikonographie beider Gruppen, die man dann auch zur Grundlage der Ausschreibung machte. Dem aus Dänemark stammenden und in New York lebenden Bildhauer Hermann Matzen wurde die Anfertigung von Modellen übertragen.²⁷¹ Als Bruno Schmitz 1897 wieder nach Indianapolis kam, brachte er den österreichischen Bildhauer Rudolf Schwarz mit,²⁷² der ab Januar 1898 gemeinsam mit seinem Assistenten Heinrich Zoderer die Ausführung der beiden Gruppen begann, die im Mai 1899 bereits fertiggestellt waren (Abb. 126-130); die Komposition und auch der Reliefstil erinnern deutlich an das anticlassizistische Relief "Auszug der Freiwilligen", das Francois Rude (1784-1855) im Jahr 1836 am Pariser Arc de Triomphe vollendet hatte. Auch für die restliche Ausstattung konnten Bruno Schmitz und Rudolf Schwarz den Ausführungsauftrag nach vorausgegangenem Wettbewerb erhalten; hierzu zählten die Gruppen über den Bassins ("Der sterbende Soldat" auf der Ost- und "Die Heimkehr" auf der Westseite), die Büffelköpfe und die acht über zwanzig Meter hohen Bronzekandelaber (Abb. 131), sowie die vier Einzelfiguren, die als Personifikationen der vier Waffengattungen die Eingänge am Denkmal im Norden (links "Artillery, rechts "Navy") und im Süden (links "Infantry", rechts "Cavalry") flankierten.²⁷³

Im Lauf der neunziger Jahre wurden auch noch die Kaskaden vergrößert und die kleinen Personaldenkmäler an der Peripherie (Abb. 132), alle aus der Hand des Bildhauers John Mahoney, (ab 1894), gesetzt.²⁷⁴ Nachdem schließlich die Eingangstüren aus Bronze (Abb. 133, 134), wiederum in Berlin gegossen, angebracht waren, konnte das Denkmal im Jahr 1902 eingeweiht werden.

²⁷⁰Grimaldi 1983, S. 18

²⁷¹Nach Thieme/Becker, 24. Bd. 1930, wurde H. Matzen 1861 in Dänemark geboren und war Schüler der Münchner und der Berliner Akademie

²⁷²Rudolf Schwarz, geb. 1856 in Wien, gest. 1912 in Indianapolis

²⁷³Clifton J. Phillips: Indiana in Transition. The Emergence of an Industrial Commonwealth 1880 - 1929, Indianapolis 1968, erwähnt auf S. 564f., daß R. Schwarz sich in Indianapolis niedergelassen, die erste Bronze gießerei im Staat Indiana gegründet und viele Kriegerdenkmäler für die umliegenden kleineren Städte ausgeführt habe.

²⁷⁴Grimaldi 1983, S. 18

Die Veränderungen, die der fertige Bau im Gegensatz zum ersten Entwurf (Abb. 135) aufweist, waren zum Teil von den Auftraggebern, aber auch vom Künstler selbst vorgenommen worden. Die wesentlichen Änderungen sind in der Aufstellung der die West-Ostachse betonenden Bronze-Kandelaber und in der Weglassung des dritten Treppenlaufes zu sehen. Die ursprünglich als hohe, von aufgesockelten Obelisk flankierten Portale geplanten Eingänge wurden in große Inschriftfelder umgewandelt; die Inschriften hatte Schmitz vorher am unteren Teil des Pfeilerschaftes anbringen wollen.

Man kann sagen, daß die Veränderungen im architektonischen Bereich der Gesamtanlage insgesamt zu einer etwas ruhigeren Wirkung und zu einem geschlossenen Charakter der Anlage geführt haben. Die Verbindung von Skulptur, Plastik und Architektur ist zwar nicht völlig ohne Nahtstellen erreicht worden, jedoch hat Bruno Schmitz mit diesem Entwurf recht überzeugend bewiesen, daß er in der Lage ist, die Formen der Architektur in den Dienst einer Denkmalaufgabe zu stellen, ohne auf die erzählerischen und die Kommemoration leitenden figurativen Bestandteile zu verzichten. In diesem Falle wählte er als zentrale Form für das Denkmal einen Pfeiler, den er zu einem Turm verselbständigte. Gewisse Ähnlichkeiten zu den Türmen des ersten Entwurfs für die Züricher Tonhalle sind festzustellen, allerdings war die Idee, ein einzelnes Architekturglied aus einem Konstruktionszusammenhang zu lösen, um es zur Verherrlichung oder zur Mahnung zu verwenden, bereits in der Antike entwickelt; hier ist beispielsweise auf die Trajanssäule in Rom zu verweisen. Die besonders seit der Renaissance erfolgten Wiederaufnahmen und Variationen dieser Idee sind aber nicht über diese hinausgegangen; hier sei an die Säulen der Karlskirche in Wien erinnert.

Erst die Säulendenkmäler des 19. Jahrhunderts, wie die 1805 errichtete Vendôme-Säule in Paris oder - um ein späteres Beispiel dieser Gattung der Herrscherdenkmäler zu nennen - das Denkmal für Ludwig I. in Darmstadt, 1841 bis 1844 errichtet²⁷⁵, sind als reine Denkmalsbauten im modernen Sinne anzusprechen. Erinnert sei auch noch an einige Entwürfe aus dem Bereich der "Revolutionsarchitektur"; die meisten dort geplanten monumentalisierten Architekturglieder nehmen allerdings Funktionen wie Leuchtturm oder Aussichtsturm ein - und sie blieben meistens unverwirklicht. Erwähnt sei der Denkmalentwurf von Johann Michael Voit, der eine glatte Rundsäule ohne Basis auf einem einfachen Unterbau mit Treppenanlage zeigt (Abb. 136).²⁷⁶ Alle diese Bauten oder Entwürfe gingen in der Größe nur sehr selten über die Vendôme-Säule hinaus, größere Denkmäler und Denkmalentwürfe waren in der Regel als vierteilige Architekturen aufgefaßt und entsprechend komponiert und, was besonders hervorgehoben werden muß, wohl auch kaum ausführbar. Erst die vermehrte Denkmalsetzung

²⁷⁵Vgl. Marie Froelich / Hans-Günther Sperlich: Georg Moller. Baumeister der Romantik, Darmstadt 1959, S. 91-96

²⁷⁶Ausstellungskatalog "Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800", Frankfurt, Deutsches Architekturmuseum / München, Neue Pinakothek, 1990, Nr. 55 S. 188, Abb. S. 189; J. M. Voit (1771-1846)

in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Vergrößerung der technischen Möglichkeiten ließen die Verwirklichung monumentaler Ideen möglich scheinen und schließlich auch Wirklichkeit werden.

In seinen späteren Denkmalentwürfen ging Schmitz von der Idee der monumentalisierten architekuralen Einzelform aus dem Bereich der überlieferten Architekturformen ab und suchte neue architektonische Formen, denen er meist durch eine wuchtige plastische Gestalt monumentale Wirkung zu verleihen suchte.

Das Denkmal in Indianapolis ist eine der wenigen Verwirklichungen der Idee, ein aus dem architektonischen Ordnungs-Zusammenhang isoliertes Architekturglied als Personen- oder Ereignisdenkmal zu monumentalisieren; es ist insofern auch als Vorläufer anzusehen für einen Entwurf aus dem 20. Jahrhundert, der die vergrößerte Form einer Säule mit Postament als Hochhaus vorsah: der von allem figürlichen "Beiwerk" befreite Wettbewerbsentwurf für das Gebäude der "Chicago Tribune" (Abb. 137) aus dem Jahr 1922 von Adolf Loos.²⁷⁷

Berlin, Synagoge, 1888 (Entwurf)

Dieser Entwurf hatte wohl nie Aussichten auf Verwirklichung, was nicht am Entwurf selbst, sondern an der besonderen Entstehungssituation lag. Dieses Projekt entstand sozusagen als vereinsinterne Übung. Die mehrmalig pro Jahr ausgeschriebenen Konkurrenzen des Berliner Architekten-Vereins stellten dem Architekten-Nachwuchs auf die Praxis bezogene Aufgaben. Die Themen dieser Wettbewerbe reichten vom Kerzenleuchter über Kriegerdenkmäler bis zu Kegelbahnen; sie sollten den jungen Architekten die Möglichkeit bieten, ihre Fähigkeiten an Aufgaben, wie sie täglich an einen im Beruf stehenden Architekten herangetragen werden konnten, zu schulen und sich der Kritik der älteren Fachgenossen zu stellen. Die prämierten Entwürfe wurden dann, in Jahrgangs-Mappen zusammengefaßt, publiziert. Im November 1888 lautete eine größere Aufgabe: "Synagoge für Berlin", bei der Bruno Schmitz den zweiten Preis erhielt.²⁷⁸

Das zum Teil fünfgeschossige Gebäude (Abb. 138-141), das man heute wohl ein Gemeindezentrum nennen würde, enthielt nicht nur den Gottesdienstraum, sondern mindestens noch eine Wohnung für den Pförtner, Bäder, Garderoben und einen Trausaal. Weitere Räumlichkeiten waren vorgesehen, sind aber in den Illustrationen des Mappenwerks nicht genauer bezeichnet.

²⁷⁷Ausstellungskatalog "Adolf Loos 1870 - 1933. Raumplan-Wohnungsbau", Berlin, Akademie der Künste, 1983-1984, Nr. 2. 56. 3, Abb. S. 188

²⁷⁸Entwürfe, erfunden und herausgegeben von Mitgliedern des Architekten-Vereins zu Berlin, Jg. 1889, Blatt 3. Dieser gedruckten Wiedergabe ist zu entnehmen, daß der Entwurf anlässlich einer "außerordentlichen Preisbewerbung Nov. 1888" mit dem zweiten Preis ausgezeichnet wurde.

Sehr wahrscheinlich war das Vorderhaus als Rabbinerhaus gedacht. Diese Aufteilung der Gesamtanlage in ein Vordergebäude, einen Hof und den sich anschliessenden eigentlichen Synagogenraum findet sich schon bei Entwürfen des ausgehenden 18. Jahrhunderts, z.B. in Düsseldorf 1792 von P. Köhler und in Karlsruhe 1798 von F. Weinbrenner.²⁷⁹ Vermutlich aber hat Bruno Schmitz diese oder ähnliche historischen Pläne seinem Entwurf nicht zugrunde gelegt, vielmehr gebot wahrscheinlich die Vielzahl der Räume und Funktionen in Verbindung mit der vorgegebenen Grundrißform eine derartige Lösung.

Das Fassungsvermögen des Kultraumes war auf insgesamt 920 Plätze angelegt. Auf dem länglichen, unregelmäßigen Grundriß von ca. 70 x 30 Metern nimmt der Kultraum ungefähr die Hälfte der Grundfläche ein. Durch den Eingang an der Straßenfassade gelangte man in eine dreischiffige Durchfahrt, deren zwei Joche Kreuzgratgewölbe trugen. Anschließend gelangte man in einen kleinen quergelagerten Hof, über dem sich eine zweite kleinere Fassade, diejenige des eigentlichen Kultraums, erhob. Dieser selbst war dreischiffig und hatte kurze Querhausarme. Über der Vierung erhob sich eine Hängekuppel über Pendentifs, deren Außenhaut als Oktogon mit Zeltdach gebildet war.

Die vom Ritus vorgeschriebenen, getrennten Räume für Frauen sind wie bei fast allen neueren Synagogen als Emporen ausgebildet, die einheitlich durch das Langhaus und die Querarme verliefen; sie ruhten in jedem Seitenschiff auf vier Segmentbögen. Auch über der Vorsynagoge, die sich an den Hof anschloß, befand sich direkt hinter der Fassade eine Empore. Der Kultraum wurde durch eine polygonale Apsis mit 3/8-Schluß abgeschlossen.

Die Straßenfassade (Abb. 138) hatte fünf Achsen zu fünf Geschossen, die beiden äußeren Achsen waren als Scheinrisalite gestaltet. Im Erdgeschoß ist eine durchgehende Bogenstellung angeordnet; die Bogen ruhen auf gedrungenen Säulen beziehungsweise Pfeilern, die äußeren Bogen sind durch Türen und Fenster geschlossen und tragen in den Spandrillen vegetabile Auszierung; alle Bogen sind alternierend aus hellen und dunklen Steinen gesetzt. Die drei mittleren Achsen sind durch glatte Wandvorlagen voneinander getrennt, und in den drei ersten Obergeschossen zweigeteilt, im vierten Obergeschoß dreigeteilt. Im ersten und zweiten Obergeschoß befinden sich einfache Rechteckfenster ohne Rahmung, diejenigen im Erdgeschoß tragen als Verdachung kleine wimpergartige Giebel mit eingeschlossenen Dreipaß. Die Fenster im dritten Obergeschoß haben einen halbrunden Abschluß, auch hier findet sich in der Bogenmauerung ein Farbwechsel. Im letzten Obergeschoß sind die je drei gekuppelten Rundbogenfensterchen zu einer Bogenreihe zusammengefaßt, die in einer ähnlichen Anordnung in den Außenachsen weitergeführt wird. Die Risalite weisen über dem Erdgeschoß eine in allen Geschossen durchgehende vertikale Dreiteilung auf, wobei die Öffnungen im ersten und

²⁷⁹Vgl. Harold Hammer-Schenk: Die Architektur der Synagoge von 1780 bis 1933, in: Ausstellungskatalog "Die Architektur der Synagoge", Frankfurt, Deutsches Architekturmuseum, 11. November 1988 bis 12. Februar 1989, S. 157-286, hier S. 163-171

zweiten Obergeschoß durch Rundbögen abgeschlossen werden. Die Fenstergruppen der Risalite im zweiten und dritten Obergeschoß sind anscheinend als erkerartige Rundungen ausgeformt, und geben der Fassade zusätzliche plastische Akzente. Die Mittelrisalite tragen in der Dachzone einen mit Pflanzenwerk und Schriftbändern ornamentierten Dreiecksgiebel, der von einem vegetabilen Gebilde bekrönt und von zwei kreuzblumenartigen Verzierungen auf Sockeln flankiert wird.

Die Wandfläche der Fassade ist durch Öffnungen in allen Geschossen weitgehend aufgelöst. Der starken vertikalen Akzentuierung durch die die Achsen trennenden Wandvorlagen und durch die die Achsen senkrecht gliedernden Teile kontrastieren deutlich ausgeprägte horizontale Gliederungselemente, die aber nur über dem ersten und dritten Obergeschoß über die ganze Breite der Fassade geführt sind.

Das System der verschiedenen Öffnungen der Fassade, die Korrespondenz zwischen den großen Rundungen der Erdgeschoß-Bogen und den kleineren Bogen der oberen beiden Geschosse, sowie die ausgeklügelte Anordnung von vertikalen und horizontalen Gliederungen lassen das Streben des Architekten erkennen, der Fassadenkomposition einen ausgewogenen Charakter zu verleihen. Dem steht offensichtlich der Wunsch nach Ausschmückung entgegen, der den Architekten wohl auch dazu veranlaßt haben mag, sogar in der Dachdeckung - wahrscheinlich durch bunt glasierte Ziegel - eine ornamentale Gestaltung anzubringen, die aber nur in der Fernsicht ihre Wirkung gehabt hätte. Auf die sakrale Funktion des hinter der Fassade befindlichen Gebäudes verweist die Architektur lediglich durch die Dreipaß-Wimperge im ersten Obergeschoß und die wohl schmiedeeisernen vier Gebilde auf den "Kreuzblumen" seitlich der Risalitgiebel in der Dachzone.

Die zurückliegende Fassade (Abb. 139) des Synagogenraums ist dagegen eindeutig als Äußeres eines Sakralraums gestaltet, was vor allem durch eine große Fensterrose im Obergeschoß und zwei in ihren Abschlüssen miniaturhaft-verspielt wirkende Türmchen zu Seiten der Fassade bewirkt wird. Die Mittelachse der Fassade ist risalitartig leicht nach vorne gezogen. Eine kleine Vorhalle mit dreiteiliger Bogenstellung ist der Fassade im Erdgeschoß vorgelagert, die Bogen sind durch einfache, bis in Kapitellhöhe reichende Gitter abschließbar. Der mittlere Bogen ist größer als die ihn flankierenden, ein reich ornamentierter Giebel mit Schriftbändern und einer Inschrifttafel bekrönt ihn; von den beiden Balustraden über den seitlichen Bogen der Vorhalle wird der Giebel durch zwei Fialen geschieden. Vor der Vorhalle noch, befinden sich als Vorsprünge der Hofseitenwand die Untergeschosse der Türme, die zur Empore führende Nebentreppenhäuser in sich aufnehmen. Über dem Anschlag des Vorhallen-Pulldaches befinden sich zwei zweiteilige Rundbogenfenster mit eingezogenem Horizontalsturz; über diesem, in der Halbkreisfläche des Fensters, taucht in der Verglasung bereits das Kreismotiv der Rosette auf. Die Mittelachse ist auch hier wieder durch ein aufwendiger gerahmtes Rundbogenfenster betont. Das erste Obergeschoß wird durch ein schmales Gesims horizontal

abgeschlossen. Im obersten Geschoß dieser Fassade, die im Zentrum eine Rosette mit Davidstern und umgebenden zwölf Kreisen als Maßwerk trägt, ist die Wandfläche horizontal durch unterschiedliche Oberflächengestaltung der Wandfläche geteilt. Die obere Hälfte der Wand ist mit Fliesen verkleidet, was vermutlich, wie auch der verschiedentlich angewandte Farbwechsel, als Anspielung auf die Architektur des Orients gemeint ist. Der "orientalische" Stil, oft verkürzend auch der "maurische" Stil genannt, diente besonders im späteren 19. Jahrhundert zur Charakterisierung der Sakralbauten des jüdischen Kultus.²⁸⁰ Allerdings hat Bruno Schmitz im vorliegenden Entwurf "maurische" Details mit "gotischen" und auch "romanischen" in einer Stilmischung angewendet.

Über der Fensterrose ragt ein kleiner Dreiecksgiebel auf, der mit Pflanzenwerk ornamentiert ist, seitlich wird die Rosette durch zwei bis in die Dachzone reichende Fialen begleitet. Die seitlichen Achsen des obersten Geschosses nehmen Inschrifttafeln auf, die von einem kleinen Rundbogen auf Kapitellchen bekrönt werden, der in den gekachelten Streifen der Wand einschneidet; zwei kleinere Rundbogen sind in diesen Rundbogen eingestellt.

Das Innere der Synagoge nimmt den Farbwechsel der Steinlagen beider Fassaden in den verschiedenen Baugliedern wieder auf (Abb. 140). Die Wandflächen sind durch Inschriften, Schriftbänder und vegetabile Ornamentik ausgeschmückt.

In den Entwürfen zu den beiden Fassaden versuchte Bruno Schmitz, durch Mischung verschiedener Stile einen neuen, eigenen Stil zu entwickeln, der das Gebäude von Profanbauten wie von den christlichen Sakralbauten absetzt. In der klar und streng, fast wuchtig wirkenden Straßenfassade sind die architektonischen Einzelformen teilweise aus der romanischen Architektur abgeleitet, die Ornamente verweisen mit ihrem reichen Blattgeschlinge auf spätere Zeiten. Die Gesamtanlage dieser Fassade ist mit ihrer Durchfensterung als modern zu bezeichnen, vielleicht hat man hier bereits einen ersten Einfluß der Architektur des nordamerikanischen Architekten Henry Hobson Richardsons zu sehen.

Direkte Zitate aus der gotischen Architektur hat der Architekt in seinem Entwurf vermieden, denn diese war spätestens seit der Romantik mit christlichen Inhalten verbunden worden. Es tauchen zwar gotisierende Gebilde auf, die Fialen oder Kreuzblumen ähneln, diese sind aber in den Einzelheiten in die Architektursprache von Renaissance und Barock übersetzt worden. Dieser Entwurf für eine Synagoge und das Projekt zur Ergänzung der Fassade des Freiburger Doms im Jahr 1910 sind neben den Entwürfen für einige Grabdenkmäler die einzigen auf Sakralarchitektur bezogenen Arbeiten Bruno Schmitz'. Für die Tatsache, daß Bruno Schmitz sich ansonsten nie mit dem Bau einer Kirche befaßte, sind in den Quellen weder Gründe noch Andeutungen zu ermitteln.

²⁸⁰Ebenda, S.194ff

Gelsenkirchen, Ständehaus, 1888 (Entwurf)

Der Entwurf für das Ständehaus in Gelsenkirchen ist durch zwei Zeichnungen überliefert, die 1888 in der "Architektonischen Rundschau" veröffentlicht wurden. Im Begleittext dieser Publikation wird zwar erwähnt, daß das Projekt "mit dem ersten Preise gekrönt und mit einigen Änderungen des Grundrisses zur Ausführung bestimmt worden"²⁸¹ sei, jedoch scheint dieser Plan nicht ausgeführt worden zu sein.²⁸²

Die Fassade des Verwaltungsgebäudes (Abb. 142), dessen Funktion in etwa mit einem heutigen Landratsamt zu vergleichen ist, ist von auffälliger Asymmetrie. Über einem sehr hohen Sockelgeschoß befinden sich zwei weitere Geschosse zu neun Achsen. In der ersten Achse an der linken Seite, die als Risalit leicht vorgezogen ist, liegt im Erdgeschoß der Eingang, das Obergeschoß trägt zusätzlich einen Erker mit einem großen Rundbogenfenster und einem kleinen Dachaufbau. Die drei Achsen an der rechten Gebäudeseite sind als Pavillon gebildet, dessen auskragendes Obergeschoß von vier Voluten-Konsolpaaren gestützt wird. In dem Risalit und im Pavillon ist das Sockelgeschoß leicht geböschet und rustiziert. Die rechteckigen Fenster des Erdgeschosses ragen in diese Auskragung hinein und werden von deren segmentbogigen Einschnitten überfangen. Im Obergeschoß sitzen drei Rundbogenfenster; die Wandfläche ist in Höhe der Bogenansätze mit Festons, Medaillons und Inschrifttafeln verziert. Die Ecken des Pavillons tragen Wappenkartuschen. Über den Bogenscheiteln verläuft in Traufhöhe ein Rundbogenfries, über dem eine Zinnenreihe mit mittlerem Auszug ruht. Die Ecken des Pavillons sind als kleine polygonale Türmchen gestaltet, die über einem kleinen Zinnenkranz ein Postament mit fahnenhaltenden Figuren tragen. Die Form des Pavillons, besonders aber die Gestaltung der Dachzone erinnert an spätmittelalterliche Bürgerhäuser und Kommunalbauten. Die Fassade zwischen diesen beiden besonders gestalteten Bauteilen ist im Erdgeschoß mit Rechteckfenstern versehen, die über der Mitte einen zweiten Sturz eingezogen haben, der wie die gesamte Wandfläche wohl aus Ziegelsteinen bestehende Entlastungsbogen über dem eigentlichen Fenstersturz ist durch Farbwechsel hervorgehoben. Die Fenster im Obergeschoß tragen haben einen segmentbogigen Sturz und nehmen das Feston-Medaillon-Motiv des Pavillons in vereinfachter Form wieder auf. Das Satteldach scheint ebenso wie das Zeltdach des Pavillons in der Fläche durch Verwendung von bunten Ziegeln ornamentiert. Die von der Straße abgewandten Fassaden (Abb. 143) sind wesentlich einfacher gestaltet und verweisen nicht auf die Funktion des Gebäudes. Im Erdgeschoß (Abb. 144) befand sich ein Beratungszimmer, ein Sitzungssaal für den Kreisausschuß, ein Zeugenzimmer, ein Warteraum für Publikum, zwei Büros, das Dienstzimmer des Landrats und im Pavillon die Registratur des Landratsamts. Über die Verwendung des Obergeschosses gibt die kurze Beschreibung in der

²⁸¹Architektonische Rundschau, 4. Jg., Stuttgart 1888, Heft 9, Taf. 67 und 68

²⁸²Laut Mitteilung des Stadtarchivs Gelsenkirchen

"Architektonischen Rundschau" Auskunft: "Das erste Obergeschoß enthält die landrätliche Wohnung, sowie den Sitzungssaal des Kreistages, welcher letzterer mit der Wohnung derart verbunden ist, dass er zugleich als Festsaal für diese benutzt werden kann."²⁸³ Bei genauem Vergleich ergeben sich zwischen den Ansichten einige Unterschiede in den Details; mehr ins Gewicht fällt aber der Unterschied zwischen Grundriß und der Rückansicht, worin sich vielleicht schon die anfangs erwähnte Veränderung niedergeschlagen hat.²⁸⁴

Mainz, Konzerthaus, 1888 (Entwurf)

Der Mainzer Verein "Liedertafel und Damengesang-Verein" schrieb im Juni 1888 eine "Preisbewerbung für Entwürfe zu einem Konzerthause in Mainz" aus.²⁸⁵ Vorgesehen war ein großer Konzertsaal für 1100 Zuhörer, 150 Sänger und 60 Musiker, ein kleiner Saal von 200 m² und ein Probenraum. Zwar war diese Konzerthalle als vereinseigenes Gebäude geplant, doch wollte man die Räumlichkeiten auch an andere Vereine vermieten. Im Erdgeschoß an der Straßenfront zur Großen Bleiche sollten "einige Miethläden sowie eine öffentliche Gastwirtschaft Platz finden."²⁸⁶ Schon bei der Ankündigung der Ausschreibung war klar, daß "bei der Lösung die geschickte Grundriss-Anordnung den Ausschlag geben (wird), während die künstlerische Ausgestaltung in den allerbescheidensten Grenzen sich halten muss",²⁸⁷ weil nur 200.000 Mark als Bausumme zur Verfügung standen. In die Jury waren Baudirektor Durm aus Karlsruhe, Stadtbaumeister Kreyßig aus Mainz und Baurat Wagner aus Darmstadt berufen worden. Bis zum 30. August 1888 sollten Skizzen, Erläuterung und Kostenvoranschlag eingeleistet werden. Immerhin waren bis zu diesem Termin 57 Entwürfe mit 416 Zeichnungen eingetroffen. Den ersten Preis erhielt der unter dem Motto "Simplex" eingeleistete Beitrag, er stammte von Bruno Schmitz; den zweiten Preis erhielt Architekt Hecker aus Düsseldorf. Alle Entwürfe wurden vom 8. bis zum 16. Oktober im Akademiesaal des Schlosses ausgestellt. Die äußerst niedrig angesetzte Bausumme hatte den meisten Bewerbern einen Erfolg unmöglich gemacht, so schieden 41 Entwürfe wegen Überschreitung der Bausumme aus. Es wäre interessant zu erfahren, wie Bruno Schmitz bei Einhaltung der Bausumme die Aufgabe lösen konnte, doch kann nur der Bericht in der "Deutschen Bauzeitung" das Aussehen des Entwurfs andeuten, da keine Unterlagen des Schmitzschen Entwurfs erhalten sind: "Die Arbeit von

²⁸³Architektonische Rundschau, 4. Jg., Stuttgart 1888, Heft 9, Textteil mit Grundriß des Erdgeschosses. Vermutlich lag der Fest- und Sitzungssaal im Pavillon.

²⁸⁴Im Grundriß fehlt sowohl der in den Gebäudewinkel schräg eingestellte Bauteil sowie die sich rechts an diesen anschließende dreiachsige Fortführung des Gebäudes.

²⁸⁵DBZ, 22. Jg., Berlin 1888, S. 272

²⁸⁶Ebenda

²⁸⁷Ebenda

Bruno Schmitz soll die einzige sein, welche sich innerhalb der Kostensumme von 200-220tausend Mark hält; allerdings ist sie auch allen andern an "Einfachheit" voraus, das Kennwort also sehr gerechtfertigt."²⁸⁸

Auch bei diesem Wettbewerb erhielt Bruno Schmitz nicht den Auftrag zur Ausführung. Es war bekannt geworden, daß "die Ertheilung des Bauauftrages an das bei dem Wettkampf untheiligte Vorstands-Mitglied der Mainzer Liedertafel, Hrn. Arch. C. Rühl seitens des Vorstandes bereits in einer Sitzung beschlossen worden ist, welche vor Ablauf der Preisbewerbung stattgefunden hat - allerdings in der Form, dass dieser Auftrag nur dann Geltung behalten solle, wenn der 1. Preis keinem Mainzer Architekten ertheilt werde."²⁸⁹ Diesem Vorwurf trat der Vorstand des Vereins entgegen und bestritt die Vorabsprache mit Rühl; des weiteren teilte die Vereinsleitung mit, daß Rühl kein Vorstandsmitglied sei. "Eine sorgfältige Prüfung der beiden prämierten Entwürfe hatte ergeben, dass keiner derselben den Anforderungen des Bauprogrammes vollständig entsprach, sondern daß wesentliche Umänderungen geboten erschienen, um den Bau zu einem durchaus zweckdienlichen und nicht zu kostspieligen zu gestalten. Dass man bei dieser Sachlage, unter Umgehung der preisgekrönten Architekten, Hrn. Rühl mit der Ausführung betraute, kann nicht Wunder nehmen, nachdem gerade er es gewesen, der dem Vorstände bei den Vorarbeiten zur Wettbewerbung die uneigennützigste Unterstützung gewährt hatte - das Bauprogramm ist fast ganz sein Werk - und eben hierdurch mit den Intentionen des Vorstandes und den für das Projekt in Betracht kommenden Gesichtspunkten auf's Genaueste vertraut geworden war. Wenn schon während der Arbeiten des Preisgerichts, also vor dessen Urtheilsspruch, der Gedanke, Hrn. Rühl die Ausarbeitung zu übertragen, im Vorstände aufgetaucht und zur Erörterung gelangt war, so hatten diese Besprechungen einen lediglich internen Charakter und keinerlei maßgebende Bedeutung."²⁹⁰ Dieses unlautere Verhalten war sogar indirekt durch die Erklärung bestätigt worden. Der betrogene Preisträger schrieb zwar an den Vereinsvorstand noch einen Brief, in dem er nachweisen konnte, "dass zur Zeit der Entscheidung des Wettbewerbs in der That schon der Entschluss fest gestanden habe, den Bau einem an Letzterem nicht beteiligten Mainzer Architekten zu übergeben"²⁹¹, aber an der für ihn ungünstigen Entscheidung vermochte er auch nichts mehr durch die Information der "Deutschen Bauzeitung" zu verändern.

²⁸⁸DBZ, 22. Jg., Berlin 1888, S. 492

²⁸⁹DBZ, 22. Jg., Berlin 1888, S. 560

²⁹⁰DBZ, 22. Jg., Berlin 1888, S. 588

²⁹¹DBZ, 22. Jg., Berlin 1888, S. 612

Halle, Geschäftshaus, 1888 (Entwurf)

Als letzte in das Jahr 1888 zu datierende Arbeit ist die Beteiligung an der "Preisbewerbung für Entwürfe zu einem an Stelle des Rathskeller-Gebäudes zu Halle a. S. zu erbauenden Geschäftshauses"²⁹² zu nennen, bei der Bruno Schmitz den zweiten Preis in Höhe von 2.000 Mark erhielt; der erste Preis (4.000 M.) war an die Architektengemeinschaft Schreiterer & Schreiber in Köln gegangen. Weitergehende Informationen über diesen Entwurf konnte ich bislang nicht erschließen.

Berlin, Alter Friedhof der St. Matthäi-Gemeinde, Großgörschenstraße 12-14, Grabmal Hofmann, 1889

Die Familie des Kaiserlichen Geheimen Regierungsrates Dr. Ing h.c. Karl Hofmann kaufte die Grabstätte auf dem Kirchhof der St. Matthäusgemeinde bereits im Jahre 1882.²⁹³ Der Auftrag zur Gestaltung der Familiengrablege dürfte wohl spätestens Ende 1889 an Bruno Schmitz ergangen sein, als Amalie Hofmann, die Frau des Regierungsrates, im Oktober 1889 starb.²⁹⁴ Karl Hofmann, der nach einer praktischen Ausbildung und einigen Semestern Chemie in die Vereinigten Staaten von Amerika gegangen war, um dort bis 1873 verschiedene Betriebe der Papierfabrikation zu leiten, war seit 1876 der Herausgeber, später auch der Verleger der "Papierzeitung".²⁹⁵ 1897 veröffentlichte er das "Praktische Handbuch der Papierfabrikation".²⁹⁶ Der Kontakt zu Bruno Schmitz scheint über Jahre hinweg bestanden zu haben. Als die "Papierzeitung" am Anfang des 20. Jahrhunderts daran ging, ein neues Geschäftsgebäude zu errichten, wurde Bruno Schmitz mit Entwurf und Ausführung beauftragt.

Die an die Friedhofsmauer grenzende Grabstelle (Abb. 145-150) ist seitlich durch zwei kniehohe Wangen eingefasst und nach vorne durch eine Stufe mit Gitter geschlossen. Die Wangen stoßen an steinerne Pfosten, die in einem urnenähnlichen Abschluß enden und an der Vorderseite ein Kreuz tragen. In reduzierter Form entsprechen sie jenen Pfosten, die Bruno Schmitz im Entwurf für das Grabmal Franz Liszts vorgesehen hatte.

²⁹²DBZ, 22. Jg., Berlin 1888, S. 344

²⁹³Peter Bloch/Sibylle Einholz/Jutta von Simson (Hg.): Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914, Berlin 1990, S. 457. Hier wird lediglich der Autor der Frauenfigur, der Bildhauer Nikolaus Geiger genannt.

²⁹⁴Inscription auf dem linken Pilaster: CARL HOFMANN DR. ING. HC / KAIS. GEH. REG. RAT / 2 MÄRZ 1836 KARLSRUHE / 17. JULI 1916 BERLIN; auf dem rechten Pilaster: AMALIE HOFMANN GEB. EICK / 31. JULI 1853 26. OKT. 1889 / ELLA (1878-1915).

²⁹⁵Später war er auch sachverständiger Mitarbeiter des Patentamtes. Diese und die anderen Angaben nach: Hermann A.L. Degener: Wer ist's? Unsere Zeitgenossen, VII. Ausgabe, Leipzig 1914, S. 724

²⁹⁶Deutsches Biographisches Jahrbuch (hrsg. vom Verbands der deutschen Akademien), Überleitungsband I: 1914-1916, Berlin/Leipzig 1925, S. 359.

Dominantes Motiv der Grabanlage ist die sich im hinteren Teil erhebende Nischen-Architektur. Auf zwei gedrungenen rustizierten Wanpfeilern ruht ein Rundbogen, der von einem Dreiecksgiebel überfangen wird. Am Fuß der beiden Wandpfeiler ist jeweils eine kleine steinerne Bank angeordnet, deren Lehne durch eine Volute gebildet wird, die nach oben in einem löwenähnlichen Kopf mit aufgerissenem Maul und nach unten in einer Pranke ausläuft. Die sehr flache Kapitellzone der Pfeiler ist durch einen plastischen Fries verziert, in dem Blattmasken, Knospen und Früchte zu sehen sind. Die Vorderseite der Pfeiler ziert zusätzlich ein steinerner Kranz mit Schleife, der in Frieshöhe aufgehängt zu sein scheint.

Die Rückwand der Nische wiederholt das Bogenmotiv in einem profilierten und gefelderten Band; die durch Profile ausgesonderten Scheiben sind mit feinkörnigem dunklen Granit, die zwischen ihnen liegenden Felder in geädertem Stein gefüllt. Die Bogenlaibung ist kassettiert, an der Stirnseite trägt der Bogen im oberen Teil die Inschrift "IHR LEBT IM GEDENKEN EUERER LIEBEN", die durch ornamentales Flechtband am Bogenansatz eingerahmt wird. Das große halbrunde Feld zwischen den Pilastern der Rückwand nimmt einen Kenotaph mit zwei Kandelabern auf, vor dem eine in lange Gewänder gehüllte weibliche Gestalt mit gesenktem Kopf und nach unten ausgebreiteten Armen steht. Diese Figur stammt von dem Bildhauer Nikolaus Geiger, mit dem Bruno Schmitz bereits für das Denkmal in Indianapolis zusammengearbeitet hatte. Die Fläche des Hintergrundfeldes ist aus schwarzen Steinplatten zusammen-gesetzt und trägt in Ritzzeichnung ein über dem Haupt der Frauengestalt befindliches Auge Gottes, das von einer Strahlengloriole umgeben ist. Die Schrägen des Dreiecksgiebels fußen auf kurzen Pilastern, die akroterartige Abschlüsse tragen; auf der Spitze des Giebels steht ein Kreuz, dessen Arme in Spitzen enden. Unter dem Kreuz ist der zwischen Inschriftband und Dreiecksgiebel entstandene Zwickel mit einem Relief geschmückt, das ein Inschriftband mit dem Namen "KARL HOFMANN" trägt. Die übrige Fläche wird durch Eichenlaub, eine Schlange und ein aufgeschlagenes Buch gefüllt. Manche Anordnungen der Gesamtanlage waren bereits in dem Entwurf für das Grabmal Franz Liszts entwickelt, einzelne Details wie etwa die Kandelaber oder die Kränze scheinen direkt übernommen zu sein. Das läßt darauf schließen, daß Bruno Schmitz entweder schon vor 1889 an dem Entwurf für das Grabmal Hofmann gearbeitet hatte, oder daß er auf die bereits entwickelten Einzelformen seiner früheren Arbeit zurückgriff. Diese Art der Wiederaufnahme und Nutzung von bereits einmal entworfenen Motiven ist sicherlich im Werk eines jeden künstlerisch schaffenden Menschen zu finden; Bruno Schmitz entwickelte darin eine große Meisterschaft, wobei er allerdings nur sehr selten zur direkten Übernahme griff, sondern immer wieder die Gesamtanlage oder manches Detail eines Entwurfs von neuem überarbeitete. In jedem Falle sind die Einzelformen dieses Grabmals der Formensprache der Spätrenaissance verpflichtet, so daß es unrichtig ist, dieses

Grabmal als "pompöses Jugendstilmonument" zu bezeichnen.²⁹⁷ Beeinflussung durch Formen des Jugendstils und deren Anverwandlung sind bei Bruno Schmitz erst um die Jahrhundertwende nachweisbar.

Bonn, Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., 1889 und 1891
Coblenz, Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., 1890
Mannheim, Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., 1890
Köln, Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., 1890-1894
Potsdam, Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., 1890-1891
Dresden, Großherzogliches Museum, 1891-1892
Potsdam, Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., 1891-1892
Berlin, Märtyrerdenkmal, 1890-1893

Berlin, Denkmal für Kaiser Wilhelm I., 1889 (Entwurf) und 1891 (Entwurf)

Nach dem Tod Kaiser Wilhelms I. am 9. März 1888, begann eine bis dahin nicht gekannte Verehrung des Monarchen durch Denkmäler. Zu Latein heißt Wilhelm I die Ehre seiner Person durch Denkmäler abgeleitet, nur sehr selten hat er Ausnahmen gestattet.²⁹⁸ Da er als eigentlicher Deutscher, Gründer der Monarchie und des ersten Reiches, sowie im Friedensabkommen Kaiser angesehen wurde, geschähe es auch nach seinem Tod in weitem Kreise der Bevölkerung erhaltende Verehrung. Die Errichtung eines Denkmals in der Hauptstadt des Reiches wurde sofort als eine ganz besondere Aufgabe angesehen, an der die gesamte Nation beteiligt sein sollte. Dieses Anspruchs veränderte nun auch in dem Begriff "Nationaldenkmal", der schon für das Denkmal am Niederwall benutzt worden war, und der immer dann auftaucht, wenn es um die Memorierung der Gründung des Deutschen Reiches geht.²⁹⁹ Bei der Verwirklichung des Regiments wurde die juristische und finanzielle Planungsgrundlage eine Rolle gespielt haben.

In dem folgenden Jahr, das schließlich der Ausarbeitung der Entwürfe 1890 verfiel wurde, kommt auch eine Denkmalinspiration zum Ausdruck, die in diesem Punkt am Anfang der "Denkmalbau" stand: "Kaiser Wilhelm ist vor allem der Träger des nationalen Gedankens; in seinem Werk verkörpert sich der Jugendstreben unserer Väter, und die Gegenwart sieht in ihm das neue Deutschland vor allen andern Völkern stehen und hoch geehrt. Das Denkmal, das wir uns setzen will, es dem ersten großen Mann einer großen Zeit, einem großen Gedanken, der Jugend, daß vierzig Millionen Deutsche in Ehrfurcht und Dankbarkeit zurückbleiben. Jedes Denkmal sollte nicht, das gibt seinen Maßstab; es muß der größte sein, den je deutsches Volk errichtet hat, doch nur so weit, daß die Masse den künstlerischen Gehalt nicht übersteigt. So ergibt es sich von selbst, daß das Nationaldenkmal nicht aus ei-

²⁹⁷Eva und Helmut Börsch-Supan/Günther Kühne/Hella Reelfs: Berlin, Kunstdenkmäler und Museen, Stuttgart 1977 (3.Aufl.1987), S. 392 (=Reclam's Kunstführer, Deutschland, Bd. VII); hier wird die Anlage als Grab der Amalie Hofmann bezeichnet.

²⁹⁸Die Kaiserdenkmäler sind auch auf dem Weg des Kaiser Denks eingewandert.

C Das Hauptwerk: Der Weg zum formalen Eigensinn

C1 Ausgangspunkte: Spätrenaissance, Barock und Ausnahmen davon

Berlin, Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., 1889 und 1891
Grafenwerth, Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., 1890
Nonnenwerth, Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., 1890
Kyffhäuser, Denkmal für Kaiser Wilhelm I., 1890-1896
Porta Westfalica, Denkmal für Kaiser Wilhelm I., 1890-1896
Darmstadt, Großherzogliches Museum, 1891-1892
Pforzheim, Rathaus, 1891-1892
Berlin, Märkisches Museum, 1892-1893

Berlin, Denkmal für Kaiser Wilhelm I., 1889 (Entwurf) und 1891 (Entwurf)

Nach dem Tod Kaiser Wilhelms I., am 8. März 1888, begann eine bis dahin nicht gekannte Verehrung des Monarchen durch Denkmäler. Zu Lebzeiten hatte Wilhelm I. die Ehrung seiner Person durch Denkmäler abgelehnt, nur sehr selten hat er Ausnahmen gestattet.²⁹⁸ Da er als siegreicher Feldherr, Gründer der Monarchie und des neuen Reiches, sowie als friedensbewahrender Kaiser angesehen wurde, genöß er auch nach seinem Tod in weiten Kreisen der Bevölkerung anhaltende Verehrung. Die Errichtung eines Denkmals in der Hauptstadt des Reiches wurde daher als eine ganz besondere Aufgabe angesehen, an der die gesamte Nation beteiligt sein sollte. Diesen Anspruch verkündete man auch in dem Begriff "Nationaldenkmal", der schon für das Denkmal am Niederwald benutzt worden war, und der immer dann auftauchte, wenn es um die Memorierung der Gründung des Deutschen Reiches ging.²⁹⁹ Bei der Verwendung des Begriffs dürfte auch die juristische und finanzielle Planungsgrundlage eine Rolle gespielt haben.

In dem folgenden Zitat, das anlässlich der Ausstellung der Entwürfe 1890 verfaßt wurde, kommt auch eine Denkmaleuphorie zum Ausdruck, die in diesem Falle am Anfang der "Denkmalwut" stand: "Kaiser Wilhelm ist vor Allem der Träger des nationalen Gedankens; in seinem Werk verkörpert sich der Jugendtraum unserer Väter, und die Gegenwart sah in ihm das junge Deutschland vor allen andern Völkern verherrlicht und hoch gepriesen. Das Denkmal, das nun sich erheben soll, es dient einem großen Manne, einer großen Zeit, einem großen Gedanken; der Umstand, daß vierzig Millionen Deutsche in Einigkeit und Dankbarkeit zusammengehen, dieses Denkmal aufzurichten, das giebt seinen Maßstab; es muß der größte sein, den je ähnliches Werk erreicht hat, doch nur soweit, daß die Masse den künstlerischen Gehalt nicht beeinträchtigt. So ergibt es sich von selbst, daß das Nationaldenkmal nicht aus ei-

²⁹⁸Vgl. Meinhold Lurz: Kriegerdenkmäler in Deutschland, Band 2: Einigungskriege, Heidelberg 1985, S. 404
²⁹⁹So wurde dieser Begriff im Verlauf des 19. Jahrhunderts auf die verschiedenen Initiativen zum Bau eines Völkerschlachtdenkmals oder auch auf den Bau des Kölner Doms angewendet.

ner maßlos großen Figur allein bestehen kann, daß vielmehr ein zusammengesetztes Werk nothwendig wird, in welchem die Hauptstelle dem Reiterbilde Kaiser Wilhelms eingeräumt wird, während der Unterbau in allernächster Beziehung zu den persönlichen Tugenden, Thaten und Verdiensten dieses Helden stehen muß, und die Umrahmung und Umgebung seinen Mitarbeitern an der Größe Deutschlands gewidmet sein sollten."³⁰⁰ Diese Bemerkung wurde hier im zeitlichen Vorgriff angeführt, um die Stimmung der die Denkmäler befürwortenden großen Mehrheit anzudeuten. Die "Denkmalwut" war natürlich besonders im preußischen Staatsgebiet verbreitet. In Bayern wurde das erste Kaiser Wilhelm-Denkmal erst Ende 1905 enthüllt.³⁰¹

Der Wettbewerb für das Berliner Denkmal aber kam nicht ganz so schnell voran, wie sich dies seine Befürworter wünschten. Er hatte nicht umgehend nach dem Tod des Kaisers in die Wege geleitet werden können, da der zunächst vorgesehene Ausschreibungstext durch die "Deutsche Bauzeitung" im Dezember 1888 kritisiert worden war, und zwar wegen Benachteiligung derjenigen Architekten, denen die Zusammenarbeit mit einem Bildhauer zur Erstellung eines im Programm geforderten drei Meter hohen Modells nicht so leicht möglich war (wie beispielsweise den Kollegen in einer Groß- und Akademiestadt).³⁰² Im September 1890 faßte die "Deutsche Bauzeitung", noch vor der für den 30. September vorgesehenen Sitzung der Jury, rückblickend die Geschehnisse zusammen: "Die Frage des National-Denkmal für Kaiser Wilhelm I., die nunmehr schon 1¹/₂ Jahre nicht nur die deutschen Bildhauer und Architekten, sondern auch die Kreise aller Kunst- und Vaterlands-Freunde lebhaft beschäftigt und neben dem Zeichenstift und dem Modellir-Holz so viele Federn in Bewegung gesetzt hat, ist endlich um einen wesentlichen Schritt weiter gefördert. Seit dem 4. September sind die aufgrund des Preisausschreibens vom 30. Januar des Jahres eingegangenen Entwürfe zu diesem Denkmal öffentlich ausgestellt und am 30. September soll das Preisgericht zusammen treten, welches sie zu beurtheilen hat. Man darf erwarten, dass es - je nach dem Ergebnisse seines Urtheils - der Reichsregierung zugleich bestimmte Vorschläge für die weitere Behandlung der Angelegenheit unterbreiten wird."³⁰³

³⁰⁰Peter Wallé: Die Entwürfe für ein Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin I., in: Zur guten Stunde, 3. Jg., Berlin 1890, Vollheft III, Sp. 428-431, hier Sp. 428

³⁰¹Welt und Haus, Moderne deutsche Wochenschrift mit Bilderschmuck, 5. Jg., Leipzig 1905, S. 156 (Titelseite mit Abbildung). Dieses Denkmal, ein Reiterstandbild, wurde nach dem Entwurf von Wilhelm Rümmer in der Gießerei Lenz gefertigt und wurde am 16. November 1905 auf dem Egidienberg in Nürnberg enthüllt. Vgl. auch Franz Grimme: Bronzekunstguß in Nürnberg. Zum 150jährigen Bestehen der Kunstgiesserei Burgschmiet-Lenz in Nürnberg 1829-1979, Nürnberg 1979, S. 16; freundl. Hinweis von Herrn Franz Jahn, Nürnberg. Ob es sich um das einzige Reiterbild Wilhelms auf bayrischem Gebiet handelt, wie es Vomm vermutet, wäre zu überprüfen. Zur Vorgeschichte dieses Denkmals: Wolfgang Vomm: Reiterstandbilder des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Deutschland. Zum Verständnis und zur Pflege eines traditionellen herrscherlichen Denkmaltyps im Historismus, Bergisch Gladbach 1979, S. 338.

³⁰²DBZ, 22. Jg., Berlin 1888, S. 612. Diese und die meisten der folgenden Angaben finden sich bei: Bernd Nicolai: Das National-Denkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin (1889-1897). Wettbewerbe-Ausführung-Rezeption, Magisterarbeit Göttingen 1980

³⁰³DBZ, 23. Jg., Berlin 1889, S. 451

An derselben Stelle zitiert die Fachzeitschrift den wohl wichtigsten Passus des Ausschreibungsprogramms: Ziel der Konkurrenz sei es, "diejenigen Anforderungen, welche an ein des Andenkens des grossen Kaisers würdiges, den Anschauungen des deutschen Volkes entsprechendes Denkmal erhoben werden müssen, so weit fest zu stellen, dass aufgrund der Ergebnisse zum mindesten über den Platz des Denkmals Entscheidung getroffen, über die Gestaltung des Denkmals selbst aber noch ein weiterer Wettbewerb herbei geführt werden kann." Zwar vermißte das Fachblatt unter den 147 Entwürfen einen Vorschlag, "den des Volkes Stimme jauchzend als die Verkörperung seiner Träume von dem künftigen National-Denkmal des ersten deutschen Kaisers begrüßen könnte"³⁰⁴, doch stellte es auch fest, daß einige meisterhafte Entwürfe eingereicht worden seien; die Hälfte der Einsendungen allerdings sei zwar gut gemeint, aber zu schwach in der künstlerischen Aussagekraft. Ganz allgemein seien die Entwürfe in zwei Gruppen zu unterteilen, wovon für die Fachgenossen lediglich die zweite interessant sei, da sie sich - im Gegensatz zur ersten - auch mit der Standortfrage auseinandergesetzt habe. In der Ausschreibung waren acht Plätze im Inneren und außerhalb der Stadt vorgeschlagen worden, "und für die meisten derselben galt es, durch umfassende bauliche Anlagen die Stätte für das Kaisermal überhaupt erst zu schaffen."³⁰⁵ Die Tatsache, daß bei der Platzwahl nicht nur ästhetische Überlegungen zugrunde gelegt wurden, sondern daß darüberhinaus auch politische Erwägungen ins Spiel kamen, wird zwar in der "Deutschen Bauzeitung" nicht erwähnt, läßt sich jedoch durch eine Stelle aus der eingangs zitierten, monarchistisch orientierten Zeitschrift "Zur guten Stunde" belegen: "Die Entscheidung der Preisrichter hat in sofern Manchen überrascht, als Künstler mit klangvollen Namen wie Siemering, Begas, Eberlein und Lessing unter den Bildhauern und Ende, Heyden, Großheim und Schwechten unter den Architekten leer ausgegangen sind, und die von den mit den Berliner Verhältnissen wohlvertrauten Künstlern stark bevorzugten Standorte auf dem Pariser Platz und auf der Schloßfreiheit völlig außer Acht blieben. Damit hat der Ausschuß zweifellos zu erkennen gegeben, daß nach der Auffassung seiner Mehrheit das Denkmal nicht in den engeren Bezirk Berlins gehöre, sondern - wie es der *natio-naldeutsche* (im Original gesperrt gedruckt, d. Verf.) Standpunkt verlangt - da draußen hin in den Thiergarten, wo mit der Schöpfung der Siegesallee und des Königsplatzes mit Siegessäule und Reichstag die neue große Zeit, die uns das Kaiserreich brachte, eingeleitet wurde."³⁰⁶ Die Jury bestand aus den vom Reichskanzler berufenen künstlerischen Sachverständigen Stadtbaurat Blankenstein/Berlin, Oberbaurat Leins/Stuttgart, Bildhauer Encke/Berlin, Bildhauer Volz/Karlsruhe, F. v. Miller/München, Maler Janssen/Düsseldorf und Max Jordan/Berlin (seit

³⁰⁴Ebenda

³⁰⁵Alfred Gotthold Meyer: Reinhold Begas, Bielefeld / Leipzig 1901 (=Künstler-Monographien, hrsg. von H. Knackfuß, Band XX), S. 100

³⁰⁶Peter Wallé: Die Entwürfe für ein Kaiser-Wilhelm-Denkmal zu Berlin III., in: Zur guten Stunde, 3.Jg., Berlin 1890, Vollheft IV, Sp. 573-576, hier Sp. 573

1874 Direktor der Königlichen Nationalgalerie) und sieben Politikern, darunter auch der Reichstagspräsident Levetzow.

Die Preisrichter vergaben zwei erste Preise zu je 10.000 Mark, von denen der eine an die Architektengemeinschaft Rettig und Pfann in Berlin und der andere an Bruno Schmitz ging. Rettig und Pfann sahen gegenüber dem Reichstag am Königsplatz, als Pendant zu ihm, eine Kuppelhalle von ähnlicher Höhe und Breite vor, das Reiterstandbild des Kaisers stand im großen Kuppelraum.

Bruno Schmitz plazierte seinen Entwurf auf die Kreuzung der Charlottenburger Chaussee mit der Siegesallee, die damals noch nicht mit den 32 genealogischen Herrscherdenkmälern besetzt war (Abb. 151-154). Dieser in der Achse des Brandenburger Tores liegende Platz war für eine Reihe von Entwürfen ausgesucht worden, jedoch vermochten es nur ganz wenige der Autoren, mit der schwierigen örtlichen Situation fertig zu werden. Die Schwierigkeit lag darin, daß sich beide Straßen nicht im rechten Winkel kreuzten. Die in der Plansammlung der TU Berlin aufbewahrte Photographie des Situationsplans (Inv.Nr.8001) läßt dies am rechten Rand gerade noch erkennen.

Das auf Postament, Stufen und Sockel stehende Reiterstandbild des Kaisers wird durch eine große Triumphbogenarchitektur hinterfangen; der mittlere, größere Bogen wird durch einen Dreiecksgiebel mit Wappenkartusche überdacht, darüber erhebt sich als Baldachin ein kleiner Kuppelbau, in dem sich eine Figur des Erzengels Michael befindet, der "das Böse", und damit sind wohl die inneren und äußeren Feinde des Reiches gemeint, überwindet.

Im Grundriß des Mittelbaus sind an den Innenseiten des Hauptbogens Aussparungen und in diese eingestellte Sockel für zwei weitere Figuren zu erkennen. Die Pilaster der beiden seitlichen, kleineren Bogen tragen ein reich profiliertes Gesims. In der Attikazone befinden sich vier Postamente mit Inschrift, auf denen Sockel mit je zwei Lanzenträgern stehen, die ein Wappen halten; diese repräsentieren die vier deutschen Königreiche Bayern, Preußen, Sachsen und Württemberg. Von dem zentralen Triumphbogen gehen seitlich zwei viertelkreisförmige Säulenhallen ionischer Ordnung aus, ihre Höhe ist durch das Gesims der seitlichen Bögen des Mittelteils definiert. Der Architrav der Kolonnade wird durch dreizehn Säulen gestützt, die den beiden Säulenpaaren der seitlichen Bögen des zentralen Bauteils entsprechen. Die Sockel der Portalsäulen bestimmen die Höhe der Treppe, die vor jeder zweiten Säule durch ein nach vorne gezogenes Sockelstück unterbrochen wird. Die Viertelkreise der beiden Flügel sind keine geometrisch exakten Kreisteile, sondern ihre vier Endungen haben kurze gerade Ansatzstücke. Diese Flügel enden in pylonenartigen Abschlüssen, die einen von Pilastern getragenen Dreiecksgiebel mit Inschrifttafel an der Vorderseite haben, über dem wiederum ein Wappen steht. Unter den Giebeln befindet sich jeweils eine mehrfigurige plastische Gruppe, zu deren Füßen lagert über einem kleinen halbkreisförmigen Bassin eine Wassergottheit. Die Figurengruppe des linken Flügels trägt in dem Situationsplan den Titel "Krieg", diejenige des rechten

Flügels ist als "Gesetzgebung" gekennzeichnet. Diese Figurengruppen sind aus der Wandfläche heraus als Relief entwickelt, gehen aber stellenweise in Rundplastik über. Man wird sie sich ähnlich den großen Figurenfeldern an den Seiten des Denkmals in Indianapolis vorzustellen haben. Die Säulenhallen zu je dreizehn Säulen sind nach hinten durch glatte Mauern geschlossen, auf deren Flächen große Mosaiken angebracht werden sollten. Einen direkten Hinweis auf deren Thematik konnte ich nicht ermitteln, aber sehr wahrscheinlich hatte Bruno Schmitz Historienbilder für diese Stelle vorgesehen. Die Annahme wird dadurch begründet, daß er in dem späteren Entwurf dieses Thema der Wandgestaltung benannte.

Die gegenüberliegende Westseite des Platzes wird durch zwei die Charlottenburger Chaussee einfassende Exedren eingenommen, die über einem viertelkreisförmigen Grundriß aufragen und zusammen mit einem zum Platz hin sich öffnenden Bassin ungefähr die Grundrißfläche eines Viertelkreises einnehmen. Die Exedren bestehen aus einer der Rundung folgenden Estrade, die über Treppen an den Schmalseiten zu besteigen ist. In der Mitte der Rückwand einer jeden Exedra befindet sich wiederum ein skulptiertes Figurenfeld. Über der Wasserfläche des Bassins befindet sich eine Kaskade mit einer Figurengruppe, vom Platz her ist das Bassin an einer Stelle durch eine Treppe zu erreichen. Auch die architektonische Einfassung der Charlottenburger Chaussee, die rechts unten im Entwurf noch angedeutet ist, stammte ebenfalls von Bruno Schmitz, der die Anlage des Denkmals einerseits an dieser Stelle wohl nicht direkt an das Grün der Umgebung stoßen lassen wollte und sie andererseits als Ausgangspunkt einer bis zum Brandenburger Tor führenden "via triumphalis" gestalten wollte, wie aus der Beschriftung des Grundrisses hervorgeht. An die Grenzlinie von Denkmal und Straße postierte er zwei sehr große Fahnenmasten mit verziertem Sockel.

Die Anordnung dieser Denkmalanlage fand zwar nicht die Zustimmung der "Deutschen Bauzeitung", doch wurde die "künstlerische Kraft" der Durcharbeitung anerkannt: "Es ist eine echte Denkmal-Architektur, wuchtiger, aber doch edelster Art und vollendet abgewogen in den Verhältnissen, die uns hier entgegentritt. Ausschlag gebend für die hohe Wertschätzung, die dem Entwurfe zuteil geworden ist, dürfte jedoch nicht diese auch von Andern erreichte Reife der Form, sondern die in der Darstellung der Kaiserfigur und dem Gedanken-Inhalt der zur Ausschmückung des Baues in Aussicht genommenen, rein idealen Bildwerke sich aussprechende Gesamt-Auffassung des Denkmals gewesen sein, die in der That zu den glücklichsten Leistungen zählt, die dieser Wettbewerb überhaupt hervorgebracht hat."³⁰⁷

Anhand von einigen erhaltenen Skizzen läßt sich in diesem Falle exemplarisch darstellen, welchen Ideen der Architekt auf der Suche nach der endgültigen Form seines Entwurfs nachgegangen ist.³⁰⁸ Die hier vorgeschlagene Reihenfolge erhebt nicht den Anspruch, die authentische

³⁰⁷DBZ, 23. Jg., Berlin 1889, S. 500

³⁰⁸Diese Skizzen befinden sich in Privatbesitz, sie sind alle 14 x 22 cm groß und tragen keinerlei Beschriftung. M. E. sind sie jedoch eindeutig auf dieses Denkmalprojekt zu beziehen.

Entstehungsfolge zu rekonstruieren. Zwei der sehr unterschiedlich ausgearbeiteten Skizzen zeigen den Versuch, den Pariser Platz mit dem Brandenburger Tor zu einer einheitlichen Denkmal-Anlage umzugestalten (Abb. 155, 156). Eine weitere Studie läßt eine Triumphpforte mit hoher Attika und darauf stehendem Obelisk erkennen (Abb. 157); zwei geschwungene Flügel mit betonten Abschlußbauten gehen von den Seiten der Triumphpforte aus. Das nächste Blatt ist weiter ausgeführt, und weist manche Einzelheit des endgültigen Entwurfszustandes auf (Abb. 158), doch erscheint das Denkmal insgesamt wesentlich kleiner vorgestellt zu sein. Die Übereinstimmungen sind vor allem folgende: Reiterstandbild mit umgebender Dreiflügel-Anlage mit zentraler Ehrenpforte, bildliche Darstellung auf den Wandflächen der Flügel, sowie Schmuckpfeiler als betonte Abschlüsse der Flügelenden. Diesen Entwurf kleidete der Architekt in Formen, die durch Renaissance-Architektur beeinflusst sind. Die beiden letzten Blätter (Abb. 159, 160) kommen dem Wettbewerbsentwurf in vielen Einzelheiten nahe, sind jedoch als Schöpfungen im barocken Sinne anzusehen, wogegen der unter dem Motto "Für Kaiser und Reich" zum Wettbewerb eingereichte Entwurf wieder in Formen der Architektur der Spätrenaissance gehalten ist.

Der weitere Verlauf dieser Konkurrenz brachte kein Ergebnis. Von den für den Wettbewerb durch die Reichsregierung zur Verfügung gestellten 100.000 Mark³⁰⁹ vergab die Jury an die sechs Preisträger insgesamt 32.000 Mark. Bei den Beratungen über den künftigen Standort des Denkmals zeigte sich, daß eine Übereinstimmung nicht zu erzielen war. Als schließlich bekannt wurde, daß Kaiser Wilhelm II. die Entscheidung über Standort und Autor beeinflusste, wurde vielfach Kritik geübt, aber an der Sache nichts geändert. "Am 9. Juni 1890 gelangte an den Reichstag eine, nach Genehmigung durch den Kaiser vom Reichskanzler dem Bundesrat unterbreitete Vorlage, in welcher als Platz des neuen Denkmals die Schloßfreiheit nach Niederlegung der dort stehenden alten Privathäuser und Überbauung eines Teil des Spreearmes, als Form des Monuments selbst ein Reiterstandbild, und als Mittel zur Erlangung des endgültigen Entwurfes eine engere Konkurrenz gefordert wird."³¹⁰ Der Reichstag leitete diese Vorlage an einen Ausschuß weiter, der dann schließlich einen Antrag formulierte, in welchem letztendlich dem Kaiser freigestellt wurde, die Art des engeren Wettbewerbs festzulegen. Im Reichstag wurde der Antrag am 2. Juli ohne Debatte zum Beschluß erhoben. Im September wurde schließlich der Wettbewerb ausgeschrieben. Zu diesem zweiten Wettbewerb wurden nur die Bildhauer Begas, Rümmer und Siemering zugelassen, sowie die im ersten Wettbewerb ausgezeichneten Künstler Rettig & Pfann, Bruno Schmitz, Hilgers, Hildebrand, Schaper und Schilling. Die Prämien dieses zweiten Wettbewerbs waren höher angesetzt als die des ersten,

³⁰⁹Vgl. Wolfgang Neustadt: Kaiser Wilhelm II. und die bildende Kunst, Magisterarbeit Göttingen, Göttingen o. J., S. 30

³¹⁰Alfred Gotthold Meyer: Reinhold Begas, Bielefeld / Leipzig 1901, S. 102 (=Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knackfuß, Band XX)

und nachdem eine Äußerung des Kaisers an die Öffentlichkeit gedrungen war, daß eigentlich nur Begas einen akzeptablen Entwurf eingereicht habe, traten Hildebrand, Pfann & Rettig, Rümann, Schaper, Siemering von der Konkurrenz zurück. In der Presse erschienen zahlreiche kritische Stellungnahmen zu dem undemokratischen und brüskierenden Vorgehen des Kaisers, von denen hier nur ein Beispiel aus der Feder Hans Schliepmanns zitiert werden soll, der 1913 eine monographische Publikation über Bruno Schmitz verfaßte; er schloß seinen Artikel mit der Sentenz, daß "aller Herrscherwille noch keine lebendige Kunst erzeugen kann."³¹¹

Die Frist der Ausschreibung wurde auf den 15. August verlegt, weil - so lautete ein Gerücht - Begas mit seinem Entwurf noch nicht fertig geworden sei. Die unerfreuliche Geschichte dieses Wettbewerbs, in den der Kaiser in selbstherrlicher Weise eingegriffen hatte, wurde von Bernd Nicolai ausführlich dargestellt.³¹² In seiner Arbeit gelangt Nicolai zu dem Schluß, daß man bei dem ausgeführten Denkmal nicht mehr im eigentlichen Sinne von einem National-Denkmal sprechen könne, da es der Kaiser nach seiner Vorstellung auf ein Herrscherdenkmal dynastischer Tendenz reduziert habe, wohl weil er die bürgerliche Verantwortung für das Denkmal zurückdrängen und eine mehr volksnahe Interpretation der Person seines Großvaters als populärerem Kaiser verhindern wollte. Es war ihm wegen mangelnden Widerstandes seitens des Bundesrats und der Reichsregierung gelungen, das persönliche Bild seines Großvaters und seine eigene dynastische Ideologie im Denkmal verwirklichen zu können.³¹³

Der Entwurf Bruno Schmitz' (Abb. 161, 162) sah in der Achse des Schlosses eine aus dem ersten Entwurf entwickelte Architektur vor, die aber in Menge und Maß reduziert war. Der Grundriß der Anlage bildet nunmehr nur noch einen flachen Bogen, um nicht allzuweit in die Wasserfläche hineinzuragen. Aus dem Triumphbogen ist eine Triumphpforte geworden. Die ionischen Säulen der beiden Flügelbauten sind so angeordnet, daß jeweils zwei Paare gekuppelter Säulen auf jeder Seite einer Brüstungswand stehen, die bildliche Darstellungen in Relief trägt; über den Säulenpaaren befindet sich in der Attikazone eine Urne. Die Enden der Flügelbauten werden auch hier durch Pylonen betont, die einen sehr hohen Aufbau mit plastischem Schmuck sowie einige Inschriften tragen. Vielleicht sollten diese vertikalen Akzente zur eng benachbarten großen Fassade des Schlosses überleiten oder deren optische Dominanz etwas relativieren. Die Form und die Position des Reiterstandbildes sind im Vergleich zum ersten Entwurf nicht sehr verändert, die am Sockel angebrachte Inschrift: "WILHELM I. / DEM GRÜNDER DES REICHES / DAS DEUTSCHE VOLK" dürfte auch am ersten Entwurf vorgesehen gewesen sein.

³¹¹Hans Schliepmann in: Gegenwart 38, 1890, S. 72, zitiert nach Nicolai 1980, S. 34

³¹²Bernd Nicolai: Das National-Denkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin (1889-1897). Wettbewerbs-Ausführung-Rezeption, Magisterarbeit Göttingen 1980, S. 7-29. Die Schmitzschen Entwürfe werden in den Katalognummern 24 (S. 137f.) und 51 (S. 165f.) beschrieben.

³¹³Vgl. Martin Stather: Die Kunstpolitik Wilhelms II., Phil. Diss. Heidelberg 1988, S. 213; ich habe M. Stather für die Gewährung der Einsichtnahme in die unpublizierte Arbeit zu danken.

Wesentlich aufwendiger aber wurde das figurative Element in diesem Entwurf eingesetzt. Zwar wurden die beiden Gruppen "Gesetz" (links) und "Krieg" (rechts) aus dem ersten Entwurf übernommen, doch schon die Ausführung der bildlichen Darstellungen der Säulenhalle in Relief ist eine Steigerung. Die auffälligste Neuerung aber ist in der Aufstellung von Standbildern vor den Stützen des Tores und vor den Säulenpaaren der Flügelbauten zu bemerken. Vor den Torpfeilern sind die Statuen des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich aufgestellt. Auf der linken Seite stellen die "Bilsäulen" "Staatsmänner" dar, auf dem Relief-Fries sind "Staatshandlungen" zu sehen. Auf der rechten Seite entsprechen den im Fries angebrachten "Kriegsthaten" die Standbilder von Feldherren. Diese Benennungen sind durch eine neuere Reproduktion des Situationsplanes (Abb. 161) in der Plansammlung der TU Berlin (Inv. Nr. 8001) möglich.

Die zwischen Schloß und Denkmal verlaufende Straße wurde als Vorplatz der Denkmalanlage aufgefaßt, indem Bruno Schmitz diese Fläche an jeder Seite durch zwei nach außen blickende Löwen auf Sockeln einfaßte, die in der Bauflucht des Schloßes stehen.

Auch die dem Wasser zugekehrte Seite des Denkmals wurde in die Gestaltung mit einbezogen (Abb. 163). Zwei große Freitreppen, mit jeweils zwei Absätzen führen zu einer Plattform am Wasser. Die Rückseite des Triumphbogens nimmt einen Brunnen auf, von dessen Schale das Wasser in ein Bassin in Höhe der untersten Plattform fällt; diese Kaskaden-Anlage ist von mehreren Figuren bevölkert. Eine Zeichnung vom 16. März 1892 (Abb. 164) gibt eine etwas reichere Ausschmückung dieser Rückansicht wieder. So sind auf den Treppenabsätzen lagernde Figuren plaziert und in den geraden Wandflächen neben den Treppen Reliefs angedeutet.

Dieser, in der Formensprache barocker Architektur gehaltene zweite Entwurf für das Kaiserdenkmal ist durch die Zufügung der vielen Statuen in der Programmatik ausführlicher als der erste, doch erlaubt die im Grundriß durch Benennungen festgehaltene inhaltliche Orientierung direkte Rückschlüsse auf die im ersten Entwurf nicht enthaltenen Benennungen der Wandmalereien und der beiden Statuen im Inneren des mittleren Bogens.

Der Entwurf Reinhold Begas' wurde vom Kaiser zur Ausführung bestimmt, die Einweihung erfolgte im März 1897. Bruno Schmitz und alle anderen Entwerfer, die von Anfang an ein Denkmal mit architektonischer Einfassung vorgeschlagen hatten, konnten feststellen, daß auch Begas zu dieser Lösung gefunden hatte. Der große, figurenreiche Entwurf Begas', der unter Mithilfe einiger Bildhauer in der relativ kurzen Zeit vollendet werden konnte, entsprach wohl auch in seinen äußeren Formen den Vorstellungen des Kaisers, jedoch stieß das Denkmal, das man barocker als barock nennen möchte, auf Kritik. Selbst aus einer unvermuteten Richtung wurde das Werk mit satirischer Häme übergossen, wenn die "Deutsche Bauzeitung" genüßlich die folgende Einsendung abdruckt: "Wer sich die nicht ganz leichte Mühe machen will, die wahrhaft tropisch üppige Fauna dieses Denkmals durchzuarbeiten und zu klassifizieren, der

wird zu folgendem stattlichen Resultat gelangen: Außer dem alten Kaiser und seinem Pferd, den einzigen Figuren, die nötig waren, befinden sich auf dem Denkmal zunächst noch 19 halbnackte Weiber, 22 dito Männer und 12 dito Kinder. Die eigentliche Zoologie aber ist wie folgt vertreten: 21 Pferde, 2 Ochsen, 8 Schafe, 4 Löwen, 16 Fledermäuse, 6 Mäuse, 1 Eichhorn, 10 Tauben, 2 Raben, 2 Adler, 16 Eulen, 1 Eisvogel, 32 Eidechsen, 18 Schlangen, 1 Karpfen, 1 Frosch, 16 Krebse, zusammen 157 Tiere" (es folgt der Hinweis, daß die Darstellungen auf dem Mosaikboden nicht mitgezählt worden seien, d. Verf.) "Dreiundfünfzig nackte Figuren und hundertsevenundfünfzig Tiere, das ist der zoologische Apparat, den die Berliner Bildhauerschule braucht, um in uns die Erinnerung an Wilhelm I., an den alten Wilhelm, wachzuhalten. Wenn Jemand einen Gedanken nicht in einen klaren und kurzen Satz fassen kann, so fängt er an, Phrasen zu machen. Wenn ein Künstler einen Menschen nicht durch ein klares, einfaches Bild wiedergeben kann, so muss er seine Zuflucht zu Adlern und nackten Menschen nehmen"³¹⁴ - und übereinstimmend fügt die Redaktion an: "Sehr wahr!" Abschließend sei noch die Bewertung des Schmitzschen Entwurfs durch die "Deutsche Bauzeitung" angeführt, aus der unter anderem hervorgeht, daß Bruno Schmitz wieder einmal gelungene Zeichnungen vorgelegt hatte: "Die architektonische Behandlung des Ganzen in kräftigen, individuelles Leben athmenden Barockformen, die wiederum in zwei meisterhaften Kohlezeichnungen größten Maaßstabs vorgeführt wird, giebt ein neues Zeugnis von der seltenen künstlerischen Gestaltungskraft des Architekten. Nur die in ihrem bekrönenden Aufbau an indische Bauwerke anklingenden Pylone dürften etwas zu hoch gerathen sein."³¹⁵ Der Vergleich mit der asiatischen Architektur dürfte Bruno Schmitz sicherlich nicht gefallen haben, denn bei der Bekrönung der Pylonen handelte es sich um vier von Palmetten bekrönte Inschrifttafeln und um eine darüber befindliche Gruppe von vier sich an den Händen fassenden Frauenfiguren, die so nirgends in der indischen Architektur vorkommen; möglicherweise hat dem Schreiber nur eine unzureichende Abbildung zu Verfügung gestanden, was die Fehleinschätzung verständlich machen könnte. Ungeachtet dieser Detail-Kritik aber war Bruno Schmitz durch die insgesamt lobende Würdigung der "Deutschen Bauzeitung" einer breiten Öffentlichkeit als erfolgreicher und ernstzunehmender Schöpfer großer Denkmal-Anlagen wiederum wirkungsvoll ins Bewußtsein getreten.

³¹⁴DBZ, 33. Jg., Berlin 1899, S. 479f., unter der Überschrift "Zur Zoologie unserer Denkmäler".

³¹⁵DBZ, 25. Jg., Berlin 1891, S. 534

Grafenwerth (Rheininsel bei Honnef), Denkmal der Rheinprovinz für Kaiser Wilhelm I., 1890 (Entwurf)

Die Geschichte des Denkmals, das die Rheinprovinz für Kaiser Wilhelm errichten wollte, ist kompliziert wie kaum eine andere Denkmalsgeschichte, da bereits von den allerersten Planungen an fast gleichzeitig mehrere, über das ganze Land verteilte, Standorte vorgeschlagen und jeweils vehement verteidigt wurden, was die Untersuchung und die rekonstruierende Darstellung der Zusammenhänge sehr erschwert hat. Kurz gesagt, ging es in dieser Diskussion äußerlich darum, ob man ein Höhen-Denkmal errichten wollte, das dann in Konkurrenz zum Niederwald-Denkmal stehen würde, oder ob das Denkmal in einem Tal oder in einer Stadt aufgestellt werden sollte. Natürlich kam es bei diesen Streitereien darauf auch an, wer welchen Standort vorgeschlagen hatte. Und wie heute auch, standen hinter solchen einfach erscheinenden Sachfragen meist parteiische und politische Meinungen.

Antje Laumann-Kleineberg hat in ihrer 1989 publizierten Dissertation "Denkmäler des 19. Jahrhunderts im Widerstreit"³¹⁶ die Planungsgrundlagen und die Rezeption der Baugeschichte von drei der wichtigsten Denkmäler aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts klar und anschaulich dargestellt, so daß der Hinweis auf diese vorbildliche Arbeit langatmige Auslassungen an dieser Stelle ersetzen kann. In der materialreichen Untersuchung Laumann-Kleinebergs werden neben dem Niederwald-Denkmal das Denkmal der Rheinprovinz in Koblenz und das Denkmal der Provinz Westfalen an der Porta Westfalica behandelt; der Autor der beiden letzteren war Bruno Schmitz. Die hier notwendigerweise zu erwähnenden Daten und Fakten können sich größtenteils auf diese Arbeit stützen.

Kurz nach dem Tod des Kaisers im März 1888 bildete sich auch in Koblenz ein Denkmal-Komitee zur Errichtung eines Kaiserdenkmals. Der Bürgermeister wandte sich an den Präsidenten der Rheinprovinz und nannte Koblenz den "passendsten und herrlichsten Ort" für ein solches Denkmal, da der Kaiser und seine Frau sich früher oft in Koblenz aufgehalten hätten. Über den Landtag gelangte das Schreiben an den Provinzialausschuß, wo sich mehrere solcher Gesuche anfanfen. Für das Projekt sah der Ausschuß 800.000 Mark vor; im September 1888 forderte er bei einigen Architekten Gutachten über die Zweckmäßigkeit der Summe an. Auch bei Bruno Schmitz hatte man nachgefragt, der für das Projekt 900.000 Mark veranschlagte.³¹⁷ Offensichtlich zählte man ihn aufgrund seiner Wettbewerbsbeteiligung für das Denkmal in Rom und wegen seines Erfolges in Indianapolis zu den sachverständigen Kennern. Die meisten der anderen Gutachter beurteilten die veranschlagte Summe als ausreichend. Für

³¹⁶Antje Laumann-Kleineberg: Denkmäler des 19. Jahrhunderts im Widerstreit. Drei Fallstudien zur Diskussion zwischen Auftraggebern, Planern und öffentlichen Kritikern, Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1989 (=Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; Bd. 82). Zugl.: Diss. Göttingen 1985. Weiterhin zitiert als: Laumann-Kleineberg 1989.

³¹⁷Laumann-Kleineberg 1989, S. 145

Bruno Schmitz hatte die Anfrage nach einem Gutachten natürlich den Vorteil, daß er sich bereits mit dem Thema auseinandersetzen konnte, bevor eine offizielle Ausschreibung ergangen war. Da die Provinz der Rheinlande die Errichtung des Denkmals anstrebte, konnte eine Summe in den Staatsetat eingestellt werden, wodurch die mühsame und langwierige Sammlung von Geld vermieden war. Bevor man an die Ausschreibung ging, fragte man noch in Berlin nach, ob diese Initiative auch genehm sei, was positiv beantwortet wurde. Am 20. Juli 1889 wurde die Ausschreibung veröffentlicht, bis zum 1. April 1890 mußten die Vorschläge eingereicht sein; als Standort wurde eine Anhöhe oder eine Rheininsel gestattet.

Am 5. Mai 1890 tagte die Jury, die aus den Architekten Ende/Berlin, Lieber/Düsseldorf, Pflaume/Köln, dem Bildhauer Janssen/Düsseldorf und dem Maler Baur/Düsseldorf bestand.³¹⁸ Den ersten Preis erhielten die beiden Düsseldorfer Architekten Jacobs & Wehling, die ein phantastisch anmutendes Projekt für eine Anhöhe (Motto: "Felswand") eingereicht hatten.³¹⁹

Den zweiten Preis erhielt Bruno Schmitz für seinen Entwurf eines Denkmals auf der Insel Grafenwerth (Abb. 165), der von der Jury folgendermaßen beurteilt wurde: "Der Arbeit mit dem Kennwort >Halt faß am Rich< wurde der zweite Preis zuerkannt wegen ihrer wuchtigen künstlerischen Darstellung, die aber auch hier nicht ganz gelungen ist; abgesehen davon, daß der gewählte Platz sich nach der von dem Preisgerichte ausgesprochenen Ansicht, daß ein Inseldenkmal nur auf der Nordspitze der Insel Nonnewerth zu errichten sei, nicht eignet."³²⁰ Die halbmondförmige Insel Grafenwerth sollte nach Bruno Schmitz' Vorschlag durch eine "Verbindungsallee" vom rechtsrheinischen Ufer her zugänglich gemacht werden (Abb. 166). Das Denkmal lag an der zum Fluß gewandten geraden Seite der Insel und wurde durch zwei "Groß-Alleen" eingefäßt, die der Verbindungsallee glichen. Die übrige Fläche der Insel war gärtnerisch gestaltet, wobei zu Seiten der auf das Denkmal ausgerichteten "Verbindungsallee" zwei symmetrische Parkhälften mit geometrischer Wegestruktur als "Kaiser-Hain" angelegt werden sollten. Die Denkmalanlage ragte mit einem halbkreisförmigen Vorbau in den Fluß hinein. Neben dieser Ausbuchtung, auf der sich die große Treppenanlage befand, waren zwei Schiffsanlegestellen vorgesehen. Die Denkmalanlage selbst bestand aus einer über die große Freitreppe zu erreichenden quadratischen Plattform, die von einer dreiflügeligen Pfeilerstellung eingefäßt wurde. In der Mitte dieser Plattform, erhob sich ein ca. 60 Meter hoher Turm über einer quadratischen Grundfläche von 88 Metern Seitenlänge; deren sich nach oben verjüngender Turmschaft stand auf einem hohen Sockel, seine zinnenbewehrte Aussichtsplattform wurde durch einen Aufsatz mit einer großen Darstellung der Kaiserkrone überragt. "Unterhalb dieses Zinnenkranzes sollte - zwischen derbem Blattwerk - der Kopf

³¹⁸Laumann-Kleineberg 1989, S. 147

³¹⁹DBZ, 24. Jg., Berlin 1890 S. 253, Abb.

³²⁰Zit. nach Laumann-Kleineberg 1989, S. 154

Bismarcks >auf den Rhein schauen.<"³²¹ Am Fuß des Turms stand auf einem mit ihm verbundenen Sockel das Reiterstandbild des Kaisers, zu dessen Seiten befanden sich die Allegorien der >rheinischen Wahrhaftigkeit< und der >Arbeit<, unten am Denkmalsockel lagerte >Vater Rhein<, auf der großen Freitreppe ruhten zwei Löwen auf Postamenten.

In der Besprechung des "Centralblattes" wird vor allem die Ortswahl kritisiert, die einer Fernwirkung des Denkmals nicht förderlich sei. Auch seien die Abmessungen für ein in der Ebene gelegenes Denkmal zu groß: "So glücklich die Anlage in ihrer Klarheit und Einfachheit ist, würde der Aufbau des Denkmals an dem gewählten Platze doch wahrscheinlich zu massig wirken. Die Stellung in der Ebene, wo die gewaltigen Bergmassen weit zurücktreten und deshalb mit der Architektur nicht in Vergleich kommen, erfordert derartige Abmessungen nicht. Für die Säule (gemeint ist der Turm, d. Verf.) wäre eine Erhebung von höchstens 40 m ausreichend, und wenn dementsprechend auch die Maße der andern Theile eingeschränkt würden, so möchte sich wohl die Denkmalsgestalt besser in den Rahmen der hier mehr lieblichen als mächtigen Landschaft einfügen."³²² Die "Deutsche Bauzeitung" geht in ihrer Besprechung nicht auf Proportionen und formalästhetische Bedingungen des riesigen Komplexes ein, sondern kritisiert vor allem den umständlichen Zugang zur Anlage bei größerem Andrang, hebt aber schließlich anerkennend die inhaltliche Seite hervor: "Die Insel ist in einen Kaiserhain umgewandelt; in der Mitte des stromseitigen Ufers liegt der erhöhte, von gewaltigem Steingehege umfriedigte Denkmalplatz, auf welchem ein kraftvoll allegorisch geschmückter Obelisk emporwächst. Vor dem letzteren, quer zum Strom, das Gesicht nach Frankreich hingewendet, reitet der siegreiche Kaiser."³²³ Die Benennung des Turmes mit "Säule" oder "Obelisk" verdeutlicht - ganz oberflächlich gesehen - die Schwierigkeiten, die die Zeitgenossen mit der Denkmalarchitektur Bruno Schmitz' haben konnten, wenn der Architekt versuchte, die Architektur aus ihrer Stammrolle als >Unter-Ordnung< eines Denkmals zu holen und ihr als plastisches Element in der Gestaltung des Denkmals die Führungsrolle übertrug. Bruno Schmitz mußte für diesen Entwurf die Form der "Reichssäule" nicht völlig neu entwickeln, er konnte eine nicht allzulange zurückliegende Form in die Gestaltung einbeziehen. Die Ähnlichkeiten dieses Turms mit demjenigen des ersten Entwurfs für das Monument in Indianapolis sind nicht zu übersehen, doch ist der "wilhelminische" Turmpfeiler gedrungener. In Einzelheiten wie dem auskragenden zinnenbewehrten Umgang oder der Türverdachung im unteren Teil des Turms ist die Verwandtschaft jedoch offenkundig.

Das Motiv der sich über einer Freitreppe erhebenden Dreiflügel-Anlage, die einen großen Pfeiler umgibt, vor dem ein Reiterstandbild errichtet ist, findet sich in Schinkels Entwurf für ein

³²¹Laumann-Kleineberg 1989, S. 155

³²²CB, 10. Jg., Berlin 1890, S. 241

³²³DBZ, 24. Jg., Berlin 1890, S. 254

Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin.³²⁴ Dieser Entwurf ist in klassizistischer Art der Antike nachempfunden, vergleichbar mit dem Entwurf Bruno Schmitz' ist die zugrundeliegende Idee und die allgemeine Disposition.³²⁵

Die meisten Architekten der zweiten Jahrhunderthälfte dürften Schinkels Bauten und seine Entwürfe im Verlauf ihrer Ausbildung kennengelernt und meist wohl auch intensiv studiert haben, und in dieser Hinsicht machte Bruno Schmitz sicherlich keine Ausnahme, auch wenn Bruno Schmitz seinen Entwürfen später in zunehmendem Maße eine eigene Form verleihen konnte.

Nonnenwerth (Rheininsel bei Rolandseck), Denkmal der Rheinprovinz für Kaiser Wilhelm I., 1890 (Entwurf)

Diesen zweiten Entwurf für ein Kaiserdenkmal der Rheinprovinz hatte Bruno Schmitz unter das Motto "Gruß Dir, Romantik" gestellt. Dieses Projekt ist nur durch die Beschreibungen in den beiden Fachzeitschriften überliefert, von denen zunächst die recht knappe der "Deutschen Bauzeitung" angeführt sei: "Die Darstellung des Entwurfs ist eine prächtige, der Entwurf selbst wuchtig und wirklich romantisch. Der Kaiser im Ornat mit Hermelin-Mantel, steht unter einem sechsseitigen weitbogigen Baldachin, an dessen Pfeiler die Standbilder alter Kaiser oder Helden lehnen, umgeben von einer mächtigen kreisrunden Terrasse, die nach Art eines Brückenpfeilers mit spitzem Schnabel die Fluthen theilt, Eisgang und Hochwasser Trotz bietend."³²⁶ Die letzte Bemerkung könnte darauf hindeuten, daß Bruno Schmitz diese Baldachinarchitektur an der Südspitze der langgestreckten Insel plazieren wollte. Eine etwas ausführlichere Schilderung der Anlage gibt das "Centralblatt": "Die Architekturformen des Kuppelbaues sind ohne strenge Anlehnung an eine bestimmte Stilrichtung phantasievoll geschaffen. Beim ersten, oberflächlichen Betrachten des Schaubildes glaubt man eine romanische, so recht an den Rhein, die Heimath so vieler hervorragender romanischer Bauwerke, gehörende Architektur vor sich zu haben, während die Formen sogar bis ins Barocke gehen. Diese Unbestimmtheit in der Formgebung, über welche der Künstler bei weiterer Durchführung des nur skizzenhaft behandelten Entwurfes leicht hinwegkommen wird, beeinträchtigt jedoch die Wirkung des Bauwerks.

³²⁴ Die Zweiteilung dieses Denkmals ist letztendlich als Kompromiß zwischen den Künstlern Schinkel und Rauch und dem preußischen König Wilhelm II. anzusehen, der als Denkmal eine trajanische Säule wünschte, die Rauch in Zusammenarbeit mit Schinkel als Modell angefertigt hat; vgl. Arndt 1978, S. 108, Anm. 158, die aber nur die Zweiteilung des Denkmals hervorhebt und auf die Vorbild-Funktion der gesamten Anlage des Denkmals nicht eingeht. Eine Abbildung des Rauchschen Modells ("Trajanssäule und davor postiertes Reiterstandbild) befindet sich in: Anton Springer (Bearb. Max Osborn): Handbuch der Kunstgeschichte, Band V, Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart, Leipzig 1920, S. 64, Abb. 76

³²⁵Vgl. Ausstellungskatalog "Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe, Berlin (West) 1981, Nr.73e, S. 180

³²⁶DBZ, 24. Jg., Berlin 1890, S. 254

welches mit seinem ganzen Terrassen-Unterbau gewissermassen einer antiken Trireme gleich im Rhein zu schwimmen scheint, keineswegs. Ist der Bau auch nicht romanisch, so wirkt er doch in der Landschaft entsprechend romantisch."³²⁷ Einige Motive dieses Denkmals weisen voraus auf das Denkmal an der Porta Westfalica: die kreisrunde Terrasse, der "sechseitige weitbogige Baldachin" und die Kaiserfigur in Hermelin und Ornat. Möglicherweise experimentierte der Architekt mit mehreren Möglichkeiten bzw. Denkmalstypen, denn die Wettbewerbe für die verschiedenen Denkmäler überschritten sich in der ersten Hälfte des Jahres 1890.

Kyffhäuser (Thüringen), Denkmal der deutschen Krieger-Vereine für Kaiser Wilhelm I., 1890-1896

Durch die Beteiligung Bruno Schmitz' an dem Wettbewerb für das Kyffhäuser-Denkmal stellte er sich wiederum der Aufgabe, ein monumentales Denkmal zu entwerfen. Allerdings sollte das Monument nicht innerhalb eines städtebaulichen Zusammenhangs stehen wie das Vittorio-Emanuele-Denkmal in Rom, sondern es sollte auf dem Bergrücken des Kyffhäusers in Thüringen, auf dem Gelände der staufischen Burgruine Kyffhausen, errichtet werden. Geschichte und Interpretation dieses Denkmals sind bereits durch Monika Arndt umfassend dargestellt worden.³²⁸ Im folgenden beschränke ich mich im wesentlichen daher auf eine knappe Zusammenfassung der Baugeschichte und auf wenige Ergänzungen, die sich auf die Gestaltung und Formentwicklung des Denkmals beziehen.

Träger und Auslober des Wettbewerbs war der erst 1884 aus dem Zusammenschluß älterer örtlicher und regionaler Vereine entstandene "Deutsche Reichskriegerverband". Vorstufe für diese nationale Vereinigung war der 1872 gegründete "Deutsche Kriegerbund" gewesen, der seinerseits durch örtliche "Kriegervereine" ins Leben gerufen worden war.

Die Lust an der Retrospektion der Kriegserlebnisse aus den Befreiungskriegen vom Anfang des 19. Jahrhunderts führte zur Gründung solcher Vereine allerorten, "die um das Jahr 1839 im Regierungsbezirk Liegnitz von ehemaligen Soldaten behufs gemeinsamer Feier von Festen zur Erinnerung an ihre Dienstzeit im Heer und zur Pflege patriotischer Gesinnung gebildet wurden."³²⁹ Die Errichtung eines großen Denkmals galt jedoch nicht den im Krieg Gemordeten, sondern der Anlaß zum Bau des Denkmals war das ehrende Gedächtnis des obersten Kriegsherren, des Kaiser Wilhelms I. Nach dessen Tod am 9. März 1888 gab es viele Initiativen zur

³²⁷CB, 10. Jg., Berlin 1890, S. 253

³²⁸Monika Arndt: Das Kyffhäuser-Denkmal - Ein Beitrag zur politischen Ikonographie des Zweiten Kaiserreiches, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XL, Köln 1978, S. 75-127; weiterhin zitiert als: Arndt 1978.

³²⁹Vgl. Meyers Großes Konversations-Lexikon, Bd. 11, Leipzig und Wien 1905, S. 660. Im Jahr 1903 waren in diesen Vereinen 2 097 527 Mitglieder.

Errichtung von Denkmälern für diesen Kaiser, der als siegreicher Feldherr und Gründer des Deutschen Reiches, besonders in den konservativen, reaktionären und kleinbürgerlichen Kreisen verehrt wurde. Zu Lebzeiten hatte er auf seine Person bezogene Denkmäler nur in Ausnahmen gestattet, nach seinem Tode aber gab es in fast jeder größeren Ortschaft ein Denkmalkomitee, das die Errichtung eines Kaiserdenkmals betrieb. In einer zeitgenössischen Quelle heißt es dazu: "Der Heimgang des unvergeßlichen Kaisers Wilhelm I., der sich im Herzen des Volkes eine bleibende Stätte gesichert hat, entfesselte in Deutschland einen wahren Denkmalsturm. Kein Land, keine Stadt, keine Körperschaft wollte neben dem Reiche an Dankbarkeit zurückstehen; überall sollten sich Statuen, Reiterbilder, Büsten oder Brunnen ihm zu Ehren erheben. Auch die Krieger, die mit Kaiser Wilhelm die deutsche Einheit erkämpft hatten, sie traten alsbald in die patriotische Bewegung ein und wählten für die Errichtung eines würdigen Denkmals für ihren ruhmreichen Kriegsherren einen der schönsten Punkte im Herzen des Reiches, die geweihte Höhe des Kyffhäusers."³³⁰ Die Vielzahl der monarchistischen Denkmalgründungen, zu der ja noch die fast unübersehbare Menge der bürgerlichen Denkmäler hinzukam, wurde später auch mit dem Begriff der "Denkmalseuche" belegt.³³¹

Kurz nach dem Tod des Kaisers hatte es auch eine Initiative gegeben, das geplante Nationaldenkmal auf dem Kyffhäuser zu errichten: "Als es dann galt, den 1888 verstorbenen großen ersten Deutschen Kaiser künstlerisch zu verherrlichen, da schlugen einflußreiche Männer in dankbarer Erinnerung daran, daß die Kyffhäusersage jahrhundertlang die Hoffnung auf Kaiser und Reich im Herzen des deutschen Volks genährt hatte, vor, das für Kaiser Wilhelm I. geplante Nationaldenkmal auf dem Kyffhäuser zu errichten; allein der glückliche Gedanke wurde zurückgewiesen, weil Berlin als Hauptstadt des Reichs das Denkmal bergen sollte. Darauf wählte der Verein ehemaliger deutscher Soldaten den Kyffhäuserberg, um dort ein würdiges Kaiser-Wilhelm-Denkmal zu erbauen."³³²

Das Projekt der Kriegervereine jedoch nahm in der Unmenge von Monumenten eine besondere Stellung ein, da allein schon durch die Platzwahl einen besonderer Anspruch übergeordneter Bedeutung bekundet wurde. Bald nach dem Tode des Kaisers mußten sich die Krieger-Vereine zum Denkmalbau entschlossen haben, denn im Februar 1889 wurde berichtet, daß als künstlerische Berater für dieses Unternehmen das Berliner Architektenbüro Kyllmann & Heyden bereits tätig gewesen seien. Noch waren die Sammlungen für das Monument nicht begonnen, da wurden auch schon Pläne für den Bau einer Bergbahn in Erwägung gezogen: "Denn wenn auch weder der Standort des Denkmals noch voraussichtlich dieses selbst mit dem Niederwald und

³³⁰Einleitung der Ausstellungsbesprechung der Wettbewerbsentwürfe in Berlin, in: Zur guten Stunde, III. Jg. 1890, Vollheft XIV, S. 966

³³¹Richard Muther: Die Denkmalseuche, in: Ders.: Aufsätze über bildende Kunst, Band 2: Betrachtungen und Eindrücke, Berlin 1914, S. 59-63

³³²Simon Ißleib: Die Kaiser- und Kyffhäusersage, in: Illustrierte Zeitung, Leipzig und Berlin, Nr. 2764 vom 20. Juni 1896, S. 754

seiner Germania werden wetteifern können, so ist doch nicht daran zu zweifeln, dass nach Vollendung des Werks auch der Kyffhäuser eine große Anziehungskraft auf den Strom der Vergnügungs-Reisenden ausüben wird. Das Denkmal selbst, an welchem Hunderttausende deutscher Männer ein besonderes Interesse nehmen werden, der Zauber altgermanischer Sage, der den Ort umschwebt, und endlich nicht zum letzten der landschaftliche Reiz des Ausblicks, den man von dort aus genießt, werden in ihrer Vereinigung eine solche Wirkung schwerlich verfehlen."³³³ Im Oktober wurde die Konkurrenz ausgeschrieben; eine Ankündigung des Wettbewerbs lautete in der Fassung der "Deutschen Bauzeitung" so: "Der Wettbewerb für Entwürfe zu einem Kaiser Wilhelm-Denkmal auf dem Kyffhäuser, welches die Mitglieder der deutschen Krieger-Vereine ihrem glorreichen Führer setzen wollen, (...) ist nunmehr erlassen worden. Die Teilnahme am Wettbewerb, welche unter dem Namen der Verfasser oder anonym erfolgen kann, soll auf Angehörige des Deutschen Reichs - ohne Rücksicht auf deren Wohnort im In- oder Auslande - beschränkt werden. Der Standort soll auf dem Plateau des Burgberges unter Erhaltung des alten Hauptthurms so gewählt werden, dass das Denkmal sowohl allseitig aus der Nähe besichtigt werden kann, wie auch auf weite Entfernungen hin sichtbar wird. Ob es rein bildnerisch oder zum Theil architektonisch gestaltet werden soll, ist der Wahl der Bewerber frei gestellt; fest zu halten ist nur, dass die Herstellungskosten (ausschl. der Umgestaltungen in der Umgebung des Denkmals die Summe von 400.000 M nicht überschreiten dürfen und dass die in militärischer Auffassung darzustellende Porträtfigur des Kaisers nicht größer als 4 m (also einschl. des Helms etwa in doppelter Lebensgröße) gestaltet werden darf."³³⁴ Die Einsendungen hatten bis zum 1. Juni 1890 in Berlin zu sein. Als Juroren waren im Programm neben den Vertretern des Denkmal-Komitees, die Bildhauer Dietz/ Dresden, Eberle/ München, Siemering/Berlin, die Architekten Durm/ Karlsruhe und Leins/Stuttgart, der Maler Geselschap/ Berlin und der Direktor der Königlich Nationalgalerie Berlin, Max Jordan angekündigt. Insgesamt waren 24 Entwürfe eingeliefert worden, die in der "Berliner Kunstausstellung" 1890 gezeigt wurden.³³⁵ Einstimmig wurde der erste Preis (6.000M) an Bruno Schmitz vergeben, sein Projekt wurde zur Ausführung empfohlen, einige Änderungswünsche wurden geäußert. Arndt berichtet, daß sich Kaiser Wilhelm II. in Begleitung des Denkmalausschusses und der Jury die Entwürfe angesehen habe: "In welchem Maße dabei seine auch in künstlerischen Dingen keinen Widerspruch duldende Einstellung auf die Urteilsfindung von Einfluß gewesen ist, muß offen bleiben."³³⁶ Da der Ausstellungsbesuch vor dem Zusammentritt der Jury erfolgte, wie Arndt berichtet, wäre es m. E. durchaus möglich, daß der Kaiser durch eine Verlautbarung seine Wünsche andeutungsweise geäußert hatte;

³³³DBZ, 23. Jg., Berlin 1889, S. 58

³³⁴DBZ, 23. Jg., Berlin 1889, S. 354

³³⁵Arndt 1978, S. 79

³³⁶Arndt 1978, S. 80

zumindest legt dies sein Verhalten in den Vorgängen um das Nationaldenkmal für Wilhelm I. in Berlin nahe.

Die dem Entwurf vom Architekten beigegebene Erläuterung ist im folgenden vollständig angeführt, da aus ihr seine Emphase und Gestaltungsidee des Architekten sehr anschaulich hervorgehen: "Eine kurze Darlegung des Gedankenganges, dem der Verfasser bei Bearbeitung des vorliegenden Entwurfs folgte, mag der sachlichen Beschreibung vorausgeschickt werden. (Für diese selbst war mit der Bestimmung zu rechnen, dass dem Kaiser Wilhelm I., dem Schöpfer der nach langem Wünschen und Streben nunmehr erreichten Einheit des Vaterlandes, ein Denkmal Seiner und des Landes würdig auf einer bedeutsamen Scholle Bodens, im Herzen Deutschlands, auf dem sagenumwobenen Kyffhäuserberge, dem Zeugen einstiger Kaiserpracht und Reichsherrlichkeit, zu errichten sei. Hier, wo im alten Burggemäuer, der Sage nach im unterirdischen Schlosse der Kaiser Friedrich, der Rotbart, Jahrhunderte verzaubert sass und in den Tagen der Erhebung seine glänzende Auferstehung feierte, hier in einer das weite fruchtbare Thal, die "goldene Aue", beherrschenden hohen Lage, auf eichenwaldumrauschten Höhen, sucht das wehrhafte Deutschland seinem Kaiser ein Zeugnis seiner Dankbarkeit hinzustellen, wie seiner nach den Zeiten der Zerrissenheit nun neu erwachten Kraft und Grösse, seines Stolzes, und auf den Grundmauern des alten Kaiserschlosses und neben den Ruinen des von den Raben verlassenen Burgturmes soll sich das Zeichen des neuen Geistes zum Himmel heben. Wie nahe liegt da der Versuch, den Gedanken dieser neu erstandenen Einheit, den poetischen Inhalt von Deutschlands schönster Sage, durch einen wirklichen, im modernen Sinne gefassten Wiederaufbau jenes deutschen Heiligtums, der Kyffhäuserburg, zu verkörpern und dem glorreichen Helden der neuen Epoche inmitten dieser Schöpfung die hervorragendste Stelle zu geben. Dass unter solchen Gesichtspunkten die Lösung der Aufgabe der Architektur zugewiesen werden musste, war eine aus dem Programm und der Platzwahl ganz unbedingt hervorgehende Richtschnur, und unter Rücksichtnahme auf die hohe, weithin sichtbare Lage des Standortes musste die Verteilung der Massen so gehalten werden, dass das neue Denkmal sich neben dem alten Turmgemäuer durch charaktervolle Linien und eine fast doppelte Grösse als ein markiges Wahrzeichen des neuen Reiches behauptet.) Es kann angenommen werden, daß der alte Thurm den Eingang zur Anlage bildet; von hier aus ziehen sich die wieder hergestellten alten Mauerreste der Burg, einen großen, beziehungsreich ausgeschmückten Festplatz umschließend und allmählich zu reicherer Schöpfung aufleitend, bis zu dem, als unterirdisches Schloss Barbarossa's charakterisierten Unterbau des neuen >Reichsturmes<, mit dem Standbild des Kaisers im Mittelpunkt, um in Zusammenwirkung mit der architektonischen Umgebung und den aus der Terrainerhebung sich ergebenden Treppen-Aufbauten zu dem sich gestalten, was dem Verfasser vorschwebte:

Ein Erinnerungs- und Sieges-Denkmal der Nation, die Bethätigung des Dankes für den Gründer der deutschen Einheit - der Ausdruck der Wehrhaftigkeit und Größe des neuen deutschen Kaiserreiches."³³⁷

Im ersten Gestaltungsvorschlag hatte Bruno Schmitz also vorgesehen, die ehemalige Burgfläche als "Schloßgarten resp. Festplatz" zu gestalten und den Eingang auf die westliche Seite des Bergrückens zu verlegen unter Einbeziehung des alten Turmes in die neu zu errichtende Eingangsanlage mit "bedeckter Halle" und Flügelbauten. Der Festplatz sollte durch zinnenbesetzte Mauern und die begleitenden "Laubgänge" eingefast und noch mit "kleineren Säulendenkmälern usw. ausgestattet" werden.³³⁸

Eine auf den 31. Mai datierte Zeichnung (Abb. 167), mit der Blickrichtung ungefähr von Norden auf den Bergrücken, dokumentiert den ersten Entwurf. Hier erscheint der Turm breiter und niedriger, von den Proportionen her gedrungener, als in den späteren Entwürfen. Der Hauptunterschied zur Ausführung liegt darin, daß das vor dem Turm aufgestellte Reiterstandbild des Kaisers auf die Überreste der alten Burg nach Westen ausgerichtet ist und nicht über einer Terrasse nach Osten, zur Landschaft hin, orientiert ist. Im ersten Entwurf nimmt das Denkmal ungefähr das östliche Viertel der ehemaligen Gesamtfläche der staufischen Burg ein. Über einige Stufen erreichte man einen quer zum Turm liegenden "Vorplatz", von dem seitlich jeweils eine Freitreppe auf eine über Rundbögen liegende "mittlere Terrasse" führt. Diese Terrassen begrenzen den sich an den Vorplatz anschließenden "Schloßhof", an dessen Stirnseite sich die Nische mit der Barbarossa-Figur befand. In der Achse der Terrassen führten zwei weitere Treppen fast bis auf die Höhe der Hauptterrasse, die durch einige Stufen noch einmal abgesetzt war. Die Ecken der Hauptterrasse waren mit kleinen Türmen besetzt, die sich in der Fernsicht noch wirkungsvoll abhoben. Von dieser Terrasse aus erhob sich der gewaltige Schaft des am Fuß 15 Meter breiten Turmes. Über dem zweiten Geschoß des Turmes, das einen auskragenden Umgang hat, ragt auf rundem Postament eine große in Stein gehauene Kaiserkrone als Turmspitze empor. Vom Fuß bis zur Krone war der Turm ungefähr 50 Meter hoch. Am Turmhals, unterhalb des Zinnenkranzes, war an der dem "Festplatz" zugewandten Fläche "über einem heraldischen Adler alterthümlichster Art das von der kranzartigen Kette des schwarzen Adlerordens umgebene Wappenschild der Hohenzollern" in Relief angebracht; darunter befindet sich die Inschrift "FUER KAISER UND REICH". Im Obergeschoß des Turmes befinden sich Wappen mit Schriftbändern, die in zum Teil in Abkürzungen die Namen der Bundesstaaten und der Hansestädte tragen. Zwei "Idealgestalten" flankierten die Reiterfigur, nämlich die Allegorie der Geschichte auf der linken Seite und auf der rechten diejenige der Wehrkraft, die öfter auch als Allegorie des Krieges betitelt wurde. Auf der halbrunden

³³⁷Zitiert nach: Arndt 1978, S. 121; die Passage in Klammern zitiert nach: Architektonische Rundschau, 7. Jg., Stuttgart 1891, 5. Heft, Textteil

³³⁸DBZ, 24. Jg, Berlin 1890, S. 341

Vorderseite des Sockels des Reiterstandbildes ist die Widmungsinschrift "Wilhelm I." angebracht. Bruno Schmitz hatte ursprünglich die folgende Legende, die auch Auftraggeber resp. Stifter des Denkmals eingeschlossen hätte, vorgesehen: "Kaiser Wilhelm I./ Dem Begründer des Reiches/ Die deutschen Krieger".³³⁹

Der Entwurf des Kyffhäuserdenkmals wurde in der "Deutschen Bauzeitung" als große Leistung gewürdigt, auch wenn bemängelt wurde, daß "dem Denkmal eine auch ohne die Inschrift unmittelbar verständliche Beziehung zu den Stiftern desselben fehlt, so wird man willig anerkennen müssen, dass die Lösung der Aufgabe eine überaus glückliche ist. Und zwar ist sie es nicht bloß nach ihren Grundgedanken, sondern auch nach ihrer künstlerischen Durchführung, die in einer wuchtigen - altdorische mit romanischen Motiven verschmelzenden - Formensprache erfolgt ist. Alles Spielerische und Kleinliche, welches so oft die verhängnisvolle Klippe derartiger Entwürfe bildet, ist abgestreift, der Verfasser zeigt, dass er in reifer Erfahrung zur Herrschaft über die Maßen gelangt ist."³⁴⁰

Die Anlage mit neuem Torbau, Laubengängen, Säulendenkmälern und Festplatz war möglicherweise nicht mit der vorgesehenen Bausumme von 400.000 Mark herzustellen, und wohl deswegen lieferte Bruno Schmitz einen zweiten Entwurf mit, der in den Einzelheiten des Turmes und der ihn umgebenden Terrassen sicherlich keine Unterschiede zur Variante mit dem Festplatz aufwies (Abb. 168-171). Hier verzichtete Bruno Schmitz auf den direkten Bezug zu der alten Burganlage und drehte das Denkmal um 180°, faßte den alten Turm nun nur noch als Hintergrund auf und präsentierte das Denkmal mit der Hauptansichtsseite nach Osten, zur offenen Landschaft hin. Diese Drehung brachte allerdings eine Tieferlegung des Denkmals mit sich, "dass die Höhe des Bergrückens etwa derjenigen der mittleren Terrassen entspräche, der Hof zwischen derselben also in den Fels eingesprengt werden müsste. Die Kosten würden sich dadurch ohne Frage erheblich verringern, zumal das dabei gewonnene Steinmaterial für den Unterbau mit verwendet werden könnte."³⁴¹

Die Jury schlug vor, daß zunächst nur der architektonische Teil ausgeführt werden solle. Der Schmitz'sche Vorschlag sei "ein in jeder Beziehung auf den Platz berechneter Entwurf von der größten Einfachheit und richtigen Mäßigung (...). Die Jury wünscht das Plastische noch mehr vereinfacht zu sehen und rät dem Denkmalsausschusse, zunächst mit dem Architekten zu verhandeln und den plastischen Teil später in Auftrag zu geben."³⁴² Noch im Oktober 1890 wurde die Baustelle eingerichtet. Bruno Schmitz hatte für die Bauausführung auch die technische Leitung übernommen. Im Juni 1891 wurde ein Wettbewerb für ein sieben Meter hohes Reiterstandbild ausgeschrieben. In dieser Ausschreibung waren den Künstlern keine Vor-

³³⁹Arndt 1978, S. 86

³⁴⁰DBZ, 24. Jg., Berlin 1890, S. 342

³⁴¹DBZ, 24. Jg., Berlin 1890, S. 342

³⁴²Arndt 1978, S. 80, zitiert nach Akten im Staatlichen Archiv Rudolstadt

schriften gemacht worden über die Bedeutung der Assistenzfiguren. Von diesem Ausschreiben ist durch Abbildungen außer dem preisgekrönten Entwurf Emil Hundriesers nur das mit dem zweiten Preis ausgezeichnete Projekt von Hermann Volz (Abb. 172) erhalten.³⁴³ Für die Barbarossa-Figur schrieb der Denkmalausschuß 1893 einen engeren Wettbewerb aus, von dem keine Unterlagen vorhanden sind.³⁴⁴ Dem Architekten war die Wahl des Bildhauers anheimgestellt; sie fiel auf Nikolaus Geiger, mit dem Bruno Schmitz bereits für das Denkmal in Indianapolis und für die Grablege der Familie Hofmann zusammengearbeitet hatte. Einen Reflex dieser Ausschreibung kann man in dem Entwurf des Bildhauers Michael Lock sehen (Abb. 173).³⁴⁵ Die übrige Bauplastik stammte nach Entwürfen des Architekten von dem Berliner Bildhauer August Vogel, den Bruno Schmitz später auch bei den Denkmalbauten in Koblenz und an der Porta Westfalica zur Mitarbeit heranzog. Vogel hatte sich durch Arbeiten für die Ausstattung des Reichstagebäudes empfohlen.³⁴⁶

Hinsichtlich der Ausrichtung des "Reichsthurmes" entschied sich der Denkmalausschuss für die zweite Version. Begründungen seitens des Auftraggebers inhaltlicher Art, warum man auf die Anlage des Festplatzes verzichtete, sind nicht erhalten.³⁴⁷ Sicherlich dürfte die Aussicht auf Kostenersparnis dazu beigetragen haben. Da man für die erste Variante den tiefer gelegenen Ostteil des Bergrückens hätte aufschütten müssen, konnte man zumindest diese Kosten sparen. Ohne Aufschüttung wäre die mittlere Terrasse in Höhe des Bodenniveaus zu liegen gekommen, bei der Drehung des Denkmals wäre die Neigung des natürlichen Gefälles auszunutzen gewesen, allerdings erforderte diese Anordnung die Errichtung einer großen Terrasse. Arndt war der Meinung, daß diese Terrasse in der Variante des ersten Entwurfs (mit dem nach Osten ausgerichteten Denkmal) noch nicht enthalten gewesen sei. Auf einer in der "Architektonischen Rundschau" publizierten Zeichnung³⁴⁸ ist die Terrasse dargestellt, die Zeichnung ist auf den 11. Dezember 1890 datiert (Abb. 169).

³⁴³Offensichtlich war den Bildhauern eine Abbildung der Turmwand mit der Nische zur Verfügung gestellt worden, um ihr Modell maßstabsgerecht in die Architektur einpassen zu können. Im Falle des Entwurfes von Volz führte dieser reduzierte Ausschnitt der Schmitzschen Architektur zu einer kuriosen Beschreibung durch den Autor der Monographie über H. Volz, J.A. Beringer, der die Architektur "fast ägyptisch wuchtig" nannte; Joseph August Beringer: Hermann Volz. Sein Leben und Schaffen, Karlsruhe 1923, S. 23.

³⁴⁴Vgl. Arndt 1978, S. 80

³⁴⁵Arndt 1978, S. 80 (Anm. 46); für die Teilnahme Locks spräche neben der Thematik - so Arndt - die Ausschnitthaftigkeit dieses Modells. Meines Erachtens kann man diesen Entwurf ziemlich sicher zu dieser Konkurrenz rechnen, wenn man ihn mit der entsprechenden Stelle einer Zeichnung vergleicht, die in der "Architektonischen Rundschau" 1891, Taf. 40 (Abb. 169 a) veröffentlicht wurde.

³⁴⁶Vgl. Michael S. Cullen: Der Reichstag. Die Geschichte eines Monumentes, Berlin 1983, S. 224f. Als Bildhauer der Bogenhalle und der bauplastischen Teile am Turm wird in: CB, 16. Jg., Berlin 1896, S. 306, August Vogel genannt.

³⁴⁷Vgl. Arndt 1978, S. 90. Einige Jahre später kam der Vorschlag auf, am Kyffhäuser-Denkmal "Nationalfeste" abzuhalten. Die Architektur - ein riesiges Amphitheater - stammte von Bruno Schmitz.

³⁴⁸Architektonische Rundschau, 7. Jg., Stuttgart 1891, Taf. 40 oben. Aber auch die von Arndt gezeigte Abbildung läßt auf das Vorhandensein der Terrasse schließen.

In den Rudolstädter Akten befindet sich die Photographie eines drei mal vier Meter großen Modells (Abb. 174), das einige wichtige Unterschiede zur Entwurfszeichnung von 1890 aufweist und das einen etwas späteren Planungsstand zeigt³⁴⁹ Die Veränderungen sind vor allem folgende: Die quer zum "Vorhof" liegenden Treppen zu der mittleren Terrasse folgen jetzt der Ausrichtung der beiden Terrassenarme. Die Fläche des "Schloßhofes" ist nicht mehr direkt bis zur Barbarossa-Nische geführt, statt der begehbaren Fläche breitet sich jetzt eine Vertiefung aus, der von einem die beiden Treppenrampen verbindenden Geländer zu betrachten ist. Die Ecktürme sind von der Turmterrasse auf die mittlere Terrasse versetzt, was zur Freistellung des Turmes, und in der Fernsicht zum Eindruck des höheren Aufragens führte. Schließlich ist noch eine Treppe zu erkennen, die in zwei Läufen an der Vorderseite des Denkmals von der mittleren Terrasse zur Turmterrasse führte. Das Modell dokumentiert einen Zustand der Planung, der durch das "Centralblatt der Bauverwaltung" im Mai 1892 als "endgültiger Entwurf" bezeichnet wurde. Zu diesem Zeitpunkt war auch daran gedacht worden, das Innere des Turmes nicht mehr nur als Aufstieg zur Aussichtsplattform zu nutzen: "Das Innere des Thurmes enthält in der Höhe der Terrasse eine mit vier apsidenartigen Nischen versehene, überwölbte, hell erleuchtete Halle von grossen Abmessungen, die als Motiv- und Versammlungs-Saal benutzt werden wird und in den Nischen gleichzeitig die beim Bau des Denkmals verwendeten Modelle zur öffentlichen Besichtigung aufnimmt."³⁵⁰ Es wurden noch andere Nutzungen dieser Halle vorgeschlagen, doch Bruno Schmitz widersprach mit Erfolg solchen Absichten.³⁵¹ Allerdings wurde auch der "endgültige Entwurf" noch einmal geändert, denn in der Ausführung unterblieben schließlich sowohl der Zinnenkranz als auch die Ecktürmchen auf der mittleren Terrasse. Hinzu kam eine Bogenstellung, die den Felsenhof von der großen halbrunden Terrasse absonderte, ihn abschloß und die beiden Terrassenarme der mittleren Terrasse miteinander verband. Diese letzte bedeutende Änderung, die erst zur Entscheidung geführt habe, die als Steinbruch genutzte Stelle als "Felsenhof" zum Bestandteil des Denkmals zu machen, wurde aufgrund eines Zitats von 1894 in der Zeitschrift des Deutschen Kriegervereins ("Parole") durch Arndt in eben dieses Jahr verlegt. Der Begleittext im "Centralblatt" vom Mai 1892 nennt die Stelle vor der Barbarossa-Nische "den tiefergelegenen >Schloßgarten<, den geweihten Bezirk Barbarossas", woraus ich schließe, daß bereits zu dieser Zeit der "Felsenhof" ausgeführt werden sollte. Dafür spricht außerdem der Entwurf des Bildhauers Lock (Abb. 175), der zu Seiten der Thronstufen bereits Felsformationen anschließen ließ.³⁵² Die Einbeziehung des Felsengrundes in die architektureale Komposition wurde schon gelobt und hinsichtlich der inhaltlichen Bestimmung verstanden, als die Figur des Barbarossa sich noch an der Stirnwand

³⁴⁹Arndt 1978, S. 90 (Abb. 28)

³⁵⁰DBZ, 26. Jg., Berlin 1892, S. 240

³⁵¹Arndt 1978, S. 89; Gründe für die ablehnende Haltung seitens Bruno Schmitz werden nicht genannt.

³⁵²CB, 12. Jg., Berlin 1892, S. 195 mit einer dem Modell genau entsprechenden Abbildung.

des glatt gepflasterten "Schloßhofes" befand: "Der Entwurf von Bruno Schmitz, dem einstimmig der erste Preis zuerkannt wurde, trifft in ausgezeichnete Weise den Charakter eines Denkmals, das nicht frei der Phantasie entsprungen und ohne festeren Zusammenhang mit der Umgebung dem Berge nur aufgebürdet ist, es erscheint vielmehr in seinem massigen Gefüge aus dem Felsboden, auf dem es steht, emporgewachsen zu sein - so sehr paßt es auf diese rauhe von den Sagen der Vorzeit umrauschte Kuppe."³⁵³

Auf der Suche nach möglichen Vorbildern des Architekten für diese enge Verbindung von Bauwerk und Natur, die sich forciert kaum denken läßt, wird man ganz allgemein an barocke Architektur zu denken haben, Grotten- und Brunnenanlagen könnten hier Anregungen geboten haben, worauf Arndt bereits hingewiesen hat. Sie möchte den "Carlsberg" (heute "Wilhelmshöhe") bei Kassel als "unmittelbare Anregung für Bruno Schmitz" sehen. Tatsächlich gibt es viele Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Anlagen, die diesen Schluß nahelegen. Daß Bruno Schmitz Anregungen aufgenommen und verarbeitet hat, zeigte sich ja schon bei den Entwürfen die Tonhalle in Zürich. Für diese Arndtsche These spricht auch, daß er in späterer Zeit einen seiner Entwürfe unter das Motto "Guerniero" stellte. Einschränkend möchte ich aber zu bedenken geben, daß Bruno Schmitz ein Architekt mit einer sehr großen Denkmälerkenntnis war, und daß es nicht nur ein einziges, bestimmtes Denkmal gewesen sein muß, dem er Anregungen zu verdanken hatte oder durch das er sich inspirieren ließ. Ohne eine direkte Abhängigkeit behaupten zu wollen, möchte ich an Beispiele erinnern, die eben nicht so sehr in den Rahmen einer Gartenarchitektur oder "Wasserkunst" eingebunden sind, sondern denen auch ein öffentlicher Repräsentationsanspruch eigen ist. Anzuführen ist zum einen die Kirche des Asam-Hauses in München, und zum anderen der von Andreas Schlüter entworfene Münzturm in Berlin, der zwar bald nach seiner Erbauung wieder einstürzte und Bruno Schmitz nicht als anschauliches Beispiel gedient haben konnte, aber seine Architektur war mit Abbildungen nach Zeichnungen Schlüters ausführlich im Jahrgang 1887 des "Centralblatts der Bauverwaltung" dargestellt worden (Abb. 175).

Anläßlich einer zeitgenössischen Besprechung des Kyffhäuser-Denkmal, die uns sehr klar dessen Stimmungswert veranschaulicht, stellte sich Arndt die Frage, "ob Schmitz durch das zeitgenössische Theater beeinflusst wurde, so wie dies Hubert Schrade und Hans Sedlmayr ohne Begründung konstatiert haben." Sie konstatiert zwar: "Die Felsenkulissen und in Ihnen die Gestalt Barbarossas wirken wie ein Bühnenbild", sie vermeint jedoch die direkte Beeinflussung: "Dem starken Illusionscharakter, auf den Schrade und Sedlmayr anspielen, begegnen wir in der Tat im damaligen Theater - am ausgeprägtesten vielleicht bei Richard Wagner und den Meinigen. Wir haben es hier jedoch mit einem die Epoche wesentlich bestimmenden Grundzug zu tun, der in allen Gattungen der Kunst bemerkbar wird und eine

³⁵³Zur guten Stunde, III. Jg. 1890, Vollheft XIV, S. 986

seiner Wurzeln im Barock hat. Nichts weist auf einen Kausalzusammenhang (im Sinne von Einfluß und Abhängigkeit) zwischen dem Theater und dem Kyffhäuser-Denkmal hin.³⁵⁴ Bei der dürftigen Quellenlage hinsichtlich der Lebensumstände des Architekten, wird die Frage vorerst nicht zu beantworten sein, von welcher Intensität sein Interesse für das Theater zu dieser Zeit war. Wir wissen, daß er literarisch interessiert und gebildet war; es wird berichtet, daß er ein glühender Goethe-Verehrer war, und aus späterer Zeit ist sein Interesse für die Schöpfungen Wagners und auch die Aufnahme solcher Themen in seine Architekturen, wie etwa der "Nibelungenfries" im Rosengarten in Mannheim oder das Haus "Rheingold" in Berlin, erwiesen. Überhaupt zeigte sich Bruno Schmitz als Meister der Inszenierung und literarischen Durchdringung seiner Architekturen, wenn ihm freie Hand gewährt wurde. Meines Dafürhaltens sollte man einen Einfluß des Theaters auf Bruno Schmitz nicht völlig ausschließen; und als junges Mitglied einer der beiden Berliner Architektenverbände dürfte ihm Schinkel zumindest als vielseitiger Gestalter bekannt gewesen sein. Die relative Häufigkeit, mit der sich Verbindungen zum Werk Schinkels feststellen lassen, werte ich als ein Zeichen dafür, daß Bruno Schmitz die klaren Ordnungsqualitäten der Schinkelschen Architektur als vorbildlich empfand; dabei hat er sich jedoch nicht in unterordnende Nachfolge begeben, sondern er hat die Ideen und/oder die Formen Schinkels als Anstoß benutzt, neue Formen zu finden, die der neuen Zeit entsprechen sollten. Bei allem Streben nach Innovation, das bei Bruno Schmitz fast immer spürbar ist, sind doch in seinem Werk auch Merkmale festzustellen, die ihn auch offen für die Tradition zeigen. Ob Bruno Schmitz Schinkels Bühnenbild-Entwürfe für die Zauberflöte (Abb. 176) kannte, läßt sich nur vermuten.³⁵⁵

Für das zeitgenössische Theater, genauer: Bühnenbild, konnten sich aber offensichtlich ganz ähnliche Probleme stellen. Ohne auch hier ein Dependenzgefälle in die eine oder andere Richtung behaupten zu wollen, verweise ich auf einen Bühnenbild-Entwurf des Schweizer Theater-Reformers Adolphe Appia (1862-1928), der sich intensiv mit dem Werk Wagners auseinandergesetzt hat (Abb. 177).³⁵⁶ Als letztes, willkürlich aus einer sicherlich größeren Reihe herausgegriffenes Beispiel verweise ich auf die Nürnberger Burg, deren Mauern und Türme an einigen Stellen direkt auf dem anstehenden Rotliegenden fußen (Abb. 178, 179). Ob Bruno Schmitz diese Situation durch eigene Anschauung gekannt hat, ist allerdings nicht erwiesen. Am 18. Juni 1896 wurde das Denkmal im Beisein des Kaisers eingeweiht: "Kaiser, Fürsten und Volk haben sich auf dem Kyffhäuser zusammengefunden, um feierlich das Denkmal zu weihen, welches die Verbände ehemaliger deutscher Krieger dort errichtet haben: eine machtvolle Verkörperung des deutschen Reichsgedankens und ein Erinnerungsmal zugleich für den

³⁵⁴Arndt 1978, S. 103

³⁵⁵Vgl. Ausstellungskatalog "Karl Friedrich Schinkel 1781-1841", Berlin (DDR) 1981, Nr. 120, S. 63 : "Eingang zum Sonnentempel, mit den Höhlen des Wassers und des Feuers", (Abb.).

³⁵⁶Vgl. Ausstellungskatalog "Adolphe Appia. 1862-1928. Darsteller - Raum - Licht., Paris und Zürich 1979, Abb. 3: Entwurf für Rheingold, erste Fassung, 1892, Landschaft vor Walhall.

großen Kriegshelden, in dessen Person jener Gedanke seinen ersten, erhabenen Träger fand."³⁵⁷ Anlässlich der Einweihung des Denkmals erschienen zahlreiche Besprechungen, die nie versäumten, den Barbarossa-Hof zu erwähnen. Das "Centralblatt der Bauverwaltung" geht genauer darauf ein: "Tritt man dann in diese Bogenhalle, so öffnet sich dem überraschten Auge das sagenhafte Reich Kaiser Rothbarts. Auf den ersten Blick kaum erkennbare, in den Felsen eingearbeitete Treppen führen in den Schloßhof hinab, der an den Seiten von gewölbten Hallen umgeben ist und an dessen geschlossen aus dem Gestein des Berges aufragender Rückwand in reichgeschmückter Bogennische der alte Kaiser zum Schlafe sich hingesezt hat. Die Krone auf dem Haupte, die Rechte auf das Reichsschwert gestützt und mit der Linken in den herabwallenden Bart greifend, ruht er auf seinem Throne, das Auge im Erwachen öffnend, den Glanz der neuen Kaiserherrlichkeit zu schauen. Die Raben fliegen nicht mehr um den Berg: sie sind in die Säulencapitelle, ihre Schädel mit anderem Fabelgethier und zwerghaftem Volk in die Nischenbögen gebannt. Zu Füßen der steinernen Kaisergestalt erblickt man, halb nur aus dem Felsen gemeißelt, das Gefolge Barbarossas, Rosse und Reisige, Schloßwächter und Zwerge, Waffenwerk und kostbares Geräth: des Reiches verzauberte und in Schlaf versunkene Herrlichkeit. Die geistvolle Composition rührt von der Hand Nikolaus Geigers her. Sie zeigt die dem Künstler eigenthümliche malerische, vom Stofflichen sich losmachende Behandlungsweise. Uns hätte eine strengere, herbere, mehr architektonische Auffassung, etwa im Sinne Rethelscher Kunst oder, um das Naheliegende zu nehmen, im Sinne des durch Schmitz unmittelbar beeinflussten Ornamental-Figürlichen am Denkmale selbst mehr zugesagt. Aber Geiger hat es auch mit seinen Kunstmitteln verstanden, Märchenstimmung und Sagenduft über sein Werk zu breiten und damit einen richtigen, in den Gesamtaccord der Denkmalschöpfung passenden Ton anzuschlagen. Anders, um das gleich hier anzuschließen, das über dem Barbarossabilde vor der Thurmnische aufgestellte, von Hundrieser geschaffene Reiterbild Kaiser Wilhelms. Als neuzeitliches Standbild betrachtet, besitzt dasselbe ohne Zweifel hohe Schönheiten. Aber bei ihm vermißt man in der Durchführung jene mittelalterlich strenge Stilisierung, jene markige Einfachheit, jenes Zusammengehen mit der Architektur, der bei diesem Denkmale zum Glück die führende Rolle zugefallen ist. Zu viel Bewegung, zu viel Muskulatur und unruhiges Faltenwerk, zu viel absichtliches Pathos zeigt das Bildwerk für diese Stelle und neben diesen großen, aus dem Felsen gewachsenen Bau- und Ornamentformen."³⁵⁸ Sogar in diesem Bericht aus der Feder eines Fachmannes manifestiert sich die starke und überzeugende Wirkung dieses Denkmals, wenn der Autor von >aus dem Felsen gewachsenen Bauformen< spricht. Die Formen waren ja nicht tatsächlich gewachsen, sondern die äußere Form des Denkmals war doch das Werk Vieler, die daran gearbeitet hatten, um diesen Schein

³⁵⁷CB, 16. Jg., Berlin 1896, S. 305

³⁵⁸CB, 16. Jg., Berlin 1896, S. 306

des Aus-dem-Felsen-Wachsens für die Gesamtsumme von 1.300.000 Mark zu bewerkstelligen (Abb. 180).³⁵⁹

Ein halbes Jahr nach der Einweihung wurden durch den Königlichen Baurat W. Böckmann und durch Bruno Schmitz im Reichstag vor dem "Ausschuß für deutsche Nationalfeste" am 31. Januar 1897 zwei Vorträge gehalten, die im Verlag der "Deutschen Bauzeitung" in einer "Die deutschen Nationalfeste und der Kyffhäuser als Feststätte" betitelten Publikation erschienen. Die Idee, am Kyffhäuser ein großes Stadion zur Abhaltung von "Nationalfesten" anzulegen, stammte von Böckmann, der bei Bruno Schmitz für diese Idee "sofort Verständniß und volle Zustimmung" fand.³⁶⁰ Es war beabsichtigt, daß die "Nationalfeste" "soweit die veränderten Verhältnisse es zulassen, dem deutschen Volke etwa das werden sollen, was Olympia den Griechen war. Von etwa fünf zu fünf Jahren will man die Sieger aus den in der Zwischenzeit in den verschiedenen Gauen Deutschlands in allerlei Leibesübung abzuhaltenden Wettkämpfen versammeln, um sie unter sich um die "Meisterschaft von Deutschland ringen zu lassen."³⁶¹ Das von Bruno Schmitz entworfene Amphitheater (Abb. 181, 182) sollte drei- bis vierhunderttausend Zuschauer fassen, der Festplatz sollte 470 Meter lang und 314 Meter breit sein. Mit Statuen verzierte Viadukte verbanden die beiden Berghänge miteinander. Über dem Halbrund des Zuschauerraums war das "Logirhaus" und am Abhänge des Kyffhäusers eine "Restauration" vorgesehen. Die Teilnahme an diesen Feiern sollte ein gewisses Opfer erfordern, und "daß eine Art Wallfahrt unternommen werden müsse von den Teilnehmern, könne nur ersprießlich wirken. Denn dies sei die beste Art, das theilnehmende Publicum zu sichten und die Mehrheit der Müßiggänger und Neugierigen und vor allem den >Janhagel< fernzuhalten, die bei Festveranstaltungen in unmittelbarer Nähe großer Städte nie fehlen würden."³⁶² Doch dieses Projekt blieb auf dem Papier, da sich schon innerhalb der nächsten Monate herausstellte, daß "die Regierung des Fürstentums Schwarzburg-Rudolstadt, zu dem jener Grund und Boden gehört, erklärt hat, die Anlage des Festplatzes nicht genehmigen zu können, weil sie nicht dulden dürfe, daß die herrliche Aussicht, die man jetzt vom Kyffhäuser aus auf das sich im Süden desselben ausbreitende Waldgebiet genießt, zerstört werde."³⁶³ Durch fürstlichen Landschaftsschutz wurde die Initiative der deutschen >National-Olympiade< am Kyffhäuser rasch beendet, aber für die Organisation der national-reaktionären Krieger-

³⁵⁹DBZ, 31. Jg., Berlin 1897, S. 118, hier sind als Mitarbeitende noch namentlich genannt Ingenieur R. Cramer, die Maurermeister Reichenbach und Thate; die Kupfertreiarbeiten wurden durch H. Seitz und H. Kiene in München und P. Rinckleben in Braunschweig angefertigt, die örtliche Bauleitung oblag dem Architekten W. Lindemann. "Für die Bildhauerarbeiten wurden die Steinbildhauer Schwartz und Locke gewonnen"; ob es sich hier um den Bildhauer Schwarz handelt, der auch für Indianapolis arbeitete, wird nicht erwähnt. Möglicherweise handelt es sich bei dem Bildhauer Locke um Michael Lock.

³⁶⁰W. Böckmann/Bruno Schmitz: Die deutschen Nationalfeste und der Kyffhäuser als Feststätte. Vorträge gehalten in der konstituierenden Versammlung des Ausschusses für deutsche Nationalfeste, Berlin 1897, S. 7

³⁶¹CB, 17. Jg., Berlin 1897, S. 156

³⁶²CB, 17. Jg., Berlin 1897, S. 158

³⁶³CB, 17. Jg., Berlin 1897, S. 211

vereine hatte der Bau des Denkmals Konsequenzen: "Die Einweihung des vom Deutschen Kriegerbund errichteten Kyffhäuserdenkmals (18. Juni 1896) ist auf die weitere Vereinsorganisation von großem Einfluß gewesen. Aus dem ständigen Ausschuß aus sämtlichen deutschen Kriegerverbänden für die Verwaltung des Denkmals entwickelte sich 1898 der Kyffhäuserbund der deutschen Landeskriegerverbände."³⁶⁴ So eindeutig es dem heutigen Betrachter erscheinen mag, daß dieses Denkmal gerade in seiner inhaltlichen und auch formalen Orientierung am Mittelalter nur retrospektive Züge trägt, für damalige Rezipienten konnten diese Formen durchaus "modern" wirken. Darauf verweist die Farbtafel und deren Beschriftung in einer populären "Stillehre" aus dem Jahr 1903, wo das Denkmal als das Beispiel für die "Moderne" angeführt wurde (Abb. 183).³⁶⁵

Porta Westfalica, Denkmal der Provinz Westfalen für Kaiser Wilhelm I., 1890-1896

In dem Aufsatz "Die Errichtung des Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf der Porta Westfalica"³⁶⁶ von Günter Engelbert wurde die Entstehung des Denkmals vor allem aus der Sicht des Historikers dargestellt. Laumann-Kleineberg rundete mit ihrer bereits erwähnten Arbeit das Bild ab, indem sie besonders die "Auswirkungen öffentlicher politischer Auseinandersetzungen im Vorfeld einer Denkmalserrichtung und die Auswirkung administrativer und finanzpolitischer Direktiven auf das Werk eines Künstlers" untersuchte.³⁶⁷ Ich möchte unter Verweis auf diese beiden Arbeiten nur eine kurze Zusammenfassung der Denkmalgeschichte erstellen und das Denkmal durch eine Beschreibung charakterisieren, um die Änderungen, die die Ausführung mit sich brachte, nachvollziehbar zu machen. Des weiteren sollen einige bei Engelbert und Laumann-Kleineberg zitierte Äußerungen des Architekten angeführt werden, die manchen Hinweis auf künstlerische und auch auf allgemeine Vorstellungen des Architekten Bruno Schmitz geben können. Auch in der Provinz Westfalen konkurrierten verschiedene Initiativen, den Standort für das Kaiser Wilhelm-Denkmal in ihrem (meist lokalpatriotischen Sinne) festlegen zu können. Die erste Anregung wurde für Dortmund festgestellt, der Mindener Vorschlag

³⁶⁴Meyers Großes Konversations-Lexikon, 6. Aufl., 11. Band, Leipzig/Wien 1905, S. 660f., s.v. Kriegerverein

³⁶⁵Karl Kimmich: Stil und Stilvergleichung. Kurzgefaßte Stillehre für Laien, Kunst- und Gewerbebeflissene, Ravensburg 1899 (3. Aufl. 1903), Farbtafel nach S. 88

³⁶⁶Günther Engelbert: Die Errichtung des Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf der Porta Westfalica, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, 1973, 51. Band, S. 332-345; weiterhin zitiert als: Engelbert 1973

³⁶⁷Antje Laumann-Kleineberg: Denkmäler des 19. Jahrhunderts im Widerstreit. Drei Fallstudien zur Diskussion zwischen Auftraggebern, Planern und öffentlichen Kritikern, Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1989, S. 220-266 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 82); weiterhin zitiert als: Laumann-Kleineberg 1989

für die Porta Westfalica folgte jedoch bald darauf, im April 1888.³⁶⁸ Dem Provinziallandtag lagen schließlich am 15. März 1889 elf Möglichkeiten zur Wahl vor. Immer noch war außerdem die Frage offen, ob Westfalen gemeinsam mit Hannover ein Denkmal errichten sollte. Die Abstimmung ergab schließlich, daß die Provinz Westfalen ohne Hannover das Denkmal auf einem der Porta-Berge bauen wollte. Im Juni 1889 legte man den Wittekindenberg als Standort fest, im Februar 1890 wurde der Wettbewerb ausgeschrieben. Als allgemeine Bedingung bestimmte man, "dass das Denkmal ein wesentlich architektonisches sein soll, das dem landschaftlichen Charakter sich anpasst, den Gedanken eines Kaiser-Denkmal schon aus der Ferne erkennen lässt und ein Bildniss des Kaisers enthält."³⁶⁹ Zwar lag die Preissumme von 5.000 Mark wesentlich niedriger (zwei erste Preise zu 1.500 und zwei zweite zu 1.000 Mark) als etwa beim Kyffhäuser (13.000 M) oder dem Denkmal der Rheinprovinz (12.000 M), doch die Beteiligung war eine sehr viel größere. Hatten sich bei den Denkmälern für Kyffhäuser und Rheinprovinz nur jeweils 24 Bewerber beteiligt, so waren es hier 58 entwerfende Künstler, die ihre Entwürfe bis zum Termin am 1. Juli 1890 eingereicht hatten. In der Jury befand sich neben "vier Bauinspektoren und vier Herren aus staatlichen Verwaltungsgremien" nur ein bildender Künstler.³⁷⁰ Die ersten Preise erhielten Bruno Schmitz und die Architektengemeinschaft Reuter & Fischer, die zweiten Preise gingen an Neckelmann und an Stier.

Für dieses Denkmal (Abb. 184-187) hatte Bruno Schmitz eine große Baldachin-Halle vorgesehen, die sich mit ihrer Treppenanlage über einer großen halbrunden Terrasse erhob. In der Halle, die von einer dreiflügeligen Pfeilerstellung eingefasst war, stand auf einem Sockel das Standbild des Kaisers, der in der leicht erhobenen Rechten ein Schwert hielt. Die hektogonale Halle ruhte mit ihrer hinteren Hälfte auf einer rechteckigen, durch die Pfeiler-Pergola eingefassten Fläche, ihre vordere Hälfte ruhte auf einer halbkreisförmigen Ausbuchtung; die glatten Pfeiler der Halle ruhten auf Sockeln, welche durch die ansteigende kreisrunden Treppe überschritten wurden. Am Fuß der Treppe lief ein kleines Podest um den Baldachin, das an der Vorderseite einen mauerbewehrten Umgang bildete. Dieser Umgang ruhte auf einem großen Halbzylinder, dessen Rundung sich zwei Treppenläufe mit jeweils zwei Absätzen anschmiegen, die auf einem breiten mittleren Absatz endeten, an dessen gebogener Rückwand der Architekt ein Schmuckfeld mit Reliefzier vorgesehen hatte, in dessen Mitte zwei Figuren einen Schild hielten. Vor diesem Absatz befand sich eine weitere Treppe, deren Stufen seitlich durch ein Postament mit darauf ruhendem Löwen eingefasst wurden. Die Außenseiten der großen gebogenen Treppenwände waren mit nur leicht geglätteten großen Steinbrocken aufgemauert, die Mauern unterhalb der "Pergola" (wie Schmitz die Pfeilerstellung nannte) waren ähnlich gestaltet und schienen direkt aus dem in unterschiedlicher Höhe an sie stoßenden Felsen zu wachsen.

³⁶⁸Engelbert 1973, S. 323

³⁶⁹DBZ, 24. Jg., Berlin 1890, S. 481

³⁷⁰Laumann-Kleineberg 1989, S. 239

Die Ecken der "Pergola" waren durch zinnenbewehrte Ecktürmchen betont, die über dem Zinnenkranz durch ein Kegeldach auf rundem Unterbau betont wurden.

Die glatten, sich nach oben verjüngenden Pfeiler der Halle trugen über einem kleinen Dreieck einen Wappenschild mit Helm. Auf den Pfeilern ruhten Rundbögen, die nur durch ein kurzes Wandstück von einem umlaufenden Konsolfries getrennt waren. Über diesem Fries erhob sich der sechseckige Zinnenkranz, an den Ecken durch Löwenkopf-Akrotere betont. Auf zwei Wülsten fußend ruhte das glatte Kegeldach auf, das im oberen Abschluß ebenfalls Wülste aufwies, auf denen ein Kranz von sechs glatten Zinnen als Schlußstein lag. Auf diesem Schlußstein ragte als Erkennungszeichen des kaiserlichen Monuments eine steinerne Kaiserkrone, getragen von vier Adlern, in die Luft. Die Verwendung der Krone als Signet in einer Reihe von Entwürfen wurde durch die "Deutsche Bauzeitung" kritisiert: "Die Mehrzahl der Bewerber hat zur Erfüllung der Forderung, dass das Denkmal schon aus der Ferne als Kaiser-Denkmal zu erkennen sei, zu diesem, nachgerade verbrauchten Hilfsmittel gegriffen."³⁷¹ In der Besprechung des Wettbewerbs, aus der auch das voranstehende Zitat stammt, wird auch allgemein auf die Verwendung des Hallen- oder Baldachinmotivs eingegangen und es wird darauf verwiesen, daß es eine nicht gerade eben neu zu nennende Idee sei: "Der Gedanke, für ein Kaiser-Denkmal eine solche Halle zu wählen, ist nicht neu; Wallot hat ihn seiner Zeit für das Denkmal auf dem Niederwald durchgebildet; am reifsten wohl hat ihn Eggert für das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin, leider ohne Anerkennung, bearbeitet, auch sonst ist er vielfach bei ähnlichen Bewerbungen aufgetreten, ohne je zu durchschlagendem Erfolg gelangt zu sein. Schmitz hat es verstanden, ihn diesmal zum Siege zu verhelfen durch eine großartige Massenhaftigkeit, die, der steil anlaufenden Kegellinie des Berges sich anschließend, gewissermaßen als architektonisch gegliedertes Felsstück die Berghöhe weniger krönt als abschließt. Der Zwiespalt, welcher in der nothwendigen Breiten-Ausdehnung einer Halle im Gegensatz zur wünschenswerthen Höhen. Entwicklung eines Bergdenkmals nun einmal liegt, ist auch von Schmitz nicht ganz überwunden, zumal die Umrisslinie des Entwurfs ziemlich stumpf und uninteressant verläuft. Wie die Mehrzahl der vielen Denkmals-Entwürfe des hochbegabten Verfassers, zeigt auch dieser einen mit großem Geschick behandelten, aber von allen nationalen Beziehungen losgelösten Stil, der, fast international, beinahe auf jeden Boden passt. Und doch hätten gerade im vorliegenden Fall Platz und Aufgabe eine entschiedene Betonung erstgenannter Beziehungen wünschenswert gemacht. Für eine anziehende Ausbildung im Einzelnen ist fast nichts geschehen, sie ist nur auf Fernwirkung berechnet; die Pfeiler bilden ungegliederte Massen von 7 m Höhe und 4 m Breite, die Zinnen Klötze von 4 m zu 3 m Größe ohne irgend ein Profil; andere Motive, wie die rückwärtige Mauer mit ihren Pfeilern und Endigungen, sind aus früheren Arbeiten des Verfassers sattsam bekannt.

³⁷¹DBZ, 24. Jg., Berlin 1890, S. 481

Das Kolossalbild des Kaisers wird aus der Ferne für die meisten Ansichten von den umstehenden Pfeilern störend zerschnitten werden, während die Betrachtung eines so mächtigen, an die Cäsaren-Schöpfungen Roms erinnernden Bildwerks aus der Nähe weder in der Halle selbst, noch auf den umliegenden Terrassen ein genügender Standpunkt sich bietet. Kurz, das Denkmal an sich, so großartig der Grundgedanke aufgefasst ist, ist einstweilen noch eine rudis indigetta moles, deren Durchbildung dem Talente von Schmitz ja zweifellos gelingen wird, die aber solche Durchbildung auch durchaus verlangt, um genießbar zu werden. Freilich werden dann in bezug des Kostenpunktes die Grenzen erheblich weiter gesteckt werden müssen als bis jetzt. Die mehr als geniale Weise, mit welcher Schmitz in seinen Erläuterungen und sogenanntem Kosten-Ueberschlage diese Seite der Frage einstweilen behandelt hat, wirkt theils imponierend, theils verblüffend. Für die Ausführung des Entwurfs ist schon jetzt von einer Million die Rede; wahrscheinlich wird der endgültige Betrag das Doppelte der in Aussicht gestellten Summe, 1.200.000 M., erreichen. Das Mittel, welches die Preisrichter vorgeschlagen haben sollen, (eine Veröffentlichung ihres Gutachtens ist u. W. bisher nicht erfolgt), den Entwurf nämlich zu verkleinern, muss durchaus zurückgewiesen werden. Es würde der Arbeit dasjenige nehmen, worauf ihr Werth vornehmlich beruht - ihre Massenhaftigkeit.³⁷² Der hier erfolgte Hinweis auf schon in früheren Wettbewerben eingereichte Kaiser-Hallen ist sicherlich richtig, und Schmitz dürfte wohl die entsprechenden Veröffentlichungen auch gekannt haben. Wenn er sich durch Entwürfe anderer Architekten hat anregen lassen, so dürfte er diese Anregungen sicherlich auch schon in seinem Entwurf für das Denkmal auf der Rheininsel Nonnenwerth (s. o.), an den ich hier erinnern möchte, verarbeitet haben.

An dieser Stelle möchte ich den Erläuterungsbericht, den Bruno Schmitz seinem Entwurf beigegeben hat, vollständig zitieren, um die Anschauungen des Architekten gegen die vorgebrachte Kritik zu stellen, wohl wissend, daß er seine Erläuterung vor der Kritik verfaßt hat; das ausführliche Zitat ist meines Erachtens außerdem dadurch begründet, daß diese Darstellung seiner Position bei den bisherigen Erörterungen des Denkmals und seiner Geschichte nicht berücksichtigt wurde: "Das Preisausschreiben, mit welchem der westfälische Provinziallandtag seinerzeit die deutschen Architekten und Bildhauer zur Einreichung von Entwürfen zu einem Denkmal für weiland S. Majestät den Kaiser Wilhelm I. an der Porta Westfalica aufforderte, verlangte an erster Stelle, dass dem auf der Höhe des weithin sichtbaren Wittekindberges zu errichtenden Monumente eine im wesentlichen architektonische Ausgestaltung gegeben werde, derart, dass seine Erscheinung dem landschaftlichen Charakter sich anpasst und zugleich den

³⁷²DBZ, 24. Jg., Berlin 1890, S. 341. Der hier gezogene Vergleich mit dem Eggertschen Entwurf für das Berliner Denkmal könnte ein Hinweis darauf sein, was der Gutachter Persius meinte, als er davon sprach, daß das Denkmal "im Berliner Nationaldenkmal seine Vorläufer hat" (Laumann-Kleineberg 1989, S. 242). Laumann-Kleineberg bezieht diese Äußerung Persius' nur auf den Schmitzschen Entwurf und kann (zurecht) keine Übereinstimmung erkennen. Da aber Persius im Plural von >den Vorläufern< spricht, kann man wohl einen größeren Kreis von Denkmälern als Vergleich heranziehen.

Gedanken des Kaiserdenkmales schon aus der Ferne erkennen läßt. Und in der That haben die Erfahrungen, die man in neuerer Zeit mit sogenannten Bergdenkmälern - es braucht hier nur auf die Germania am Niederwald und das Hermannsdenkmal des Teutoburger Waldes hingewiesen zu werden - gemacht hat, wohl beweisen, dass mit einem plastischen Kunstwerk allein, auch selbst bei kolossalsten Abmessungen, eine der Bedeutung solcher Monumente nach allen Seiten hin entsprechende Wirkung einer gewaltigen Natur gegenüber nicht zu erreichen ist, und solche Bildwerke, von der Ferne oder von der Ebene aus gesehen, nur zu sehr als gegen die Natur verschwindende, kaum definierbare Umrissbilder wirken.

Wenn es demnach mit Bezug auf unsern Fall, das Denkmal resp. das Bauwerk in Verbindung mit einem Bilde des hochseligen Kaisers zu bringen, zunächst ratsam erscheinen musste, diesem doch immer als Kernpunkt der Anlage aufzufassenden Standbilde keine zu exponierte Stellung zu geben, so war bei einer doch vorwiegend architektonischen Auffassung auf der andern Seite der Wettstreit, den die Baumassen dabei mit der an eine gewisse beschränkte Grösse gebundenen Hauptfigur eingehen müssen, ein nicht minder gefährlicher. Auch hat hier eins das andre zu bedingen; das Standbild darf ebensowenig ohne organischen Zusammenhang mit dem Bauwerke stehen, wie letzteres nicht etwa nur nebensächlich als blosser Schutzbau des ersteren sich zu geben hat.

Der Entwurf hat versucht, allen diesen Schwierigkeiten in passender Weise zu begegnen, sie zu heben, und die Bedingungen des Ausschreibens zu erfüllen. Dem Charakter als Kaiserdenkmal entspricht die bevorzugte Stellung, die der in entsprechender Grösse gehaltenen Statue des Herrschers als dem zugleich alleinigen selbständigen plastischen Gebilde der ganzen Denkmalsanlage in deren Zentrum eingeräumt ist, und tritt für die Fernwirkung das Kaiserbild, ohne deshalb etwa unsichtbar zu sein, auch zurück gegen den Umriss des Ganzen, so lässt doch die Gesamtanlage, auch von der Ferne gesehen, nicht nur auf einen geheiligten Mittelpunkt schliessen, sondern wird - mit ihrem gewaltigen Hallenmotiv und ihren Unterbauten und Terrassen eine der Linienführung des Berges in sicherem Zuge sich anschliessende und diesen beherrschende, wirksame Masse bildend - in ihrer Eigenart weithin sichtbar und leicht verständlich als kaiserliches Denkmal geben.

Für die Betrachtung aus der Nähe ist alles Störende, was Blick und Sinn ablenken könnte, vermieden - man ist hier mit seinem Kaiser allein, und die mächtige Figur tritt unter dem schützenden Kuppelgewölbe, umrahmt von den machtvollen Rundbögen der Halle, ganz allein in Wirkung. Und zu dieser Betrachtung bieten sich die Standpunkte auf der halbkreisförmigen, 5 m breiten, doch beliebig verbreiterungsfähigen Vorterrasse, wie in der an 15 m haltenden Halle selbst; die Pfeiler des Gewölbes können bei einer in der Sehnlinie betrachteten so geringen Breite von 1,80-2 m gegenüber einer so bedeutenden Öffnungsweite der Bögen von 9 m und die durch die Umrahmung erreichten Vorzüge der gewählten Aufstellung unter einem architektonischen Aufbau keine Handhabe bieten zu einem Einwand gegen diese selbst. Auch bei der

angenommenen Höhe über der Ebene, inmitten einer weiten, freien Natur und bei dem Mangel jeglichen Vergleiches von selbst alles schon viel kleiner erschienen, als etwa innerhalb der städtischen Grenzmauern.

Aus allen diesen Vorbedingungen der Aufgabe der Schaffung eines Bergdenkmals heraus hat der Entwurf die erfordernten Massen und Linien des Monuments zu finden und, ohne in Stilkopieren zu verfallen, zugleich in bewusster Einschränkung dessen Ausgestaltung im einzelnen, dem Denkmalscharakter entsprechend, in allgemein verständlicher, klarer und einfacher, dem deutschen Empfinden getreuer Weise zu geben angestrebt, um so am Eingang ins wackre Westfalenland und als Zeichen alter westfälischer Treue zugleich einen Denkstein des neuen Geistes aufzurichten."³⁷³

Der Schmitz'sche Entwurf wurde dem Provinziallandtag zur Ausführung empfohlen, welcher auch am 28. Oktober 1890 die Ausführung beschloss, allerdings unter der Bedingung, daß der Entwurf in der Größe um ein Drittel zu reduzieren sei³⁷⁴, da ansonsten die zur Verfügung stehende Bausumme nicht ausreichte. Darin war gleichzeitig die Kritik enthalten, daß Bruno Schmitz sich nicht an die vorgesehene Bausumme gehalten habe. Dieser Beschluß wurde durch die "Deutsche Bauzeitung", die ansonsten mit kritischer Bewertung des Schmitz'schen Entwurfs nicht zurückhielt, als verfehlt abgelehnt.³⁷⁵ Im November teilte man Bruno Schmitz mit, daß eine Berechnung der Bauabteilung ergeben habe, daß eine Kostensteigerung von 600.000 auf etwa 1.200.000 Mark zu erwarten sei, und daß er daher den Entwurf zu reduzieren habe. Schmitz wies das Ansinnen zurück und forderte die Einrichtung einer Schiedskommission, welche allerdings vom Landtag in Münster abgelehnt wurde. Als Schlichter dieser Angelegenheit wurde der Berliner "Konservator der Kunstdenkmäler" Persius eingesetzt, der auch als Jurymitglied bei der Bewertung der Auswahl entscheidend mitgewirkt hatte. Im Februar schickte Persius sein Gutachten an den Landtag und im Oktober 1891 reichte Bruno Schmitz einen abgeänderten Entwurf ein. Hier sollten folgende Maßnahmen kostensenkend wirken: "die ganze Anlage sollte 10 m rückwärts gegen den Berg verschoben und die untere Ringterrasse um 4 m gesenkt werden; dadurch konnten die Futtermauern beider Terrassen niedriger ausfallen. Die augenfälligste Veränderung war die Ersetzung des rückwärtigen Pergolaumgangs durch eine einfache Zinnenwehr."³⁷⁶ Nun sollten die Kosten 500.000 Mark nicht mehr überschreiten. Bei dem Berliner Bildhauer Cuno von Uechtritz wurde ein Modell dieses Zustandes in Auftrag gegeben, das in Münster oder Minden aufgestellt werden sollte. Dieses Modell besichtigte ungefähr ein Jahr später, am 13. Februar 1893, Kaiser Wilhelm II. im Atelier von Schmitz in Anwesenheit des Bildhauers Caspar von Zumbusch. Der Kaiser war

³⁷³Architektonische Rundschau, 7. Jg., Stuttgart 1891, 4. Heft, Textteil

³⁷⁴Engelbert 1973, S. 334

³⁷⁵DBZ, 24. Jg., Berlin 1890, S. 482

³⁷⁶Laumann-Kleineberg 1989, S. 253

mit der Architektur zufrieden, kritisierte jedoch aufgrund von Skizzen die Figur des Denkmals als zu ideal.

Mit den Bauarbeiten konnte schließlich 1892 begonnen werden.³⁷⁷ Im Verlauf der Arbeiten versuchte Bruno Schmitz, der bekanntlich seine Entwürfe auch während der Ausführung weiter bearbeitete, eine Veränderung in der Kuppelarchitektur zu bewirken. Dieser Änderungswunsch des Entwerfers und seine beharrliche Ablehnung durch den Bauherren sorgten für eine permanente Auseinandersetzung zwischen dem Architekten und der Provinzialverwaltung, die uns in den Stand versetzt, wenigstens einige Hinweise auf die Vorstellungen des Bruno Schmitz seinen eigenen Worten entnehmen zu können. Die zweite Auseinandersetzung, die Künstler und Auftraggeber führten, war nicht in erster Linie auf eine Form des Denkmals bezogen, sondern auf einen inhaltlichen Bestandteil: die Inschrift auf dem Unterbau.

Schon im April 1893 ergaben sich die ersten Schwierigkeiten, als Schmitz, abweichend vom Entwurf, eine >Doppel-Kuppelanlage< für das Denkmal schaffen wollte. Mit dieser beabsichtigte er einerseits, ein höheres Gewölbe über der Kaiserfigur zu bauen, damit die Figur nicht durch ein dunkles Gewölbe optisch bedrängt würde. Andererseits wollte Bruno Schmitz das im Plan bestehende Gewölbe der Baldachinhalle, das man sich als sechsteiliges gebustes Kreuzgratgewölbe vorzustellen hat, mit einer kreisförmigen Öffnung versehen, nicht nur um mehr Licht in den Baldachin zu bekommen, sondern die Öffnung sollte den Blick freigeben auf ein zweites Gewölbefeld, das mit Mosaik geschmückt werden sollte. Nach Ansicht des Architekten würde dies eine große Verbesserung der Halle bedeuten, denn es würde das "bei der Betrachtung der Kaiserfigur zur Geltung gelangende Innere um ein malerisches Motiv bereichert, indem das früher diese Figur zu sehr drückende Gewölbe in großem Kreisausschnitt durchbrochen wird, um auf ein höher liegendes direct im Kegeldach angebrachtes gold- und farbenschillerndes Gewölbemosaik einen Durchblick zu gestatten; die Kegelfläche desselben wird von einem tiefer gelegenen bei der Betrachtung des Inneren nicht sichtbaren Fensterkranz aus ihre Beleuchtung empfangen. Gewinnt dadurch das Innere an erhöhtem Reiz, und wird namentlich der Kaiserfigur damit eine größere Bedeutung und ideale Erweiterung gegeben, so ist zugleich auch für das Äußere eine wesentlich einfachere klarerer und begründetere von jedem überflüssigen Beiwerk freie Ausgestaltung erreicht, welche ich mit ruhigem Gewissen als die endgültige Gestaltung der Ausführung entgegenführen kann."³⁷⁸ Schmitz wollte die dadurch entstehenden Mehrkosten durch Reduktion am Außenbau kompensieren; er dacht daran, den Zinnenkranz und die Wappen über den Pfeilern wegzulassen, eventuell auch die Ecktürmchen und die Zinnen der hinteren Terrasse.³⁷⁹ Als dies alles nichts fruchtete, machte er am 21. April 1893 eine weitere Eingabe, in der er auf verschiedene Möglichkeiten der Geldeinnahme, darun-

³⁷⁷Engelbert 1973, S. 336 und CB, 12. Jg., Berlin 1897, S. 319

³⁷⁸Zitiert nach: Laumann-Kleineberg 1989, S. 254

³⁷⁹Engelbert 1973, S. 338

ter auch die öffentliche Ausstellung des Modells, und vor allem auf Geldsammlungen, hinwies. Er hielt solche Sammlungen für erfolgversprechend, "zumal unter speziellem Hervorheben des Zweckes: der Beschaffung einer malerischen Erweiterung des Denkmals in Gestalt einer Apotheose in Wolken thronender preußisch-deutscher Helden, die sich bis auf Hermann den Cherusker vertiefen ließen."³⁸⁰

Als auch diese Eingabe nichts zu bewirken schien, machte er seiner Verärgerung Luft: "Es ist wirklich traurig, daß die künstlerische Gestaltung dieses Kaiserdenkmals auf solche Rechenexempel angewiesen ist. Dieses Bauwerk ist doch keine Finanzoperation. Für die Mängel des Denkmals entschuldigt mich später niemand."³⁸¹ Überzeugt von der Wichtigkeit dieser Änderung und von der Richtigkeit seines Vorgehens, versuchte er es aber noch einmal: "Ich bin nun heute - mit der Idee der Gemäldeanbringung weiter beschäftigt, - zu der Ueberzeugung gelangt daß es dringend wünschenswerth, ja fast unbedingt nothwendig sein dürfte, bei der Einweihung des Monumentes, das Mosaikgemälde als einen ganz wesentlichen Factor, als den Ausklang und die höhere Begründung des ganzen Baldachinbaues, schon fertig zu haben - das Gemälde beherrscht den Baugedanken sowohl, wie die Wirkung der Kaiserfigur der Art, daß man dasselbe nicht weg denken kann und daß eine Einweihung ohne dasselbe kaum denkbar ist." Am Ende dieses Briefes wandte er sich noch einmal eindringlich an den Landesdirektor und scheute nicht vor Kritik an der >allerhöchsten Stelle< zurück: "Ich bitte daher Ew. Hochwohlgeboren diese Frage, mit deren glücklicher Lösung das Monument die höhere Weihe empfing, in wohlwollendste Erwägung zu ziehen, und derselben die eifrigste Förderung zu Theil werden zu lassen, trotz der abfälligen für jeden künstlerisch Einsichtigen und Urtheilsfähigen ungerechten Kritik seiner Majestät."³⁸²

Auch dieser Appell nutzte nichts, und als schließlich die Provinzialverwaltung ihm jegliche Änderungen untersagte, und Bruno Schmitz wiederum die Einsetzung eines Schiedsgerichtes verlangte, wurde ein Kompromiß vereinbart, wonach die Architektur so ausgeführt werden sollte, daß ein späterer Einbau der >Doppel-Kuppel< möglich sei. Im Dezember 1893 legte Bruno Schmitz neue Pläne für die fragliche Zone des Baldachins vor, die weitgehend der heutigen Gestaltung mit den Fenstern entsprachen und auf eine >Doppel-Kuppel< verzichteten, das Gewölbe aber, und wohl auch die Figur, mit mehr Licht versorgen konnten.

Der zweite Streitpunkt, die Gestaltung der Tafel mit der Inschrift, war nicht mit derselben Schärfe geführt worden, aber einige Passagen aus dem Briefwechsel scheinen mir erwähnenswert, da wesentliche Gedanken des Architekten in diesem Briefwechsel aufscheinen und nur hier dokumentiert sind.

³⁸⁰Zitiert nach: Engelbert 1973, S. 338

³⁸¹Zitiert nach Engelbert 1973, S. 338

³⁸²Zitiert nach: Laumann-Kleineberg 1989, S. 255

Für die große Fläche am Unterbau des Baldachins, die heute die Inschrift trägt, hatte Bruno Schmitz ein Relief vorgesehen, das in der Mitte zwei fast rundplastische Lanzenträger mit einem großen Schild zeigt; dieses Figuren paar wird von Laub gerahmt, in dem sich auf jeder Seite drei kleinere Wappen befinden. Engelbert erkannte einen Eichenstamm mit Ästen und Blättern und fügt seiner Beobachtung in einer Anmerkung die Vermutung an: "Ob auf dem Mittelfeld das preußische Wappen (darauf lassen die vorgesehenen Schildhalter schließen) und auf den sechs kleineren Schilden die Wappen früher selbständiger Territorien innerhalb der jetzigen Provinz Westfalen dargestellt werden sollten, ist denkbar. Es fehlt jedoch jeglicher Hinweis in den Akten."³⁸³ Laumann-Kleineberg geht darüber nicht hinaus, sondern konstatiert unter Hinweis auf Engelbert die "nur sehr undeutlich zu erkennende Gestaltung dieses Feldes."³⁸⁴ Eine Aufschlüsselung dieser nicht ausgeführten, für das Schmitz'sche Konzept jedoch wichtigen Stelle des Denkmals kann auch ich nicht liefern, doch läßt sich einer Beschreibung des Denkmals aus dem Oktober 1896 entnehmen, daß die Richtung der Engelbert'schen Vermutung stimmt: "Die Wand sollte ursprünglich eine vornehm behandelte Schmucktafel mit den Kolossalwappen des Reichs und der Provinz Westfalen aufnehmen. Man hat hiervon jedoch ebenso wie von den beiden als sinnbildliche Wächter des Denkmals gedachten Löwen auf den Wangen der Mittelstufe aus Ersparnißgründen vorläufig absehen müssen."³⁸⁵ Für Bruno Schmitz hatte "das detaillierte Wappenfeld (übrigens der einzige bildnerische Schmuck) vornehmlich die Aufgabe, durch eine Gleichartigkeit des künstlerischen Maaßstabes mit der Kaiserfigur das nothwendige Zusammengehen dieser Figur mit dem Bauwerk herbeizuführen."³⁸⁶ Bis September 1893 wurde über die inhaltliche Bestimmung dieses Relieffeldes diskutiert, bis auch hier die Finanzen zur völligen Änderung des Konzeptes zwangen und Münster anstelle des figürlichen Schmucks eine große Inschrifttafel plante. Schmitz lehnte diese Abweichung vom Entwurf als Verschlechterung ab, da der Unterbau durch diese Änderung einen zu großen Maßstab im Verhältnis zu der ohnehin etwas klein geratenen Figur erhalte. Außerdem befürchtete der Architekt, es käme "durch diese für eine Inschrift viel zu große Tafel ein spezifisch reklamehafter Charakter zum Ausdruck, welcher der Würde des ganzen Monumentes widerspricht."³⁸⁷ Schmitz unterbreitete noch mehrere Vorschläge (Abb. 188), die alle nicht in Erwägung gezogen wurden, und schließlich fand er sich mit der Inschrift ab. Er hatte die Formulierung "Wilhelm I., / dem Gründer des Reiches./ Das westfälische Volk" vorgeschlagen, was dem Provinziallandtag aber offensichtlich nicht genügend Devotion beinhaltete. Der am 5. Dezember 1893 gemachte Bauherren-Vorschlag lautete: "Wilhelm I. / dem

³⁸³Engelbert 1973, S. 339 und Anm. 64

³⁸⁴Laumann-Kleineberg 1989, S. 256

³⁸⁵NN, Küster: Das Kaiser Wilhelm-Denkmal auf dem Wittekindberge an der Porta Westfalica, in: CB, 116. Jg. Berlin 1896, S. 469-471

³⁸⁶Zitiert nach Laumann-Kleineberg 1989, S. 257

³⁸⁷Zitiert nach Engelbert 1973, S. 339

Siegreichen / Die dankbare Provinz Westfalen".³⁸⁸ Schmitz wandte sich gegen "das servile und geschmacklose, so häufig vorkommende >dankbar<" und nannte den Beinamen >der Siegreiche< "eine Erfindung des Byzantinismus". Der Stelle >Die dankbare Provinz Westfalen< ermangele es - so Schmitz - "durch die Anziehung des trivialen >dankbar< des bewußten Stolzes, der sich in dem Bau des Denkmals kund tun soll"; das Wort >Provinz< sei nur eine "verwaltungstechnische Bezeichnung".³⁸⁹ Die Vorschläge des Architekten wurden vom Bauherren alle in den Wind geschlagen - für ungefähr zweieinhalb Jahre. Als der Einweihungstermin näher rückte, stimmte die Provinzialbehörde - wohl aus Zeitmangel - sowohl der durch Bruno Schmitz vorgeschlagenen Inschrift "Wilhelm dem Großen. Die Provinz Westfalen" zu, als auch den beiden wappenartigen Gebilden neben der Inschrift. Im Lauf der Ausführung mußte der Architekt außer den bereits geschilderten Schwierigkeiten einige wesentliche Änderungen seines Entwurfs hinnehmen, er mußte mit einer unzulänglichen Firma (die später auch den Auftrag entzogen bekam) zurechtkommen, und er konnte sich auf die örtliche Bauleitung nicht verlassen - alle diese Belastungen und Hemmnisse konnten ihn aber nicht davon abhalten, den Bau zu Ende zu bringen. An diese Beobachtungen schließt Laumann-Kleineberg einige mehr auf die Künstlerpsychologie zielende Fragen an, deren Beantwortung sie erst nach Nutzbarmachung neuer Quellen für möglich hält: (1) "Hätte Bruno Schmitz es sich nicht leisten können, den Auftrag für das Porta-Denkmal zurückzugeben, als sich das Ausmaß der Differenzen zwischen ihm und dem Westfälischen Provinziallandtag abzuzeichnen begann?" (2) "Fürchtete der Künstler, der zu Beginn der neunziger Jahre als verhältnismäßig junger Architekt zu plötzlichem Ruhm gekommen war, einen Prestigeverlust, (3) oder wollte er den von Münster zusammengestrichenen Entwurf, dessen Konzept doch immerhin seine >Erfindung< war, nicht aus den Händen lassen? (4) War Schmitz vielleicht sogar so sehr von der Pflichterfüllung gegenüber der einmal übernommenen Aufgabe ein patriotisches Denkmal zu errichten durchdrungen, daß für ihn ein Rückzug gar nicht mehr zur Debatte stand?"³⁹⁰ Auch ich halte diese Fragen für berechtigt, doch glaube ich, daß man sie zum Teil auch ohne >unentdecktes< Aktenmaterial beantworten kann. Zur ersten Frage: Das Denkmal gehörte mit zu den größeren Aufträgen, die es überhaupt im Deutschen Reich für einen einzelnen Architekten gab und insofern hätten finanzielle Gründe sicher eine Rolle spielen können. Ich meine, daß Bruno Schmitz sich eine Vertragslösung hätte leisten können, aber daß er es gar nicht wollte, weil er es auch als Herausforderung empfand, diesen Auftrag trotz der Schwierigkeiten zu beenden. Zur zweiten Frage: Bruno Schmitz war nicht zu Beginn der neunziger Jahre zu plötzlichem Ruhm gekommen, sondern das geschah am Anfang der achtziger Jahre, wie die Berichte in der Fachpublizistik und wie auch seine Erfolge zeigen. Auch wenn er nicht berühmt oder bekannt

³⁸⁸Zitiert nach Laumann-Kleineberg 1989, S. 257

³⁸⁹Alle Zitate nach: Engelbert 1973, S. 339

³⁹⁰Laumann-Kleineberg, 1989, S. 262. Die in Klammern gesetzten Zahlen stammen vom Verfasser.

gewesen wäre, hätte er bei einseitiger Vertragskündigung sicher als unzuverlässig gegolten und insofern wie jeder Architekt einen Prestigeverlust abwehren müssen. Zur dritten Frage:

Vermutlich hat Bruno Schmitz nach der Fertigstellung dieses Denkmal nicht als Torso eingeschätzt, wie es Laumann-Kleineberg empfindet.³⁹¹ Ich denke, daß er die wesentlichen Eigenheiten seines Entwurfs nicht nur zu seiner eigenen Zufriedenheit bis zur Ausführung gebracht hat, wie es auch in der weiter unten zitierten Besprechung in der "Zeitschrift für Bauwesen" zum Ausdruck kommt. Zur vierten Frage: Patriotische Denkmäler gibt es nicht. Außerdem geht aus den von Laumann-Kleineberg zitierten Äußerungen Bruno Schmitz' hervor, daß er eben mit allen Mitteln versuchte, seine neu gewonnenen Erkenntnisse ("Doppel-Kuppel") auch im Bau zu verwirklichen. Daß er dabei auch starke Worte finden konnte, um helle Wut und tiefe Zerknirschung auszudrücken, halte ich für ein bewußt eingesetztes Mittel, auch wenn es durch seine individuelle Emotionalität spontan angeregt werden konnte.

An den Schluß dieses Kapitels möchte ich eine Besprechung des Denkmals (Abb. 189) von Oskar Hoßfeld ausführlich zitieren, weil hier von einem Zeitgenossen Nachteile und Vorzüge der Planänderungen geschildert werden: "Der Vergleich läßt erkennen, daß im Gesamt-Baugedanken und auch in den Hauptverhältnissen von dem ersten Entwurfe kaum abgewichen worden ist. Der Grundriß und die Gestaltung des Aufbaues im großen und ganzen, die Gliederung der Hauptmassen, die Anordnung der Treppenläufe, die Vertheilung des maßvollen bildnerischen Schmuckes, die Art der Standbildaufstellung endlich, das alles ist im wesentlichen beibehalten. Die Abweichungen erstrecken sich vornehmlich nur auf Einzelheiten und sind durchweg als Ausreifungen und Verbesserungen anzusehen: Die Verhältnisse sind feiner abgewogen, sind edler geworden; die etwas gewaltsame Derbheit der Gliederung ist zurückgedrängt. Während nach den Andeutungen des Entwurfs früher die Architekturtheile fast durchweg glatt oder doch wenigstens flächig bearbeitet angenommen waren und nur Theile der Mauerflächen cyclopisches Mauerwerk zeigten, hat Schmitz jetzt die von ihm wohl vornehmlich in America nach den Werken Richardsons studirte und mit so vielem Erfolge bereits auf dem Kyffhäuserdenkmal angewandte Bossenbauweise fast auf alle Theile des Denkmals ausgedehnt. (...) Eine der wesentlichsten und besonders glücklichen Abweichungen der Ausführung vom Entwurfe beruht in der Umänderung des schweren, übertrieben wuchtigen Zinnenkranzes über dem Kragstein. Hauptgesims des Baldachins in eine höchst interessant gebildete Zwerggalerie (...). In kreisrunder Grundrißform über dem sechseckigen Massiv des Baldachins aufgebaut, stützt diese den Traufrand des Kegeldaches und bildet innen Einsätze in den parabolischen Stichkappenöffnungen, die - eine interessante vom Ingenieur Cramer

³⁹¹Laumann-Kleineberg 1989, S. 260. Diese Meinung steht allerdings im Gegensatz zu der auf S. 240 geäußerten Auffassung: "Die spätere Ausführung und das bis heute gleich gebliebene Erscheinungsbild des Denkmals entsprechen weitgehend dem Schmitzschen Entwurf, weshalb eine genaue Beschreibung an dieser Stelle entfallen kann. Lediglich Einzelheiten wurden aus verschiedenen Gründen während der Erbauung abgeändert."

angegebene und berechnete Steinconstruction - in die das Innere des Baldachins überspannende Kuppelhaube eingeschnitten sind und den Schub des schweren Daches auf die Baldachinpfeiler übertragen. Außen wird die Zwerggalerie kräftig getheilt durch sechs über den Baldachinpfeilern aufschießende quadratische Pfosten, die in kronenartigen Bildungen endigen. Die Galerie selbst besteht in je drei Oeffnungen zwischen gedrunenen Bündelpfeilerchen. Das Hauptgesims unter und das Dachgesims über der Galerie sind um die großen Pfeiler gekröpft; vor jedem Hauptgesimskropfe sitzt ein knorriger Wasserspeier zur Erzielung der erwünschten kraftvollen Umrißlinie.

Als weniger ins Auge fallende Aenderungen sind noch zu erwähnen der Ersatz der steinernen Brustwehr der oberen Ringterrasse durch ein schlichtes Eisengeländer, eine Maßregel, die eine Verminderung der Höhe des Baldachinfußes ermöglichte, ohne diesen für den Blick von der unteren Terrasse (...), zu sehr versinken zu lassen; ferner der Wegfall der Wappen über den Baldachinpfeiler-Köpfen, die vereinfachte Gestaltung des Kaiserstandbild-Sockels und der Ersatz der reichen Wappentafel an der Vorderwand der oberen Terrasse durch eine schlichte Inschriftfläche mit der zwischen zwei decorativen Wappenschildern angebrachten Widmung "Wilhelm dem Großen - die Provinz Westfalen." Vorläufig Abstand genommen ist endlich von den auf den Wangen des unteren Treppenlaufes Wache haltenden Löwen und von der den rückwärtigen Theil der Hochterrasse rechteckig umziehenden Pfeilerschranke. Letztere ist einstweilen durch eine Zinnenbrüstung ersetzt und dürfte füglich (...) zu entbehren sein; der Kraft und Bedeutung des Baldachinbaues kommt ihr Fehlen sogar unzweifelhaft zu gute. Weniger leicht zu missen ist der vom Architekten beabsichtigte Schmuck der Kuppel mit einem reichfarbigen Mosaikgemälde; die vorderhand einfach weiß getünchte Kuppelfläche beeinträchtigt den weihvollen Eindruck des Denkmals nicht unerheblich."³⁹²

Darmstadt, Großherzogliches Museum, 1891-1892 (Entwurf)

Die Geschichte dieser Konkurrenz aus den Jahren 1891-1892 wurde zum ersten Mal 1977 durch Gerhard Bott erörtert, der in seinem Aufsatz den Nachweis erbringen konnte, daß im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die Museumsarchitektur nicht darniederlag, sondern "daß vielmehr die in der ersten Hälfte des Saeculums gewonnenen Erkenntnisse weiterentwickelt wurden."³⁹³ Diese Weiterentwicklung sei besonders im "Bautypus für eine gemischte Sammlung,

³⁹²Oskar Hoßfeld: Das Kaiser Wilhelm-Denkmal an der Westfälischen Pforte, in: Zeitschrift für Bauwesen, 47. Jg., Berlin 1897, Sp. 363-370

³⁹³Gerhard Bott: Der Wettbewerb für einen Museumsneubau in Darmstadt 1891, in: Bernward Deneke/ Rainer Kahsnitz: Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge eines Symposiums im Germanischen National-Museum Nürnberg, München 1977, S. 193-204 (=Studien zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 39); weiterhin zitiert als: Bott 1977

bestehend etwa aus naturwissenschaftlichen, kulturhistorischen und kunstgeschichtlichen Abteilungen" zu erkennen. Die Sammlungen des hessischen Großherzogs, die schon durch Goethe in seiner Schrift "Über Kunst und Alterthum in den Rhein-Mayn-Gegenden" 1816 gewürdigt worden waren,³⁹⁴ entsprachen diesem Sammlungstyp weitgehend. Im Jahr 1820 faßte der hessische Großherzog Ludewig I. seine Sammlungen zu einem "Museum" zusammen und stiftete sie dem hessischen Staat, was zum Zweck und zur Folge hatte, daß sie von jedermann im Darmstädter Schloß besichtigt werden³⁹⁵ konnten. Das ständige Anwachsen dieser reichhaltigen Sammlungen veranlassten den hessischen Landesherrn schließlich, im Jahr 1886 eine "Commission für den Neubau des Großherzoglichen Museums" einzusetzen, die zur Vorbereitung einer Wettbewerbausschreibung Planungsgrundlagen erarbeiten sollte. Bis zu diesem Zeitpunkt waren die sehr reichhaltigen großherzoglichen Sammlungen immer noch im Residenzschloß verblieben. Die Kommission kam zu dem Urteil, daß ein um zwei innere Höfe gruppiertes Gebäude am sinnvollsten sei; als künftiger Standort wurde ein Grundstück aus großherzoglichem Besitz auf dem Gelände des "Herrengartens" vorgeschlagen.³⁹⁶ Am 8. Dezember 1891 erfolgte die Ausschreibung durch das hessische Innenministerium³⁹⁷, jedoch berichtete die Fachpublizistik erst im Januar 1892 über diesen Wettbewerb, sodaß man davon ausgehen kann, daß erst nach den Meldungen der Fachpresse Bruno Schmitz an dem Entwurf gearbeitet hat. Im "Centralblatt der Bauverwaltung" wurde im Januar 1892 berichtet³⁹⁸, daß fünf Architekten zu dem Wettbewerb aufgefordert worden seien, die auch mit einem Honorar rechnen könnten. An der Konkurrenz jedoch könne sich darüberhinaus jeder Architekt, allerdings ohne Anspruch auf ein Honorar, beteiligen. Kurz darauf nannte die "Deutsche Bauzeitung" die eingeladenen Architekten: Thiersch/ München, Schmieden & Speer/ Berlin, Manchot/ Mannheim, Sommer/ Frankfurt und Neckelmann/ Stuttgart und erwähnte die Jurymitglieder, unter denen sich neben zwei hohen Ministerialbeamten und dem Museumsdirektor Schleiermacher die Architekten Egle/Stuttgart, Durm/Karlsruhe, Canzler/Dresden, Wagner/ Darmstadt, Marx/Darmstadt³⁹⁹ und Kreyssig/Mainz⁴⁰⁰ befanden. Die Art der Ausschreibung sah sich der Kritik ausgesetzt, jedoch wurde das Verfahren einer "beschränkten Wettbewerbung" zumindest seitens der "Deutschen Bauzeitung" gutgeheißen.⁴⁰¹ Außer den eingeladenen Architekten beteiligten sich nur noch 15 Entwerfer an der Konkurrenz,

³⁹⁴Vgl. Bott 1977, S. 193

³⁹⁵Ausstellungskatalog (Bearb. Fritz Fischer) "Das Darmstädter Landesmuseum von Alfred Messel. Skizzen, Entwürfe, Fotografien, 1891-1906", Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 4. Dezember 1986 bis 1. März 1987, S. 5

³⁹⁶Bott 1977, S. 198

³⁹⁷Bott 1977, S. 198

³⁹⁸CB, 12. Jg., Berlin 1892, S. 32

³⁹⁹CB, 12. Jg., Berlin 1892, S. 40

⁴⁰⁰DBZ, 26. Jg., Berlin 1892, S. 68

⁴⁰¹DBZ, 26. Jg., Berlin 1892, S. 68

unter ihnen auch Bruno Schmitz. Die Jury tagte am 28. Juli 1892 und sprach den Projekten von Neckelmann und von Schmieden & Speer je einen ersten Preis und dem Entwurf der Berliner Architektengemeinschaft Schulz & Möller den zweiten Preis zu.

In einer Besprechung der Entwürfe wurde betont, daß die meisten Arbeiten von gutem Niveau seien, daß sie bis auf einen auch ausführbar gewesen seien, "wenn sich die Verfasser eine größere Zurückhaltung in der Anbringung architektonischen Schmuckes auferlegt hätten",⁴⁰² da die Ausschreiber durch die vorgesehene Bausumme einen schlichten Bau empfohlen hätten. Positiv wird hervorgehoben, daß sich die Darstellung der Entwürfe "nicht in großen Prunkblättern oder bunten Aquarellen" bewege⁴⁰³; "es ist vielmehr bei den besten zur schlichten Federzeichnung mit Zuhülfenahme von etwas Tusche oder neutralen Farbtönen gegriffen. Flott und mustergültig sind in dieser Beziehung die Darstellungen von Neckelmann und Bruno Schmitz."⁴⁰⁴ Es sei hier daran erinnert, daß in jenen Jahren immer wieder darüber geklagt wurde, daß die Entwürfe durch zu großen Aufwand in der Darstellung vom eigentlichen Sinn, der Präsentation eines architektonischen Entwurfes, abgekommen seien; dieser Vorwurf war ja bei dem Linzer Projekt auch gegen die Entwürfe Bruno Schmitz' erhoben worden. Anlässlich der "Jubiläumsausstellung der bildenden Künste in Berlin" war im "Centralblatt" am Schluß der Besprechung zu lesen: "Gar nicht aber vermögen wir uns einverstanden zu erklären mit der Ausstattung der erwähnten sechs Schaubilder. Die Malfertigkeit des Verfassers voll anerkennend und weit entfernt, den Werth einer tüchtigen Darstellung zu unterschätzen, müssen wir unsere Ansicht dahin aussprechen, daß ein Haschen nach billigen, weil übertriebenen Effecten, wie es hier vorliegt, Anerkennung nicht verdient. Die Beleuchtung, in welcher der Künstler seine Architektur und Landschaft vorführt, mag in der libyschen Wüste möglich sein, ist es aber sicherlich nicht in Rom, die Farben, die das Gebäude aufweist, aber sind sämtlich unwahr. Es würde sehr zu bedauern sein, wenn der Verfasser mit seiner Darstellungsweise Schule machen sollte. Diese Weise trägt mehr als eine andere die Gefahr in sich, daß dem Darstellenden das Nebensächliche zur Hauptsache und das, worauf es ankommt, die liebevolle Durcharbeitung der eigentlichen Aufgabe, zum Beiwerk wird."⁴⁰⁵

Ein großer Teil der Entwürfe wurde in einer Publikation dokumentiert, die auf 25 Tafeln Abbildungen von vierzehn der neunzehn Projekte enthält. Allerdings sind die Wettbewerbsunterlagen nicht komplett wiedergegeben, so ist z. B. der Schmitzsche Entwurf lediglich mit einer perspektivischen Ansicht (Abb. 190) und zwei Grundrissen (Abb. 191, 192) vertreten. Beide Darstellungen ermöglichen jedoch eine Beschreibung dieses

⁴⁰²CB, 12. Jg., Berlin 1892, S. 377

⁴⁰³Ebenda

⁴⁰⁴Ebenda, S. 377f.

⁴⁰⁵CB, 6. Jg., Berlin 1886, S. 336. Als Beispiele wurden hier Entwürfe von B. Sehring angesprochen.

Museumsgebäudes, das sich sowohl vom Linzer Museum als auch von dem Projekt für Stockholm deutlich unterscheidet.

Der Kopfbau mit der Hauptfassade ist ein breit gelagertes zweigeschossiges Gebäude zu fünfzehn Achsen, wobei die mittleren drei Achsen verbreitert und als Pavillon gestaltet sind, dessen seitliche Einfassungen als senkrechte Bänder leicht vorspringen und so eine leichte Risalitbildung vortäuschen können. Im Erdgeschoß ist ein Vorbau dem Portal vorgelagert, dessen Fassade eine Interpretation des Palladiomotivs bildet; dieser Vorbau ist flach abgeschlossen, eine Balustrade begrenzt eine vom ersten Obergeschoß aus zu betretende Freifläche, vier Figuren sind an deren Vorderseite aufgereiht. Im Obergeschoß reichen die mittleren drei Achsen über die Traufe hinaus, die Ecken der Attika sind durch zwei figural geschmückte pylonenartige Aufsätze markiert.

Sockel- und Erdgeschoß besitzen eine Rustika, das Erdgeschoß ist durch halbrund nach oben geschlossene Fenster belichtet, die durch zwei vertikale Pfosten gegliedert sind; im Obergeschoß sind es querrechteckige Fenster mit Mittelpfosten. Die äußeren Achsen sind ohne Öffnung, sie tragen eine von Figuren eingefasste Inschrifttafel. Die Seitenfassade des Kopfbaus hat in ihrer Mitte einen mit Dreieckgiebel bedeckten Risalit, an den sich seitlich jeweils eine Achse anschließt. Diesem Fassaden-Kopfbau ordnete Bruno Schmitz einen zweiten, einfacher gestalteten Bauteil in paralleler Ausrichtung zu; beide Teile sind durch einen kurzen Arm so miteinander verbunden, daß der Grundriß in Form eines liegenden "H" zustande kommt. Die dadurch entstandene Hoffläche ist in der Flucht der Seitenfassaden durch eine mehrteilige Portalanlage abgeschlossen. Im Gutachten der Preisrichter heißt es zu diesem Entwurf: "Bei Br. Schmitz (Berlin) zeigt der Grundriß des Entwurfes keinen Binnenhof, ist vielmehr, ähnlich wie bei Schmieden u. Speer, in Form eines "H" geplant und sehr zweckmäßig, einfach und klar angeordnet. Das Preisgericht bedauert, daß der umbaute Rauminhalt das zulässige Maß überschreitet und der Plan daher für die vorgeschriebene Summe nicht ausführbar wäre; es zollt der maßvollen und wirksamen Gestaltung der Architektur volle Anerkennung, obwohl es dieselbe für ein Museumsgebäude für etwas zu schwer gegliedert hält."⁴⁰⁶ Die "Deutsche Bauzeitung" gab nicht nur das Urteil der Jury wieder, sondern äußerte sich auch selbständig zur inneren Disposition des Entwurfs: "Der in Doppel-T-Form gegebene, in einfacher, wuchtiger und schwerer Steinarchitektur mit Anklängen an die Thermen gehaltene Entwurf von Bruno Schmitz kämpft mit dem Missstande, der sich, entgegen den vorhandenen natürlichen Bedingungen, durch Verlegung der naturhistorischen Sammlungen in den nördlichen Gebäudetheil und der kunsthistorischen in den südlichen ergibt. Die der Eigenartigkeit der naturhistorischen Sammlung angepasste architektonische Gestaltung derselben erschwert zudem eine Verschiebung einzelner Sammlungsteile, wie sie der Neckelmann'sche Entwurf so geschickt in's Auge

⁴⁰⁶CB, 12. Jg., Berlin 1892, S. 378

gefasst hat."⁴⁰⁷ Bruno Schmitz war nicht der einzige Teilnehmer, der die Bausumme überschritten hatte, und die Jury versuchte diesem Mißstand durch die Empfehlung abzuweichen, die Preisträger und den Teilnehmer Opfermann zu einem zweiten, geschlossenen Wettbewerb einzuladen. Dieser Vorschlag gelangte nicht zur Ausführung, da im Jahr 1893 Großherzog Ludwig IV. starb und sein Nachfolger, der neue Großherzog Ernst Ludwig, den gebürtigen Hessen Alfred Messel mit der Ausführung des Museumsneubaus beauftragte; dieses Gebäude, das heutige Hessische Landesmuseum, wurde am 27. November 1906 eröffnet.⁴⁰⁸

Pforzheim, Rathaus, 1891-1892 (Entwurf)

Auch bei dieser Konkurrenz gelang es Bruno Schmitz nicht, einen Preis zu erringen, der Entwurf kam lediglich in die engere Wahl. Die im Spätsommer 1891 ausgeschriebene Konkurrenz wurde durch die Jury am 15. Januar 1892 entschieden; der Jury gehörten J. Durm, R. Reinhardt, F. Thiersch, Hebermehl und Kayser an. 78 Entwürfe mit mehr als 670 Zeichnungen waren eingeliefert worden, was das "Centralblatt" zu der kritischen Frage veranlasste, "ob ein so ungeheurer Aufwand an architektonischer Arbeit wirtschaftlich gesund ist und zum Wesen der Aufgabe und zu dem erzielten Ergebnisse in richtigem Verhältniß steht."⁴⁰⁹ Bruno Schmitz sah als Rathausgebäude für die Goldschmiedestadt Pforzheim einen dreigeschossigen Bau mit massivem Turm vor, der in den Winkel der beiden jeweils symmetrisch angelegten Fassaden gestellt war (Abb. 192). Die Fassaden waren in Backstein-Werkstein-Kombination gedacht, wobei die Wandflächen in Abständen mit helleren Hausteinbändern durchschossen waren.

Die schmalere fünfachsige Fassade, in deren Fluchtlinie sich links der in der Fensterbildung angegliche Turm anschloß, hatte im Erdgeschoß große rundbogige, weit nach unten gezogene Fenster, die nur durch gedrungene Pfeiler von einander geschieden waren, so daß die dadurch entstehende Bogenreihe an die offenen Hallen spätmittelalterlicher Rathäuser erinnert. Diese Fassade scheint am Marktplatz gelegen zu sein. Die drei mittleren Achsen sind über dem Erdgeschoß durch einen flachen Scheinbalkon mit Balustrade betont, zwischen den Fenstern stehen auf der Balustrade vier Figuren, über denen sich an der Fassade vier wimpergartige Baldachine befinden. Über dem Traufgesims verläuft eine Brüstung mit einem kleinen Dachhaus über der Mittelachse, das von zwei Gauben flankiert wird. Das hohe Zeltdach

⁴⁰⁷DBZ, 26. Jg., Berlin 1892, S. 431

⁴⁰⁸Ausstellungskatalog (Bearb. Fritz Fischer) "Das Darmstädter Landesmuseum von Alfred Messel. Skizzen, Entwürfe, Fotografien, 1891-1906", Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 4.Dezember 1986 bis 1. März 1987, S. 30

⁴⁰⁹CB, 12. Jg., Berlin 1892, S. 78

erinnert wie schon die Fensterformen und Baldachinfiguren ebenfalls an nordwestdeutsche und an nordwesteuropäische repräsentative Stadthäuser des 16. und des 17. Jahrhunderts. Der fünfgeschossige Turm, der durch eine aufwendige, wohl von anderen Vorbildern angeregte Dachform einen malerischen Akzent setzt, ist, wie schon erwähnt, in den unteren drei Geschossen weitgehend der Fassadenarchitektur angeglichen. Über der Traufe befindet sich das Uhr-Geschoß, darüber dann über Kragsteinen ein Umgang mit vier Ecktürmchen und zwischen diesen auf jeder Seite eine kleine dreiaxige Bogenstellung. Die breitere Fassade, die sich anscheinend in einer Seitenstraße befindet, zählt acht Achsen, von denen die beiden äußeren in der Gestaltung vom Schema abweichen: sie haben im Erdgeschoß ein Biforium, worüber sich in den beiden Obergeschossen ein dreieckiger Erker anschließt. In der Dachzone werden die Außenachsen durch Zwerchhäuser mit kleiner Giebelfront betont, die wie die anderen Einzelformen auch an die Profanarchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts im westlichen Norddeutschland, Holland oder Flandern erinnern. Die perspektivische Ansicht, die in den "Deutschen Konkurrenzen" abgebildet ist, trägt das Motto "Vigilando ascendimus."⁴¹⁰ Für die Ausarbeitung dieses Entwurfs scheint Bruno Schmitz nicht sehr viel Zeit aufgewendet zu haben: "Der wie der vorhergehende auf die engste Wahl gestellte Plan 23 (Vigilando ascendimus) zeigt gleichfalls einen praktischen Grundplan, leider aber mit einer unmöglichen Abortanlage. Die Lage der Säle nach dem Hofe und außerhalb des Geschäftsverkehrs im Hause ist besonders zweckmäßig, ebenso die der Bürgermeisterei nach dem Marktplatze. Die flott gezeichnete Gesamtansicht läßt den Bau auf den ersten Blick als Rathhaus erkennen. Die Fronten sind nicht zu reich und würden ausführbar sein. Etwas sehr kurz angebunden war der dem Entwurfe beigegebene Erläuterungsbericht, indem er sich auf den Satz beschränkte: >Der auf sechs Blättern Zeichnungen und einem Lageplan dargestellte Entwurf erläutert sich von selbst. Sapienti sat!<"⁴¹¹

Berlin, Märkisches Provinzial-Museum, 1892-1893 (Entwurf)

Die Ausschreibung erfolgte am 26. August 1892 durch den "Magistrat hiesiger Königl. Haupt- und Residenzstadt."⁴¹² In die Jury waren die Architekten Spieker/Berlin, Adler/Berlin, Schmieden/Berlin, Egle/Stuttgart und Friedel/ Berlin berufen worden. Erst im Oktober berichtete die "Deutsche Bauzeitung" über diese Konkurrenz und die ausgesetzten Preise (4.000, 3.000 und 2.000 Mark). Im Bauprogramm wurden drei Vollgeschosse über einem erhöhten Kellergeschoß und ein Lichthof von mindestens 250 m² mit ihn umgebenden Galerien als

⁴¹⁰Deutsche Konkurrenzen, Leipzig 1892, H. 1, S. 29

⁴¹¹CB, 12. Jg., Berlin 1892, S. 79

⁴¹²Deutsche Konkurrenzen, 2. Jg., Leipzig 1893, S. 1

Bedingungen genannt. Schlußtermin war der 31. Januar 1893. Trotz nicht sehr hoher Preisgelder lieferten 76 Architekten ihre Entwürfe ein. Im "Centralblatt" wurde am 18. März 1893 ausnahmsweise einmal als Bericht des Wettbewerbs das Preisrichter-Gutachten veröffentlicht, indem die Auswahlsschritte genau geschildert werden. Daraus ist zu schließen, daß die Jury den Schmitzschen Entwurf zu denjenigen 42 zählte, die sie im ersten Gang als "minderwerthig" ausschied.⁴¹³

Auf das dreieckige Grundstück plazierte Bruno Schmitz seinen Entwurf derart, daß in der Spitze ein Kopfbau mit der Eingangshalle stand, der vom eigentlichen Sammlungsgebäude durch zwei polygonale Treppentürme mit Zinnenkranz und Kegeldach abgesondert war (Abb. 193, 194). Die Flügel wichen von der Mittelachse des Kopfbaus im Winkel von jeweils etwa 20° nach außen ab, wobei die im rechten Winkel angefügten Fortsetzungen der Gebäudeflügel in stumpfem Winkel zusammentrafen. Der auf diese Weise gewonnenen Innenhof war unregelmäßig fünfeckig. Dieser im Programm vorgeschriebene Hof war als Lichthof charakterisiert und daher mit Glas überdacht.

Im Kopfbau befanden sich der Eingang, die Garderoben und daran anschliessend das Vestibül. Im Obergeschoß enthielt er einen Repräsentationssaal. Die Fassade war in Formen der märkischen Backsteinarchitektur des Mittelalters gehalten. Über dem hohen Sockelgeschoß standen vier gedrungene Rundpfeiler einer Bogenstellung von drei Segmentbögen. Über deren Sturz verlief ein Rundbogenfries, der durch vier über den Pfeilern angebrachte Baldachinfiguren überschnitten wurde. Direkt über dem Fries begannen die großen Biforienfenster, die im unteren Teil durch einen Sturz ein kleines Fenster- oder Türenpaar ausgesondert hatten. Die Fassade wurde durch einen Staffelgiebel bekrönt, der zwischen den senkrechten Auszügen Wappenschilder trug.

Die Außenfassaden des Sammlungsgebäudes war wesentlich einfacher gestaltet und wiesen schon dadurch auf eine unterschiedliche Funktion dieses Gebäudeteils. Im Erdgeschoß sind zweiteilige segmentbogige Fenster zwischen Pilastern aufgereiht. Die unterschiedlichen Fenster der beiden Obergeschosse werden durch eine Pilasterordnung zusammengefaßt. Die Fenster des ersten Obergeschosses tragen eine wimpergähnliche Verdachung, im zweiten Obergeschoß sind zwei kleine Rundbogenfenster in jeder Achse zusammengefaßt. Die beiden äußeren Achsen sind zu einer Doppelachse vereint und tragen in den Obergeschossen dreieckig vorspringende Erker, die über dem Traufgesims einen Zinnenkranz tragen. Das Traufgesims ist stark reduziert und nur durch einen Konsolen- oder Klötzchenfries akzentuiert.

Die deutliche Unterscheidung der beiden Bauteile, in der sich die unterschiedlichen Funktionen auch in der Formgebung der Fassaden manifestieren, dürfte in der Wahrnehmung der Zeitgenossen den Gesamteindruck von Vielteiligkeit und Zergliederung hervorgerufen haben,

⁴¹³CB, 13. Jg., Berlin 1893, S. 115

der neben anderen Eigenheiten, wie z.B. der etwas unkonventionelle Grundriß oder die gedrückt und dunkel erscheinende Eingangshalle, möglicherweise die Juroren zu ihrem negativen Urteil veranlaßte. Die Idee, die Bruno Schmitz bei dieser Aufgabe geleitete hat, nämlich die verschiedenen Funktionen des Gebäudes auch in der Fassadengestaltung sichtbar zu machen, kann man - von heute aus gesehen - als modern bezeichnen, auch wenn sie in diesem vielleicht nicht ganz ausgereiften Entwurf noch im mittelalterlichen Gewand daherkam.

Koblenz, Deutsches Eck, Denkmal der Rheinprovinz für Kaiser Wilhelm I., 1892-1897

Die Vorgeschichte dieses Denkmals wurde bereits durch die Schilderung der ersten Entwurfs- für die Rheinprovinz (s. u.) abgehandelt. Nachdem dieser erste Konkurrenzlauf insgesamt gescheitert war, ließ die Diskussion um den Standort an, wobei es bei verschiedenen um die Frage ging, ob ein »Hilfs-Denkmal« oder aber ein »festes-Denkmal« der »schicksalen Bestimmung des Monuments« würdig sei.

Bruno Schmitz schied sich als einziger an der Konkurrenz beteiligter Künstler in der weitergehenden Diskussion als Wert gemindert zu haben. Laurin-Kaldenberg betrachtet, daß er dies sogar in Form eines Programms tat, das »Erfahrungen an dem Gelingen eines Hauptpunktes« konstatieren war.⁴⁴⁵ Bruno Schmitz war bei der Preisverleihung »schon wieder der Wert eines Hauptpunktes im Rhein verstanden, die »den Charakter des Denkmal« der Kaiserprovinz zu sein« als Schutzpunkt »wird« sehen, und diese die von ihm vorgeschlagene Stelle als »wird« Naturdenkmal angesehen habe. »Möge unsere Provinz über ein solches Denkmal, über geschichtlich wertvolle Denkmale Hüfen verfügen, eine Idee, eine Idee, die auf die Kaiserprovinz, die Idee der, wenn nicht ein Hauptpunkt, sondern ein wertvoller Punkt sein« soll. »Was hat mit dem Kyffhäuser die Bestimmung der Provinz gewacht hat...« erzählt hier die Frage vom Heiden Palast, dem Denkmal der Kaiser, den Kaiser wurde in die Tage Kaiser Ludwig des Großen. Die Aufführung Kaiser Wilhelm auf einer Insel mitten im Rhein erweist davon, daß es nicht nur die Idee über mit dem weltlich verstanden wurde, es »Hilfs« wurde über mit einer Hilfspunkt, aber als die beste Wächter am Rhein, die wieder 1897 die Besetzung Einhalt. Hier würde dann ein »wunderbar« sich erheben, für ein Ziel ein Hauptpunkt der verstandenen Provinz.«⁴⁴⁶ Aus demselben selben Projekt für Kaiserprovinz (s. u.) sehen wir, daß ein solches Denkmal »schwer und würdevoll« gestaltet werden könnte. »Als es bei jedem Denkmal der Fall ist, die mehr mit der Höhe des Anblicks und mit der wichtigen Kraft der umgebenden Natur zu rechnen haben.« Bei dem Standort Grafenwerth bildete somit Erblicken der »wunderbaren« einen »wunderbaren Hüterpunkt«, der die »wunderbare Wirkung«

⁴⁴⁵Laurin-Kaldenberg 1907, S. 166 (zit. Anm. 54 ff. 20).

⁴⁴⁶Laurin-Kaldenberg 1907, S. 166.

C 2 Denkmäler und Historismus – immer noch

Koblenz, Denkmal für Kaiser Wilhelm I., 1892-1897
Koblenz, Denkmal für Kaiserin Viktoria Augusta, 1893-1896
Elberfeld, Rathaus, 1893
München, Gesellschaftshaus Pschorr, 1894
Berlin, Hauptgebäude der Gewerbeausstellung, 1896

Koblenz, Deutsches Eck, Denkmal der Rheinprovinz für Kaiser Wilhelm I., 1892-1897

Die Vorgeschichte dieses Denkmals wurde bereits durch die Schilderung der beiden Entwürfe für die Rheininseln (s. o) abgehandelt. Nachdem diese erste Konkurrenz kein Ergebnis gebracht hatte, hielt die Diskussion um den Standort an, wobei es im wesentlichen um die Frage ging, ob ein >Höhen-Denkmal< oder aber ein >Insel-Denkmal< der inhaltlichen Bestimmung des Monuments adäquat sei.

Bruno Schmitz scheint sich als einziger an der Konkurrenz beteiligter Künstler in der weitergeführten Diskussion zu Wort gemeldet zu haben. Laumann-Kleineberg berichtet, daß er dies sogar in Form eines Flugblattes tat, das "Erläuterungen zu dem Gedanken eines Inselprojekts" überschrieben war.⁴¹⁴ Bruno Schmitz wollte den Verantwortlichen nochmals den Wert eines Inseldenkmals im Rhein verdeutlichen, da "dem Rheine das Denkmal des Kaisers gewissermaßen als Schatz anvertraut werden" müsse, und eben die von ihm vorgesehene Stelle sich auch historisch begründen ließe: "Mögen andere Provinzen über sagenumwobene Bergkuppen, über geschichtlich verklärte bewaldete Höhen verfügen; eine Insel, wie diese, hat nur die Rheinprovinz. Es fehlen ihr, wenn wir an Nonnenwerth denken, keineswegs bedeutsame poetische Beziehungen. Wie dort auf dem Kyffhäuser die Barbarossasage den Boden geweiht hat, so leitet hier die Sage vom Helden Roland, dem Sinnbild der Treue, den Blick zurück in die Tage Kaiser Karls des Großen. Die Aufstellung Kaiser Wilhelms auf einer Insel inmitten des Flusses erinnert daran, daß zu seiner Zeit das linke Ufer mit dem rechten verbunden wurde; er selbst stände dort mit seiner Heldengestalt sicher als der beste Wächter am Rhein, der edelste Hüter der deutschen Einheit. Hier würde dann ein stiller Hain sich erheben, für alle Zeit ein Nationalheiligtum der verbündeten Völker."⁴¹⁵ Am Beispiel seines Projekts für Grafenwerth (s. o.) zeigte er, daß ein solches Denkmal reicher und würdiger gestaltet werden könne, "als es bei jenen Denkmälern der Fall ist, die mehr mit der Ferne des Anblicks und mit der wuchtigen Kraft der umgebenden Natur zu rechnen haben." Bei dem Standort Grafenwerth bildete seines Erachtens das Siebengebirge einen "wundervollen Hintergrund", der die "weihevollen Wirkung

⁴¹⁴Laumann-Kleineberg 1989, S. 166 und Anm. 58 (S. 321)

⁴¹⁵Laumann-Kleineberg 1989, S. 166

des wogenumrauschten Denkmals bis zum Idealen erhöhen muß."⁴¹⁶ Bruno Schmitz war von der Idee eines Denkmals im Rhein so sehr überzeugt, daß er am 20. Dezember 1890 direkt beim Kaiser eine Eingabe für ein Inseldenkmal machte. Die Befürworter eines Höhen-Denkmal konnten ihren Vorschlag nicht durchsetzen, da die Entstehungskosten eindeutig gegen ein solches Projekt sprachen. Auch die Kaiserin Augusta - so berichteten die Anhänger eines Denkmals in Koblenz - habe sich für ein Denkmal in dieser Stadt ausgesprochen. Ein Ende des Streits kündigte sich erst an, als der Landtag den Beschluß faßte, die Entscheidung über den Standort dem Kaiser zu überlassen. Kaiser Wilhelm II. bestimmte als Standort das "Deutsche Eck" in Koblenz. Dieses Gelände an der Moselmündung war nach einer Eckbastion benannt, deren Namen wiederum von der benachbarten Niederlassung der Deutschordensritter herührte.⁴¹⁷ Wenn auch fehlinterpretiert, so eignete sich allein vom Wortklang her diese alte Gewinnbezeichnung natürlich sehr gut für eine Aufwertung neu-nationaler Tendenz im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Allerdings war die Grundfläche nicht sehr groß und lag unter der Hochwasserlinie; auch mußte ein kleiner Hafen zugeschüttet werden (Abb. 195). Die Kosten der Aufschüttung und Flußbegradigung wurden vom Innenministerium übernommen, da die Provinz nicht neue Spenden aufbringen könne, ohne daß der alte Streit wieder losbrach. Der neue Wettbewerb wurde am 22. März 1892 ausgeschrieben. Die Bedingungen sahen nur die Beteiligung deutscher Architekten vor. Als entscheidende künstlerische Maßgabe war festgelegt worden daß das Denkmal aus einem in Bronze auszuführenden Reiterstandbild bestehen solle und weiter heißt es: "An Stelle eines architektonisch ausgebildeten Sockels können Felsblöcke gewählt werden. Für die Herstellung des Reiterstandbildes mit dem Sockel sind 500.000 Mark vorgesehen."⁴¹⁸ Die Jury versammelte sich am 18. Oktober 1892. Ihr gehörten der Architekt Persius/Berlin, die Bildhauer Janssen/Düsseldorf und Lessing/Berlin, der Maler Baur/Düsseldorf und der Direktor der Nationalgalerie Jordan/Berlin an. Den ersten Preis erhielten Bruno Schmitz und Emil Hundrieser für ihren unter dem Motto "Rheinstein" stehenden Entwurf. Mit dem Bildhauer Emil Hundrieser hatte Bruno Schmitz schon beim Bau des Kyffhäuser-Denkmal zusammengearbeitet, für das Hundrieser das Reiterstandbild geschaffen hatte.

Laumann-Kleineberg weist darauf hin, daß für die Preisrichter bei der Zuteilung des ersten Preises vor allem der "hohe künstlerische Reiz der Hauptgruppe"⁴¹⁹ ausschlaggebend gewesen sei, also weniger die Architektur des Denkmals. Die wenigen Kritikpunkte, die für das Reiterstandbild seitens der Jury genannt wurden, waren folgende: "Bei der Ausführung würde

⁴¹⁶Laumann-Kleineberg 1989, S. 166

⁴¹⁷Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Rheinland-Pfalz, Saarland (Bearb. von Hans Caspary, Wolfgang Götz und Ekkehart Klinge), München/Berlin, 1972, S. 406

⁴¹⁸Laumann-Kleineberg 1989, S. 180 und S. 323 (Anm. 81)

⁴¹⁹Laumann-Kleineberg 1989, S. 180

dem Künstler zu empfehlen sein, auf möglichste Einfachheit und Klarheit der Umrißlinien hinzuwirken und jedenfalls das Haupt des Kaisers nach seiner Rechten zu wenden, umso mehr, da diese Seite die eigentliche Schauseite ist und das volle Licht empfängt. Gleichzeitig würde durch diese Wendung diese Seite der Gruppe an Interesse gewinnen. Die Gesamterscheinung derselben würde in ihrer Schönheit nicht beeinträchtigt werden, wenn die weibliche Nebenfigur mehr Bekleidung erhielte.⁴²⁰ Die Jury lobte zwar die "Anordnung der Gesamtanlage und ihre der Örtlichkeit angepaßte Gestaltung", bemängelte aber den Unterbau als "zu roh"; auch seien die Höhe der Reiterstatue (zwölf Meter) und die des Sockels zu reduzieren, und die Ausführung der "überflüssigen und figürlichen Beigaben am Sockel" sei zu unterlassen.⁴²¹ Die Jury hatte also die Teile, für die Bruno Schmitz verantwortlich war, wesentlich stärker kritisiert als die Arbeit des Bildhauers. Laumann-Kleineberg bemerkt, daß der "von den beiden Künstlern geplante Unterbau durch den Provinzialausschuß "gänzlich abgelehnt" worden sei, da dieser "durch seine wuchtige Baumasse das Flutprofil der Moselmündung zu sehr verengt hätte."⁴²² Als am 24. Januar 1894 die neu gegründete "Commission für die Errichtung des Kaiserdenkmals" zusammentrat, diskutierten die Vertreter der Provinzialbehörden mit den beiden Künstlern deren Entwurf. Daraufhin erhielten die Künstler den Auftrag, ein neues Modell des Standbildes und seines Sockels zu schaffen und einen neuen Entwurf für den Unterbau anzufertigen. Dieses Modell befand sich später im Besitz des Kölner Unternehmers Heinrich Stollwerck, der es in der großen Halle seiner "Bismarckburg" benannten Villa, die nach dem Entwurf Bruno Schmitz' gebaut wurde (s.u.), aufgestellt hatte.⁴²³

Der Entwurf von 1892

Vom ersten Entwurf können wir uns ein relativ gutes und genaues Bild machen, da sowohl eine Ansicht der Gesamtsituation in der Plansammlung der TU Berlin (Abb. 196, 196 a) als auch eine Photographie des ersten Modells des Reiterstandbildes (Abb. 197) im Düsseldorfer Stadtarchiv erhalten sind.⁴²⁴ Die Berliner Zeichnung aus dem Frühjahr 1893 ist wohl nicht die zum Wettbewerb eingereichte Zeichnung, sondern sie ist als Wiederholung oder als Variante des ersten Wettbewerbsbeitrags entstanden. In jedem Falle repräsentiert sie den ersten

⁴²⁰Laumann-Kleineberg 1989, S. 181

⁴²¹Laumann-Kleineberg 1989, S. 181

⁴²²Laumann-Kleineberg 1989, S. 182. Schon die Formulierung >wuchtige Baumasse< zeigt meines Erachtens, daß die Architektur des Denkmals alleine von Bruno Schmitz herrührt; Hundrieser neigte in seinem Schaffen mehr zur kleinteiligen Abbildlichkeit.

⁴²³Sophia Sulkowska-Stollwerck: Leben und Wirken des Kommerzienrats Heinrich Stollwerck. Gewidmet der deutschen Jugend, Rondorf-Hochkirchen bei Köln, o.J. (nach 1938), S. 45

⁴²⁴Laumann-Kleineberg schilderte diesen ersten Entwurf ohne Kenntnis dieser beiden Abbildungen, was natürlich eine genaue Darstellung erschwerte.

Planungszustand vor 1894. Auf der Düsseldorfer Photographie ist die Figurengruppe schräg von vorne rechts gesehen, am unteren Rand ist die vorne halbrund ausbuchtende Form des Sockels und dessen Abschlußprofil zu erkennen. Daß es sich um den ersten Entwurf für das Denkmal am Deutschen Eck handelt, geht aus dem wohl mit Farbe aufgetragenen Motto: "Rheinstein." hervor. Konfrontiert man die von der Kommission formulierte Kritik des Modells mit dieser Abbildung, so werden die Einwände zum Teil nachvollziehbar: "Die angebliche ungünstige Wendung des Kopfes der Kaiserfigur nach links, das Fehlen der Kopfbedeckung derselben, die Unmöglichkeit, neben der allegorischen Figur das linke Bein des Pferdes, die unvollständige Bekleidung dieser Figur und die zu große Ausdehnung der Flügel derselben, die Haltung und Figur des Pferdes, die erforderliche Einschränkung des Unterbaus mit Rücksicht auf die Flutverhältnisse des Rheins und der Mosel."⁴²⁵

Durch die Berliner Zeichnung, die unten rechts mit: "Brln. 20. VI. 93 / Bruno Schmitz" datiert und signiert ist, lassen sich auch die am Ende des Zitats vorgebrachten Bedenken gegen den Unterbau festmachen. Die Anlage ragt mit der einem Schiffsbug nachempfundenen Mauer in das Wasser, seitlich von mehrfach gestuften und mit Treppen versehenen Schiffsanlegestellen eingefaßt. Der Unterbau der Denkmalanlage ist nach vorne durch eine gerade Treppe mit Absatz abgeschlossen, die von zwei Löwen auf Postamenten eingefaßt wird. Nach einer wohl trapezförmigen Fläche führen zwei Treppenläufe auf die obere Terrasse. Zwischen den beiden Treppen liegt ein großer, Unterbau mit abgechrägter Vorderseite, die eine Inschrift trug. Auf diesem Unterbau erhebt sich der Sockel des Standbildes, der im untersten Teil als Postament mit schräg geführten Wänden gebildet ist. An der Vorderseite befindet sich ein großes Wappenschild, der ornamental eingefaßt ist. Die obere Terrasse ist im hinteren Teil durch eine viertelkreisförmige Pfeilerstellung abgeschlossen, die in ihrer Mitte einen Zugang zur Stadtseite mit daran anschließender Treppe offen läßt. An den zum Denkmal gewandten Seiten der Pfeiler stehen große Figuren. Der Eingang zur Stadt wird noch durch zwei Fahnenmasten mit Schmucksockel hervorgehoben.

Die Einfassung des >Schiffsschnabels< ist einfach gehalten, nur die Bugspitze ist durch eine Auftreppung der Einfassung mit darauf liegender Kaiserkrone hervorgehoben. Da der Grundriß hufeisenförmig gestaltet ist, hätte der Denkmalsockel selbst über einem trapezförmigen Grundriß stehen müssen oder wäre, im Falle eines Rechteck-Grundrisses, von asymmetrischen Teilen der Terrasse eingefaßt gewesen, was sicherlich nicht dem Schönheitskanon der Jury entsprochen hätte. Die den Künstlern abverlangten Änderungen sahen - wohl in erster Linie aus Kostengründen - eine Reduktion der Gesamtanlage vor. Als man anläßlich eines Kaiserbesuchs im September 1893 einen Baldachin am künftigen Denkmalstandort zur Simulation der Größenverhältnisse aufstellte, zog die Kommission ihre Forderung nach Verkleinerung der

⁴²⁵Zitiert nach: Laumann-Kleineberg 1989, S. 182

Anlage zurück, was natürlich auch den Anstieg der Kosten nach sich zog. Gemeinsam mit den Künstlern wurde die Endsumme auf mehr als eine Million Mark festgelegt.

Der Entwurf von 1894

Die in der Kommissionssitzung vom Januar 1894 geforderten neuen Modelle bzw. Ansichten legten die Künstler spätestens im Mai 1894 vor. Architekt und Bildhauer hatten ihre Entwürfe gründlich überarbeitet. Bei der Reitergruppe waren die Änderungen nicht so auffällig wie bei der Architektur. Der Bildhauer hatte einige der kritisierten Stellen verändert. Neu war vor allem die Wendung des Kopfes des Kaisers, und neu war auch das Schwert, das er jetzt in seiner erhobenen Rechten hielt. Ob die Flügellosigkeit der Assistenzfigur in dieser Zeichnung einem tatsächlichen Planungszustand entspricht, erscheint mir fraglich. Dieser Zustand der Planung ist in einer Zeichnung festgehalten, die das Denkmal von der Moselseite gesehen zeigt (Abb. 198-200). Die in Berlin befindliche Ansicht ist nicht datiert, muß aber vor dem 30. Mai 1894 entstanden sein, da an diesem Tag im Landtag der Rheinprovinz über das Schwert des Kaisers debattiert wurde.⁴²⁶

In diesem Entwurf des Denkmals sind fast alle Teile verändert, so daß man hier von einem neuen Entwurf zu sprechen hat, auch wenn die ungefähre Position des Denkmals auf der Landzunge beibehalten wurde und eine halbrund geschlossene Pfeilerhalle das auf einer Terrasse mit Treppenanlage ruhende Denkmal hinterfängt. Die auffälligsten Änderungen sind in dem neuen Pfeilerhallen-Sockel für das Standbild, in der wuchtiger gebildeten Pfeilerhalle und in der markanteren Einfassung der Treppenanlage zu erblicken. Auch ist die abbildhafte Ähnlichkeit der Landzunge mit einem Schiffsbug beseitigt. Waren die Wände im Entwurf von 1892 noch als glatte Flächen vorgesehen, so sind sie nun zum Teil in nur grob behauenen Quadern aufgemauert. Insgesamt kommt dieser Entwurf der Ausführung schon sehr nahe. In der Ausführung fehlen die Pfeilerfiguren, die berühmte Feldherren darstellen sollten, und auf das die direkte Verbindung des Denkmals mit der Stadt herstellende Portal im Bogenscheitel wurde verzichtet.

Im Juni 1894 wurde mit Zustimmung der Künstler beschlossen, das Denkmal um zehn Meter nach hinten zu verlegen. Des Kaisers Schwert wurde durch den Marschallstab ersetzt, und kurz darauf wünschte der Provinzialausschuß statt des Stabes einen gesenkten Degen. Die endgültige Fassung aber legte Kaiser Wilhelm II. fest, der im Berliner Atelier des Bildhauers am 23. Oktober 1894 eine Besichtigung vornahm, die schon seit dem Vorhandensein des ersten Entwurfs immer wieder von der Kommission gewollt worden war. Allerdings äußerte sich der

⁴²⁶Laumann-Kleineberg 1989, S. 185

Kaiser erst im Februar 1895 und genehmigte schließlich nach einem weiteren Atelierbesuch im November die Veränderungen: "Die Bedeckung des Hauptes mit dem Helm, den Ersatz des Schwertes durch den Marschallstab und die Beseitigung der Führung des Pferdes seitens einer Nebenfigur."⁴²⁷

Die Bauarbeiten gediehen unterdessen soweit, daß im April die Steine für die Pfeilerhalle, die von Bruno Schmitz "Postament" genannt wurde (Abb. 201, 201 a), versetzt wurden. Erst als das Ende der Bauarbeiten in Sicht war, beschäftigte sich der Landtag mit den am Denkmal anzubringenden Inschriften. Auch hier zeigt sich wieder, daß Bruno Schmitz an der inhaltlichen Bestimmung des Denkmals entscheidend mitarbeiten wollte. Nach seinen Vorschlägen wurden die Inschriften im Fries des "Postaments" angebracht. Für die Vorderseite wählte er den Schluß des Gedichtes "Frühlingsgruß an das Vaterland" von Max von Schenkendorf: "Nimmer wird das Reich zerstöret, wenn ihr einig seid und treu", für die Rückseite bestimmte er: "Errichtet von der Rheinprovinz / im Jahre 1897".⁴²⁸

Bruno Schmitz' Interesse für die Inschriften eines Denkmals oder eines Gebäudes zeichnet ihn als einen Architekten aus, der die Funktion seiner Bauten auch intensiv reflektierte. Daß seine Wahl auf Schenkendorf fiel, ist nicht verwunderlich, denn dieser romantische Lyriker hatte sich mit seiner Dichtung entschieden für die Schaffung eines deutschen Kaiserreiches eingesetzt, was ihm den Beinamen "Kaiserherold" eingebracht hatte. Sicherlich hätten auch andere geeignete Sinnsprüche bei anderen kaisertreuen Dichtern gefunden werden können, aber Bruno Schmitz hielt diesen Dichter auch deswegen für besonders geeignet, weil Schenkendorf (1783-1817) die letzten Jahre seines Lebens in Koblenz verbracht hatte.

Ein Vergleich zwischen dem ersten Entwurf (Abb. 196) und der Ausführung (Abb. 202-213) zeigt, daß nur die Idee der Gesamtanlage: >aufgesockeltes Reiterstandbild auf Terrasse mit halbrunder Pfeilerstellung< beibehalten worden war. Sämtliche Teile waren in Proportion und Oberfläche umgestaltet worden. Bruno Schmitz hatte sich bei der Gestaltung der Gesamtanlage auch schon bereits entwickelter Bestandteile bedient. Der schiffsähnliche Teil der Anlage erinnert z.B. an die Schilderung des Entwurfs für das Inseldenkmal auf Nonnenwerth (s.o.), die Hinterfangung des aufragenden Denkmalteils durch eine "Pergola", Pfeilerhalle oder sonstige Stützenreihe hatte Bruno Schmitz bereits bei verschiedenen seiner vorhergegangenen Entwürfen eingesetzt. Die Stellung des Denkmalsockels über einer Treppenanlage, so daß der vordere Teil mit einem Unterbau auf einer Terrasse ruht, konnten wir bei dem Denkmal der Porta Westfalica sehen. Die Rustizierung einiger Wandfläche wird man zum Teil der Anregung durch Bauten des amerikanischen Architekten H. H. Richardson zuschreiben haben, die Bruno Schmitz anlässlich seiner mehrmaligen Amerikareisen während der Ausführung des Denkmals in

⁴²⁷Zitiert nach Laumann-Kleineberg 1989, S. 190

⁴²⁸Zitiert nach Laumann-Kleineberg 1989, S. 191

Indianapolis kennengelernt haben könnte.⁴²⁹ Der Hinweis auf die Beeinflussung Bruno Schmitz' in jenen Jahren durch die Architektur des amerikanischen Architekten erfolgte schon zu Lebzeiten von Schmitz. In neuerer Zeit hat Monika Arndt in ihrer Untersuchung des Kyffhäuser-Denkmal darauf verwiesen und dem Schmitzschen Stil im Gegensatz zur gleichzeitigen neoromanischen Architektur eine eigenständige, "freiere Anverwandlung der Romanik" attestiert.⁴³⁰

Ein Problem bei der Gestaltung stellte für den Architekten der Übergang der hufeisenförmigen Fläche zu den Außenkanten des Denkmalssockels dar, denn durch die besondere Form des Grundstücks war eine so klare Grundrißlösung wie etwa beim Porta Westfalica-Denkmal ausgeschlossen. Bruno Schmitz löste die Aufgabe dadurch, daß er den länglichen Kubus auf ein dreiviertelkreisförmiges Podest stellte, von dem die Treppen zum Pfeilergeschoß des Denkmalssockels führten. Die Vorderseite des Denkmals ist gerade, im Unterbau ist ein großes querechteckiges Relieffeld eingelassen, das wohl erst nach 1894 in die Planung eingeführt wurde und, so Laumann-Kleineberg, niemals Gegenstand von Kritik und Auseinandersetzung war: "Die hier verwendete Symbolik ist augenfällig. Die Schlange, das Symbol des Bösen, wird vom Adler bezwungen: eine Allegorie auf den Sieg des Preußischen Adlers, des Wappentieres der Krone, über den sich aus dem Kriegsfeuer bedrohlich erhebenden Feind."⁴³¹ Von der Mehrheit der Zeitgenossen wurde die inhaltliche Tendenz dieses Denkmals wohl verstanden und akzeptiert, grundlegende Kritik wurde erst einige Jahre nach der Fertigstellung des Denkmals laut, das am 31. August 1897 in Anwesenheit des Kaisers eingeweiht wurde. Die meisten Besprechungen hoben hervor, daß das Denkmal gut in die landschaftliche Umgebung eingepaßt sei, was für den Entwerfer sicherlich eine der schwierigsten Fragen war. Wenn auch in den folgenden Jahren an der formalen Gestaltung und der inhaltlichen Orientierung Kritik geäußert wurde, so bleibt doch festzuhalten, daß die Form des Denkmals als etwas völlig Neues angesehen wurde, und von den damaligen Betrachtern als >modern< empfunden werden konnte: "Die Schöpferkraft des Architekten Schmitz hat, in ihrer Weise von allem herkömmlichen sich frei machend, urwüchsige, in großem Maßstabe gedachte Form erfunden. Mit markigem Griffel und sicherer Beherrschung des Maßstabes, trefflich abgewogen in den Verhältnissen sind die Linien hingeschrieben. Glanzvoll und wuchtig ist der

⁴²⁹Allerdings gibt es keinen Hinweis oder Beleg, daß Bruno Schmitz in Amerika Bauten Richardsons in Augenschein genommen hat. Eine Äußerung von Bruno Schmitz bezüglich Richardsons Architektur ist nicht erhalten.

⁴³⁰Arndt 1978, S. 100f. Arndt verweist auch auf die verschiedenen Publikationen amerikanischer Architektur in der damaligen Fachpublizistik.

⁴³¹Laumann-Kleineberg 1989, S. 212, wo auch zurecht die Identifizierung der Schlange mit Hydra abgelehnt wird, die Vomm vorgeschlagen hatte: Wolfgang Vomm: Reiterstandbilder des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Deutschland. Zum Verständnis und zur Pflege eines traditionellen herrscherlichen Denkmaltyps im Historismus, Bergisch Gladbach 1979, S.379

ornamentale bildnerische Schmuck, nirgends begegnet man schwächer, ins Kleinliche sich verlierender Zeichnung."⁴³² Vomm hat bereits 1979 auf die positive Bewertung der Schmitzschen Architektur hingewiesen und gelangte zu der differenzierenden Auffassung, daß "die in der Schmitzschen Architektur zum Ausdruck gebrachte Idee von nationaler Solidarität und Größe einseitig dynastisch-monarchisch interpretiert" worden sei.⁴³³

Der heutige Betrachter, der auch durch Bauten wesentlich größeren Maßstabs kaum in bewußte optische Bedrängnis gerät, erkennt in diesem Denkmal meist nur ein >Dokument< wilhelministischen Repräsentationszwangs. So richtig dieses auch ist, und bissige Beurteilungen der Denkmalarchitektur Bruno Schmitz' lassen sich durch die Zeiten hinweg finden, so falsch ist es aber auch, in Bruno Schmitz ausschließlich einen Verherrlicher der imperialistischen Politik Kaiser Wilhelms II. zu sehen. Für den Entwerfer stellten diese Denkmäler eine Möglichkeit dar, seine künstlerischen Vorstellungen fast uneingeschränkt realisieren zu können. Sein Hauptanliegen war es dabei, neue Formen zu suchen und in der Verwirklichung öffentlicher Denkmäler möglichst auch zu finden. Daß er dabei von den politischen Implikationen absah, mag man dem Architekten vorwerfen, man begibt sich jedoch dadurch der Möglichkeit, den Architekten und Künstler als aktiven Teilnehmer seiner Epoche zu verstehen. Auch wenn sich der Architekt an Wettbewerben für die verschiedenen Denkmäler beteiligte, so war Bruno Schmitz dennoch nicht der Haus- und Hofarchitekt Wilhelms II. oder gar dessen Schoßhündchen. Bruno Schmitz war kein Monarchist, sondern ein national denkender, wahrscheinlich nationalistisch fühlender, Bürger mit großer literarischer Bildung und mit dem Selbstbewußtsein eines schöpferisch tätigen Baukünstlers, der auf nationale und internationale Erfolge verweisen konnte.

Laumann-Kleineberg hat einige Stellen aus der kunsthistorischen Literatur zusammengetragen, die meist eine negative Beurteilung des monumentalen Denkmalkomplexes beinhalten. Meistens wurde der nicht mehr auf den Menschen beziehbare Maßstab oder die sehr große wuchtige Wirkung als Ausdruck teutonischen Wesens kritisiert. Laumann-Kleineberg verweist aber völlig zurecht auch darauf, daß die Kritik die Leistung des Architekten anerkannte, aber die von ihm erfundenen Formen ablehnte.⁴³⁴

Nach dem Ende des 1. Weltkriegs galten die von Bruno Schmitz entworfenen Denkmäler in besonderem Maße als Beispiele wilhelminischen Patriotismus und als Dokumente kaiserzeitlicher Geltungssucht. In der Folgezeit wurde das Werk des Architekten auf die von ihm entworfenen großen Denkmäler reduziert.

⁴³²CB, 17. Jg., Berlin 1897, S. 410

⁴³³Wolfgang Vomm: Reiterstandbilder des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Deutschland. Zum Verständnis und zur Pflege eines traditionellen herrscherlichen Denkmaltyps im Historismus, Bergisch Gladbach 1979, S. 381

⁴³⁴Laumann-Kleineberg, 1989, S. 218

Die Fehlinterpretation der Gewannbezeichnung "Deutsches Eck" wurde nach 1945 auf den Ort kaiserzeitlicher Herrscherverehrung übertragen, als die Architektur des Denkmals anstelle des 1945 durch (amerikanische) Artilleriebeschuß abgestürzten Reiterstandbildes im Jahr 1953 eine Nationalflagge der Bundesrepublik Deutschland aufgepflanzt bekam und die Anlage zum "Mahnmal der deutschen Einheit" erklärt wurde. Im Zuge der Umgestaltung waren an die Pfeiler der Rückwand die Wappen der Länder des Deutschen Reichs in den Grenzen von 1937 angebracht worden. In jüngster Zeit gab es eine Initiative, das Denkmal in seiner ursprünglichen Gestalt wiederherzustellen,⁴³⁵ was man in einer bürgerlichen Demokratie nur als Anachronismus verstehen kann, den man lieber durch eine allgemeine unhistorische, tourismusorientierte Denkmalnostalgie erklären möchte als durch die Identifizierung mit Obrigkeitsstaat, Aufrüstung und Imperialismus.

Koblenz, Kaiserin-Augusta-Anlagen, Denkmal für Kaiserin Augusta, 1893-1896

Schon im Jahr 1892 hatte sich das Denkmal-Komitee für eine Sitzstatue (Abb. 214) des Bildhauers Karl Friedrich Moest (1838-1923)⁴³⁶ entschieden. Sehr wahrscheinlich steht die Absicht, der Frau Kaiser Wilhelms I. ein Denkmal zu errichten, im Zusammenhang mit den seit 1856 entstandenen Rhein-Anlagen. Die Kaiserin war der Stadt Koblenz sehr eng verbunden gewesen, sie hatte hier die größte Zeit ihres Lebens verbracht.⁴³⁷ Ab 1856 hatte sie "mit Beratung des Fürsten Pückler-Muskau, und nach Entwurf des Gartenbaudirektors Peter Joseph Lenné d.J. durch Gartenbauinspektor Wehl aus Engers die Rheinanlagen längs der Koblenzer Uferfront anlegen lassen."⁴³⁸ Die Kaiserin hatte auch den Ausbau dieses Parkgeländes initiiert und teilweise aus ihrer Privatschatulle finanziert.⁴³⁹ Anfang 1893 wurde die Konkurrenz für die Denkmalarhitektur mit folgendem Wortlaut ausgeschrieben: "Die Stadt Coblenz beabsichtigt die Errichtung eines Denkmals für die Kaiserin Augusta in den dortigen Kaiserin-Augusta-Anlagen. Über das Denkmal, welches aus einer sitzenden Porträtstatue Ihrer Majestät aus carrarischem Marmor bestehen soll, ist bereits Bestimmung getroffen, dasselbe soll durch einen monumentalen Ueberbau geschützt werde, welcher so gestaltet sein muß, daß er den Blick auf die Statue in keiner Weise beeinträchtigt. Der Denkmal-Ausschuß hat beschlossen, für

⁴³⁵FAZ 13. März 1986 "Soll der Kaiser wieder auf das Deutsche Eck?"

⁴³⁶Heinz Schmitt (Hg.): Denkmäler, Brunnen und Freiplastiken in Karlsruhe 1715-1945, Karlsruhe 1987, S. 686 (=Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs, Band 7)

⁴³⁷Vgl. DBZ 31. Jg., Berlin 1897, S. 582

⁴³⁸Magnus Backes: Koblenz, Koblenz o. J., S. 42

⁴³⁹Herbert Dellwing/Udo Liessem (Bearb.): Denkmaltopographie BRD, Kulturdenkmäler in Rheinland-Pfalz, Bd. 3. 1, Stadt Koblenz, Südliche Vorstadt und Oberwerth, Düsseldorf 1986, S. 66

diesen monumentalen Ueberbau einen öffentlichen Wettbewerb zu veranstalten, und gestattet sich, die künstlerischen Kreise zur Betheiligung an demselben einzuladen. Für die besten Entwürfe sind von dem Ausschusse drei Preise von 500, 300 und 200 Mark ausgeworfen."⁴⁴⁰ Als Ablieferungstermin des Entwurfs, der 35.000 Mark nicht überschreiten durfte, wurde der 1. April 1893 festgesetzt.⁴⁴¹ Ende April wurde der Schiedsspruch gefällt: den ersten Preis hatte Bruno Schmitz, den zweiten Regierungsbaumeister Scholter in Stuttgart und den dritten Regierungsbaumeister Kohte in Posen erhalten.⁴⁴²

Der erste Entwurf ist durch die Photographie eines Modells überliefert (Abb. 215), das in den wesentlichen Merkmalen bereits der Ausführung entspricht. Die Sitzstatue befindet sich, vor einer halbrund geschlossenen Nische aufgesockelt, in einer kleinen Rundarchitektur, von der zwei geschwungenen Arme ausgehen, die in Schmuckpfeilern enden. Die zentrale Tabernakelarchitektur mit der Nische wird von einem reich verzierten Helm bekrönt, an dessen Fuß zwei heraldische Adler postiert sind. Über einem Kranz von Masken erhebt sich ein glockenförmiger Helm, der als oberste Zier die Kaiserkrone trägt. Auch die Pfeiler tragen einen plastischen Schmuckaufsatz mit einer kleinen Krone. Den geschwungenen Wangen der Denkmalarchitektur folgen Bänke, über denen zwei querrechteckige Relieffelder mit vielfigurigen Szenen, wohl aus dem Leben der Kaiserin, in die Wandflächen eingelassen sind. Vor dem Denkmal ist die Treppenanlage mit flachen Stufen und sehr tiefen Absätzen angedeutet. Die eigenartigen Gebilde zu Füßen der rustizierten Pfeiler sind wohl als unfertige Teile seitlicher Abschlüsse, vielleicht auch schon der Brunnen, anzusehen.

Einen zweiten Entwurfszustand dokumentiert eine Zeichnung (Abb. 216), die 1897 in der "Deutschen Bauzeitung" publiziert wurde⁴⁴³, und die vielleicht auf der "Berliner Kunstausstellung" des Jahres 1895 zusammen mit Entwurfszeichnungen zum Denkmal am Deutschen Eck zu sehen und durch den Rezensenten Hermann Muthesius sehr gelobt worden war: "Erfreulicherweise finden sich jedoch auch unter der geringen Anzahl von Blättern einige wahrhafte Glanzstücke, die für manches entschädigen. Dahin gehören vor allem zwei Denkmalentwürfe von Bruno Schmitz, der eine für das Rheinische Provincial-Kaiser Wilhelm-Denkmal in Coblenz, der andere für das Denkmal der Kaiserin Augusta ebendasselbst. Beide bekunden die große Meisterschaft Schmitz' auf dem Gebiet des Denkmalbaues, und die ausgestellten Blätter sind zugleich Muster in Bezug auf die zeichnerische Darstellung, die man sich kaum vollendeter denken kann. Weist das Denkmal für Kaiser Wilhelm fast überwuchtige, für die landschaftliche Fernwirkung berechnete, breitmassige Formen auf, so sind in der Architektur des Kaiserin Augusta-Denkmal's zartere Töne angeschlagen. Eine schön gezeichnete

⁴⁴⁰Der Wortlaut dieses durch den Oberbürgermeister Schüller unterzeichneten Aufrufs stand auf dem Titelblatt des "Anzeigers", dem Inseratenbeihft des "Centralblatts der Bauverwaltung", 13. Jg., Berlin 1893, Nr. 3

⁴⁴¹CB, 13. Jg., Berlin 1893, S. 35

⁴⁴²CB, 13. Jg., Berlin 1893, S. 175

⁴⁴³DBZ, 31. Jg., Berlin 1897, S. 585

Pfeilerhalle schließt sich hier segmentförmig beiderseits an einen Mittelbau mit tiefer Ausnischung und einer Bekrönung in barockartigen Formen an, vor welchem das sitzende Bildniß der hohen Frau in weißem Marmor aufgestellt ist. Das Ganze ist für nahe Standpunkte berechnet und von mehr liebenswürdiger als strenger, dem weiblichen Charakter der Dargestellten Ausdruck gebender Wirkung."⁴⁴⁴ Im Gegensatz zum Modell, sind nun die Flankenwände des Denkmals in der oberen Hälfte durch eine Pfeilerstellung geöffnet, die Relieffelder sind darunter plaziert und zeigen eine großflächige Behandlung, indem jeweils lagernde Figuren ein Wappenschild flankieren. Im linken Feld könnten diese Figuren Personifikationen mit geographischem Bezug darstellen, im rechten Feld scheint das Wirken der Kaiserin repräsentiert zu sein (s.u.). In der Ausführung (Abb. 217-221) wurden nur noch die Gestaltung der Reliefs verändert, der in der Zeichnung zu sehende podestartige Treppenaufbau wurde beibehalten.⁴⁴⁵

Die Reliefs, die schließlich durch den Bildhauer August Vogel, der auch die andere Bauplastik geschaffen hatte, ausgeführt wurden, zeigen links das Schlachtfeld von Solferino (Abb. 222), um an die maßgebliche Beteiligung der Kaiserin bei der Gründung der deutschen Sektion des Roten Kreuzes zu erinnern. Im rechten Relief lagern, darin folgt die Ausführung in etwa der Entwurfszeichnung, die Personifizierungen von Rhein und Mosel und ein das Wappen von Koblenz haltender Putto. Im Hintergrund - heute durch die Einwirkung von Witterung und Säuberung nur noch schwach zu erkennen - ist die Silhouette der Stadt wiedergegeben, vor die (in etwas selbstherrlicher Art des Bildhauers oder des Architekten) groß das erst ein Jahr später eingeweihte Denkmal am Deutschen Eck gestellt ist (Abb. 223).

Im Hauptgesims des Mittelbaus befindet sich die Inschrift: "AUGUSTA KAISERIN KÖNIGIN", und an der Rückseite des Denkmals ist zu lesen: "DER UNVERGESSLICHEN KAISERIN AUGUSTA DIE DANKBARE BÜRGERSCHAFT DER RESIDENZSTADT COBLENZ 1895-1896". An der Rückseite ist noch ein Brunnen mit zwei Granitbecken angebracht (Abb. 224), an denen sich wasserspeiende Tierköpfe befinden, außerdem befindet sich hier schließlich noch ein Kopf des "Vater Rhein", der mit Schilf und Zinnenkrone bedeckt ist. Das Denkmal zählte in der Folgezeit sicherlich zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt Koblenz, und vielleicht hat darüberhinaus die kräftige, plastische Gestaltung der Anlage auf den jungen Bildhauer Wilhelm Lehmbruck eine so große Wirkung ausgeübt, daß er das Denkmal (Abb. 227) während einer Reise im Jahr 1903 in seinem Skizzenbuch festhielt.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴Hermann Muthesius: Die Architektur auf der diesjährigen Berliner Kunstausstellung, in: CB, 15. Jg., Berlin 1895, S. 350-352, hier S. 351

⁴⁴⁵Heute ist ein Teil des vorgelagerten Podestes verschwunden, Teile der verbliebenen Anlage sind bepflanzt, was der Anlage den Charakter eines Grabes verleiht und sicherlich den Intentionen des Entwerfers stark widerspricht (Abb. 225, 226).

⁴⁴⁶Ausstellungskatalog "Frühwerke Wilhelm Lehmbrucks", Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 25. März bis 27. April 1969, Kat. Nr. 90/1, Abb. S. 56

Elberfeld, Rathaus, 1893 (Entwurf)

Auch bei dem Entwurf für den Neubau eines Rathauses am Elberfelder Neumarkt (Abb. 228) griff Bruno Schmitz auf die niederländische Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts zurück, obschon sich dies - wie auch beim Pforzheimer Entwurf - nicht für sämtliche Einzelheiten oder auch für den Turm sagen läßt. Die Elberfelder Gesamtanlage ist viel größer, sie umfaßt immerhin ein ganzes ehemaliges Stadtquartier, das für den Rathausneubau niedergelegt werden sollte. Der Grundriß folgte dem alten Straßenverlauf ungefähr (Abb. 229), so daß als Bauplatz ein unregelmäßiges Viereck von unterschiedlichen Seitenlängen und mit ausgezogener Spitze zur Verfügung stand. Die schmalste Seite lag zum Neumarkt hin und mußte die Hauptfassade aufnehmen. Auch die rechts sich anschließende Fassade war vom Neumarkt in Schrägansicht noch voll einsehbar. Die beiden anderen Fassaden kamen in nicht sehr breiten Straßen zu liegen. Wie in Pforzheim, stellte Bruno Schmitz auch hier einen Eckturm zwischen die zwei ungleichen Hauptfassaden.

Besonders in der kaiserzeitlichen Rathausarchitektur hatte sich die Einturm-Fassade beinahe als Kanon herausgebildet, wobei die Position des Turmes nur eine untergeordnete Rolle spielte. Die Türme an Rathäusern dienten in erster Linie zur Darstellung von Bürgerstolz, sie waren repräsentatives Zeichen kommunaler Macht und städtischen Reichtums.⁴⁴⁷ Ihr praktischer Nutzen allerdings beschränkte sich meist darauf, daß sie eine Uhr trugen und daß sie als Aussichtsturm zu besteigen waren. Für "die Raumdisposition des Rathauses bedeutet der Turm in vielen Fällen fast ein Hindernis."⁴⁴⁸

Die Konkurrenz wurde am 18. Juli 1893 ausgeschrieben.⁴⁴⁹ In der Annonce waren die Preisrichter genannt. Neben dem Oberbürgermeister und zwei weiteren Elberfelder Bürgern waren dies die Fachleute Ende/ Berlin, Thiersch/ München, Pflaume/ Köln, Mäurer/ Elberfeld. Relativ hohe Preisgelder waren ausgesetzt, insgesamt eine Summe von 25.000 Mark, was die große Anzahl der Einlieferungen erklären kann. Bis zum 31. Dezember 1893 waren die "Entwürfe nebst Erläuterungen und Kostenüberschlag" im Oberbürgermeisteramt Elberfeld abzugeben.⁴⁵⁰ Die Jury vergab an keinen der 129 Einsender einen ersten Preis, sondern drei zweite

⁴⁴⁷Vgl. Charlotte Kranz-Michaelis: Rathäuser im deutschen Kaiserreich 1871-1918, München 1976 (=Materialien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Band 23) S. 107; hier wird der Schmitzsche Entwurf wegen seiner Ecklösung angeführt. Auf S. 110 (Abb. 45 auf S. 105) sind die Daten der Elberfelder Konkurrenz katalogartig aufgelistet. Bruno Schmitz erscheint als zweiter Empfänger eines dritten Preises. Ausgeführt wurde das Gebäude nach den Plänen des Berliner Architekten Heinrich Reinhardt, der einen von drei zweiten Preisen gewonnen hatte.

⁴⁴⁸Charlotte Kranz-Michaelis: Rathäuser im deutschen Kaiserreich 1871-1918, München 1976 (=Materialien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Band 23), S. 107

⁴⁴⁹CB, 13. Jg., Berlin 1893, Anzeiger Nr. 29, Titelblatt

⁴⁵⁰Deutsche Konkurrenzen, 3. Jg., Leipzig 1894, S. 1

Preise und zwei dritte Preise, von denen einer an Bruno Schmitz ging, der für seinen Vorschlag "Wupperthal" immerhin noch 3.000 Mark bekam.⁴⁵¹

Die dem Neumarkt zu liegende Hauptfassade war in der rechten Hälfte durch einen Risalit mit Giebel betont. Im Erdgeschoß bilden drei Rundbogen eine kleine Halle, die die Treppe aufnehmen. Die Obergeschosse des Giebels sind durch drei hohe Rundbogenfenster gestaltet, die direkt auf den Bögen der Halle fußen und in der Höhe des ersten Drittels durch eine Balustrade überschritten werden. Links und rechts dieses kräftigen Dreier-Taktes ist jeweils ein schmaler Streifen Wandfläche zur Einrahmung dieser Fensterfront stehen gelassen. In diesen Wandstreifen befinden sich kleinere Fenster und als besonderes Schmuckelement zwei Baldachinfiguren. Die Wandfläche des Risalits stößt an ein Traufgesims, über dem sich in Breite der drei Mittelachsen ein eingezogener Giebel erhebt. An den oberen Ecken des Risalits, in Fortsetzung der Eckrustika, befinden sich kleine Ecktürmchen auf Baldachinkonsolen. Die linke Fassadenhälfte ist einfacher gestaltet, aber auch hier ist die Wandfläche fast völlig durch Öffnungen aufgelöst. Durch das Gefälle des Platzes erreicht das Sockelgeschoß einige Höhe, die beiden nächsten Geschosse sind mit rechteckigen Fenstern versehen, im zweiten Obergeschoß wiederholen die Fenster das Rundbogenmotiv des Hauptgiebels. Die linke Außenachse trägt einen Erker, der vom ersten Obergeschoß bis in die Dachzone reicht. Die vier Untergeschosse des Turms tragen je ein einfaches Fenster, die als senkrechttes Band in der Mauerfläche stehen. Die Kanten des Turms sind durch eine Eckrustika eingefasst. Über der Traufe ist die Wandfläche fast völlig geschlossen, nur ein kleines Fenster am unteren Ende und die Uhr beleben die Wandfläche des Turmes in der Dachzone der Rathausflügel. Auf Kragsteinen ruht ein Umgang mit Maßwerkbrüstung. Vier Ecktürme betonen die Kanten. Über der Galerie fußt der zweiteilige, sehr plastisch ausgefallene Turmhelm mit unruhiger Silhouette. Die rechte Fassade ist breitgelagert und durch Arkaden im Erdgeschoß geöffnet. Die an den Turm grenzende Partie ist als eigenständiger Giebel ausgebildet, der leicht nach vorne gezogen ist. Er bildet das Gegengewicht zum Hauptgiebel auf der anderen Seite des Turms. Im Gesamtaufbau ist er einem Bürgerhaus nachgebildet. Die mittlere der drei Achsen trägt im zweiten und dritten Obergeschoß einen Erker. An der rechten Seite dieser Fassade sind die beiden Außenachsen leicht nach vorne gezogen und durch einen Giebel dem linken Fassadenabschluß angeglichen.

Für die Jury zählte der Entwurf "zu den Anlagen mit einem Hof und durch ihm innewohnende Einfachheit zu den klarsten der eingelaufenen Arbeiten. Mit der auf der freieren Süd-Ost-Ecke des Bauplatzes angenommenen glücklichen Gruppierung des Hauptgiebels, Turmes und Nebengiebels hängt auch die Anordnung des Haupteingangs mit der Haupttreppe und die des großen Sitzungssaals eng zusammen. Ungünstig disponiert erscheint nur die Stadtkasse, wo-

⁴⁵¹Deutsche Konkurrenzen, 3. Jg., Leipzig 1894, S. 6

hingegen der Ratskeller mit seinem Eingang vom Westen her eine sehr geräumige Ausbildung erfahren hat. Durch eine schlichte Behandlung des einfach gegliederten Baukörpers wurde bei mäßig angewandten Bauformen im Uebergangsstil zumal an der Hauptfassade ein würdiger und monumentaler Eindruck hervorgebracht. Nicht mit gleichem Glück wurde der Turmhelm entworfen. Besondere Anerkennung verdient auch die meisterhafte Darstellung."⁴⁵²

Die eigenartige Diskrepanz zwischen der Hauptfassade und dem Turm fiel auch dem Rezensenten des "Centralblatts" auf: "Die kraftvoll entwickelte Architektur des Hauptgiebels am Neumarkt jedoch mit dem hinter einer Brüstung in Hauptgesimshöhe zurücktretenden Giebelaufsatz mit reich aufgelöster Einfassung giebt dem Ganzen ein gutes, markiges Gepräge, wenn auch der Thurm in seiner Entwicklung nicht so glücklich getroffen ist und einer gewissen, neben dem Giebel erwarteten Wucht ermangelt. Die Seitenfronten sind in richtiger Weise sehr schlicht durchgebildet. Der Grundriß weist zwar die bekannte überzeugende Klarheit auf, die so sehr geeignet ist, vortheilhaft zu stimmen, kann aber doch einige große und gewichtig anzuschlagende Mängel nicht verbergen. So ist namentlich die spärliche Beleuchtung des zweiseitig mit Räumen besetzten Ganges im Gebäudezuge am Neumarkt auf alle Fälle zu mißbilligen, da gerade hier der Hauptverkehr des Publicums sich abspielen wird. Gleiche Bedenken erregt die ungünstige Anordnung der Stadtkasse und der Polizeiräume. Neben diesen Mängeln in der Grundrißanlage dürfte der Stadt Elberfeld mit der vom Preisgericht besonders hervorgehobenen >meisterhaften Darstellung< nicht sehr viel gedient sein."⁴⁵³

München, Konzert- und Ballhaus der Firma Pschorr, 1894, (Entwurf)

Für die Neubebau eines Grundstücks in der Neuhauserstraße 11 "hatte der Brauereibesitzer Commerzienrath G. Pschorr eine Anzahl einheimischer und auswärtiger Architekten zu einem Wettbewerb eingeladen."⁴⁵⁴ Zu den neun eingeladenen Architekten resp. Architektengemeinschaften wurden auch zwei Berliner, H. Seeling und Bruno Schmitz gemeinsam mit Dülfer, Neckelmann, Seidl und Thiersch u. a. eingeladen. Das genaue Datum der Aufforderung zur Teilnahme ist nicht bekannt, dürfte wohl aber in den Anfang des Jahres zu datieren sein, da die Abgabe für den 31. Mai 1894 vorgeschrieben war.

Das "in grossem Stile geplante Konzert- und Ballhaus" sollte "lediglich den Veranstaltungen dienen, welche der Besitzer selbst in den Räumen desselben abzuhalten gedenkt, in erster Linie grossen und feinen Konzerten mit und ohne Restauration, grossen Festen, Bällen usw. Wie die Veranstaltungen, so sollen auch die Räume sowohl in technischer wie künstlerischer Beziehung

⁴⁵²Deutsche Konkurrenzen, 3. Jg., Leipzig 1894, S. 10

⁴⁵³CB, 14. Jg., Berlin 1894, S. 91

⁴⁵⁴CB, 14. Jg., Berlin 1894, S. 251

allen Anforderungen entsprechen, welche man an moderne, grosstädtische Unternehmungen dieser Art zu stellen berechtigt ist. Dem Neubau der Häusergruppe liegt der Gedanke zugrunde, dass das Konzert- und Ballhaus sowohl gegen die Neuhauserstrasse wie auch gegen das Althemereck eine Fassade erhält. Im Erdgeschoss des an die Neuhauserstrasse gelegenen Vorderhauses soll eine feinere Restauration in grossem Stil errichtet werden. An sie schliessen sich ein geräumiger Wintergarten mit Tageswirthschaft, sowie grosse Garderoberräume mit besonderem Zugang. Ein in stattlichen Abmessungen zu haltendes Treppenhaus soll zu dem im ersten Obergeschoss gedachten Hauptsaal von etwa 700 m² Fläche führen, dem die prächtigste Ausstattung zgedacht ist, ein Foyer vorgelagert und der mit Bühne, Gallerien, Balkon usw. versehen werden soll. Der gegen das Althemereck gelegene Theil der Baugruppe soll einer Gruppe von Restaurationsräumen mit allen Nebenräumen erhalten."⁴⁵⁵ Diese Beschreibung des Programms läßt erkennen, daß der Bauherr eine sehr genaue Vorstellung seines Vorhabens bereits besessen hat. Vermutlich haben die Juroren die Auswahl der Teilnehmer getroffen. Alle Juroren hatten ihren Sitz in München: Oberbaurat W. Rettig, Baurat A. Voit und Prof. H. v. Schmidt. In Abänderung der Ankündigung wurden vier erste Preise zu 2.000 M. (Dülfer, Pfann & Blumentritt, Seeling, Thiersch), und zwei Preise zu 1.000 M. (Müller, Ziebland & Kellmus sowie Neckelmann) vergeben. Der Entwurf Bruno Schmitz' wurde zwar von der Jury als "tüchtige Arbeit"⁴⁵⁶ bewertet, wurde jedoch "wegen nicht programmässiger Grösse des Konzertsaales" mit den Entwürfen von Lincke & Vent und demjenigen Seidls "ausser Konkurrenz gesetzt."⁴⁵⁷

Das relativ schmale, leicht gebogene Grundstück (Abb. 230, 233) war sicherlich nicht der ideale Grundriß für die geforderten Räume. Bruno Schmitz legte den großen Saal quer ungefähr in die Mitte des Grundstücks, fügte zur Neuhauserstraße den über drei Stockwerke reichenden Wintergarten an und auf der anderen Seite den kleinen Saal. In der Reproduktion des Längsschnitts (Abb. 231) ist gerade noch zu erkennen, daß er im großen Saal eine Orgel an der Stirnwand vorsah, und daß in den vier Ecken große Figurennischen angebracht waren, eine Anordnung, die er schon ganz ähnlich in der Züricher Tonhalle verwendet hatte. Der inneren Prachtentfaltung entsprach die Fassadengestaltung nicht (Abb. 232). Diese hatte Bruno Schmitz sehr schlicht gehalten. So war die Fassade der Neuhauserstraße lediglich im Erdgeschoß durch sechs Rundbögen betont, die drei Obergeschosse hatten jeweils fünfzehn einfache Rechteckfenster in profilierter Rahmung und einer waagrechten Verdachung in den beiden ersten Obergeschossen. Die schmalere Fassade zu sieben Achsen am Althemereck war dagegen nur dreigeschossig. Die drei linken Achsen der Fassade waren im Erdgeschoß vereinheitlicht, die zweite Achse war im Erdgeschoß mit der rund- oder segmentbogigen Öffnung des Eingangs

⁴⁵⁵DBZ, 28. Jg., Berlin 1894, S. 304

⁴⁵⁶DBZ, 28. Jg., Berlin 1894, S. 304

⁴⁵⁷Deutsche Konkurrenzen, 4. Jg, Leipzig 1894, S. 3

versehen, über der sich eine erkerartige Ausschwingung der Fassade anschloß, die in Höhe des Traufgesimses durch einen gesprengten und geschweiften Giebel und im Dach durch ein kleines Dachhaus etwas aufwendiger gestaltet war. Im Erdgeschoß schloß sich rechts daran die Eingangshalle an, über der sich im ersten Obergeschoß ein Gesellschaftsraum mit drei rundbogigen Fenstern befand. Über den drei Achsen der Eingangshalle bedeckte ein Vordach die Wagenanfahrt. So weit es die kleinen Reproduktionen der "Deutschen Konkurrenzen" zulassen, kann man erkennen, daß Bruno Schmitz hier die Architektur des 18. Jahrhunderts zu Wort kommen ließ, und man wird dieselbe Stilrichtung auch für die Inneneinrichtung anzunehmen haben.

Berlin, Gebäude für die "Gewerbe-Ausstellung", 1896

Der Anlaß für diese "Gewerbe-Ausstellung" war ursprünglich ein großer: Zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen des Deutschen Reichs war in Berlin die Abhaltung einer Weltausstellung ins Auge gefaßt worden.⁴⁵⁸ Als sich herausstellte, daß dieses Vorhaben nicht zu realisieren war, "dachte man zunächst an eine deutsch-nationale Ausstellung, ließ aber auch diesen Plan fallen, um sich schließlich auf eine Berliner Gewerbeausstellung zu einigen. Diese ist freilich weit aus dem ihr ursprünglich zgedachten Rahmen herausgewachsen."⁴⁵⁹ Mit dieser ambitionierten Vorgeschichte war die Ausstellung sicherlich mehr als eine der vielen Gewerbeausstellungen, "die in Deutschland die erst spät einsetzende Industrialisierung begleiteten und ihr werbewirksamen Ausdruck gaben; sie war ihr Höhepunkt, obwohl sie nur ein Ersatz war, allerdings ein monumentaler, ein durch und durch wilhelminisches Produkt. Der Industriekaiser bot dem Geltungsbedürfnis der deutschen, im wesentlichen der Berliner Unternehmer Ersatz für die Absage einer deutschen Weltausstellung, mit der (man) nach Paris, London, Wien, Philadelphia, Sydney nun Berlin zur Jahrhundertwende wirtschaftliche Leistungsstärke und politisches Selbstbewußtsein vorführen wollte."⁴⁶⁰ Daß diese Ausstellung eine besondere Gewerbeausstellung war, belegt auch die Tatsache, daß eine "Kolonial-Ausstellung" angegliedert war. Der "Verein Berliner Kaufleute und Industrieller", das "Ältesten-Collegium der Berliner Kaufmannschaft", der "Verein zur Beförderung des Gewerbefleißes" und der "Verein für deutsches Kunstgewerbe" hatten sich zur Durchführung dieser Ausstellung zusammengeschlossen und neben dem Vorstand auch einen geschäftsführenden Ausschuß eingerichtet, dem die drei Ausstellungsarchitekten Hans Grisebach, Karl Hoffacker

⁴⁵⁸Hans Kraemer: Berliner Ausstellungs-Epilog, in: *Moderne Kunst*, 1896, XI. S. 54-56, hier S. 54

⁴⁵⁹CB, 16. Jg., Berlin 1896, S. 201

⁴⁶⁰Klaus Strohmeier: "Berliner Gewerbe Ausstellung". Annotationen zu einem Text von Georg Simmel, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Jg., 18, Berlin 1987, Heft 67/68 (Kulturgesellschaft, Inszenierte Ereignisse), S. 107-109, hier S. 107

und Bruno Schmitz angehörten. Es wurde darüber diskutiert, ob das Ausstellungsgelände in den Westen Berlins mit den Villenvierteln oder aber in den Südosten, nach Treptow, gelegt werden sollte, wo bereits ein See vorhanden war. Die Wahl fiel auf Treptow.

Über die Auswahl der Ausstellungsarchitekten durch die Veranstalter ist nichts bekannt. Anscheinend legte man auf den künstlerischen Rat Bruno Schmitz' schon während der Vorbereitungsphase großen Wert, denn er wurde 1895 in die Jury berufen, die über das "Ankündigungsblatt" der Gewerbeausstellung zu entscheiden hatte.⁴⁶¹ Dieses Plakat wurde schließlich von Ludwig Sütterlin (1865-1917) entworfen und zeigt eine aus dem Boden vor der Silhouette Berlins hervorbrechende Faust, die kraftvoll einen Hammer packt.⁴⁶² Die Entwicklung des modernen Plakats in Deutschland fand zu einem großen Teil in der Gattung der Ausstellungsplakate statt, die zwar auf einem traditionellen symbolischen Verständnis beruhten, aber in der Bilderfindung völlig neue Wege gingen. Der Ausgangspunkt ist wohl in dem Plakat für die Secessions-Ausstellung von Franz von Stuck aus dem Jahr 1893 zu sehen, das einen stilisierten Minervakopf zeigte. Sütterlins Plakat (Abb. 234) ist aber nicht mehr so "bildmäßig" aufgefaßt, sondern geht einen Schritt weiter in der Konzentration auf den gewerblichen Aspekt der Produktpräsentation.⁴⁶³

Bruno Schmitz hatte den Auftrag zur Ausführung der Hauptgebäude des Ausstellungsgeländes erhalten, worunter die zentrale Baugruppe mit der großen Ausstellungshalle und dem Restaurationsgebäude zu verstehen ist.

An die beiden Schmalseiten eines ungefähr 350 Meter langen Wasserbeckens stellte Bruno Schmitz die beiden Gebäude, die aus einer Eisenkonstruktion errichtet waren und nach der Ausstellung im Herbst wieder abgeschlagen wurden. Die Fassade des Ausstellungsgebäudes (Abb. 235) gestaltete er folgendermaßen: Als dominantes Motiv wurde eine Kuppel von zwei Türmen flankiert. Dieser Bauteil bildete den Abschluß der sich anschließenden Ausstellungshallen, die allerdings nicht neu geschaffen worden waren, sondern von einer älteren Ausstellung stammten. Die Türme über quadratischem Grundriß haben an ihrem oberen Ende halbrund geschlossene Öffnungen, darüber befindet sich die Aussichtsplattform, deren flaches Dach vorspringt und über einem sehr flachen Tambour eine ovaloide Haube mit Laterne trägt. Die Gestaltung der Turmabschlüsse greift das an der großen Hauptkuppel bereits entwickelte Motiv auf, denn hier ist um den Tambour auf allen vier Seiten ein flaches Dach in Form eines Gevierts gelegt, das einen möglicherweise begehbaren Umgang deckte. Vor die Türme ist ein niedriger über-

⁴⁶¹CB, 15. Jg, Berlin 1895, S.207.

⁴⁶²Klaus Strohmeier: "Berliner Gewerbe-Ausstellung". Annotationen zu einem Text von Georg Simmel, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Jg. 18, Berlin 1987, Heft 67/68 (Kulturgesellschaft. Inszenierte Ereignisse), S. 107-109

⁴⁶³Vgl. Rainer Schoch: *Plakate und kleine Gebrauchsgraphik*, in: *Ausstellungskatalog "Darmstadt. Ein Dokument Deutscher Kunst 1902-1976, Band 2: Kunst und Dekoration 1851-1914"*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 22. Oktober 1976 bis 30. Januar 1977, S. 159-194, Kat. Nr. 347 (Abb. S. 177). Vgl. auch Harald Olbrich (Hg.): *Geschichte der deutschen Kunst 1890-1918*, Leipzig 1988, S. 413, Abb. 315.

kuppelter Portalbau mit drei rundbogigen Eingängen gelegt, die von zwei Türmchen eingefasst werden. Die Eingänge tragen aneinanderstoßende Satteldächer und markieren mit diesem auffälligen dreifachen Zickzackrhythmus den Zugang zum Hauptbau der Ausstellung. Einen Hinweis auf die Gestaltung der Portalzone gibt die Beschreibung des Fenstergemäldes im Kuppelraum, wo sich Männer und Frauen nach dem von Berolina gehaltenen Lorbeer strecken, "ein Gedanke dem man in ornamentaler Behandlung bereits an den vergoldeten Eingangspforten begegnet ist, wo in den Giebelfeldern über den Thorbögen Wissen und Ruhm versinnbildlicht sind durch strahlenumgebene Häupter - Athene in der Mitte, Posaunenbläser zu den Seiten -, nach denen sich Menschenhände begehrlieh ausstrecken."⁴⁶⁴

Seitlich dieses Portalbaus schwingen zwei Arme mit Pfeilerarkaturen weit aus. Diese Bogengänge endeten in Kopfbauten, die eine Kuppel mit Laterne trugen und durch kleine Vorbauten an jeder Seite den Eindruck eines kleinen Zentralbaus erweckten. Neben diesen Kopfbauten enden auch die Terrassen, deren Brüstungen an ihrem Abschluß durch große plastische Arbeiten von Nikolaus Geiger betont werden, "Versinnbildlichungen der geistigen und körperlichen Arbeit, deren kühner Aufbau den Rhythmus der architektonischen Massen und Linien mit lebhafter Bewegung abschließt."⁴⁶⁵ Von der Portalanlage bis in Höhe der Kopfbauten erstreckt sich eine flache Kaskade.

Das Innere der Haupthalle (Abb. 236) zeigt im Entwurf eine reiche, im Stil des 18. Jahrhunderts gehaltene Dekoration. Möglicherweise hatte Bruno Schmitz über den stark profilierten Gurtbögen einen Umgang im Inneren der Kuppel geplant, eine aufwendige Brüstungsarchitektur spricht meines Erachtens dafür. Dieser kreisrunde Umgang erhält Licht durch den Fensterkranz der Kuppel, der ebenso für die Belichtung der Kuppeldekoration sorgt. Dieses Prinzip von Konstruktion und Lichtführung ist der illusionistischen Architektur der Asam-Brüder nachempfunden, auch wenn diese z.B. in Weltenburg den Umgang nicht für Publikumsverkehr angelegt haben. In den "Kuppelpfeilern" sind große Nischenfiguren zu erkennen, die auch zur Ausführung gelangten, wie der Beschreibung im "Centralblatt" zu entnehmen ist, die auch das Kuppelgemälde erwähnt und das ikonographische Programm schildert: "Ueber gedrunenem Unterbau schwingen sich von den abgestumpften, mit Brunnenanlagen geschmückten Ecken des Grundvierecks mächtige, reich ausgebildete Zwickel zu dem weiten, mit vergoldeter Brüstung besetzten Schlußringe empor, der den Einblick in die Kuppel freigiebt. Die Kuppelfläche - Dach und Decke sind eins - ist durch den Düsseldorfer Klein-Chevalier mit einem in riesigem Maßstabe gehaltenen realistisch-sinnbildlichen Gemälde bedeckt: Kraftvolle Männergestalten, Ackerbauer und Fischer, ringen der Erde und dem flüssigen Elemente ihre Gaben ab und veranschaulichen den Gedanken des Spruches, den in großen goldenen Buchstaben der Spannring trägt: >ARBEIT IST DES BÜRGER'S ZIERDE, SEGEN

⁴⁶⁴CB, 16. Jg., Berlin 1896, S. 297

⁴⁶⁵CB, 16. Jg., Berlin 1896, S. 296

IST DER MÜHE PREIS<. Ein Werk des selben Künstlers ist die Bemalung des gewaltigen Rundbogenfensters der Ostseite: Vor azurblauem Hintergrunde thront eine Frauengestalt, durch den Bär zu ihren Füßen als Berolina gekennzeichnet, Lorbeerzweige in den erhobenen Händen, welche in eiligem Laufe heranstürmende Männer und Frauen zu ergreifen streben (...) Der Hauptschmuck der großen Kuppel ist auf den vier Hängezwickeln vereinigt. Sie sind der >Kunst<, der >Industrie<, dem >Gewerbe< und dem >Handel< gewidmet."⁴⁶⁶ Diese Stuckarbeiten stammten von dem Bildhauer August Vogel, der auch am Kyffhäuser-Denkmal mitgearbeitet hatte.

Am gegenüberliegenden Ende des künstlichen Sees stand der Wasserturm mit dem >Festsaal<, der auch als >Hauptrestaurant< genutzt wurde (Abb. 237). Festsaal und Wirtschaftsräume verbergen sich hinter den "im Viertelkreis geschwungenen Erfrischungshallen", an deren Rückwänden "Speisezimmer" liegen, die durch verschiedene Berliner Firmen ausgestattet worden waren und als deren Ausstellungsbeiträge galten. Die geschwungenen Flügel enden in Musikpavillons. Im Turmfuß ist eine Halle untergebracht, die durch eine im Turmschaft sitzende Kuppel überwölbt ist und das Licht aus den Fenstern im Turmschaft erhält. Die Aussichtsplattform am oberen Ende des Turmes kragt leicht vor und ist mit einem flachen Ziegeldach bedeckt, worüber sich zunächst ein sehr flacher Tambour und darüber dann der kuppelartige Helm mit vorspringendem unteren Rand erheben. Eine schlanke Laterne bildet den Abschluß. Nach vorne und zu den Seiten hin befinden sich an der Aussichtsplattform altanartige Ausbuchtungen, die durch zwei Stützen eingefaßt sind. Über dem Ziegeldach finden diese Stützen ihre Fortsetzung im Gewände einer halbrund geschlossenen Luke, die in einem geschweiften Giebel mit Zierspitze endet. Dieser, die Senkrechte betonende Akzent schafft auf einfache und einfallsreiche Art eine Verbindung zwischen dem einfachen, nur am Fuß ornamental eingefaßten Turmschaft und dem auffälligen, bewegt konturierten Turmhelm. An der Rückseite des Turms ist ein "Aufzugtürmchen" angebracht.

Auch dieser Teil der Ausstellungsarchitektur enthält Schmuckanlagen und "Programm": "Vor dem Fuße des Thurmes ist eine reiche Wasserkunst angelegt. Sie besteht aus zwei dreistufigen, leider zu spärlich gespeisten Wassertreppen zu Seiten des Canaleinfahrtbogens, welcher mit einer großen, von Professor Widemann geschaffenen, Bildwerkgruppe gekrönt ist. Auf dem Wappenthier der Reichshauptstadt sitzt Berolina, den rechten Arm auf einen mit der Kaiserkrone geschmückten Schild gelehnt, in der emporgehobenen Linken das Lorbeerreis haltend, den Ehrenpreis der Sieger in friedlichem Wettkampfe. Zu ihren Füßen sind jugendliche Gestalten gelagert, die ihr die Gaben der Erde und des Wassers darbringen, ein Fischer den eben dem Netze entnommenen Fisch, ein anmuthiges Weib, die Erde, das mit Früchten reich gefüllte Horn."⁴⁶⁷

⁴⁶⁶CB, 16. Jg., Berlin 1896, S. 297

⁴⁶⁷CB, 16. Jg., Berlin 1896, S. 320

In die Beschreibung der Schmitzschen Ausstellungsgebäude kann auch die farbliche Gestaltung mit aufgenommen werden, die nicht nur durch Beschreibungen, sondern auch durch freie Wiedergaben in der Zeitschrift "Moderne Kunst" festgehalten ist, wobei die Illustrationen (Abb. 238, 239) allerdings nur einen andeutenden Eindruck zu vermitteln in der Lage sind. Allein die Tatsache, daß die farbige Gestaltung in die Besprechung aufgenommen wurde, zeigt deren Wirkung und Wichtigkeit. Allerdings hatte Bruno Schmitz in der Gestaltung der Außenarchitektur auch zu einem spektakulären Mittel gegriffen, das - nach meiner Kenntnis - hier überhaupt zum ersten Mal angewendet wurde. Alle größeren sphärischen Flächen glänzten silbern, da sie aus Aluminium gefertigt waren: "Aus den Hallen des Erfrischungsgebäudes schweift der Blick über die Wasserfläche hinüber zum Hauptgebäude, das, je nach der Tageszeit, im leuchtenden Schimmer seiner weißen Architektur, seiner rothen Dächer und seiner glitzernden Aluminiumkuppeln aus dem umrahmenden Baumgrün hervortaut oder sich als bezauberndes Umrißbild dunkel von einem in Gold und Purpur erglühenden Abendhimmel abhebt."⁴⁶⁸ Die Baugruppe des Wasserturms war in den Farben entsprechend gehalten, bei ihrer Beschreibung nennt der Rezensent auch ein weiteres Gestaltungsmittel, das nicht neu, aber reizvoll war, nämlich die Spiegelung der Bauten in der Oberfläche des Wassers: "Wieder geben das ungebrochene Weiß der Architekturtheile, das Braunroth der Ziegeldächer und der Silberton der Aluminiumhaube den Grundaccord. Wenig gemaltes Ornament, in der Hauptsache das den Thurmschaft umziehende grüne Inschriftband, und die roth und weiß gestreiften Zeldächer der geschwungenen Seitenhallen treten nebensächlicher begleitend hinzu, und dunkles Baumgrün bildet auch hier den Rahmen des Bauwerks, das seine vollendeten Formen in dem vor ihm ausgebreiteten glitzernden Wasserbecken spiegelt."⁴⁶⁹ Zu dem Stil dieser Bauten ist zu bemerken, daß zumindest ihr Äußeres nicht aus einer einzigen, bestimmten kunsthistorischen Epoche abgeleitet ist. Selbst die Einzelformen scheinen unterschiedlich ableitbar zu sein, doch ist der Gesamtanlage wie den Details auch ihre Neuzeitigkeit anzumerken. Diese Besonderheit wurde in einer Besprechung des "Centralblatts" so umschrieben: "Der breit hingelagerte Bau hat, wenn der Gewöhnung, nach geschichtlich-stilistischen Verwandtschaften zu suchen, nachgegeben werden soll, orientalisch-italienisches Gepräge. Dabei zeigt er aber volle Ursprünglichkeit der künstlerischen Erfindung. Schmitz hat, mit seinen Mitteln richtig rechnend, den Ton des Fremdländischen, Märchenhaften angeschlagen."⁴⁷⁰ Hinsichtlich des Stils wurde in der neueren Literatur bemerkt, daß diese Bauten "eine weiß geputzte Architektur in orientalisierend-jugendstiligen Stilformen" seien.⁴⁷¹

⁴⁶⁸CB, 16. Jg., Berlin 1896, S. 294

⁴⁶⁹CB, 16. Jg., Berlin 1896, S. 320

⁴⁷⁰CB, 16. Jg., Berlin 1896, S. 294

⁴⁷¹Georg Friedrich Koch: Die Bauten der Industrie-, Gewerbe- und Kunst-Ausstellung in Düsseldorf 1902 in der Geschichte der Ausstellungsarchitektur, in: Ekkehard Mai, Hans Pohl, Stephan Waetzoldt (Hg.): Kunstpolitik

Auch hier ist zu erwidern, daß der Begriff "Jugendstil-Architektur" bei Bruno Schmitz nicht angewendet werden kann. Annäherung an die Formen des Jugendstils sind erst in der Zeit nach 1900 eindeutig nachweisbar und bleiben, bis auf eine Ausnahme (Ausstellungshalle in Düsseldorf 1902), auf untergeordnete Dekorationssysteme beschränkt.

Georg Friedrich Koch stellte die Architektur der Gewerbeausstellung in direkte Tradition der Chicagoer Bauten, da sie wie diese "den wachsenden Repräsentationsanspruch öffentlicher Architektur des Späthistorismus auf die ephemeren Ausstellungsbauten überträgt und dadurch gewissermaßen die Hülle bedeutender erscheinen läßt als ihren Inhalt, um den es ja eigentlich bei Ausstellungen geht."⁴⁷² Meines Erachtens ist der Stil der Ausstellungsarchitektur aber wohl absichtlich vom Architekten gewählt worden, um den zivilen Charakter zu unterstreichen, und insofern wich er von den Stilprinzipien seiner Entwürfe für >offizielle< Architektur und der direkten Orientierung an historischen Vorbildern ab, ohne jedoch sich der "Jugend"-Bewegung anschließen zu wollen. In einem zeitgenössischen Bericht wird gerade betont, daß sich die Berliner Bauten von den Chicagoer Tempelfronten (Abb. 239) unterschieden. Es wurde lobend hervorgehoben, daß Bruno Schmitz die Ausstellungsgebäude nicht als protzig-imposante Säulenarchitektur quasi mit Ewigkeitsanspruch errichtet habe: "Der architektonische Werth dieser ganze Composition beruht in erster Linie darin, daß das Gepräge des Ausstellungsbaues richtig getroffen ist. Der andernorts, so zum Beispiel in Chicago, gemachte Fehler, mit den vergänglichen Mitteln der auf die Lebensdauer weniger Monate berechneten Ausstellungsbaulichkeiten monumentale Architekturen vorzuführen zu wollen, die doch den Stempel des Scheinwesenes an der Stirn tragen, ist hier glücklich vermieden worden."⁴⁷³ Mag dieses Urteil auch durch plötzliche Bescheidenheit angesichts der abesagten Weltausstellung gefällt worden sein, so ist doch unabhängig davon zu konstatieren, daß Bruno Schmitz diesen Bauten sehr zivilen Charakter gegeben hatte, obwohl das Interesse des Kaisers die Ausstellung auch mit national-repräsentativen Ansprüchen überzogen hatte. Man kann daraus auch ersehen, daß Bruno Schmitz die Fähigkeit besaß, den Stil seiner Bauten an ihrem Hauptzweck zu orientieren, daß also auch in der Form der Kaiserdenkmäler individuell bewußte und gestaltende Erfindung enthalten ist, daß er für den jeweiligen Auftraggeber z.B. eine Geschäftskarte ebenso überzeugend gestalten konnte wie ein Nationaldenkmal, ohne dabei die Einheitlichkeit seiner Erfindungs- und Gestaltungskraft preiszugeben. Dieser nur scheinbare Widerspruch wurde von differenziert urteilenden Zeitgenossen Bruno Schmitz' auch gesehen, wenn auch nicht immer anerkannt wie in dem - zugegeben seltenen - Fall: "Ueber einen Punkt kommen manche nicht hinweg: Es ist ein eigenthümlicher Zug Schmitzscher Kunst, daß seine in der Einfachheit, bei ernsten,

und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Berlin 1982, S. 149-165, hier S. 153; weiterhin zitiert als: Koch 1982

⁴⁷²Koch 1982, S. 153

⁴⁷³CB, 16. Jg., Berlin 1896, S. 296

monumentalen Aufgaben, z.B. bei seinen Kaiserdenkmälern, so markige, so gewaltige Ornament- und überhaupt Einzelbehandlung in das volle Gegentheil umschlägt, wenn es sich um leichte, heitere, mehr decorative Bildungen handelt. Dann wird er oft merkwürdig kraus, klein, überreich. Im vorliegenden Falle hat das aber seine Berechtigung. Es kam hier nicht auf heroische Monumentalität oder auf klare und gesetzmäßige, mit der Vertiefung in ihre Einzelheiten rechnende Ornamentbildungen an, sondern ein krauser Gegensatz zu den großen, schlichten Architekturtheilen, ein gewisser die Sinne gefangennehmender Reichthum waren Absicht und durften zur Erzielung der angestrebten Gesamtwirkung kaum fehlen."⁴⁷⁴

Berlin, Central-Verlag, 1896
Ums. 1,50 Mark (ca. 1896-1900)

Berlin-Weißensee, Jüdischer Friedhof, Grabmal der Familie Aschram, um 1898

Der Eberglisch-Preussisch-Cösliner Kommerzialrath und Bankier Sigmund Aschram (1826-1912) ließ die Familiengrablage durch Bruno Schuster errichten. Es wird berichtet, daß die Bauauftragung dem Architekten zufällig das Todesjahr der Ehefrau, Anna Aschram, gewesen. Das Todesjahr der Anna Aschram wird in der Publikation über jüdische Friedhöfe in Berlin, der die folgenden Angaben zusammengefaßt, nicht genannt.⁴⁷⁵ Die Form des Grabmalen und manche ornamentale Details verweisen auf eine Errichtung im den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts. Wenn sich die folgende Notiz in der Zeitschrift "Wann-Zit-Acht" auf das Aschram-Grabmal bezieht, ergäbe sich eine Datierung auf das Jahr 1896. Hier wird – ohne Nennung des auftraggebenden Individuums, daß Bruno Schuster "angekündigt haben den Wettbewerb für das Kaiserdenkmal in Berlin mit der Ausführung zweier Erdengrübungen für Berlin's Kirchhöfe beschließt" sei. Während das eine für eine evangelische Familie bestimmt und "das eine für die Kirche für den jüdischen Friedhof wie Harwerk ausgesprochen, dessen Inschrift Worte und andere für Schönheit so wenig wie die üblichen Grabsteine Politiken ein-
gen."⁴⁷⁶

Das Grabmal besteht aus einem rechteckigen Grabstein und ist über einem eingetragenen rechteckigen Grundriß errichtet. Die dreiseitige Fassade im Westen nach vorne angeschwungen (Abb. 364). In der Mitte des einzig vorhandenen Unterbaus befindet sich das von fünfzig

⁴⁷⁴Werner, Die Kunst der jüdischen Friedhöfe in Berlin, Frankfurt a.M. 1985 (i.V. Berlin/Den 1987), S. 111

⁴⁷⁵Das ist eine unrichtliche Angabe des Grabmal der Familie Hofmann genannt.

⁴⁷⁶Die Kunst für Art. 13, Zeitschrift, München 1897/1898, S. 262

⁴⁷⁷Vergleichen Sie dieses Material in der Beschreibung: "So ist wiederum jüdisch das vierseitige Grabmal aus dem Jahr 1896, das Bruno Schuster jüdische Friedhöfe in Berlin, Berlin 1906, S. 70 (unvollständig) im Druckverlag des Reichs, Teil II

⁴⁷⁴CB, 16.J g., Berlin 1896, S. 297

C 3 Suche nach neuen Formen

Berlin, Grabmal Aschrott, 1897-1898
Leipzig, Völkerschlachtdenkmal, 1896-1913
Leipzig, Palmengarten, 1896-1897
Münster, Denkmal für Kaiser Wilhelm I., 1897
Frankfurt an der Oder, Kaiser-Wilhelm-Platz, 1897
Berlin, Nationaldenkmal für Otto von Bismarck, 1897
Berlin, Siegesallee, Denkmal für Johann Sigismund (Architektur), 1898-1901
Halle, Denkmal für Kaiser Wilhelm I., 1898-1901
Köln, Denkmal für Kaiser Friedrich III., 1898-1903
Berlin, "Platz Z", 1898
Crimmitschau, 1898
Berlin, Grabmal Wolff, 1898
Unna, Bismarckturm, 1899-1900

Berlin-Weißeensee, Jüdischer Friedhof, Grabmal der Familie Aschrott, um 1898

Der Königlich-Preußische Geheime Kommerzienrat und Bankier Sigmund Aschrott (1826-1915) ließ die Familiengrablege durch Bruno Schmitz errichten. Es wird berichtet, daß die Beauftragung des Architekten anlässlich des Todes der Ehefrau, Anna Aschrott, geschah. Das Sterbejahr der Anna Aschrott wird in der Publikation über jüdische Friedhöfe in Berlin, der die folgenden Angaben entnommen sind, nicht genannt.⁴⁷⁵ Die Form der Schrift am Grabmalbau und manche ornamentale Details verweisen auf eine Entstehung in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts. Wenn sich die folgende Notiz in der Zeitschrift "Kunst für Alle" auf das Aschrott-Grabmal bezöge, ergäbe sich eine Datierung auf das Jahr 1898. Hier wird - ohne Namensnennung des Auftraggebers - berichtet, daß Bruno Schmitz "augenblicklich neben den Vorarbeiten für das Kaiserdenkmal in Halle mit der Ausführung zweier Erbbegräbnisse für Berliner Kirchhöfe beschäftigt" sei. Während das eine für eine evangelische Familie bestimmt sei⁴⁷⁶, "hat der Künstler für den israelitischen Friedhof ein Bauwerk komponiert, dessen feierliche Würde und malerische Schönheit in etwas an die ehrwürdigen Grabtempel Palästinas erinnern."⁴⁷⁷

Das Gebäude besteht ganz aus rotem poliertem Granit⁴⁷⁸ und ist über einem ungefähr trapezförmigen Grundriß errichtet. Die dreiachsige Fassade ist leicht nach vorne ausgeschwungen (Abb. 240). In der Mitte des massig wirkenden Unterbaus befindet sich das von kräftigen

⁴⁷⁵ Alfred Ewald (u.a.): Jüdische Friedhöfe in Berlin, Frankfurt a.M. 1988 (EA Berlin/DDR 1987), S. 111

⁴⁷⁶Hier ist sehr wahrscheinlich das Grabmal der Familie Hofmann gemeint.

⁴⁷⁷Die Kunst für Alle, 13. Band, München 1897/1898, S. 362

⁴⁷⁸Vermutlich hat dieses Material zu der Bewertung: "Es ist wahrscheinlich das kostspieligste Protzmausoleum weit und breit" geführt. Vgl. Peter Kirchner: Jüdische Friedhöfe in Berlin, Berlin 1980, S. 50 (=Schriftenreihe Historische Friedhöfe in der Deutschen Demokratischen Republik, Heft 1)

Pfeilern eingefasste Portal; die beiden Außenachsen tragen ein profil- und rahmenloses Fenster, das seitlich durch einen aufgesockelten Pfeiler begrenzt wird und unten mit einer Brüstung von stilisierten Muscheln- und Rosetten versehen ist. Den Portalpfeilern sind flache Pilaster aufgelegt, über denen die die Inschrift "ASCHROTT" tragende Frieszone des Architravs verkröpft ist. Die typographische Form der Inschrift ist direkt vergleichbar denjenigen Inschriften des Entwurfs für das Berliner Bismarck-Denkmal (Abb. 263) und des Denkmals am Deutschen Eck in Koblenz (Abb. 198), beides in das Jahr 1897 datierte Arbeiten Bruno Schmitz'. Das abschließende Gebälk besteht aus einem Konsolenfries und einer profilierten Platte. Über der Verkröpfung trägt das Gesims links und rechts kleine Voluten, die sich zu Füßen des pyramidenähnlichen Aufbaus befinden. Die >Pyramide< ruht mit ihren Ecken auf jeweils drei gebündelten kurzen Pfeilern, zwischen die zwei gekuppelte Pfeilerpaare eingestellt sind. Die Vorderseite der Pyramide ist leicht gebauht, in einem Friesband befindet sich ein als Lukarne dienender Davidstern mit Ornamentbändern, von dem ein reliefiertes Strahlenbündel nach unten ausgeht. Den oberen Abschluß der Pyramide bildet ein ornamentierter Knauf mit einer Maske. Hauptsächlich durch die Architektur des Aufbaus versuchte Bruno Schmitz, diesem Mausoleumsbau "orientalische" Züge zu verleihen, die in einem gewissen Widerspruch zu der nüchtern-reduzierten Pfeilerarchitektur des Unterbaus stehen.

Heute macht die im Zweiten Weltkrieg stark beschädigte und nur durch Stützbalken vor dem Einsturz bewahrte Grabanlage keinen besonders einheitlichen Eindruck mehr, doch wird man ihr eine wuchtige und ruhige Wirkung nicht absprechen können.

Die in der oben erwähnten Publikation formulierte Kritik wird der Architektur, den Absichten des Entwerfers und der Vorstellungswelt des Auftraggebers nicht gerecht. Sie sei hier aber angeführt, weil sie typisch für die Bewertung der Schmitzschen und darüberhinaus auch der kaiserzeitlichen Architektur ist, die sich bis heute vielerorts erhalten hat: "Was zu allem Fragwürdigen aber bedrückend deutlich wird, ist die Unvereinbarkeit der wirklichen Größe des Denkmals mit der Beschaffenheit seiner materiellen Erscheinung: Dem roten geschliffenen und polierten Granit, aus dem es von unten bis zur Spitze gemacht ist, hätten kleinere Maße viel mehr entsprochen, um das Kostspielige zum eigentlichen Kostbaren zu machen. So aber stehen wir verständnislos vor einem düster glänzenden, unheimlich spiegelnden Koloß. Bruno Schmitz starb ein Jahr nach Aschrott und ließ seine Asche in den Rhein streuen."⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ K. Schmitz, "Das Grabmal des Aschrott", *Neues Jahrbuch für die Kunde des Mittelalters* 1897, S. 224-225.

⁴⁷⁹ Alfred Etzold, "Ludwig Wolff und Georg von Sögner - Projekte und Denkmäler des Historismus bei Ludwig von der Sölen von 1834 bis 1864, in: *Sächsische Geschichte*, 18. Jg., Dresden 1967, Nr. 2, S. 17-18.

⁴⁸⁰ Thomas Thurnwald, *Das Volkermühl-Denkmal - Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1907, S. 12-13.

⁴⁷⁹ Alfred Etzold (u.a.): *Jüdische Friedhöfe in Berlin*, Frankfurt a.M. 1988 (EA Berlin/DDR 1987), S. 111

Leipzig, Völkerschlachtdenkmal, 1896-1913

Das Leipziger Völkerschlachtdenkmal wurde seines Inhalts und wohl auch seiner Größe wegen nicht nur ein Sinnbild des deutschen Nationalismus', sondern es wurde schon zu Lebzeiten des Entwerfers als die Essenz seines Schaffens angesehen. Das ist insofern richtig, als der Architekt Bruno Schmitz siebzehn Jahre lang technische und gestalterische Ideen für dieses in vieler Hinsicht über das gewohnte Maß hinausgehende Projekt aufzubringen hatte. Peter Hutter⁴⁸⁰ hat in seiner Tübinger Magisterarbeit "Das Völkerschlacht-Nationaldenkmal bei Leipzig" die Geschichte und Bedeutung dieses Denkmals ausführlich und überzeugend erläutert, so daß ich mich hier auf wenige Ergänzungen beschränken möchte, die sich vor allem auf das Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler beziehen. Die Ideengeschichte eines Denkmals für die Völkerschlacht von 1813 wurde für einen Einzelaspekt bereits von Kathrin Hoffmann-Curtius⁴⁸¹ untersucht und für den Verlauf des 19. Jahrhunderts durch Meinhold Lurz⁴⁸² materialreich dargestellt. Beide Arbeiten können als Ergänzungen zu Hutters Arbeit gelten. Die Darstellung Topfstedts⁴⁸³ faßte in jüngster Zeit die Entstehungsgeschichte noch einmal zusammen, ohne jedoch über Hutters Untersuchung hinauszugehen.

Der Vorsitzende des Deutschen Patriotenbundes, Clemens Thieme, ohne dessen beinahe fanatischen Einsatz dieses Denkmal niemals zustande gekommen wäre, reklamierte in zunehmendem Maße die ausschließliche Autorschaft für seine Person. Diese Interpretation findet sich auch heute noch, und deswegen möchte ich hier hauptsächlich der Darstellung dieses Aspektes nachgehen, um nochmals darauf hinzuweisen, daß die Formerfindung von Bruno Schmitz stammte, und daß Clemens Thieme lediglich einige Veränderungen vorschlug und auch durchsetzte. Die Gründe, die Clemens Thieme dazu brachten, die Aufrechterhaltung der Legende seiner Autorschaft so hartnäckig zu verfolgen, sind mir unbekannt geblieben, selbst individualpsychologische Erklärungen müssen beim derzeitigen Quellenstand Spekulation bleiben. Mir geht es dabei nicht um eine überfällige Rehabilitation des Architekten Bruno Schmitz, sondern um die Klärung kunsthistorischer Zusammenhänge. Die Leistung Clemens Thiemes bestand darin, den "Deutschen Patriotenbund" überhaupt erst ins Leben gerufen zu haben, um mit dieser nationalen Organisation die Errichtung eines Denkmals, die schon mehrmals geplant und auch be-

⁴⁸⁰Peter Hutter: Das Völkerschlacht-National-Denkmal bei Leipzig, Göttingen 1984, weiterhin zitiert als: Hutter 1984. An dieser Stelle möchte ich Peter Hutter für seine freundliche Unterstützung und für die Überlassung seiner Magisterarbeit danken.

⁴⁸¹Kathrin Hoffmann-Curtius: Das Kreuz als Nationaldenkmal: Deutschland 1814 und 1931, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 48 1985, Heft 1, S. 77-94

⁴⁸²Meinhold Lurz: "Lieblich ertönt der Gesang des Sieges". Projekte und Denkmäler der Völkerschlacht bei Leipzig aus den Jahren von 1814 bis 1894, in: kritische berichte, 16. Jg., Gießen 1988, Heft 3, S. 17-32 und 17. Jg., Gießen 1989, Heft 1, S. 22-38

⁴⁸³Thomas Topfstedt: Das Völkerschlachtdenkmal - Konzeption, Baugeschichte, Baugestalt, in: Ernst Ullmann (Hg.): "...die ganze Welt im kleinen" Kunst und Kunstgeschichte in Leipzig, Leipzig 1989, S. 248-261 (=Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft). Die Arbeit von Hutter wird hier nicht erwähnt.

gonnen worden war, endlich zum hundertsten Jahrestag der Leipziger Schlacht zu bewerkstelligen. Der nationalistische Verein mit antimonarchistischer Ausrichtung wurde auf Betreiben Thiemes am 26. April 1894 gegründet. 1895 wurde eine Vorkonkurrenz ausgeschrieben, die aber kein befriedigendes Ergebnis brachte, da keiner der 32 eingereichten Entwürfen dem Patriotenbund neuartig genug erschien, da "kräftige Anleihen bei vorausgegangenen ähnlichen Lösungen gemacht worden sind."⁴⁸⁴ Außer den drei Erstplazierten, unter denen sich Bruno Schmitz, falls er teilgenommen haben sollte, nicht befand, sind keine Namen überliefert. Im "Centralblatt der Bauverwaltung" wird über einen unter dem Motto "St. Michael" stehenden Entwurf berichtet, der sich vielleicht auf einen Vorschlag Bruno Schmitz' bezogen haben könnte: "Sehr einfach und eigenartig ist die Arbeit "St. Michael". Der Verfasser, der unter englisch-amerikanischem Einflusse steht, hat es verstanden, dem Begriffe des Volksdenkmals einen bezeichnenden, wuchtigen Ausdruck zu verleihen. Doch ist er in seinem Bestreben, sich von >hergebrachten und verbrauchten Architekturformen< fern zu halten, wohl etwas zu weit gegangen."⁴⁸⁵

1896 wurde ein weiterer Wettbewerb ausgeschrieben, bei dem die Vorstellungen des Patriotenbundes wieder nur ungenau geäußert wurden. So sollte "das Denkmal als Völkerschlacht-Denkmal weithin leicht erkennbar sein, keine Anlehnung an Bestehendes enthalten, vielmehr eigenartig in seiner Gestalt die ganze Umgebung beherrschen" und es sei daher "nur an die Ausführung eines mächtig in die Höhe strebenden Thurmes, Obeliskens, einer Pyramide oder Säule" zu denken.⁴⁸⁶ Der am 21. und 22. Dezember 1896 tagenden Jury gehörten als Architekten Ende/Berlin, Hoffmann/Berlin, Thiersch/München, Rossbach/Leipzig, Licht/Leipzig an, ferner die beiden Bildhauer Lessing/Berlin und von Miller/München. Als Vertreter der Stadt Leipzig waren Oberbürgermeister Georgi und Bürgermeister Tröndlin im Preisrichterkollegium, und als Vertreter des Patriotenbundes Rechtsanwalt Barth und natürlich auch der Vorsitzende Clemens Thieme, der von Beruf Architekt in Leipzig war. Wilhelm Kreis ("Walküre") erhielt den ersten Preis, Otto Rieth ("Seid einig, einig, einig") den zweiten, Spaeth & Usbeck ("Morgengrauen") den dritten, Bruno Schmitz ("St. Michael") den vierten und den fünften Arnold Hartmann ("So wollen wir, was Gott"). Alle Preisträger stammten aus Berlin.⁴⁸⁷ Auch die Ergebnisse dieses Wettbewerbs waren dem Patriotenbund nicht gut genug. Neue Richtlinien wurden ausgearbeitet, aber schon Anfang 1897 wandte sich der "Deutsche Patriotenbund" an Bruno Schmitz und übertrug ihm die Ausführung des Denkmals. Die erste erhaltene, auf den 2. Dezember 1896 datierte Schmitzsche Entwurfsskizze, die vielleicht noch den "englisch-amerikanischen" Entwurf des ersten Wettbewerbs spiegelt (Abb. 240), zeigt

⁴⁸⁴DBZ, 29. Jg., Berlin 1895, S. 629

⁴⁸⁵CB, 15. Jg., Berlin 1895, S. 508

⁴⁸⁶DBZ, 31. Jg., Berlin 1897, S. 25

⁴⁸⁷Deutsche Konkurrenzen, VII. Band, Leipzig 1897, Heft 1, S. 3

einen eckigen Turm mit sich verjüngendem Schaft auf einem galerieartigen Unterbau. Im ausgearbeiteten Entwurf "St. Michael", den Bruno Schmitz zur Konkurrenz von 1896 einreichte, ist der Turm rund (Abb. 241), das Motiv des Erzengels als großes Relief ist beibehalten. Nach einer Umarbeitung dieses Entwurfs wurde er im Juni 1897 veröffentlicht. Er hatte ungefähr die künftige Gestalt des Denkmals (Abb. 242). Dieser Entwurf wurde wegen seiner Uneinheitlichkeit allerdings von der Fachpresse kritisiert: "Man glaubt lediglich zwei interessant ausgebildete Gebäudestücke aufeinandergethürmt zu sehen."⁴⁸⁸ Daraufhin überarbeitete Bruno Schmitz den Plan wiederum (Abb. 243, 244). Die aus diesen Studien gewonnene Fassung (Abb. 245, 246) wurde 1898 auf der Großen Berliner Kunstausstellung gezeigt.⁴⁸⁹ Dieser Zustand ist auch in einer Beschreibung von Bruno Schmitz festgehalten, in der er die gesamte Anlage als "heiligen Hain" bezeichnete: "Gegen den See zu fällt der Sockel in senkrechten Zyklopenmauern ab, und in diese ist als Mittelfigur ein mächtiger deutscher Michel eingefügt, zu dessen Füße allegorische Figuren die deutsche Volkserhebung versinnbildlichen. Steiler emporsteigend erhebt sich auf dem Sockel der oben abgestumpfte Pyramidenbau einer Befreiungshalle, geöffnet nach allen vier Seiten durch mächtige, ein Drittel der Breitseite in der Mitte freilassende Thorbogen. Während also im Gesamtumriß die Pyramidenform gewahrt bleibt, ist hier die in scharfer Linie aufstrebende Mauer in ein gigantisches Pfeilmotiv aufgelöst. Die Halle selbst ist baulich in drei Stockwerke geteilt, welche sich aber dem Beschauer als ein ganzes und ungeheures Kuppelgewölbe darstellen. Zwei Reihen von Fensteröffnungen unterhalb der zweiten und dritten Gewölbeverjüngung führen das Licht zu den Wänden und zur Decke. Die erste, untere Abteilung zeigt nur plastischen Schmuck. An den Pfeilern erheben sich mächtige Eichenstämme, ihre Äste und Zweige nach oben ausladenden und vor ihnen halten vier Riesengestalten Wache, die deutschen Tugenden der Tapferkeit, Mäßigung, Gerechtigkeit und Güte. Auf Wappenschildern sind die Namen der Helden und Sänger der Zeit eingemeißelt. Im zweiten Felde zeigt ein ringsum geführtes Freskobild den Zug der deutschen Helden vom Zeitalter Karls des Großen bis zu den Befreiungskriegen nach Walhall, das sich leuchtend und überleuchtet von der vergoldeten Decke des Kuppelschlusses im dritten Geschosse aus dem Bilde heraushebt."⁴⁹⁰

Der Entwurf wurde von Bruno Schmitz weiter bearbeitet (Abb. 247), und auch noch während des Baus immer wieder geändert. Die wichtigste Veränderung, für die erst weiteres Geld besorgt werden mußte, war der Einbau einer Krypta, der auf Vorschlag von Thieme, wohl erst gegen 1907, begonnen wurde. Die Wächterfiguren wurden von Franz Metzner, der als Nachfolger des 1906 gestorbenen Bildhauers Christian Behrens die Arbeiten weiterführte, vorgeschlagen. Das ursprüngliche Eisene Kreuz als bekronender Abschluß mußte auf Enspruch

⁴⁸⁸CB, 17. Jg., Berlin 1897, S. 337

⁴⁸⁹Hutter 1984, S. 42

⁴⁹⁰zitiert nach: Albert Hofmann: Handbuch der Architektur, 4. Teil, 8. Halbband, Heft 2a, Berlin 1906, S. 673

von Thieme weichen und wurde durch den von ihm vorgeschlagenen Monolith ersetzt. Die Schließung der großen Bogenöffnungen wurden erst 1911 angeordnet. Noch vor der Fertigstellung und Einweihung, die am hundertsten Jahrestag der Schlacht, am 13. Oktober 1913, erfolgte (Abb. 248), plante Bruno Schmitz die Anlage einer Kampfbahn, wie er sie in ähnlicher Weise bereits in der Nachbarschaft des Kyffhäusers und wohl auch seines Entwurfs für das Bismarckdenkmal in Bingerbrück (1910) vorgesehen hatte (Abb. 249, 250). Den Entwurf dieser "Kampfbahn" bearbeitet Bruno Schmitz ab 1912 (Abb. 251) immer wieder bis ins Jahr 1915.

Diese hier in wenigen Sätzen angeführten Änderungen bedeuteten in der Baupraxis ständig Uneinigkeit, Zwistigkeiten bis hin zum offenen Streit. Noch lange nach dem Tode von Bruno Schmitz (1916) erklärte Thieme, daß der erste Entwurf von Bruno Schmitz auf die Zeichnung eines französischen Akademieschülers zurückgehe, und daß Bruno Schmitz ihm, Thieme, zugestanden habe, der eigentliche Erbauer des Denkmals zu sein. Auch nach dem Tod Thiemes in den dreißiger Jahren wurde er als "der Erbauer" des Völkerschlachtdenkmals genant.⁴⁹¹ Als Beleg dafür, wie schwierig Thieme sein konnte, möchte ich drei Briefe des Bildhauers Franz Metzner zitieren, um zu belegen, daß die harte Führung Thiemes, seine übertriebene Sparsamkeit, sein Mißtrauen Künstlern gegenüber (und vielleicht auch sein Neid auf den künstlerisch entwerfenden und erfolgreichen Architekten Bruno Schmitz) diesen das Leben schwer machen konnten. Als Thieme zu Ohren gekommen war, daß im "Haus Rheingold" in Berlin ähnliche Masken wie am Völkerschlachtdenkmal angebracht werden sollen, monierte er dies sofort beim Bildhauer, der sich daraufhin mit folgendem Brief an Thieme wandte: "Daß die erste Idee und der Entwurf in einer kleinen Skizze lange schon vorher ehe man an die innere Ausstattung des Rheingold gedacht hatte, fertig war. Dieser Saal war in gewissem Sinne für uns eine Vorschule für die Arbeiten in der Kripta. Bei näherer Betrachtung werden Sie auch selbst gesehen haben, daß die Masken im Rheingold nur eine ganz entfernte Ähnlichkeit mit der Kripta haben. Sozusagen sind sie nur eine Vorempfindung und Studie zu dieser großen Idee, die mich bei dem Gedanken an das Völkerschlachtdenkmal beseelte. Die Kriptamodelle sind aber etwas vollständig anderes. Das wird gereifte künstlerische Arbeit, welcher ich meine ganze monumentale Empfindung und Liebe, die ich gerade dieser Sache entgegenbringe, verkörpern möchte. Sie werden mir glauben, wenn ich Ihnen als Künstler die Versicherung gebe, daß ich mit aller mir zur Verfügung stehenden Kraft an diesem großen Werke arbeite. Auch haben wir das Gefühl, daß es uns gelungen ist, dieses Problem gelöst zu haben. Und wenn ich mir diese gigantischen Köpfe der sterbenden Krieger, mit denen davor Wache haltenden Rittern voll, rundplastisch aufgebaut denken, so bin ich voll befriedigt und fühle diese gigantische befreiende Gewalt, die ich der Idee, der Verkörperung der Völkerschlacht für würdig halte. Ich sowohl, wie Professor

⁴⁹¹Eduard Bachmann: Die Völkerschlacht. Das Völkerschlachtdenkmal und sein Erbauer Clemens Thieme, Leipzig 1938, S. 129

Schmitz, könnten uns gar kein anderes Motiv mehr für die Kripta denken, die Alles das, was gesagt werden soll, künstlerisch voll und ganz ausdrückt."⁴⁹²

In einem weiteren Brief an Bruno Schmitz beklagt sich Metzner über Thiemes Vorgehen. Er, Metzner, habe in Berlin nur am Völkerschlachtdenkmal gearbeitet (i.e. an Modellen im Atelier, d. Verf.), Thieme habe ihm einen Vertrag geschickt, der Modelle von ein Drittel der Originalgröße der Figuren vorsehe, obwohl in Leipzig nur Modelle in ein Viertel Größe vereinbart gewesen seien. "Thieme weiß, daß ich die ganzen Schlachtfelder umsonst mache", und Metzner fragt, ob er die Mehrleistung auch umsonst machen müsse. "Wenn es nicht gerade diese Arbeit wäre, so möchte ich am liebsten den ganzen Dreck hinwerfen wer weiß, ob ich es nicht noch mache."⁴⁹³ Als Metzner aus Versehen ein Modell zu groß begonnen hatte, und daraufhin die Steine nicht sofort bestellt werden konnten, muß Thieme den Bildhauer stark kritisiert haben, wie die Antwort Metzners zu vermuten gibt: "Ich habe ebenso kolossales Interesse wie alle, die wir an diesem Denkmal mitarbeiten, glatt und ohne Störung hintereinander fertig zu werden! Deshalb empfinde ich es doppelt kränkend, wenn Sie mir Dinge sagen, die ich wirklich nicht verdient habe, denn ich habe mich von Anfang an mit größter Selbstlosigkeit der Arbeit hingeeben."⁴⁹⁴ Die Größe des Denkmals und wohl auch seine reaktionäre Interpretation durch den Patriotenbund hat manche ablehnende Stellungnahme evoziert. Viele Künstler, vor allem auch aus den Reihen der Bildhauer, dürften dem Monument gegenüber sehr kritisch eingestellt gewesen sein. Eine dieser, meist nicht in die öffentliche Diskussion getragene Beurteilungen führe ich hier an. Sie stammt von dem Bildhauer Paul Dobert, der anlässlich der Vorbereitung der Ausstellung über Grabmalkunst in der Städtischen Kunsthalle Mannheim an den Kunsthistoriker Plietzsch folgendes schrieb: "In Leipzig, wo ich gestern wieder war, habe ich nun auch das (allerdings ebenfalls noch nicht ganz fertige) Völkerschlachtsdenkmal mir angesehen! Es ist von einer unglaublichen Geschmacklosigkeit und Unproportioniertheit. Rheingold-Warenhaus-Geschmack- und Stil. Von einer blöden Massenhaftigkeit, die absolut nicht wirkt (und es auch gar nicht kann, weil jede Vergleichsmöglichkeit fehlt, jeder Maßstab). Oben 12 m hohe Ritter hinzustellen, ist der Tod jeder Größe und Monumentalität. Denn da man unwillkürlich diese Ritter las Menschen gewöhnlicher Größe sich vorstellt, so vergleicht man damit das übrige - und damit wird alles klein und unbedeutend. Die ganze Sache könnte ebensogut als Tafelaufsatz oder Cigarrenabschneider auf Stammtischen in "echter Goldbronce" ausgeführt werden. Und das wird wohl auch - nicht ganz ohne Unrecht - sein Schicksal sein."⁴⁹⁵

⁴⁹²Brief Franz Metzners an Thieme vom 18. Mai 1907; Nürnberg, Archiv Bildender Künstler, IB1, ABK 717, S. 156f

⁴⁹³Brief Franz Metzners vom 25. Juli 1907 an BS; Nürnberg, Archiv Bildender Künstler, IB1 ZR ABK 717, S. 189

⁴⁹⁴Brief Metzners an Thieme vom 21. Februar 1908; Nürnberg, Archiv Bildender Künstler, IB1, ABK 717, S. 332f.

⁴⁹⁵Brief Paul Doberts an Plietzsch, vom 2. Juli 1912. Archiv der Städtischen Kunsthalle Mannheim, Akten zur Ausstellung "Grabmalkunst"

1898 erfolgte der erste Spatenstich, das Denkmal wurde termingerecht am 18. Oktober 1913 eingeweiht. Hutter hat nachgewiesen, daß der "Deutsche Patriotenbund" äußerst nationalistisch orientiert war, allerdings jeden dynastischen Kult ablehnte und aus diesem Grunde an dem Denkmal keine monarchistischen Symbol angebracht haben wollte: "Bei Leipzig hat der völkische Nationalismus sich selbst, aber nicht der Völkerschlacht ein Denkmal gesetzt. Nichts erinnert an die Gefallenen der anderen Nationen, nichts an die internationale Koalition, die den französischen Imperator zu Fall brachte."⁴⁹⁶ Peter Hutter kommt zu dem Schluß, daß das Völkerschlachtdenkmal das "steinerne Manifest" einer Opposition gegen die Staatssymbolik des wilhelminischen Kaiserreichs sei. Diese Opposition habe sich selbst als staatstragend empfunden, lehnte jedoch den monarchistisch geführten Staat ab und gedachte "an dessen Stelle ein vorfeudalistisches Gesellschaftsmodell zu verwirklichen. (...) Das Völkerschlachtdenkmal ist das monumentalste Zeugnis für die Flucht eines Großteils des deutschen Bürgertums in den Mythos und Irrationalismus, die mit erstaunenswertem Kalkül angetreten wurde."⁴⁹⁷

Leipzig, Palmengarten, 1896-1897 (Entwurf)

Am 15. September wurden von der "Palmengartengesellschaft" die "Bedingungen für die Beteiligung an dem zur Beschaffung von Plänen für die Anlage eines Palmengartens in Leipzig ausgeschrieben Wettbewerbe" veröffentlicht.⁴⁹⁸ Das "Centralblatt" berichtete im Oktober, daß der Vorstand die "Palmengartengesellschaft" einen bis zum 30. Januar 1897 dauernden Wettbewerb ausgeschrieben habe,⁴⁹⁹ und daß für die drei besten Entwürfe Preise von 3.000, 2.000 und 1.000 Mark ausgesetzt seien.

An diesem Wettbewerb beteiligten sich die Brüder Emil und Bruno Schmitz gemeinsam, was sich aus der Bauaufgabe erklärt, denn im Ausschreibungsprogramm war vor allem auf die gärtnerische Gestaltung der Gartenanlage Wert gelegt worden, wobei es den Verfassern freigestellt war, Grundrisse und Fassadenaufrisse der im Entwurf eingetragenen Gebäude mitzuliefern: "Der Schwerpunkt der Anlage soll in der Vielseitigkeit und Gediegenheit der im freien Lande herzustellenden gärtnerischen Anlagen, nicht in der Zahl und Größe der Palmen- und Gewächshäuser beruhen. Das zur Verfügung stehende Gelände liegt zwischen der Plagwitzer und Frankfurter Straße, ist streckenweis (sic!) von der Elster, Pleiße und Luppe begrenzt und wird von ersterer durchflossen. Es besteht somit aus zwei Theilen, die durch Brücken verbun-

⁴⁹⁶Hutter 1984, S. 75

⁴⁹⁷Hutter 1984, S. 77

⁴⁹⁸Stadtarchiv Leipzig: Kap. 25, Nr. 37, Bh. 2; in dem gedruckten "Entwurf" wird als Einsendeschluß der 31. Dezember 1896 genannt.

⁴⁹⁹CB, 16. Jg., Berlin 1896, S. 442

den und auf deren größerem die sämtlichen Hochbauten errichtet werden sollen"⁵⁰⁰ - so lautete die Zusammenfassung des Ausschreibungstextes im "Centralblatt". Unter dem Motto "Simplex" reichten die Gebrüder Schmitz ihren Entwurf ein, der als einer von 74 Vorschlägen der Jury am 8. Februar 1897 vorlag.⁵⁰¹ Jedoch erhielt der Entwurf keinen der ausgesetzten Preise, wurde aber gemeinsam mit zwei anderen Entwürfen dadurch ausgezeichnet, daß ihn die Jury zum Ankauf empfahl.⁵⁰² Vom 10. bis zum 14. Februar wurden sämtliche Beiträge in der Georgenhalle in Leipzig ausgestellt. Der erste Preisträger war der "Gartentechniker Eduard May in Bockenheim-Frankfurt a.M."⁵⁰³, dessen Entwurf allerdings nicht ausgeführt wurde, sondern - wie aus einer Zeitungsmeldung anlässlich der Einweihung im Mai 1899 hervorgeht - derjenige des zweiten Preisträgers O. Moßdorf aus Leipzig: "Allen (...) gebühre herzlicher, aufrichtiger Dank. Insbesondere gelte er den Künstlern, die mit der Ausführung der Anlage betraut gewesen, in erster Linie den bauleitenden Architekten, den Herrn Schmidt und Baurath J. Johlige, dem Gartentechniker Otto Moßdorf, dann aber auch dem bauleitenden Ingenieur Herrn Franz Schnelle."⁵⁰⁴

Der Entwurf ist durch eine Reproduktion des Lageplans (Abb. 252), einer von Bruno Schmitz stammenden Zeichnung (Luftperspektive) bildlich dokumentiert (Abb. 253) und durch den "Erläuterungsbericht" auch schriftlich festgehalten.⁵⁰⁵ Als größere Hochbauten fallen auf ein Saalgebäude mit dem sich anschließenden gläsernen Gewächshaus, dem eigentlichen "Palmengarten", ein Wasserturm und zwei Pavillons an den Ufern eines künstlich angelegten "Teichs". Aus dem Grundriß ist zu ersehen, daß vor dem Wasserturm die Anlage eines "Wasserfalls" geplant war, daß dem Saalgebäude gegenüber eine "Bootsanlegestelle" vorgesehen war und daß sich in der Mitte des "Teichs" ein "Wasserstrahl" befinden sollte. Der Erläuterungsbericht geht hauptsächlich auf die Pflanzungen und Erdbewegungen ein, nur das Hauptgebäude wird ausführlicher geschildert: "Man könnte dem Einwand begegnen, das Hauptgebäude sei zu weit vom Haupteingange Frankfurter Straße zurückversetzt; demgegenüber ist zu bemerken, daß gerade durch die vornehme zurück gerückte Lage, durch den reizvollen Alleenzugang, der den Besucher unter schattigen Bäumen eine Zeit lang neben schön gepflegten Teppichbeeten, an Gruppen, Blumen und sonstigen Gartenkünsten vorbei bis zum Cascaden geschmückten Hauptpalast führt, ein besonderer Effect erreicht wird. Dem Besucher des Gartens, der jedenfalls schon einen längeren Weg zurückgelegt hat, kommt es sicher nicht auf 100 mtr Länge mehr an, welche ihm noch dazu künstlerischen Genuss bietet. Auch die

⁵⁰⁰CB, 16. Jg., Berlin 1896, S. 455

⁵⁰¹CB, 17. Jg., Berlin 1897, S. 59

⁵⁰²CB, 17. Jg., Berlin 1897, S. 79

⁵⁰³CB, 17. Jg., Berlin 1897, S. 79

⁵⁰⁴Leipziger Tageblatt vom 2. Mai 1899, S. 3481

⁵⁰⁵Die Photographie ist ca. 5 x 12 cm, die Zeichnung ca. 40 x 110 cm groß; beide Darstellungen sowie der handschriftliche Erläuterungsbericht befinden sich in Privatbesitz.

Benutzbarkeit des Hauptgebäudes für Gartenausstellungszwecke ist dadurch noch besonders gesteigert: denn mit dem Hauptgebäude zugleich wird hier gewöhnlich noch ein Stück Garten hinzugenommen. Gerade der zwischen den beiden Zugangsalleen gelegene Theil eignet sich für solche Zwecke am allerbesten ohne den Garten zu beeinträchtigen. Ein ebenso hervorragender Werth ist auf den Eingang von der Frankfurter Straße gelegt. Nach Durchschreiten des vornehmen Waldparks und nach Ueberschreiten der Hauptbrücke, breitet sich vor dem Beschauer ein reiches Bild aus. Ueber saftige mit alten Bäumen bestandene Wiesen hinweg gleitet sein Blick über die Wasserfläche, in der sich die Thürme des Hauptgebäudes spiegeln, und welches letztere selbst in vornehmer Breite mit seinen zum Lustwandeln einladenden Promenaden, seinen Lauben, Nischen, Terrassen, Veranden & Altanen den beherrschenden Mittelpunkt der ganzen Anlage bildet. Die Haupt- und Nebensaalanlage ist so gedacht, daß beide Theile eventuell ein Ganzes bilden, durch Herunterlassen der Fenster des kleinen Saales kann derselbe in Verbindung mit der ausgedehnten Veranda-Anlage in einen offenen Kiosk verwandelt werden, in welchem sich dann bei schlechtem Wetter oder bei zu heißen Tagen das Publikum wie im Freien befindet. Die Vorder-Terrassen-Anlage ist zu Seiten mit Lauben eingefast, welche man einseitig mit Glas-Wänden versehen könnte, sodaß die Besucher der Terrasse sich ebenfalls in geschützter Lage befinden. Der Terrasse vorgelegt ist die nach dem See zu sich öffnende Hauptpromenade angelegt mit den beiden Orchestern, eins direct am See, auch für Eisfeste brauchbar, das andere eingebaut als Architektur-Mittelteil des Hauptgebäudes."⁵⁰⁶

Bruno Schmitz hatte sich beim Entwurf der Palmengarten-Gebäude bereits erarbeiteter Formen und Ideen bedient. Aus dem Erläuterungsbericht geht hervor, daß er die sich im Wasser spiegelnde Architektur als bewußtes ästhetisches Mittel einsetzt. Die Architektur des Hauptgebäudes variiert den Entwurf für die Züricher Tonhalle: Ein länglicher Baukörper, an den sich ein halbrunder Bauteil anschließt, der von zwei Türmen eingefast ist. Hier allerdings sind die Abmessungen wesentlich geringer, auch hat der Bau ein einheitliches Walmdach. Gut zu erkennen ist die Orchesternische im Bogenscheitel des halbrunden Bauteils; die Gestalt der Türme scheint derjenigen der Gewerbeausstellung von 1896 nachempfunden zu sein. Die vom Park getrennte, als streng symmetrisch-axiale französische Gartenanlage aufgefaßte Hauptpromenade, die auf eine "Cascade" zufführt, und die Bäume mit Kastenschnitt allerdings sind Gestaltungselemente, wie sie später auch bei der Gestaltung des Mannheimer Friedrichsplatzes wiederzufinden sein werden.

506 Erläuterungsbericht, Motto "Simplex", S. 3f.

Münster, Denkmal für Kaiser Wilhelm I., 1897

Die sich mit den "Freiplastiken" Münsters beschäftigende Dissertation von Ursula Über nennt als "Aufstellungsdatum" den 27. Oktober 1897, und als ausführenden Bildhauer für die Reiterstatue Johann Friedrich Reusch (1843-1906).⁵⁰⁷ Die Statue zeigt den behelmten Kaiser in Kürassieruniform und Mantel mit leicht nach rechts gerichtetem Kopf (Abb. 254, 255). In der ausgestreckten Rechten hält er den Marschallstab. Das Reiterstandbild steht auf einem nicht sehr hohen Sockel, der durch seine Proportionen an einen Sarkophag erinnert; das darunter befindliche Postament ruht auf einer vierstufigen Treppenanlage, die in konzentrischen Kreisen geführt ist. Der durch die unterste Stufe gebildete Kreis wird von einem ornamentierten Pflasterstreifen eingefasst. Die oberste Stufe ist nicht völlig kreisförmig, sondern ihre Trittfläche ist in Fortsetzung der Sockeldiagonalen zu einer rechtwinkligen Ecke bis zur untersten Stufe ausgeweitet, sodaß vier durch die ansteigenden Treppenstufen überschrittene Postamente entstehen. Auf diesen liegen große Steinkugeln, die durch Ketten verbunden sind. Über dem im oberen Abschluß profilierten Postament erhebt sich der Sockel, dessen Kanten als kurze Pilasterstücke interpretiert sind, die einen Triglyphenfries tragen, über dem ein profiliertes Gesims ausläßt. Darüber befindet sich wiederum ein abgestufter Sockelteil, dessen untere Hälfte an den Seiten durch Löwenköpfe und Girlanden geschmückt ist.

Die Vorderseite des Sockels ist aufwendiger gestaltet, sie nimmt auch im Postament die zwei-zeilige Inschrift auf: "WILHELM DEM GROSSEN / DAS TREUE MUENSTERLAND". An der Vorderseite des Sockels befindet sich über der Inschrift eine große Wappenkartusche mit Kaiserkrone, von der Girlanden zu den Seiten der Kartusche geführt sind. Das Gesims ist über der Kartusche verkröpft und als Segmentbogen geformt. Auf diesem Bogen sitzt ein gekrönter Adler mit ausgebreiteten Flügeln, der seinen Kopf nach vorne streckt. Das Haltungsmotiv des Adlers ist m.E. als Schutzgebärde für die Kartusche (mit dem Münsteraner Wappen?) und die darüber angebrachte Kaiserkrone zu interpretieren und nicht als die Darstellung eines die Beute schützenden Adlers anzusehen, wie dies vermutet wurde.⁵⁰⁸ Unter der Kartusche liegt ein Löwen- oder Blattmaskenkopf. Auf eine wichtige ikonographische Komponente, die nur schriftlich überliefert ist, und die bei Über nicht genannt wird, soll hier noch verwiesen werden: "An seinem von Bruno Schmitz entworfenen Sockel ist in einem Bronze-Ornament die

⁵⁰⁷Ursula Über: Stadtbildgestaltung durch Freiplastiken. Paradigma Münster (Westf.), Diss. Münster 1976, S. 56; im angefügten Katalog (Nr.12) nennt sie allerdings als Aufstellungsdatum den 12. August 1897. Das Datum der Denkmalzerstörung konnte ich nicht ermitteln.

⁵⁰⁸Ursula Über: Stadtbildgestaltung durch Freiplastiken. Paradigma Münster (Westf.), Diss. Münster 1976, S. 427

siegreich aus dem Krieg heimkehrende Borussia dargestellt, wie sie von der Germania die Kaiserkrone empfängt."⁵⁰⁹

In der Berliner Plansammlung sind zwei Entwürfe erhalten (Abb. 256, 257), von denen der eine nur die Vorderansicht mit der Kartusche zeigt und sich nur in Einzelheiten von der Ausführung unterscheidet, soweit sich dies nach den erhaltenen Photographien beurteilen läßt. Im Entwurf ist die Kartusche bewegter geformt, der Kopf am unteren Ende ist kleiner, mehr als Bestandteil der Rahmung aufgefaßt und blickt von unten zur Kaiserkrone hoch. In der Ausführung scheint der bewegte Umriß der Kartusche zu einem Oval beruhigt zu sein, auch die Girlanden sind schmaler und gerader. Der zweite Berliner Entwurf zeigt eine Vorderansicht ohne das Standbild und eine Seitenansicht mit Reiterfigur. Hier ist zu erkennen, daß die Kartusche kleiner und auf eine annähernd quadratische Platte mit viertelkreisförmigen Aussparungen in den Ecken gelegt war. Die von einem geflügelten, menschenähnlichen Kopf ausgehenden Girlanden überspannen fast die gesamte Breite des Sockels, bevor sie in nur sehr kurzen Stücken seitlich der Kartusche vor den rustizierten Pilastern herunterhängen. In der Seitenansicht wird eine andere Konzeption des Denkmals und der Denkmalanlage erkennbar. So befindet sich die seitliche Zier unterhalb des Gesimses, und die ganze Seitenfläche ist als Inschrifttafel mit einer vierzeiligen Inschrift benutzt. Und schließlich weist die Eintragung von drei Treppenstufen darauf hin, daß der Denkmalsockel nicht auf einer kreisförmigen Treppenanlage stand oder von ihr umgeben war, sondern daß die (auch anders profilierten) Treppen den vordersten Teil des Sockels frei ließen.

Frankfurt an der Oder, Kaiser-Wilhelm-Platz, 1897(?) (Entwurf)

Für die Gestaltung des Kaiser-Wilhelm-Platzes in Frankfurt an der Oder ist die Autorschaft Bruno Schmitz' nicht nachweisbar. Der einzige Beleg, der auf einen Zusammenhang mit Bruno Schmitz hinweist, ist die Photographie (ca. 16 x 9 cm) einer Zeichnung in Privatbesitz, die eine Ansicht in der Längsachse des Platzes bietet (Abb. 258). Allerdings ist Bruno Schmitz nicht der alleinige Autor dieser Zeichnung, was die schematische Wiedergabe der Baumreihen verdeutlicht, die von dem Gartenarchitekten Emil Schmitz, seinem Bruder, gezeichnet wurden. Von der Hand des Architekten dürften das mittlere Parterre und die architektonisch gerahmte Denkmalanlage im Hintergrund stammen, aber auch hier scheinen Überarbeitungen oder Ergänzungen vorgenommen worden zu sein. Bruno Schmitz hat, "nachdem er die Hauptidee

⁵⁰⁹Ernst Jakob Broicher: Das Kaiser Wilhelm-Denkmal auf Hohensyburg. Festschrift aus Anlaß der Enthüllung dieses Denkmals, Essen 1901, S. 23. An derselben Stelle wird auch der geistige Urheber des Denkmals erwähnt: "Die Stadt Münster verdankt diesen schönen Schmuck vor allem den rastlosen Bemühungen des damaligen Oberpräsidenten der Provinz Westfalen, Sr. Excellenz des Herrn Staatsministers Dr. Dr. Studt."

geliefert hatte, den Entwurf der Firma Hardt und E. Schmitz Gartenarchitektur Düsseldorf zur alleinigen Verwendung überlassen."⁵¹⁰ Die Anlage mit dem Reiterstandbild Wilhelm I. steht auf einer mit Brüstung versehenen rechteckigen oder quadratischen Terrasse, die sich an der Vorderseite in eine gerundete Treppe öffnet. Am hinteren Ende der Denkmalterrasse stehen zwei große Fahnenmasten. Die gesamte Terrasse wird durch eine rund ausschwingende Pergola mit kurzen geraden Ansatzstücken hinterfangen. Die Treppe führt auf eine Terrasse, die in ihrem Abschluß die Bogenform wiederholt und an der Seite durch auf flachen Sockeln liegende Löwen flankiert wird. Im Bogenscheitel befindet sich ein Brunnen mit Kaskade, deren Wasser in ein halbkreisförmiges Bassin vor der Terrasse fällt. In der Längsrichtung schließt sich dann eine Rasenfläche an, die nach den Regeln französischer Gartenanlagen gestaltet ist. Über diese Platzgestaltung habe ich in den Architektur-Fachzeitschriften keinen Bericht gefunden, was vielleicht damit zu erklären ist, daß zu diesem Zeitpunkt nur eine gärtnerische Ausgestaltung vorgesehen war, und daß sich der Gartenarchitekt Emil Schmitz bei seinem Bruder Ratschläge für die Gestaltung einholte. In Frankfurt/Oder wurde das von dem Berliner Bildhauer Max Unger (1854-1918) geschaffene Denkmal für Wilhelm I. im Jahr 1900 eingeweiht. Die hier besprochene Zeichnung könnte mit diesen Planungen in Zusammenhang stehen. Das ausgeführte Reiterstandbild, als dessen Autor nur der Bildhauer Max Unger genannt wird, stand auf einem Sockel, der in Einzelheiten, besonders in der Vorderansicht, sehr stark dem Sockel für das Münsteraner Denkmal ähnelt (Abb. 259).⁵¹¹

Berlin, Denkmal für Otto von Bismarck, 1895 (Entwurf) und 1897 (Entwurf)

Erst nach den als "historische Aussöhnung" gewerteten Besuchen des ehemaligen Reichskanzlers im Berliner Schloß und dem des Kaisers in Friedrichsruh am Jahresanfang 1894 war es möglich, daß sich die öffentliche Bismarck-Verehrung stark ausweitete und ständig an Intensität zunahm. Rechtzeitig zum 80. Geburtstags des "Alten vom Sachsenwalde", am 1. April 1895, war die Möglichkeit gegeben, die Errichtung eines Bismarck-Denkmal vorzuschlagen, ohne in Opposition zum Kaiser zu treten. In vielen Städten entstanden damals Komitees zur Betreuung der Denkmalsangelegenheit, die wichtigste Unternehmung dieser Art bildete wohl der vom Reichstag Anfang 1895 ausgeschriebene Wettbewerb für ein "National-Denkmal" des Reichsgründers vor dem Reichstag in Berlin aufgestellt werden sollte. Schon im Juni hatte die Jury ihr Urteil gefällt. Die Vergabe von zehn ersten, zehn zweiten und zehn drit-

⁵¹⁰ Laut Mitteilung von Herrn Dr. E. Schmitz-Hillebrecht

⁵¹¹ Hierfür gibt es (mindestens) zwei Erklärungsmöglichkeiten: Entweder hat Bruno Schmitz an dem Entwurf für das Frankfurter Denkmal mitgearbeitet oder beide Entwürfe zitieren dasselbe Vorbild. Mögliche Zusammenhänge müssen vorerst ungeklärt bleiben; eine diesbezügliche Anfrage beim Stadtarchiv Frankfurt/Oder blieb unbeantwortet.

ten Preisen entsprach zwar der vorgesehenen Gesamtzahl an zu vergebenden Preisen, die Verteilung läßt jedoch erkennen, daß die Jury keinen der eingereichten Entwürfe als herausragend beurteilt hatte. Immerhin war es Bruno Schmitz und dem Bildhauer Karl Hilgers mit ihrem Entwurf gelungen, einen der zehn ersten Preise zu erhalten. Von diesem Entwurf ist keine Darstellung erhalten. Hermann Muthesius, der im "Centralblatt der Bauverwaltung" die Ausstellung der 94 Wettbewerbsbeiträge besprochen hat, konstatierte für die Mehrheit der Entwürfe völlige Unzulänglichkeit, was die Gestaltung der Figur anging: "Unter den verbleibenden Arbeiten mußte es den Preisrichtern schwer werden, eine genügende Anzahl herauszufinden, bei denen die Anerkennung den Anschein einer Begründung hatte. Was einigermaßen einwandfrei war, wurde zur Unterbringung der dreißig Preise herangezogen. So sieht man verwundert den Lorbeer an Arbeiten geheftet, die sich kaum über das Schülerhafte erheben. Unter den besten Entwürfen sucht man mit Verlangen, aber leider meist vergeblich nach wahrhafter Größe der Auffassung. Man sieht nur redenhaltende Leute, sinnend in die Ferne blickende Denker oder theatralisch dastehende schöne Männer. Viele haben eine bestimmte Szene aus dem Leben Bismarcks gewählt, wie er die Verfassungsurkunde verliest oder wie er eine seiner weltbedeutenden Reden im Reichstage hält: sogar der große Bleistift ist dabei mehrfach herangezogen; glaubt man durch einen solchen äußerlichen Vorgang oder gar mit solchem Beiwerk die Größe dieses Mannes bezeichnen zu können? Andere haben ruhige Stellungen bevorzugt, und in dieser Reihe befinden sich ernste und gute Leistungen, so die Gestalten von Rümann, Hilgers, Schaper und Lessing."⁵¹² Auch bei der Gestaltung der Sockel konnte Muthesius nur die mäßige Leistung beklagen: "Bei der Mehrzahl der Entwürfe steht es mit dem allgemeinen Aufbau ebenso schlimm, als mit der oben angebrachten Gestalt. Die architektonisch oft recht mißrathenen Unterbauten und das umgebende Beiwerk sind ohne großes Bedenken und ohne sich der Schwierigkeiten, die der Standort mit sich bringt, bewußt zu werden, in der bei Bildhauern üblichen Weise hingestellt. Da sehen wir die Elsässerin, als nackte Figur mit einer Bandschleife im Haar, den Helgoländer (?) mit Wasserstiefeln, wie er dem Hochländer die Hand schüttelt, den Krieger im Verein mit dem Schnitter, dann sinnbildliche Gestalten in bunter Vermischung mit Wirklichkeitsfiguren, in naiver Mißachtung höherer Stilgesetze, wie es gerade kam, angeklebt. Alles was der Künstler auf dem Herzen hatte, hat er hier ausgeschüttet; der Bismarck oben ist nur Raumausfüllung, seine geschichtliche Bedeutung wird unten klargemacht. Das ist die Art der Mehrzahl der Entwürfe, die die Ausstellung vorführt. Daneben sind jedoch in Bezug auf den Unterbau auch vortreffliche Leistungen zu verzeichnen. Einer der schönsten Sockel ist wohl derjenige von H. Pfeiffer in Braunschweig für den Bismarck des Bildhauers Echtermeyer. (...) Einfach und edel ist derjenige des Architekten Alfred Grenander für den Bismarck von L. und E. Cauer. Mächtig und breit in großer

⁵¹²Hermann Muthesius: Die Preisbewerbung um ein Bismarck-Denkmal für Berlin, in: CB, 15. Jg., Berlin 1895, S. 287-288, hier S. 287

Auffassung geben sich die Sockel der Entwürfe von Bruno Schmitz und Hilgers."⁵¹³ Der von Muthesius erwähnte Standort war nahe an der rampenartigen Treppenanlage des riesigen Reichstagsgebäudes gelegen, gegen dessen monumentale Kulisse (die Höhe der Säulen allein betrug 16 Meter) jedes Figuren-Denkmal sich nur schwer behaupten konnte. Das veranlaßte den Rezensenten dazu, am Schluß seines Artikels den Vorschlag zu machen, den Standort noch einmal zu überdenken.

Von diesem Entwurf Bruno Schmitz' gibt es keine Abbildungen. Die durch Muthesius gemachten Andeutungen könnten darauf hinweisen, daß der Entwurf demjenigen ähnelte, den Hilgers und Bruno Schmitz bei dem nachfolgenden, engeren Wettbewerb von 1897 vorlegten.

Der Entwurf von 1897

"Der geschäftsführende Ausschuss des Central-Comités zur Errichtung eines National-Denkmal für Seine Durchlaucht den Fürsten von Bismarck"⁵¹⁴ schrieb am 23. Oktober 1896 einen zweiten, engeren Wettbewerb aus. Der Grund für diese erneute Ausschreibung lag aber nicht nur in der zu konstatierenden Durchschnittlichkeit der meisten Entwürfe, sondern dem Kaiser hatte offensichtlich mißfallen, daß die von ihm begünstigten Bildhauer bei der Preisvergabe nicht berücksichtigt worden waren. Zur Wettbewerbsteilnahme wurden die zehn mit dem ersten Preis im Wettbewerb von 1895 ausgezeichneten Bildhauer und Architekten aufgefordert. Darüberhinaus erhielten fünf weitere Bildhauer eine Einladung. Die Auswahl dieser neuen Teilnehmer allein kennzeichnet schon die Einflußnahme des Kaisers, der auch in anderen Wettbewerben, mehr oder weniger öffentlich, seinen Einfluß geltend gemacht hatte, wobei sein Vorgehen bei der Konkurrenz um das Nationaldenkmal für Wilhelm I. noch in guter Erinnerung war. Die fünf speziell Geladenen waren R. Begas, A. Brütt, R. Diez, R. Maison und L. Manzel.

Die Bedingungen griffen im wesentlichen auf die der vorjährigen Ausschreibung zurück. So war die Ausführung des Standbildes in Bronze vorgesehen, ein Reiterstandbild wurde nicht gestattet, "der Fürst sollte in seiner Thätigkeit als Reichskanzler in militärischem Gewande erscheinen", und weiter heißt es in den Konkurrenz-Bedingungen: " Die Motive für die künstlerische Durchbildung des Denkmals, die Bildung des Sockels, seine Abmessungen und Wahl des Materials sind dem Ermessen des Künstlers überlassen. Die Platzfrage anlangend, so soll zwar auch an der früheren Bestimmung festgehalten werden, dass das Denkmal vor der westlichen nach dem Königsplatz gerichteten Hauptfront des Reichstagsgebäudes errichtet werden soll; in-

⁵¹³Ebenda

⁵¹⁴Entwürfe zu dem Denkmal für Seine Durchlaucht den Fürsten Bismarck in der Reichshauptstadt, II. Concurrenz, Berlin 1898, s.p. (S. 2) (=Sammelmappe hervorragender Concurrenz-Entwürfe, Heft XXXII)

dessen soll das Monument nicht in unmittelbarem Anschluss an die Rampe des Reichstagsgebäudes projectirt, sondern im Interesse einer den reichen, zur Verfügung stehenden Mitteln von einhundert Meter, von dem westlichen Portikus des Gebäudes ab gemessen, keinesfalls überschritten werden."⁵¹⁵ Die Entwürfe waren bis zum 1. Mai 1897 einzuliefern und wurden nach der Beurteilung durch die Preisrichter Anfang Oktober in der Kunstakademie ausgestellt. Die dreizehn Jurymitglieder, unter denen sich die Architekten Ende, Schwechten, Kyllmann und Wallot, die Bildhauer Calandrelli und Zumbusch sowie der Maler und Akademiepräsident Becker befanden, votierten einstimmig für den Entwurf von Begas. Er hatte in seinem Entwurf neben der aufgesockelten Hauptfigur auch Assistenzfiguren am Sockelfuß vorgesehen, die vom Rezensenten des "Centralblatts" mitsamt der Sockelgestaltung als "verunglückt" bezeichnet wurden, wogegen er als gelungene Lösung den Entwurf von Hilgers und Schmitz stellte: "Und jener hergebrachte weltkugeltragende Atlas, jenes tigerbändigende Weib sind Effectstücke, die an ein Bismarck-Denkmal nicht passen. Das Standbild des großen Kanzlers bedarf überhaupt des erläutern, dem Volke nicht einmal verständlichen allegorischen Beiwerks nicht. Bismarcks gewaltige Persönlichkeit muß für sich sprechen. Sein Erzbild gehört auf einen Sockel womöglich ohne alle unmittelbare bildnerische Zuthat. Von anderen hervorragenden Bewerbern ist das auch erkannt worden. So haben Hilgers u. Schmitz, die sich zu gemeinsamer Arbeit verbunden haben, das Standbild auf einen lediglich architektonisch behandelten Unterbau gestellt. Auf mächtiger, würfelförmiger Plinthe, in die in großen Buchstaben das eine Wort "Bismarck" eingemeißelt ist, ruht mit frei gebildeter attischer Basis ein kurzer glatter Säulenstumpf, der das Bildwerk trägt. Unter der Plinthe verbreitert sich das Postament zu einem weniger hohen, breit gelagerten Blocke, in den auf allen vier Seiten Sitzbänke eingeschnitten sind und in dessen Ecken sich der Künstler die Köpfe titanenhafter Gestalten in nebelhafter Andeutung eingehauen denkt. Dieser Sockel trifft, obwohl er im Maßstabe zu groß gegriffen ist, im allgemeinen das Richtige und wirkt durch seine Schlichtheit bedeutend."⁵¹⁶ In einer in Berlin aufbewahrten Skizze (Abb. 260) und in der Reproduktion einer Zeichnung (Abb. 261) ist auch die den Sockel umgebende Anlage angedeutet. Relativ gut zu erkennen ist sie in einer Abbildung des Situationsmodells in der anfangs bereits zitierten Publikation⁵¹⁷, die eine Anzahl der Beiträge in einem Tafelwerk zusammenfaßte (Abb. 262); hier ist im Hintergrund die Treppe des Reichstagsgebäudes zu erkennen. Der Sockel stand auf einer flachen Treppenanlage, eine sich anschließende gerade Fläche endete in einer Brüstung, an die jeweils ein halbrundes Bassin grenzte. An der Brüstung waren Figurengruppen vorgesehen, deren Benennung aber

⁵¹⁵Ebenda (S. 3)

⁵¹⁶CB, 17. Jg., Berlin 1897, S. 474

⁵¹⁷Entwürfe zu dem Denkmal für Seine Durchlaucht den Fürsten Bismarck in der Reichshauptstadt, II. Concurrenz, Berlin 1898, Taf. 3 und Taf. 12

nicht überliefert ist. Möglich wären Personifikationen deutscher Länder oder Flüsse, vielleicht aber auch auf Krieg und Frieden bezogene Allegorien.

Die Zeichnungen und das Modell können nur einen ungefähren Eindruck von der tatsächlichen Größe des von Schmitz und Hilgers entwickelten Beitrags vermitteln. Sehr anschaulich wird das Monumentale erst in dem Figurenmodell, wo an der Bank am Fuß des Denkmals eine menschliche Sitzfigur eingefügt ist (Abb. 263). Darüberhinaus ist in diesem Modell die vegetabile Ornamentierung an der Säulenbasis ebenso zu erkennen wie ein weitere umlaufende Inschrift.

Berlin, Siegesallee, Denkmal für Johann-Sigismund (Skulpturen von Peter Breuer), 1898 - 1901

Kaiser Wilhelm II. selbst hatte die Idee, die Siegesallee, die im Tiergarten zwischen Kemperplatz im Süden und dem Königsplatz mit der Siegestsäule im Norden verlief, prunkvoll auszustatten. Der an den Magistrat der Stadt Berlin gerichtete Erlaß war auf seinen Geburtstag, den 27. Januar 1895, datiert. Aus dem Schreiben geht hervor, daß die Fertigstellung zum fünfundsiebenzigjährigen Jubiläum der Reichsgründung beabsichtigt war. Der Erlaß enthielt auch bereits eine allgemeine Konzeption der Anlage: "Als Zeichen Meiner Anerkennung für die Stadt und zur Erinnerung an die ruhmreiche Vergangenheit unseres Vaterlandes will ich daher einen bleibenden Ehrenschnuck für Meine Haupt- und Residenzstadt Berlin stiften, welcher die Entwicklung der vaterländischen Geschichte von der Begründung der Mark Brandenburg bis zur Wiederaufrichtung des Reichs darstellen soll. Mein Plan geht dahin, in der Siegesallee die Marmor-Standbilder der Fürsten Brandenburgs und Preußens, beginnend mit dem Markgrafen Albrecht dem Bären und schließend mit dem Kaiser und König Wilhelm I., und neben ihnen die Bildwerke je eines, für seine Zeit besonders charakteristischen Mannes, sei er Soldat, Staatsmann oder Bürger, in fortlaufender Reihe errichten zu lassen. Die Gesamtausführung will Ich auf Meine Schatulle übernehmen."⁵¹⁸ Ein Jahr später war das Konzept schon recht genau umrissen (Abb.264). Das kaiserliche Vorhaben sah jetzt vor, "daß die ganze Anlage 32 Banknischen umfaßt, die gärtnerisch miteinander verbunden werden. Inmitten der von je zwei candelaberartigen Bildungen flankierten Nischen werden die überlebensgroßen Fürstenstandbilder so aufgestellt, daß man ihrer erst beim dichten Herantreten an die Nische ansichtig wird. Den wirksamen Hintergrund des Ganzen sollen geschnittene Hecken bilden; die vorhandenen Baumreihen bleiben erhalten. Bei festlichen Gelegenheiten soll die Allee einen besonders glänzenden Lichtschmuck tragen. Die ganze Angelegenheit ist vom Kaiser dem Bildhauer Prof. R. Begas in die Hand gelegt, von welchem der Architekt G. Halmhuber mit

⁵¹⁸Zitiert nach: CB, 15. Jg., Berlin 1895, S. 47

der Bearbeitung des baukünstlerischen Theiles der Anlage betraut worden ist."⁵¹⁹ Der Kaiser hatte also die beiden Künstler, die das Nationaldenkmal für Wilhelm I. entworfen hatten, auch für dieses riesige Projekt bestimmt, das für jede Standbildgruppe ungefähr 50.000 Mark erforderte. Aus der Tatsache, daß bereits am 22. März 1898 die ersten drei Gruppen enthüllt wurden⁵²⁰, kann man schließen, daß die Ausführung sehr intensiv vorangetrieben wurde. Insgesamt hatten 27 Bildhauer mit Hilfskräften an den Figurengruppen gearbeitet. Offensichtlich aber hatte der Architekt Gustav Halmhuber nur die allgemeine Grundrißdisposition festgelegt, und daher war es dem Bildhauer auch möglich, für den auszuführenden Entwurf noch einen Architekten hinzuziehen, was im Falle des Denkmals für Johann Sigismund nachweisbar ist. Vielleicht hat auch die große Eile, mit der das Projekt vorangetrieben wurde, die Hinzuziehung anderer Architekten ermöglicht. 1901 wurden die letzten Denkmäler enthüllt, unter ihnen auch das von Breuer unter Mitarbeit von Bruno Schmitz entworfene (Abb. 265). Die Denkmäler wurden und werden meist als Werke der Bildhauerei betrachtet. Die hier getätigte Hervorhebung des architektonischen Anteils Bruno Schmitz' an dieser Gruppe will diese Einordnung nicht falsifizieren, denn tatsächlich war ja die Grundform durch Gustav Halmhuber als Schema festgelegt worden. Die halbrunde Terrasse, auf der sich als Abschluß eine Bank mit hoher Lehne befand, konnte nur in den Einzelheiten frei gestaltet werden. Es war vorgesehen, die Einzelformen des Denkmalsockels, der beiden Büstensockel und der Bank jeweils kunsthistorisch der Regierungszeit der dargestellten Fürsten anzugleichen, was dann - allerdings in unterschiedlicher Deutlichkeit und Detailtreue - auch ausgeführt wurde.

Die von Bruno Schmitz entworfene Nischenarchitektur enthält Anklänge an Dekorationsformen des frühen 17. Jahrhunderts (die Regierungszeit Johann Sigismunds dauerte von 1608 bis 1619), die Anwendung auffälliger Ornamentierung, wie sie an den meisten Gruppen der Siegesallee zu sehen ist, hat Bruno Schmitz allerdings vermieden, auch fehlt der bei fast allen Bänken auftretende Adler als Wangenfüllung (Abb.266). Bruno Schmitz benutzte im wesentlichen glatte Flächen, die durch knappe Profilierung begrenzt und akzentuiert wurden. Als seitlicher Abschluß der Bänke war - wie bei allen anderen Denkmälern der Siegesallee - auf den steinernen Pfosten die Kaiserkrone gelegt, die Wange aber war nicht als ein die Schwingen ausbreitender Adler gestaltet, sondern der konkave Schwung der Lehne ging an der Vorderseite in einen Adlerkopf mit geöffnetem Schnabel über, ein Teil des Lehnenprofils rollte sich am Sockel wieder zu einer Volute ein. Auch der Sockel ist nicht als kleines historistisches Architekturstück gebildet, nur spärlich sind Ornamente verwendet. Die massige Gestalt des Kurfürsten erhielt einen im Vergleich zu den anderen Denkmälern recht niedrigen Sockel.

⁵¹⁹Zitiert nach: CB, 16. Jg., Berlin 1896, S. 76

⁵²⁰Sternfeld: Die Siegesallee. Amtlicher Führer durch die Standbildgruppen, Berlin o.J., S. 6

Die Denkmalarchitektur wird durch glatte Flächen bestimmt, die nur durch Profile begrenzt werden und sehr zurückhaltend ornamentiert sind. Auch sind die Nebenfiguren Graf Fabian zu Dohna und Thomas von dem Knesebeck auf Büsten mit sehr knappem Brustausschnitt reduziert, so daß sich diese Rahmenarchitektur von den meisten anderen abhebt. Bruno Schmitz hat seine Architektur durch Flächen definiert und durch Linien begrenzt, er hat sie nicht als zweites plastisches Element des Denkmals aufgefaßt, sie vielmehr als dessen Folie interpretiert, so daß der Betrachter wohl die Blicke zuerst auf die detaillierte Abbildhaftigkeit des Denkmals richtete. Meines Erachtens hat Bruno Schmitz die Formensprache der Architektur so sehr zurückgenommen, daß sie formal in gewissem Widerspruch zur Denkmalfigur steht.

Obwohl das Denkmal zu der Gruppe der letzten drei im Jahr 1898 vergebenen Aufträge für die Siegesallee gehörte, konnte der Kaiser schon im Jahr 1899 im Atelier des Bildhauers das fertige Modell betrachten. Das Denkmal wurde am 30. August 1901 im Beisein des Kaisers feierlich enthüllt.⁵²¹ Nach der Enthüllung wurde das Denkmal für Johann Sigismund von der kaisertreu-konservativen Presse - Sibylle Einholz führt als Beispiel die "Illustrierte Zeitung" an - als "besonders gelungen"⁵²² hervorgehoben. Doch auch dieses Denkmal, wie die ganze Siegesallee überhaupt, blieb von Kritik und Spott nicht verschont. Gerade in der Siegesallee sahen die Kritiker der kaiserlichen Kunstpolitik einen Höhepunkt dynastischer Verherrlichung, dargestellt in bildhauerischen Leistungen des Mittelmaßes. In einem Aufsatz über Karikaturen zur "Denkmalsinflation" der Kaiserzeit führt Monika Arndt auch eine Karikatur aus der "Jugend" von Arpad Schmidhammer an, in der als Negativbeispiele die Figur des Johann Sigismund und die Figur Ottos des Faulen gezeigt werden, wie sie von zwei schwangeren "Spree-Athenerinnen" betrachtet werden. Der Begleittext lautet: "Unsere Zukunft liegt in der Siegesallee. Im alten Athen betrachteten die jungen Frauen fleißig die Statuen der Akropolis, auf daß sie auch schöne Kinder zur Welt brächten.- Die Spree-Athenerinnen, die unter den Denkmälern der Siegesallee lustwandeln, sollte man daran hindern, das klassische Beispiel nachzuahmen."⁵²³ An anderer Stelle wird die Figur des Johann Sigismund als unförmiger Fettwanst dargestellt (Abb. 267, 268); dies ist als Anspielung auf die anlässlich der Einweihung kolportierte Äußerung des Kaisers, daß dies seiner Majestät "dickster Ahne" sei, zu verstehen.⁵²⁴ Diese beiden satirischen Äußerungen belegen, daß sich die Kritik der Zeitgenossen in erster Linie auf die Figuren, auf den direkt ablesbaren Inhalt der Anlage richtete. Die Architektur wurde als untergeordneter Teil betrachtet. Auch in den Kritiken, die sich über dem

⁵²¹Vgl. Sibylle Einholz: Peter Breuer (1856-1930). Ein Plastiker zwischen Tradition und Moderne, Diss. Berlin 1984, S. 292, Kat. Nr. 63; weiterhin zitiert als: Einholz 1984. Das (beschädigte) Standbild ist erhalten und befindet sich im Lapidarium, Berlin. Die Assistenzfiguren und die Rahmenarchitektur müssen als verloren gelten.

⁵²²Einholz 1984, S. 25 (Anm. 53: Ill. Ztg. Leipzig 1901, S. 339)

⁵²³Monika Arndt: Ehre, wem Ehre gebührt? Karikaturen zur >Denkmalsinflation< der wilhelminischen Zeit, in: Ausstellungskatalog "Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe", Hannover, Wilhelm-Busch-Museum, 7. Oktober bis 16. Dezember 1984 (u. a. Orte), S. 431-440, hier S. 436, Abb. 12

⁵²⁴Victor Laferenz: Die Denkmäler Berlins und der Volkswitz, III. Band, Berlin 1904, S. 75

Niveau des "Volkswitzes" glaubten, wurden im wesentlichen lediglich das selbstherrliche Protzertum, das ästhetische Unvermögen, die unmäßige Selbstherrlichkeit des Kaisers und die durchschnittlichen bildhauerischen Leistungen kritisiert. Weder die Halmhubersche architektonische Gesamtkomposition noch die jeweiligen architektonischen Einzelgestaltungen gerieten in den Blick der Kritik. Die Architektur war hier im wörtlichen Sinne nur noch Trägerin einer Idee. Die Absicht des Kaisers, durch die Errichtung der Siegesallee im Herzen von Berlin - außerhalb des Schlosses - kundzutun, daß die nationale Geschichte durch das Handeln seiner Ahnen entstanden sei, und seine maßlose Selbstüberschätzung, mit der er sich auf diese Art als den Vollender der Geschicke Deutschlands stilisierte, dies forderte die Kritik heraus, nicht unbedingt die äußere Form der Denkmäler, die zudem ja auch schon festgelegt war und nicht durch konkurrierende Ideen - wie etwa in den Wettbewerben - zur Diskussion anregen konnte.

Halle an der Saale, Promenadenring, Denkmal für Kaiser Wilhelm I, 1898-1901

Das Hallenser Komitee zur Errichtung eines Denkmals für Wilhelm I. hatte sich bereits 1896 konstituiert, und nach kurzer Zeit standen dem Komitee 120.000 Mark zur Verfügung, "die in der Bürgerschaft zur Ausführung des üblichen Reiterstandbildes gesammelt (worden) waren."⁵²⁵ Doch Bruno Schmitz wich von dem verbreiteten Schema ab. Der noch in das Jahr 1898 zu datierenden Entwurf ist nicht erhalten, aber aus kurzen Erwähnungen ist zu schließen, daß Bruno Schmitz eine Sitzstatue vorgesehen hatte, die sich in einem "rundtempelartigen Baldachin" befinden sollte. Die Hallenser genehmigten die Errichtung des "eigenartigen architektonischen Denkmals"⁵²⁶, und es sollte schon die Grundsteinlegung stattfinden, als durch einen Spender die Bausumme auf 350.000 Mark aufgestockt wurde. Die Ausarbeitung und Ausführung eines neuen Plans wurde Bruno Schmitz übertragen.

Im Grundriß (Abb. 269) und auch im Aufriß des ausgeführten Denkmals (Abb. 270) lassen sich Reminiszenzen an den Schmitzschen Entwurf für das Berliner Nationaldenkmal erkennen, vor allem das Motiv der die Hauptgruppe hinterfangenden Säulen- oder Pfeilerhalle. Allerdings war Bruno Schmitz durch den Standort vor andere Probleme gestellt, denn das Denkmal war direkt an die alten Wallanlagen gestellt. Der korbogenförmige Grundriß schneidet in die Böschung ein, zwei dreifach abgesetzte Treppenarme führen vom unteren Niveau an der Innenseite der "Pergolen" nach oben zu den Standbildern des Kaisers, Bismarcks und Moltkes von Peter Breuer.⁵²⁷ Durch eine zweite Treppenanlage, die sich hinter den abgetrepten, seit-

⁵²⁵CB, 22. Jg., Berlin 1902, S. 393

⁵²⁶CB, 22. Jg., Berlin 1902, S. 393

⁵²⁷Vgl. Einholz 1984, S. 108-111, Kat. Nr. 62 (S. 290f.)

lich an die Pylonen anschließenden Mauern befand, konnte das auf einer konvexen Ausbuchtung der Hauptterrasse stehende Reiterstandbild erreicht werden. Die zentrale Figurengruppe wird von einer Nischenarchitektur hinterfangen. Der Rundbogen der Nische wird flankiert von zwei rustizierten jonischen Pilastern, die einen Fries tragen, darüber liegt ein attikaähnliches Postament. Die Kalotte der Nische ist mit reliefiertem Schmuck ausgestattet. Dieses Relief in der Apsis stammt, wie die andere Bauplastik auch, von Christian Behrens aus Breslau. Die beiden Arme der geschwungenen Pfeilerhalle bestehen aus drei Achsen, wobei in jeder Achse zwei Säulenpaare eingestellt sind. Die Arme enden in hohen Schmuckpylonen, die durch ihre von Löwen getragenen Trophäen weit über die Nischenarchitektur hinausragen. An der Vorderseite tragen sie in der Sockelzone einen Löwenkopf, der als Wasserspender für einen kleinen Brunnen dient. Über dem Löwenkopf erhebt sich als Wandvorlage ein Obelisk, an dessen Fuß ein Relief angebracht ist, das vor einer aufgehenden Sonne einen Adler mit ausgebreiteten Schwingen im Kampf mit einer Schlange zeigt. In dem durch die Pfeilerhallen umschlossenen Rund- und halbkreisförmig über die Bauflucht des Denkmals hinausragend - breitet sich ein großes Bassin aus, das unter den Standbildern eine mehrfigurige Gruppe aufnimmt: Siegfried erhält von zwei Rheintöchtern Schwert und Krone aus dem Nibelungenschatz, wahrscheinlich nicht nur auf die Schaffung des neuen Reichs anspielend, sondern ebenso auf die "Nibelungentreue" der beiden Palladine Bismarck und Moltke.⁵²⁸

Bruno Schmitz hat auch in diesem Denkmal inhaltsreiche Inschriften anbringen lassen. Am Sockel des Reiterstandbildes stand: "WILHELM DEM GROSSEN", auf dem linken Pylon war zu lesen: "VOM FELS ZUM MEER" sowie die Jahreszahlen "1864-1866", und auf dem rechten: "SUUM CUIQUE" und die Jahreszahlen "1870-1871". Auf dem Fries der Pfeilerhalle stand: "WAS IN GROSSER ZEIT ERRUNGEN, WAHR' ES, KOMMENDES GESCHLECHT". Dieser Fries ist als Band auch um die Pylonen geführt, an deren Vorderseite trägt es die "Kriegsdenkmünze" von 1870/71 und das Eisene Kreuz. In und an der Nischenarchitektur befand sich in Relief überwiegend kaisertümlicher Schmuck: "In der Kuppel wird ein deutsches Reichswappen mit flatterndem Band, auf dem die Worte >Für Kaiser und Reich< eingemeißelt sind, von dem Krönungsmantel umrahmt. Zwei Löwen liegen zum Sprung bereit, dem Feind zu wehren. Kraftvoll wächst ein knorriges Eichengezweig im übrigen Kuppeltheil, noch Platz lassend zu einem Fries, den liebliches und friedliches Ringel-Reihespielen von Kindern mit Löwen ausfüllt. Wuchtig durch horizontalen Abschluß schneidet der Mittelbau gegen den Himmel, umgürtet von einem großen Ornamentband mit Krone, Reichsschwert und Reichsapfel und den Initialen W I; das Eisene Kreuz kehrt im Laubwerk mehrmals wieder."⁵²⁹

⁵²⁸Einholz 1984, S. 110

⁵²⁹Illustrierte Zeitung, Leipzig 1901, S. 305, zitiert nach: Einholz 1984, S. 206 (Anm. 26)

In dieser Schilderung ist nicht enthalten, daß hinter dem deutschen Wappen noch eine aufgehende Sonne dargestellt war.⁵³⁰

Über die verwendeten Materialien gibt es unterschiedliche Angaben, aber unabhängig davon ist festzuhalten, daß Bruno Schmitz die Oberflächen der Einzelteile höchst differenziert gestaltete, um der Anlage auch im Einzelnen ein bewegtes und plastisch durchgebildetes, sehr lebendig wirkendes Äußeres zu geben, wie es in der Schilderung des "Centralblattes" anklingt: "Als Werkstein diente der schöne geflammte schlesische Sandstein aus Bunzlau. Die Kaskadenfiguren sind in festem Cudowaer Sandstein ausgeführt. Eine reiche Abwechslung in der Art der Flächenbehandlung des Sandsteins hat bei dem Denkmal stattgefunden, sodaß das Stoffliche des Steins besonders schön zur Wirkung kommt. So sind z.B. die Säulenschäfte der Halle in gespitzter Arbeit ausgeführt, auch der Echinus des Capitells und das geschweifte Mittelglied des Säulenfußes sind ebenso behandelt, während die kleinen senkrechten Glieder am Capitell und am Säulenfuß senkrechte Scharrirung erhalten haben."⁵³¹

In der damals immer noch anläßlich der Vielzahl neuer großer Denkmäler geführten Auseinandersetzung, ob eine architektonische oder eine bildhauerische Lösung für "große" Denkmäler adäquat sei, spielte das Hallenser Denkmal insofern eine wichtige Rolle, als es in der Fachpublizistik einhellig gelobt wurde. In diesem Denkmal habe es sich gezeigt, "daß nur ein Werk, in welchem die Baukunst die die Gesamtanlage beherrschende Kunst ist auch (...) die Grösse ausdrücken könne, welche in den geschichtlichen Ereignissen liegt, deren Urheber der Kaiser und seine Mitarbeiter waren."⁵³²

Abschließend möchte ich kurz auf die Bewertung dieser Architektur durch Vomm (1979) und Einholz (1984) eingehen. Vomm erkennt in der oben beschriebenen, differenzierten Oberflächenbehandlung der Einzelteile durchaus Qualitäten, aber er kommt zu eine unzutreffenden Beurteilung: "Glatte Säulenschäfte, Gebälke und Brüstungen kontrastieren mit dem lebhaften Relief bossierter Quadern und rustizierter Wandpartien. Der häufige Wechsel der Farbwerte und Oberflächenqualitäten des Steinmaterials erzeugt jene für die Schmitzschen Denkmalsarchitekturen typische urtümliche Wucht."⁵³³ Vermutlich hat Vomm die Stelle aus dem "Centralblatt" überinterpretiert, wenn er von "Farbwechsel" spricht, zumindest ist dies heute nicht mehr feststellbar, denn das im Zweiten Weltkrieg zerstörte Denkmal wurde nach dem Krieg abgetragen. Und mir scheint es, daß gerade die angeführten unterschiedlichen Oberflächenbehandlungen dazu beigetragen haben, daß in diesem Denkmal die Schmitzsche "Wucht" nicht so stark im Vordergrund steht, vielleicht sollte man besser den Begriff "Oberflächen-Dynamik" dafür verwenden. Vomm erwähnt auch einen "vorbereitenden

⁵³⁰CB, 22. Jg., Berlin 1902, S. 394

⁵³¹CB, 22. Jg., Berlin 1902, S. 394

⁵³²DBZ, 35. Jg., Berlin 1901, S. 422, zitiert nach: Vomm 1979, S. 392

⁵³³Vomm 1979, S. 390

Entwurf", in dem die Bauplastik "noch sehr karg" sei. Vermutlich bezieht er sich dabei auf den in der "Berliner Architekturwelt" 1899 abgebildeten Entwurf (Abb. 271), in dem tatsächlich wesentlich weniger Bauplastik zu bemerken ist, als in dem ausgeführten Bau. Später stellt Vomm stilistische Divergenzen zwischen der "schweren Architektur" Bruno Schmitz' und den Figuren Breuers fest, die "von ausgesprochener Klassizität" seien.⁵³⁴ Eine entsprechende Beobachtung macht auch Einholz: "Allerdings wirkte der bauplastische Schmuck nicht unpathetisch, gemessen an der spätklassizistischen Schlichtheit der Standbilder von Breuer."⁵³⁵ Sie erwähnt den Entwurf lediglich in einer Anmerkung als "Modellzeichnung", die den Kaiser noch ohne Kopfbedeckung zeige, denn kurioserweise erhielt der Kaiser erst nach der Einweihung noch einen Helm als Kopfbedeckung.⁵³⁶ Meiner Meinung nach handelt es sich hier nicht um eine vorbereitende Studie oder um eine >Modellzeichnung<, sondern um einen anderen, früheren Planungszustand. Im "Centralblatt" wurde ja berichtet, daß "die Opferwilligkeit eines hochherzigen Halleschen Bürgers zu den Baugeldern noch eine bedeutende Summe hinzufügte und sie im Laufe der weiteren Entwurfsarbeiten und Vorbereitungen auf 350.000 Mark erhöhte."⁵³⁷ Meines Erachtens stellt der Entwurf in seiner reduzierten Formensprache der Architektur diejenige Phase dar, als die Spende zwar bereits eine völlige Neukonzeption im Charakter eines "National-Denkmal" ermöglichte, aber das genaue Ausmaß der Zuwendung noch nicht feststand. Wahrscheinlich war auch bereits ein Bildhauer für die Standbilder zu Rate gezogen worden, denn schon dieser Entwurf zeigt eine Standbildgruppe, die allerdings wesentlich bewegter ist als die spätere von Breuer⁵³⁸, und insofern auch mit der sie umgebenden Architektur in der Formensprache des Barock besser übereinstimmt. Die Verwendung des Sinnspruchs vom Denkmal am Deutschen Eck in Koblenz: "NIMMER WIRD DAS REICH ZERSTOERET, WENN IHR EINIG SEID UND TREU" bekundete die Absicht Bruno Schmitz', auch dieses Denkmal ikonographisch detailliert durchzuarbeiten, wie es die Ausführung dann ja auch zeigte. Schließlich war es ihm gelungen, einige Ideen formaler und inhaltlicher Natur auszuführen, die er bei früheren Wettbewerben formuliert hatte, ohne sie verwirklichen zu können.

⁵³⁴Vomm 1979, S. 391

⁵³⁵Einholz 1984, S. 111

⁵³⁶Einholz 1984, S. 206 (Anm. 27)

⁵³⁷CB, 22. Jg., Berlin 1902, S. 393

⁵³⁸Einholz 1984 äußert sich in stilistischer Hinsicht nicht zu den Figuren dieses Entwurfs.

Köln (ehem. Deutscher Ring), Denkmal für Kaiser Friedrich III., 1898-1903

Im Juli 1896 wurde bereits aufgrund eines Aufrufs damit begonnen, Geld für ein Denkmal Kaiser Friedrichs III. zu sammeln, das man zunächst auf dem Hansaplatz errichten wollte.⁵³⁹ In der ersten Ankündigung des Wettbewerbs aus dem Jahr 1897 war der Standort am Deutschen Ring festgelegt und es wurden die drei Preise von 3.000, 2.000 und 1.000 Mark genannt. Dabei wurde einschränkend erklärt, daß der Wettbewerb "auf in der preussischen Rheinprovinz lebende oder daselbst geborene Bildhauer beschränkt" sei.⁵⁴⁰ Das führte zu der Auffassung, daß der Entwurf des Denkmals wohl unter der Leitung des Bildhauers entstanden sei: "Peter Breuer nahm an der Konkurrenz zusammen mit dem Architekten Bruno Schmitz, der den Sockel konzipiert hatte, teil."⁵⁴¹ Diese beiläufige Erwähnung des Architekten und die Reduktion der Denkmalanlage auf den Sockel entspricht den Gegebenheiten der damaligen Situation wohl nicht. Schmitz hatte ja bereits in Halle mit Breuer erfolgreich zusammengearbeitet, wo die Gestaltung der Gesamtanlage auch in den Händen des Architekten gelegen hatte. Eine Federführung des Bildhauers - und sei sie nur auf dem Papier gestanden - war gar nicht erforderlich gewesen, was noch zu zeigen sein wird. Wir können davon ausgehen, daß der Entwurf der Gesamtanlage von Bruno Schmitz stammt, denn kurz nach dem Erscheinen der ersten Meldung, die auch das Ende des Wettbewerbs auf den 15. Februar 1899 festlegte, wurde sie in der Fachpresse korrigiert: "Es dürfen alle rheinischen Künstler, also auch Architekten usw. an dem Wettbewerbe theilnehmen. Dem Künstler ist überlassen, zu einer Darstellung ein Reiterstandbild oder einen architektonischen Aufbau oder eine Vereinigung beider zu wählen", hieß es im "Centralblatt"⁵⁴², und die "Deutsche Bauzeitung" teilte recht deutlich mit, "dass der Wettbewerb keineswegs auf rheinische Bildhauer beschränkt, sondern allen Angehörigen des deutschen Reichs, welche in der Rheinprovinz wohnen oder in derselben geboren sind, zugänglich ist. Für Architekten liegt eine Betheiligung um so näher, als die Möglichkeit einer Lösung in Gestalt eines mit einem Bilde des Kaisers geschmückten architektonischen Aufbaues ausdrücklich vorgesehen ist."⁵⁴³ Es ist also festzuhalten, daß dieser Wettbewerb keine Ausnahme zu den meisten Konkurrenzen dieser Größenordnung darstellte, daß Architekten gemeinsam mit Bildhauern aufgerufen waren, ein Reiterstandbild für den Kaiser Friedrich III. zu entwerfen. Die zur Verfügung stehende Summe von 124.000 Mark erforderte ja geradezu eine aufwendigere Ausführung mit architektonischer Gestaltung. In die Jury waren die Kölner Architekten Pflaume, Stübgen und Heimann sowie die Bildhauer

⁵³⁹J. Theele: Denkmäler und Brunnen, in: Hermann Wieger (Hg.): Handbuch von Köln, Köln 1925, S. 225-251, hier S. 231 (Abb. S. 232)

⁵⁴⁰DBZ, 32. Jg., Berlin 1898, S. 468

⁵⁴¹Einholz 1984, S. 120

⁵⁴²CB, 18. Jg., Berlin 1898, S. 528

⁵⁴³DBZ, 32. Jg., Berlin 1898, S. 552

Janssen/Düsseldorf und Volz/Karlsruhe berufen worden.⁵⁴⁴ Die Jury tagte im Januar 1899 und hatte ihr Urteil über 23 Einsendungen zu fällen; sie vergab den ersten Preis an den Kölner Bildhauer Albermann, den zweiten an die Bildhauer Dorrenbach und Stockmann gemeinsam mit dem Architekten Kirsch/ alle Köln; mit dem dritten Preis wurden der Bildhauer Peter Breuer und Bruno Schmitz ausgezeichnet.⁵⁴⁵ Kurz nach Bekanntgabe des Urteils wurde der Schiedsspruch von einer Gruppe der Teilnehmer angefochten: "Das Urtheil der Jury ist nicht programmässig zustande gekommen, indem der im Programm genannte Hr. Geh. Brth. Stübben-Köln nicht an der Berathung und der Abstimmung des Preisgerichts theilgenommen hat. Dieser Ausfall ist für die Betheiligten um so wichtiger, als gerade Hr. Stübben als Schöpfer des Denkmalplatzes und der ganzen Neustadt Köln als einer der berufensten Preisrichter für den vorliegenden Wettbewerb erscheint, dessen Mitwirkung in der Jury von einschneidender Bedeutung hätte werden müssen. Die Interessen der Betheiligten sind daher durch die stattgefundene, unvollständige und programmwidrige Tagung des Preisgerichts verletzt ; sie erheben nachdrücklichst gegen das ergangene Urtheil Einspruch."⁵⁴⁶ Dem Abdruck dieses Künstlerprotests, dessen Autoren nicht genannt werden, stimmte die "Deutsche Bauzeitung" zu und erwähnt auch noch andere Unstimmigkeiten: "Auch inbezug auf die weitere Behandlung des Wettbewerbs werden Klagen laut. Die Modelle waren in zwei räumlich weit von einander getrennten Lokalen ausgestellt (mindestens 10 Minuten zu gehen), was den Vergleich sehr erschwerte."⁵⁴⁷ Das Denkmal-Komitee wandte sich daraufhin an die >allerhöchste Stelle<, den Kaiser, und bat ihn, den Albermannschen Entwurf zu bestätigen. Erst im Oktober 1899 antwortete der Kaiser, daß ihm nicht der Entwurf Albermanns, sondern derjenige Breuers am besten gefiele, da dieser "die Würde und ritterliche Gestalt des Verewigten ausgezeichnet zum Ausdruck bringe."⁵⁴⁸ Diese Urteil scheint erstaunlich, denn Breuer hat in dem Reiterstandbild sich sehr weit von seinem Lehrer Begas gelöst und sich der Richtung des Hildebrandschen Formenkanons genähert.⁵⁴⁹ Möglicherweise unterstützte die bevorzugte Stellung Breuers zum Kaiser diese Entscheidung, aber sehr wahrscheinlich spielten auch noch andere Überlegungen Wilhelms II. eine Rolle, worauf Einholt sehr einleuchtend hingewiesen hat: "Es ist bekannt, daß Wilhelm II. ein sehr gespanntes Verhältnis zu seinem Vater hatte und nicht übermäßig daran interessiert war, das Andenken des >100 Tage-Kaisers< zu fördern. Vielleicht kam die distanzierte Auffassung des Breuerschen Denkmalentwurfs seiner Vorstellung entgegen."⁵⁵⁰ Der Kaiser schlug noch einige Änderungen vor, z.B. Helm

⁵⁴⁴CB, 18. Jg., Berlin 1898, S. 528

⁵⁴⁵CB, 19. Jg., Berlin 1899, S. 108

⁵⁴⁶DBZ, 33. Jg., Berlin 1899, S. 115

⁵⁴⁷Ebenda

⁵⁴⁸Kunst-Halle, 9. Jg., Berlin 1903/1904, S. 23, zitiert nach: Einholt 1984, S. 120, (Anm. 51, S. 208)

⁵⁴⁹Wolfgang Vomm: Denkmäler für Herrscher, in: Eduard Trier und Willy Weyres (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Band 4: Plastik, Düsseldorf 1980, S. 213-247, hier S. 234

⁵⁵⁰Einholt 1984, S. 121

statt Lorbeerkranz, die der Bildhauer in einen zweiten Entwurf einarbeitete. Friedrich III. wurde in dem Denkmal als erfolgreicher Feldherr - er galt als Sieger von Königgrätz - dargestellt, der er als >ewiger Kronprinz< gewesen war, und nicht als Kaiser; diese Darstellung geht bis in Details, so "trägt er den Orden >Pour le mérite<, den ihm sein Vater Wilhelm I. nach dem Sieg von Königgrätz verliehen hatte - nicht den Hohenzollernschen Hausorden."⁵⁵¹ Das Denkmal wurde am 1. Oktober 1903 eingeweiht. Während des Zweiten Weltkriegs wurde das Dekmal für Rüstungszwecke eingeschmolzen.⁵⁵²

Das Reiterstandbild für Friedrich III. in Köln faßte Bruno Schmitz mit einer niedrigen Mauer ein, um einerseits das Denkmal dadurch mit einem eigenen Bereich zu versehen und es aus der sehr großen Platzfläche ausgrenzend hervorzuheben, andererseits erhielt der Platz dadurch auch eine gegliederte Mitte (Abb. 272). Die dreiflügelige Maueranlage umgibt das Denkmal im Abstand von einigen Metern; die Innenseite der Mauer ist nach unten ausgeschwungen und trägt eine umlaufende Steinbank, die mehrmals durch Pfosten mit Adlerreliefs unterbrochen wird. Die historischen Aufnahmen des Denkmals lassen die zurückliegenden Ecken der Maueranlage nicht erkennen, eine Abrundung oder Abschrägung ist nicht auszuschließen. Die nach vorne stoßenden Mauerköpfe sind als querrrechteckige Blöcke gebildet, die an der Vorderseite das Relief einer großen Fratze tragen, aus deren Maul Wasser in das im Halbkreis vorgelagerte Bassin quillt (Abb. 273).

Die Fläche, auf der das Denkmal steht, ist über drei Stufen zu erreichen, die zwischen den beiden Mauerköpfen in Viertelkreisbogen nach vorne treten (Abb. 274). Die Fläche ist mit Ornamentpflasterung in verschiedenen Farben geschmückt. Der Sockel des Denkmals ist schmal und hoch, verzichtet weitgehend auf ornamentale Details. An der leicht vorgewölbten Vorderseite befindet sich oben die Inschrift "FRIEDRICH III." in Reliefbuchstaben, seitlich stützen in derselben Höhe das aus Viertelstab und Band bestehende Abschlußgesims zwei Löwenköpfe, die auch als Kapitell zweier pilasterartiger Vertikalbänder an beiden Seiten des Sockels zu interpretieren sind. Das Denkmal wurde im Zweiten Weltkrieg eingeschmolzen. Der Verzicht auf kleinteilige Schmuckformen und der straff gehaltene Schnitt der Mauern und des Sockels lassen erkennen, daß Bruno Schmitz - ausgehend von Grundformen der Spätrenaissance und des Barock - in diesen Jahren die Suche nach seinem eigenen Stil begonnen hat, die ihn schließlich zu recht klar und nüchtern wirkenden Bauten brachte, deren klassizistisch anmutende Erscheinungsweise eine gewisse Ähnlichkeit mit der vom Deutschen Werkbund geforderten Architektur hat.

⁵⁵¹Ebenda

⁵⁵²Einhold 1984, S. 295

Berlin, "Platz Z" (heute: Victoria-Luise-Platz), 1898 (Entwurf)

Die Ausschreibung für diese Platzgestaltung durch die "Berliner Bodengesellschaft" wurde seitens der Fachpresse gelobt, da ja in der Regel solche Planungen nicht öffentlich ausgeschrieben wurden: "Während bisher solche Anlagen im Schosse der Verwaltung bearbeitet wurden, und die öffentliche Kritik dabei erst einsetzen konnte, als es zu spät war, wurde hier einmal die Künstlerschaft befragt und die schwierige Frage somit zur öffentlichen Diskussion gestellt."⁵⁵³ Anscheinend war die Jury aber nicht mehrheitlich mit Architekten besetzt, denn die Besprechung in der "Berliner Architekturwelt" beginnt mit einer allgemeinen Kritik des Jury-Wesens. Diese Kritik scheint sich aber speziell auf diese Jury bezogen zu haben, denn am Ende der Besprechung wird erwähnt, daß nach dem Abgabetermin, dem 1. November 1898, der Wettbewerb noch einmal bis zum 1. Dezember verlängert worden sei. In der Kritik selbst wird dann deutlich gemacht, daß die Jury nur schwächere Entwürfe prämiert, dagegen die besten überhaupt nicht gewürdigt habe. Für den Rezensenten der "Berliner Architekturwelt" war der Entwurf der Firma Hardt & Schmitz/Düsseldorf, der unter Mitarbeit von Bruno Schmitz entstanden war, entschieden der beste (Abb. 275).

Der Platz hat die Form eines verzogenen Sechsecks (Abb. 276) mit jeweils einer Straßeneinmündung in jeder Ecke. Der Schmitzsche Entwurf hat die Auffassung der "Berliner Architekturwelt" verarbeitet, die in diesem Blatt anlässlich der Ankündigung des Wettbewerbs geäußert worden war: "Ein Platz aber, wie der gegebene, der durch Kreuzung mehrerer Verkehrswege entstanden ist, muss zunächst nach praktischen Gesichtspunkten geteilt werden, er darf unter keinen Umständen ein Verkehrshindernis für den Fußgänger bilden."⁵⁵⁴ Da aber die Jury offensichtlich eine geschlossene Parkanlage favorisierte, hatten die "moderneren" Vorschläge keinen Preis erhalten. Die "Berliner Architekturwelt", die erklärtermaßen "moderne" Berliner Architektur vorstellen wollte, und zur Wettbewerbszeit gerade im ersten Jahrgang stand, hob den Entwurf der Firma Schmitz hervor: "Das vornehmste unter den eingegangenen Projekten ist ohne Frage das mit dem Kennwort >Monte bello<, das schon durch seinen grosszügigen, >schnittigen< Grundriss besticht. Die Strassenachsen sind folgerichtig durchgeführt, und der Hauptstrassenzug, die Motzstrasse, hat eine besonders noble Durchbildung erfahren. Die Längsachsen sind an den Enden des Platzes von monumentalen Lichtträgern flankiert, von welchen aus eine Einfassung von Guirlanden zwischen Kugellorbeern nach der Mitte zu führt. Die Mitte beherrscht ein Obelisk in schlichter, aber nicht trivialer Gestalt. Dieses hochragende Architekturstück, welches für die drei Strassenzüge einen Blickpunkt bildet, erhält durch je eine architektonische Wand auf beiden Seiten der Längsachse eine würdige Einrahmung, welche durch die Eigenthümlichkeit der Kreuzung allerdings eine

⁵⁵³BAW, 1. Jg., Berlin 1899, S. 425

⁵⁵⁴BAW, 1. Jg., Berlin 1899, S. 298

starke Verschiebung erleidet. Diese würde aber in der Ausführung in Verbindung mit den Gebüschgruppen durchaus nicht unangenehm aufgefallen sein. Der Unterbau des Obeliskens passt sich der Längsachse an und würde im Verhältnis zur Breite der Wege durchaus kein Verkehrshindernis verursacht haben. Das Projekt lehrt, in welch' monumentaler Weise selbst ein so ungünstiger Platz wie der vorliegende gestaltet werden kann."⁵⁵⁵ In dieser Beschreibung sind nicht erwähnt zwei segmentbogige, zur Platzwand hin gelegene Ausschnitte in den großen mittleren Trapezflächen. Eine niedrige Brüstung sondert zwei Hermen von der Rasenfläche ab. Über die inhaltliche Bestimmung dieser Skulpturen ließen sich keine Hinweise ermitteln. An den in der Längsachse liegenden Eingängen befinden sich auf Sockeln die großen Bogenlampen. An den Mastenfüßen sind an den Außenseiten gegenständige Löwen angebracht, die halb aufgerichtet sind. Der Obelisk steht auf hohem Sockel, die ganze Anlage ruht auf einem runden Podest. Auf den Ausschwüngen in der Längsachse lagern Figuren, an den beiden anderen Seiten scheinen sich halbkreisförmige Brunnenanlagen zu befinden. Die "architektonischen Wände" sind Pfeilerstellungen, die als Flügel einer zentralen Ädikula aufgefaßt sind. Die Pfeilerwände enden in großen Pfeilern, die einen plastischen Aufsatz tragen. Diese Wände erinnern in ihrer Gesamtanlage an das Koblenzer Denkmal für die Kaiserin Augusta. Die Anlage ist, vielleicht auch durch das Straßensystem bedingt, als strenge axiale Anlage organisiert, die zum größten Teil im Stil eines französischen Gartens bepflanzt ist, in der aber auch an einigen Stellen Büsche und Sträucher zu asymmetrischen Gruppen angeordnet sind, wie sie z.B. hinter den Pfeilerwänden zu erkennen sind. Die den Platz säumenden Baumreihen hatten, neben ihrer gartenbaulichen und städtehygienischen Funktion, auch eine ästhetische: Sie hatten die Aufgabe, die eigenartige Grundrißform des Platzes zu verschleiern oder wenigstens zu mildern. Einige der Motive dieser Platzgestaltung erscheinen wieder, zum Teil in abgewandelter Form, bei späteren Entwürfen Bruno Schmitz' für Platz- und Gartengestaltungen.

Crimmitschau, Bismarckhain (heute: Friedenspark), 1898 (Entwurf)

Die Stadt Crimmitschau plante eine besondere Ehrung des Fürsten Bismarck. Auf dem Areal des alten Friedhofes, der bis zum Jahr 1898 existierte, wollte man einen Park anlegen, der den Namen "Bismarckhain" tragen sollte. Über die genauen Umstände der Ausschreibung waren keine Informationen zu ermitteln. Die Anlage wurde 1899 oder 1900 (nach dem Entwurf eines unbekanntem Autors) fertiggestellt.⁵⁵⁶ Die Beteiligung Bruno Schmitz' an dem Wettbewerb ist

⁵⁵⁵BAW, 1. Jg., Berlin 1899, S. 425

⁵⁵⁶Freundliche Mitteilung von Frau Christa Völkner, Stadtarchivarin in Crimmitschau

durch zwei Briefe an seinen Bruder Emil, den Gartenarchitekten, belegt.⁵⁵⁷ Daraus geht hervor, daß offiziell wohl nur Emil Schmitz, resp. die Firma Hardt & Schmitz/Düsseldorf, an dem Wettbewerb teilnahm. Bruno Schmitz entwarf den architektonischen Teil des Parks und damit wohl auch die grundlegende Gestaltungsidee. Bildliche Darstellungen sind nicht erhalten, deswegen soll im folgenden Bruno Schmitz' eigene Beschreibung des Parks, datiert auf den 15. März 1898, ausführlich zitiert werden: "Die Scizze beruht auf dem Gedanken, eine große Hauptaxe durchzulegen und dieselbe als Cascadensturz, vom hinteren Brunnen ausgehend. Für den Brunnen größeren Styles, wie das Programm sagt, muß ja doch Wasser beschafft werden, und das kann dann sehr gut für den Cascadensturz ausgenützt werden. Es braucht bekanntlich ja nicht viel dazu. Das vordere Terrain würde ich als eine mit Bäumen bestandene Wiese, auf der sich vielleicht auch einige Blumenparterres befinden können, ausbilden, die alten Bäume bleiben alle bestehen. Von dem Hauptdurchgangsweg, der am besten in gerader Richtung gezogen wird, gehen von beiden Eingängen aus zwei geschwungene Wege, leicht rampenartig ansteigend, das Terrain benutzend, ohne alte Bäume zu beanspruchen bis zum Cascadenanfang, woselbst sie sich zu einer Brücke vereinigen, unter der der Cascadensturz durch sich in den der Brücke vorgelagerten Teich ergießt; der Teich muß natürlich in das Gestein eingearbeitet werden, was nicht schwer ist. Die beiden Brückenpfeiler werden mit Gruppen geschmückt; die Brückenpfeiler ruhen auf den sichtbar gemachten Felsen. Innerhalb des großen Bassins weitet sich die letzte Stufe der Cascade noch einmal zwischen Felsenblöcken. Die Cascade ist beiderseits mit dichtem Baum- und Laubwerk, möglichst dunkel eingefäßt, der hintere Theil des Parkes also vollständig waldartig, während nun zu beiden Seiten des Wassersturzes die Wege direct steil ansteigen, wo nöthig mit Stufen unterbrochen, führen zu beiden Seiten durch den Wald weiter ausladende, geschwungene, daher sanfter ansteigende Wege zum oberen Plateau empor, auf dem sich der Brunnen befindet, mit hinterem architectonischen Abschluß in Gestalt einer Pergola oder Säulenstellung mit Ruhebank. Die Pergola oder Säulenreihe ist mit einem Portal in der Mitte versehen, durch das der Weg weiter sich fortsetzt bis ans Ende des Terrains, wo eine hintere Thür sein kann. Die Waldwege zu Seiten der Cascade können in verschiedener Weise geschwungen sein, unter geschickter Benutzung des Terrains, so daß eine sanfte Steigung herauskommt, etwa 6%. Die Brunnenanlage resp. der Kopf der Cascade oben kann auch noch weiter zurückgerückt werden, was kein Fehler ist und nicht mehr kostet, vielleicht sogar bis an die äußerste Grenze des Terrains, sodaß die hintere Pergola mit dem Brunnen auch zugleich ein Hauptmotiv an der hinteren Brädestraße bildet, sie braucht nur einige Meter zurückgerückt werden, auf diese Art wird die Anlage großartig und nutzt das Terrain voll aus und der ganze Park bekommt seinen Gipfelpunkt in dem Brunnen mit der umgebenden Säulenpergola. Die Wege durch den Wald zu Seiten lassen

⁵⁵⁷Die beiden Briefe befinden sich im Besitz von Herrn Dr. E. Schmitz-Hillebrecht.

sich gut ersteigen, und angenehm gestalten. Der vordere Theil des Terrains wird, wie schon erwähnt, mehr englisch - eine große Wiese mit theilweisem Baumbestand. Damit man von der Hauptdstraße die ganze Anlage überschauen kann, besonders von der Crimmitschauer Landstraße aus, und von den beiden Seitenstraßen, hat man dann noch gute Durchblicke mindestens auf die Brückenanlage mit Figurengruppen und Teich! Das ganz vorne gelegene, von der Crimmitschauer Landstraße und dem neuen Durchgangsweg begrenzte Terrain wird als Fortsetzung dieser wiesenartigen Gartenanlage gedacht - praktisch mit einigen Wegen durchzogen - könnte auch in der vorderen Abschlußmauer einen Durchbruch portalartig ausgebildet haben, denn hier ist ein guter Punkt für die Besichtigung." Erst durch den zweiten (undatierten) Brief wird deutlich, daß sich Bruno Schmitz mit dem Crimmitschauer Park nicht nur als einer Gartenanlage auseinandersetzte, sondern daß er sich auch mit der auf Bismarck bezogenen Gestaltung befaßte: "Anbei per Post eine etwas weiter durchgearbeitete Scizze; leider kommt mir die Angelegenheit in meine größte Arbeit, sonst hätte ich die Sache etwas mehr durchgebildet, namentlich die vordere Partie: mit dem Blick auf die Brücke. Die Aufstellung eines Bismarckdenkmals an hervorragendster Stelle des Parkes ist mir noch gelungen. Ich hoffe, Ihr habt noch Zeit, die Zeichnungen gut durchzuarbeiten. (...) Ich habe als Motto nach der Satzung "Guernerini" geschrieben, dies ist der Name des Architecten der berühmten Wilhelmshöher Cascaden-Anlage (bei Cassel)." Einige der Gestaltungsmerkmale hatte Bruno Schmitz bereits für andere Garten- oder Parkanlagen verwendet, z. B. die Zusammenstellung eines "englischen" und eines "französischen" Gartenteils, die Terrasse mit einer Kaskade, die Brückenanlage mit Figuren und die Säulenstellung mit Mittelportal (>Pergola<). Die auf "sichtbar gemachten Felsen" stehenden Brückenpfeilern allerdings verweisen auf den Barbarossa-Hof des Kyffhäuser-Denkmal.

Berlin, Bergmannstraße, Kirchhof Jerusalem- und Neue Kirche, Grabmal Wolff, 1899

Der Entwurf für die Anlage des Familiengrabes Wolff ist klar und einfach aufgebaut (Abb. 277). Über dem durch einfache halbrunde Sandsteinprofile seitlich begrenzten Grabfeld erhebt sich die Rückwand mit der Figur eines geflügelten Mannes. Diese Figur wird von Monika Arndt mit einiger Wahrscheinlichkeit als Chronos identifiziert. Ein zeitgenössischer Bericht aus dem Jahr 1898, der auch nicht auf das Kyffhäuser-Denkmal verweist, benennt die Figur allerdings etwas anders: "Es ist deshalb von Interesse zu hören, daß Prof. Schmitz augenblicklich neben den Vorarbeiten für das Kaiserdenkmal zu Halle a. Saale, mit der Ausführung zweier Erbbegräbnisse für Berliner Kirchhöfe beschäftigt ist. Während das eine, für eine evangelische Familie bestimmt, die wuchtige Formensprache des romanischen Stils zeigt, deren Linien für

die Gestalt des sinnenden Todesengels einen ruhigen Hintergrund bilden,⁵⁵⁸ erinnere das andere Grabmal für den israelitischen Friedhof an einen palästinischen Grabtempel.⁵⁵⁹ Die Figur sitzt breitbeinig in langem Gewand auf einer Steinbank, die an die Rückwand stößt. Diese besteht aus einem dreieckig nach oben abgeschlossenem auszugartigen Mittelteil, der von zwei flachen, waagrecht kurzen Wandstücken flankiert wird. Der Mittelteil enthält eine flache Nische, die durch ein halbrundes Ornamentband eingefasst wird, das auf den zwei horizontalen ornamentalen Schriftbändern der Seitenmauern ruht. In das Bogenfeld ist ein flacher Dreipaß so eingestellt, daß er der Nischenrückwand aufgelegt erscheint. Zwischen dem Dreipaß und dem Ornamentband an der Vorderseite des Giebels befindet sich eine ornamentierte Archivolte. Die Gesamterscheinung der Grabanlage wird durch den Kontrast zwischen glatten Flächen und den reliefierten Teilen der Rückwand ebenso bestimmt wie durch den Gegensatz der klaren, blockhaften Gestaltung der Bank und der seitlichen Einfassungen zu der durchmodellierten Figur des Chronos oder Todesengels mit dem faltenreichen Gewand. Besonders der obere Abschluß der Rückwand ruft durch seine Scharfkantigkeit den Eindruck hervor, als ob es sich um einen Ausschnitt aus einem größeren architektonischen Zusammenhang handele - und in der Tat zeigt der Vergleich mit der Barbarossa-Figur des Kyffhäuser-Denkmal, daß Bruno Schmitz durch die Variierung eines bereits ausgeformten Details des Kaiserdenkmals die großbürgerliche Grabstätte gestaltet hat.⁵⁶⁰ Auch in den anderen Grabmalentwürfen Bruno Schmitz' sind Parallelen vorhanden, die aber mehr allgemeiner Natur sind. Der wie ausgeschnitten erscheinende Giebel könnte auch eine Weiterentwicklung aus dem Entwurf für das Grabmal von Franz Liszt in Bayreuth sein, und das Motiv des von einem Dreieckgiebel überdachten ornamentalen Rundbogens ist auch bei dem Grabmal Hofmann zu finden.

Unna, Bismarckturm, 1899-1900

Die seit 1895 immer stärker werdende Bismarckverehrung führte neben der Errichtung des "Bismarck-Nationaldenkmals" in Berlin auch in vielen anderen Städten zur Bildung von Denkmalinitiativen, wie es das Beispiel von Crimmitschau zeigte. Doch neben diesen relativ aufwendigen Ehrungen standen auch solche bescheideneren Ausmaßes. Die Verehrung des

⁵⁵⁸Die Kunst für Alle, 13. Band, München 1897/1898, S. 362

⁵⁵⁹Wahrscheinlich ist damit die Grablege Aschrott in Berlin-Weißensee gemeint.

⁵⁶⁰Auf diesen Zusammenhang hat bereits Arndt 1978, S. 99 hingewiesen. Hier wird die Ähnlichkeit mit dem "Zurückgreifen auf das Barbarossa-Motiv" erklärt, was m. E. aber die Schmitzsche Vorgehensweise nur zum Teil erfaßt. Abgesehen von der inhaltlichen Veränderung hat Bruno Schmitz m. E. nicht nur ein Motiv abgerufen, sondern er hat das Motiv neu bearbeitet. Dies wird deutlich, wenn man das räumliche Verhältnis von Wand und Figur, die Position der Figur oder auch ihre Gestaltung näher betrachtet. Arndt gibt auch einen Ausschnitt des ausgeführten Grabmals (S. 99, Abb. 41), der dies zu unterstreichen scheint. Bislang war es mir nicht möglich, festzustellen, ob das Grabmal Wolff auf dem Friedhof Jerusalem- und Neue Kirche noch existiert.

Reichskanzlers gewann noch einmal an Intensität und Verbreitung, als der "Ausschuß der deutschen Studentenschaft" am 3. Dezember 1898 in Hamburg beschloß, "sich ans deutsche Volk mit einem Aufruf zu wenden und anzuregen, allüberall, wo dankbar deutsche Herzen schlagen, >Bismarcksäulen< zu errichten."⁵⁶¹ Der Ausschuß ging daran, einen Wettbewerb auszuschreiben, zu dessen Vorbereitung die Studenten den Architekten des Reichstagesgebäudes, Paul Wallot, um Unterstützung baten. Die Ausschreibung sah keine größeren Einschränkungen der Wettbewerbsteilnehmer vor. Den Künstlern war es freigestellt, "die Form einer Säule oder eines anders gestalteten Aufbaues zu wählen. Der obere Teil des Denksteines ist derart auszubilden oder mit einer derartigen Vorrichtung zu versehen, dass an bestimmten Abenden des Jahres oben mächtige Feuer angezündet werden können. Voraussichtlich werden die Denksteine abseits der Städte an weithin sichtbaren Stellen errichtet werden, - es wird deshalb mehr mit einer Fern- als mit einer Nahwirkung zu rechnen sein. Aus diesem Grunde und auch der grossen Härte des Materials wegen erscheint die grösste Einfachheit geboten. Vor allem ist Wert darauf zu legen, dass die Bestimmung des Denksteins in möglichst charakteristischer Gestaltung zum Ausdrucke gelangt."⁵⁶² Als allgemeine Bedingungen wurden im Programm aufgeführt, daß die Herstellungskosten nicht über 20.000 Mark liegen dürften, daß die Höhe mindestens zehn Meter zu betragen habe und daß als "Material härtester, wetterbeständigster deutscher Granit" in ganz einfacher Bearbeitung verwendet werden sollte. Ein für den entwerfenden Künstler nicht unwesentlicher Aspekt wurde am Ende des Ausschreibungstextes noch erwähnt: "Da es voraussichtlich nicht gelingen wird, allorts die Mittel für Denksteine von der bei diesem Wettbewerbe angenommenen Grösse aufzubringen, so ist auch die Errichtung kleinerer Denksteine in Aussicht genommen. Die unmittelbare Verkleinerung eines Entwurfs auf erheblich geringere Abmessungen wird nur in wenigen Fällen möglich sein. Aber es soll erreicht werden, dass alle diese Denksteine, ob gross oder klein, möglichst wenig hinsichtlich der Gesamtform voneinander abweichen. Auf den ersten Blick soll man das Werk als eine >Bismarcksäule< erkennen."⁵⁶³ Dieser Gedanke, den Denkmälern sozusagen Signet-Charakter zu geben, steht zwar letztlich in der Tradition öffentlicher, repräsentativer Herrscherbildnisse, ist aber neu in der Anwendung auf Einzelpersonen nur memorierende Baulichkeiten und wurde in dieser Form hier wohl zum ersten Mal in der Geschichte des neuzeitlichen Denkmals (mit so erfolgreicher Konsequenz) geäußert.⁵⁶⁴ Für den entwerfenden Künstler allerdings konnte dieser Aspekt der Ausschreibung eine unzumutbare Forderung bedeuten. Das "Centralblatt" vertrat deshalb die Auffassung, daß die Preisrichter diesen Passus besser nicht aufgenommen hät-

⁵⁶¹ Albert Leicher: Dreißig Entwürfe der engeren Wahl aus dem Wettbewerb zu den Bismarcksäulen einschließlich der zehn preisgekrönten Entwürfe, Bonn 1899, S. 5, weiterhin zitiert als Leicher 1899.

⁵⁶² Deutsche Konkurrenzen, X. Bd., Leipzig 1899, Heft 3, S. 2

⁵⁶³ Deutsche Konkurrenzen, X. Bd., Leipzig 1899, Heft 3, S. 3

⁵⁶⁴ Die Frage, inwieweit dieses Denken durch moderne Technik und Kommunikationsmöglichkeiten beeinflusst wurde, erforderte eine eigene Untersuchung.

ten.⁵⁶⁵ In der Jury saßen, außer Paul Wallot, als Fachleute Hermann Ende/Berlin, Andreas Meyer/Hamburg, Carl Schäfer/Karlsruhe, Friedrich Thiersch/München; als Vertreter des "Aussschusses" waren die Studenten Paul Bredereck/Berlin, Walter Hoffmann/ Heidelberg und Albert Leicher/Bonn Mitglieder des Preisgerichts. Bis zum Ende des Wettbewerbs, dem 1. April 1899, waren 317 Entwürfe eingereicht worden, die am 21. und 22. April juriiert wurden. Nach zwei Gängen nahm die Jury dreißig Entwürfe in die engere Wahl, und unter diesen wurden die zehn Preisträger ermittelt. Der Entwurf Bruno Schmitz' war nicht unter den prämierten, aber eine gewisse öffentliche Anerkennung wurde den dreißig Entwürfen der engeren Wahl dadurch zuteil, daß sie in Buchform veröffentlicht wurden.⁵⁶⁶ Die Jury empfahl zur Ausführung den Entwurf "Götterdämmerung" von Wilhelm Kreis, der mit drei Entwürfen unter die zehn prämierten gekommen war.

Aus der vorerwähnten Veröffentlichung sind uns die beiden Entwurfsvarianten Bruno Schmitz' bekannt. Der erste Entwurf (Abb. 279) stand unter dem Motto: "Keiner war wohl treuer, reiner,/ Näher stand dem König keiner,/ Doch dem Volke schlug sein Herz."⁵⁶⁷ Der Variante hatte Bruno Schmitz folgenden Merkspruch beigegeben: "Ewig auf den Lippen schweben/ Wird er, wird im Volke leben,/ Besser als in Stein und Erz."⁵⁶⁸ Die Kohlezeichnung zeigt einen stämmigen Turm aus bossiertem Mauerwerk mit sich nach oben verjüngendem Schaft, der auf einem Pyramidenstumpf aufruht. Über diesem als Sockel aufzufassenden Pyramidenstumpf sind die Kanten des Turms in schmale Wandflächen abgeschrägt. Die Überleitung vom vierseitigen Sockel zum achteckigen Turmschaft geschieht durch zwei kleine Dreiecksflächen in Form einer halben (vierseitigen) Pyramide. Über den Spitzen dieser kleinen Pyramiden befindet sich am Fuß des Schaftes ein ornamentiertes Band, das möglicherweise auch einen Schriftzug aufnehmen konnte. Am oberen Ende des Schaftes sind in den breiteren Wandflächen schmale Fensterschlitze eingelassen. Das Achteck des Turms wird durch einen großen Wulst über Zahnschnitt abgeschlossen. Darüber erhebt sich dann auf einem Unterbau ein steinerner Ring, der die Flammenschale aufnimmt. Der Unterbau besteht aus vier ausgeschwungenen Postamenten, die über den schmalen abgeschrägten Wandflächen stehen und jeweils einen zurückgesetzten Segmentbogen einfassen.

Der zweite Entwurf (Abb. 279) weist in der Beschaffenheit des Mauerwerks, bei den Fensterschlitzen am oberen Ende und in den generellen Abmessungen keine Unterschiede auf. Dieser Turm erhebt sich über dem Grundriß eines regelmäßigen Oktogons, der Sockel setzt niedriger an und ist dreimal gestuft. Der obere Abschluß ist etwas anders gestaltet als im ersten Entwurf. Das Wulstgesims über Zahnschnitt scheint auch hier das Achteck abzuschließen, doch

⁵⁶⁵CB, 19. Jg., Berlin 1899, S. 55

⁵⁶⁶Albert Leicher (Einführung): Dreißig Entwürfe der engeren Wahl aus dem Wettbewerb zu den Bismarcksäulen einschließlich der zehn preisgekrönten Entwürfe, Bonn 1899, weiterhin zitiert als: Leicher 1899

⁵⁶⁷Leicher 1899, Tafel XII

⁵⁶⁸Leicher 1899, Tafel XVII

befindet sich direkt darüber eine niedrige Attika, die durch leichte Auftreibungen über den Kanten auch an einen flachen Zinnenkranz erinnert. Auf diesen >Zinnen< ruhen die acht ausschwingenden Postamente der abschließenden Rundscheibe mit der Flammenschale. Insgesamt erscheint diese Variante als etwas schlanker proportioniert und durch die dreifache Stufung auch besser mit der Landschaft verbunden.

In der Publikation des "Ausschusses der deutschen Studentenschaft" ist eine Liste mit über 170 Orten veröffentlicht, an denen bereits Denkmal-Komitees die Errichtung einer "Bismarcksäule" beabsichtigten, darunter ist auch Unna verzeichnet.⁵⁶⁹ In Unna wurde das "Comitee für die Errichtung einer Bismarck-Flammensäule auf der Friedrich-Wilhelms-Höhe"⁵⁷⁰ am 21. Februar 1899, angeregt durch den Aufruf der Studentenschaft,⁵⁷¹ gegründet. Schon die Wortwahl >Bismarck-Flammensäule< läßt erkennen, daß es sich auch in Unna um ein Komitee im Sinne des Aufrufs der deutschen Studentenschaft gehandelt hat. Allerdings hielt sich das Unnaer Komitee nicht an die Empfehlung der Jury, sondern entschied sich nach einer Ausschreibung für den ersten Schmitzschen Entwurf.⁵⁷² Die Baukosten in Höhe von 33.000 Mark konnte das Unnaer Komitee unter dem Vorsitz des Amtsgerichtsrats Seidenstücker nicht alleine aufbringen, und so entschloß man sich, auch bei den umliegenden Gemeinden Geld zu sammeln. Diese Unternehmung war auch deswegen erfolgreich, weil der Turm nicht auf Unnaer Stadtgebiet, sondern auf dem Gebiet der Gemeinde Strickherdicke errichtet werden sollte (Abb. 280). Schon im August 1899 wurde mit Erdaushub und Fundamentierung begonnen. Wohl einmalig in der Geschichte der Bismarcktürme dürfte sein, daß hierfür Steine aus einer mittelalterlichen Stadtmauer (Hertinger Tor/ Unna) verwendet wurden. Ausschlaggebend waren aber nicht inhaltlich-historische Gründe, sondern finanzielle, denn die Stadt Unna stellte diese Steine kostenlos zur Verfügung. Das zur Aufmauerung des Turms notwendige Material stammte aus dem in der Nähe gelegenen Steinbruch in Frömern. Anfang Oktober 1900 war der 19 Meter hohe Turm fertiggestellt, am 18. Oktober fand die Einweihung statt.

⁵⁶⁹Leicher 1899, S. 24

⁵⁷⁰Willy Timm: Ihre Flammen lodern nicht mehr. Bismarcktürme in der ehemaligen Grafschaft Mark - Auch ein Beitrag zum Europäischen Denkmalschutzjahr, in: Der Märker. Heimatblatt für den Bereich der ehem. Grafschaft Mark, 25. Jg., Unna 1976, Heft 2, S. 23-26, hier S. 24; weiterhin zitiert als: Timm 1976

⁵⁷¹Willy Timm: Unna in alten Ansichten Band 2, Zaltbommel 1984, s. p. (Abb. 89, Text)

⁵⁷²Dies und die folgenden Angaben zur Planungs- und Baugeschichte nach Timm 1976, S. 24

C4 Ausgangspunkte: Barock und Jugendstil

Köln, Villa Carl Stollwerck, 1899-1902

Die Mannheimer Bautengruppe als Dokument der Stilsuche, 1886-1916

Wasserturm

Platzanlage

Festhalle "Rosengarten"

Reiß-Museum

Denkmal für Großherzog Friedrich von Baden

Berlin, Charlottenburger Brücke, 1900-1903

Hamburg, Denkmal für Otto von Bismarck, 1901

Köln, Villa Heinrich Stollwerck, 1901-1904

Düsseldorf, Kunst- und Gewerbeausstellung, Pavillon, 1902

Berlin, Grabmal Koner, 1903

Berlin, Grabmal Krause, 1904

St. Louis, Weltausstellung, Deutsches Haus, 1904

Köln, Hardenfuststraße / Volksgartenstraße, Villa Carl Stollwerck, 1899-1902

Der Bauherr dieser Villa war Carl Stollwerck, der gemeinsam mit seinem Bruder Heinrich der Eigentümer eines Kölner Großunternehmens war. Die Firma Stollwerck hatte Bruno Schmitz schon in den Jahren zuvor die Gestaltung von Messe-Pavillons und Einrichtungen von Filialläden in Auftrag gegeben.⁵⁷³ Anscheinend hatte der Architekt mit diesen Arbeiten den Geschmack beider Fabrikanten so gut getroffen, daß sich die Süßigkeiten-Hersteller dazu entschlossen, ihm Entwurf, Planung und Ausführung ihrer Privathäuser anzuvertrauen. Da sie sein künstlerisches Urteil schätzten, beriefen sie ihn auch z.B. in die Jury eines Klebebilder-Wettbewerbs.⁵⁷⁴ Es wurde auch in der Literatur berichtet, daß Bruno Schmitz das "Stollwerckhaus" in Köln, den Hauptgeschäftssitz in der Innenstadt, entworfen habe, was aber nicht den Tatsachen entspricht. Bruno Schmitz hat wohl eine Idee für dieses Warenhaus festgehalten (Abb. 281), die besonders in der Ecklösung und der Form des Dachfusses originelle Erfindungen zeigt. Der heute noch in veränderter Form erhaltene Bau des "Stollwerckhauses" in der Kölner Innenstadt stammt von dem Kölner Architekten Carl Moritz.⁵⁷⁵

Das palastartige Villengebäude ist über einem ungefähr rechteckigen Grundriß errichtet. Zwei Vollgeschosse erheben sich über einem Souterrain (Abb. 282-287). Das Gebäude ist sehr aufwendig komponiert. Ein zentraler Baukörper ist in den meisten Ansichten nicht auf den ersten Blick zu erkennen, vielmehr scheint das Gebäude vor allem in den Straßenansichten aus vielen verschiedenen, ineinander geschobenen Raumkörperteilen zusammengesetzt zu sein, wobei ein teilweise sehr bewegter Umriß und malerische Asymmetrien die Erscheinung bestimmen.

⁵⁷³Albert Hofmann: Bruno Schmitz, in: DBZ, 50. Jg., Berlin 1916, S. 197-199 und S. 242-247, hier S. 246

⁵⁷⁴DBZ, 32. Jg., Berlin 1898, S. 12

⁵⁷⁵Freundlicher Hinweis von Gerhard Dietrich/Köln. Möglicherweise lassen sich hinsichtlich der Arbeit Bruno Schmitz' für die Kölner Firma noch Hinweise und ausführlichere Informationen dem Werkarchiv entnehmen, das aber noch der Sichtung bedarf und mir seinerzeit nicht zugänglich war.

Dieser Eindruck herrscht, wie schon erwähnt, besonders bei den Fassaden der Hardenfust- und der Volksgartenstraße. Die beiden anderen, Fassaden sind flächiger gestaltet und wirken ruhiger (Abb. 286). Als Fassadenmaterialien sind Haustein und Putz kombiniert, wobei der Haustein dominiert.

Die an der Straßenmündung liegende Ecke des Gebäudes ist als auffälliger Bauteil gestaltet. Dieser turmartige Baukörper ist als eigenständiges Element allerdings erst im Dachgeschoß von der Baumasse gesondert, wo er sich von den schrägen und gewölbten Walmdachflächen durch seine Hausteinwände klar absetzt. Eine welsche Haube mit großer Laterne sorgt für die "Überhöhung" dieses Turms, dessen Funktion bei einem Profanbau allenfalls noch in der Aufnahme eines Treppenhauses bestehen könnte, doch befinden sich die Aufgänge in das Obergeschoß in der Diele selbst und in einem rechts daran anschließenden Bauteil. Offensichtlich war diese einem Turm angegliche Bauform von dem Bauherren und dem Architekten als Repräsentationswert herangezogen worden. Auch wird dadurch die Eingangsanlage betont, die in den Winkel zwischen dem Turm und der zur Volksgartenstraße gelegenen Hausseite eingestellt ist. Ein halbrund gewölbtes Vordach aus Kupfer, von einem Freipfeiler gestützt, bietet Schutz vor dem Wetter. Die gerade auf das Portal führende Freitreppe wird in der Mitte von zwei Postamenten mit Löwenmäulern flankiert (Abb. 288-291). Als Zentrum der Volksgartenstraßen-Fassade ist eine vierachsige Wand zu bezeichnen, die im oberen Teil ein großes, bis in die Dachzone hineinragendes Fenster hat, das zur Beleuchtung und zum Schmuck der sich hinter dieser Wand befindlichen Diele dient (Abb. 292). Die Wandfläche ist nach vorne ausgeschwungen, das Traufgesims begleitet den Fensterbogen und bildet so einen kleinen segmentbogigen Giebel, über dem eine reich verzierte, hochovale Lukarne steht. Auf dem Giebel lagern, von Puttengruppen flankiert, zwei weibliche Figuren, Allegorien des Handels und des Reichtums darstellend.⁵⁷⁶ Rechts von diesem Fassadenabschnitt schließt sich im Erdgeschoß eine dreiachsige Loggia an, die eine vom ersten Obergeschoß aus zugängliche Terrasse trägt. Drei der vier Achsen der Hardenfuststraßen-Fassade (Abb. 293) nimmt auf der rechten Seite ein Risalit ein, der im Dachgeschoß von einem geschweiften Giebel mit (nicht näher zu identifizierendem) Skulpturenschmuck abgeschlossen wird. Seitlich wird der Risalit durch Pilaster eingefasst. Die drei Achsen des Erdgeschosses sind asymmetrisch angelegt, da die beiden linken Achsen einen schon im Souterrain ansetzenden ausschwingenden Erker tragen, über dem sich ein Balkon des Obergeschosses befindet. Die Brüstung des Balkons ist von zwei Puttengruppen bevölkert. Die sich links anschließende Achse hat im Souterrain und im Erdgeschoß rundbogige Fenster, deren Rahmung erkerartig nach vorne gebauht ist und auf diese Weise die Gestaltung der Rechteck-Öffnung des Obergeschosses als Tür mit kleinem Austritt ermöglicht. Diese Achse, die links durch einen Pilaster begrenzt wird, ist als Teil des

⁵⁷⁶Vgl. auch: Sabine Michaelis: Studien zu figürlichen Giebelfeldern des 18. und 19. Jahrhunderts, Frankfurt/Bern/Las Vegas/ 1979 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte Bd. 9)

zentralen Baukörpers aufzufassen, dem die verschiedenen Giebel, Risalite, Erker, Balkone und Loggien auf allen Seiten des Gebäudes angegliedert wurden. Den senkrechten Gliederungen großer und kleiner Pilaster, Putzspiegel und vertikaler Achsenbänder stehen als horizontale Elemente das über dem Souterrain um das Gebäude umlaufende breite Sockelgesims (teilweise als Balustrade geformt) und das Traufgesims gegenüber. Eine weitere, mehr flächig wirkende Horizontale bildet der untere Teil der Wandflächengestaltung im Erdgeschoß, der als siebenlagiges Sandsteinband eine massive Sandsteinmauerung vortäuscht und nur an den in Erscheinung tretenden Teilen des zentralen Baukörpers angebracht ist, und der als Sockel für die großen Pilaster zu interpretieren ist. Die Straßenansicht mit ihrer vierteiligen und bewegten Fassadenkomposition erregte nicht nur Bewunderung: "Trotz vieler vortrefflicher Einzelheiten gewährt die Villa Stollwerck in ihrer äußeren Erscheinung keinen reinen Genuss. Es scheint, dass für die schöpferische Kraft, die jene kyklopenhaften Kaiserdenkmäler aufgetürmt, hier der zu Gebote stehende Raum zu eng gewesen. Man hat das Gefühl, als stecke das Gebäude erst noch zur Hälfte im Boden, als müsse es wachsen und sich weiten, um dann auf grösseren Massen und Flächen sein Ornament von strotzender Kraftfülle zu verteilen."⁵⁷⁷

Das Innere und der im französischen Stil angelegte Garten (Abb. 294-296) entschädigten auch den Rezensenten für die Unstimmigkeiten in der äußeren Erscheinung. Im Erdgeschoß gruppierten sich um eine große Diele die Repräsentationsräume mit außergewöhnlich reicher Dekoration. Die Malereien hatte der Berliner Maler Prof. August Unger ausgeführt, die plastische Dekoration stammte von Prof. Christian Behrens in Breslau, mit dem Schmitz am Völkerschlachtdenkmal und auch am Rosengarten zusammenarbeitete. Nach einem kleinen Vestibül (Abb. 297) gelangte man in eine sehr geräumige, zweigeschossige Diele (Abb. 298-301), um die sich die Gesellschaftsräume gruppierten: die "Musikhalle (Abb. 302-306), der "Rote Saal" (Abb. 307-310), der "Weiße Saal", der Speisesaal mit einer anschließenden "Muschelgrotte" (Abb. 311-313) und das Billard- und Rauchzimmer (Abb. 313-316). Im Obergeschoß befanden sich die Privaträume (Abb. 317, 318) und eine Gastwohnung. In der Diele befand sich ein ein großes farbiges Glasfenster (Abb. 301), mit dem Thema "Glaube, Hoffnung, Liebe". Dem Fenster gegenüber lag eine Kaminnische (Abb. 299), über der sich die Inschrift: "Mein Wort und Ehr' - mein Hort und Wehr" befindet. Das ikonographische Programm ist teilweise direkt auf die Bewohner bezogen (Wappen der Geburtsorte Paris und Köln, Personifikationen von Frankreich und Deutschland), teilweise aber auch von allgemeiner Aussage (Jahreszeitenmedaillons). Am aufwendigsten war wohl der Musiksaal ausgestattet, "ein Raum von märchenhaft berauschender Pracht und feierlicher Stimmung", die auch den vom Außenbau nicht überzeugten Rezensenten erfaßte. Dessen Schilderung dieses zentralen Raums sei hier ausführlich zitiert, da einige Gedanken der hier ausgeführten Raumdekoration

⁵⁷⁷Adolf Brüning: Villa Stollwerck, in: BAW, 5. Jg., Berlin 1903, S. 149-178, hier S. 150

im Werk von Bruno Schmitz auch später wieder, allerdings in veränderter Form, verwendet wurden: "Die Wände Onyx, die gewölbte Decke golden, die Apsis, in der ein Flügel seinen Platz hat, mit Goldmosaik und einem Glasfenster von tiefer satter Farbenpracht: die Poesie, umgeben von den zwölf vornehmsten Komponisten, auf einem wundervollen tiefblauen Hintergrund, die realistischen Gestalten der Tondichter verklärt durch die Schönheit der Farben. Die durch zwei quergespannte Rippen geteilte Decke zeigt die Gestalten der Harmonie und des Tanzes, umgeben von den vier Rundbildern mit der Götterdämmerung, Siegfried, Walküre und Rheingold, von Unger in blaugrauen Farbtönen ausgeführt, sodass sie in nebelhaften Umrissen sich von dem goldenen Grunde des Tonnengewölbes abheben. Unterhalb der Decke zieht sich als fortlaufendes Band rings um den Raum der Text des Gesanges aus den Jahreszeiten von Haydn "Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre", darunter die entsprechenden Noten, in den Onyx eingraviert und vergoldet, die einzelnen Sätze unterbrochen durch je eine Lyra. An den Längsseiten des Saales stehen je zwei Ruhebänke, das Gestell aus dunkelbraunem Holz, die Armlehnen in Gestalt ägyptischer Löwen; der dunkelblaue Sammetbezug trägt auf der Rückenlehne gestickte Schwäne. Unmittelbar darüber ist auf den Wänden ein Fries von Putten, die Kränze halten, in Mosaik angebracht, doch so, dass für die großen Flächen, wie die Körper der Putten, der Onyx stehen geblieben ist.(...) Durch geschickte Anbringung von Glühlampen ist auch am Abend dem Fenster seine volle Wirkung gesichert. Andere Birnen sind an der Decke und in der Apsis so verteilt, dass die zauberhafte Märchenstimmung des Raumes, dessen Akustik vorzüglich ist, am Abend noch gesteigert erscheint."⁵⁷⁸ Der "Weiße Saal" enthielt als Deckenschmuck flache Stuckzweige, die an das Bandelwerk des 18. Jahrhunderts erinnern, aber auch deutlich Einflüsse von Jugendstil-Ornamentik belegen. In vier Medaillons waren Kunst und Wissenschaft, Handel und Industrie dargestellt. Der Speisesalon war wieder etwas aufwendiger gestaltet: "Zu hoher Pracht erhebt sich die Dekoration sodann wieder im Speisesaal, der von einem flachen Gewölbe, in das die Stichkappen hineinschneiden, bedeckt ist. Rings um die Wände zieht sich ein grünlackiertes glattes Holzgetäfel, nur die Profilleisten vergoldet, und oben von einem goldenen Mäander begrenzt. Dementsprechend sind auch die Möbel gearbeitet. Die Decke ist in weissem Stuck ausgeführt. In den sechs Zwickeln zwischen den Kappen stehen streng symmetrisch gebildete Frauengestalten in feierlicher Ruhe. Von ihnen gehen Bänder aus, die sich in elegantem Linienspiel über die Decke breiten und in schönem Rhythmus drei Rosetten umkreisen, von denen Beleuchtungskörper mit tropfenförmigem Behang aus opalisierendem Glase herabhängen. Die Mitte der inneren Längsseite beherrscht das Buffet. Die gegenüberliegende Wand trägt in ihrer oberen Hälfte drei grosse rundbogige bunte Fenster. Das mittlere stellt Ceres dar, in die seitlichen Fenster sind Medaillons mit einem säenden und erntendem

⁵⁷⁸Adolf Brüning: Villa Stollwerck, in: BAW, 5. Jg., Berlin 1903, S. 151

Landmann eingelassen."⁵⁷⁹ Die sich an den Speisesaal anschließende Muschelgrotte wurde als Wintergarten benutzt. Ihr Eingang war von zwei Frauengestalten mit Füllhörnern flankiert. Im Billardzimmer befanden sich Tier- und Jagddarstellungen. Die oberen Räume waren insgesamt weniger aufwendig ausgestattet, enthielten aber auch erwähnenswerte Einzelheiten. So hatte das Frühstückszimmer Wandbespannungen mit großflächigen Seidenstickereien von Marie Kirschner. Die Dekoration eines Badezimmers zeigt uns, daß Bruno Schmitz und August Unger nicht sämtliche Dekorationen neu entwickelt haben, sondern daß sie auch auf interessante Erfindungen zurückgriffen (Abb. 317), wie der Vergleich mit einem Textilentwurf Koloman Mosers zeigt (Abb. 319).

Diese palastartige Villa eines Großindustriellen wurde in einem Heft der "Berliner Architekturwelt" ausführlich und wohl als vorbildlich dargestellt, so daß man sich auch heute noch eine ungefähre Vorstellung über das Aussehen des nicht mehr existierenden Gebäudes machen kann. Obwohl der betriebene Aufwand sicherlich sehr groß war und dem heutigen Betrachter das Ergebnis auch als stilisierte Repräsentations-Pracht erscheinen mag, so war das abschließende Urteil A. Brünings in der "Berliner Architekturwelt" doch positiv: "Trotz aller Prachtentfaltung herrscht doch überall der Ausdruck gediegener Vornehmheit ohne jeden aufdringlichen Prunk, eine Wirkung, die ebenso im Sinne des Bauherrn wie des Architekten geschaffen worden ist."⁵⁸⁰

Die Mannheimer Bautengruppe als Dokument der Stilsuche, 1886-1916

Die Entwicklung Mannheims im 19. Jahrhundert zur Industrie- und Großstadt bildete, wie in vielen anderen Städten im Deutschen Reich, die Grundlage für umfassende Veränderungen. Der wirtschaftliche Aufschwung und Ausbau der Stadt (z.B. Hafenerweiterung und Neubau von Fabriken) brachte unausweichlich die Neuordnung des Stadtbildes, auch in den Wohnbereichen, mit sich. Der einst schützende Mauerring der Residenzstadt aus dem 18. Jahrhundert war nun zur behindernden Fessel geworden.

Die nachstehenden Ausführungen zeigen, daß der gesamte Friedrichsplatz nicht, wie häufig angenommen wurde (und wird), das Ergebnis einer einheitlichen und geschlossenen Planung war, sondern daß er erst nach mehreren Planänderungen sein heute noch weitgehend erhaltenes Aussehen bekam. In die Darstellung wurden auch Projekte mit aufgenommen, die nicht oder nur teilweise ausgeführt wurden. Auf diese Weise wird nicht nur anschaulich, daß der Entwerfer der Anlage eine Platzanlage plante, die trotz der jahrelangen Bau- und Planungszeit doch auf eine einheitliche Gesamtanlage hinauswollte, sondern man kann durch die

⁵⁷⁹ Adolf Brüning: Villa Stollwerck, in: BAW, 5. Jg., Berlin 1903, S. 152

⁵⁸⁰ Adolf Brüning: Villa Stollwerck, in: BAW, 5. Jg., Berlin 1903, S. 152

Einbeziehung der lediglich projektierten Teile der Anlage auch ein Bild von der Vorstellung schaffen, die sich die Bürger der Stadt Mannheim während des Kaiserreiches von der idealen Ausgestaltung ihres Schmuckplatzes machten.⁵⁸¹

Der Wasserturm von Georg Halmhuber (1886-1889)

Der Bau eines Wasserwerkes zur regelmäßigen Abgabe von Wasser in großen Mengen war in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts für die beständig wachsende Stadt Mannheim immer notwendiger geworden. Schließlich wurde 1882 als Spezialist der österreichische Ingenieur Oskar Smreker (1854-1935) mit der Planung eines Wasserwerkes beauftragt.⁵⁸²

Eine Stelle auf dem der Stadt im Osten vorgelagerten und von alters her als Viehweide genutzten Gelände wählte der Ingenieur aus praktischen Überlegungen zum Standort für das "Hochreservoir", wie er den künftigen Wasserturm ganz sachlich mit einem technischen Ausdruck belegte.⁵⁸³

Im September 1885 wurde vom Stadtrat ein Wettbewerb ausgeschrieben⁵⁸⁴, an dem sich 74 Architekten beteiligten. Als Preisrichter fungierten Prof. Joseph Durm/Karlsruhe (1837-1919) und Christian Friedrich Leins/Stuttgart (1814-1892). Den ersten Preis gaben die Juroren einem Entwurf mit dem lateinischen Motto "Ars longa, vita brevis", der von dem jungen Stuttgarter Architekten Gustav Halmhuber (1862-1936) stammte, einem ehemaligen Schüler von Leins. Auf diesem farbig aquarellierten Entwurf (Abb. 320), der sich heute in der Verwaltung der Mannheimer Energieversorgungsbetriebe befindet, ist ein monumentaler Rundturm zu sehen, der in freier Landschaft steht, was dem damaligen Zustand des noch unbebauten Areals entsprach. Auffällig ist die Ausführung der gesamten Fassade in gelbem Sandstein. Die Fassaden der vielerorts errichteten Wassertürme waren damals selten in Haustein ausgeführt, sondern meistens in Backstein, in Putz oder in einer Kombination verschiedener Materialien;⁵⁸⁵ die einfacheren Materialien unterstrichen den Charakter eines technischen Zweckbaus. Der ca. 60 Meter hohe Turm ist gegliedert in vier Geschosse bzw. Zonen:

⁵⁸¹Das Kapitel über die Mannheimer Bauten Bruno Schmitz' ist eine veränderte und erweiterte Fassung meines Aufsatzes: Viehweide, Wasserturm und Schmuckplatz. Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte des Mannheimer Friedrichsplatzes und seiner Bauten 1885-1918, in: Ausstellungskatalog "Jugendstil. Architektur um 1900 in Mannheim", Städtische Kunsthalle Mannheim und Badische Kommunale Landesbank, 17. September bis 3. November 1985, S. 189-223.

⁵⁸²Vgl. Gustaf Jacob: Der Wasserturm und sein Architekt, in: Mannheimer Hefte 1956, H. 2, S. 19-24

⁵⁸³Vgl. StadtA Mannheim, Vorlage zur Sitzung des Bürgerausschusses vom 14./15. Sept. 1885. Die eigentlichen Wassergewinnungsanlagen befanden sich im Norden außerhalb des Stadtgebietes im Käfertaler Gemeindewald; der Wasserturm war notwendig als Ausgleichsbehälter bei Abgabeschwankungen.

⁵⁸⁴StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1885, Nr. 3425

⁵⁸⁵Vgl. Bernhard und Hilla Becher: Die Architektur der Förder- und Wassertürme, München 1971 (=Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 13)

1. Sockelgeschoß aus Bossenquadern mit Freitreppen und Umgang.
2. Sich nach oben verjüngendes Hauptgeschoß aus glatt behauenen Steinen mit zehn Pilastern toskanischer Ordnung, die Segmentgiebel tragen. Darüber befindet sich ein Bandgesims mit jeweils einem Löwenkopf über den Pilastern.
3. Tambour mit Putten-Girlanden-Fries, Gesims und abschließender Attika.
4. Kegeldach mit zwei Dachfensterreihen und einer Volutenlaterne, auf der eine aus Kupfer getriebene Figur steht.

Als im Dezember 1885 die Pläne (Abb. 321, 322) im Rathaus der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, erhoben sich Gegenstimmen: das Bauwerk sei für einen Wasserturm zu aufwendig, und außerdem sei es für den vorgesehenen Platz zu monumental. Ingenieur Smreker bestand aber aus technischen Gründen auf dem von ihm ausgewählten Standort am Rande der damaligen Stadt. Am 23. Dezember faßte der Stadtrat einen dementsprechenden Beschluß.⁵⁸⁶ Vor dem Baubeginn jedoch sollte der Architekt noch Änderungen vornehmen. Diesem Wunsch kam Halmhuber durch Vorlage eines heute verlorenen Gipsmodells im März 1886 nach.⁵⁸⁷ Im wesentlichen erfolgten drei Änderungen: Der asymmetrische Treppenturm wurde beseitigt, indem die Treppe ins Innere des Turms verlegt wurde. Eine zweite Fensterreihe wurde in das Hauptgeschoß eingefügt, und die Kugeln am Beginn der Treppenbalustrade wurden durch Sphingen ersetzt.

Die Bauzeit zog sich in die Länge, da Halmhuber schon vor Baubeginn nach Berlin gezogen war und die angeforderten Detailpläne nicht schickte. Vor dem Wasserturm wurde ein Bassin mit Fontäne angelegt; in den vier halbkreisförmigen Ausbuchtungen wurden 1894 zwei gleiche weibliche und zwei gleiche männliche Meerwesen aus Galvano-Bronze eingesetzt.⁵⁸⁸

Den Entwurf und die Modelle für den Puttenfries des Turms erstellte der Berliner Bildhauer Ernst Westpfahl (1851-1926), die Abschlußfigur über der Turmlaterne entwarf der Bildhauer Johannes Hoffart (1851-1921). Mit dem Anbringen dieser Figur im August 1889 war das Gebäude fertiggestellt und die Bausumme mittlerweile auf das Doppelte des Voranschlags, nämlich auf ca. 400.000 Mark, gestiegen. Die Figur stellt Amphitrite, die Frau des griechischen Meeresherrn Poseidon dar, und auf den Türmchen des Sockelgeschosses bläst ihr Sohn Triton in eine Muschel, damit an seinen Sieg über den Herausforderer Misenos erinnernd. Diese antiken Wassergottheiten sollen wohl als Garanten für gleichbleibend gute Versorgung der Bürger mit Wasser stehen. Die den Zugang zum Wasserturm flankierenden Sphingen sind als Wächterfiguren aufzufassen; in dieser Funktion wurden sie schon in barocken Anlagen (z. B. Wien, Belvedere-Park) aufgestellt.⁵⁸⁹

⁵⁸⁶Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1885, Nr. 4910

⁵⁸⁷StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1886, Nr. 1541

⁵⁸⁸StadtA Mannheim, Vorlage zur Sitzung des Bürgerausschusses vom 20. Februar 1894

⁵⁸⁹Vgl. Heinz Demisch: Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 1977, S. 178f.

Es sind zwar keine Abbildungen anderer, zu dem Wettbewerb eingereichter Entwürfe erhalten, doch kennzeichnet schon allein die Auswahl eines Baus mit Haustein-Fassade das Bestreben der Mannheimer Bürger, durch ein stattliches und eindruckvolles Gebäude an ihre Leistung zu erinnern. Darüber hinaus kann der Bau mit seiner monumentalen und prächtigen, die Formensprache des Barocks aufgreifenden Architektur das bürgerlichen Selbstbewußtsein auf repräsentative Weise ausdrücken. Sicherlich waren die Mannheimer stolz darauf, etwas vollbracht zu haben, was seit der Zeit der Kurfürsten trotz mehrerer Versuche nie gelungen war.⁵⁹⁰ Ein weiterer Aspekt für die Bedeutung des Baus kommt noch hinzu: In selbstbewußter Art haben die Mannheimer Bürger dem Wasser, dem sie durch Schifffahrt und Handelshafen einen beachtlichen Teil ihres Wohlstandes zu verdanken hatten, ein denkmalartiges Schmuckgehäuse zgedacht. So konnte das Bauwerk zum technischen und ästhetischen Ausgangspunkt für die bald folgende Stadterweiterung und schließlich sogar zum Wahrzeichen der Stadt werden.

Der Friedrichsplatz (1889 - 1916)

Die Stadterweiterung nach Osten war bereits in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts geplant und dann wieder aufgegeben worden, da man anderes, höher gelegenes Terrain nutzte, das sich zur raschen Bebauung besser eignete. Ende der achtziger Jahre aber waren auch diese Gebiete im Westen der Stadt bebaut, und nun ging man daran, das tiefer gelegene Bauterrain, das ursprüngliche Niveau der Rheinebene, östlich des Wasserturms durch einen Bebauungsplan zu erschließen. Das Tiefbauamt legte einen Entwurf vor, der sich im einleitenden Abschnitt allgemein auf die der Planung zugrunde zu legende Disposition bezog: "Die Anordnung der Gesamtverhältnisse soll so getroffen werden, daß der Stadtteil das Gepräge eines großstädtischen Charakters erhält und mit allen Annehmlichkeiten und Reizen ausgestattet wird, deren man sich in der Neuzeit zur Verschönerung der Städte bedient; insbesondere soll durch entsprechende Gruppierung der Anlagen und öffentlichen Plätze, durch Abwechslung in der Breite der Straßen und ihre Richtung usw. der sich hier in letzter Zeit sehr in anerkennenswerter Weise entfaltenden Architektur ein würdiges und aufmunterndes Feld für ihre Tätigkeit geschaffen werden."⁵⁹¹ In dem Entwurf heißt es weiterhin, daß ausdrücklich Wert daraufgelegt werde, den Platz um den Wasserturm derart zu gestalten, "daß die Architektur des Turmes zur richtigen Wirkung gelangt, ohne dabei erdrückend auf diejenige der benachbarten Gebiete zu

⁵⁹⁰Das ehrgeizige Projekt des Ingenieurs Traitteur, der eine Wasserleitung von Rohrbach im Süden Heidelbergsmittels eines Aquädukts durch die Rheinebene nach Mannheim verlegen wollte, blieb in den Anfängen stecken.

⁵⁹¹StadtA Mannheim, Vorlage zur Sitzung des Bürgerausschusses vom 9. Juli 1888

wirken.⁵⁹² Der vordere Teil des Platzes lag in der Höhe des sich stadtseitig anschließenden Straßenniveaus, was man teilweise durch Aufschüttungen anlässlich des Wasserturmbaus und möglicherweise auch schon früher durch die Schleifung der alten Wallanlagen erreicht hatte; der tiefer liegende östliche Teil sollte "zu einem großen Ziergarten ausgebildet"⁵⁹³ werden. Vielleicht wollte man durch diese Entscheidung die Kosten für die Aufschüttung umgehen, sehr wahrscheinlich aber beabsichtigte man, mit dieser Maßnahme die den Platz umgebenden, noch zu errichtenden Gebäude stärker hervortreten zu lassen, um so "der gesamten Anlage ein imposantes Ansehen"⁵⁹⁴ geben zu können. Bereits 1889 wurden Grund- und Aufbau des Platzes im wesentlichen festgelegt: "Gegen Osten ist der Platz durch eine große Rundung abgeschlossen, auf welche die nächsten Straßen strahlenförmig einmünden; auf der Gebäudeseite umgeben ihn rings Arkaden. Dieselben bilden in ihrer Gesamtheit (450 m Länge) eine Hauptzierde des Platzes, indem sie demselben einen ausgesprochenen einheitlichen und monumentalen Charakter verleihen."⁵⁹⁵ Mit der Ausführung dieses Planes ließ man sich jedoch Zeit. Im Sommer 1889 war der Stadtrat noch der Meinung, daß "die Fertigstellung des Platzes keine dringliche Angelegenheit" sei.⁵⁹⁶ Doch geriet das Gremium in Zugzwang, als der einzige private Anrainer, Architekt Heiler, bauen wollte und sich nach Abmessungen und Aussehen der geforderten Arkaden erkundigte.⁵⁹⁷ Im März 1890 wurde das Problem dadurch gelöst, daß die Stadt dem privaten Grundstücksbesitzer den Baugrund abkaufte, um dadurch Zeit für eine ruhige Entwicklung des Vorhabens zu gewinnen.⁵⁹⁸ In den folgenden Jahren begannen die städtischen Ämter schließlich mit der detaillierten Ausarbeitung von Plänen für das Gelände des "Ziergartens". Doch wollte man bei einem so großen Vorhaben auf den Rat der Experten nicht verzichten. Anfang 1893 holte man ein Gutachten bei Prof. Joseph Durm in Karlsruhe ein, und im Anschluß daran ließ der Stadtrat durch das Hochbauamt ein Modell der Platzanlage anfertigen.⁵⁹⁹ Die Vorschläge, die durch die städtischen Ämter ausgearbeitet worden waren, erschienen dem Stadtrat jedoch als untauglich; die Gründe hierfür werden in den Akten nicht genannt. Zu Anfang des Jahres 1894 wurde ein "Ausschreiben eines Wettbewerbs behufs Erlangung von Plänen für die Bebauung des Platzes am Wasserthurm"⁶⁰⁰ geplant und ein Wettbewerb bis zum 1. Oktober 1895 ausgeschrieben.⁶⁰¹ Erstaunlicherweise reichten nur zwei Architekten ihre Arbeiten ein: Gyula Kolbenheyer/ Budapest (1852-1918) und Rudolf Tillessen/Mannheim

⁵⁹²Ebenda

⁵⁹³Ebenda

⁵⁹⁴Ebenda

⁵⁹⁵Ebenda

⁵⁹⁶Ebenda

⁵⁹⁷Vgl. StadtA Mannheim, Vorlage zur Sitzung des Bürgerausschusses vom 20. November 1889

⁵⁹⁸Vgl. StadtA Mannheim, Vorlage zur Sitzung des Bürgerausschusses vom 11. März 1890

⁵⁹⁹Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1893, Nr. 258

⁶⁰⁰StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1894, Nr. 258

⁶⁰¹Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1895, Nr. 966

(1857-1926). Die Jury jedoch (Durm/Karlsruhe, Manchot/ Frankfurt) konnte sich nicht entschließen, überhaupt einen ersten Preis zu vergeben.⁶⁰² Da mittlerweile auch die Errichtung einer Festhalle angestrebt wurde und in den Diskussionen über dieses Projekt auch der Wasserturmplatz als Standort vorgeschlagen wurde, so kann es nicht verwundern, daß sich der Stadtrat für diese wichtige Entscheidung Zeit nahm. Natürlich waren ab einem gewissen Zeitpunkt die beiden Projekte im Zusammenhang gesehen worden, aber der Übersichtlichkeit wegen will ich sie hier voneinander getrennt betrachten.

Als der eigentliche Schmuckplatz wurde der östliche Teil der Anlage mit dem Wasserturm angesehen, was aus dem "Erläuterungsbericht des städtischen Hochbauamtes bezüglich der Bebauung des Platzes am Wasserturm" hervorgeht.⁶⁰³ Dieser Bericht ist sehr aufschlußreich, da er nicht nur die künftige Gestaltung des Platzes in den Grundformen weitgehend bestimmte, sondern er läßt auch Rückschlüsse auf die ästhetischen Vorstellungen der Erbauer zu. Der den Häusern des gesamten Platzes vorgelagerte "Säulengang" wurde auf die Fassaden im Halbrund des Platzes reduziert; auch sollten die oberen Teile der Fassaden direkt auf den Säulen und den Pfeilern ruhen. Für die dem Friedrichsring zu liegenden Bauten wurden Kolonnaden ausgeschlossen. Die künftigen Hausbesitzer durften nur besonders aufwendige Fassaden nach Genehmigung durch die Stadt errichten lassen, wobei die einheitliche Verwendung von Sandstein bzw. Granit zur Auflage gemacht wurde. Die Höhe (bis zum Hauptgesims) wurde auf 20 Meter festgelegt und durfte nur von "einzelnen Gebäudeteilen, wie z.B. Eckrisaliten, Mittelbauten, Türmen, Kuppeln" überschritten werden, wenn sie zu denen der Nachbarquartiere in "harmonischem und schönem Verhältnis stehen." Für die Grundstücke an den geraden Seiten des Platzes waren "Monumentalbauten ernsten Charakters" vorgesehen, deren Fassaden 15 Meter zurückgesetzt sein sollten. Die Preisrichter hatten sich zwar auch für die Errichtung der Festhalle an diesem Platz ausgesprochen, der Stadtrat wünschte jedoch zu diesem Zeitpunkt (Juli 1886) viel dringlicher die Errichtung eines "Concerthauses". Man einigte sich darauf, die Festhalle zu einem späteren Zeitpunkt als Erweiterungsbau dem Konzertgebäude anzufügen. Es wurde außerdem festgelegt, daß das der Festhalle auf der anderen Seite des Platzes gegenüber liegende Gebäude in jedem Fall "den Künsten und der Wissenschaft" dienen müsse. Und schließlich wurde noch "warm empfohlen, die Anlage mit Wasserkunst in größerem Stile zu schmücken und so die Funktion des Wasserturms deutlicher sprechen zu lassen." Mit den besten Absichten wurde noch der Wille erklärt, daß bei der Ausstattung des Platzes mit Musikpavillon, Blumenbeeten, Ziersträuchern und Bosketts

⁶⁰²StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1896, Nr. 623

⁶⁰³Dieser Bericht, aus dem auch die folgenden Zitate stammen, ist zugleich das Protokoll des "Preisrichter-Kollegiums" vom 20. Februar 1896 (vgl. StadtA Mannheim, Vorlage zur Sitzung des Bürgerausschusses vom 17. Juli 1896); dem Kollegium gehörten an: Oberbaudirektor Durm/Karlsruhe, Architekt Manchot/Frankfurt, Baurat Stübgen/Köln, Prof. Wallot/Dresden, Oberbürgermeister Beck, Stadtrat Ludwig, Stadtverordneten-Vorstand Hartmann und Hochbauinspektor Uhlmann/ Mannheim.

"kleinliche Spielereien" zu vermeiden seien. Den Beratungen lag - wie ausdrücklich am Ende des Berichts erwähnt - ein Modell des Hochbauamts zugrunde. Eine alte Photographie im Besitz des Mannheimer Stadtarchivs zeigt ein Modell der Platzanlage⁶⁰⁴ (Abb. 324), die den Vorstellungen des Hochbauamtes entspricht und auch besonders in der Wegeführung Übereinstimmungen mit einem Plan aus dem Jahr 1894 aufweist (Abb. 325), wobei aber in den Formen der Bassins und der Beete Abweichungen festzustellen sind. In vielen Details entspricht dieses Modell aber auch einem späteren Vorschlag (s.u.) der beiden städtischen Bauämter. Vielleicht wurde dasselbe Modell einfach wiederverwendet unter Anbringung der letzten Neuerungen. Wenn das Modell mangels schlüssiger Kongruenzen mit anderen Plänen auch nicht auf das Jahr genau datierbar ist, so kann man doch davon ausgehen, daß es den Stand der Planung seitens des Hochbauamtes aus den Jahren 1894-1898 wiedergibt. Möglicherweise ist ein Ausstattungsstück dieser frühen Planungsphase in unfertigem Zustand erhalten. In der Ortschaft Steinklingen im Odenwald, heute ein Stadtteil von Weinheim, ist eine Brunnenschale aus Granit aufgestellt, die der Überlieferung nach für die Mannheimer Platzanlage angefertigt worden sein soll (Abb. 326). Diese Brunnenschale hat einen Durchmesser von 4, 20 Meter und ist für den Transport in grober Bossierung belassen. Die Feststellung Huths, daß die Brunnenschale teilweise fertiggestellt sei, ist nicht zutreffend.⁶⁰⁵ Ein Gegenstück soll bei der Herstellung am Anfang der neunziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts zu Bruch gegangen sein. Genauere Hinweise über den Aufstellungsort und den Auftraggeber konnte ich nicht ermitteln.

Insgesamt brachten drei städtische Ämter ihre Vorschläge zur Gestaltung des Platzes ein, wobei es auch hie und da zu Reibereien kommen konnte. Das Hochbauamt, das Tiefbauamt und das Gartenbauamt waren zeitweilig in Konkurrenz getreten. Im November 1897 entschied sich der Stadtrat für ein Modell des Stadtgärtners zur Gestaltung der Platzfläche. Der Stadtgärtnerei wurde allerdings zur Bedingung gemacht, daß die Änderungswünsche des Hochbauamtes zu berücksichtigen seien. Im Frühjahr 1898 legten das Hochbauamt und das Tiefbauamt schließlich ein gemeinsames Projekt vor, nachdem man anfängliche Meinungsverschiedenheiten ausräumen können: Das Hochbauamt wollte einen französischen Garten anlegen, während das Tiefbauamt die Schaffung eines englischen Parks favorisierte. Dieses gemeinsame Projekt ist durch einen Übersichtsplan erhalten⁶⁰⁶, und sehr wahrscheinlich entspricht die bereits erwähnte Photographie dieser Situation. Dabei ist festzustellen, daß in dem Modell kaum Elemente eines englischen Parks zu finden sind. In dem beigelegten Schreiben begründeten Hochbauinspektor Uhlmann und Stadtgärtner Lippel die Umwandlung des Friedrichsplatzes,

⁶⁰⁴Vgl. StadtA Mannheim, Bildsammlung, Gr. F. 498

⁶⁰⁵Hans Huth: Eine Granitschale für die Anlage am Mannheimer Wasserturm, in: Mannheimer Hefte 1987, Heft 2, S.123

⁶⁰⁶Vgl. StadtA Mannheim, Vorlage zur Sitzung des Bürgerausschusses vom 19. April 1898

für den noch im Jahr 1896 der Namen "Hildaplatz" vorgesehen war, in einen "Schmuckplatz". Die Unterschiede zwischen dem Projekt des Stadtgärtners und demjenigen der beiden Bauämter wurden in dem erwähnten Schreiben benannt: "Beide Modelle, das erstere mit mehr architektonischem und bildhauerischem Beiwerk, das zweite von Stadtgärtner Lippel mit etwas weitergehenden gärtnerischen Zieranlagen, unterscheiden sich nur in unwesentlichen Punkten und haben beide das Hauptzierdestück des Platzes gemein, nämlich ein Wasserbecken, in welches sich von dem Wasserturm her eine größere Kaskade ergießt."⁶⁰⁷ Ein Standbild westlich des Wasserturms, östlich eine Grotte mit Wasserfall, ein Musikpavillon in der Platzmitte, durch Sphingen geschmückte Treppen, Kandelaber auf Postamenten und ein Springbrunnen in der Augustaanlage sollten den Platz zieren: "Hier ist der willkommene Ort, lokalpatriotischen Kunstsinn zu betätigen und einen selten schön gelegenen Platz, über dessen einstige Gestaltung die Stadtgemeinde allein zu bestimmen hat, durch uneigennützig Stiftungen zu einem der eigenartigsten und schönsten der Welt zu machen, gleichzeitig der Nachwelt Zeugnis vom heutigen Kunstsinn ihrer Mitbürger ablegend."⁶⁰⁸ Am 19. April 1898 bewilligte der Bürgerausschuß einen Kredit in Höhe von 131.000 Mark zur Ausführung der Arbeiten gemäß den vorgelegten Plänen. Aufgrund eines Schreibens des Hochbauinspektors Uhlmann vom 21. November 1898 an den Stadtrat wurde Anfang 1899 die Planung wiederum geändert.⁶⁰⁹ Der Springbrunnen als Abschluß der Augustaanlage sollte durch eine halbrunde Terrasse mit zwei Treppenläufen ersetzt werden, auf der später vielleicht ein Reiterstandbild aufgestellt werden könnte. Zur Kosteneinsparung wurde die Zahl der Treppen, die von der umlaufenden Straße hinab auf das niedriger liegende Platzniveau führten, reduziert. Für die große Fontäne und die Kaskade sah man die Installation einer farbigen Beleuchtung vor. Auch diese Änderungen billigten der Stadtrat und der Bürgerausschuß.

Die Sachlage änderte sich grundlegend, als Ende 1898 der Bau der Festhalle und bald darauf auch der Entwurf der den Platz umgebenden Gebäude an Bruno Schmitz übertragen wurde. Am 10. Januar 1899 berichtete der Oberbürgermeister dem Stadtrat "über die mit Herrn Schmitz mündlich gepflogenen Verhandlungen in obiger Sache und dessen schriftliches Anerbieten, die zu erbauende Festhalle werde als der bedeutendste Monumentalbau am Friedrichsplatz jener ganzen Gegend sein charakteristisches Gepräge verleihen, und es sei darum der größte Wert darauf zu legen, daß Motiv und Stil der anderen um jenen Platz zu erstellenden Gebäude mit der Festhalle künstlerisch in harmonische Übereinstimmung gebracht würden. Eine Garantie zur Erreichung dieses Ziels sei nur dann vorhanden, wenn die Planskizzen, welche den Fassadegestaltungen zugrunde gelegt werden sollten, von dem

⁶⁰⁷Ebenda. Die Benennung "Friedrichsplatz" erscheint in den Stadtratsprotokollen erstmalig im November 1897.

⁶⁰⁸StadtA Mannheim, Vorlage zur Sitzung des Bürgerausschusses vom 19. April 1898

⁶⁰⁹Vgl. StadtA Mannheim, Vorlage zur Sitzung des Bürgerausschusses vom 17. Januar 1899

Verfasser des Festhallenprojektes selbst, also von Herrn Bruno Schmitz, bearbeitet werden."⁶¹⁰

Die vier Baublöcke bzw. Fassaden der Arkadenbauten legte Bruno Schmitz zur Längsachse des Platzes spiegelsymmetrisch an. Die Asymmetrie der Einzelfassaden sollte die Platzwandung durch Abwechslung beleben. Die Senkrechte wurde durch Erker, Risalite und an den vier Ecken durch Dachaufbauten betont. Besonders die Reihung der Arkaden im Erdgeschoß und die Beibehaltung gleicher Firsthöhe schufen das Gegengewicht in der Horizontalen. Walmdächer, Arkaden und einzelne Architekturteile waren im Entwurf deutlich in barocken Formen gehalten (Abb. 328, 329). Daß der Architekt auch hier sinnreiche Beziehungen zur Bedeutung des Platzes herstellte, indem er Teile der Fassaden mit einer Grotten-Bossierung versehen ließ, belegt seine Fähigkeit, übergreifende Bezüge großer Architekturzusammenhänge qualitativ bis ins Detail zu führen. Die Besitzer dieser Gebäude waren zwar im Kaufvertrag durch die Stadt Mannheim dazu verpflichtet worden, sich an die Schmitzschen Entwürfe zu halten, doch sparten sie bei der Ausführung der Fassaden gerade bei den Bildhauerarbeiten, so daß die Reliefwirkung der bauskulpturalen Teile der Fassaden, deren Material (roter Sandstein) ebenfalls durch die Stadt vorgeschrieben worden war, nicht dem vom Architekten gewünschten Ausmaß entsprach. Es sei noch darauf hingewiesen, daß Bruno Schmitz in einem Entwurf dieser Zeit auf die halbrunde Terrasse gegenüber dem Wasserturm ein Reiterstandbild plazierte, und daß er einen architektonischen Abschluß der Augustaanlage durch eine triumphbogenartige Architektur in Erwägung zog.⁶¹¹

Mit den Entwürfen für die Arkadenbauten legte auch die Skizze vor, die seine Vorstellung vom Aussehen der Platzfläche illustrierte (Abb. 334). Beim Vergleich mit den Plänen und Modellen der städtischen Ämter wurde schnell offenkundig, daß durch die städtischen Behörden "kleinliche Spielereien" doch nicht verhindert worden waren. Der städtische Entwurf wirkte trotz der Kleinteiligkeit starr und in der Anhäufung von Ausstattungsstücken sehr konventionell. Bauinspektor Uhlmann sah durch die Zeichnung des bekannten Kollegen aus der Hauptstadt seine früheren Bedenken gegen die Vorschläge des Stadtgärtners bestätigt. Laut Uhlmann wünschte Schmitz als Architekt "an erster Stelle die Einhaltung strammer architektonischer Linien in den Anlagen des Friedrichsplatzes."⁶¹² Doch scheute man zunächst davor zurück, die bereits geleisteten Arbeiten am Schmuckplatz wieder zu zerstören, was die Auspflanzung einiger Bäume und damit die Verzögerung der Fertigstellung der gesamten

⁶¹⁰StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1899, Nr. 113

⁶¹¹Aus finanziellen Gründen verzichtete die Stadt Mannheim auf die Errichtung dieser Architektur. Anlässlich der Jubiläumsausstellung wurde nach Plänen Bruno Schmitz' eine Konstruktion in Holz aufgebaut, um die Wirkung eines architektonischen Abschlusses der Augustaanlage, auf dem Bruno Schmitz über Jahre hinweg insistierte, wenigstens einmal zu überprüfen. Die Triumphbogen-Architektur wurde auch während der folgenden Jahre nicht errichtet.

⁶¹²StadtA Mannheim, Vorlage zur Sitzung des Bürgerausschusses vom 18. Juli 1899 (Beilage), Schreiben Uhlmanns vom 1. Juli 1899 an den Stadtrat.

Anlage mit sich gebracht hätte. Am 18. Juli 1899 wurden in einer Einzelmaßnahme 32.000 Mark bewilligt für die von Bruno Schmitz vorgeschlagene Vergrößerung der Kaskade und die Anlage eines Bassins im Scheitel des Halbrunds. Für alle anderen Arbeiten innerhalb der Platzfläche erfolgte zunächst erst einmal ein Baustopp.⁶¹³ Mit Beschluß des Stadtrats vom 30. März 1899 erging an Bruno Schmitz der Auftrag, einen Entwurf für die Gestaltung der Platzfläche auszuarbeiten.⁶¹⁴ Im Januar 1901 reichte der Architekt seinen Plan ein.⁶¹⁵ Die Genehmigung durch den Stadtrat erfolgte am 3. April 1901.⁶¹⁶ Die auffälligsten Änderungen waren folgende: Klare Längs- und Querteilung des Platzes und Herstellung deutlicher Achsenbezüge; dem Platz wurde eine große Kreisfläche als Zentrum eingeschrieben, die Schmitz als Rundbassin ausgeführt wissen wollte; das altmodische Mobiliar mußte einer Pergola weichen: "Sie hat nicht nur die Aufgabe, die bedeutende Fläche des Friedrichsplatzes angemessen zu zerteilen, sondern auch die den Platz begrenzenden Bauwerke zur Geltung zu bringen und durch ihre Linienführung und Materialverwendung harmonische Beziehungen der Baukörper mit dem Platze herzustellen."⁶¹⁷ Als "Haupt- und Leitmotiv" - so Schmitz - hing von dem Laubengang die Neuordnung der Platzanlage ab (Abb. 330-333). Als Bruno Schmitz persönlich in der Bürgerausschuß-Sitzung vom 23. April 1901 sein Projekt erläuterte, wurde mit Ausnahme des zentralen Bassins seine Ausarbeitung akzeptiert und ein Kredit in Höhe von 72.000 Mark bewilligt. Im Frühjahr 1902 waren die Arbeiten abgeschlossen. Der finanzielle Gesamtaufwand betrug fast 300.000 Mark.

In der Tat war es Bruno Schmitz gelungen, die isolierte Position des Wasserturms durch die Pergola zu mildern und dessen ungeheure optische Dominanz zu relativieren. Die erdrückende Monumentalität des "Wasserturmkolosses", wie Bruno Schmitz das Repräsentationsstück der Mannheimer nannte, war schon bald nach dessen Fertigstellung als problematisch in der Massenwirkung und Proportionierung empfunden worden. Das war wohl auch der Hauptgrund, der die Mannheimer dazu bewegt hatte, gerade auch solche Architekten zum Festhallen-Wettbewerb einzuladen, die Erfahrung hatten im Umgang mit der Gestaltung größerer Plätze und der Platzierung und Einbindung in die Umgebung von Baukörpern solcher Dimension.

⁶¹³Vgl. (C.) H(eicke): Der Friedrichsplatz zu Mannheim, in: Die Gartenkunst 1908, S. 214

⁶¹⁴Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1900, Nr. 3420

⁶¹⁵Sehr wahrscheinlich ist dieses Projekt abgebildet in: Mannheim und seine Bauten. Hrsg. vom Unterrheinischen Bezirk des Badischen Architekten- und Ingenieurvereins und vom Architekten- und Ingenieurverein Mannheim-Ludwigshafen, Mannheim 1906, S. 200 und Tafel nach S. 200

⁶¹⁶Vgl. StadtA Mannheim, Vorlage zur Sitzung des Bürgerausschusses vom 23. April 1901

⁶¹⁷Ebenda (Beilage)

Die Festhalle "Rosengarten" (1899 - 1903 und 1911 - 1913)

Der Schwerpunkt dieses Abschnitts soll auf eine rekonstruierende Beschreibung der verlorenen historischen Bausubstanz gelegt werden mit vorangestellter kurzer Planungsgeschichte. Die städtischen Gremien und Behörden der Stadt Mannheim trieben den Ausbau der wirtschaftlichen Anlagen voran; dem Bau einer Festhalle standen sie lange sehr zurückhaltend gegenüber, wenngleich immer wieder - vor allem durch die Gesangsvereine - ein großer Versammlungs- und Vorstellungsraum gefordert worden war. So erklärten die Vorsitzenden des "Fest-Ausschusses des Dritten Badischen Bundes-Sängerfestes am 5. und 6. Juni 1881 in Mannheim" in einer Bitte um Überlassung der Halle der "Pfalzgau-Ausstellung" in den Schloßgärten an die "Generalintendanz der Großherzoglichen Zivilliste", daß "wir auch bekanntlich in Mannheim keine Auswahl an Plätzen besitzen, die für derartige Feste geeignet" seien.⁶¹⁸ Die wiederholten Eingaben an den Stadtrat blieben jahrelang ohne jeden Erfolg. Einen starken Verbündeten bekamen die Gesangsvereine, als der Gewerbe- und Industrieverein am 5. März 1893 in einer Petition an den Stadtrat "besonders auf die Verwendbarkeit einer Festhalle zur Unterbringung von Ausstellungen künstlerischer und industrieller Produkte und die aus dem Fehlen einer solchen Gelegenheit unserem Gewerbebestand erwachsenen Nachteile abhob."⁶¹⁹ Nun sah sich der Stadtrat doch veranlaßt, im Zusammenhang mit der Gestaltung des Wasserturmplatzes den Bau einer Festhalle ernsthaft zu erwägen. Im November 1893 wurde im Stadtrat eine sechsköpfige Festhallen-Kommission eingesetzt,⁶²⁰ die Informationen über Standort und Kosten zusammenstellte. Am 24. April 1896 entschied der Stadtrat, eine Festhalle beim Wasserturm zu bauen,⁶²¹ aber im März 1897 wollte man plötzlich keine Gelder mehr für ein solches Projekt zur Verfügung stellen.⁶²² Man fand einen dritten Weg: es sollte keine große und teure Festhalle, sondern eine kleinere, erschwingliche Konzerthalle errichtet werden, an die man später als Erweiterung eine Festhalle anbauen könnte.⁶²³ Die Unschlüssigkeit des Stadtrats erzeugte Verärgerung. Der "Badische Sängerbund" bestimmte am 12. September 1895 in Lahr, "daß die nächste Hauptversammlung des Badischen Sängerbundes im Jahre 1898 in Mannheim abgehalten werden soll, wobei sich der Mangel einer Festhalle wiederum zeigen werde."⁶²⁴

Mittlerweile hatte der Stadtrat eingesehen, daß durch weiteres Verzögern die Unzufriedenheit nur noch wachsen könne. Andererseits wollte man bei einem Projekt solcher Größe keinen

⁶¹⁸Generallandesarchiv Karlsruhe, Akte 56/3775

⁶¹⁹StadtA Mannheim, Vorlage zur Sitzung des Bürgerausschusses vom 14. Dezember 1897

⁶²⁰Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1893, Nr. 3171 (Nachtrag 2. November 1893)

⁶²¹Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1896, Nr. 1420

⁶²²Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1897, Nr. 806

⁶²³Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1897, Nr. 2037

⁶²⁴StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1897, Nr. 4885

Fehler machen. Die Sitzung vom 15. Oktober 1897 brachte die Entscheidung: zum Preis von 900.000 Mark sollte am Wasserturm eine Festhalle für 4.000 Personen in Verbindung mit einem Konzertsaal für 1.600 Personen erbaut werden.⁶²⁵ In den darauf folgenden Beratungen diskutierte man darüber, ob die Fassade ganz oder nur teilweise aus Hausteine sein sollte und ob ein Wettbewerb ausgeschrieben werden sollte.⁶²⁶ Zunächst dachte man an die Vergabe an einen auswärtigen Spezialisten für Theater- und Hallenbauten, etwa an die renommierte Firma Fellner und Helmer in Wien.⁶²⁷ Dies rief natürlich die ortsansässigen Architekten auf den Plan. Am 3. Dezember 1897 wurde die Höhe der Bausumme auf 1.250.000 Mark festgesetzt und die Ausschreibung eines engeren Wettbewerbs festgelegt. Eingeladen zur Konkurrenz waren die Mannheimer Architekten und drei auswärtige Spezialisten.⁶²⁸

In einem vom Hochbauamt erstellten Vorprogramm für diesen Bau waren in der Nennung der beabsichtigten Zwecke auch die am Bau einer Festhalle interessierten Gruppen enthalten. Demnach sollte das Gebäude dienen "a) zur Abhaltung großer Festlichkeiten, wie z.B. Sänger-, Schützen-, Turner-, Militärfeste, Volksversammlungen, Wanderversammlungen der Lehrer, Architekten und Ingenieure, Naturforscher, Ärzte; für Ausstellungszwecke der verschiedensten Art, außerdem zu populären Konzerten, Musikaufführungen großen Stils, zur Abhaltung von Bällen, Maskenbällen usw.; b) als Konzerthaus für Symphoniekonzerte; c) zur Abhaltung kleinerer Festlichkeiten, Familienfeiern, Vorlesungen, Stiftungsfesten u. dergl.; d) als öffentliche Wirtschaft."⁶²⁹

Die Auswahl der Preisrichter (K. Schäfer/Karlsruhe, F. Thiersch/München, P. Wallot/Dresden) und der auswärtigen Spezialisten (B. Schmitz, H. Seeling, H. Sehring/ alle Berlin) zog sich bis zum 13. Mai 1898 hin. Am selben Tag wurde die Ausschreibung für die Mannheimer Architekten veröffentlicht. Insgesamt sechs Arbeiten wurden bis zum Ende der Konkurrenz eingeliefert, von denen der Entwurf mit dem Motto "Karl Theodor" von Bruno Schmitz den ersten Preis erhielt.⁶³⁰ Auf Wunsch der Mannheimer legte Schmitz am 4. Januar 1899 einen überarbeiteten Entwurf vor, der mit der Ausführung aller Fassaden in Hausteine und der Einfügung eines Podiums im Konzertsaal den Vorstellungen der Auftraggeber entsprach, allerdings 310.000 Mark mehr kosten sollte. Die Anlehnung an Barockarchitektur hatte Bruno Schmitz schon durch die Wahl des Mottos bekundet.⁶³¹ Er sprach sich gegen eine reine Hausteinfassade aus.⁶³² Für ihn sei die Kombination von Hausteine und Putz ein würdiger

⁶²⁵Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1897, Nr. 4885b

⁶²⁶Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1897, Nr. 5603

⁶²⁷Ebenda

⁶²⁸Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1897, Nr. 5885

⁶²⁹StadtA Mannheim, Vorlage zur Sitzung des Bürgerausschusses vom 14. Dezember 1897

⁶³⁰Vgl. StadtA Mannheim, Vorlage zur Sitzung des Bürgerausschusses vom 16. Februar 1899

⁶³¹Karl Theodor (1724-1799) war seit 1742 Kurfürst der Kurpfalz mit der Residenz in Mannheim, 1777 erbte er Kurbayern und verlegte die Residenz nach dort.

⁶³²Vgl. StadtA Mannheim, Vorlage zur Sitzung des Bürgerausschusses vom 16. Februar 1899

künstlerischer Ausdruck und wirke "unendlich viel reizender".⁶³³ Außerdem seien die alten Bauten Mannheims und Süddeutschlands in dieser Art ausgeführt "und auch in Berlin erfreue sich diese Methode gerade in neuester Zeit großer Beliebtheit."⁶³⁴ Doch die Mannheimer wollten es anders. An ihrem Schmuckplatz sollten keine einfachen und vielleicht sogar ärmlich wirkenden Putzfassaden zu sehen sein. Der Geschmack der Bürger setzte sich gegen die Ästhetik des Architekten durch, und die Neu-Großstädter argumentierten, "daß nach der Anschauungsweise sowohl der hiesigen Sachverständigen wie des Mannheimer Publikums die Verputzausführung an sich schon und im besonderen für große Monumentalbauten als minderwertig gelte."⁶³⁵

Auch nach dem ersten Spatenstich, der am 24. Juli 1898 stattfand, wurde die Planung noch geändert, wenn auch nicht mehr in entscheidenden Punkten. Der Einweihungstermin wurde noch zweimal verschoben, doch an Ostern 1903 war es schließlich soweit: mit einem mehrtägigen Musikfest wurde die Einweihung der Festhalle gefeiert.⁶³⁶ Schwierigkeiten, Ärger und Verstimmungen waren vergessen, und über die Verdoppelung der Ausgaben auf ca. drei Millionen Mark für das kostbare Schmuckstück am Schmuckplatz sprach während der Feiertage niemand mehr.

Das Gebäude

Von der Gesamtanlage des 1903 eingeweihten Baukomplexes "Rosengarten" ist heute nur noch die Außenhaut des kleineren Saales, der Wandelhalle und des Restaurants erhalten, doch für das Ensemble des Friedrichsplatzes ist dieser alte Teil der Festhalle überaus bedeutungsvoll. Ursprünglich maß das Gebäude in der Längsachse 95 und in der Breite über 80 Meter; die Firsthöhe betrug 28 Meter. Der Bau mit der Hausteinfassade war in moderner Eisen-Beton-Konstruktion aufgeführt worden, die dann erst mit dem Mauerwerk ummantelt wurde (Abb. 335-337). Das Gebäude war aus zwei Bauteilen zusammengesetzt, nämlich aus dem quergelagerten Fassadenbau, der die Wandelhalle und den darüber liegenden "Musensaal" enthielt, und dem zurückliegenden, halbrund geschlossenen großen "Nibelungesaal". Die Höhe der Säle trat am Außenbau kaum in Erscheinung, da die Wölbungen weit in die Dächer reichten; zudem lag das Bodenniveau des "Nibelungensaals" tiefer als das der Straßen (Abb. 338-344).

Die durch fünf große, bis in die Dachzone reichende Fensterbogen gegliederte Fassade wird durch zwei vorspringende Flügelbauten mit geschwungener Fassade flankiert (Abb. 345-348).

⁶³³StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1899, Nr. 136

⁶³⁴Ebenda

⁶³⁵StadtA Mannheim, Vorlage zur Sitzung des Bürgerausschusses vom 16. Februar 1899

⁶³⁶Vgl. Gustav A. Ungerer: Die Festhalle "Rosengarten" in Mannheim. Zur Baugeschichte, in: Badische Heimat 1982, S. 285-292

Zwischen diesen Flügelbauten ist der Fassade eine über sieben Achsen reichende Terrasse vorgelagert, die von Pfeilern und paarweise eingestellten Säulen getragen wird. Terrasse und Fensterreihe waren auch um das Halbrund des rückwärtigen Baus geführt (Abb. 349). Nur hier wurden vom Architekten vertikale Akzente gesetzt: In den durch die beiden Bauteile gebildeten Winkeln erhoben sich zwei kupferverkleidete Turmaufbauten (Abb. 350-352). Die als Musikloge zu nutzende Außennische im Scheitel des Halbrunds wurde von zwei pylonenartigen Gebilden flankiert, deren Enden eine auf dem Zeuskopf stehende Athenafigur trugen (Abb. 353-356).

Die breitgelagerte Wirkung war vom Architekten beabsichtigt. Dadurch hatte er jede von vorne herein aussichtslose Konkurrenz mit dem monumentalen Wasserturm vermieden. Die Komposition der Bauteile und das gelungene Bezugssystem zur Umgebung wurden genauso gelobt wie die äußere Erscheinung und die Innenausstattung. Am gesamten Bau wurden die Steine unterschiedlich scharriert oder gestockt, so daß die Architekturteile eine lebendige Oberflächengestaltung aufwiesen, die allerdings erst in der Nahaussicht wirksam wurde (Abb. 357 a, 357 b). Ähnlich wird man sich die Oberflächenbehandlung des Hallenser Kaiserdenkmals vorzustellen haben.

Die Fernwirkung des Gebäudes wurde farblich durch den Zusammenklang des roten Mainsandsteins und des grünen Daches bestimmt (Abb. 343, 344, 357). Für die konvexen Teile der Klosterdeckung hatte der Architekt eine grüne, glänzende Glasur gewählt, die tieferliegenden Teile der Dachdeckung waren in stumpfem Ziegelrot belassen, so daß sich in der Fernwirkung eine grünlich schimmernde Dachfläche ergab.

Aber auch in der Nahaussicht wurde und wird den Betrachtern viel geboten: an der Fassade setzen zwei reich skulptierte Portale - Mozart und Beethoven gewidmet - die Akzente. Im Giebel tragen sie Reliefbüsten der beiden Komponisten (Abb. 361a-362b). Die Portale wurden nach Schmitzchen Entwürfen durch den Bildhauer Christian Behrens aus Breslau (1852-1905) geschaffen; Bruno Schmitz hatte diesen Bildhauer schon zur Zusammenarbeit am Leipziger Völkerschlachtdenkmal herangezogen, und er war von dessen Können so überzeugt, daß er ihm alle wichtigen bildhauerischen Arbeiten der Mannheimer Festhalle übertrug. Neben den Musikerporträts stellen flankierende Chimärengruppen die packende und schmeichelnde Gewalt der Musik dar; die Giebelzwicke werden von Personifikationen der Tonwellen eingenommen. Der Türsturz trägt jeweils ein Relief und wird von Atlantenfiguren gestützt. An den Schauseiten der Pfeiler sind Frauengestalten zu sehen, denen Inschriften beigegeben sind. Das Relief im Sturz des Beethovenportals zeigt Psyche und den Adler des Zeus am Wasser des Lebens (Abb. 361a). Die Inschrift "EST DEUS IN NOBIS AGITANTE CALESCIMUS ILLO"⁶³⁷ nach Ovid verweist auf den göttlichen Charakter der Musik, während beim Mozartportal der Betrachter mit

⁶³⁷("Ein Gott lebt in uns, und wir erglühen, wenn er sich regt")

einem Horaz-Zitat auf das Betreten des Musentempels eingestimmt werden soll: "SURSUM CORDA, LINGUIS FAVETE".⁶³⁸ Hier ist unter der Porträtbüste Mozarts ein Flachrelief zu sehen, das Leda und den sich in Gestalt eines Schwans ihr nähernden Zeus zeigt (Abb. 361b). Die Giebelfelder der Flügelbauten enthalten Bronzereliefs mit Sphinx und Sirenen (Abb. 362a), sowie mit Pegasus und den Grazien (Abb. 362); thematisch ähnliche Reliefs waren einst auch in den Turmbauten eingelassen gewesen (Abb. 351, 352). Der Eingang zu dem Kassenraum und zu dem Vestibül lag an der Seite des westlichen Flügelbaus (Abb. 362b). Anschließend gelangte man in die 50 Meter lange Wandelhalle (Abb. 363-366), deren Pfeiler und Pilaster mit pentelischem Marmor verkleidet waren; die Decke war durch stuckierte Ornamentbänder unterteilt. Der zurückhaltenden Formgebung entsprach die Farbgebung in weiß und grau. Gegenüber dem Eingang lag im östlichen Flügelbau das Restaurant mit seiner reichen Ausstattung (Abb. 367-369). Mit Perlmutterfüllungen versehene Stützen gliederten den Raum in drei Teile, ornamentierte Stuckeinstellungen verbanden die Stützen miteinander. In die Stirnwand war ein reich geschmückter Wandbrunnen eingelassen, der die profane Aufforderung "Memento vivere"⁶³⁹ enthielt. Unter dieser Schrifttafel war noch eine Inschrift angebracht: "Achte der Freude nicht geringe, reine Freuden sind ernste Dinge". An den Wänden schließlich lief um den ganzen Saal ein Spruchband um, das als eine Erläuterung des "Memento vivere" aufgefaßt werden kann: "Gesegnet sei dies Haus, dem Hader ein Graus, die Freude zu mehren, dem Unmut zu wehren, dem Frohen zu ruhen, nach Schaffen und Tuen, zu rechtem Behagen, für Kehle und Magen, dem Gaste bewußt, die Heimstätte der Lust." Die Anbringung von Sinnsprüchen auch im Gebäudeinneren waren eine Idee des Architekten. Sämtliche Formulierungen hatten aber dem Stadtrat zur Auswahl und Bestätigung vorgelegen.⁶⁴⁰ Man muß davon ausgehen, daß das gesamte ikonographische Programm des "Rosengarten" von Bruno Schmitz stammt, da es keinen Hinweis auf eine andere Person in den Quellen gibt. Sowohl in früheren als auch in späteren Bauten und Entwürfen hat Bruno Schmitz immer wieder in die Architektur >bedeutungsvolle< Details mit einbezogen. Auch spricht die in den Quellen belegte Autorschaft für die Sinnsprüche im Innern des "Rosengartens" für Bruno Schmitz als Schöpfer des gesamten Programms. Auch erwähnt Albert Hofmann, daß Bruno Schmitz ein belesener Mann gewesen sei⁶⁴¹. Von der Wandelhalle aus konnte man durch zwei in den Achsen des Umgangs liegende Durchgänge hinunter in den großen Festsaal, den "Nibelungensaal", gelangen (Abb. 370-379). Der Saal verdankte seinen Namen dem großen Stuckfries über der Orgel und dem Sängerpodium, der auch nach Entwürfen Bruno Schmitz durch Christian Behrens geformt

⁶³⁸("Empor die Herzen und schweiget still")

⁶³⁹("Gedenke zu leben")

⁶⁴⁰Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1902, Nr. 8866

⁶⁴¹Vgl. Ausstellungskatalog "Gedächtnisausstellung für Bruno Schmitz 1858-1916", Berlin 1916

worden war (Abb.380). In der linken Hälfte zeigte der Fries Siegfried und Brunhilde, die Walküren, Mime, Fafner und Loki, in der rechten Krimhild, Hagen, Alberich, die Rheinnixen, eine Nornen und "der Nibelungen Ende". Durch eine Bogenstellung war der Hauptsaal von der umlaufenden Empore mit Galerie getrennt. Das Gewölbe mit ungefähr 25 Metern Spannweite wurde durch ein friesartiges Stuckband in ein Spiegel- und in das abschliessende Muldengewölbe gegliedert. Sparsame Ornamentierung der Flächen und zurückhaltende Farbgebung in Grautönen unterstützten die einheitliche Wirkung des Raumes. Durch Farbe hervorgehoben war die Stirnwand mit dem Nibelungenfries, unter dem sich ein vergoldetes Ornamentband und ein sog. "Schmetterlingsteppich" aus Stuck befanden (Abb. 381). Das große Fenster der Orchesternische schmückte eine Bleiverglasung mit dem Stadtwappen. Als Farbtupfer kamen noch die Plattenverkleidungen der Pfeilersockel und die verschiedenen Beleuchtungskörper hinzu. Mit einem Fassungsvermögen von 3.600 Sitzplätzen und 1.400 Stehplätzen war der "Nibelungensaal" die größte Halle in Deutschland bis zum Bau der "Jahrhunderthalle" in Breslau. Der "Nibelungensaal" wurde neben Vorträgen, Konzert- und Operettenaufführungen auch häufig für Ausstellungen genutzt (Abb.382-385). Ebenso wurden Bälle und Feste veranstaltet. Bei diesen Gelegenheiten wurde die mit dem "Nibelungensaal" verbundene Wandelhalle mitbenutzt, z.B. für das Bankett.

Das obere Geschoß erreichte man über Marmortreppen mit messinggeschmiedeten Geländern. Über dem Restaurant lag das Foyer des "Musensaals" (Abb. 386). Daran schloß sich der über der Wandelhalle liegende "Musensaal" an (Abb. 387-398), den Bruno Schmitz als den wertvollsten Raum ansah, denn dieser Saal erhielt die reichste Ausstattung des Gebäudeinneren. Einige Details sind den Dekorationsformen der Villa für Carl Stollwerck und der Bauplastik des Hauses "Rheingold" in Berlin ähnlich. Der mit der Empore dreischiffig wirkende Raum wurde von einem in fünf Felder geteilten Korbgewölbe überspannt, das auf gekuppelten Pfeilern auflag. Diesen vornehmsten Raum der Festhalle versah Bruno Schmitz mit einem aufwendigen ikonographischen Programm. Die Emporenbrüstung trug den Text der Hymne "Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre". Über den Pfeilerpaaren befanden sich Medaillons mit den Porträts berühmter Komponisten; auf der dem Friedrichsplatz zugewandten Südseite: Brahms, Mendelssohn-Bartholdy, Schubert, Schumann, Wagner und Weber; auf der anderen Seite die älteren Meister: Bach, Beethoven, Gluck, Händel, Haydn und Mozart. In Kartuschen über den Emporenbögen waren mehrere Sinnsprüche zu lesen: "Um über das Zeitliche uns zu erheben, ward uns die Botin des Himmels gegeben, ward uns die Musik."⁶⁴² Die abschließenden Felder des Gewölbes nahmen Stuckreliefs mit Darstellungen der vier Sätze einer Symphonie ein. Die drei mittleren Felder der Decke trennten Gurtbänder mit Einlagen aus Perlmutter. Die Wandflächen der Deckenfelder bestanden aus gelbem Glasmosaik mit Perlmuttersteinen in regel-

⁶⁴²Mannheim und seine Bauten, Mannheim 1906, S. 193

mäßiger Anordnung und trugen Monatsdarstellungen in Form von bleiverglasten beleuchtbaren Medaillons. In die Fenster waren Darstellungen in Tiffany-Glas eingefügt: Cäcilie als Schutzpatronin der Musik, Orpheus und Terpsichore, Phantasia, Serenade und Volkslied. Eine zusammenfassende Aussage des gedankenreichen Programms ist in dem Spruch zu erkennen, der an der Brüstung der Orgelempore geschrieben stand: "MUSICA EST PRAELUDIUM VITAE AETERNAE".⁶⁴³ Nach dieser knappen zusammenfassenden Darstellung des Musensales sei im folgenden noch die Schilderung dieses Saales ausführlich wiedergegeben, die der Mannheimer Architekt Söhner in der "Süddeutschen Bauzeitung" veröffentlichte: "Ueber der Wandelhalle befindet sich der Musensaal, eine dreischiffige basilikale Anlage von etwa 45 m Länge, 30 m Breite und 15 m Höhe. Die Decke des 45 m langen und 19 m breiten Saalmittelfeldes wird durch ein einziges Gewölbe von elyptischer Form geschlossen. Dieselbe wird durch plastisch hervortretende Quergurten aus Perlmuttermuscheln in fünf grosse Felder geteilt, wovon die drei mittleren mit einem Glasmosaik aus gelbem Borkenglas inkrustiert sind. In jedem dieser drei Deckenfelder sind je vier Monatsbilder aus Messingbronze und Tiffanyglas eingelegt, welche durch Glühbirnen transparent beleuchtet werden. Ausserdem sind in diesen drei Mosaikfeldern noch 57 kleinere sternartige Beleuchtungsrosetten mit je einer Glühbirne und noch eine grössere Anzahl plastischer Sterne aus Perlmuttermuscheln und geschlagenen Glasstücken eingestreut, welche die sonst glatte Glasmosaikfläche angenehm beleben. Im Mittelpunkt der beiden reich skulptierten Endfelder sind die beiden grossen Kronleuchter des Musensaaus unmittelbar unter der Decke aufgehängt. Jeder dieser Beleuchtungskörper enthält eine Bogenlampe und etwa 130 Glühbirnen. Die gewaltigen Kränze, an welchen die Glühbirnen angebracht sind, sind in gegossener und geschmiedeter Bronze hergestellt. Das Deckenmittelfeld wird ferner durch einen durchbrochenen, vergoldeten Mäanderfries, welcher Heizungs- und Ventilationszwecken dient, angenehm unterbrochen. Die zwischen dem Mäanderfries und den Pfeilerkapitälen liegende Deckenvoute hat eine überaus reiche, die ganze Fläche bedeckende Ornamentation, teils ornamentalen, teils figürlichen Inhaltes, erhalten. In den Gurtungen der Endfelder sind beiderseits modellierte und ornamentierte Bogeneinstellungen angeordnet. Ueber den an den Bögen angeordneten vier Köpfen, welche die vier Sätze der Sinfonie: Allegro, Andante, Furioso und Scherzo darstellen, befindet sich je ein grosses, monumental wirkendes, vergoldetes Medaillon, gewissermassen als Gegenwirkung der bereits oben beschriebenen gewaltigen Beleuchtungskörper. Auf zwölf an den Pfeilern und Gurtungen angebrachten Medaillons sind die Reliefporträts der hervorragendsten und bedeutendsten Tonmeister angebracht. An der Seite nach dem Friedrichsplatz zu haben Bach, Haydn, Moart, Beethoven, Gluck und Händel, und an der Seite nach dem Nibelungensaale zu Schubert, Brahms, Weber, Wagner, Mendelsohn und Schumann

⁶⁴³("Musik ist das Vorspiel des ewigen Lebens")

Aufnahme gefunden. In den Gurtischen hinter den Emporen Pfeilern sind die Musen- und Bacchantenköpfe aufgestellt und zwar der Reihe nach: Apoll, Urania, Klio, Kalliope, Polyhymnia, Melpomene, Thalia, Mnemosyne, Euterpe, Terpsichore, Bachantin und Sirene. Auf den sechs Kartuschen in der Deckenvoute sind folgende philosophierende Verse geschrieben: 1. Ueber das Zeitliche uns zu erheben, Ward uns die Botin des Himmels gegeben, Ward uns Musik. 2. Wo die Sprache das Wort verweigert, Borgest du hilfreich den lieblichen Klang. 3. Licht spendet Musik in die Tiefen des menschlichen Herzens. 4. In des Liedes heiligen Tönen Fliegt die Seele himmelwärts. 5. Es schwinden jeden Kummers Falten, So lang des Liedes Zauber walten. 6. Freudig begrüßen wir die edle Halle, Wo Kunst und Frieden immer nur verweil!

Ueber den Emporentüren sind reich reliefierte Kartuschen angebracht. Die Pfeilerendigungen (Kapitäle) sind reich modelliert und die Pfeiler- und Pilasterfüsse in Marmor- und Tombakbronze hergestellt. Die vier ausgerundeten Ecken des Saales zeigen ebenfalls ornamentale Behandlung. Der Bühnenvorbau ist mit einer reichen Bühnenhaube bekrönt, wobei Harfe, Schwäne und Masken dekorativ verwendet sind. Die beiden Ecken der Bühnenhaube werden durch vergoldete weibliche Figuren ausgefüllt. Die Pfeiler rechts und links der Bühne sind mit einem Schlangenornament geziert, und nach oben durch Atheneköpfe abgeschlossen. An der Emporenbrüstung ist in reich ornamentierter Schrift die Hymne "Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" usw. angebracht. Ueber den Eingangstüren wird dieser Schriftfries durch vergoldete Kartuschen unterbrochen. Die Paneel- und Türfüllungen sind aus Eichenholz gefertigt und mit Flachreliefs geschnitzt. Die blaugraue, irisierende Färbung wurde durch ein besonderes Beizverfahren erzielt. Die im Paneel eingesetzten Heizkörpervorsätze sind aus Tombakbronze geschmiedet und ebenfalls mit Flachreliefs figürlichen und ornamentalen Inhaltes geschmückt. An den Längsseiten des Saales sind am Paneel plüschbezogene, in Einzelsitze abgeteilte Sophas angebracht, deren Bordbesätze aus Altsilber in angenehme Farbenharmonie zur blaugrauen irisierenden Umgebung gebracht sind. In der gleichen Weise ist das Polstergestühl des Saales und der Emporen behandelt, ebenso die vier Logen auf der letzteren. Die Wände sind vom Paneel ab hauptsächlich in Weiss behandelt und zur Erziehung einer bestimmten plastischen Wirkung gestuppelt. Nur in der Decke sind neben dem gelben Glasmosaik mit seinen farbigen Sternbildern, den grauen, perlmuttartigen Muschelgurten und den vergoldeten Endfeldern einige diskrete farbige Friese angebracht. Diese Einfachheit in der Farbgebung und ihre harmonische Abstimmung verleihen dem Saal eine äusserst vornehme Wirkung."⁶⁴⁴ In den dreißiger Jahren wurden anlässlich einer "Renovierung" einige Veränderungen vorgenommen, deren auffälligste die Vergrößerung der Bühne (Abb. 399-400) war. In der Festhalle gab es noch andere kleinere Räume, wie z. B. den Theatersaal oder den Versammlungssaal, so z. B. im westli-

⁶⁴⁴Wilhelm Söhner: Der Rosengarten in Mannheim, in: Süddeutsche Bauzeitung 1903, S.270 f.

chen Teil des Kopfbaus der in der Konstruktion dem "Musensaal" ähnliche "Versammlungssaal", der aber wesentlich schmuckloser gehalten war (Abb. 401-403). In den Kartuschen an den Stirnseiten waren die Inschriften: "IM TAKTE FEST, IM TONE REIN, SOLL UNSER TUN UND SINGEN SEIN" und VOLLKOMMEN NICHTS, NICHTS OHNE FEHLE, IM GEIST DES GANZEN LEBT DIE SEELE" angebracht.

Für ein Gebäude dieser Größe war es auch besonders wichtig, daß die technischen Einrichtungen gut funktionierten. Bruno Schmitz hatte auch diese Probleme in Zusammenarbeit mit den Beschäftigten vieler Firmen zur Zufriedenheit der Mannheimer gelöst.

Den Stolz der Mannheimer Bürger auf ihr neues repräsentatives Gebäude, das man mit heutigem Begriff >Mehrzweckhalle< nennen würde, bringen am besten die Worte aus der Einweihungsrede des Oberbürgermeisters Otto Beck aus dem Jahr 1903 zum Ausdruck: "Wir haben ein Denkmal errichtet in einer Zeit des gewaltigsten Aufschwungs, den unsere in der kurzen Zeit ihres Bestehens immer wieder von der Kriegesfurie und dem Wechsel fürstlicher Laune niedergebeugte Stadt jemals aus Eigenem erlebte, wir haben ein Denkmal gesetzt, das Zeugnis geben soll, nicht von Tatkraft und Bürgersinn allein, auch von der höchsten Leistungsfähigkeit heutigen werktätigen Könnens und Wissens, in einer Probe heutiger moderner Baukunst, in bester Arbeit des Handwerks und des Kunstgewerbes, in den ausgereiften Produkten hochentwickelter Technik."⁶⁴⁵

Nach Abschluß der Bauarbeiten wurden in den folgenden Jahren nur noch kleinere Verbesserungen vorgenommen, die hier nicht einzeln aufgeführt werden sollen.

Erwähnenswert ist noch die Aufstellung zweier Fahnenmasten 1905 auf dem Platz vor der Rosengarten-Fassade (Abb. 404). Diese Sockel hatten vor dem von Bruno Schmitz geplanten "Deutschen Haus" der Weltausstellung in St. Louis 1904 gestanden. Das "Deutsche Haus" war eine Nachbildung des Charlottenburger Schlosses und die beiden von Bruno Schmitz entworfenen Masten standen auf dem Platz vor dem "Deutschen Haus" und trugen Staatsfahnen des Deutschen Reichs. Nachdem die Sockel aus Amerika nach Mannheim gekommen waren, wurden sie erstmals anlässlich des Geburtstages des Großherzogs am 9. September 1905 beflaggt.⁶⁴⁶ Ein ab 1911 geplantes Erweiterungsprojekt (Abb. 405-409) wurde nicht in der von Schmitz vorgesehenen Weise ausgeführt, daß nämlich ein zweites Vestibül an den "Nibelungensaal" angefügt wurde, sondern man beschränkte sich auf kleine Erweiterungen der Flügelbauten, die lediglich zur Verbesserungen der Verhältnisse in den Wirtschafts- und Verwaltungsräumen führten, die aber keine Auswirkungen auf das Aussehen des Gesamtbaus gehabt haben, wie dies der 1911 projektierte Anbau vorgesehen hatte.⁶⁴⁷

⁶⁴⁵StadtA Mannheim, Nachlaß Otto Beck, Zug.-/1956, Nr. 82

⁶⁴⁶Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1905, Nr. 5399 und Nr. 7006

⁶⁴⁷Vgl. StadtA Mannheim, Bestand Hochbauamt, Zug.-/1952, Nr. 97

Der Rosengarten in Mannheim stellt im Werk Bruno Schmitz das Verbindungsglied zwischen den Entwürfen für die Züricher Tonhalle und seinem Werk der Reifezeit, dem Weinrestaurant "Rheingold" in Berlin dar. Dies wurde bereits von den Zeitgenossen so gesehen: "Für Zürich hatte er nämlich 1888 die Tonhalle entworfen, ganz im Sinne des repräsentativen Ausstellungsbauwerks, wie er seit dem Pariser Trocadero typisch geworden war. Die um die Jahrhundertwende entstandene Fetshalle für Mannheim, der Rosengarten weist nun gerade bei weitgehend ähnlicher Grundriß-Disposition eine stilistische Reife und Vollaftigkeit auf, die nur noch eine gewisse Abklärung und Vereinfachung erfahren sollte, in dem Festsaalbau an der Bellevuestraße in Berlin."⁶⁴⁸

Bei der Bombardierung Mannheims im Jahr 1943 wurde auch der Rosengarten teilweise zerstört (Abb. 410-413). Am Anfang der fünfziger Jahre wurden die Überreste des Nibelungensaals niedergelegt - eine Entscheidung, die heute fraglich erscheint. Bevor ich auf die weiteren, bis zur Ausführungsreife gebrachten Projekte am Friedrichsplatz eingehe, möchte ich die Gestaltung der Platzwandung darstellen, wobei ich mich auf eine bildhafte Rekonstruktion beschränke, die in Form einer vierteiligen Abwicklung erfolgt. Diese Abrollung der Platzwände beginnt an der nordwestlichen Platzecke, führt über den "Rosengarten" sowie das Halbrund bis zur südwestlichen Ecke und endet mit einigen Details der Platzfläche (Abb. 413a-442).

Das Reiß-Museum, 1907-1916 (Entwürfe)

Schon in den frühen Bebauungsplänen des Friedrichsplatzes war daran gedacht worden, ein im Dienst von Wissenschaft und Kunst stehendes Gebäude zu errichten. Am 6. November 1902 konnte der Oberbürgermeister den Stadträten berichten, "daß Herr Kommerzienrat Reiß gelegentlich der am 3. des Monats vollzogenen Überreichung des Ehrenbürgerbriefes der stadträtlichen Deputation die Mittelung gemacht habe, daß er laut bereits getroffener testamentarischer Verfügung der Stadt Mannheim ein Museum stiften werde. Als Platz hierfür halte er den Baublock am Friedrichsplatz vis à vis der Festhalle für besonders geeignet."⁶⁴⁹ Während der Planungen für die Jubiläumsausstellung entschloß man sich, der Kunstaussstellung ein eigenes Gebäude auf einem Teil des künftigen Museumsgebietes zu erstellen. Kommerzienrat Reiß stimmte dem Billingschen Entwurf für das Kunstaussstellungsgebäude zu, da seiner Meinung nach genügend Platz für das Museum geblieben war; mit der Projektierung des Museums hatte

⁶⁴⁸Walter Müller-Wulckow: Bruno Schmitz. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 122, vom 3. Mai 1916 (1. Morgenblatt), S.2-3.

⁶⁴⁹StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1902, Nr. 7596

Karl Reiß Bruno Schmitz beauftragt.⁶⁵⁰ Doch die beiden Kunstgebäude gerieten in Konkurrenz und erregten Mißfallen bei dem Mäzen: "Seine Haupteinwendungen seien gegen die Kuppel gerichtet, da er im Museumsbau ebenfalls eine schön ausgestattete Kuppel haben möchte."⁶⁵¹ Man einigte sich schließlich, erst einmal die Museumsentwürfe von Schmitz abzuwarten. In den Plänen von 1907 hatte Schmitz in großzügigem Entwurf die Fassade des Museums bis zum Gehweg vorgerückt und damit die Symmetrie des Platzes aufgegeben (443-447). Die Gestaltung des Baukörpers und der Aufriß boten nur wenig Entsprechung zum gegenüberliegenden Rosengarten, der sich diesem riesigen Museumsbau gegenüber auf einmal wie ein verspieltes Barockschlößchen ausnahm. Dies erklärte sich einerseits aus der besonderen Grundstückssituation, andererseits aber auch daher, daß Bruno Schmitz mittlerweile in stilistischer Hinsicht von detailgetreuer Nacherfindung barocker Motive abgekommen war. Er gliederte seine Architektur jetzt großzügiger, klarer und strenger; er verzichtete fast völlig auf kleinteilige Dekorationsformen und Ornamente. In der Beratung über diese Entwürfe wurden auch Gegenargumente genannt: Die Größe entspräche nicht der eines lokalen Museums, der Baukörper dominiere sämtliche andere Bauten am Schmuckplatz, da der First zehn Meter höher noch als das westlich benachbarte Parkhotel sei, trotz des aufwendigen Lichthofes bekämen die unteren Räume zu wenig Licht.⁶⁵² Nach der Überarbeitung legte Bruno Schmitz Pläne vor, die der Rosengartenfassade deutlich angeglichen waren: Fünf bis ins Dach reichende große Fenster, zwei den Flügelbauten entsprechende Giebelbauten und ein großes Walmdach (Abb. 448-459). In der zurückhaltenden Ausbildung der Wände und im weitgehenden Verzicht auf Ornamentik aber beharrte er auf seiner neuen Auffassung.⁶⁵³ Doch auch diese Fassung war noch nicht die endgültige. Durch die Neuorientierung der städtischen Kulturpolitik in diesen Jahren waren für eine Museumsplanung geänderte Voraussetzungen geschaffen worden. Auf die Stelle des Direktors des neu gegründeten Kunstinstituts der "Städtischen Kunsthalle" war Fritz Wichert berufen worden, der mit dem Aufbau einer Kunstsammlung beauftragt wurde. Nun hatte die Kunsthalle in kulturpolitischer Hinsicht mehr Gewicht und wurde in die Planungen des Reiß-Museums mit einbezogen; zeitweilig schien es sogar, als ob Wichert Kunsthalle und Reiß-Museum vereinigen könnte.⁶⁵⁴ Bruno Schmitz arbeitete in den folgenden Jahren intensiv an den Entwürfen für das Reiß-Museum (Abb. 459-469), die in der Fassadenbildung Elemente der Entwürfe anderer

⁶⁵⁰Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1906, Nr. 6978

⁶⁵¹Ebenda

⁶⁵²Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1906, Nr. 10310

⁶⁵³Vgl. Schliepmann 1913, S. 80-91

⁶⁵⁴Vgl. Jenns Eric Howoldt: Der Freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim. Kommunale Kunstpolitik einer Industriestadt am Beispiel der "Mannheimer Bewegung", Frankfurt a.M./Bern 1982, S. 76-80 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII: Kunstgeschichte, Bd. 18)

Großbauten aufweisen. So sind z. B. bei den Entwürfen für das Stuttgarter Theater oder die "Neue Oper" in Berlin einige Entsprechungen zu finden.

1913 legte Schmitz neue Entwürfe vor, die von der flächigen Ausbildung der Fassade wieder absahen und auch keine Entsprechung zur Rosengarten-Fassade hatten (Abb. 470-480). Eine große, in der Fassadenmitte vortretende Rotunde mit Kuppel bildete jetzt das zentrale Motiv. Der übrige Baukörper war flach gedeckt, die Fassade durch zwei Geschosse zusammenfassende Halbsäulen gegliedert. Ziemlich sicher kann man hierin Einflüsse der Architektur der Hamburger Kunsthalle sehen. Der dortige Leiter, Alfred Lichtwark, hatte mit seinen museums-reformerischen und kulturpolitischen Absichten auch Fritz Wichert beeinflusst, welcher dann Bruno Schmitz veranlaßte, sich 1913 in Hamburg die Pläne der Kunsthalle anzusehen.⁶⁵⁵ Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges verhinderte den Baubeginn des Museums. Nach dem Tod des Stifters Karl Reiß hatte dessen Schwester Anna 1915 endgültig eine Neufassung der Pläne von 1913 - ohne die dominierende Kuppel - zur Ausführung bestimmt. 1916 starb Bruno Schmitz, der zweite Hauptförderer des Museumsprojekts. Nach dem Kriegsende war die wirtschaftliche Situation unsicher, und die Stadt ging den politischen und finanziellen Risiken eines so großen Projekts aus dem Weg. Außerdem waren dringlichere Aufgaben zu bewältigen. Einer raschen Bauausführung nach der Einkehr beruhigterer Verhältnisse standen dann wohl auch die Eigenarten der Architektur von Bruno Schmitz entgegen, der im Kaiserreich noch eine gewisse Modernität zugesprochen werden konnte, die aber in der jungen Republik für repräsentative Neubauten nicht mehr gefragt war. Doch die ästhetische Wirkung, die Bruno Schmitz durch seine großzügige und vereinheitlichende Gestaltung erreicht hatte, blieb dem Platz auch noch lange nach dem Ende des Ersten Weltkrieges eigen, was eine Bemerkung des Schriftstellers Hans Reimann aus dem Jahr 1930 belegen kann: "Bruno Schmitz, der Schöpfer des Völkerschlachtdenkmals, hat den Rosengarten und die Karrees um den Friedrichsplatz mit großem Pathos hingebreitet."⁶⁵⁶

Das Denkmal für den Großherzog, 1907-1916 (Entwurf).

Sofort nach dem Tode des Großherzogs Friedrich von Baden, im Jahr 1907, hatte sich auf Initiative des Oberbürgermeisters ein kleiner Kreis Mannheimer Bürger zusammengefunden, der die Errichtung eines Denkmals anstrebte und dafür eine Sammlung durchführen wollte. Den neuen Landesherrn ersuchte man, "das Protektorat über das zu bildende Komitee für die

⁶⁵⁵Ebenda und Archiv der Städtischen Kunsthalle Mannheim, Rubr. IV, Fasc.1 "Bausache Reißmuseum Goetheplatz"

⁶⁵⁶Hans Reimann: Mannheim, in: Die Weltbühne 1930, S. 135ff.

Errichtung des erwähnten Denkmals huldvollst zu übernehmen",⁶⁵⁷ was auch geschah. Nun wurde eine öffentliche Versammlung einberufen, mit dem Ziel, die Geldsammlung für das Denkmal auszuweiten. Zur Abwicklung der laufenden Geschäfte wurde ein Denkmalkomitee gegründet. Die Frage nach dem Standort des Denkmals rief eine breite Diskussion hervor, in deren Verlauf die Terrasse im Halbrund des Friedrichsplatzes bald favorisiert wurde.⁶⁵⁸ Im April 1909 konnte der Vorsitzende des Komitees, der neue Oberbürgermeister Martin, an das mit der Angelegenheit befaßte Kabinettsmitglied Freiherr von Babo mitteilen, daß die Sammlung eine Summe von 350.000 Mark erbracht habe und daß demnächst eine Konkurrenz ausgeschrieben werde.⁶⁵⁹ Im Wettbewerb wurden der oben erwähnte Standort und die Ausführung der Porträtstatue in Bronze vorgeschrieben, die Kosten wurden auf 300.000 Mark limitiert. Die Ausschreibung war nur an im Großherzogtum Baden geborene oder in Baden "dauernd ansässige" Bildhauer und Architekten gerichtet. Eine einzige Ausnahme machte man für Bruno Schmitz/Charlottenburg.⁶⁶⁰ Am 13. Januar 1910 tagte das Preisgericht, dem zwei Bildhauer, zwei Architekten und ein Maler angehörten.⁶⁶¹ Von 32 eingereichten Entwürfen erhielten drei Entwürfe einen ersten Preis: "Eckehard" von Hermann Volz/Karlsruhe und Bruno Schmitz (Abb. 481), "Frieden" (E. Stadelhofer/Rom) und "Dem Großherzog aller Deutschen" von Bruno Schmitz (Abb. 482). Drei weitere Konkurrenz-Entwürfe konnte ich ermitteln. Im Mannheimer Stadtarchiv sind zwei Negative erhalten, die zwei Entwürfe des Denkmalwettbewerbs dokumentieren (Abb. 483, 484). Autorennamen für diese beiden Entwürfe sind nicht überliefert. Der dritte Entwurf, ein Reiterstandbild, stammte von Friedrich Moest (Abb. 485), mit dem Bruno Schmitz bei dem Koblenzer Denkmal für Kaiserin Viktoria Augusta zusammengearbeitet hatte.⁶⁶² Mit der Ausführung beauftragte das Komitee Hermann Volz und Bruno Schmitz, die in ihrem gemeinsamen Entwurf eine monumentale Sitzfigur als Denkmal für den Großherzog vorgeschlagen hatten. 1910 wurde ein Versuchsmodell errichtet. Nach eingehender Diskussion sollten die beiden Künstler ein plastisches Modell der Architektur im Maßstab 1:10 und eine lebensgroße Figur des Großherzogs ausarbeiten. Diese Arbeiten reichten sie im Sommer 1912 ein. Möglicherweise ist ein Detail dieses Modells in einer Photographie erhalten, die sich im Mannheimer Stadtarchiv befindet (Abb. 486 a, 486 b). Der hier dokumentierte Ausschnitt zeigt eine der Figuren in Halbreief (Abb. 487), wie sie in sehr ähnlicher Form am ausgeführten Unterbau heute noch zu sehen sind (Abb. 488, 489). Aus stilistischen Gründen möchte ich diese Figuren nicht Hermann Volz, sondern Franz Metzner zu-

⁶⁵⁷Generallandesarchiv Karlsruhe, Akte 60/2089

⁶⁵⁸Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1908, Nr. 9908

⁶⁵⁹Vgl. Generallandesarchiv Karlsruhe, Akte 60/2089

⁶⁶⁰Ebenda

⁶⁶¹Bildhauer: L. Manzel/Berlin, R. Diez/Dresden; Architekten: M. Dülfer/Dresden, G. v. Seidl/München; Maler: O. Prophet/Mannheim.

⁶⁶²Friedrich Moest: Erinnerungen eines Bildhauers. Meinen drei Söhnen Franz - Paul - Fried als Vermächtnis zugeeignet, o. O. (Karlsruhe?), o. J., Bild 23

schreiben. Zwar ist in den Quellen nur die Zusammenarbeit mit Hermann Volz belegt, doch bezieht sich diese nur auf die Sitzfigur des Großherzogs und möglicherweise auch auf das Sockelrelief. Da Bruno Schmitz für die Architektur des Denkmals zuständig war, konnte er durchaus die Bauplastik des Unterbaus von einem anderen Künstler entwerfen und ausführen lassen. Im ersten Entwurf hatten die Preisträger noch eine antikisierende Sitzstatue vorgesehen. Im Lauf der Bearbeitung aber kam Volz, wohl in Absprache mit Bruno Schmitz, von der Anwendung antiker "Dekorationslappen"⁶⁶³ ab, und die Figur des Großherzogs erhielt zeitgenössische Kleidungsstücke, wie den Mantel und die Uniform; auch der Degen durfte nicht fehlen. (Abb. 490, 492). Für die endgültige Fassung war ein Rundsockel geplant, der in einem umlaufenden Relief die Personifikationen von Industrie, Handel, Wissenschaft und Kunst zeigte (Abb. 491). Durch die Entscheidung der Jury war eine Sitzfigur festgelegt worden, aber in der späteren Bearbeitung hatten auch Bruno Schmitz (Abb. 493, 494) und Hermann Volz (Abb. 495) ein Reiterstandbild in Erwägung gezogen. Eine große Anzahl von Studien, vor allem für den Denkmalsockel und für den Unterbau befindet sich im Stadtarchiv Mannheim. Einige dieser Entwürfe, die zum großen Teil aus dem Atelier und nur zum kleinen Teil von Bruno Schmitz selbst stammen, seien hier angeführt, um die intensive Bearbeitung dieses Entwurfs durch den Architekten und durch den Bildhauer zu dokumentieren (Abb. 496-503). 1913 wurden die Verträge mit den Künstlern geschlossen und die Enthüllung des Denkmals auf den 9. September 1915 festgelegt. 1913 richtete man die Baustelle ein und im Sommer 1914 waren die Arbeiten an der Denkmalarchitektur bis an die flankierenden Treppen und den oberen Abschluß des Postaments fertiggestellt. Nach Kriegsbeginn allerdings setzten die Steinlieferungen aus, so daß der Sockel für die Figur fehlte, der sich über dem Straßenniveau erheben sollte. Nach dem Tod von Bruno Schmitz im Jahr 1916 konnte durch eine plötzlich erfolgte Steinlieferung das Postament des Denkmals bis in Straßenhöhe aufgeführt werden. Der Kriegsausbruch hatte auch den kurz bevorstehenden Guß der fünf Meter hohen Sitzfigur verhindert, da die Gießerei sich aufgrund der gestiegenen Kupferpreise außerstande sah, den Guß zu garantieren und die Verträge kündigte, obwohl sie bereits im Besitz des Gußmodells war. Daraufhin schlug der Bildhauer dem Komitee eine Ausführung der Figur in Stein vor, was aber abgelehnt wurde, da Volz selbst seinerzeit gegen die Meinung von Schmitz immer auf Bronze bestanden hätte. Noch während der Revolution, im November 1918, erklärte sich Hermann Volz auf Anfrage des Stadtrats gegen eine Ablösesumme mit der Lösung der Verträge einverstanden. Die Stadtverwaltung nahm das Gußmodell in Verwahrung und lagerte es im Keller der Oberrealschule.⁶⁶⁴ Es bleibt noch zu erwähnen, daß Bruno Schmitz im Zusammenhang mit dem Denkmal für den Großherzog immer wieder an der Idee eines architektonischen

⁶⁶³ Dieser Begriff stammt aus einem Brief Christian Rauchs vom 20. Februar 1849 an Wilhelm von Kaulbach. Vgl. Josefa Dürck-Kaulbach: Erinnerungen an Wilhelm von Kaulbach und sein Haus. München 1918, S. 283

⁶⁶⁴ Vgl. StadA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1924, Nr. 3407

Abschlusses der Augustaanlage arbeitete. Die Verbindung der Häuser am Anfang der Augustaanlage hatte er schon in den Projekten zur Platzgestaltung vorgeschlagen, aber die Mittel zur Ausführung nie bewilligt bekommen. Anlässlich der Jubiläumsausstellung im Jahre 1907 wurde ein Abschluß aus Holz nach seinen Plänen errichtet, der aber schon im folgenden Jahr ausgerechnet auf Wunsch des Denkmalkomitees beseitigt wurde, weil das Komitee vor der Ausschreibung die Standortwahl unbeeinflusst treffen wollte.⁶⁶⁵

Das Denkmal für den Großherzog war, im Gegensatz zum Reiß-Museum, weit über das Planungsstadium hinausgekommen, doch verhinderte der Ausbruch des Ersten Weltkriegs ebenso die Fertigstellung. Noch 1915, als das Gipsmodell für die große Sitzfigur gußfertig war, wurde die baldige Vollendung des Denkmals zuversichtlich erwartet. Die hier ausführlich zitierte Besprechung⁶⁶⁶ kann einen Eindruck von der beabsichtigten Wirkung des Denkmals vermitteln: "Die für den Guß bestimmte Kolossalfigur ist 5,10 Meter hoch. Sie hat also etwa dreifache Lebensgröße. In dem doch verhältnismäßig beschränkten Raum der Werkstätte wirkte die Riesengestalt direkt überwältigend. Die Aufstellung im Freien wird diesen Eindruck natürlich entsprechend mildern; doch kann man jetzt schon beurteilen, daß auch draußen das Denkmal stark und monumental wirken wird. Was neben den gewaltigen Formen den Beschauer zunächst besonders fesselt, das ist die eigenartige Auffassung des Kunstwerkes. es ist nicht eines der herkömmlichen Reiterdenkmale. Die Gestalt Großherzog Friedrichs sitzt auf einem antik gehaltenen Thronsessel. Um die Schultern der mit einfacher Uniform bekleideten Figur ist ein weiter Mantel gelegt, der, innerhalb der Lehne des Thronsessels, in weiten, schweren Falten zu Boden fällt. Die linke Hand des Fürsten ist auf den Degen gestützt, der rechte Arm ist leicht, wie zum würdevollen Gruße, vorgestreckt. Es ist hier jene edle, gütige Bewegung festgehalten, die man so oft an dem verewigten Großherzog wahrnehmen konnte, und diese Bewegung gibt der Figur, ohne die Ruhe und Größe, die über dem Ganzen liegen, zu zerreißen, etwas so Menschliches, Persönliches. Großherzog Friedrich grüßt den Beschauer, der an die Stufe seines Denkmals tritt. Er ist in dieser wundervollen Auffassung von Prof Volz nicht der thronende Imperator, er ist bei aller Hoheit und aller Würde, die die Gestalt umkleiden, doch der milde, gütige Landesvater, wie er in der Erinnerung seiner Landeskinder weiterlebt. Und dann das Haupt der Riesengestalt! Ohne Kopfbedeckung ist es klar und edel herausgearbeitet und, trotz der Größe der Formen, von einer ergreifenden Ähnlichkeit.

Ein Kunstwerk für sich ist die Rückwand des Thronsessels. Sie ist mit dem badischen Wappen, zwei Reliefs und drei Vollfiguren geschmückt. Das eine der Reliefs stellt die Freidensarbeit, im Hinblick auf Mannheim die Schifffahrt und die Industrie dar. Das andere zeigt den Auszug der Krieger, denen die Siegesgöttin - eine Anspielung auf 70/71 - die Kaiserkrone vorausträgt. Die drei allegorischen Figuren verkörpern die drei Hauptzüge im

⁶⁶⁵Vgl. StadtA Mannheim, Stadtratsprotokolle 1908, Nr. 520

⁶⁶⁶General-Anzeiger Nr. 353 vom 22. Juli 1915. StadtA Mannheim, Ortsgeschichte S2/ 143-1.

Wesen Großherzog Friedrichs, die Tapferkeit, die Milde, die Gerechtigkeit. Diese in Bronze gegossenen Teile des Denkmals - Figur und Thronessel - werden auf einem Sockel aus Granit ruhen, der mit stärker herausgearbeiteten Reliefgestalten reich geschmückt ist. Das Denkmal als Ganzes, auf dessen weitere architektonische Einzelheiten hier nicht näher eingegangen werden kann, verdankt seine Entstehung der Zusammenarbeit von Prof. Volz und Prof Bruno Schmitz-Berlin. Den plastischen Teil hat der Karlsruher Meister, den architektonischen >Prof. Schmitz erledigt. Es ging, wie erinnerlich, aus dem vor wenigen Jahren in Mannheim veranstalteten Wettbewerb preisgekrönt unter zahlreichen anderen eingesandten erstklassigen Entwürfen hervor. Es wird nach seiner Vollendung die großzügige, von Bruno Schmitz geschaffene Anlage hinterm Wasserturm in Mannheim, den Freidrichsplatz, schmücken und damit den Abschluß des umfassenden architektonischen Werkes herbeiführen."

Berlin-Charlottenburg, Charlottenburger Brücke, 1900 (Entwurf) und 1903 (Entwurf)

Als Bruno Schmitz die Entwürfe für die Charlottenburger Brücke anfertigte, war Charlottenburg noch nicht der Großstadt Berlin eingemeindet, sondern eine eigenständige Gemeinde. Einerseits war die ehemalige Funktion des Charlottenburger Tores als Zollstation am Ende des 19. Jahrhunderts überflüssig geworden, andererseits war die alte Holzbrücke, die über den Landwehrkanal führte, dem stark angewachsenen Verkehr der modernen Großstadt nicht mehr gewachsen, sodaß auch die Charlottenburger Brücke, wie fast alle anderen alten Brücken Berlins, neu gebaut werden sollte. Um Entwürfe für diesen Neubau zu bekommen, veröffentlichte die Stadtgemeinde von Charlottenburg im Februar 1900 eine Ausschreibung. Bevor es dazu kommen konnte, mußten aber umständliche alte Zuständigkeiten neu organisiert werden: "Die Charlottenburger Brücke, die als Grenzpunkt zwischen Berlin und Charlottenburg betont werden soll, liegt auf der Hauptverkehrsstraße, die diese beiden Städte mit einander verbindet; es ist die alte Heerstraße von Berlin nach Hamburg, sie durchschneidet nach Osten hin den Thiergarten in seiner ganzen Länge und erschließt mit den >Linden<, an der ehemaligen Wohnstätte Kaiser Wilhelms I. vorbei, das Herzen Berlins. Nach Westen hin bildet sie in der den >Linden< entsprechenden breiten Berliner Straße die Hauptverkehrsader Charlottenburgs, die am Charlottenburger Schlosse und der Ruhestätte Kaiser Wilhelms I. vorbei bis zur Villencolonie Westend führt. Diese Prachtstraße ist zwischen Westend und dem Berliner Schloß über eine deutsche Meile lang. Jetzt wird die Grenze zwischen Berlin und Charlottenburg auf dieser Straße durch die alte baufällige hölzerne Klappbrücke über den Landwehrkanal gebildet und durch die beiden rechts und links von der Straße stehenden Thorgebäude besonders betont. Das eine diente als Zollhaus für die Schlacht- und Mahlsteuer,

das andere als Einnahmestelle für Chausseegeld. Nach Aufhebung dieser Zölle haben die Gebäude nur noch culturgeschichtliches Interesse. Die Unterhaltung der in Betracht kommenden Chausseestrecke ging schon vor längerer Zeit aus den Händen des Provincialfiscus in die Charlottenburgs über, während die Unterhaltung der Brücke noch dem Wasserfiscus oblag. Es war daher von der Königlichen Wasserbauverwaltung bereits ein Entwurf für den Neubau der baufälligen Charlottenburger Brücke aufgestellt worden. Inzwischen hat sich nach einem Uebereinkommen mit dem Wasserfiscus die Stadtgemeinde Charlottenburg auch die Verpflichtung übernommen, den Neubau der Brücke herzustellen. Nachdem nun sowohl die mit der Umgestaltung der Brücke als auch der Wegeanlagen in Betracht kommenden Verpflichtungen in eine Hand gekommen waren, entschloß sich die Stadtverwaltung, die Lösung dieser Aufgabe zum Gegenstand öffentlichen Wettbewerbs zu machen, wobei die künstlerische Ausgestaltung der Brücke in Einklang mit der Bedeutung derselben gebracht werden sollte, und zwar in Beziehung auf ihre Lage als Abschluß des Berliner Thiergartens und am Eingang von Charlottenburg, ferner in Bezug auf die beiderseits anschließenden gärtnerisch ausgestalteten breiten Verkehrswege und auf den verhältnißmäßig starken, stetig wachsenden Verkehr."⁶⁶⁷

Der Wettbewerb wurde im Februar 1900 veröffentlicht, vorgesehen war ein erster Preis zu 3.000 Mark und zwei zweite zu je 1.500 Mark. Die technische Konstruktion mußte nicht vorgelegt werden. Vorgeschrieben war in der Ausschreibung, daß die Brücke nur einen Bogen haben sollte, der mindestens 22 Meter weit gespannt sein sollte. "In dem Entwurfe soll die hervorragende Bedeutung der verkehrsreichen Brücke am Abschluss des Berliner Thiergartens und am Eingang von Charlottenburg inmitten gärtnerisch ausgestatteter Verkehrswege durch baukünstlerische und bildnerische Ausgestaltung u. U. unter Verwendung von Standbildern zum Ausdruck gelangen."⁶⁶⁸ Die Jury, zu deren Mitgliedern u.a. als Fachleute Otto March/Berlin, Hoffmann/Darmstadt und Stübgen/Köln zählten, sprachen den ersten Preis dem Darmstädter Architekten Pützer zu, die beiden zweiten gingen an Welz/Berlin und an Winter/Ravensburg; drei Entwürfe wurden angekauft, von diesen aber sind nur die Kennworte überliefert.

Der Entwurf von 1900

Insgesamt waren 52 Entwürfe eingereicht worden. Auf den Schmitzschen Entwurf könnte eine Stelle der Besprechung im "Centralblatt" verweisen, die sich auf die künstlerische Vielfalt der Beiträge bezieht: "Von der Schinkelschen strengen Art bis zu den Wiener Secessionisten waren

⁶⁶⁷CB, 20. Jg., Berlin 1900, S. 322

⁶⁶⁸CB, 20. Jg., Berlin 1900, S. 80

die Stilrichtungen vertreten. Der märkische Backsteinbau und der Charlottenburger Barock, die Schule Wallots und die durch Bruno Schmitz belebte Denkmälerarchitektur, sie alle hatten sich in den Dienst dieses interessanten Wettbewerbs gestellt."⁶⁶⁹ In der Besprechung erfolgt kein genauere Hinweis auf den Beitrag Bruno Schmitz'. Meines Erachtens gibt eine von Schliepmann allerdings falsch auf 1903 datierte Zeichnung diesen Entwurf wieder (Abb. 504). Die Brücke ruht auf einer langgestreckten korbbogigen Tonne. Die seitliche Einfassung ist als einfache Brüstungsmauer gehalten, die lediglich an den Enden ausschwingt und auch nach oben gezogen ist, um als Postament für einen Beleuchtungskörper zu dienen. Als plastischer Schmuck ist im Sockel noch eine knieende Figur zu erkennen. Auf der Brücke stehen in Längsrichtung zwei große fünfachsige Pfeilerstellungen, die ein waagrecht abgeschlossenes Gebälk tragen. Über den Stützen liegen kleine Aufsätze, die der langen Horizontalen des Gebälks kleine rhythmische Akzente verleihen. An der Außenseite stehen auf einem sehr flachen Sockel Pilaster; an der Innenseite sind den Pfeilern Halbsäulen vorgelegt, die den Architrav mittragen, dessen Unterseiten geschwungen sind und von deren Mitte Laternen herabhängen. In den Zwischenräumen stehen jeweils zwei kleine Pfosten. Die Kopfpfeiler sind größer als die der Stützenreihe und tragen einen nicht genauer zu definierenden skulptierten Aufsatz. An der Vorderseite der Pfeiler sind im oberen Drittel reliefierte Porträtköpfe eingelassen.

Der Entwurf von 1903

Über die Umstände, die zu einem zweiten Wettbewerb führten, habe ich keine näheren Hinweise finden können. Die zweite bei Schliepmann wiedergegebene Zeichnung ist eindeutig auf diesen späteren Entwurf zu beziehen, da sie links unten auf 1903 datiert ist (Abb. 505) und mit dem im Düsseldorfer Stadtarchiv enthaltenen Entwurf, der die Gesamtsituation aus der Vogelschau zeigt, übereinstimmt (Abb. 506). Die Gewölbeform und die Brüstung scheinen im Vergleich zum früheren Entwurf nur unwesentlich verändert. Die Beleuchtungskörper an den ausschwingenden Enden der Brüstung befinden sich jetzt aber nur noch auf der östlichen Seite der Brücke, der westliche Brückenkopf ist mit einer stadttorähnlichen Anlage versehen. Die Aufbauten auf der Brücke sind nicht mehr architektonisch, sondern eher plastisch zu nennen: Zwei Reihen von plastisch gestalteten Beleuchtungskörpern auf länglichen Trottoir-Inseln gliedern jetzt ästhetisch die Brückenfläche und können einer übersichtlicheren Ordnung des Verkehrs dienen. Auf einem flachen Sockel stehen zwei Stützen, deren Fußteile an den Außenseiten ausschwingen. Die pfostenartigen Stützen werden oben durch einen seitlich aus-

⁶⁶⁹CB, 20. Jg., Berlin 1900, S. 322

kragenden Abschluß zusammengefaßt, von dem in der Mitte der Leuchtkörper herabhängt. Auf dem Sockel steht eine bis etwa in halbe Höhe der Stützen reichende Figur. Zwischen den vier Beleuchtungskörpern befinden sich in einer Linie jeweils zwei kleine Pfosten, die die Längsrichtung der Anlage markieren. Sie sind aus dem ersten Entwurf übernommen. Der architektonisch gestaltete Teil ähnelt einer Stadttoranlage und ist von der Brücke abgerückt. Die Dreiteilung der Brückenfläche ist hier wieder aufgenommen. Die mittlere Fahrbahn wird von zwei Pfeilerhallen eingefasst, die einen geraden Architrav tragen. Vier Achsen jeder Halle stehen im rechten Winkel zur Fahrbahn, drei rechtwinklig anstoßende Achsen verlaufen parallel zur Straßenachse. Eine durch Pfosten gegiederte Attika schließt die Pfeilerhallen nach oben ab. Aufwendiger und in den Abmessungen größer gestaltet sind die beiden direkt an der Fahrbahn stehenden Achsen der Pfeilerhalle. Sie sind ihrerseits als Portalarchitekturen gebildet, die frontalen Pilaster mit Triglyphenfries tragen einen gesprengten und geschweiften Segmentgiebel mit nicht näher zu bestimmendem Reliefschmuck im Giebelfeld. Über diesem Giebel erhebt sich eine Ädikula mit Dreiecksgiebel über einer Rundbogennische. In der Nische steht ein nach der Brücke ausgerichtetes Reiterstandbild. Auf der Höhe der vorspringenden Arme der Pfeilerhallen sind in einigem Abstand zwei weitere Pfeiler von der Höhe der Pfeilerhallen quergestellt, die im unteren Teil einen rundbogig geschlossenen Durchlaß haben. Auch in diesem Entwurf bediente sich Bruno Schmitz bereits entwickelter Motive: Die Pfeilerhallen hatte er ja in verschiedenen Varianten als Begrenzungselement eingesetzt, und die erhöhte Ädikula mit Reiterstandbild stammt aus dem Entwurf für das Nationaldenkmal für Wilhelm I. in Berlin.

Hamburg, Denkmal für Otto von Bismarck, 1901 (Entwurf)

Der Hamburger Wettbewerb gehörte wie die Berliner zu den herausragenden Konkurrenzen um ein Monument für den ehemaligen Reichskanzler. Nach dem Tode des Fürsten wurde ein fünfköpfiger "engerer Ausschuß zur Errichtung eines Bismarck-Denkmal in Hamburg" gegründet, dem u.a. ein Architekt (Haller) und zwei Museumsdirektoren (Brinckmann und Lichtwark) angehörten. Im Preisausschreiben war die Bausumme mit 400.000 Mark angegeben. Als Preisgelder sollten insgesamt 30.000 Mark vergeben werden. Allerdings verzögerte sich die Ausschreibung, da sich die Mitglieder des "Ausführungs-Comitees" nicht über den Standort einigen konnten. Diese Frage erhielt während der Vorbereitung entscheidende Bedeutung, denn mit ihr war die Größe des auszuführenden Denkmals verknüpft worden. Die Gegner einer großen Figur, zu denen Lichtwark zählte, hatten ein kleines Denkmal an der Binnenalster vorgeschlagen, die Befürworter eines Kolossalmonuments wollten dieses auf der Elbhöhe errichten lassen: "Auch vom Strome aus werde es gesehen werden und so der Blick

der Seeleute bei der Heimkehr ins Vaterland zuerst auf den Mann fallen, der das Reich geschaffen, Handel und Schifffahrt unter seine Fittiche genommen habe."⁶⁷⁰ Im Januar 1899 war die Entscheidung im Ausschuß mit vier gegen drei Stimmen zugunsten des Standortes auf der Elbhöhe gefallen. Am 15. Juni 1901 wurde der Wettbewerb ausgeschrieben. Als letzter Einlieferungstag wurde der 14. Dezember 1901 festgelegt.⁶⁷¹ Der Jury gehörten neben den drei Senatsmitgliedern Mönckeberg, Burchard und Hinrichsen die Architekten Haller/ Hamburg, Wallot/ Dresden und Sitte/ Wien, die Bildhauer Diez/ Dresden und Maison/ München an.⁶⁷² Der Dresdener Kunsthistoriker Treu nahm die Stelle Lichtwarks ein, der von seinem Amt als künstlerischer Berater zurückgetreten war, nachdem sich das Komitee für eine Riesenstatue entschieden hatte.

Die Jury hatte in ihren, im Januar 1902 stattfindenden Sitzungen über 219 Einsendungen zu entscheiden. Die große Resonanz, die der Wettbewerb in der Künstlerschaft gefunden hatte, und auch die Vielzahl qualitätvoller Entwürfe ließen ihn in den Augen der Fachleute als etwas besonderes erscheinen: "Sowohl hinsichtlich der Anzahl der Entwürfe, wie auch hinsichtlich der durchschnittlichen Güte derselben wird sich wohl keiner der bisherigen deutschen öffentlichen Wettbewerbe mit dem in Rede stehenden messen können, und selbst der 1895er Wettbewerb um das Bismarck-Denkmal in Berlin dürfte in dieser Beziehung hinter dem jetzigen Hamburger Wettbewerb zurückstehen."⁶⁷³ Den ersten Preis (10.000 Mark) erhielten der Bildhauer Lederer und der Architekt Schaudt, die zweiten Preise (je 5.000 Mark) gingen an Beyrer & Rank/ München, Müller/Berlin und Hans Hundrieser/Berlin, "dritte Preise von je 2.000 Mark wurden zuerkannt dem Architekten Wilhelm Kreis in Dresden für seinen Entwurf mit dem Kennwort >Faust II<, dem Professor O. Rieth in Berlin für seinen Entwurf >Dem Gutsherrn von Friedrichsruh<, sowie dem Professor Bruno Schmitz in Charlottenburg, gemeinsam mit dem Bildhauer Professor Chr. Behrens."⁶⁷⁴ Der Entwurf von Behrens und Bruno Schmitz trug das Motto "Abiit non obiit". Schließlich wurden noch vier vierte Preise zu je 1000 Mark vergeben und vier weitere Entwürfe wurden angekauft.

Bruno Schmitz stellte das Denkmal auf die zu einem flachen Kegelstumpf umgestaltete Anhöhe, die mit einer ringförmigen Terrasse das Denkmal umgab (Abb. 507). Der Hauptzugang war in einer direkt auf das Denkmal zuführenden, mehrfach abgesetzten Treppe gegeben, die von gestuften monolithen Blöcken seitlich eingefasst war (Abb. 508); an der Rückseite der kegelförmigen Hügelkuppe führten zwei Wege auf die Ringterrasse. Diese war in den beiden

⁶⁷⁰Zitiert nach: Jörgen Bracker: Michel kontra Bismarck. Dokumentation einer Gigantomachie des Klassenkampfes in Hamburg des Jahres 1906, in: Manfred Sack (Red.): Zurück in die Zukunft. Kunst und Gesellschaft von 1900 bis 1914, Hamburg 1981, S. 10-17, hier S. 14; weiterhin zitiert als: Bracker 1981

⁶⁷¹CB, 21. Jg., Berlin 1901, S. 300

⁶⁷²CB, 21. Jg., Berlin 1901, S. 312

⁶⁷³CB, 22. Jg., Berlin 1902, S. 30

⁶⁷⁴CB, 22. Jg., Berlin 1902, S. 20

vorderen Dritteln durch jeweils auf zwei Steinen liegende ungefähr quaderförmige Monolithe eingefäßt. Das Denkmal selbst stand in einem Ring von monolithischen Steinpfeilern mit Decksteinen, der als eine Nachempfingung bronzzeitlicher Kultbauten aufzufassen ist, wie ja auch die pfeilerartige Anlage des Denkmals manchen Zeitgenossen an vorgeschichtliche germanische Bautasteine erinnern mochte. Nur am Hauptzugang war der horizontale Deckstein weggelassen, um den Blick freizugeben auf das Denkmal und das sich im Sockel desselben befindende Relieffeld (Abb. 510-511). Dieses Relief (Abb. 509) zeigt einen Mann, ein Segelboot steuernd, über dem ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen schwebt. Über die ganze Sockelbreite verläuft als Inschrift die deutsche Version des lateinischen Mottos: "GEHEN, NICHT VERGEHEN". Der dreiseitige Pfeiler ruht auf einem Sockel, der zum großen Teil aus natürlichem Felsen besteht, der über die Ringterrasse noch hinausragt. Über diesem natürlichen Grund erhebt sich, aus großen Blöcken gefügt, die nach vorne gerade abgeschlossene Sockelzone mit dem Relieffeld. Der dreieckige Pfeiler, der an der Vorderseite die Figur Bismarcks, auf einen Schild gestützt, trug, ist aus Lagen großer Steine aufgebaut. In Schulterhöhe der Figur umläuft ein breites, leicht auskragendes Band den Pfeiler, dessen Seiten darüber konkav eingezogen sind und dann in eine wieder ausschwingende sechseckige Abschlußplatte übergehen. Bruno Schmitz hatte das architektonische Element auf die im Gegensatz zum Pfeiler mit seinem natürlichen Sockel fast zierlich wirkenden Steinpfeiler mit Decksteinen beschränkt. Der Pfeiler selbst scheint als plastisches Gebilde dem natürlichen Sockel entwachsen zu sein. Das Zusammenspiel der natürlichen und künstlich geschaffenen Formen bei dem Pfeiler dürfte Bruno Schmitz als besonders gelungen angesehen haben. Die Absonderung der Terrasse von der Hügelkuppe, die ja durch den Kegelstumpf kaum noch als natürlich gewachsenes Gelände erkennbar ist, hatte Bruno Schmitz in einer Variante wesentlich deutlicher herausgearbeitet. Eine Zeichnung, die 1903 in der "Berliner Architekturwelt" publiziert wurde (Abb. 512), läßt erkennen, daß die Ringterrasse nicht mehr auf einem Kegelstumpf ruht, sondern auf einem Zylinder, sodaß das natürlich gewachsene Gelände in unregelmäßiger Formation an die senkrechten Wände des Denkmalunterbaus stößt. Da diese Zeichnung unten links auch das Motto "ABIIT NON OBIIT" trägt, ist sie als Bestandteil des Wettbewerbsbeitrags zu bewerten. Wahrscheinlich präsentierte Bruno Schmitz damit eine Variante der Terraingestaltung. Nicht nur die groß dimensionierte Durchdringung der Natur mit gestalterischen Formen, sondern auch die Form des Pfeilers mit der Figur in Dreiviertelrelief verlieh dem Schmitzschen Entwurf Originalität, die ihm sicherlich auch den Preis einbrachte. In der Kritik des "Centralblattes" ist ein Einwand erwähnt, der vielleicht auch die Preisrichter dazu bewog, diesen Entwurf nicht in die vordersten Ränge zu plazieren: "In seiner Eigenart dürfte der Entwurf von Bruno Schmitz u. Chr. Behrens "Abiit non obiit" alle vorgenannten Entwürfe übertreffen. Aus einem felsartig gemauerten und mit schwerer Granitverblendung versehenen Block, inmitten einer kreisförmigen Dolmenumhegung, tritt die

Gestalt Bismarcks, mit Waffenrock und Kürassierstiefeln bekleidet, in Dreiviertelansicht hervor, mit der Rechten sich auf einen mittelalterlichen Schild stützend. Man würde sich ein solches eigenartiges Flachbild an einer wirklichen, hohen Felswand in romantischer Gebirgsgegend, ähnlich vielleicht wie das Löwendenkmal bei dem Luzerner Gletschergarten, von höchst malerischer Wirkung denken können: hier jedoch steht der Gedanke wohl in einem unlösbaren Widerspruch mit den landschaftlichen Verhältnissen.⁶⁷⁵ Sicherlich hat Bruno Schmitz durch den Pfeilerring auf nordeuropäische, vorgeschichtliche Kultbauten verwiesen, doch muß man wohl davon ausgehen, daß dies nicht die einzige Sinnschicht war, die Bruno Schmitz im ausgeführten Denkmal augenfällig und begreifbar machen wollte. Für die Bewohner der Hansestadt war sicherlich auch die weitere Anspielung auf die mittelalterlichen Rolandsäulen leicht verständlich, auch wenn dies in den mir zugänglichen Besprechungen nicht ausdrücklich erwähnt wurde. Der Vergleich mit dem legendären Roland wurde andernorts des öfteren gezogen.⁶⁷⁶

Köln, Bayenthalgürtel, Villa Heinrich Stollwerck, 1901-1904

Den Auftrag für die Planung und für die Gestaltung dieser Villa am Rheinufer in Köln erhielt Bruno Schmitz von Heinrich Stollwerck noch im Jahr 1901, wie die Datierung einer Fassadenzeichnung (Abb. 513) auf "Weihnacht 1901" belegt. Sicherlich hatte die Kenntnis der künstlerischen und reichen Ausstattung der Villa Carl Stollwercks, die seit 1899 im Bau war und 1902 bezogen wurde, den zweiten Bruder Stollwerck veranlaßt, ebenfalls Bruno Schmitz mit Planung und Ausführung der eigenen Villa zu beauftragen. Die "Bismarckburg" - so lautete der vom Bauherrn festgelegte Name des Bauwerks - hatte 65 Zimmer, war also noch wesentlich größer als die erste Stollwerck-Villa.

Die "Bismarckburg" ist, ebenso wie die Villa Carl Stollwercks, nicht erhalten. Sie wurde nicht durch die Publikation in einer Fachzeitschrift bildlich dokumentiert, so daß sich die rekonstruierende Veranschaulichung des Inneren nur auf eine Beschreibung stützen kann, welche die Tochter des Erbauers später in literarischer Form faßte.⁶⁷⁷

Das Äußere des großen Gebäudes ist durch drei Zeichnungen Bruno Schmitz' vom Ende des Jahres 1901 (Abb. 513-515) festgehalten.⁶⁷⁸ Treppengiebel, Ecktürmchen und Zinnen beleben

⁶⁷⁵CB, 22. Jg., Berlin 1902, S. 42 f.

⁶⁷⁶Vgl. Hans-Walter Hedinger: Bismarck-Denkmal und Bismarck-Verehrung, in: Ekkehard Mai und Stephan Waetzoldt (Hg.): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich, Berlin 1981, S. 277-314, hier S. 281 und S. 293

⁶⁷⁷Sophia Sulkowska-Stollwerck: Leben und Wirken des Kommerzienrats Heinrich Stollwerck. Gewidmet Deutschlands Jugend, Rondorf-Hochkirchen bei Köln, o. J. (nach 1938), S. 45-55

⁶⁷⁸Die Zeichnungen befinden sich in Düsseldorf, Stadtarchiv. Straßen- und Gartenansicht wurden in der DBZ, 37. Jg., Berlin 1903, S. 585 und S. 588 abgebildet.

die Fassade, deren bestimmende Motive nach der Straße hin der hohe Turm und der Treppengiebel sind. Im Erd- und im Obergeschoß befindet sich in der Giebelwand ein flacher Erker mit sechsbahnigem Fenster im Tudor-Stil. In der Spitze des Giebels ist ein hochrechteckiges Relieffeld angebracht, das Bismarck in mittelalterlicher Rüstung als Steuermann eines Bootes zeigt. Das Äußere hat, dem Namen "Bismarckburg" entsprechend, insgesamt einen burgartigen Charakter, der durch die verwendeten Einzelformen, wie z. B. Ecktürmchen oder Zinnen, hervorgerufen wird, aber auch durch die asymmetrische Disposition der Anlage und durch den großen Anteil der Wandfläche im Aufriß zustande kommt. Bestimmende Motive der Straßenansicht sind der große Treppengiebel und der Turm, der etwas zurückgesetzt ist und im Winkel der beiden sich kreuzenden Gebäudeteile steht. Beide Bauteile tragen sehr steile Satteldächer von unterschiedlicher Firsthöhe. Das hinter dem Treppengiebel sich anschließende Dach ist höher als das parallel zur Straße verlaufende. Dem steinernen Treppengiebel der Straßenfassade entspricht ein ebenso hoher Giebel der "Gartenfronte" (Abb. 515), der in den oberen Geschossen reiche Fachwerkbildung aufweist.

Zur Beschreibung des ansonsten nicht dokumentierten Inneren mögen im folgenden einige Auszüge dienen, die von Sophia Sulkowska-Stollwerck zwar im Stile feierlicher Panegyrik verfaßt wurden, die aber auch die vom Architekten durchaus beabsichtigte Stimmung einzelner Räume andeuten können:

"Die wunderbare Einteilung der Räume, ihre ebenso prächtige Ausstattung war von erster Künstlerhand in vornehm-deutscher Art geschaffen. Um den Gesamteindruck bis in die kleinsten Details wirkungsvoll zu gestalten, mußten unzählige Modelle angefertigt werden. Kein Wunder, daß der Eintretende sich sogleich von einem feierlich-Nationalen >Nimbus< umgeben fühlte. Im Vorraum der großen Halle spiegelte sich in Ritterrüstungen und Waffensammlungen der Glanz des ritterlichen Deutschtums wider. In dem Prunkraum der Bismarckburg, der pompösen Halle, der Sängersalle auf der Wartburg nachgebildet, trugen die Eichenbalken der Decke die gemalten fürstlichen Wappen der großen, glanzvollen Geschichte Deutschlands. Seidene Fahnen mit den Insignien der deutschen Kaiserzeit, dem Bismarckwappen und die Kölner Stadtflagge hingen vom oberen Loggiarundgang herab. An den blaugrauen, herrlich getönten Marmorwänden der Halle befand sich als Abschluß, reliefartig ausgehauen und vergoldet, folgender, dem echt deutschnationalen Empfinden nachklingender Spruch: >Klugheit und Stärke bauen das Haus, Schönheit und Liebe schmücken es aus. Treue und Frieden wahren den Herd - Und wenn es sein muß, das blitzende Schwert<.

Die 24-Meter-Halle war mit einem sattroten, dicken Smyrnatteppich ausgelegt, auf dem jeder Tritt ein Schweben war. Große Opal-Leuchtkronen wetteiferten mit dem changierenden Blau der Marmorwände. Riesige Eichensofas mit hellblauen Lederbezügen befanden sich rechts und links der Wandmitte. (...) Ein Konzertflügel und eine Orgel mit zwei Manualen mahnten an den hehren Zweck der Sängersalle! (...) Die Estrade des vorderen Teils der Halle stellte ein

Geplauder am altdeutschen Kamin dar. In Kupfer handgehämmert war die Kamin-Esse und darauf als Verzierung das in Kupfer ebenfalls handgeschlagene Stollwerck-Familienwappen. Die Wände bestanden aus pastellfarbigen, mit Gold durchsetzten Majolikakacheln. Der Bodenbelag in weißem Marmor mit eingelegten, schwarzen Motiven. Vor der Kamin-Estrade stand das Originalmodell des Kaiser-Wilhelm-Denkmals in Koblenz. (...) An den oberen Wänden der Sängerrhalle bildeten die Krönung der Wappendecke die großen Gemälde der drei Kaiser und ihrer Paladine Bismarck und Moltke. Im oberen Rundgang hing von der Redner-Empore ein wundervoller Perserteppich herab. Dem Beschauer all dieser Pracht trat die große, nationale Zeit als eine >unauslöschliche< vor Augen.

Links von der Haupthalle betrat man den großen Empiresalon, ein Prunkstück aus der Versailler Kaiserzeit. Die Decken der Prunkräume waren sämtlich von Professor Unger, Berlin, gemalt. (...) Die großen Wandspiegel mit ihren geschnitzten, vergoldeten Fruchtkränzen ruhten auf Marmor-Konsolen, die wiederum von vergoldeten Panthern getragen, sinnvoll um ein Bedeutendes den farbenprächtigen Raum vergrößerten. Große Wandgemälde aus der >Germanischen Götterwelt< von Professor Leeke, München, schmückten die Wände. (...) Gegenüber, rechts der Halle, trat man in den Speisesaal, der helleichen hochgetäfelt und mit reliefartigen, versilberten Ornamenten ausgeschmückt war. Vier Büffets, die Sitzmöbel und der langgestreckte Tisch in der Mitte waren gleicher Art. (...) Das große Podium seitwärts, mit dem Blick in den künstlerisch angelegten Garten, bot trauliche Unterhaltungs-Plätze. Gegenüber lag die Kemenate, der Schmuckkasten der Frau, der in Zedern- und Ebenholz mit feinsten japanischen Intarsien verziert war. Oberhalb der Täfelung zog sich, den Wänden entlang, eine sinnbildliche Perlenschnur, darüber die deutschen Märchen gemalt waren. (...) Oberhalb der Täfelung waren in Lebensgröße die vier Altersstufen des Menschenlebens gemalt! Hinter dem Speisesaal lag die große Palmenterrasse mit vielen diskreten Nischen in feinsten, zartfarbigen Korbmöbelgarnituren ausgestattet, die, mit dem herrlichen Blick auf den Rhein, zu lebhaftem Geplauder anregten! (...) Nennenswert ist auch noch der hochoriginelle Skat-Erker in der Spitze des gestrengen Turmes. Hier hielt der Hausherr monatlich seine großen Skat-Abende ab. Die Wände waren plastisch-scherzhaft illustriert, und zwar mit den Spielausdrücken, wie sie beim Skat gebräuchlich sind. Im Innern des Erkers, auf der Eingangstür, stand ein gemalter Ritter in voller Rüstung, aufs Schwert gestützt, das Sinnbild der nationalen Kraft, denn selbst in humorvollem Spiel sollte die Gesinnung vornehmer Ritterlichkeit obwalten! Um die Schweizer Spieltische der einzelnen Spielgruppen waren die Stühle mit geschnitzten Skatfiguren und den vier Kartenabzeichen sinnvoll bemalt. Aber vor der Eingangstür zum Turm und Skat-Erker stand in voller Rüstung ein lebendiger Ritter mit Lanze, der erst auf altdeutschen Parolegruß die Turmpforte freigab! Den Abschluß großer Abendgesellschaften mit Tanz bildete zur vorgerückten Stunde der Abstieg in den altdeutschen Trinkkeller. Wenn man die Treppe hinabstieg, lenkte ein prächtig

gemalter Löwenkopf die Aufmerksamkeit auf sich. Der Hausherr gehörte der Berliner Künstlerunterstützung an, bei der er den >Löwenkopf< erworben hatte. Durch ein mechanisches Gehwerk bewegte sich der seltsame Löwenkopf unter majestätischem Gebrüll hinter seinem Gitter. Manchem Hinabsteigenden wird ein nicht gelinder Schreck durch die Glieder gefahren sein! Nun betrat man einen katakombenartigen Gang und gelangte so in den phantastischen Hauptraum, den Trinkkeller, hinein. Das gedämpfte Licht fiel aus einem riesigen Lüster herab, von dessen Stamm aus sich blaurote und hellgrüne Glastrauben rankten. Die Mitte des Raumes nahm ein gewaltiger, runder Eichentisch ein, an dem 50 Personen Platz fanden. Die altdeutschen Stühle mit reichem Schnitzwerk umgaben den Tisch. Auf einem kleinen Podium, das den Raum beherrschte, stand die Rednerbütte mit der zur Ruhe gebietenden Schelle! Eine große Majolika-Eule, die Ständer auf Bücher gestützt, blickte aus rotglühenden Augen. Ein unheimlicher Anblick für viele! Sie mahnte die Übersäumenden an das alte Sinnbild der Weisheit! Ringsum an der Eichentäfelung entlang waren eichene Sitzbänke angebracht. Darüber in Aquarellmalerei ausgeführt, sah man die sämtlichen Rheinlandschaften mit ihren Burgen und ihren Sprüchen von Sage und Lebenslust. Der Nebenraum, aus einer offenen Abteilung bestehend, enthielt das große Musik-Orchestrion, welches elektrisch betrieben wurde. Der hintere große Raum war als Bühne eingerichtet und diente - je nach Lust - zugleich als Tanzraum.

Bei großen Festlichkeiten strahlten die Konturen der Bismarckburg in einem fortlaufenden, leuchtenden Band; wie ein Zyklopenbau wirkten die tiefen Schatten hinter dem Lichtermeer. Märchenhaft war der Anblick, der sich dem Beschauer im Gegensatz zu der Dunkelheit des Firmaments darbot. Vor dem Haupteingangs-Portal empfingen vier Herolde in echter, deutscher Landsknechtstracht die Gästewagen mit Fanfarenrufen! Traumhaft, wie um Jahrhunderte zurückversetzt, mögen die Gäste die >Bismarckburg< betreten haben! Die erste Festgesellschaft brachte das imposante Einweihungsfest der Bismarckburg am 27. Oktober 1904 - zugleich Heinrich Stollwercks Geburtstag - dessen Prachtentfaltung sich der phantasieloseste Leser nach den vorangegangenen Beschreibungen vorstellen kann.⁶⁷⁹ Die "Bismarckburg" befand sich in der Nähe des Kölner Bismarckturms in Bayenthal, was wohl vom Bauherrn durchaus beabsichtigt gewesen war. Es wurde auch vermutet, daß die Architektur der "Bismarckburg" der Gestaltung des 1902 errichteten Bismarckturms nachempfunden sei, was ich aber für ausgeschlossen halte.⁶⁸⁰ Jedoch bezog sich der Besitzer der "Bismarckburg" inhaltlich auf die "Bismarcksäule", denn an Bismarcks Geburtstag veranstaltete auch Heinrich Stollwerck eine besondere Feier: "Das größte >patriotische< Fest in

⁶⁷⁹Sophia Sulkowska-Stollwerck: *Leben und Wirken des Kommerzienrats Heinrich Stollwerck. Gewidmet der deutschen Jugend, Rondorf-Hochkirchen bei Köln, o. J. (nach 1938), S. 45-51*

⁶⁸⁰Kölner Stadt-Anzeiger vom 13. September 1990, S. KN 1. Hier wird der Name des Architekten der "Bismarckburg" mit "Bruno Schütz" angegeben.

der Bismarckburg bot der 1. April, der Geburtstag des großen, eisernen Kanzlers Otto v. Bismarck! Hatte schon Heinrich Stollwerck, als flammender Bismarckverehrer, sein neues Heim - die Repräsentation der Früchte seiner Arbeit - mit dem Namen des größten Deutschen benannt, so waren diese Bismarckfeste, die alle Bismarckfreunde von Ruf und Name in Rheinland und Westfalen hier versammelte, ein patriotisches Fest, das seinesgleichen suchte! Vorher wurde die offizielle Bismarckfeier der Stadt an der Bismarcksäule abgehalten, und wenn die Feuerfackel der Säule >Bismarcks Züge< beleuchtete, stieg die nationale Begeisterung auf ihren Höhepunkt! Danach zog Heinrich Stollwerck mit seinen Bismarckfreunden in die Bismarckburg festlich ein. Es mochten wohl hundert Herren sein, die sich zu diesem Abendfeste einfanden. Schwarz-weiß-rote Seidenbänder und prachtvolle Blumenarrangements waren der Tischdekor, das Festessen auserlesen, mit schweren Weinen und Zigarren. Außerordentlich eindrucksvoll fielen die patriotischen Reden hoher Sprecher aus. Dazwischen spielte eine der Regimentskapellen, deren Regimentern Heinrich Stollwerck einstmals angehörte. Patriotische Lieder wurden gesungen und würzten das festliche Mahl und den begeisterten Austausch! Den Schluß des Festes bildete stets der Gang in die unterirdischen Kammern des Trinkkellers, und der Morgen graute, wenn die letzten Bismarckgäste die gastliche Bismarckburg und ihren großzügigen Gastgeber verließen. Keiner ging ohne ein Geschenk für die harrende, vielleicht schon ungeduldig gewordene Ehefrau. Heinrich Stollwerck dachte eben an alles, wo es galt, Freude zu bereiten!"⁶⁸¹ Der zugehörige Garten wurde durch Emil Schmitz ausgeführt. Das erhaltene Material zeigt keinen französischen Garten, sondern einen romantischen Park englischer Prägung (Abb. 516, 516a). Die "Bismarckburg" wurde in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg abgebrochen.⁶⁸²

Düsseldorf, "Industrie- und Gewerbe-Ausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke verbunden mit einer Deutsch-Nationalen Kunst-Ausstellung", Pavillon der "Gartenarchitectur", 1902

Die Düsseldorfer Ausstellung war dadurch zustande gekommen, daß sich die Rheinlande und Westfalen auf der Weltausstellung von 1900 nicht ausreichend repräsentiert sahen. Mit einer eigenen Ausstellung wollte man der Welt vor Augen führen, "daß wir wettbewerbsfähig auf dem Weltmarkte sind, daß wir den friedlichen Wettstreit mit anderen Nationen nicht nur nicht scheuen, sondern daß wir auf manchen Gebieten größere und bessere Leistungen aufzuweisen

⁶⁸¹Sophia Sulkowska-Stollwerck: Leben und Wirken des Kommerzienrats Heinrich Stollwerck. Gewidmet der deutschen Jugend, Rondorf.Hochkirchen bei Köln, o. J. (nach 1938), S. 51

⁶⁸²Kölner Stadt-Anzeiger vom 13. September 1990, S. KN 1. Das Datum des Abrisses und die Gründe für den Abriss waren nicht zu ermitteln, da mir das Firmenarchiv nicht zugänglich war.

haben als andere Nationen."⁶⁸³ Für die Architektur der Ausstellung zeichneten die Düsseldorfer Architekten Schill und Kleesattel verantwortlich, die aber wohl nur die Hauptbauten entwarfen und sich im Übrigen um die bauliche Organisation kümmerten. Die 23. Abteilung von insgesamt 25 Abteilungen dieser ambitionierten Ausstellung war der Gartenbau, wofür Bruno Schmitz den Entwurf für den Ausstellungspavillon lieferte. Diesbezügliche Akten sind nicht erhalten, sodaß man vermuten muß, daß der Auftrag wohl durch seinen Bruder, resp. dessen Firma Schmitz & Hardt, zustandegekommen ist. Durch die Photographie einer aquarellierten Zeichnung in Privatbesitz (Abb. 517) sind wir über den Entwurf unterrichtet, eine in Einzelheiten davon abweichende Federzeichnung (Abb. 518) wurde in der Schweizerischen Bauzeitung publiziert.⁶⁸⁴ Die ungefähr acht Meter breite Fassade besteht aus zwei seitlichen Pfeilern, die durch einen Bogen in mittlerer Höhe miteinander verbunden sind. Unter dem Bogen befindet sich der über drei Stufen zu erreichende, etwas zurückliegende Eingang. Ebenfalls zurückgesetzt ist der Giebel mit verglaster Wand, dessen Dreieck in Höhe der Pfeilerenden ansetzt. In der geflammten Giebelspitze befindet sich eine Sonnenscheibe. Auf dem Bogen befindet sich in Versalien die Inschrift "Garten-Architectur". In Höhe des großen Bogens mit der Aufschrift sind an den Pfeilern an großen Haken dekorative Kränze angebracht, die vermutlich, ebenso wie die Inschrift und die anderen Ornamente, als Metall-Applikationen zu denken sind. Über der Bogenmitte befindet sich eine florale Kartusche, die Zwickel an den Pfeilern sind mit einem durchbrochenen Ornament gefüllt. Unter den Pfeilerverdachungen laufen ornamentierte Bänder um. Auf den Pfeilern sind als plastische Abschlüsse stilisierte Bäumchen mit Kugelschnitt angegeben. Die Wandöffnung der Portalzone wird unten seitlich durch senkrechte Sockelkanten markiert. Nach dieser Kante weicht die Wand schräg nach außen zurück, wobei die Kante mehrfach gefast ist und schließlich mit einer Kurvatur in den Segmentbogen einmündet. Von der Sockelkante gehen mehrere geschmiedete Blumenstiele aus, die sich teilweise überkreuzen und in geschwungenen Formen am Segmentbogen enden. Die zurückliegende Wand, die eine breite Tür mit korbbogigem Sturz aufnimmt, ist zu Seiten der Tür mit Blütenbäumen verziert. Das querovale Oberlicht weist ebenfalls eine ornamental-florale, asymmetrische Verglasung auf.

In diesem Entwurf ist die größte Annäherung Bruno Schmitz' an die Formen des linear-floralen Jugendstils zu konstatieren, die er in seinem Werk je unternommen hat. Aber selbst hier bleiben die Formen der Architektur und auch ihre Zusammenstellung immer noch auf die Tradition bezogen, oder besser gesagt, die Grundformen bleiben durch die Tradition bestimmt. Auch in

⁶⁸³G. Stoffers (Hg.): Die Industrie- und Gewerbe-Ausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke verbunden mit einer Deutsch-Nationalen Kunstausstellung Düsseldorf 1902, Düsseldorf 1903, 1. Teil, S. 5, zitiert nach Wolfgang Schepers: Düsseldorf als Ausstellungsstadt, in: Ausstellungskatalog "Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Düsseldorf. Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne", Kunstmuseum Düsseldorf, 25. März bis 20. Mai 1984, S. 14-31, hier S. 15; weiterhin zitiert als: Schepers 1984

⁶⁸⁴SchwBZ, 1902, S. 174

den anderen Werken Bruno Schmitz' aus dieser Zeit bleibt die Anwendung der Jugendstil-Formen immer an das Detail gebunden. Das Interesse Bruno Schmitz' an diesen neuen Formen war vorhanden und soll hier auch gar nicht geleugnet werden. Georg Friedrich Koch bewertete den Schmitzschen Entwurf als "entschiedenes Bekenntnis zum Jugendstil" und sah den Pavillon "im Banne des gleichzeitig in Darmstadt zelebrierten Jugendstils" stehend⁶⁸⁵. So eindeutig erscheint mir der Entwurf nicht im Darmstädter Einflußbereich zu stehen, vielmehr sind gerade in der Ornamentik Elemente des Wiener Jugendstils zu sehen. Zudem hat man auch immer zu berücksichtigen, daß Bruno Schmitz die Formen seiner Architektur sehr bewußt, vielleicht sogar kalkuliert einsetzte. In der Zeit um 1900 zeigte er sich, wie viele andere Architekten seiner Generation, aufgeschlossen gegenüber der Welt der neuen Formen. Vielleicht wird man diese Zeit als eine Periode der Orientierung und des Experimentierens bezeichnen müssen. In der weiteren Entwicklung seiner Architektursprache spielt dann der moderne Formenapparat auch weiterhin eine gewisse Rolle, bleibt jedoch immer einem Gesamtentwurf untergeordnet, der sich in erster Linie nicht an den Prinzipien des Jugendstils orientiert, aber dennoch versucht, moderne Formen zu schaffen. In dieser Hinsicht vertritt er die moderne Richtung des Wilhelminismus mit durchaus qualitätvollen Lösungen, die vom Äußeren her ein wenig an den "Werkbund" erinnern, aber meines Erachtens letzten Endes auf klassizistischen Vorstellungen beruhen.

Berlin, Grabmal Koner (Entwurf), 1903

Der Entwurf für das Grab des Malers Max Koner (1854-1900) greift ganz allgemein einen Grabmaltypus auf, den Bruno Schmitz schon für das Grabdenkmal für F. Liszt und auch für die Grabanlage der Familie Hofmann benutzt hatte, nämlich das mit einer aufragenden Rückwand abgeschlossene Grab, das seitlich von nicht sehr hohen Mauerwangen eingefäßt wird (Abb. 519).

Die Rückwand besteht aus zwei Pfeilern, die einen konkav eingezogenen Wandteil rahmen und einen geschweiften und verkröpften segmentbogigen Giebel tragen; die Pfeiler sind an den inneren Kanten abgeschrägt, die Abschrägungen enden in einem Kopf. Vor die Pfeiler sind flache Pilaster mit ornamentierter Spiegelfüllung gestellt, deren Kapitell aus einer Triglyphe abgeleitet ist. Pfeiler und Pilaster tragen den Bogen, dessen reiches Profil an den Seiten in Voluten neben den Kapitellen endet. Auf dem Bogen stehen über den Pilastern zwei skulptierte

⁶⁸⁵Georg Friedrich Koch: Die Bauten der Industrie-, Gewerbe- und Kunst-Ausstellung in Düsseldorf 1902 in der Geschichte der Ausstellungsarchitektur, in: Ekkehard Mai, Hans Pohl, Stephan Waetzoldt(Hg.): Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Berlin 1982, S. 149-165, hier S. 159 (=Stephan Waetzoldt: Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Band 2); weiterhin zitiert als Koch 1982

Aufsätze. Das Giebelfeld ist skulptiert, mehrere Engelfiguren halten ein Kreuz, an dem ein Kranz hängt. Unter diesem Feld, in Höhe der Triglyphenkapitelle der Pilaster, ist der Name des Toten "MAX KONER" eingetragen. In dem großen Hauptfeld darunter befindet sich in einer großen ovalen Vertiefung eine Porträtbüste des Malers, darunter sind vier Schriftzeilen zu erkennen. Unter den seitlichen Giebelvoluten beginnen flache Wandzungen, die nach unten bis zu den Wangenmauern ausschwingen. Diese das Grab an den Seiten begrenzenden Wangenmauern dienen auch als Lehnen für zwei steinerne Bänke. Sie enden in großen Pfosten, die an der Vorderseite ein Kreuzzeichen tragen. Direkt vor der Rückwand liegt die Grabstelle, deren Abschlußplatte auf einem an den Seiten abgeschrägten Sockel liegt; sie erinnert an einen großen Sarkophagdeckel mit gewalmtem flachen Satteldach. Über dem First läuft ein Band, das am Fuß des Walms in einer kleinen Fläche ausläuft, das den Wappenschild der Maler trägt. Darunter, in der frontalen senkrechten Sockelwand befand sich noch eine lateinische zweizeilige Inschrift in Versalien.

Der Maler Max Koner hatte sich vor allem durch seine sehr große Zahl offizieller Porträts Kaiser Wilhelms II. einen Namen gemacht. Er war offenbar ein begeisterter Anhänger des Kaisers, und seine Bilder des Monarchen fanden weite Beachtung und Verbreitung, da sie offensichtlich den Kaiser so darstellten, wie er sich selbst gerne gesehen hat. "Sein Standporträt Wilhelms II. in der imperialen Attitüde von Hyacinthe Rigauds Ludwig XIV., 1890 für die deutsche Botschaft in Paris entstanden, sorgte für beträchtliches Aufsehen und wurde auf französischer Seite als gemalte Kriegserklärung aufgefaßt."⁶⁸⁶ Über das Zustandekommen des Schmitzschen Entwurfs sind keine Unterlagen erhalten. Fast erscheint es so, als ob Bruno Schmitz das Grabmal aus freien Stücken entworfen hat, denn in der Monographie Max Jordans über Max Koner ist das Modell eines Grabmals abgebildet, das "von der Treue der Gattin ins Leben gerufen" worden und von dem Bildhauer Fritz Klimsch angefertigt worden sei.⁶⁸⁷ Wenn die Datierung Schliepmanns auf 1903 richtig ist,⁶⁸⁸ müßte man davon ausgehen, daß entweder die Witwe des Malers ihren Sinn geändert und einen neuen Auftrag vergeben hat, oder daß Bruno Schmitz aus noch ungeklärten Gründen ohne Auftrag einen Entwurf für das Grab des Malers erarbeitet hat. Für die Datierung in das Jahr 1903 spricht der 1904 entstandene Entwurf für ein Grabmal der Familie Krause, der große Ähnlichkeiten im Aufbau und in den Einzelformen aufweist.

⁶⁸⁶Dominik Bartmann: Berlin offiziell - Kunst und Kunstpolitik unter Wilhelm II., in: Ausstellungskatalog "Berlin um 1900", Berlin, Akademie der Künste, 9. September bis 28. Oktober 1984, S. 183-209, hier S. 185.

⁶⁸⁷Max Jordan: Max Koner, Bielefeld/Leipzig 1901, S. 80 (=Künstler-Monographien LVI)

⁶⁸⁸Schliepmann 1913, S. 47. Da die Angaben bei Schliepmann nicht immer korrekt sind - so sind etwa die Bildunterschriften auf S. 46(Abbildung Koner, Bildunterschrift zu Grabmal Krause) und auf S. 47 (Abbildung Grabmal Krause, Bildunterschrift Grabmal Koner) vertauscht, muß man seine Angaben nicht für endgültig erachten.

Berlin, Grabmal Krause, 1904 (Entwurf)

Die in Berlin aufbewahrte Kohlezeichnung⁶⁸⁹ eines Grabbaus ist von Bruno Schmitz signiert und auf 1904 datiert (Abb. 520). Dieser Entwurf zeigt eine zweiteilige Anlage eines freistehenden Mausoleums. Die Portalanlage ist als niedrigerer Bauteil der Grabkammer vorgelagert. Auf der Zeichnung ist der zurückliegende Giebel nur in kleinen Ausschnitten zu erkennen, doch wird er ähnlich wie der vordere Giebel geschwungen gewesen sein. Das Gesims scheint noch reicher ausgebildet zu sein als das des Portalbaus. Beide Bauteile waren wohl mit einem Walmdach gedeckt.

Die Fassade des Portalbaus ist dem Entwurf für das Konersche Grab sehr ähnlich. Sie besteht aus einer hohen Ädikulaarchitektur, die seitlich durch zwei Mauerzungen eingefaßt werden, die unten ausschwingen und in eckigen Voluten enden, die auf einem Sockel liegen. Zwei hohe Pilaster mit einem Triglyphenkapitell stehen über vorspringenden Sockeln, zwischen denen die fünfstufige Treppe zu der zweiflügeligen Tür führt. Die Pilaster tragen einen geschweiften und verkröpften Giebel, dessen Profil als kleine Voluten seitlich neben den Kapitellen nach unten geführt ist. Im Giebfeld sind - wohl als Relief - zwei gegenständige Engelfiguren gegeben, die ein Kreuz mit einem Kranz halten. Darunter befindet sich in Höhe der Pilasterkapitelle die Inschrift "FAMILIE M. KRAUSE". In dem Feld zwischen dieser Inschrift und dem Portalsturz befindet sich eine Inschrifttafel mit einem Ornamentfeld. In Entsprechung zu dem Konerschen Grabmal tragen auch hier die Pilaster Spiegelfüllungen mit vegetabilem Schmuck, und ebenso stehen auch auf dem Bogen über den Pilastern zwei, hier allerdings etwas schlanker proportionierte, Aufsätze. Auch hier sind in die Grabanlage Zypressen mit einbezogen.

Saint Louis (USA), Weltausstellung, Deutsches Haus, 1904

Seit der ersten Weltausstellung in London 1851 waren diese kommerziellen Großunternehmungen im weiteren Verlauf recht schnell zu sehr wichtigen internationalen Vergleichsmöglichkeiten für alle Produktionszweige geworden, sodaß man von der "Institution Weltausstellung" sprechen konnte.⁶⁹⁰ Da zumindest die Industrienationen auch großen Wert auf kulturelle Repräsentation legten, so waren das Erscheinungsbild der Ausstellungsbauten und erst recht die darin gezeigten künstlerischen Exponate ein zentrales Anliegen der Künstler.

⁶⁸⁹Berlin, Plansammlung der TU, Inv. Nr. 20216

⁶⁹⁰Evelyn Kroker: Die Weltausstellungen im 19. Jahrhundert. Industrieller Leistungsnachweis, Konkurrenzverhalten und Kommunikationsfunktion unter Berücksichtigung der Montanindustrie des Ruhrgebietes zwischen 1851 und 1880, Göttingen 1975, S. 199 (=Studien zur Naturwissenschaft, Technik und Wirtschaft im Neunzehnten Jahrhundert, hrsg. von Wilhelm Treue, Band 4)

Die Einladung zur Ausstellung war bereits 1901 an Deutschland ergangen, aber die Regierung wollte zunächst die Einladung aus wirtschaftlichen Gründen nicht annehmen. Im Verlauf der Verhandlungen äußerte der deutsche Botschafter in Amerika: "Ich bin nun freilich auch der Meinung, daß es für die deutsche Industrie von wenig Werth sein würde, die Ausstellung in St. Louis zu beschicken, andererseits würde ich es aber für einen Akt internationaler Höflichkeit halten, wenn Deutschland sich in irgendeiner Form beteiligte, gewissermaßen seine Visitenkarte abgäbe (...) Vielleicht erscheint es angezeigt, eine (...) Ausstellung ins Leben zu rufen."⁶⁹¹ Im Verlauf der nächsten zwei Jahre kam man dann allerdings zu dem Entschluß, doch eine umfassende Ausstellungsbeteiligung vorzunehmen. Vielleicht war dieser Beschluß auch dadurch beeinflußt worden, daß es den Ausstellungsveranstaltern gelungen war, die dritte neuzeitliche Olympiade in St. Louis abzuhalten.⁶⁹²

Schließlich einigte man sich auf den diplomatischen Kompromiß, eine Kunstaussstellung zu veranstalten. Zur Organisation war ein "Kunstparlament" geschaffen worden, in welchem die Vertreter der traditionellen Kunst, die "Kunstgenossenschaft" ebenso vertreten war wie Vertreter der modernen Richtungen. Nach Paret⁶⁹³ blieb diese Besetzung des Gremiums dem Kaiser zunächst unbekannt. Durch den Bildhauer Cuno von Uechtritz, der aufgrund seiner relativ guten Beziehungen zum Kaiserhaus sich mit einem Memorandum im Februar 1903 zum Organisator der Ausstellung machen wollte, wurden die offiziellen Behörden auch auf die Vorgänge im "Kunstparlament" aufmerksam. Der offizielle Ausstellungskommissar Lewald hatte es bis dahin verstanden, unter internationalen Gesichtspunkten die verschiedenen Richtungen der deutschen Künstlerschaft im "Kunstparlament" zusammenzuhalten, obgleich die "Allgemeine Kunstgenossenschaft" schon begonnen hatte, ihre bestimmende Rolle, die sie auch bei den früheren Weltausstellungen gespielt hatte, wieder zu erringen. Als Ende 1903 Hofmaler Anton von Werner Wilhelm II. insinuierte, daß Lewald die Ausstellungsleitung völlig der Sezession übergeben habe, griff der Kaiser ein. "Daß eine Ausstellung, die das Reich vor der Welt vertrat, Arbeiten von Malern wie Liebermann und Slevogt enthalten sollte, war eine Vorstellung, die ihn nur empören konnte. Er griff das Kunstparlament nicht öffentlich an, aber setzte, beraten von Werner, eine völlige Umkehr der Regierungspolitik in Gang."⁶⁹⁴ Mit der verdeckten Hilfe des Kaisers war es der "Allgemeinen Kunstgenossenschaft" gelungen, ihr tradiertes Monopol aufrechtzuerhalten und die Beteiligung der Sezessionisten an der Weltausstellung zu verhindern. Das führte natürlich dazu, daß bei den aufgeschlossenen und

⁶⁹¹Akten des Auswärtigen Amtes im Zentralen Staatsarchiv Potsdam, zitiert nach: Peter Paret: Die Berliner Sezession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981, S. 170f., weiterhin zitiert als: Paret 1981

⁶⁹²Die seit 1896 stattfindenden neuzeitlichen Olympischen Spiele hatten damals noch nicht den globalen Anspruch und Einfluß, den sie heute haben. In St. Louis waren zehn Nationen mit 496 Wettkämpfern beteiligt.

⁶⁹³Paret 1981, S. 173

⁶⁹⁴Paret 1981, S. 191

liberalen Mitgliedern der deutschen Künstlerschaft die Weltausstellung von St. Louis in Mißkredit geriet, als bekannt wurde, daß sich die "Allgemeine Kunstgenossenschaft" durchgesetzt hatte, gegen die ja ausdrücklich einige Jahre zuvor die "Sezession" gegründet worden war.

Das kulturelle Klima dieser Jahre war ja immer wieder durch solche Diskussionen bestimmt, die sich auf die Äußerungen und Taten des Kaisers bezogen. Als eine der wichtigsten Äußerungen des überheblichen Monarchen in Fragen der Kunst und Kultur hat die Rede zu gelten, die er anlässlich der Einweihung der Siegesallee, am 18. Dezember 1901, gehalten hatte. Hier hatte der Kaiser sein Verständnis der allgemeinen Ziele und Zwecke der Kunst formuliert, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß er bei dieser Rede auch an die vor kurzer Zeit gegründete "Sezession" dachte, wenn er, befangen in seiner idealistischen Auffassung der Kunst als Erzieherin, jede der Wirklichkeit zugewandte Kunst verunglimpfte: "Sie soll auch den unteren Ständen nach harter Mühe und Arbeit die Möglichkeit geben, sich an den Idealen wieder aufzurichten. Uns, dem deutschen Volke, sind die großen Ideale zu dauernden Gütern geworden, während sie anderen Völkern mehr oder weniger verlorengegangen sind. Es bleibt nur das deutsche Volk übrig, das an erster Stelle berufen ist, die großen Ideen zu hüten, zu pflegen, fortzusetzen, und zu diesen Idealen gehört, daß wir den arbeitenden, sich abmühenden Klassen die Möglichkeit geben, sich an dem Schönen zu erheben und sich aus ihren sonstigen Gedankenkreisen heraus- und emporzuarbeiten.

Wenn nun die Kunst, wie es jetzt vielfach geschieht, weiter nichts tut, als das Elend noch scheußlicher hinzustellen, wie es schon ist, dann versündigt sie sich damit am deutschen Volke. Die Pflege der Ideale ist zugleich die größte Kulturarbeit, und wenn wir hierin den anderen Völkern ein Muster sein und bleiben wollen, so muß das ganze Volk daran mitarbeiten, und soll die Kultur ihre Aufgabe erfüllen, dann muß sie bis in die untersten Schichten des Volkes hindurchgedrungen sein. Das kann sie nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt, statt daß sie in den Rinnstein niedersteigt."⁶⁹⁵ Diese fürderhin meist falsch zitierte Rede zeigt in ihrem Idealismus und in ihrem Zynismus auch die Widersprüchlichkeit des Kaisers.

Die Auffassungen Wilhelms II. auf dem Gebiet von Kultur und Kunst erregten immer wieder Unmut und Entrüstung bei der kritischen Intelligenz, deren mutigste Vertreter sich auch immer wieder vor Gericht für ihre Freimütigkeit zu verteidigen hatten.

So war es verständlich, daß die Vorbereitungen der Weltausstellung und die damit verbundenen Auseinandersetzungen aufmerksam verfolgt und auch in der Presse kommentiert wurden. Ich möchte hier als ein Beispiel die Kritik des Dresdener Kunsthistorikers Woldemar von Seidlitz zitieren, die am Ende der unerfreulichen Ereignisse die wesentlichen Punkte zusammengefaßt

⁶⁹⁵Zitiert nach Paret 1981, S. 41

hat: "Bleibt die Sezession, welche die Zukunft der deutschen Kunst darstellt, von der Ausstellung fern, so kann das Ausland daraus nur den Schluß ziehen, daß Deutschland den Wettbewerb auf künstlerischen Gebiet aufgegeben habe. Dann erfährt die Welt auch nichts davon, welche Fülle selbständiger Künstlerpersönlichkeiten Deutschland jetzt aufzuweisen hat, wie hoch der allgemeine Durchschnitt der Leistungen ist, welche neue Aufgaben in Angriff genommen werden und wie rege die Teilnahme des Publikums für die Bestrebungen der Sezession ist. Gelangt jetzt eines oder das andere Werk eines Sezessionisten auf die Ausstellung, so kann das nur wider dessen Willen geschehen. Vorherrschen aber wird die Kunst der alten Schule, welche nur wenig Teilnahme zu erwecken vermag, außer wo es sich um Werke von solchen Meistern wie etwa Lenbach oder Gebhardt handelt. (...) Daß die Dinge, die sich anfänglich gut anließen, allmählich zu der jetzigen, für Deutschlands Stellung im Kulturleben bedauerlichen Gestaltung geführt haben, wird als ein Verhängnis empfunden, das um so schwerer auf dem gesamten Volke lasten wird, wenn erst die Einbuße übersehen werden kann, welche Deutschland durch diesen völlig ungerechtfertigten Verzicht auf eine Beteiligung am Wettbewerbe der Welt erleiden wird. Bei der ersten Vorbereitung der Ausstellung wurde in durchaus sachgemäßer Weise eine frei gewählte Kommission einberufen, deren Zusammensetzung die Gewähr dafür bot, daß ein richtiges Bild von der Bedeutung der gegenwärtigen deutschen Kunst gegeben würde. Nachdem aber die Allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft die Leitung der Angelegenheit an sich gerissen hatte, konnte von den Vertretern der Sezession nicht erwartet werden, daß sie sich einer Gemeinschaft anvertrauen würden, deren Grundsätze - nämlich Wahl statt Auswahl - den ihrigen entgegengesetzt sind. Ob der Reichstag noch in letzter Stunde den billigen Forderungen des neubegründeten Deutschen Künstlerbundes Geltung verschaffen können, erscheint zweifelhaft. Für eine Beteiligung auf anderem, etwa auf privatem Wege ist die Zeit zu vorgerückt. Die Schwierigkeiten, welche in dieser Angelegenheit der Sezession bereitet worden sind, bedeuten offenbar einen und wohl nicht den letzten Versuch, die unliebsame Bewegung zu einem gewaltsamen Stillstand zu bringen."⁶⁹⁶

Wenn nun in dieser konfrontativen kulturellen Situation der Auftrag für das Ausstellungsgebäude an Bruno Schmitz ging, vermutlich sogar ohne Wettbewerb, so zeigt dies zwar, daß der Kaiser den Architekten Bruno Schmitz für einen akzeptablen Gestalter des "Deutschen Hauses" für die Weltausstellung hielt, aber daraus läßt sich nicht ableiten, daß der Architekt sich auch die Wünsche und Vorstellungen des Kaisers hinsichtlich der Ausstellungsarchitektur zu eigen gemacht hätte. Auf jeden Fall war die Idee, eine Kopie des Charlottenburger Schlosses als deutschen Pavillon zu errichten, völlig zu recht dem Entschluß des Monarchen zugeschrieben worden (Abb. 521-523), ja es wurde sogar direkt

⁶⁹⁶Woldemar von Seidlitz: Die deutsche Kunst in St. Louis, in: Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Art und Kunst, 4. Jg., Düsseldorf 1904, S. 222-223

ausgesprochen, daß der Kaiser dies befohlen oder angeordnet hätte (s.u.). Selbst bei Paret 1981, der sehr genau die Vorkommnisse untersucht hat, wird der Architekt gar nicht erwähnt, sondern nur das Ergebnis des kaiserlichen Befehls dargestellt: "Der deutsche Pavillon in St. Louis, eine gestutzte, mit Dekor überladene Nachbildung des Charlottenburger Schlosses - ohne die Seitenflügel, denen der Bau viel von seiner Ausgewogenheit und einleuchtenden Ordnung verdankt -, symbolisierte die endgültige Kapitulation des gesunden Menschenverstandes vor Geltungsbedürfnis und internationalem Wettbewerb."⁶⁹⁷ Allerdings führt Paret auch die "Münchener Neuesten Nachrichten" als Quelle an, die berichteten, daß die Form des deutschen Pavillons auf Befehl des Kaiser zustande gekommen sei, und daß "das >Deutsche Haus< in St. Louis nach dem Vorbilde des Charlottenburger Schlosses zu gestalten, außerhalb Berlins keinerlei Begeisterung erweckt hat!"⁶⁹⁸ Hier ist zu bemerken, daß der Außenbau an sich nicht als "überladen" zu bezeichnen ist. Vielleicht bezieht sich diese Äußerung auf die Innenräume, die allerdings auch Kopien und zum Teil auch freiere Nachahmungen der historischen Schloßräume waren.

Einer in der Schmitzschen Familie tradierten Anekdote zufolge hatte Bruno Schmitz bereits 1902 einen eigenständigen Entwurf für das "Deutsche Haus" in St. Louis weitgehend ausgearbeitet, als der Kaiser das Atelier des Architekten besucht hat und ihm offenbar in spontanem Ausdruck die Idee der Nachbildung vorgeschrieben hat: "Majestät geruhen also gnädigst, die ausgestellten Modelle, Skizzen, Pläne usw. in Augenschein zu nehmen. - Kein Lob! Keine Anerkennung. Verdrossen wendet der Monarch mit seinem Handstock andere Mappen, die geschlossen an der Wand stehen, und andere Blätter um, die nicht direkt zur Besichtigung bestimmt waren. Hierbei beginnt er zu nörgeln und berlinert: >Is nischt! - Is nischt, Schmitz! - Woll'n die Amerikaner mal vor'n Bauch treten! - Setzen ihnen das Charlottenburger Schloß hin.< - Bestürzung, devotes Schweigen. Doch Bruno Schmitz erkühnte sich: Die Zeit bis zur Eröffnung der Ausstellung reiche kaum zum Umarbeiten der Entwürfe. Außerdem: Die riesigen Kupferabdeckungen der Dächer und der riesigen Kuppel seien dann noch metallblank (also nicht grün patiniert): >Dies bewirkt doch einen ungünstigen Ausdruck auf die Besucher dfer Ausstellung.< Darauf der Herrscher, von Gottes Gnaden Deutscher Kaiser: >Dann pinkeln wir drauf!<"⁶⁹⁹

Natürlich ist eine solche familiengeschichtliche Anekdote nicht als unumstößliches historische Faktum zu werten, aber sie gibt doch Informationen (z.B. Atelierbesuch des Kaisers, Existenz

⁶⁹⁷Paret 1981, S. 168

⁶⁹⁸Münchener Neueste Nachrichten vom 21. April 1903, zitiert nach: Paret 1981, S. 383, Anm. 40

⁶⁹⁹Festgehalten ist diese Begebenheit in einem Brief aus dem Jahre 1978, den Herr Schmitz-Hillebrecht an seinen Freund Otto Kellner schrieb. Dieser Brief befindet sich in Nürnberg, im Archiv bildender Künstler, unter der Signatur: Kellner, Otto; I B+C, 12, ZR ABK 1120.

eines anderen Schmitzschen Entwurfs) und vermag auch ein wenig das autokratische Verhalten Wilhelms II. in einer halböffentlichen Situation zu schildern.

Der "Amtliche Katalog der Ausstellung des deutschen Reichs"⁷⁰⁰ enthielt auch einen Artikel über das Ausstellungsgebäude, verfaßt vom Kaiserverehrer und Begas-Biographen Alfred Gotthold Meyer, der den Dirigismus des sich auch als kulturelles Oberhaupt der Deutschen begreifenden Kaisers nicht verhehlte. In der Einleitung des Aufsatzes heißt es: "Das >Deutsche Haus< ist auf Anordnung Sr. Majestät des Kaisers nach dem Hauptteil das Königlichen Schlosses in Charlottenburg gestaltet. Hoch und frei gelegen, gleicht es unter den Baulichkeiten, die sich die amerrikanischen Staaten in dem riesenhaften, kaskadendurchrauschten Amphitheater der Ausstellung schufen, einem geschichtlichen Denkmal. Als Ausstellungsbau verkörpert es in der neuen Welt die seit Jahrhunderten erprobte Beständigkeit europäischer Kulturwerte, als Repräsentationsgebäude des Deutschen Reiches den neuen Glanz der alten preußischen Königskrone."⁷⁰¹ Allerdings waren die Deutschen nicht allein auf die Idee gekommen, ihre Repräsentation mit historischen Vorbildern zu betreiben, auch Frankreich und England verfahren ähnlich. Ob diese beiden Nationen auch so weit gingen, und im Inneren der Gebäude Nachbildungen und Nachahmungen (Abb. 524, 525) der historischen Räume anbringen ließen, konnte ich nicht in Erfahrung bringen.

Im "Amtlichen Katalog" kommt auch die Rolle des Architekten kurz zur Sprache: "Die Aufgabe seines Erbauers, des Architekten Professor Bruno Schmitz, beschränkte sich darauf, diesen geschichtlichen Kunstwert in ein lebendiges Kunstwerk umzuformen. Dem Charlottenburger Schloß entlehnte er die Gesamterscheinung und die Front, die runden Mittelsäle nebst dem Treppenhaus und zwei Hauptzimmer, dem Berliner Schloß einen seiner schönsten Säle, in welchem Schlüter allein maßgebend ist. Beide Fürstenwohnungen spendeten außerdem zahlreiche Kunstwerke und Möbel. In dem südöstlichen das deutsche Weinrestaurant enthaltenden Nebenbau sind Anregungen von Schlüters letztem und feinstem Privatbau Berlins künstlerisch frei verwertet."⁷⁰² Dieses Weinrestaurant war durch einen gedeckten Laubengang, der der Terrassierung des Geländes in Stufen folgte, mit dem auf der Hügelkuppe plazierten Hauptbau verbunden. Die auffälligste Veränderung nach der Torsifizierung des Gesamtbaus bestand wohl in der Öffnung der Bogenstellung des Kuppeltambours. Im Turm war ein Geläut von drei Glocken installiert worden, die jeden Mittag um 12 Uhr und kurz vor dem Sonnenuntergang geläutet wurden. Auf dem Dach war eine große Aussichtsterrasse dem Publikum zugänglich. Des weiteren wurden neben dem Giebel Figurengruppen aufgestellt und ein großer Schild mit dem preußischen Wappen über dem mittleren Tambour-Rundbogen

⁷⁰⁰Gestaltet von Peter Behrens, der seiner nationalen Gesinnung sogar durch ein schwarz-weiß-rotes Lesezeichen Ausdruck verlieh.

⁷⁰¹Alfred Gotthold Meyer: Das Deutsche Haus, in: Weltausstellung in St. Louis. Amtlicher Katalog der Ausstellung des deutschen Reichs, Berlin 1904, S. 101-110, hier S. 101

⁷⁰²Ebenda, S.101-102

nimmt die Stelle der am Original befindlichen Uhr ein. Die veränderte Wirkung dieses >neuen Altbaus< wurde von den Zeitgenossen bemerkt: "Da kann man denn die Beobachtung machen, daß in St. Louis der Eindruck des Deutschen Hauses ein bei weitem günstigerer ist als beim Urbild in Charlottenburg. Die Erklärung ist sehr einfach. In St. Louis steht das Deutsche Haus auf einem Hügel und erscheint dort immer im Zusammenhang mit den Terrassenanlagen und dem aufsteigenden Gelände. Diese Masse des Erdreichs verlangt ein ästhetisches Ausklingen in derben Abmessungen. Das wird ihm auch durch die Gebäudegruppe des Deutschen Hauses nebst der anschließenden Weinwirtschaft als Abmessung, in dem Turm als Ausklang zuteil. Ob diese Wirkung im voraus beabsichtigt war, ist zweifelhaft, doch das ändert wenig an der Tatsache. Dazu kommt, daß die ganze Gebäudegruppe in ein sattes Grau getaucht ist, das als erquickende Erholung in dem schmutzigen Weiß-Gelb der angrenzenden Gebäudemassen wirkt. In seiner vornehmen abgesonderten Lage und mit seinen prunkvollen Innenräumen ist es eine von den großen >Anziehungen< der Ausstellung."⁷⁰³

Zu dem "Weinrestaurant" hatte sich Bruno Schmitz durch einen Villenbau anregen lassen, den Schlüter für den Staatsminister Bogislaw von Kamecke 1712 in Berlin errichtet hatte: "Freilich sind hier der Kunst Schlüters nur einige Klänge entnommen, und sowohl das Grundmotiv der Raumgestaltung wie seine dekorative Variation frei erfunden."⁷⁰⁴ Der Grundriß des Restaurantgebäudes bestand aus einer ungefähr quadratischen Fläche, der ein Halbkreis angegliedert war. Ein flaches Zeltdach und ein daran anschließendes Kegeldach schloß die beiden ungleichen Raumteile zu einem einheitlichen Baukörper zusammen. Das anderthalbgeschossige Gebäude hatte ein sehr hohes Erdgeschoß, dessen Außenwände fast völlig zu Fensterflächen sich öffneten. Die einzelnen Achsen waren durch Pilaster voneinander geschieden. An den Längsseiten und an der dem Schloß abgewandten Fassade befand sich in der Attikazone ein kleiner dreiachsiger giebelartiger Aufbau mit Fenstern, an die sich über dem halbrunden Bauteil ein terrassenartiger Umgang anschloß. Auf jedem der drei Giebel stand ein Putto, einen Fruchtkorb tragend; diese Figuren stammten von dem Bildhauer Hermann Feuerhahn. Die dem Schloß abgewandte Fassade ist gerade geschlossen, der Mittelteil ist als Risalit mit abgerundeten Ecken leicht nach vorne gezogen; der Eingang lag über einer zweiläufigen vorgelagerten Treppe mit ausbuchtendem Mittelteil. Wie das Photo des Modells zu erkennen gibt, stand die Fassade über einer großen Terrasse mit eingeschnittener Freitreppe, und daran schloß sich eine mehrfach flach gestufte Terrasse, dem Hügelrücken folgend, an. Reliefgeschmückte Brüstungen, Lorbeerbäume und niedrige Geländer gliederten die Anlage. Sämtliche gartenkünstlerische Arbeiten in der Umgebung des "Deutschen Hauses" waren durch die Firma Schmitz-Düsseldorf ausgeführt worden, deren Leistung schließlich auch mit einer Medaille belohnt wurde (Abb. 526, 527). Die dem Schloß zugewandte Seite des Baus

⁷⁰³CB, 24. Jg., Berlin 1904, S. 619

⁷⁰⁴Ebenda, S. 109

umschloß mit ihrem Halbrund einen Rundsaal im Innern, auf dessen zehn Säulen eine flache Kuppel ruhte. Dieser Saal bot Platz für ca. 150 Personen, der zweite für ungefähr 100. Die Ausstattungsmalerei für diese beiden Säle stammte von August Unger, der Entwurf für die Beleuchtungskörper stammte von Bruno Schmitz.

Den Zeitgenossen konnte es so erscheinen, als ob Bruno Schmitz willfähriger Vollstrecker kaiserlicher Wünsche sei, doch mußte dies nur bei oberflächlicher Information so bleiben. In der Fachpublizistik wurden auch Besprechungen veröffentlicht, wie die hier zitierte aus der "Berliner Architekturwelt", die versuchten, mit einem differenzierenden Urteil den Leistungen des Architekten gerecht zu werden: "Und an die Ausführung jener in sich abgeschlossener Stilarchitektur ist der Name von Bruno Schmitz gefesselt. Wir begehen eine historische Ungerechtigkeit, wenn wir das deutsche Haus einen Entwurf von Bruno Schmitz nennen, wenn wir diesen Pionier der deutschen Denkmalkunst mit dem Namen eines Bauwerks verbinden, das nichts ist als eine Kopie, und wenn auch eine von noch so hohem kulturellen Werte. Es liegt eine eigene Tragik in diesem Verhältnis und viele, vielleicht er selbst auch, werden nicht verstehen, wie man ihn und das Werk in einem Atemzuge nennen kann. Wir können also, um kurz zu sein, von einem >deutschen Hause< sprechen, dabei aber immer an Eosander von Goethe als Erbauer denken, nur, wenn uns jemand mit überlegener Miene daran erinnert, daß jener auch schon lange gestorben sei, dann wollen wir uns dazu bequemen, diese Tatsache einzugestehen; aber auch weiter nichts. Erst wenn wir an das kleine angebaute deutsche Restaurant kommen, dann wollen wir von Bruno Schmitz sprechen, denn in diesem steckt er, wenn auch sehr fürnehm, sehr ruhig, sehr abgetönt. Doch das liegt an dem feinen Duft, der aus dem alten Schlosse hinübergezogen kam, wie ein wolkiger Schwaden, der alles zart umhüllt."⁷⁰⁵

⁷⁰⁵Leo Nacht: Berlin auf der Weltausstellung in St. Louis 1904, in: Berliner Architekturwelt, 7. Jg., Berlin 1905, S. 19-21, hier S. 20

C 6 Der gefundene Stil

Berlin, Geschäftshaus "Automat", 1904-1905
Berlin, Oranienplatz, 1904-1907
Duisburg-Hamborn, Parkanlage, 1905
Berlin, Wohnhaus Bruno Schmitz, 1905-1906
Berlin, Weinrestaurant "Rheingold", 1905-1907
Berlin, Verlagshaus der "Papier-Zeitung", 1906
Port Sunlight, Arbeiterhäuser, 1906
Berlin, Landhaus Deventer, 1906
Berlin, Landhaus Unger, 1906-1907
Berlin, Grabmal Krause, 1907
Luzern, nationalquai, Kurplatz, 1907-1908
Wiesbaden, Museum, 1908
Stuttgart, Königl. Hoftheater, 1908
Berlin, Projekt Groß-Berlin, 1910
Berlin, "Neue Oper" am Kurfürstendamm, 1910
Berlin, Ausstellungshaus Keller & Reiner, 1910
Hannover, Stadthalle und Ausstellungsgebäude, 1910
Bingerbrück, Nationaldenkmal für Otto von Bismarck, 1910
Köln, Rheinbrücke, 1910
Berlin-Westend, "Bismarck-Warte", 1911
Düsseldorf, Projekt Groß-Düsseldorf, 1911
Freiberg in Sachsen, Dom, Westfassade, 1911-1913
Berlin, Oper am Königsplatz, 1912
Viersen-Dülken, Stadtpark, 1912
Berlin, Landhaus Bondi, 1912-1913
Stellungnahme zu Kriegerdenkmälern, 1913-1916

Berlin, Friedrichstraße 167/168, Geschäftshaus "Automat", 1904 - 1905

Das Geschäftshaus "Automat" erhielt seinen Namen nach der sich darin befindenden Gaststätte, die im linken Drittel des Gebäudes auf mehrere Geschosse verteilt war, und die völlig auf Selbstbedienung der Kundschaft⁷⁰⁶ ausgelegt war, in der Ausstattung jedoch nicht auf Prunk verzichtete. In den beiden anderen Achsen befanden sich Ladengeschäfte.

Die fünfgeschossige Fassade (Abb. 528) des Gebäudes ist weitgehend durchfenstert, bis zum dritten Obergeschoß der dreiachsigen Pfeilerfront reichen pfostenunterteilte Fenster, die mit einem profilierten Segmentbogen abgeschlossen waren. Die Fensterbahnen waren in den unteren beiden Dritteln wie gefangene Erker vorgewölbt, die Wölbung wurde durch ein schmales Band mit reliefierten Feldern abgeschlossen. Das oberste Drittel der Fenster war plan. Insgesamt reichten die Fensterbahnen nicht bis an das Traufgesims, sondern über den Segmentbogen des dritten Obergeschosses befindet sich auf leicht vorspringenden Konsolen eine Balustrade, hinter der die pfostenunterteilten, vierbahnigen Rechteckfenster des obersten Geschosses sich befanden. Die Fenster des obersten Geschosses waren von der Dachfläche durch ein nicht sehr

⁷⁰⁶Von "Gästen" kann man da nicht mehr reden.

markant profiliertes Gesims abgesetzt. In der Dachfläche nahmen noch einmal Fledermausgauben (diese gab es an Messels Kopfbau) den vertikalen Dreier-Rhythmus der Fassadenfläche auf. Die breiten Eingänge im Erdgeschoß wurden durch ein auffälliges ornamentales Relief mit Inschriftfeld für Firmenname oder sonstige Werbung abgeschlossen. Auch hier sind in der Ornamentierung Anklänge an Jugendstil-Dekor zu erkennen, allerdings verleugnen die vielen Einzelformen ihre neobarocke Herkunft in keiner Weise (Abb. 529). Seit 1896 (Straßenfassade) und 1904 (Kopfbau) wurde und wird jede Geschäftshausfassade an dem Messelschen Kaufhaus Wertheim in Berlin gemessen. Auch die Fassade des Geschäftshaus "Automat" ist natürlich nicht ohne die Leistung Messels denkbar. Ein direkter Vergleich allerdings kann nicht gezogen werden, da die Größe und der Lageplan beider Gebäude zu verschieden sind. Sieht man von diesen Unterschieden in den Voraussetzung ab und vergleicht einen Ausschnitt der Wertheim-Fassade von 1896 mit der Schmitzschen Fassade von 1904/1905, so muß man der "Automat"-Fassade den Charakter einer schöpferischen Neuaufnahme zusprechen, die über eine Variation des vorgefundenen Musterbeispiels hinausgeht. Die Plastizität der "Automat"-Fassade, vor allem im oberen Bereich, ist aus eine neu gefundene Lösung für ein gestalterisches Problem, das auch Messel nur nach der herkömmlichen Methode gelöst hatte, in dem Kopfbau von 1904 sogar mit von den Zeitgenossen darin gesehenen >gotischen< Formen. Bruno Schmitz hat hier versucht, die >helle< und >lebendige< Fläche der Fassade mit der einfach gehaltenen und notwendigen Fläche des Daches zu ästhetisch in Beziehung zu setzen, zu vermitteln. Abgesehen vom Vergleich mit dem Messelschen Bau ist weiterhin festzustellen, daß auch das Verhältnis von vertikalen und horizontalen Elementen der Fassade ausgewogen war.

Die besondere Leistung Bruno Schmitz' wurde auch von Zeitgenossen erkannt, auch wenn sie natürlich nicht mehr eine spektakuläre Wirkung haben konnte wie die Fassade Alfred Messels vor nahezu zehn Jahren. Doch war das Publikum erstaunt, daß der Architekt der großen Denkmäler auch im kleinen Maßstab der >normalen< Bauten beeindruckende Nachweise seines Könnens geführt hat. In unprosaischer Form äußerte sich Hans Schliepmann 1913 zu dem Gebäude: "Beim Berliner >Automatenhaus<, Friedrichstraße 167, aber schafft er - oder leider schuf er, denn die Schilderpatzerei der Kaufleute hat sich ganz schnöde an diesem Werk vergangen - ein unerreichtes Muster moderner Geschäftshaus-Architektur. Hier ist alles graziöses Leben, wiegender Rhythmus geworden, um der verhältnismäßig kleinen Front die rechte Sonderart zu geben; eine ganze Ästhetik des modernen Geschäftshauses könnte man aus der von Schmitz gefundenen Teilung, Reliefierung und Gliederung der Front herleiten. Hier sei nur betont, daß das geistreiche Motiv des Balkons unter dem obersten Stockwerk zum ersten Mal von Schmitz verwendet und seitdem dutzendfach nachgeahmt worden ist, sei nur verwiesen auf die ebenso geistvolle wie wunderbar detaillierte Gestaltung der auf den großen Cartouchen auf-

stehenden Erker, die das Teilungsmotiv der ganzen Front variierend wiederholen."⁷⁰⁷ Walter Curt Behrendt, der selbst ein Buch über Alfred Messel verfaßt hatte, anerkannte im Nachruf auf Bruno Schmitz dessen architektonisch-ästhetische Leistung, die er mit diesem Fassadenentwurf vollbracht hatte: "In dem Geschäftshaus "Automat in Berlin hat Schmitz das von Messel im Wertheimhaus gegebene System der Geschäftshausfassade in wirkungsvoller Weise fortgebildet und namentlich in der Ausbildung des oberen Stockwerks und in der Dachlösung eine wesentlich Verbesserung gebracht."⁷⁰⁸

Die Innenausstattung dieser automatischen Gaststätte war mit wertvollen Materialien (Abb. 530, 531) durchgeführt worden, und die Gestaltung der Einrichtungsgegenstände war nicht zweckmäßig-einfach, wie man es heute unter dem Namen "Automat" erwartet: "Auch zur Ausschmückung dieser Räume hat Bruno Schmitz seine Künstlerschaft bereitwilligst zur Verfügung gestellt und hierin trotz der Verschiedenartigkeit der Speise und Trank spendenden Automaten doch eine einheitliche Architekturform gefunden, welche auf eine vornehme und ruhige Einfachheit gestimmt ist. Eine Marmoreinstellung zerlegt den ganzen Raum dieses Restaurants in zwei ungleiche Teile, durch deren Einbau eine augenfällige Trennung des immer wechselnden Verkehrs der Stehbierhalle von dem mehr dauernden der Konditorei erreicht ist. Die vordere Stehbierhalle ist mit blauer Penteli-Marmorwandbekleidung, in die verschiedene, von Professor Christian Behrens in Breslau modellierte Marmorreliefs eingefügt sind, versehen und durch ein Tonnengewölbe, in dem die zwölf Sternzeichen bildlich dargestellt sind, überdeckt worden. Hinter diesen blauen Marmorwänden, in denen sich abends ein festlicher Lichterglanz spiegelt, arbeiten geheimnisvoll die sinnreichen Maschinen, die uns für einen Nickel östliches Naß und wohlschmeckende Speisen selbständig verabfolgen. Der hintere Raum ist intimer, auch mit Bezug auf die Lichtwirkung, gestimmt und hat rostbraune Marmorbekleidung und eine Eichenholzdecke erhalten, welche durch den bewährten Maler August Unger in künstlerischer und humoristischer Weise bemalt worden ist."⁷⁰⁹

Berlin, Oranienplatz und Oranienbrücke, 1904-1908

Der rechteckige, in der Längsachse vom Luisenstadt-Kanal (Spree) durchflossene Oranienplatz wurde im Zuge der Neugestaltung der Brücke als einheitliche Bauaufgabe an Bruno Schmitz übertragen. Am 5. Mai 1904 hatte die Stadtverordnetenversammlung den Neubau der Brücke

⁷⁰⁷Hans Schliepmann: Bruno Schmitz, Berlin 1913, S. VII-VIII (=XIII. Sonderheft der Berliner Architekturwelt)

⁷⁰⁸Walter Curt Behrendt: Bruno Schmitz, in: CB, 36. Jg., Berlin 1916, S. 257-258, hier S. 257

⁷⁰⁹BM 1905, S. 119, zitiert nach: Peter Güttler: Gaststätten, in: Berlin und seine Bauten, Teil VIII, Bauten für Handel und Gewerbe, Band B: Gastgewerbe, Berlin/München/Düsseldorf 1980, S. 53-76 und S. 104, hier S. 56; weiterhin zitiert als: Güttler 1980

beschlossen.⁷¹⁰ Bald darauf wurde die Maßnahme in der "Berliner Architekturwelt" angekündigt: "Für den Neubau der Oranienbrücke in Berlin ist ein Entwurf des Professors Bruno Schmitz in Aussicht genommen. Auch der Oranienplatz soll im Zusammenhang mit der Brücke eine architektonische Gestaltung erfahren."⁷¹¹ Ab 1905 wurde dann nach dem Entwurf und unter der künstlerischen Leitung von Bruno Schmitz der Platz grundlegend neu gestaltet. Anlaß dazu war - wie bei der Charlottenburger Brücke - die erforderliche Erneuerung der alten Brücke und die sich daraus ergebende Notwendigkeit, die Verkehrsführung des Platzes neu und übersichtlich zu organisieren. Der bereits bestehenden, an der alten Straßenführung orientierten Verkehrsführung von Automobil- und Straßenbahnverkehr trug - vergleichbar dem Entwurf zum "Platz Z" - der Schmitzsche Entwurf Rechnung, er stülpte dem Platz nicht ein unfunktionales Grundmuster über. Drei der vier entstandenen querrchteckigen Teilflächen werden daher asymmetrisch durch Fußgängerwege oder durch den Schienenstrang durchschnitten. Die auf dem Plan (Abb. 532) zu erkennenden gärtnerischen Anlagen folgen nicht dem Entwurf Bruno Schmitz', sie stammten aus der Planungsabteilung der Städtischen Gartenverwaltung, was trotz der Beschränkung auf wenige (alte) Baum- und Buschgruppen, sowie Randeinfassungen der Rasenflächen der Schmitzschen Platzflächengestaltung zuwiderlief, wie wir einer Besprechung in den "Blättern für Architektur und Kunsthandwerk" vom Februar 1909 entnehmen können: "Die Aufgabe, eine Brücke über die Spree auf dem Oranienplatz künstlerisch wirkungsvoll zu gestalten, musste um deswillen größer gefasst werden, weil der Platz weit und öde, dazu von Nebenstraßen ungünstig durchschnitten, der Wasserlauf dagegen klein und wenig ansehnlich ist. Mit einer einfachen Überspannung des letzteren und Ausbildung der Brüstungen wäre Nennenswertes kaum zu erreichen gewesen. Der Architekt erweiterte deshalb die Brückenwirkung durch Aufstellung von vier mächtigen Lampenträgern zur Beleuchtung des Platzes und durch einheitliche Angliederung und Ausgestaltung des Zeitungsverkaufshäuschens und Bedürfnisanstalten. Um diese großzügige Anordnung, die aus dem mitgeteilten Lageplan ersichtlich ist, voll zur Wirkung gelangen zu lassen, sollte der Platz von allem übrigen Beiwerk befreit und durch Anlegung großer mit kräftigen Taxushecken umzogener Rasenflächen übersichtlich und einfach gegliedert werden. Leider ist dieser Teil des Schmitzschen Planes bisher nicht zur Ausführung gelangt. Die Gartenverwaltung der Stadt hat sich in völliger Verkennung der Absichten des Künstlers nicht entschliessen können, die wenig ansehnlichen und, wie der Plan zeigt, recht ungünstig verteilten Bäume zu entfernen, hat an Stelle ernster Taxusreihen kümmerliche Hecken gepflanzt, die zerstückelten Rasenflächen, wie es in Berlin leider schon so lange und noch

⁷¹⁰Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 22. Jg., Berlin 1909, S. 5. Es wird nicht erwähnt, ob der Auftragserteilung an Bruno Schmitz ein Wettbewerb vorausging. Von der Schmitzschen Platzgestaltung ist nichts erhalten, vermutlich wurde sie im Zweiten Weltkrieg zerstört.

⁷¹¹BAW, 6. Jg., Berlin 1904, S. 323

immer üblich ist, mit Büschen und Buschgruppen >belebt< und mit alledem ein Wirrsal geschaffen, das die architektonische Anlage unverständlich macht und des besten Teiles der mit ihr beabsichtigten Wirkung beraubt. Es wäre dringend zu wünschen, dass hier baldigst Wandel geschaffen und durch Umgestaltung des Platzes nach dem Schmitzschen Gesamtentwurf ein künstlerisch befriedigender Zustand geschaffen würde."⁷¹²

Die architektonisch-plastische Gestaltung konzentrierte sich auf den Baukörper der Brücke und auf die monumentalen Belechtungskörper. Die breit gelagerte Brücke aus fränkischem Muschelkalk ruhte auf einem korbbogigen Tonnengewölbe (Abb. 533). Die Seitenflächen waren bis auf die zentrierten Lagerfugen des Korbbogens ohne ornamentale Struktur, im Sturz war die eingemeißelte Inschrift "ORANIENBRÜCKE" angebracht. Das steinerne Brückengeländer bestand auf jeder Seite aus einer Reihe von elf kleinen Segmentbögen auf verzierten Pfosten mit darüberliegendem geraden Handlauf. An diese Geländerbalustraden schlossen sich die gerundeten Übergänge zu den parallel zum Ufer geführten Gehsteigen an (Abb. 534,); diese Rundungen waren auch strömungstechnisch vorteilhaft: "Bemerkenswert ist, dass die sonst leicht zur Ablagerung von Unrat Anlass bietenden Stauwinkel zwischen den Stirnen der Widerlager und den Flügelmauern durch Einfügung von Ausrundungen vermieden sind."⁷¹³ Auf den gerundeten Mauern, die die Eckpunkte der Brücke auf der weiten Platzfläche hervorheben, befinden sich auf hohen Postamenten große Belechtungskörper, deren Laternen von zwei großen skulptierten Frauenköpfen getragen werden (Abb. 539). Die der Straße und dem Gehweg zugewandten Flächen der Pfeilerköpfe sind mit figürlichen Reliefs verziert, die von dem Berliner Bildhauer Hermann Feuerhahn stammten. Auf der Wasserseite reichte ein pilasterartiges Band bis zum Wasser herab (Abb. 537). Direkt unter der Lampe wurde dieser Scheinpilaster durch einen reliefierten Kopf abgeschlossen (Abb. 536).

Zur Platzgestaltung gehörten auch vier über zwanzig Meter hohe "Lampenträger", deren figürlicher Schmuck von dem Bildhauer Metzner stammte (Abb. 535, 538). Auf einem mit Masken und eckig geknickten Voluten verziertem Sockel steht eine geflügelte Frauengestalt in langem Gewand mit erhobenen Armen. Die Figur ist in Halbr relief ausgeführt. Sie steht zwischen den beiden aufstrebenden Pfeilern, die oben durch eine Metallbügel-Konstruktion miteinander verbunden sind. Diese Metallbekrönung dient als Aufhängung für vier kleinere Kugellampen und eine große Laterne, die über den steinernen Pfeilern von einem abschließenden Metallbügel herabhängt.

⁷¹²Blätter für Architektur und Kunsthandwerk, 22. Jg., Berlin 1909, S. 6

⁷¹³Ebenda

Duisburg-Hamborn, Waldanlage, 1905

An dem Entwurf für eine "Waldanlage" (Abb. 540) war Bruno Schmitz nur indirekt beteiligt. Der Entwurf ist mit dem Namen seines Bruders Emil versehen, aber die wenigen Architekturteile des Plans dürften, wie schon in den Plänen für Crimmitschau oder Frankfurt an der Oder, von Bruno Schmitz herrühren. Da ist zuerst als größtes Gestaltungselement der Rondellplatz oben links, der auf den Hauptzugang folgt und dessen Kreisfläche von zwei Pergolen mit Pavillons eingefasst wird. Das ungefähr quadratische Gebäude der "Restauration" steht in der Mitte der Platzfläche, die mit Bäumen regelmäßig bepflanzt ist; die Pflanzlinien der Bäume sind parallel zur Achse des länglichen Beets mit Springbrunnen am Eingang angelegt. Die zum Park hin gelegene Fassade des Restaurants hatte eine breite segmentbogenförmige Ausbuchtung, vielleicht war das Gebäude als eine Variante des Weinrestaurants von St. Louis vorgesehen. Da das Hamborner Projekt nur in einem Lageplan mit eingetragenen Grundrissen erhalten ist,⁷¹⁴ läßt sich über die äußere Gestalt der architektonisch gestalteten Teile des Entwurfs nichts weiteres sagen. Zu erwähnen sind als auffällige Bauten der "Waldanlage" noch eine weitere platzartige Eingangssituation ungefähr in der Mitte der Grünstraße, wo ein von einer annähernd halbkreisförmigen Pergola hinterfangenes Denkmal plaziert werden sollte, sowie die "Waldschänke", die am großen Spielplatz, gegenüber den Tennisplätzen lag. Ihre dem Spielplatz zu gelegene Fassade war durch einen Risalit betont und stand auf einem quadratischen Platz, dessen zum Platz hin ausgerichtete Seiten von regelmäßigen Baumreihen eingefasst wurden.

Berlin, Bellstraße 24 (ehem. Sophienstraße 11), Wohnhaus Bruno Schmitz, 1905

Das von Bruno Schmitz erworbene Grundstück war schmal und lang (ca. 11 x 72 m), das traufenständige Zeilenhaus hatte sich der Bauflucht der schon bestehenden Häuser anzugleichen (Abb. 541, 542, 544). Ein kleiner Vorgarten war, wie den anderen Häusern der Sophienstraße, dem Haus vorgelegt. Die vorgeschriebene Bauhöhe hat Bruno Schmitz voll ausgenutzt, wobei er die platzgewinnenden Möglichkeiten des Mansarddaches ausgenutzt hat und die Fläche der steilen Dachzone sehr stark durch Fenster und einen Erker auflöste.

Als horizontale Gliederungselemente sind nur ein schmales Horizontalgesims über den Fensterstürzen im ersten Obergeschoß und das Traufgesims zu nennen, vertikale Ordnungsteile sind als Fassadenapplikation überhaupt nicht vorhanden. In der linken Hälfte der Fassade befindet sich ein vom Souterrain bis in das erste Obergeschoß reichender dreiseitiger Erker über

⁷¹⁴Glasplattennegativ im Besitz von Herrn Dr. E. Schmitz-Hillebrecht

trapezförmigem Grundriß (Abb. 545). Die quadratischen Fenster des als Hochparterre angelegten Erdgeschosses sind relativ klein und lassen die Wandfläche des Erdgeschosses als Sockelzone der gesamten Fassade mit zur Wirkung kommen. An der rechten Seite der Fassade führten einige Stufen zum Eingang, dessen rundbogiger Abschluß durch eine profilierte Verdachung hervorgehoben war. Im Aufriß war die Fassade vertikal halbiert, die Trennungslinie verlief direkt rechts neben dem Erker. Die unterschiedliche Gestaltung der beiden Hälften zog sich als Asymmetrie durch alle Geschosse. Im Erdgeschoß standen die kleinen quadratischen Fenster dem Rundbogen des Eingangs gegenüber, im ersten Obergeschoß folgte auf die hochrechteckigen Fenster mit kleinteiligen Sprossen ein großes querformatiges Fenster über dem Eingang, das durch zwei steinerne Stützen gegliedert war. Im zweiten Obergeschoß zeigte die linke Fassadenhälfte ein vierteiliges querliegendes Fensterband, dem eine große hochrechteckige Fensteröffnung in der rechten Hälfte gegenübergestellt war. In der Dachzone, über dem nicht sehr markanten Traufgesims, wird die rechte Fassadenseite durch ein kleines Dachhaus mit breitem Fensterband und eigenem Dachaufbau auffälliger gestaltet als die linke Hälfte der steilen Mansarddachzone, die wiederum ein viergeteiltes Fensterband aufweist. Auch die Gartenfassade ist vertikal in zwei asymmetrische Hälften geteilt (Abb. 542). Die Rückfassade ist aber durch die Anlage der Balkons wesentlich plastischer gestaltet als die Vorderfassade und ist noch stärker durchfenstert. Der langgestreckte Garten wurde mit Hilfe des Bruders Emil gestaltet. Die den Garten abschließende Architektur (Abb. 546-548) enthält Reliefs von Franz Metzner und dürfte erst 1907 oder 1908 das endgültige Aussehen erhalten haben (Abb. 549). Die unterschiedliche Fassadengestaltung eines Wohngebäudes (repräsentative Schauseite und offenere Gartenseite) ist als ein durchaus traditionelles Element anzusehen, doch scheint Bruno Schmitz es hier mehr beiläufig angedeutet und sein Augenmerk vor allem auf die nützliche und funktionale Gestaltung gerichtet zu haben.

Dieses Künstlerhaus hatte die beiden Weltkriege fast unbeschadet überstanden. Auch die von Bruno Schmitz entworfene Innenausstattung und die meisten Möbel waren erhalten. In den fünfziger Jahren plante man den Neuaufbau der Technischen Universität. Dieser Erweiterung sollte der gesamte Straßenzug der Bellstraße zum Opfer fallen. Als sich Widerspruch gegen diese Zerstörung erhob, wurde die Erhaltung des Schmitzschen Hauses erwogen. 1961 noch sollte das Gebäude "als Beispiel des Jugendstils in die Neuplanung einbezogen werden."⁷¹⁵ 1964 wurde das Haus trotz vielfacher Proteste abgerissen. Einige Ausstattungsteile befinden sich heute im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt: ein Sessel (Abb. 550) und ein Rauchtisch (Abb. 551, 551a) aus der Diele (Abb. 552, 553). Ein Stuhl aus dem Esszimmer

⁷¹⁵Irmgard Wirth (Bearb.): Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Stadt und Bezirk Charlottenburg, Berlin 1961, S. 242

(Abb. 554, 555)) befand sich vor Jahren als Leihgabe in diesem Museum.⁷¹⁶ Ein Kamin aus weißem Marmor zählt ebenfalls zum Bestand.⁷¹⁷ Im folgenden gebe ich die Beschreibung des Inneren wieder, die Irmgard Wirth - offensichtlich nach Augenschein - im Jahr 1961 veröffentlichte: "Über einen kleinen Vorraum gelangt man in die zweigeschossige Diele mit Galerie aus Eichenholz im zweiten Obergeschoß und einer seitlichen Sitznische mit Oberlicht. Die Wände in ihrem unteren Teil aus blaugrauem pentelischen Marmor und farbigen Inkrustationen, darüber - heute zerstört - eingelassene Gemälde. Hochliegende Fenster auf der linken Seite. Sehr schöner Mosaik-Fußboden. Oben an der Galerie eine Nische aus Goldmosaik. An die Diele schließt etwas tiefer gelegen der an der Gartenseite befindliche Speisesaal (an), ursprünglich mit Wintergarten und Terrasse. Die Paneele aus Palisander, der Kamin aus dunkelgrünem Tiroler Serpentin, der Fußboden aus verschiedenen Hölzern (Eiche, Palisander, Ebenholz). Mit seiner großlinigen Ornamentik und der Inschrift ist der Kamin mit seiner Rahmung ein glänzendes Zeugnis für den Jugendstil. Der Wintergarten hatte ursprünglich einen kleinen steinernen, von einer antiken Bronze-Statuette gekrönten Brunnen. Ähnlich wie bei den anderen Reihenhäusern führt eine offene Treppe von der Halle ins erste Obergeschoß, in dem sich als einer der besterhaltenen Räume der Musiksalon mit schöner Decke und das Frühstückszimmer befinden. Zum Garten hin zwei Schlafräume mit kleinem Balkon. Das zweite Obergeschoß blieb dem Architekten für seine berufliche Tätigkeit vorbehalten. An der Straßenseite das 60 qm große, helle Arbeitszimmer mit Balkon zur Straße. Der Raum hat eine Schreibnische. Ferner eine Bücherei und drei Zeichensäle für die Mitarbeiter. Eine Innentreppe führt von dort zu den Arbeitsräumen im Dachgeschoß."⁷¹⁸

Es wurde festgestellt, daß der Bautyp des Berliner Künstlerhauses, z. B. im Vergleich mit den Münchener Künstlerhäusern einen "fast genormten Zuschnitt" der Raumdisposition hatte: "Im Erdgeschoß lagen die Repräsentations- und Wohnräume, im Obergeschoß die Privat- und Schlafräume, im zweiten Ober- oder Dachgeschoß die häufig gesondert betretbaren Malerateliers."⁷¹⁹ Von dieser Funktionsteilung ist Bruno Schmitz nicht abgewichen (Abb. 557-560) Die innere Raumaufteilung und die Unterscheidung der beiden Fassaden sind sicherlich mit traditionellen Möglichkeiten der Architektur verbunden, aber mit dem weitgehenden Verzicht auf >Ordnungsarchitektur< im Außenbau und der dennoch erzielten strengen und wuchtigen

⁷¹⁶Vgl. Gerhard Bott (Bearb.): Kunsthandwerk um 1900, Jugendstil, art nouveau, modern style, nieuwe kunst, Darmstadt 1965, Nr. 442 (Sessel) und Nr. 443 (Stuhl aus dem Eßzimmer)

⁷¹⁷Da der Kamin in Einzelteile zerlegt ist, die aufeinander gestapelt sind, ließ sich der Kamin nicht identifizieren. An dieser Stelle möchte ich Herrn Dr. Heller für seine freundliche Unterstützung danken. Nach Auskunft von Herrn Dr. Heller befand sich auch ein Mosaik im Darmstädter Museum, was darauf hindeuten könnte, daß es sich bei dem Kamin um den großen Schmuckkamin mit Inschrift aus der Diele handeln könnte, denn dieser Kamin hatte eine kleine Mosaiknische.

⁷¹⁸Irmagrd Wirth (Bearb.): Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Stadt und Bezirk Charlottenburg, Berlin 1961, S. 396f.

⁷¹⁹Christine Hoh-Slodczyk: Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert, München 1985, S. 91 (=Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 33)

Wirkung dieser Fassade zeigte Bruno Schmitz, daß er auch in "privater" Architektur neue Formen schaffen konnte. Dies wurde auch von den Zeitgenossen erkannt: "Auch das Haus, das Bruno Schmitz erbaut hat, kann seine Stadtnatur nicht verleugnen. Es steht ganz brav mit seinen Nachbarn in Reih' und Glied, es entspricht so sehr den allgemeinen Vorschriften und Üsancen, daß man es kaum besonders beachten würde, wenn es nicht eben das Haus eines Künstlers wäre, dessen Handschrift - trotz alledem - sich nicht verwischen ließ und in jedem Großen und Kleinen die Individualität des Schöpfers offenbart. Man spürt gleich das Temperament. Das ist ein >Bruno Schmitz<, sagen alle Linien; es ist unnötig, die Initialen am Portal zu sehen. Wie bescheiden sind die Abmessungen der Fassade, und wie wuchtig und monumental wirkt sie mit ihrer so einfachen Ausgestaltung! Der starke Wille, der Zug ins Große, das unbeugsame, unbeirrbar Festhalten der eignen Art, diese Eigenschaften, die bei Bruno Schmitz immer begeisternd und mitreißend gewirkt haben, zeichnen auch die Fassade seines Hauses (aus)."⁷²⁰

Berlin, Bellevue-Straße und Potsdamer Straße, Weinrestaurant "Rheingold", 1905-1907

Das "Weinhaus Rheingold" im Zentrum Berlins war neben dem Leipziger Völkerschlachtdenkmal (Einweihung 1913) dasjenige Gebäude des Architekten, das in der Öffentlichkeit die größte Beachtung fand. Die Befürworter erkannten darin ein Gesamtkunstwerk, in dem endlich die Kunst und das Leben in Praxis und Theorie zueinander gefunden hätten. Die Kritiker sahen darin nur die "zivile" Seite der Architektur des Schöpfers martialischer und monumentaler Denkmäler (und übersahen dabei weitgehend die anderen Beispiele der von Bruno Schmitz geschaffenen "privaten" Architektur). Es wird für diesen Bau eine äußerst kurze Bauzeit von elf oder zwölf Monaten erwähnt.⁷²¹ Die Planung begann wohl im Jahr 1905, auch die ersten Grabungsarbeiten müssen in diesem Jahr ausgeführt worden sein. Aus einem Brief Franz Metzners an Bruno Schmitz vom 22. August 1906 geht hervor, daß die Schlußsteine des Kaisersaals vollendet und die beiden ersten Kaiserfiguren in Gips gegossen wurden.⁷²² Geplant war ursprünglich ein Nobel-Etablissement der höchsten Luxusklasse, jedoch brachten ökonomische Erwägungen den Bauherren - die Gesellschaft der Gebrüder Aschinger - dazu, auch das Geld des >Bier-Publikums< in die Kalkulation einzubeziehen. Die Lage des Grundstücks im Zentrum der Metropole erforderte größere Investitionen und Vorkehrungen,

⁷²⁰Anton Jaumann: Prof. Dr. Ing. Bruno Schmitz: Das Eigenhaus des Künstlers, in: Innendekoration, Band XIX, Darmstadt 1908, S. 71-80, hier S. 72

⁷²¹DBZ, 51. Jg., Berlin 1907, S. 110

⁷²²Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Archiv Bildender Künstler: Franz Metzner, I B 1, ZR ABK 717

als es sich die Bauherren vielleicht vorgestellt hatten. Die Bauaufsichtsbehörde verweigerte die verkehrstechnische Anbindung des "Weinhauses Rheingold", da die Bellevuestraße nicht dafür geeignet sei, die vielleicht nötige Anfahrt von zwei- oder viertausend Besuchern aufzunehmen. Und so vergaß auch der hymnische Verehrer (und Verteidiger) der Schmitzschen Architektur, Hans Schliepmann nicht, auf die Gemeinheiten des Gottes Mammon hinzuweisen: "Bei der Würdigung des ersteren ("Haus Rheingold", d. Verf.) darf nie vergessen werden, daß der jetzige stark profanierende Zweck dieser außerordentlichen, in unglaublicher Zeit von elf Monaten fertiggestellten Schöpfung nicht der ursprüngliche war. Geplant war eben ein Saalbau für vornehmste Konzertaufführungen, für ganz erlesene Geselligkeit in den Nebenräumen. Eine Art >Loge< für die wahrhaft Höchststehenden der Berliner Gesellschaft zu schaffen, träumte Schmitz; äußere, nicht im Künstler und im Programm liegende Umstände haben den Zweck degradiert, die Gedanken des Künstlers aber doch glücklicherweise nicht ganz unterdrückt."⁷²³ In der Zeitschrift "Deutsche Kunst und Dekoration" schildert derselbe Autor die Situation etwas ausführlicher: "Und mehr der Überraschungen: die Bierquellenbesitzer planten diesen Palast als eine Weihestätte höherer Geselligkeit, von Kunst verschönt und geleitet, als ein großes Konzert- und Versammlungshaus. Aber die Verkehrsverhältnisse der Baustelle - zwischen Bellevue- und Potsdamer-Straße - bedingten polizeilichen Einspruch gegen Massenanfahrten, und so wird denn der Prachtbau lediglich eine - unerhört reiche Wein-Gastwirtschaft, damit aber unfreiwillig ein Kultursymbol des neuen Berlins, das abends in Üppigkeit nach den Aufregungen des Massen-Gelderwerbs feiern will. Man darf der Firma Aschinger aber nicht vergessen, daß ihr Ehrgeiz keineswegs in der Prunkkneipe gipfelte; ihrer geschäftlichen Idee fehlte es nicht an höherem Wollen und an einem gewissen, durch die Wahl des Architekten ja genügend gekennzeichneten künstlerischen Spürsinn. Daß nun aber niemand schwerer von der ... Degradierung des Gebäudezweckes als der Künstler - kein geringerer als Bruno Schmitz - getroffen worden ist, läßt sich ohne weiteres nachfühlen. Er tat, was unter solchen Umständen jede starke Künstlerpersönlichkeit tun müßte: er hielt am ursprünglichen Programm, das dem höheren Fluge der Phantasie entsprach, fest, und - hoffte. Mag doch eine Weile der bezauberndste Saal Berlins von schwatzenden und tellerkratzenden Gästen, von eiligen Kellnern, von Geschirrgeklapper und Fußgetrappel durchtost und entweiht sein: solcher Schönheit muß ihr Recht werden; und auch wir hoffen darum, daß das Haus doch noch als Konzert- und Versammlungslokal allerersten Ranges wird dienen dürfen. Jedenfalls haben wir unser Urteil hiernach einzustellen; die Geschmacklosigkeit eines goldmosaik-strotzenden, romanisierend-byzantinisierenden Kaisersaals zur Vertilgung Münchener Bier und Bockwürsten, wie wir solchen schon einmal in Berlin haben, würde ein Bruno Schmitz nimmermehr mitgemacht haben. Dagegen mußte er allerdings unter der Hetzpeitsche des Kapitals die immer mehr umsichgrei-

⁷²³Schliepmann 1913, S. VIII

fende Geschwindhexerei mitmachen, die ja mehr und mehr noch als ein besonderer Ruhmestitel gilt, statt daß man gutem Ding Weile läßt."⁷²⁴

Die Fassade an der Bellevuestraße

Die siebenachsige Fassadenwand wird dominiert durch die Gruppe der fünf bis in die Dachzone reichenden Bögen der inneren Achsen (Abb. 561, 562). Die beiden Außenachsen sind durch bis ans Traufgesims reichende Bauteile betont, die eine Mischung aus Risalit und Erker darstellen und im Erdgeschoß Portale mit segmentbogigem Sturz und einem Dreieckgiebel aufnehmen (Abb. 563); in diesen Vorbauten befanden sich Treppenhäuser. Die ganz in fränkischem Muschelkalk ausgeführte Fassade wird von einem Mansardwalmdach überfangen. Die gesamte Fläche ist mit grün oxidierendem Kupferblech verkleidet. Die ins Dach reichenden Fenster werden durch breite, an den Innenkanten gefaste Bänder eingefast, die als Lisenen bereits die Öffnungen des Erd- und Mezzaningeschosses begleiten. Sämtliche Fenster der Obergeschosse sind durch steinerne Sprossen gegliedert, die segmentbogigen Öffnungen des Erdgeschosses reichen bis zum Fußboden und konnten völlig geöffnet werden, um Zugänge zur davorliegenden Terrasse zu bilden. Zwischen diesen Fensterportalen waren die Wandflächen durch schmale hochrechteckige Fenster durchbrochen.

Selbst den Verehrern der Schmitzschen Architektur machte eine Neuerung an der Fassade zu schaffen, das waren die schmalen Relieffelder mit Figuren des Bildhauers Franz Metzner (Abb. 564, 565), die sich unter dem stark vorspringenden und in den Bögen ausschwingendem Traufgesims zwischen den Öffnungen der Fassade zu einem horizontalen Band reihten: "Es ist unwesentlich, wenn sich einige skulpturelle Absonderlichkeiten vorfinden"⁷²⁵ schrieb Leo Nachtlicht im Eröffnungsjahr 1907 in der "Berliner Architekturwelt" und auch Hans Schliepmann konnte in der Zeitschrift "Deutsche Kunst und Dekoration" seine Unsicherheit nicht verbergen: "Die mächtigen Hochrelieftafeln, welche oben zwischen den Fenstern die Flächen beleben, sollten noch einmal die Wucht und Kraft des Bauwerkes sinnfällig aussprechen. Das tun sie nun in einer Weise, die so von allem bisher üblichen abweicht, daß der schnell absprechende Berliner mit dem Worte >verdreht< zur Stelle ist und daß selbst der Aufnahmefähige zunächst stutzt. Es ist nicht zu leugnen: es handelt sich um eine Art Experiment; auch ich selbst werde einen gewissen inneren Zwiespalt noch nicht völlig los."⁷²⁶

⁷²⁴Hans Schliepmann: Haus "Rheingold" in Berlin. Eine Meisterschöpfung von Bruno Schmitz, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Band XX, Darmstadt 1907, S. 1-43, hier S. 2-3; weiterhin zitiert als: Schliepmann 1907

⁷²⁵Leo Nachtlicht: Weinhaus Rheingold in Berlin, in: BAW, 10. Jg., Berlin 1907, S. 6-8, hier S. 6

⁷²⁶Schliepmann 1907, S. 8f.

Diese in den sie umgebenden Rahmen wie eingepreßt wirkenden Figuren stellten Allegorien u. a. der Musik, der Eitelkeit, der Kunst und der Schönheit dar.

Die durchgestaltete, und überlegt und ausgewogen komponierte Fassade 566, 566a) vermittelt in ihrer herben Strenge nicht nur den Eindruck gestalterischer Kraft, sondern auch den Eindruck von ruhiger Klarheit und kontrollierter Wuchtigkeit (Abb. 567). Letzen Endes sind die bestimmenden Motive der Fassadenanlage aus der Fassade des Mannheimer "Rosengartens" ableitbar, die Bruno Schmitz auch in der Bearbeitung für den Vorentwurf des Reiß-Museums in Mannheim weitgehend von kleinteiligem Ornament neobarocker Richtung befreit hatte. Er hatte hier den Baukörper nicht in viele einzelne Glieder eingeteilt, sondern zu massigen und wuchtig wirkenden Baukörperteilen gefügt, die von monumentaler Einheitlichkeit waren. Julius Posener ist zuzustimmen, wenn er feststellt, daß im Werk des Architekten Bruno Schmitz gerade diese Fassade eine Synthese aus den Monumentaldenkmalen und der "privaten" Architektur darstelle: "Es mag zunächst schwerfallen, diese Werke (Posener nannte z.B. das Wohnhaus Bruno Schmitz', d. Verf.) als Arbeiten des Architekten zu erkennen, der das Völkerschlachtdenkmal gebaut hat; aber da besteht kein Widerspruch. Die Synthese darf man in dem Rheingold-Bau an der Bellevuestraße erblicken, einem Gliederbau, einem Pfeilerbau wie die Warenhäuser Messels, aber frei von Messels Historismus und seinem Hang zu ornamentieren. Auch ist bei Schmitz das Gerüst stärker differenziert und durch die beiden kräftigen Horizontalglieder besser ausgewogen."⁷²⁷

Die Fassade an der Potsdamer Straße

Die unregelmäßige Form des Grundstücks (Abb. 568, 569), oder besser: der Wunsch des Bauherren, an zwei Straßen Eingänge zum Haus Rheingold zu installieren, brachte einige Schwierigkeiten für die Berücksichtigung und bauliche Gestaltung der funktionalen Zusammenhänge und Abläufe in einem Baukomplex, der in seinen verschiedenen Sälen immerhin 4.000 Personen Platz bieten konnte.

Die Fassade an der Potsdamer Straße (Abb. 570) konnte Bruno Schmitz nicht völlig frei gestalten, da sie in ein bereits bestehendes Mietshaus eingefügt werden mußte, was die Firma Aschinger nur zur Hälfte in ihren Besitz hatte bringen können: "Auch ein Gott hätte aus einem solchen Hause, an dem selbst die abscheulichsten Firmenschilder noch jahrelang zu kreischen ein leider nur zu wohlverbrieftes Recht haben, kein Kunstwerk gestalten können. Schmitz mußte sich begnügen, aus den unteren Frontflächen große Teile herauszuschneiden und in diese, umgeben von grüengeflamten weißen Marmor-Pfeilerbekleidungen, bronzene Einbauten

⁷²⁷Julius Posener: Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II., 1890-1918, München 1979 (=Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 40), S. 99f. Weiterhin zitiert als: Posener 1979

für den Haupteingang und eine sinnreich ästhetisch veranschaulichte Doppelfahrstuhl-Anlage hineinzusetzen, Fremdkörper also, die nur für sich betrachtet werden müssen, um ihre höchst eigenartige und harmonische Schönheit genießen zu können."⁷²⁸

Das Innere

Es wurde schon angedeutet, daß der unregelmäßige Grundriß einige Schwierigkeiten für die Disposition der Räume mit sich brachte. Die Stelle, an der der mittlere Trakt schräg auf den an der Potsdamer Straße liegenden Trakt stieß, gestaltete Bruno Schmitz als eine durch alle Geschosse reichende Rotunde und konnte so das Abweichen vom rechten Winkel wenn schon nicht verschleifen, so doch wenigstens verschleiern. Hinzu kam auch noch, daß die Geschoßhöhen zwischen den beiden Fassaden vermittelt werden mußten, da die Räume an der Potsdamer Straße bereits vorhanden waren, aber in der Geschoßhöhe mit den neuen Räumen an der Bellevuestraße nicht übereinstimmten. Mehrere Treppenhäuser sorgten für reibungsloses Passieren der Besucher (Abb. 570a-570d). Offensichtlich war es Bruno Schmitz gelungen, auch die technischen Erfordernisse in der kurzen Planungs- und Bauzeit von nicht einmal ganz zwei Jahren zur Zufriedenheit der Bauherren zu berücksichtigen und die damit verbundenen Probleme zu lösen.⁷²⁹ Die Ausstattung der Innenräume war, dem ursprünglichen Plan der Schaffung einer exquisiten und exklusiven Feierstätte entsprechend, äußerst reich. Das kommt auch darin zum Ausdruck, daß etwa die Hälfte der gesamten Bausumme von beinahe fünf Millionen Mark für den Innenausbau zu Verfügung stand. Bruno Schmitz konnte hier, ähnlich wie bei den privaten Villen der Brüder Stollwerck, seinen Vorstellungen in fast ungehinderter Weise Gestalt verleihen. Der Bau wäre auch sicherlich nicht in der kurzen Zeit zu errichten gewesen, wenn Bruno Schmitz nicht in einigen Teilen auf bereits ausgearbeitete und auch in die Praxis umgesetzte Architekturen hätte zurückgreifen können. Das gilt für die Technik und die Konstruktion ebenso wie für die Materialwahl und das ikonographische Programm. Die in vielen Innenräumen angebrachten Inschriften sind auf den Abbildungen nur in Ausschnitten nachweisbar.

Die Fassade der Bellevuestraße ist als Hauptfassade des Gebäudes anzusehen, der Haupteingang scheint jedoch der Zugang in der Potsdamer Straße gewesen zu sein. Einen Hinweis darauf sehe ich darin, daß hier die Wanderung durch die Räume beginnt, die Schliepmann in seiner ausführlichen Beschreibung in der Zeitschrift "Deutsche Kunst und Dekoration" unternimmt. Die folgenden Zitate sind dieser unprosaischen Ekphrasis entnom-

⁷²⁸Schliepmann 1907, S. VII

⁷²⁹Schliepmann 1907, S. VIII nennt als Fertigstellungszeit gar nur elf Monate, womit aber wohl nur die reine Bauzeit gemeint sein kann.

men. Sie können auch ein wenig die Stimmung veranschaulichen, welche die im Zweiten Weltkrieg zerstörten Räumen vermitteln konnten.

Das Vestibül an der Potsdamer Straße

Von dieser direkt an der Potsdamer Straße gelegenen Eingangshalle mit Treppe, Galerie und Aufzügen gibt es keine bildliche Darstellung. Hier sind wir ganz auf die Schilderung Hans Schliepmanns angewiesen, um eine Vorstellung von diesem Raum zu bekommen: "Gleich die hinter dem einfacheren Treppenaufgang an der Potsdamer-Straße belegene erste große Halle frappiert durch den wundervollen Goldton des verwendeten Birkenholzes, der durch die tiefbraunen Holzintarsia-Bekleidungen der Wände und den stumpf silbernen Deckenton noch gehoben wird. Von größter Eigenart ist hier die architektonische Gestaltung. Die einfachen rundlichen Formen der übergebauten, durch große Glasscheiben abgeschlossenen oberen Galerie zeigen einen Anklang - aber auch nicht mehr - an die Bildungsweise der Biedermeierzeit; aber deren stilles, sozusagen >sachgemäßes< Behagen ist hier zur Größe gesteigert, die doch wieder noch wohnlich wirkt. Dies ist namentlich der Geschlossenheit der Galerie zu danken; diese Art der Anordnung - die Galerie bildet von den Fahrstühlen aus den unmittelbaren Zugang zu den oberen Räumen - (sic!) muß wieder ganz besonders darauf hingewiesen werden, mit welchem ungeheuren Gefühl für Wirkung die prächtigen Reliefschnitzereien an den viereckigen hochstrebenden Stützen der Galerie gerade in bester Sehhöhe angebracht sind."⁷³⁰

Der "Muschelsaal" und der "Wotansaal" (Abb. 571-573)

Diese beiden Säle lagen im untersten Geschoß, das zur Potsdamerstraße hin aufgrund der Geländeneigung kein echtes, in die Erde eingetieftes Kellergeschoß war und noch Tageslicht erhalten konnte. Die langgestreckten Säle waren mit tief ansetzenden Tonnengewölben überdeckt. "Wieder ist es erstaunlich, wie Schmitz hier alte Motive ganz neu umgeschaffen und so zu Eigenstem gemacht hat. Den einen Saal, den sog. >Muschelsaal<, schmückt eine Muschelinkrustation, wie sie ähnlich das späte Barock bei Brunnen und Bäderanlagen liebte; den anderen in verwandter Gestaltung eine Zusammensetzung von Steinstückchen zu Mustern, die an maurische Flächendekoration anklingen; zwischen die Muster der Wölbflächen sind dann die Glühbirnen der Beleuchtung zu einer Art Sternenhimmel eingeschaltet (...) Im >Odinsaal< wird man auch die erste Freundschaft mit Franz Metzners Kunst schließen. Hinter einer guten

⁷³⁰Schliepmann 1907, S. 27

Flasche und unter dem Eindruck dieses Raumes muß dem Unverbildeten die Eindrucks-
macht dieser großzügigen Phantasie, dieser mächtigen Liniensprache, dieser verhaltenen
Unbändigkeit kommen." Schliepmann geriet besonders bei diesem Raum in die allerhöchsten
Gefilde der Panegyrik: "Ein Raum, ganz für jene leider aussterbenden sitz- und trunkfesten
deutschen Männer, denen der Wein die Zunge löst, die Phantasie beflügelt und das Herz groß
macht, ohne sie zuletzt zum Tier zu erniedern! Man könnte von einer Hochschule für geläuterte,
begeisternde Kneipkunst sprechen. Denn alle Phantastik bleibt innerlich fest und ernst und
groß, alle Pracht mäßig und besonnen und traulich. Gibts hier einmal Wein, so echt und gut
wie der Raum, so müßte sich hier alles zusammenfinden, was Berlin noch an idealistischen
Schwärmern birgt."⁷³¹

Der "Pfeilersaal" (Abb. 574-576, 596)

Dieser Saal lag in dem Gebäude an der Bellevuestraße auf Erdgeschoßhöhe. Darunter war
zunächst das "Garderobengeschoß" mit einem Vestibül, und darunter befand sich, in das
Erdreich eingeschnitten, der Weinkeller und die große Hauptküche.

Der Pfeilersaal nahm die ganze Geschoßfläche des Baus an der Bellevuestraße ein und war
durch Pfeilerreihen in fünf Schiffe gegliedert. "Die großen, der oberen Säle Lasten aufnehmen-
den Pfeiler - statt der Kapitelle mit Bronzereliefs geschmückt - und die Wände sind mit einge-
legtem Palisander bekleidet. Das schwer wirkende tiefe Braun dieses Holztones wird aber
durch die weiten herrlichen Raumverhältnisse und eine verschwenderische Lichtflut von
Glühlampenreihen unter der gelbgrau getupften Putzdecke und Kerzenreihen an den Pfeilern
selbst zu wohltuender traulicher Wärme aufgehell. Auch gibt der Ausblick durch weite
Glasflügel Türen auf die beiden seitlichen Treppenhäuser in hellem Marmor einen wirksamen
Kontrast. Geradezu bezaubernd aber ist der Durchblick in der Mitte der Längsseite auf die an-
schliessenden Räume. Über dem Treppenlaufe, von dem aus wir den >Pfeilersaal< erreichten,
baut sich aus dunklem Marmor ein Brunnenbecken als Abschluß des oberen Podestes auf; drei
nackte weibliche Gestalten stehen auf dem Brunnenrand und halten auf emporgehobenen
Armen das leuchtende Rheingold auf glänzender Schüssel, von der noch das Wasser herabrie-
selt, als ob der Schatz eben aus der Tiefe gehoben wäre. Witzelt auch der Berliner über
>schmelzendes Gefrorenes<, mit dem der Beleuchtungskörper, das >Rheingold< eine nicht
ganz abzuweisende Ähnlichkeit hat, so ist doch der ganze Aufbau von höchstem Reiz und einer
fast mystisch wirkenden Hoheit."⁷³²

⁷³¹Beide Zitate Schliepmann 1907, S. 30

⁷³²Schliepmann 1907, S. 30

Der "Onyxsaal" (Abb. 577-581)

"Den Namen hat er von der köstlichen gelblichen Sockelbekleidung, die keineswegs aufdringlich wirkt, aber allen Reiz des Materiales, namentlich in dem wundervollen Mittelpfeiler am Saalende mit seinem prachtvollen archaisierenden Maskenkopf zur Geltung kommen läßt. Die Stützen für den oberen Saal gehen als eine Art Scheerwände bis an die Längsseiten und bilden somit jederseits eine Anzahl Kojen. Der obere Teil der Wände sowie die Decke sind in ganz hellgelblichem Steinton gehalten und von Hermann Feuerhahn mit vorzüglichen Reliefdarstellungen geschmückt, die gleich den Metznerschen Bildnereien durchaus auf das Dekorative gearbeitet, aber doch nicht ganz so von willkürlichem Spiel mit den Formen der Menschengestalt erfüllt sind. So bilden sie im augenfälligen Reiz ihrer Erfindung eine wirksame Einstellung des Geschmackes des Widerstrebenderen für die extremere Richtung Metzners."⁷³³

Der "Mahagonisaal" und der "Ebenholzsaal" (Abb. 582-584)

Die Ausstattung dieses Saals, der im Grundriß nur mit "Restaurant" bezeichnet ist, wurde insgesamt gelobt von Hans Schliepmann, aber die Reliefs von Franz Metzner bereiteten ihm wieder Schwierigkeiten: "Ehe wir hinansteigen, betreten wir halbrechts den >Mahagonisaal<, der in seiner Behandlung des kräftig roten Holzes, das in Wänden und Decke besonders reich reliefiert ist, ganz neue Bahnen einschlägt, und mit Metznerschen Caprizzio-Erfindungen besonders reich bedacht ist, allerdings aber auch die weitestgehenden Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit des Beschauers stellt, zumal der Riesenmaßstab des in der Idee nicht gerade klaren Doppelreliefs an der hinteren Wand leicht ein Mißverhältnis zwischen Aufwand und Inhalt empfinden läßt, so lange die orgiastische Stimmung, die hier entschieden beabsichtigt ist, nicht vom Betrachtenden hinter funkelnden Gläsern miterlebt wird."⁷³⁴

Der "Ebenholzsaal" war der zweite, im Grundriß mit "Restaurant" bezeichnete Saal an der Potsdamer Straße, auch dessen Grundriß bestand aus einem langen, relativ schmalen Rechteck. Bruno Schmitz hatte hinter einen Teil der mit Edelh Holz verkleideten Stützen auch Wandzungen geformt und konnte dadurch Nischen bilden. Dieser Raum hatte wohl die am wenigsten auffällige Detail-Ausstattung durch Künstlerhand erfahren, hier verweilt Schliepmann auch nur kurz: "Eine überaus eigenartige architektonische Formgebung hat namentlich der im linken T-Flügel belegene Saal erhalten; hier ist aus der Unterbringung größerer Lüftungskanäle unter der

⁷³³Schliepmann 1907, S. 32

⁷³⁴Schliepmann 1907, S. 33

Decke an beiden Längswänden das originellste Bildungsmotiv für den Aufbau und die Beleuchtung erwachsen."⁷³⁵

Der "Rotundensaal" (Abb. 585-586)

Den oberen Abschluß des kreisrunden Baukörpers, der zwischen den beiden Haupttrichtungen vermittelte, bildete eine flache blaue Kuppel mit zurückhaltender Ornament-Malerei. Unterhalb des Brüstungsgeländers verlief ein Band mit einem Sinnspruch in Schmuck-Versalien. Für "besondere kleine Festlichkeiten" war diese Rotunde vorgesehen, "die als ein besonderes Juwel des ganzen Baues bezeichnet werden muß. In weißem Marmor steigen die mit Köpfen bekrönten Pfeiler in die ganz mystisch wirkende tiefblaue Kuppel - ebenfalls vom Maler A. Unger herführend - hinan; die ganze Formgebung ist von einer Feierlichkeit und einer Größe, die einen unauslöschlichen Eindruck macht."

Der "Bankettsaal" (Abb. 587, 588)

Dieser zweitgrößte Saal reichte über drei Geschosse und lag in dem die beiden Fassadenbauteile verbindenden Mitteltrakt und grenzte direkt an die Rotunde. "In überraschendem Gegensatz und doch in zusammenhaltender Empfindung zu jener baut er sich über einem unteren, in schwärzlichem Holzwerk gehaltenen Stockwerk mit Galerieumgang in hohem Tonnengewölbe auf, von den Stichkappen großer Rundbogenfenster durchbrochen. Der ganze obere Wandteil ist in hellgelblichem Steinton gehalten, aus dem ganz besonders schön getriebene Bronzereliefs an den beiden Schmalseiten hervorleuchten. Entsprechend dem mehr an reiches Barock erinnernden üppigen Decken- und Wandornament sind diese ausgezeichneten Brunhilden-Motive enthaltenden Reliefs von Feuerhahn ganz in malerischem Stile gehalten, so daß ihr Reiz nicht erst der Erläuterung bedarf."⁷³⁶ Diese letztgenannten Reliefs sind den querovalen Relieffeldern mit Pegasus und den Musen des Mannheimer Rosengartens sehr ähnlich.

Der "Kaisersaal" (Abb. 589-595)

Der größte und prächtigste Raum des Hauses "Rheingold" war der Kaisersaal, der im Obergeschoß des Gebäudeteils an der Bellevuestraße lag, und dessen Wölbung bis in das Dach

⁷³⁵Schliepmann 1907, S. 34

⁷³⁶Schliepmann 1907, S. 34

reichte. Trauf- und Firsthöhe waren baupolizeilich festgelegt, so konnte Bruno Schmitz diesen großen Saal mit dem hohen Gewölbe in das Gebäude nur durch den Kniff einbeziehen, den er bei der Festhalle "Rosengarten" in Mannheim so erfolgreich angewandt hatte, wobei er sich schon hier auf die durchgearbeiteten Lösungen stützen konnte, die er für die Züricher Tonhalle entwickelt hatte.

"Und nun der >Kaisersaal<! Ein Märchen, ein Traum von Pracht und Schönheit tut sich vor uns auf! Eine fast gleichenlose Verschwendung köstlichster Werstoffe ist doch so völlig in den Dienst edelster Weihkunst getreten, daß aller Prunk nur als selbstverständlicher Dienst an einer edelsten Aufgabe erscheint. Nicht das Prächtige, sondern das Hoheitsvolle, die geheimnisvolle Weihe eines großen Kunstgedankens bestimmt den Eindruck, der nicht in Worte zu fassen ist. Was nützt es, von der gelblichen Marmortäfelung der Wände mit den zwischengestellten tiefbraunen Bronzebekleidungen, oder von der goldigen Fläche der Galerie mit ihren entzückenden, als Balluster vorgesetzten kleinen dunklen Bronzefiguren zu sprechen, oder von den grünweißen Pfeilern in den Abschlußnischen, den mystisch aufragenden tiefdunklen Kaiserstandbildern, oder dem Glasmosaik der Orchesternischen mit ihren vier riesigen Wappenadlern oder von dem ganz in Gold getauchten, mit schwarzem Ornament so wirksam gehobenen riesigen flach kassettierten Gewölbe der Decke? Es muß gesehen und empfunden werden, um wirklich ein Höhepunkt des Lebens für den Tiefempfindenden zu bleiben! - Und in diesem Wundersaale, der sich in seiner Eigenart würdig neben den berühmtesten Innenräumen der ganzen Welt behauptet, mußte mir mitten zwischen Beethovens brausende Weihetöne >Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre< ... ja, auch hier ein Rühmen vom göttlichen Walten des Genies! ... hier mußte mir ein Menschlein, der von Beutels Gnaden überall >dabei zu sein< das Recht hat, ins Ohr flüstern: >Was ist das nun eigentlich für ein Stil? - Venezianisch?< - >Gott sei Dank, nur Bruno Schmitz' Stil!<, fuhr ich ihn an. - Alles, alles nur Bruno Schmitz! Ein Großer auf eigene Faust, der alles >erworben, um es zu besitzen<, alles zum Seinigen gemacht hat, das so echt, so modern, so deutsch ist, daß es uns kein Fremder nachmachen kann. - Und das fühlte das Menschlein nicht einmal! - Doch still! Geht fort von den Gaffern, betretet einsam die weite Halle und laßt ihren Zauber auf Euch wirken. Ein Genius spricht zu Euch. Jubelt, dankt ihm! - - -"⁷³⁷

Peter Güttler bemerkte, daß zwischen der Neuartigkeit der Fassade und der Gestaltung der inneren Räume ein Widerspruch bestand: "Die Zweckbestimmung aber wurde nun zum Hindernis, denn kühle Monumentalität und stimmungsbetonte Erwartungen der Gäste eines Weinhauses konnten sich nicht vertragen. Und folglich führte Schmitz' konsequente Haltung in der einmal gewählten Gestaltung hier zum Mißklang, den jeder Besucher empfinden

⁷³⁷Schliepmann 1907, S. 40 und 42

mußte.⁷³⁸ Dieser von Güttler beschriebene Unterschied wurde auch von damaligen Besuchern gesehen und negativ beurteilt, wie die von Güttler zur Bekräftigung seiner Kritik angeführte Besprechung des damals gerade 23jährigen Theodor Heuß zeigt: "Aber in anderen Sälen, die mit kleineren Abmessungen (als der Kaisersaal, d. Verf.) gebaut werden, wirkt die monumentale Plastik gewaltsam und als eine Last" und "Es gibt eine Reihe von kleineren Kabinetten und Sälen, wo die Fülle und das zu große Maß der Plastik den Raum erdrückt."⁷³⁹ Die Kritik an der ästhetischen Gestaltung einzelner Säle kann nachvollziehbar sein oder gewesen sein, aber der Unterschied zwischen äußerer Monumentalität und innerem Schmuck ist dem Architekten nicht als Widerspruch vorzuwerfen, da Bruno Schmitz ziemlich sicher diesen Unterschied nicht nur auch gesehen haben dürfte, sondern ihn meines Erachtens absichtlich inszeniert hat. Bruno Schmitz könnte z.B. - und dies sei hier ausdrücklich nur als Hypothese formuliert - die einfachere Gestaltung der Fassade auch als nicht sehr stark dekorierte Außenhaut eines wertvolleren Inneren aufgefaßt haben, etwa als die einen Schatz bergende robuste Truhe. Außerdem wäre für den Besucher das prächtige Innere als Steigerung des wuchtigen Außenbaus ästhetisch erfahrbar gewesen. Mögen auch andere Gedanken den Architekten zu seinen Lösungen geführt haben, so wird man aber derartige, hier nur andeutungsweise vorgetragene Vorstellungen und Ideen bei Bruno Schmitz zu berücksichtigen haben.

Der "Kaisersaal" des "Rheingold" scheint für den Architekten und den Bildhauer, die ja seit 1906 gemeinsam am Leipziger Völkerschlachtdenkmal arbeiteten, eine gute Möglichkeit geboten zu haben, einige Ideen versuchsweise verwirklichen zu können, wenn auch in kleinem Maßstab. Im Mai 1907 antwortete Metzner dem Vorsitzenden des "Deutschen Patriotenbundes", Clemens Thieme, der für den Bau des Völkerschlachtdenkmals verantwortlich war, auf dessen Vorwurf, daß Gestaltungen des "Rheingold" auf das Völkerschlachtdenkmal übertragen worden seien, "daß die erste Idee und der Entwurf in einer kleinen Skizze lange schon vorher ehe man an die innere Ausstattung des Rheingold gedacht hatte, fertig war. Dieser Saal war in gewissem Sinne für uns eine Vorschule für die Arbeiten in der Kripta. Bei näherer Betrachtung werden Sie auch selbst gesehen haben, daß die Masken im Rheingold nur eine ganz entfernte Ähnlichkeit mit der Kripta haben. Sozusagen sind sie nur eine Vorempfindung und Studie zu dieser großen Idee, die mich bei dem Gedanken an das Völkerschlachtdenkmal beseelte. Die Kriptamodelle sind aber etwas vollständig Anderes. (...) Außerdem bemerke ich noch, daß es sich im Steinsaal um flache Reliefmarken handelt, und nicht um volle plastische Köpfe. Die Kriptaköpfe, die Sie bei mir gesehen haben, sind lediglich die erste Idee, die in der weiteren Durcharbeitung erst ihre bestimmte richtige Form erfahren.

⁷³⁸Peter Güttler: Gaststätten, in: Berlin und seine Bauten, Teil VIII, Bauten für Handel und Gewerbe, Band B: Gastgewebe, Berlin/München/Düsseldorf 1980, S. 60-64, hier S. 63; weiterhin zitiert als Güttler 1980

⁷³⁹Theodor Heuß in der NBZ, 1907, S. 148, hier zitiert nach Güttler 1980, S. 63

Außerdem können Sie mir wirklich glauben, daß bei den ausgereiften Kriptaplastiken keinem Menschen einfallen wird, an die Masken im Rheingold zu denken."⁷⁴⁰

Sicherlich vermerkten besonders die kritischen Geister unter den Besuchern die Widersprüche, die Mängel und die luxuriöse Pracht, die in diesen Räumen so üppig ausgebreitet war. Die konservativen und die unkritischen Besucher waren wohl ähnlich angetan wie die Schriftleitung der deutsch-reaktionären Zeitschrift "Werdandi", die als "Monatsschrift für deutsche Kunst und Wesensart" im Auftrage des "Werdandibundes" seit 1908 herausgegeben wurde. Im programmatischen Vorwort von Friedrich Seeßelberg hieß es am Schluß: "Möge denn also nach all dem Kranken und Dekadenten der letzten Zeiten das >Gesundsein< wieder ein moderner Gedanke werden. Und möge die Kunst nun wieder rechte Fest- und Feiertage erleben!"⁷⁴¹ Bruno Schmitz war Unterzeichner des Werdandibund-Gründungsaufrufs, der der Gründung des "Werdandi-Bundes" zur Jahreswende 1907/08 vorausging. Wahrscheinlich als konservatives Gegengewicht zum Werkbund aufgefaßt, vertrat dieser Bund in einzelnen Detailfragen auch reformerische Ansätze. Unter dem eindeutig "völkisch" inspirierten Ziel: "Deutsche Kunst!" - so lautete das Schlußwort des von Friedrich Seeßelberg intiierten Aufrufs - waren alle die Künstler zur Mitarbeit und zum Beitritt aufgerufen worden, "die im starken Sichausleben unseres Volkes ein heiliges Naturgebot erkennen und dahin wirken wollen, daß der deutsche Mensch durch die Kunst in sein höheres Ich gehoben werde, im Werdandi-Bunde sich die Hand zu reichen; unser Ruf, sich um unsern Hort zu scharen, ergeht weiterhin an ernste Gelehrte, um gemeinsam mit den Künstlern neue Brücken zu schlagen vom Sein zum Werden, vom Wissen zum Fühlen; und wir bitten ferner alle, denen das Wiederaufblühen echter deutscher Kunst am Herzen liegt, dem Bunde beizutreten, seinem Bekenntnisse immer mehr Anhänger zu gewinnen und unsere öffentliche Wirksamkeit durch näher festzusetzende Jahresbeiträge zu unterstützen. Die den Mitgliedern dafür zustehenden Vergünstigungen werden demnächst in geordneten Satzungen mitgeteilt werden. Namentlich halten wir auch ein örtliches Zusammenwirken der Bundesmitglieder von Zeit zu Zeit für eine Notwendigkeit. Wir gedenken in absehbarer Zeit zur Beratung über die wesentlichsten, für die Hebung des deutschen Bewußtseins in den Künsten belangreichen Fragen einen >ersten deutschen Kunsttag< zusammenzurufen und eine besondere Zeitschrift zu begründen."⁷⁴² Neben Bruno Schmitz zählten u. a. folgende "deutsche" Künstler und "ernste" Gelehrte zu den Unterzeichnern des Aufrufs: Hans Baluschek, Cornelius Gurlitt, Albert Hofmann, Wilhelm Kreis, Otto Modersohn, Bruno Möhring, Willy Pastor, Hans Schliepmann, Fritz Schumacher, Emanuel von Seidl, Edmund Steppes, Josef Stübgen,

⁷⁴⁰Nürnberg, GNM, Archiv Bildender Künstler: Franz Metzner, I B 1, ZR ABK 717

⁷⁴¹Friedrich Seeßelberg: Wohin..., in: Werdandi. Monatsschrift für deutsche Kunst und Wesensart, 1. J g., Leipzig 1908, S. 1-8, hier S. 8.

⁷⁴²Zitiert nach: Janos Fracot: Der Werdandibund, in: Burkhard Bergius (Hg.): Architektur, Stadt und Politik: Julius Posener zum 75. Geburtstag, Gießen 1979, S. 37-46, hier S. 42 (=Werkbund-Archiv Jahrbuch 4)

Friedrich von Thiersch, Henry Thode, Hans Thoma, Heinrich Vogeler, Hans von Volkmann und Ludwig von Zumbusch.⁷⁴³

In einem späteren, dem Thema "Von Traum und Leben" gewidmeten Heft der Zeitschrift des Werdandi-Bundes, werden zwei Abbildungen aus dem Haus "Rheingold", eine Kaiserfigur und der "Rheingold-Brunnen" abgebildet und kurz kommentiert: "Auch von den deutschen Baukünstlern des Phantasie- und Märchenhaften gedachten wir hier einen längeren Aufsatz zu bringen. Der Mangel an Raum verbot es. So beschränken wir uns darauf, durch einige Kunstbeilagen wenigstens eines der Formgewaltigen zu gedenken, deren Schaffen uns den verheißungsvollen Ausblick eröffnet, die Baukunst abseits des Rein-Zwecklichen von ihren innerlichen Beweggründen heraus wieder die führende unter den bildenden Künsten werden zu sehen! Aus der Reihe neuerer Werke von Bruno Schmitz, in denen sich die genannte Besonderheit des deutschen Gemütsbildes deutlich widerspiegelt, nennen wir das "Rheingold" in Berlin; - - - betäubend, daß dieses Gebäude nicht seiner wirklichen Bestimmung (derjenigen einer musikalischen Weihestätte) übergeben werden konnte..."⁷⁴⁴

Diese Interpretation zeigt recht deutlich, daß das inhaltliche Programm und wohl auch die Formen dieses Gebäudes sehr schnell chauvinistisch vereinnahmt wurden und wohl auch der Hauptgrund der negativen Beurteilung der Schmitzschen Architektur waren. In späteren Jahren wurde das Haus "Rheingold" als ein Bau im "Wagnerschen Überschwangstil" bezeichnet und neben dem Völkerschlachtdenkmal als Vorläufer der Kulissenarchitektur öffentlicher Großbauten des faschistischen Deutschland eingestuft: "Die Aschingergesellschaft, deren Stehbierhallen und >Bockwurst mit Salat< unvergeßlich sind, baute einen Riesenrestaurantpalast, der >Rheingold< hieß und einen >Nibelungensaal< enthielt. Mit kostbaren Edelhölzern aus Kalifornien und Australien, mit Marmor und Mosaiken, mit altgermanischem Plastikschmuck wurde ein Wagnersches >Gesamtkunstwerk< stilisiert, in welchem sich der Kleinbürger zu mäßigem Preis an Sauerkohl und Eisbein laben konnte. Ein französischer Journalist, Jules Huret, hat dieses Neu-Walhall in seinen damals vielbeachteten Berliner Reportagen >cathédrale de Wurst< genannt."⁷⁴⁵

Berlin, Dessauer Straße, "Papierhaus", 1906

Eine dem Geschäftshaus "Automat" in der Modernität vergleichbare Fassade gestaltete Bruno Schmitz für das Gebäude der "Papier-Zeitung". Hier allerdings ist die Plastizität des oberen

⁷⁴³Ebenda, S. 43

⁷⁴⁴Werdandi. Monatsschrift für deutsche Kunst und Wesensart, Jg. 1, Leipzig 1908, Heft Nr. 4/5, S. 35

⁷⁴⁵Paul Westheim: Karton mit Säulen, in: Ders.: Kunstkritik aus dem Exil, Hanau 1985, S. 145-161, hier S. 145. Dieser Artikel erschien zuerst in: Die neue Weltbühne, 33.Jg., Prag/Zürich/Paris, S. 1346-1348 (I), S. 1385-1388(II), S. 1444.1447(III).

Abschlusses nicht ganz so stark herausgearbeitet wie bei dem Haus "Automat". Die achtzehn Meter breite, fünfgeschossige Fassade zu fünf Achsen ist wieder weitgehend durchfenstert, lediglich die beiden untersten Geschosse sind mit Wänden aus Haustein verkleidet (Abb. 599-601).

In den oberen drei Geschossen sind die Außenachsen durch Erker betont, die bis in die Dachzone reichen und dort - über dem Traufgesims durch ein kleines Dachhaus mit Austritt abgeschlossen werden. Die Vertikale wird außerdem durch die vom Erdgeschoß bis zum Traufgesims fast ohne Unterbrechung durchlaufenden Pfeiler betont. Auch an dieser Fassade gestaltete Bruno Schmitz das Verhältnis von vertikalen und horizontalen Gliederungselementen ausgewogen. Die Wandfläche der beiden unteren Geschosse gibt der Fassade bereits eine ruhige Basis, auch wenn die Fensterformen durch ihre Verschiedenheit die Fläche etwas auflockern. Im Erdgeschoß, das möglicherweise als sehr hohes Souterrain gebaut war, befinden sich Rundbogen mit Konsolschlußsteinen, im ersten Obergeschoß erkerartige Rechteckfenster. Durch die unterschiedliche Ausformung der beiden äußeren Achsen erhält die Fassade eine Asymmetrie. In der rechten Außenachse wird die hohe segmentbogige Einfahrt von zwei profilierten Pilastern eingefäßt, die in fialenartigen Gebilden enden. Über dem Sturz befindet sich ein flach reliefiertes Feld. Unter dem profilierten Gesims, das die unteren beiden Geschosse von den folgenden trennt, verläuft eine Inschrift in erhabenen Versalien: "PAPIER-ZEITUNG". Das Gesims ist um die Ausbuchtungen der Erker verkröpft, unter dem Gesims befinden sich an diesen Stellen die konsolenartigen Ansätze der Erker, diese durch steinerne Pfosten in der Vertikalen und durch ein breites Band aus Bronze- oder Kupferblech in der Horizontalen gegliedert sind. Dieses waagrechte Band ist auch in den Fenstern der drei mittleren Achsen angebracht und setzt einen weiteren horizontalen Akzent. Zugleich wirkt es dem Eindruck allzu großer Fensterflächen entgegen. Zwischen dem dritten und vierten Obergeschoß verläuft über einem ausladenden Profil ein breites Brüstungsband, das der Rundung der Erker folgt und hier mit drei durchbrochenen Feldern aufgelockert ist. Auf dem geraden Stück ist wiederum in Versalien die Inschrift: "DEN PAPIER- U. DRUCKGEWERBEN" zu lesen.

Vom Inneren des zerstörten Gebäudes ist allein der repräsentative Sitzungssaal (Abb. 603) dokumentiert. In einer in der Berliner Plansammlung aufbewahrten Entwurfszeichnung (Abb. 602) ist zu erkennen, daß die Ausführung dem Entwurf weitgehend gefolgt ist. Die Deckenkonstruktion und sogar die Lampen folgen in der Gestaltung dem Entwurf. Die auffälligste Abweichung ist die Ersetzung des Wandbildes durch eine mit Ornamenten dekorierte Wandfläche.

Am meisten dürfte das fachinteressierte Publikum wohl über die Gestaltung der Hoffassaden (Abb. 604) erstaunt gewesen sein, denn hier hatte sich Bruno Schmitz als ein weitgehend der

Funktion folgender Entwerfer herausgestellt, ohne dabei in vereinheitlichenden Schematismus verfallen zu sein.

Port Sunlight (bei Liverpool), Wohnhäuser für Arbeiter, 1906 (Entwurf)

Die von dem Seifenfabrikanten W. H. Lever gegründete Siedlung wurde für die in dessen seit 1884 bestehenden Fabriken Arbeitenden gebaut. Lever ist zu den sozial engagierten Industriellen zu zählen, der eine indirekte Gewinnbeteiligung seiner Arbeiter einrichtete, indem er den Arbeitern "vorzüglich eingerichtete, nach streng hygienischen Prinzipien gebaute Einfamilienhäuser samt Gärten" zu sehr niedrigen Mietpreisen überließ. Lever wollte zufriedene Arbeiter, und daher war in den Siedlungen "jede propagandistische Tätigkeit streng verpönt, im Interesse des Friedens."⁷⁴⁶ Die Versorgung der Arbeiter mit anständigem Wohnraum und mit Sozialeinrichtungen hatte natürlich auch ihr Gutes für den, dem all das gehörte: "Der Fabrikherr sieht sein Capital gut angelegt, wenn er seinen Arbeitern zu einem geordneten und heiteren Leben verhilft und dadurch zwei Uebel unterbindet, denen sonst die Fabrikbevölkerung ausgesetzt ist: die Trunksucht und die Socialdemokratie. Wer Port Sunlight vorwiegend aus künstlerischen Interessen aufsucht, wird den Ort nicht verlassen, ohne einen äußerst vortheilhaften Eindruck von der Höhe der Leistungen im gegenwärtigen englischen Landhausbau mit sich zu nehmen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die letzten zwanzig Jahre eine Blüthezeit in dieser Beziehung haben heraufkommen sehen. Sie wurde angebahnt durch das glückliche Zurückgreifen auf die einfach ländlichen heimischen Motive, das Männern wie Nesfield, Philipp Webb und vor allem Norman Shaw zu verdanken ist. Durch ihren Einfluß wurde, mit den sechziger Jahren beginnend, allmählich jene traurige sogenannte italienische Villa aus dem Felde gedrängt, die in England so lange jede gesunde Lebensregung einer heimischen Kunst unterbunden hatte. Lustig sprossen auf dem frei gewordenen Boden die neuen Triebe der heimischen Kunst empor, denen die dem Boden eigenthümlichen Säfte so prächtig bekamen und zu ungeahnter Entwicklung verhalfen. Wenn irgendwo, so können wir gegenwärtig in England lernen, welche reichen Früchte das Festhalten heimischer Motive in der Architektur bringt. Nicht hergeholte Bestandteile, nicht abstracte Schönheitsbegriffe haben sie weitergebracht, sondern allein das Wiederaufnehmen der heimischen Ueberlieferung. So ist die beste Anregung, die wir aus Port Sunlight mit uns nehmen, die, uns in unserer Hausarchitektur ebenso an unseren deutschen ländlichen Vorbilder zu halten, wie es in der reizenden Architektur Port Sunlights an die englischen geschehen ist."⁷⁴⁷

⁷⁴⁶SBZ, 18. Jg., München 1908, S. 397

⁷⁴⁷Hermann Muthesius: Das Fabrikdorf Port Sunlight bei Liverpool (Schluß), in: CB, 19. Jg., Berlin 1899, S. 146-148, hier S. 147

Über die näheren Umstände oder den Anlaß für Bruno Schmitz, Entwürfe für die Siedlung bei Liverpool anzufertigen, ist anscheinend nichts erhalten. Nur die Abbildungen bei Schliepmann verweisen auf eine mögliche Wettbewerbteilnahme Bruno Schmitz'. Die Entwürfe wurden von Schliepmann auf 1906 datiert⁷⁴⁸, wozu vielleicht ein Wettbewerb anläßlich einer Erweiterung der Siedlung den Anlaß gegeben hatte (Abb. 605-608).

Sicherlich wollte auch Bruno Schmitz mit dem Äußeren dieser Bauten an ländliche Bauformen anschließen, und insofern entsprachen seine Entwürfe auch der von Muthesius erhobenen Forderung. Bruno Schmitz entnahm die meisten Einzelformen der englischen Architektur, aber auch in Häusern der Normandie oder der Bretagne wird man vergleichbare Einzelformen entdecken können. Die tief herabgezogenen Walmdächer, die vielleicht einen besonders starken Ausdruck heimatlicher Geborgenheit zu illustrieren scheinen, erinnern an Dachformen süddeutscher ländlicher Bauten.

Berlin-Nikolassee, Landhaus Deventer, 1906

Die Ausstattung der verschiedenen Gaststättenräume, vor allem aber auch die Publikation der Villa Carl Stollwerck hatten Bruno Schmitz auch den Ruf eingebracht, Wohnräume für den gehobenen Anspruch einrichten zu können.

Julius Posener unterschied definitorisch zwischen dem Haustyp der "Villa" und demjenigen des "Landhauses": "Der wesentliche Unterschied zwischen Villa und Landhaus ist der, daß die Villa ein Sockelgeschoß hat, in dem sich nicht nur Kellerräume befinden, sondern in vielen Fällen die Küche, die Gärtnerwohnung und Zimmer für den Diensthofen. Dadurch wird das Wohngeschoß über den Garten gehoben: Man steigt von ihm über eine Terrasse oder einen Wintergarten in den Garten hinab. (...) Im Gegensatz zur Villa liegen im Landhaus die Wohnräume zu ebener Erde, man geht also aus ihnen direkt in den Garten hinaus. Dadurch wird das Haus niedriger, es wird gelagert, es liegt *im* Garten, nicht *über* dem Garten; und der Garten erhält dadurch eine enge Beziehung zu den Räumen."⁷⁴⁹ Diese strikte Trennung kann auf die verschiedenen Privathäuser, die Bruno Schmitz nach 1900 entwarf, allerdings nur eingeschränkt angewendet werden. Zumindest hat Bruno Schmitz die von ihm entworfenen großbürgerlichen Häuser im >feinen< Westen Berlins auf den Bauplänen "Landhaus" genannt. Ich vermute, daß der national gesonnene Bruno Schmitz das fremdsprachliche Wort "Villa" durch ein deutsches Wort ersetzt hat.⁷⁵⁰ Im allgemeinen kann man feststellen, daß sich die von Bruno

⁷⁴⁸Schliepmann 1913, S. 49-51

⁷⁴⁹Posener 1979, S. 160

⁷⁵⁰Der damaligen Architektenschaft waren diese Auseinandersetzungen durchaus bekannt, denn Otto Sarrazin von der Schriftleitung der "Deutschen Bauzeitung" veröffentlichte eine Reihe von Aufsätzen, in denen es dem Verfasser darum ging, für sein Fachgebiet fremdsprachliche Ausdrücke durch deutsche zu ersetzen.

Schmitz erbauten Wohnhäuser einer eindeutigen Festlegung im Posenerschen Sinne entziehen, da die vorhandenen bildlichen Quellen nicht immer eindeutig Aufschluß geben können. So wird z. B. auf das Landhaus Weis in Klein-Machnow, von Schliepmann auf 1908 datiert, lediglich durch ihn mit einer wenig Aufschlüsse bietenden Reproduktion auf dieses Gebäude verwiesen (Abb. 608a).

Posener wies weiterhin darauf hin, daß gerade für den Bau großer, freistehender bürgerlicher Wohnbauten mit Garten der Bautyp des englischen Landhauses das Vorbild war. Diese Architektur wurde durch den Berliner Architekten Hermann Muthesius als geradezu vorbildlich gepriesen. In Berlin selbst wurden Häuser in diesem Stile allerdings schon zu einem Zeitpunkt errichtet, als Muthesius noch in England war. Von 1896 bis 1903 war er als "Technischer- und Kulturattaché" an der Deutschen Botschaft in London tätig, von wo aus er aber bereits seine Ansichten der englischen Architektur in vielen Artikeln und auch in den Büchern "Englische Baukunst der Gegenwart" (1900) und "Stilarchitektur und Baukunst" (1902) veröffentlichte. Nach seiner Rückkehr folgten dann in den Jahren 1904 und 1905 die drei Bände "Das englische Haus".⁷⁵¹

Das Haus Deventer (Abb. 609a, 609b) in Nikolassee kommt Poseners Definition der Villa nahe. Zumindest ist das Kellergeschoß zur Hälfte freiliegend, so daß die Wohnräume der rechten Haushälfte über den Garten gehoben sind. Zwei Vollgeschosse mit schmalen hohen Fenstern, die einen Großteil der Wandfläche zur Geltung lassen kommen, sind im Erdgeschoß, der Innenaufteilung folgend, in recht unregelmäßigen Abständen verteilt. Im ersten Obergeschoß befindet sich ein Band mit einfachem Sichtfachwerk. Das sehr hohe gewalmte Mansarddach ist in der steilen Zone ebenso durch Fachwerk gebildet, die kleinen Fenster schließen sich zu einem Band zusammen, das sich fast um das ganze Dach herumzieht. Auf einer Ansicht des in Berlin vorhandenen Planes ist in der Ansicht der Nordwestseite ein Erker zu erkennen, neben dessen bis zum Walm reichenden Haube ein großes rundbogiges Fenster mit Bleistift eingetragen ist (Abb. 610), das auf eine Nutzung als Atelier schließen läßt; auch in der Straßenansicht ist in der oberen Dachzone ein großes liegendes Dachfenster zu bemerken. Das Landhaus Deventer weist keine Merkmale auf, die man direkt durch die englischen Landhausarchitektur beeinflusst nennen könnte. Bruno Schmitz ist vielleicht von diesen Formen ausgegangen und hat sie als Anregung benutzt und dabei auch Formen deutscher historischer Architektur mit einbezogen.

⁷⁵¹Ausstellungskatalog "Hermann Muthesius. 1861-1927", Berlin, Akademie der Künste, 11. Dezember 1977 bis 22. Januar 1978, S. 53 und S. 143

Berlin-Nikolassee, Landhaus Unger, 1906-1907

Das Haus hat Bruno Schmitz vermutlich für den befreundeten Maler August Unger entworfen, mit dem er bei einigen Aufträgen vorher zusammengearbeitet hatte. Dieses freistehende Haus ist im Äußeren dem Landhaus Deventer ähnlich (Abb. 611). Einige Einzelformen hat Bruno Schmitz zumindest in den Plänen ganz ähnlich projektiert, wie etwa das halbrunde große Fenster in der Dachzone neben einem polygonalen Erkerabschluß. Auch das hohe Mansardwalmdach und die darin eingeschnittenen Fenster haben Ähnlichkeit mit dem Haus Deventer. Außer drei in der Berliner Plansammlung aufbewahrten Plänen haben sich keine Unterlagen über dieses, für einen Künstler errichtete Haus erhalten. Zwei der drei Berliner Pläne scheinen ein frühes Entwurfsstadium zu dokumentieren (Abb. 612a, 612b). Das dritte Blatt zeigt die Ausarbeitung der Gestaltung für "Balkon und Laube" (Abb. 614a, 614b), die mit der Ausführung weitgehend übereinstimmt. Das Motiv gibt den unteren Teil der Straßenfassade wieder. Als Schmuck sind in der Fassade zwei Reliefmedaillons eingezeichnet, die wohl Abgüsse von Reliefs für das Haus "Rheingold" sind. Da die Kohlezeichnung mit dem Fassadendetail auf August 1907 datiert ist, erscheint eine Entstehung des Hauses noch im selben Jahr möglich.

Berlin, Friedhof der Jerusalems- und Neuen Kirche, Bergmannstr. 48-50, Grabmal Krause, 1907

Die Grablege für die Familie Krause besteht aus einer eingefassten und terrassierten Fläche, über der sich die Grabarchitektur erhebt (Abb. 615). Dieser rückwärtige Teil der Grabanlage ist als Portalarchitektur gestaltet. Die Umfassungsmauer ist aus großen, weitgehend schmucklosen Steinblöcken zusammengesetzt. Die Oberfläche dieser Blöcke ist an den Seiten grob gestockt und mit Vertikalrillen versehen. Die Oberseite der Mauer ist geglättet. Den Eingang an der Vorderseite der Grabanlage bilden zwei niedrige monolithische Quermauern, die zum Mittelweg hin durch zwei monolithische Pfosten begrenzt werden.

Die Rückwand der eigentlichen Grabarchitektur ist nach oben trapezförmig abgeschlossen. Eine Ädikula bildet das zentrale Motiv. Die ein triglyphenartiges Kapitell tragenden Pilaster sind kurzen Wandzungen vorgeblendet. Zwischen den Kapitellen befindet sich im Sturz die Inschrift "FAMILIE MAX KRAUSE". Über dem Sturz, den Kapitellen und den Wandzungen liegt eine steinerne Verdachung in der Form eines Walmdaches. In der Mitte der Rückwand sind zwei metallene Türflügel angebracht, die von zwei großen Relieffiguren flankiert sind (Abb. 619). Diese Figuren, zwei senkrechte Reihen von Masken am Portalfuß (Abb. 620), sowie der Fries kleiner Figuren im Sturz über den Türflügeln stammen von Franz Metzner. Aus einem Brief

Metzners an Bruno Schmitz vom 25. Juli 1907 geht hervor, daß er für die Herstellung des Modells und für die Anfertigung der Korrekturen nach Versetzen der Steine 3.000 Mark in Rechnung stellte.⁷⁵²

An der Rückwand unten an den seilichen Abschlußwänden und in der Portalnische unter den Relieffiguren verläuft die Inschrift: "HERR HERR! IN DEINE HÄNDE BEFEHLE ICH MEINE SEELE". An den Innenseiten der an die Rückwand stoßenden Mauern befinden sich ebenfalls Inschriften. Auf der linken Seite steht: " HIER LEBENSENDE! EWIGKEITSANFANG! HERR, WIRST DU MICH WÜRDIG BEFINDEN?" Rechts ist zu lesen: "VIELES GEWOLLT, WENIGES GETAN, OFTMALS GEFEHLT AUF MEINER BAHN"

Luzern, Nationalquai, Kurplatz, 1907-1908

An Stelle des ehemals "Bellevue" genannten Geländes stand auf dem Areal des Kurplatzes ein im Volksmund "Speuzdrückli" genanntes kleines Haus. Die Stadt Luzern, in deren Besitz sich das Häuschen und das Grundstück befanden, wurde von einer "Hotelfirma" eine Million Franken für das direkt am Seeufer gelegene Grundstück geboten. Dem beabsichtigten Verkauf widersetzte sich ein Teil der Bevölkerung, welcher die Erweiterung des damals bereits bestehenden und auch als "Quai" ausgestalteten Ufers wünschte. Diese "starke Bewegung gegen die Veräußerung des Platzes für Privatzwecke"⁷⁵³ konnte ihre Absicht verwirklichen. "Ein Initiativkomitee nahm die Angelegenheit in die Hand und war bald in der Lage, der Stadt einen Vertrag anzubieten, nach dem ihr für die Freihaltung des Geländes eine einmalige Barabfindung von 250.000 Fr. und eine alljährliche Zahlung von je 20.000 Fr. in Aussicht gestellt werden konnten. Außerdem verpflichtete sich das Komitee, einen Musikpavillon auf dem Platz zu erbauen und der Stadt kostenfrei zu überlassen, in dem während der Hochsaison ein 60 Mann starkes Kurorchester täglich zweimal konzertieren solle."⁷⁵⁴ Die weitere Abwicklung der Angelegenheit wurde in die Hände des offiziellen "Kurkomitees" gegeben, das sich wohl noch Ende 1907 "zur Beschaffung von Entwürfen für die Umgestaltung des sogenannten Bellevue Areals zum öffentlichen Kurplatz an den Gartenbau-Architekten Eugène Dény in Paris und an den Architekten Professor Dr. Bruno Schmitz in Charlottenburg-Berlin gewandt" hatte.⁷⁵⁵ Im Januar 1908 beschlossen der Stadtrat und das Kurkomitee, "im Prinzip den Entwurf von Professor Bruno Schmitz zur Ausführung zu bringen."⁷⁵⁶

⁷⁵²Nürnberg, Archiv Bildender Künstler, I B 1, ZR ABK 717

⁷⁵³SchBZ, Band 52, Zürich 1908, S. 73

⁷⁵⁴Ebenda

⁷⁵⁵SchBZ, Band 51, Zürich 1908, S. 41

⁷⁵⁶Ebenda

Bruno Schmitz, der die Ausführungspläne und Modelle zu liefern hatte, sah vor, auf das an der Westseite durch den Uferverlauf schräg abgeschnittene Gelände einen in sich symmetrisch geschlossenen Platz zu legen. "Aus künstlerischen wie aus praktischen Gründen strebte der Architekt danach, dem Platz eine möglichst geschlossene Wirkung zu geben und erreichte das durch die Anlage einer geschnittenen Allee an der Haldenstraße und durch Schaffung zweier ebenfalls beschnittener Baumgruppen, die den Platz seitlich begrenzen. Ausserdem wurden an der hintern Längsseite und an den beiden Schmalseiten Taxuswände von 2 m Höhe gepflanzt, um den Schall des Straßenlärms abzuhalten. Vor diesen Taxuswänden stehen Lorbeerbäume in monumentalen Kübeln auf einer den Platz umgebenden erhöhten Stufe, die mit den dazwischen angeordneten mächtigen Steinbänken und den zwei niedrig gehaltenen einfachen Brunnschalen in die Gesamtanlage geschlossene Haltung, aber auch Leben bringen. Der Musikpavillon, der sich in der Mitte der rückwärtigen Längsseite über einem erhöhten Unterbau erhebt, ist nach dem See zu offen und mit einer mosaikgeschmückten Muschel überwölbt."⁷⁵⁷ Mit den Bauarbeiten am Musikpavillon wurde im März 1908 begonnen. Der Bau ist in Beton-Eisenkonstruktion errichtet. Die zum See hin gewandte Muschel ist in einer doppelschaligen Wandung ersehen, wobei die beiden Schalen in einem Abstand von 60 cm geformt waren. Diese Konstruktion hatte Bruno Schmitz zur Verbesserung der Akustik gewählt. Im Sockel des Pavillons waren ein Stuhlmagazin und eine Transformatorstation untergebracht. Im hinteren Teil des Pavillons, der rechteckig den die Muschel tragenden Halbzyylinder ummantelte, befanden sich ein Stimmzimmer, ein Requisitenraum und die Toiletten.

Die Orchesternische wird von gedrungene Pfeilern eingefasst, die den einfach und kräftig profilierten Rundbogen der Muschel tragen, der in kurzen waagrechten Ansatzstücken über den Pfeilern endet. Darüber befanden sich auf Sockeln wohl Puttengruppen, die heute fehlen (Abb. 621a-621e, 640). In seinem ersten Entwurf hatte Bruno Schmitz an dieser Stelle zwei große Adler aufgestellt, die aber den Eidgenossen sicherlich zu "kaiserlich" erschienen (Abb. 622). Die Innenseite der Kalotte ist mit einem Muster überzogen, das aus Kieselsteinen, Muscheln, Perlmutter und Schiefer zu Ornamenten gefügt ist, darin der Wandgestaltung des "Wotansaals" im Haus "Rheingold" sehr ähnlich. Diese Wandgestaltung ist von Grottenanlagen der Renaissance und des Barock herzuleiten. Außer dem Erbauungsdatum "A 1908 D" hat Bruno Schmitz noch eine Reihe kleiner Keramikreliefs anbringen lassen, die Halbfiguren zeigen. Sehr wahrscheinlich sind diese nach Entwürfen Franz Metzners entstanden (Abb. 623-630). In die Ornamentierung sind noch viele elektrische Glühbirnen eingelassen, sie "wirken am Tage, umgeben von geschliffenen Muscheln (*Haliotis California* und weisse japanische Flussmuscheln) wie Perlen und bilden eine angenehme Belebung des gelblich-grauen Kieselmosaiks und des bläulich-violetten Tons der Schieferplättchen."⁷⁵⁸ Die Bänke und Kübel (Abb. 631-634) mit

⁷⁵⁷SchBZ, Band 52, Zürich 1908, S. 73

⁷⁵⁸SchBZ, Band 52, Zürich 1908, S. 74

Löwenköpfen an den Seiten für die Lorbeerbäumchen sind aus Beton "mit viel Kiesgehalt und gewaschenen Aussenflächen."⁷⁵⁹ Die monolithen Schalen der beiden Brunnen haben einen Durchmesser von 3.70 Meter und sind, ebenso wie die sie umgebenden Stufen aus Granit (Abb. 635-638). Nach Entwurf von Bruno Schmitz wurden auf der Fläche des Kurplatzes noch schmiedeeiserne Kandelaber mit Glühlichtinstallation aufgestellt (Abb. 639). Am 8. Juni 1908 bereits wurden der Kurplatz und der Konzertpavillon der Öffentlichkeit übergeben, obwohl die "dekorative Ausbildung der Brunnen, ebenso wie die Seeausfüllung an der westlichen Seite des Kurplatzes zur Ausgestaltung des dort in gleicher Weise wie auf der Ostseite projektierten Haines" noch nicht vollendet waren.⁷⁶⁰ Durch die dichten Laubkronen der größer gewordenen Kastanien wirkt der Platz heute nicht mehr ganz so offen und weitläufig wie in den Jahren nach seiner Einweihung. Der Platz erschien, zumindest zu Anfang, dem einheimischen Publikum wohl etwas fremd, was dem Schluß der lobenden Besprechung der "Schweizerischen Bauzeitung" zu entnehmen ist: "Die ganze Anlage, die sich in ihrer selbständigen Eigenart der baulichen Umgebung nicht allzusehr unterordnet und auch von der dem Publikum vertrauten Bauart wesentlich abweicht, vermochte das allgemeine Wohlgefallen nicht sofort und einwandfrei zu erringen. Kein vorurteilsloser Besucher aber wird sich dem monumentalen grosszügigen Eindruck des Ganzen entziehen können, und gewiss wird auch die Menge, wenn sie sich erst einmal an die ernste und durchaus eigenartige Schöpfung gewöhnt hat, ihre zweckentsprechende Schönheit verstehen."⁷⁶¹ Das Problem der Akzeptanz erscheint aus heutiger Sicht nicht leicht nachvollziehbar, aber gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts standen in vielen schweizerischen Städten die Garten- und Parkanlagen an den Seeufem im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses und die klare und in Ansätzen monumentale Formensprache des Schmitzschen Entwurfs dürfte manchem Zeitgenossen als zu modern erschienen sein.⁷⁶² Nach einigen Jahren aber war dieser "moderne" Platz zum Teil des "Nationalquais" geworden: "Am Nordende der Seebrücke beginnt die weltberühmte Quaianlage, der Corso der spazierenden Fremdenwelt, eine in der Schweiz einzige Kastanienbaum-Allee, die den Seehafen von Luzern mit einem üppigen grünen Bande umsäumt und an Sommertagen angenehme Kühlung spendet. Hier öffnet sich, untermischt mit stattlichen Hotelbauten und umrahmt von südlicher Vegetation, eine Reihe vornehmer Spezialgeschäfte, Verkaufsgemäldegalerien und Banken."⁷⁶³

⁷⁵⁹Ebenda

⁷⁶⁰Ebenda

⁷⁶¹Ebenda

⁷⁶²Vgl. Othmar Birkner: Bauen und Wohnen in der Schweiz 1850-1920, Zürich 1975, S. 87, Abb. 109 (S. 86)

⁷⁶³Franz Heinemann: Luzern. Vierwaldstättersee und Umgebung, Luzern 1925 (2. Aufl.), S. 8

Wiesbaden, Museum, 1908 (Entwurf)

Die Teilnahme Bruno Schmitz' an dem Wettbewerb für den Bau eines Nassauischen Landesmuseums in Wiesbaden ist durch zwei Pläne und eine Perspektivansicht dokumentiert, die unter den Inventarnummern 15691 (Perspektive), 15689 (Ansichten) und 15690 (Schnitte) in der Plansammlung der Technischen Universität Berlin aufbewahrt werden (Abb. 641-643). Der Wettbewerb hat in der ersten Jahreshälfte 1908 stattgefunden, 87 Entwürfe wurden eingeleistet. Das Programm hat im wesentlichen drei Abteilungen vorgesehen: Für die "Nassauischen Altertümer" sollten 1625 qm, für das "Naturhistorische Museum" 3170 qm und für die Gemäldegalerie 2000 qm "nutzbare Wandfläche mit zirka 1500 qm Grundfläche" vorgesehen werden. Dazu hatten noch "Räume für plastische Kunst", Büros, Vortragssäle, Konferenzzimmer, Wohnungen usw. in die Baugestaltung mit einbezogen werden sollen. Bei diesen vielfältigen Funktionen bot sich die "Konglomeratbauweise" an, die während der zweiten Jahrhunderthälfte des neunzehnten Jahrhunderts für Museen mit vielfältigem Sammlungsbestand entwickelt worden war.⁷⁶⁴ Bruno Schmitz griff diesen Typus auch für seinen Entwurf auf, und entwickelte ihn weiter, indem er zwei weitgehend identische, aus verschiedenen Gebäudeteilen zusammengesetzte Baukörper spiegelsymmetrisch an die zwei Seiten einer breiten Prachtstraße plazierte. Wahrscheinlich aber überschritt er mit dieser Anordnung das geforderte Raumangebot und damit auch die Bausumme, so daß sein Entwurf mit dem Motto "Forum Mattiacum" nicht einmal unter die letzten zwölf gelangte. Das Preisgericht vergab die ersten drei Preise an Entwürfe, die in der vierteiligen Gestalt der "Konglomeratbauweise" gehalten waren. Den ersten Preis erhielten die Stuttgarter Architekten Hummel & Förster, die beiden zweiten Preise gingen an Schreiter & Below/Köln und an Philippi/ Wiesbaden, die beiden dritten Preise wurden den Architekten Werz & Huber/ Wiesbaden und Delisle & Inwersen/ München zuerkannt.⁷⁶⁵

Über einem rustizierten Sockelgeschoß mit kleinen Fenstern liegen zwei durch flache Pilaster zusammengefaßte Geschosse, darüber erhebt sich ein hohes Dach in der Art eines Mansardwalmdachs, das allerdings von der regelhaften Ausformung eines Mansarddaches dadurch abweicht, daß die steile Zone gebauht ist und nur kleine hochovale Gauben hat. In der perspektivischen Ansicht weisen die beiden Gebäudekomplexe in Details unterschiedliche Behandlung auf. So sind die Fensterchen in den rustizierten Sockelgeschossen einmal rechteckig und einmal rundbogig, und der zweiachsige Risalit am Ende der Langseite ist einmal mit einem segmentbogigen Giebel abgeschlossen, der gegenüberliegende Risalit trägt eine flach geschlossene

⁷⁶⁴Vgl. Bernward Deneke / Rainer Kahsnitz (Hg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge eines Symposiums im Germanischen National-Museum Nürnberg, München 1977 (=Studien zur Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert, Band 39)

⁷⁶⁵SBZ, 18. Jg., München 1908, S. 177

Attika. In der perspektivischen Ansicht hat Bruno Schmitz auch die Umgebung des Museums gestaltet. In der Mitte der Prachtstraße steht ein großer Obelisk an dessen Fuß zwei Rossebändiger-Gruppen stehen, die in der Längsrichtung der Straße ausgerichtet sind. Ihnen gegenüber, nahe am Längsbau des Museums, befindet sich am Rand eines rechteckigen Bassins eine liegende Figur auf einem Sockel, hinter dem eine große Säule mit einem Löwen steht. Der dem Eingang vorgelagerte Portalbau wird von Zypressenreihen eingefasst, weitere das Museum umgebende Baumreihen sind im Kastenschnitt gehalten.

Die Aufrißgestaltung ist einheitlich auf alle Bauteile angewandt. Neben den Fenstern der Obergeschosse sind nur schmale Mauerstücke stehen geblieben. Die Wandgestaltung ist relativ flächig gehalten. Neben dem Wandstreifen des Sockelgeschosses und dem Traufgesims wird die Horizontale noch durch ein die beiden Obergeschosse trennendes, breites Band betont, das um das Gebäude umläuft. Der Gegensatz zwischen der vierteiligen Baukörpergruppe mit Turm und dem langgestreckten Längsbau bestimmt die Gesamtkomposition dieses Entwurfs, der im wesentlichen auf eine plastische Wandgestaltung und auch auf bauplastische Details verzichtet und das Äußere durch das Zusammenschieben unterschiedlicher Baukörper etwas zu beleben versucht. Das plastische Volumen der einzelnen Baukörper ist nicht geleugnet, aber die straffe Gestaltung der Außenhaut scheint das umschlossene Volumen zurückdrängen zu wollen. Die einzelnen Bauglieder, das Aufrißsystem und auch die Dachform kann man von barocker Architektur ableiten, die Gesamterscheinung ist aber in ihrem Verzicht auf das plastische Durcharbeiten der Fassaden recht streng und gerade durch die Reduktion auch wuchtig geraten. In dem Aufriß sind einige Unterschiede zu der perspektivischen Ansicht festzustellen. Die schmalen Wandstücke neben den Fenstern sind weggefallen, es sind keine Risalite mehr vorgesehen und die Lage und Anzahl der Gauben ist verändert.

Stuttgart, Hoftheater, Entwurf (1908)

Der Wettbewerb für den Neubau des durch Brand zerstörten alten Theaters war bis zum 1. Oktober 1908 offen. Im Programm waren zwei getrennte Theatergebäude ("Großes Haus" und "Kleines Haus") sowie ein Verwaltungsbau vorgesehen, die in separierter Anlage errichtet werden sollten. Auch der Standort war in gewisser Weise vorgegeben, jedoch wurden die Gebäude auf dem vorgesehenen Grundstück anscheinend recht verschieden plziert, so daß eine Diskussion um einen neuen Standort nach dem Ende des Wettbewerbs aufkommen konnte. Die Trennung der Häuser war als eine Notwendigkeit des Feuerschutzes vorgeschrieben worden. "Beide Häuser sollen sowohl der Oper wie dem rezitierenden Drama dienen, das "Grosse" für die heroischen Werke, die grösserer Massenwirkung und grösseren dekorativen Aufwands bedürfen, das "Kleine" für alle Stücke, bei denen eine intime Wirkung gewünscht wird. Nach

dem Programm sind für das Grosse Haus 1400, für das Kleine Haus 800 Sitzplätze vorgesehen.⁷⁶⁶ Als Architekten befanden sich in der Jury: N. Beger/Stuttgart, Th. Fischer/Stuttgart, N. von Reinhardt/Stuttgart, H. Seeling/Charlottenburg, G. von Seidl/München und M. Semper/Hamburg. Obwohl der erste Preis mit 10.000 Mark und der zweite mit 7.000 Mark angesetzt waren, reichten nur 23 Bewerber ihre Arbeiten ein.

Bruno Schmitz hatte seinen Entwurf unter das Motto "Forum Wilhelminum" gestellt und gehörte damit zu den sechs ausgezeichneten Beiträgern (Abb.644-652a). Der erste Preis ging an Max Littmann/München, der zweite an Carl Moritz/Köln, und der dritte an Schmohl & Stähelin/Stuttgart. Der Entwurf Bruno Schmitz' wurde mit zwei weiteren zum Ankauf empfohlen. Das Urteil der Jury lautete folgendermaßen: "Der Verfasser geht von der Anschauung aus, dass der gesamte Baumbestand des Rondells entfernt werden müsse, und bezeichnet dies als eine Konsequenz der Platzwahl. Als Ersatz dafür schlägt er geschnittene Laubengänge als schattige Promenade vor. Die Gesamtdisposition ist klar und hübsch, - das Kleine Haus liegt gegen das Schloss zu, das Grosse Haus mitten in den Anlagen - eine günstige Verteilung der Baumassen; der Platz wird aber stark durch das Grosse Haus eingeschnürt und die Fassade desselben, die parallel der Hauptachse der Anlagen steht, ist für die Platzwirkung verloren. Die Trennung der beiden Häuser ist aufrechterhalten, aber die Kulissenmagazine liegen so weit auseinander, dass sie nicht gemeinsam zu verwenden sind.; die Intendanz liegt ganz abgelegen und ungünstig. Die Gesamtbearbeitung der Grundrisse ist aber sehr lobenswert und wohl durchgebildet. Nicht angenehm wirkt, dass die beiden Häuser sowohl im Grundriß als im Aufriß fast nur durch die Grössenverhältnisse sich unterscheiden, sonst aber identisch sind, - obwohl sie recht verschiedenen Zwecken dienen sollen. Die Architektur ist sehr einfach und sparsam, in der Hauptsache Putzbau, zeigt aber eine gewandte Hand."⁷⁶⁷

Das was die Jury eine >einfache und sparsame< Architektur nannte, entsprach der formalen Reduktion der Fassadengestaltung, die Bruno Schmitz auch schon bei dem Entwurf für das Wiesbadener Museum angewandt hatte. Hier ist er noch einen Schritt weiter gegangen und hat die Funktion der Fassadengliederung nicht mehr Pilastern zugewiesen, sondern einfachen Lisenen, die sehr wahrscheinlich nur aus Putz bestanden. Die Seitenfassaden sind durch solche Lisenen gegliedert, in den Achsen befinden sich schmale hochrechteckige Fenster. Die Eingänge befinden sich in den auffälliger gestalteten, siebenachsigen Kopfbauten, deren fünf innere Achsen als ovale Ausbuchtung geformt sind. Im Erdgeschoß ist eine dreiachsige Pfeilerloggia über rechteckigem Grundriß angefügt. Die konvexe Rundung der Fassadenwand wird auch in der Dachbildung aufgegriffen, da über dem Mittelteil das Dach kegelartig ausgebuchtet ist; eine zusätzliche Betonung erfolgt durch ein Band von Schleppegauben am Fuß der

⁷⁶⁶Deutsche Konkurrenzen, 33. Band, Heft 275, S. 3

⁷⁶⁷Deutsche Konkurrenzen, 33. Band, Heft 275, S. 10

gerundeten Dachfläche und durch einen kleinen flachkuppelartigen Dachaufbau als Abschluß. Für die umgebenden Gartenanlagen schlug Bruno Schmitz auch eine umfassende Gestaltung vor, zu der außer der Pergola, die das bereits bestehende große ovale Bassin säumte, mehrere Figurengruppen, skulpturenbekrönte Säulenpaare und mindestens einen größeren steinernen Pavillon vor.

Berlin, Projekt Groß-Berlin, 1909-1910 (Entwurf)

Dieser Wettbewerb wird meist auf 1910 datiert, vermutlich der Veröffentlichungen in den Fachzeitschriften dieses Jahres wegen. Es muß jedoch davon ausgegangen werden, daß sich Bruno Schmitz spätestens seit 1909 intensiv mit diesem Projekt beschäftigte, das er in Gemeinschaft mit den Architekten bzw. Firmen Havestad & Contag und Otto Blum entwickelte (Abb. 653-657). Die Idee, für die zukünftige Stadtentwicklung Berlins städteplanerische Entwürfe zu erarbeiten, war von der Berliner Architektenschaft ausgegangen. 1906 hatten die "Vereinigung Berliner Architekten" und der "Architektenverein zu Berlin" einen "Ausschuß für Groß-Berlin" ins Leben gerufen, damit "für Groß-Berlin ein einheitlicher Bebauungsplan aufgestellt werde, der den Forderungen des modernen Städtebaues gerecht werde."⁷⁶⁸ Noch im selben Jahr wurde der Wettbewerb ausgeschrieben. Die Größe des Projektes erforderte eine außergewöhnlich lange Bearbeitungszeit und so wurde das Ende des Wettbewerbs auf Dezember 1909 festgelegt. Die Arbeiten an diesem Projekt dürften neben denen für das Leipziger Völkerschlachtdenkmal die Ursache dafür gewesen sein, daß Bruno Schmitz ab ungefähr 1905 zahlenmäßig vergleichsweise wenige Arbeiten verwirklichte oder auf bereits entwickelte Bauformen zurückgriff. Das Schmitz'sche Projekt für Groß Berlin - die Arbeit der mehrköpfigen Architektengruppe sei hier abgekürzt so genannt - war dasjenige, das sich am meisten auch mit der ästhetischen Problemen und Anforderungen der künftigen Stadt beschäftigte. Andere der 27 Bewerber(gruppen) stellten die verkehrs- und siedlungstechnischen Probleme in den Vordergrund, wie etwa die Preisträger Joseph Brix und Felix Genzmer, die mit der "Hochbahngesellschaft" zusammengearbeitet hatten.⁷⁶⁹ Die Gruppe um Bruno Schmitz bekam für ihren mit dem Kennwort "Wo ein Wille, da ein Weg" bezeichneten Entwurf den dritten Preis zugesprochen. Mit dem Ziel einer einheitlichen, neuen und übergreifenden Gestaltung der Stadt nach architektonischen Gesichtspunkten, hatte die Arbeitsgruppe - in ästhetischen Fragen sicherlich unter Federführung Bruno Schmitz' - einen

⁷⁶⁸ Albert Hofmann: Groß-Berlin, sein Verhältnis zur modernen Großstadtbewegung und der Wettbewerb zur Erlangung eines Grundplanes für die städtebauliche Entwicklung Berlins, in: DBZ, 54. Jg., Berlin 1910, S. 197

⁷⁶⁹ Vgl. Gerd M. Dudda und Jochen Meyer: Hochhäuser im Rahmen des Groß-Berlin-Wettbewerbes 1910, in: Ausstellungskatalog "Der Schrei nach dem Turmhaus. Der Ideenwettbewerb Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße BERLIN 1921/22", Berlin, Bauhaus-Archiv, 12. Dezember 1988 bis 8. Januar 1989, S. 238-139; weiterhin zitiert als: Dudda/Meyer 1988/89

Entwurf ausgearbeitet, der tiefgreifende Änderungen im Stadtbild vorsah. Straßen sollten beseitigt, neue breite Boulevards sollten in Hausmannscher Manier durch bestehende Quartiere gebrochen, Platzflächen sollten neu angelegt oder durch Ausbau vorhandener Plätze geschaffen werden. Zugleich aber wurden auch die Nutzungen der verschiedenen Bereiche der Stadt in die Überlegungen mit einbezogen. So wurde etwa ein neues Universitätsviertel an der Havel projektiert (Abb. 658-660) Über dieses Gebiet äußerte sich Bruno Schmitz in seinem Erläuterungsbericht unter dem Titel "Neue Ansiedlungen" folgendermaßen: "Während im alten Berlin die Bevölkerung mehr durcheinandergewürfelt ist, allerdings aber so, daß auch hier eine Trennung der verschiedenen Bevölkerungsklassen in den verschiedenen Stadtteilen stattgefunden hat, dürfte in den neuen Ansiedlungen von vorneherein eine große Trennung stattfinden, derart, daß diese einen bestimmten Charakter erhalten. Um die Industriegebiete herum werden Vororte entstehen, die hauptsächlich durch die Arbeiterbevölkerung ihr Gepräge erhalten; an den landschaftlich hervorragenden Stellen wird der bessere Mittelstand, welcher seinem Beruf entweder im Innern der Altstadt oder in einer Industrieansiedlung nachgeht, seine Wohnhäuser bauen, und endlich wird in der neuen Universitätsstadt jenseits der Havel dereinst ein neues Zentrum des geistigen Berlins entstehen, eine Stätte der Bildung, Erziehung und Erholung. Hier, auf den sanft von der Havel ansteigenden Hügeln mit dem Blick auf die schweigenden Waldberge des Grunewalds, in ruhevoller Abgeschlossenheit und doch in bequemer Verbindung mit dem Zentrum der Stadt und mit der Residenzstadt Potsdam könnte sich die Universität mit allen ihren Annexen zu einer Schöpfung zusammenstellen lassen, welche den englischen und namentlich den amerikanischen Anlagen moderner Art in nichts nachsteht."⁷⁷⁰ Das erklärte Ziel Bruno Schmitz' war es, mit diesem Bebauungsplan "die Umwandlung der Reichshauptstadt in eine monumentale Stadt" zu leisten.⁷⁷¹ Besonders an den großen Achsen sollten größere Bauten zu stehen kommen, "da es schon lediglich aus Gründen einfachster künstlerischer Erwähnung richtig ist, daß in so außerordentlich breiten Straßen und Plätzen, wie sie die moderne Großstadt verlangt, auch entsprechend höhere Bauten errichtet werden müssen."⁷⁷²

Zu den größeren neugeplanten Anlagen im Inneren der Stadt gehörten das "Forum der Arbeit" (Abb. 664) und das "Forum der Kunst": "Monumentale Achsenbeziehungen schaffen die Verbindungen zum Bestehenden in der Friedrichstadt sowohl wie im Tiergarten. In großzügiger und würdiger Weise kann der Kunst eine Heimstätte bereitet werden. Dieses Forum der Kunst, eng an den Tiergarten angeschlossen, mit einer Queralle mit der Hauptstraße Berlins, den verlängerten Linden, verbunden, bildet mit seinem Ausstellungspark an der Spree

⁷⁷⁰Drei Jahrhunderte Baugeschichte Berlin, Berlin o. J., Textband, S. VII 206; freundlicher Hinweis durch Herrn Helmut Geisert, Berlin

⁷⁷¹Bruno Schmitz: Phantastisch oder in den Grenzen der Möglichkeit?, in: Die Bauwelt, 19. Jg., Berlin 1910, S. 4

⁷⁷²Ebenda

gegenüber dem Tiergarten, mit seinen monumentalen Bauten und Brücken, Statuen und säulengeschmückten Plätzen und Höfen, seinen Kunstpalästen die Vorbereitung zu dem sich auf dem militaristischen Gelände erhebenden neuen Zentrum des monumentalen Berlin. An einem mit Repräsentationsbauten umsäumten, durch Wasser- und Parkanlagen belebten Hauptplatze größten Stils schließt sich, das Gelände des tiefer liegenden Bahnkörpers übersetzend, ein ebenso bedeutsamer Straßenzug nach der Friedrichstraße an, der dort in einem mächtigen Kolonnadenplatze endet und so den Tiergarten mit der Altstadt verbindet."⁷⁷³ Für alle diese neugeschaffenen Komplexe wurden Architekturformen angewendet, die Bruno Schmitz aus der historischen Architektur des Barock entlehnte, oder die er seit etwa 1905-1906 auch teilweise aus der Architektur des Klassizismus ableitete. Die Plätze wurden durch Kuppelbauten, Türme, große Hallen, Obelisken und Denkmäler aus dem Häusermeer herausgehoben (Abb. 661, 662); auch auf vorhandene wichtige Bauten nahm die Neuplanung Rücksicht, ja stellenweise bezog sie sich direkt auf sie.

Ein heute nicht mehr leicht nachzuvollziehendes Problem stellte sich für alle Planer, die in ihrem Entwurf Hochhäuser vorgesehen hatten. Denn es bestand ja die Möglichkeit, daß der Kaiser diese meist kommerziell genutzten Bauten als lästige bürgerliche Konkurrenz seiner Repräsentationsbauten ansehen konnte. Außerdem spielte bei der Debatte um die Hochhäuser nach amerikanischem Vorbild auch die Frage der Grundstückspekulation im Stadtzentrum eine Rolle und bis ins Jahr 1920 bestand die seit 1887 geltende Bauvorschrift, daß die Bauhöhe von 22 Metern nicht überschritten werden durfte. Diese Vorschrift ist aber nicht nur als landesherrliches Regulativ, wie wir sie aus der Zeit des Feudalismus kennen, aufzufassen, sondern es existierte auch ein technischer Grund für die Begrenzung, denn die damals üblichen Feuerwehrspritzen waren konstruktionsbedingt nur mit dieser Reichweite ausgestattet.⁷⁷⁴

Die Entwürfe in den ausschnittshaften Ansichten sind meist nicht sehr genau ausgeführt, und die Gestaltung einzelner Fassaden oder Gebäudeteile beschränkt sich meist auf summarische Angaben. Besonders die Gestaltung des Potsdamer und Leipziger Platzes (Abb. 663), die Bruno Schmitz zu einer einheitlichen Anlage zusammengefaßt hatte, gerieten vereinzelt in den Blick von Kunsthistorikern, die der "Turmhaus-Frage" nachgingen. Dabei wurde aber die Debatte der zwanziger Jahre in den Mittelpunkt gestellt und das Schmitzsche "Turmhaus" als interessanter Vorläufer einer monumentalistischen Stadtplanung des Imperialismus angesehen⁷⁷⁵, oder es wurde, wesentlich differenzierter, darauf hingewiesen, daß der Schmitzsche Entwurf zumindest für Berlin der erste Versuch eines Hochhauses war, der im Gegensatz zu den amerikanischen Vorbildern in einen städteplanerisch einheitlich gestalteten

⁷⁷³Drei Jahrhunderte Baugeschichte Berlin, Berlin o. J., Textband, S. VII 203

⁷⁷⁴Freundlicher Hinweis durch Herrn Burkhard Stoppel, Oehringen

⁷⁷⁵Rainer Stommer: "Germanisierung des Wolkenkratzers" - Die Hochhausdebatte in Deutschland bis 1921, in: kritische berichte, 10. Jg., Gießen 1982, Heft 3, S. 36-53

Kontext gestellt war.⁷⁷⁶ Zur Frage der "Turmhäuser" hatte sich Bruno Schmitz in einem seiner bereits zitierten Äußerungen entsprechenden Sinne geäußert. Er war der Meinung, "daß man in einem solchen modern geführten Straßenbilde auch hin und wieder einen Wolkenkratzer als Turm sehen möchte."⁷⁷⁷ Es ist bezeichnend für Bruno Schmitz, der ja sicherlich einige amerikanische Hochhäuser aus eigener Anschauung kannte, daß er bereits den modernen Ausdruck "Wolkenkratzer" verwendet. Von den meisten Architekten wurde anscheinend der Begriff "Turmhaus" verwendet, der mindestens ab 1892 bekannt sein konnte, wie ein "Die amerikanischen Thurmhäuser" betitelter Artikel in der "Deutschen Bauzeitung" belegt. Dieser kurze Aufsatz endete mit einer zutreffenden Prognose: "Die Thurmhäuser sind merkwürdige, ja beachtenswerthe, aber nicht schöne Monumente der amerikanischen Architektur, die in anderer Beziehung anfängt, einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf unsere jüngste Architektur auszuüben und zu gewinnen."⁷⁷⁸

Für die Einschätzung des Berliner Wettbewerbs von 1909-1910, möchte ich mich Julius Posener anschließen, der diese "übermonumentalen" Entwürfe, besonders die von Bruno Möhring und Bruno Schmitz, in ihrer inhaltlichen Orientierung treffend charakterisiert: "In den Prachtavenuen von Bruno Möhring und Bruno Schmitz feiert der Wilhelminismus im eigentlichen Sinne seine Apotheose; hier drängen sich an den Kulminationspunkten die Gebäude, die das Rheingold und den Rosengarten überbieten. Sie steigern einander und kulminieren in riesigen Kuppelbauten, deren Größe der neuen Dimension der Plätze entspricht: Es ist eine Dimension der Macht. Auch beziehen sie ihre barocken Achsen auf Zentren der Macht."⁷⁷⁹ Posener erwähnt im Anschluß an dieses Zitat die Positionen Karl Schefflers, Friedrich Naumanns und Walter Rathenaus, die als Vertreter des konservativen Liberalismus, eine >Philosophie des Monopolkapitalismus< geliefert und vertreten haben, indem sie die "Revolution von oben" als einzige gesellschaftliche Veränderung propagierten. Posener faßt kurz diese "Ideologie der Macht" zusammen und vergleicht dann die kaiserzeitlichen Stadtplanungen mit den nationalsozialistischen. Nach der Meinung der erwähnten Kapitalvertreter ist die Revolution (von unten) äußerlich und unfruchtbar. "Die von oben ersetze die Kräfte der Massen durch die Kräfte der Seele: Seele ist das Lieblingswort des Großunternehmers Rathenau. Der Materialismus nennt das das Ausweichen in die Verinnerlichung. Das ist die Ideologie der Macht. Macht als Prinzip und der Kern der Großstadt als Ausdruck der Macht: Von hier führt eine direkte Linie zum Speerplan von Berlin, und man wagt nicht zu entscheiden, welcher Städtebau pompöser gewesen ist: wahrscheinlich doch der des Wilhelminismus, weil er aus einer größeren Sicherheit stammt, einer historisch besser

⁷⁷⁶Dudda/Meyer 1988/89, S. 239

⁷⁷⁷Bruno Schmitz: Phantastisch oder in den Grenzen der Möglichkeit?, in: Bauwelt, 19. Jg., Berlin 1910, S. 4

⁷⁷⁸DBZ, 26. Jg., Berlin 1892, S. 29-30; der Verfasser ("H.") ist sehr wahrscheinlich Albert Hofmann.

⁷⁷⁹Posener 1979, S. 247

begründeten Macht; und auch weil er moderner ist: Er stellt den Höhepunkt einer Entwicklung dar, die noch nicht durch einen Absturz unterbrochen worden war. Es fehlt ihm darum die Rechthaberei des Faschismus, jenes >trotzdem<; es fehlt ihm die Trockenheit und Öde der Reaktion, die rein dimensionale Übersteigerung eines inhaltleer gewordenen Klassizismus: Es fehlt ihm die finstere Zurschaustellung der Macht, weil in ihm die Macht sich selbst noch heiter genießt und auch genießen läßt; denn diese Prunkstraßen sind, wie gesagt, Avenuen, sogar Teile des Parksystems und mit den geplanten öffentlichen Gärten auf mannigfache Art verbunden. Diese Lob bezieht sich, das möchten wir betonen, auf den Vergleich, dessen Frage hieß, welche der beiden Stadtkonzeptionen pompöser gewesen sei. Das Wort pompös ist nicht eben ein Positivum, und wir haben im Grunde nur feststellen wollen, daß nicht einmal dies, nicht einmal ein urkräftiger, aufgedonnerter Pomp dem Dritten Reich gelungen ist. Daß wir den Vergleich überhaupt angestellt haben, daß er sich aufdrängt, spricht auch nicht eben für diese Art des Städtebaues."⁷⁸⁰

Berlin, Kurfürstendamm, "Neue Oper", 1910 (Entwurf)

Die Initiative zu diesem Projekt ging von einem Privatmann aus, der die Absicht hatte, in diesem großen Haus überwiegend Werke Richard Wagners aufführen zu lassen. In einem Bericht der "Berliner Architekturwelt" wird darüber geklagt, daß es in Berlin außer den historischen Theatern nur ganz wenige künstlerisch überzeugende Theaterbauten gebe. "Weil aber in Berlin der Theaterbetrieb nur noch reines Untermertum ist, vom hervorragend klugen und feinempfindenden, gezwungenen Spekulanten auf die besten Kreise - Reinhardt - bis zum Zotentheater, so müssen auch unseren Theaterbauten alle Schlacken des Untermertums anhängen. Darum kann ein Theater bei unseren Bodenpreisen eigentlich nur noch auf Hinterland errichtet werden, darum muß es möglichst in Weiß-Rot-Gold strahlen, denn so denkt sich die Menge einmal ihr Theater, darum muß es viel scheinen und doch billig sein, darum wird der Spekulant sich an den >bewährten Fachmann<, nicht an den besten Künstler wenden, an den Mann, der am billigsten und praktischsten nach dem Geschmack des Publikums baut. Unter all diesen niederdrückenden Nebenumständen muß man es noch als eine ungewöhnliche Tat feiern, daß ein besonders kühner Spekulant für Berlin ein wirklich grandioses Theater zu bauen unternimmt. Es ist bezeichnend, daß zu dieser Tat nur ein künstlerisches Genie den Wagemut abgeben konnte: 1912 werden Richard Wagners Werke >frei<."⁷⁸¹ Fedor Berg, der mit der Aufführung Wagnerscher Werke sein Glück zu machen gedachte, versuchte zunächst, "das Theater von irgendeiner >bewährten Firma< in üblicher

⁷⁸⁰Posener 1979, S. 248f.

⁷⁸¹BAW, 13. Jg., 1910/1911, S. 82

Privattheaterweise errichten zu lassen." Nachdem er damit nicht den gewünschten Erfolg hatte, lud er renommierte Architekten zu einem Wettbewerb ein: Dülfer, Kaufmann, Moritz, Bruno Schmitz und die unbekannteren Ascher, Fabian und Hentschel. Fellner & Helmer, und auch Heilmann & Littmann lehnten die Teilnahme am Wettbewerb ab. In der Jury saßen u. a. Stadtbaurat Hoffmann, Otto March, Max Liebermann, Max Osborn und Arthur Kampf. Das Programm war anscheinend recht locker und weit gefaßt und lautet in der Fassung der "Berliner Architekturwelt so: "Ich bitte binnen sechs Wochen um Entwürfe für ein Theater mit drei Rängen für etwa 2700 Personen, 15 bis 16 m Bühnenweite, Orchester für 120 Musiker und entsprechenden Nebenräumen bei höchstens drei Millionen Baukosten und möglichst guter Ausnutzung des wertvollen Straßenlandes für mein Grundstück zwischen Kurfürstendamm (Nr. 193 und 194) und Lietzenburger Straße."⁷⁸² Die Jury teilte die Preissumme zu gleichen Teilen zwischen Oskar Kaufmann und Bruno Schmitz auf, der Unternehmer entschloß sich für den Entwurf Kaufmanns.

Die in der Berliner Architekturwelt abgebildete Bleistiftzeichnung der Hauptfassade am Kurfürstendamm ist - zusammen mit einigen Plänen, Rissen und Schnitten (Abb. 665-669) - erhalten⁷⁸³ und auf März 1910 datiert (Abb. 670). Ganz deutlich ist zu sehen, daß sich Bruno Schmitz beim Entwurf der Fassade an die für den Stuttgarter Theaterentwurf entwickelten Kopfbauten gehalten hat, was die Dachform und die gerundete Auswölbung der Fassade mit der vorgelagerten dreiachsigen Loggia angeht. In diesem Entwurf wird der Mittelrisalit von zwei zweiachsigen Vorbauten flankiert, deren kleine senkrecht auf die Fassaden stoßenden Satteldächer mit ihrem First an die Traufe des Hauptbaus stoßen. Die Fassade ist in zwei Geschosse geteilt, die durch ein über die ganze Fassade laufendes horizontales Bandgesims getrennt werden. Die hohen schmalen Fenster werden durch profilierte Stützen voneinander geschieden, die eine Mischform aus Lisenen und Pfeilern darstellen. Die Fenster der sieben inneren Fassadenachsen haben als Abschluß ein hochovales Fenster, das direkt unter der Traufe sitzt und von figürlichen Reliefs im Stile Metzners eingefäßt zu werden scheint. Zur Straße hin begrenzt eine einfache steinerne Pfostenbalustrade die Eingangszone. Je drei große Laternen auf steinernen Pfosten betonen die Eingangssituation bei den Vorbauten.

Berlin, Potsdamer Straße 118b, Ausstellungshaus Keller & Reiner, Vestibül und Empfangshalle, 1910

Die Kunsthandlung Keller & Reiner bestand schon seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und zählte zu den engagierten Förderern der "Secessionisten" und der Moderne. So hatte die

⁷⁸²Ebenda

⁷⁸³Berlin, Plansammlung der TU, Inv. Nr. 20219

Galerie 1898 Henry van de Velde den Auftrag zur Ausgestaltung eines Raumes gegeben.⁷⁸⁴ In der Folgezeit stellte diese Galerie immer wieder Möbel und auch ganze Raumausstattungen der modernsten Richtungen aus, was der Kunsthandlung in einer Karikatur der "Lustigen Blätter" den Scherznamen "Besteller und Schreiner" einbrachte.⁷⁸⁵ Im Auftrag dieser Firma gestaltete Bruno Schmitz wahrscheinlich im Jahr 1910 das Vestibül sowie die Eingangs- und Empfangshalle. Das Vestibül als der Übergangsraum von der Potsdamer Straße zu den Ausstellungsräumen ist einfach gehalten (Abb. 671). Türen und Vitrinen sind durch halbrunde geriffelte Pfeiler voneinander getrennt. Diese Stützen tragen ein sehr stark reduziertes Gebälk, das eine hohe Frieszone und einen Klötzchenfries als Profilabschluß trägt. Unter dem Fries verläuft ein Schriftband in erhabenen Großbuchstaben, das über den "Inhalt" der folgenden Räume informiert. Bruno Schmitz konnte diese Räume nicht völlig frei gestalten, sondern er mußte die vorhandenen Räume des ehemaligen Mietshauses in seiner Weise umgestalten. Die große, ungefähr zwölf Meter tiefe "Eingangs- und Empfangshalle" nimmt die Höhe von zwei Geschossen ein (Abb. 672-676). "Eine reichvergoldete, mit Emblemen der Kunst und des Kunstgewerbes geschmückte, von dem Kunstmaler August Unger entworfene Decke überspannt den in kostbarem Material ausgeführten Raum, von dessen dunklem Marmormosaikfußboden die grauen Marmorwände und die mit Marmorinkrustation geschmückten Pilaster sich wirkungsvoll abheben. Über den ins Erdgeschoß führenden, verglasten Bronzetüren des Raumes sind Masken angebracht, und zwar Albrecht Dürers als Sinnbild der bildenden Kunst, Beethovens als Verkörperung der Musik, die ebenfalls hier eine Pflegestätte finden soll, und des Olympiers Goethe, des Heros der Dichtkunst. Die Ausstellungsbesucher gehen über eine breite Marmortreppe, welche sich frei im Raum erhebt, von der Eingangshalle direkt zu den im Hochparterre gelegenen Ausstellungssälen für Kunstgewerbe."⁷⁸⁶ Diese Halle war der erste Raum von mehr als 50 noch folgenden, die in der Mehrzahl zu Ausstellungszwecken dienten. Die Wahl Bruno Schmitz' durch den Bauherren hatte sich auch nach Auffassung der "Berliner Architekturwelt" gelohnt: "Die Idee, im Erdgeschoß eine monumentale Empfangshalle anzulegen, ist glücklich, noch glücklicher das Heranziehen von Bruno Schmitz zu ihrer Lösung. Er wie kaum ein zweiter war dazu berufen, die festlich monumentale Stimmung des Raumes zu erfassen und durchzuführen. Die strenge Behandlung von Fußboden, Wand und Decke, die vornehme Farbenwählung des Materials, die gut durchgeführten Verhältnisse zeigen die Meisterhand. Dazu kommt, daß seine Mitarbeiter,

⁷⁸⁴Peter Paret: Die Berliner Sezession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981, S.104

⁷⁸⁵Lustige Blätter, Bd. 14 1899, Heft 12, zitiert nach P. Paret: Die Berliner Sezession, Berlin 1981, Abb. auf S. 105

⁷⁸⁶Undatierte Broschüre der Firma Keller & Reiner, Berlin, Kunstbibliothek, Sign.: E 3574 x

der Bildhauer Feuerhahn und der Maler Unger, vollkommen in seinem Geiste schaffen können, so daß alle mitarbeitenden Teile sich der Wirkung des Raumes unterordnen."⁷⁸⁷

Die Beauftragung Bruno Schmitz' durch die den modernen Kunstrichtungen gegenüber aufgeschlossene Kunsthandlung und Galerie weist darauf hin, daß das Können des Architekten, resp. ganz bestimmte Teile seiner Arbeit, durchaus Anerkennung auch bei solchen Zeitgenossen finden konnte, die vielleicht die Gestaltung seiner Denkmäler ablehnten.

Hannover, Stadthalle und Ausstellungsgebäude, 1910 (Entwurf)

Der für diese Anlage zur Verfügung stehende Platz am westlichen Rand der Stadt war groß genug, daß die Teilnehmer dieses Wettbewerbs auch eine städtebauliche Eingliederung vorschlagen konnten. In seinem unter dem Motto "Klappwand" stehenden Entwurf hat Bruno Schmitz ein ganzes Stadtviertel entwickelt, das sich um einen ungefähr in Nord-Süd-Richtung gelegenen, großen rechteckigen Platz gruppiert, an dessen beiden Schmalseiten sich die Ausstellungshalle und die Stadthalle gegenüberstehen (Abb. 677). Die Längsseiten des Platzes sind von vierfachen Baumreihen gesäumt. Vor der zweiten Fassade der Stadthalle breitet Bruno Schmitz einen Platz in der Form eines Halbovals aus, der in der Breite dem rechteckigen Platz zwischen den beiden Bauten entspricht. Im Platzinneren ist ein ovales Bassin, das von einer Doppelreihe mit Kastenschnitt versehener Bäume eingefast wurde. Im Scheitel dieser Baumreihen befindet sich ein runder Pavillon mit Flachkuppel. Die Fassadengestaltung der umgebenden Reihenhäuser ist nicht detailliert wiedergegeben. Es ist zu erkennen, daß die Häuser von Mansarddächern bedeckt sind und daß die Achsen durch Pilaster oder Lisenen voneinander geschieden sind, stellenweise durch einen Giebel zu Risaliten zusammengefaßt. Die Fassaden der Häuser in der Platzrundung haben im Erdgeschoß eine Bogenstellung. In der allgemeinen Anordnung sind Ähnlichkeiten mit dem Friedrichsplatz in Mannheim zu erkennen, jedoch hat sich die Formensprache des Architekten sehr stark geändert. Nicht mehr durch die Architektur des Barock werden Aufrisse und Details bestimmt, sondern es scheinen die einfacheren Formen klassizistischer Architektur Pate gestanden zu haben. In der Gestaltung der Baukörper finden sich noch Anklänge an die früheren Vorbilder, so daß man den Eindruck gewinnt, als ob der Architekt über voluminöse, dem Barock entstammende Baukörper klassizistisch orientierte Fassaden regelrecht über- und aufgespannt hätte. Ist schon bei der Stadthalle diese Reduktion sehr auffallend, so ist sie bei der Ausstellungshalle noch weiter getrieben. Sicherlich wird dieser Eindruck begünstigt durch die Konstruktionsweise. Bis auf die Türme und den zentralen Giebelbau war für den Bau "die übliche Eisenhallen-

⁷⁸⁷BAW, 12. Jg., Berlin 1910, S. 449f.

Konstruktion" vorgesehen, wie es in der nachfolgend wiedergegebenen Beschreibung heißt. Die Formen der Halle, wie sie in einem Berliner Plan⁷⁸⁸ festgehalten sind (Abb. 678), erinnern in ihrer klaren Nüchternheit und linearen Gestaltung an das Krematorium in Hagen-Delstern, das nach dem Entwurf von Peter Behrens 1906-1907 errichtet wurde.

Die Straßenansicht der Stadthalle zeigt deutliche Anklänge an den Mannheimer Rosengarten (Abb. 679, 680), besonders in der Ausbildung der bis in das Dach reichenden Rundbogenfenster, die hier aber einen nur dreiachsigen Mittelteil bilden und seitlich jeweils von einer flachen Wandachse eingefasst werden. Neben diesem Mittelbau, der auch mit seinem hohen Walmdach über die beiden seitlich angesetzten Arme mit Mansardwalmdach hinausragt, sind der Fassade zwei Anbauten vorgelagert, deren zweiachsige Fassaden kleine Dreieckgiebel tragen. Diese Vorbauten sind aus den Mannheimer Seitenpavillons abgeleitet, für die hier an den Schmalseiten angefügten Rundbauten gibt es am Mannheimer Rosengarten kein Vorbild (Abb. 681, 683). Die Gartenansicht der Stadthalle war weitgehend identisch mit der Straßenseite (Abb. 682). In der Mitte war ihr ein halbrunder Bau vorgelagert, der den Mittelpunkt der grossen Terrasse bildete, die den Ausblick auf ein großes Bassin und die gegenüber liegende Ausstellungshalle bot. Im Inneren des Rundbaus befand sich ein quereckiger "Kleiner Saal". Diese Anordnung des vorgelagerten Rundbaus, der separiert genutzt werden konnte, hatte Bruno Schmitz in den Entwürfen für die Züricher Tonhalle angewendet, hier war auch die Verbindung dieses Pavillons mit einer Terrasse und einem Bassin bereits entwickelt. Die Jury zeichnete den Schmitzschen Entwurf nicht aus, was von der Redaktion der "Deutsche Bauzeitung" nicht verstanden wurde. Wohl aus diesem Grunde wurde der Schmitzsche Entwurf ausführlich beschrieben. Da diese Beschreibung auf dem Erläuterungsbericht des Architekten zu beruhen scheint, sei sie vollständig wiedergegeben: "Der Entwurf mit dem Kennwort >Klappwand< des Architekten Prof. Dr. Ing. Bruno Schmitz in Charlottenburg mit seiner großen Auffassung hätte unzweifelhaft ein besseres Schicksal verdient, als in die Reihe der nicht zur Auszeichnung gelangten Arbeiten zurückgedrängt zu werden. Der Verfasser hat seine Aufgabe im Wesentlichen als eine Aufgabe städtebaulicher Natur betrachtet, denn nach seiner Ansicht ergeben sich erst aus der gesunden Lösung des Bebauungsplanes die Auffassung und Anlage der Stadthalle und des Ausstellungsgebäudes. Wie richtig diese Ansicht ist, ergeben die groß sinnige Vogelschau der Kopfabbildung, sowie der Lageplan der gleichen Seite 550. Die Stadthalle liegt an der Schack-Straße, ist aber gegen die Straßenflucht um etwa 10 m zurückgesetzt und befindet sich gegenüber einem nahezu halbrunden Platz. Der Verfasser erwartet wohl nicht mit Unrecht von dieser Anordnung ein außerordentlich bedeutsames und künstlerisches Städtebild. Der halbrunde Platz findet monumental gedachte seitliche platzartige Erweiterungen, die Gelegenheit zur Aufstellung von Denkmälern bieten, die jeweils in die

⁷⁸⁸Berlin, Plansammlung der TU, Inv. Nr. 15684

Achse eines Straßenzuges gestellt sind. Am östlichen und westlichen Kopfende dieser Quergestaltung ist Gelegenheit für hochragende Bauten, vielleicht Kirchen, gegeben, während der Verfasser die Baublöcke der geschlossenen Bauweise sowohl für öffentliche Bauten wie für Miethäuser für geeignet hält. Der Park zwischen Stadthalle und Ausstellungshalle ist zur Beseitigung der mit den Ställen verbundenen unangenehmen Nebenwirkungen zunächst durch eine vierfache Baumreihe abgeschlossen und erhält ein größeres Wasserbecken. Von der Zusammenlegung der Stadthalle mit der Ausstellungshalle hat der Verfasser sowohl aus künstlerischen wie aus wirtschaftlichen Gründen abgesehen. Die Stadthalle hat nach seiner Meinung mit der Ausstellungs-Halle nichts zu tun; beide werden für ganz verschiedene Zwecke benutzt und die Ausführungsweise beider Bauwerke sei auch eine durchaus verschiedene. Denn bei dem für das Ausstellungs-Gebäude zur Verfügung stehenden Betrag von nur 450.000 Mark könne nur die übliche Eisenhallen-Konstruktion mit geringer Verwendung dünner Umfassungs-Wände in Frage kommen, während für die Stadthalle eine in jeder Hinsicht monumentale Bauart angewendet werden müsse. Man kann jedoch dieser Auffassung mit nicht geringerer Berechtigung auch die andere der Zusammenlegung beider Bauwerke entgegenstellen. Sehr klar und großräumig ist der Grundriß der Stadthalle angelegt. Auch hier liegt der Saal nach dem Leipziger Vorbild über einem Garderoben-Geschoß. Vileleicht könnte man sich den äußeren Aufbau einfacher, weniger reich an verschiedenen und verschiedenartig gebildeten Bauteilen wünschen. Alles in allem aber liegt hier ein Entwurf von einer Größe der Auffassung vor, die ihn hätte an eine höhere Stelle bringen müssen, als das Preisgericht sie ihm gegeben hat."⁷⁸⁹

Bingerbrück bei Bingen, Bismarck-National-Denkmal, 1910 (Entwurf)

Der Wettbewerb für das "nationale" Bismarck-Denkmal geht auf das Jahr 1907 zurück, als eine Gruppe von national gesonnenen Bismarck-Anhängern sich in Berlin getroffen hatte, um den Wettbewerb vorzubereiten. Der erste Schritt dazu bestand in der Verbreitung eines Aufrufs, in dem darauf hingewiesen wurde, daß der hundertste Geburtstag des Reichsgründers nahe: "Immer näher rückt der Tag, an dem vor hundert Jahren Bismarck geboren wurde, des deutschen Volkes getreuer Ekkart. Der 1. April 1915 wird Deutschlands Söhne versammeln zur gemeinsamen Jahrhundertfeier. Ueberall in den deutschen Landen erheben sich schon Denkmäler und ragende Feuersäulen für den gewaltigen Schmied der deutschen Einheit. Und doch werden sich alle einen in dem Wunsche, ein Denkmal zuschaffen, zu dem jeder Deutsche beitragen kann, wo er auch auf der weiten Erde wohnen mag. So haben sich denn Männer aller

⁷⁸⁹DBZ, 44. Jg., Berlin 1910, S. 552f.

Stände, Berufsarten, religiösen und politischen Bekenntnisse zusammengefunden, um diesen Gedanken zur Verwirklichung zu bringen."⁷⁹⁰ Die treuen Verehrer des Reichsgründers erinnern sich wahrscheinlich an die erste Initiative für ein "nationales" Bismarck-Denkmal in Berlin, die auf unerfreuliche und despotische Weise der Kaiser zunächst inoffiziell zu seiner Angelegenheit gemacht hatte. Der öffentliche Aufruf sollte dafür sorgen, daß das "deutsche Volk gemahnt wurde, seines großen Helden an seinem hundertsten Geburtstage in würdiger Form zu gedenken."⁷⁹¹ Der Aufruf wurde ab Herbst 1908 veröffentlicht. Wie bei den meisten "nationalen" Denkmälern wurde auch der Standort dieses Denkmals diskutiert. Die Versammlung, die zur Vorbereitung des Aufrufs am 18. April 1907 in Berlin zusammengekommen war, hatte zwischen vielen Standorten zu wählen. "Schließlich kam man dahin überein, daß ein Bismarck-Denkmal stehen müsse an der viel umkämpften, viel bedrohten und stets bewahrten deutschen Landesgrenze. Dort, wohin seit der Epoche, da Bismarck das Licht der Welt erblickte, bis hinein in unsere Tage das deutsche Volk in Sorge wie in Freude die Blicke gelenkt. Wenn Volkssage und Volkslied seit Jahrhunderten vom Rheinstrome als der großen deutschen Völkerstraße sprechen, wenn man allmählich sich daran gewöhnt hat, in ihm den eigentlichen nationalen Fluß zu erblicken, so muß auch ein Nationaldenkmal, das nicht aus geschichtlichen Rücksichten etwa am Kyffhäuser oder Teutoburger Wald haftet, oder nicht durch persönliche Beziehungen an irgend einen Sonderort gebannt ist, im Rheinstrom sich spiegeln. Denn der Rhein gehört allen Deutschen gemeinsam! Ueberdies ist es ja gerade eines der unsterblichen Verdienste des Fürsten Bismarck, den Rhein wieder zu einem freien deutschen Strome gemacht zu haben."⁷⁹² Darüberhinaus kam man überein, "dem alten deutschen Hader, der selbstverständlich um die Denkmalstätte entbrennen würde, jede Gelegenheit zur Betätigung" durch zu entziehen, daß man baldmöglichst den Standort festlegte. "Weder im Norden, noch im Süden, einzig am Mittelrhein durfte der Ort liegen."⁷⁹³

Am 25. Oktober 1908 trat der Kunstausschuß "unter dem Vorsitz der Herren Geh. Kommerzienrat E. Kirdorf und Provinzialkonservator Prof. Dr. Clemen" in Bingen zusammen.⁷⁹⁴ Von der Stadt Bingen wurde das Gelände für "die Schaffung eines Nationalparks" zur Verfügung gestellt. Nach diesen Vorbereitungen wurde die Kommission gebildet, die den Wettbewerb zu organisieren und zu beaufsichtigen hatte. Ihr gehörten Prof. Dr. Clemen, Prof. Dr. Dessoir, Prof. Kreis und Prof. Dr. Schmid an. Das von dieser Kommission erarbeitete Ausschreibungsprogramm wurde ab Mitte September veröffentlicht. Die wichtigsten darin enthaltenen Punkte waren, daß alle deutsche Künstler zur Teilnahme berechtigt seien, daß die

⁷⁹⁰Max Schmid (Vorw.): Hundert Entwürfe aus dem Wettbewerb für das Bismarck-National-Denkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück-Bingen, Düsseldorf 1911, S. 5; weiterhin zitiert als: Schmid 1911

⁷⁹¹Schmid 1911, S. 8

⁷⁹²Ebenda

⁷⁹³Ebenda

⁷⁹⁴Schmid 1911, S. 10

Kosten die Summe von 1.800.000 Mark nicht übersteigen dürften und daß insgesamt eine Summe von 70.000 für Preisgelder und "Entschädigungen" festgesetzt war. Als Einsendeschluß wurde nach einer Verlängerung der 30. November 1910 festgelegt. Das Preisgericht war mit illustren Sachverständigen besetzt, darunter die Architekten Theodor Fischer/München, Ludwig Hoffmann/ Berlin, Hermann Muthesius /Berlin und Fritz Schumacher/Hamburg. Die Wettbewerbsunterlagen wurden von 596 Bestellern angefordert, bis zum Endtermin waren 379 Beiträge eingeliefert worden. Unter dem Vorsitz von Alfred Lichtwark tagte die Jury vom 22. bis zum 26. Januar 1911. Den ersten Preis erhielt der Beitrag "Siegfried-Dolmen" von German Bestelmeyer (Architektur) und Hermann Hahn (Skulptur). Die Liste der in einer Publikation (Schmid 1911) zusammengefaßten, am Wettbewerb beteiligten Architekten, Bildhauer und Maler enthält viele bekannte Namen, z.B.: Hermann Billing, Bernhard Bleeker, Paul Bonatz, Fritz Klimsch, Wilhelm Kreis, Max Läger, Hugo Lederer, Franz Metzner, Albin Müller, Friedrich Ostendorf, Max Pechstein, Hans Poelzig, Richard Riemerschmid, Bruno Schmitz, Friedrich Thiersch und Georg Wrba. Diese Namen sind der Publikation Max Schmid entnommen, die allerdings nur eine Auswahl von hundert Teilnehmern anführt. Unter den Teilnehmern können durchaus noch andere bekannte Architekten oder Bildhauer gewesen sein. So konnte Karin Wilhelm 1987 die Teilnahme Walter Gropius' an diesem Wettbewerb nachweisen.⁷⁹⁵

Die Jury hatte bei ihrer Preisvergabe Entwürfe ausgezeichnet, die wenig monumental erschienen und die keine architektonische Massen mit der Landschaft konkurrieren ließen. Der Denkmal-Ausschuß jedoch wollte den architektonisch wuchtigen Kuppelbau-Entwurf von Wilhelm Kreis ausgeführt sehen. Kreis hatte einen hohen überkuppelten Rundbau vorgesehen, in dem sich eine Sitzstatue Bismarcks befand. Dies entfachte eine Auseinandersetzung, die letzten Endes dazu führte, daß das Denkmal nicht ausgeführt wurde. Als Protagonisten standen sich in diesem Streit Alfred Lichtwark und Hermann Muthesius gegenüber. Bei dieser Kontroverse, in der von vielen Seiten eingegriffen wurde, ging es um die alte Fragen, ob und wie ein Personendenkmal monumentalisiert werden könne. Die Jury unter Vorsitz Lichtwarks deutete mit ihrer Entscheidung an, daß die Denkmalbegeisterung für ins Riesenhafte gesteigerte Denkmäler, ob sie nun architektonisch oder plastisch-skulptural seien, nicht beliebig fortsetzbar war. Dieses Distanzieren von der Monumentalität wurde auch direkt angesprochen. Der Schriftsteller Oskar Anwand, der in der Zeitschrift "Moderne Kunst" unter dem Titel "Der Streit um das Bismarck-Nationaldenkmal" berichtete, vertrat einen eigenen Standpunkt in der Bewertung der beiden umstrittenen Entwürfe: "Es ist zweifellos, daß ein Bismarck-Nationaldenkmal etwas vom Geiste Bismarcks, diesem Geiste der Größe, trotzigem Kraft und des freien Mutes atmen muß. Man wird aber weder Hahn-Bestelmeyer noch Kreis-Lederer ein

⁷⁹⁵Karin Wilhelm: Der Wettbewerb zum Bismarck-National-Denkmal in Bingerbrück (1909-1912). Ein Beitrag zum Problem mit der Monumentalität, in: kritische berichte, 15. Jg., Gießen 1987, Heft 2, S. 32-47

restloses Erfüllen dieser Aufgabe nachrühmen können.⁷⁹⁶ Am Ende seines Artikels konstatierte Anwand: "So ist dem Volke die Freude an dem Bismarck-Nationaldenkmal zunächst verdorben; ja, unser ganzer Eifer für das Errichten steinerner Erinnerungsdokumente hat selbst hier, wo es sich um den Gründer des Reiches handelt, eine Abkühlung erfahren. Unwillkürlich fragt man sich, ob man nicht mit dem Bau warten sollte, bis ein plastischer Entwurf vorhanden ist, der wirklich einen Zug der Kongenialität aufweist."⁷⁹⁷ Eine ähnliche Meinung vertrat Wilhelm Schäfer, der Herausgeber der "Rheinlande": "Das ist eine unzweideutige Erklärung einer Jury, in der unter anderen als Architekten Theodor Fischer und Ludwig Hofmann, als Bildhauer August Gaul und Tuaille, als Maler v. Kalckreuth und Dill, als Kunstgelehrte Lichtwark und Muthesius saßen; gebildeter Geschmack und erprobtes Kunstgefühl der Fachleute haben sich also mit dem durch die Bismarcktürme unzweideutig erklärten Volkswillen geeinigt, daß für ein Bismarckdenkmal an diesem Platz ein herkömmliches Standbild nicht die richtige Form wäre. Da sich Volkswille und fachmännische Einsicht selten so einigen, muß für die weitere Entwicklung diese Entscheidung als unveränderliche Grundlage respektiert werden, wenn nicht die Errichtung des Denkmals überhaupt oder die Platzwahl der Elisenhöhe von neuem fraglich werden soll. Aber noch eine andere Erklärung hat die Jury durch ihren Spruch abgegeben, in der sich gleichzeitig auf eine Art von Volkswillen ausspricht. Seitdem die Unmöglichkeit eines Standbildes auf freier Berghöhe durch die Germania auf dem Niederwald den Zeitgenossen betrübend dargetan war, hat sich die allgemeine Vorliebe mit einer gewissen Leidenschaft den großen architektonischen Berganlagen zugewandt, wie sie durch das Kyffhäuser-Denkmal oder das an der Porta Westphalica allgemein bekannt sind. Hier ist nun die Ermüchterung bald eingetreten; was mächtig ins Tal wirken sollte, gab sich durch die Aufdringlichkeit einer pathetischen Erscheinung unnötig und gespreizt. Indem die Jury alle fünf Preise >kleineren Sachen< zuwandte, hat sie dieser Ermüchterung an übermächtigen Berganlagen ihr fachmännisches Gutachten beigegeben und das noch in besonderer Schärfe verstärkt, indem sie einstimmig den ersten Preis einem Entwurf von Hermann Hahn zusprach, der auf den ersten Blick sich unter den 379 Entwürfen als einer der schlichtesten darstellt. Freilich war sie in ihrer Entschließung auch materiell gebunden, indem die Bausumme von 1.800.000 Mark nicht überschritten werden durfte. Das wahrscheinlich hat dann den Entwurf von Kreis zu Fall gebracht, der den Gedanken einer großzügigen Berganlage am glücklichsten löste, aber in übermäßige Dimensionen ging."⁷⁹⁸

Die Steinkreis-Anlage des Preisträgers gehörte zu einer ganzen Gruppe von derartigen Entwürfen und könnte durch Bruno Schmitz' Bismarckdenkmal-Entwurf für Hamburg beein-

⁷⁹⁶Oskar Anwand: Der Streit um das Bismarck-Nationaldenkmal, in: Moderne Kunst, 26. Jg., Berlin 1911, s.p.

⁷⁹⁷Ebenda

⁷⁹⁸Wilhelm Schaefer: Der Wettbewerb um ein nationales Bismarckdenkmal, in: Die Rheinlande, Band 21, Düsseldorf 1911, S. 85-92, hier S. 86-88

flußt worden sein. Ebenfalls sah eine ganze Reihe von Entwürfen für das Bismarck-Nationaldenkmal in Bingerbrück hohe Türme und riesige Kuppelbauten vor, "unter denen nach Ansicht des Preisgerichtes die Elisenhöhe bescheiden wie ein schlichter Sockel für eine umfangreiche Bauanlage sich darstellen würde."⁷⁹⁹ Dieser großen Gruppe von Entwürfen gehörten u. a. fünf Varianten Wilhelm Kreis und auch der von Bruno Schmitz an. Unter den vielen Rundbauten mag der Schmitzsche noch der gelungenste gewesen sein, aber auf ihn traf die Kritik der Jury genauso zu, wie auf alle anderen, die die Natur zu einem Sockel degradierten. Die in eine Photographie hineingezeichnete Architektur (Abb. 684, 685) macht deutlich, daß auch für den Schmitzschen Entwurf die kritische Anmerkung der Jury galt. Der in Haustein auszuführende Rundbau erhebt sich auf einem Sockelgeschoß, dessen Rundung an den Seiten von einer mehrfach gestuften Treppe begleitet wird. In der Mitte vor dem Sockel enden beide Treppenläufe in einem Podest, von dem ein weiterer Treppenlauf über mehrere Absätze nach unten auf eine gerade abgeschlossene Terrasse führt.

Über dem Sockel erhebt sich über einem Sockelband das Hauptgeschoß des Rundbaus. Kräftige Wandvorlagen fußen mit einer Ausschwingung auf dem Sockelband, der obere Abschluß war nicht als regelrechtes Pfeilerkapitell ausgebildet, sondern als ein leichter Wulst. Eine sich anschließende, nach hinten führende S-förmige Profilierung schloß die Wandvorlage ab. Am oberen Ende dieser Pilaster befindet sich das Relief eines senkrecht stehenden Schwertes. Zwischen dem Stützensystem befinden sich schmale Fensterbänder, die in Höhe der nach unten weisenden Schwertspitze durch ein horizontales Band geteilt sind. Die eigenartigen Endungen der Pilaster erwecken in ihrer Reihung den Eindruck eines Zinnenkranzes, über dem sich der glatte Tambour der Kuppel erhebt. Das Zinnenmotiv ist am Abschluß des Tambours wiederaufgenommen, die Zinnen dienen hier als Postament für große geharnischte, die Hände auf ein Schwert stützende Wächterfiguren. Diese in Halbreief gegebenen Figuren sind eine direkte Übernahme vom Leipziger Völkerschlachtdenkmal, sie könnten ein Hinweis auf die geplante Mitarbeit Franz Metzners sein, wofür auch die Ausstattung des Inneren spricht. Zwischen den Wächterfiguren sind Fensterschlitze in den Kuppelfuß eingeschnitten. In der Fernwirkung dieses Denkmalbaus werden Reminiszenzen an das Theoderich-Grab in Ravenna, aber auch an die Befreiungshalle in Kehlheim wach. Der Hinweis auf Klenzes klassizistischen Rundbau will keine direkte Abhängigkeit behaupten, doch scheinen die landschaftliche Situation und das Motiv der am Außenbau über Pilastern aufgereihten Figuren davon angeregt worden zu sein. Eine Serie von Entwürfen im Düsseldorfer Stadtarchiv veranschaulicht die Suche des Architekten nach der "richtigen" Proportion des Gebäudes für die Fernwirkung (Abb. 686, 687).

⁷⁹⁹Schmid 1911, S. 30

Im Inneren ist an der dem Fluß zugewandten Seite auf hohem (von Metznerschen Figuren geschmücktem?) Sockel eine große Sitzstatue Bismarcks plaziert (Abb. 688, 689). Die Wände des Hauptraums sind durch einfache Lisenen mit gemusterter Spiegelfüllung gegliedert, die ein stilisiertes Kapitell tragen. Ein glatter, bandartiger Architrav ruht auf den Pilastern, zwischen denen die von starken Profilrahmungen eingefassten Fensterschlitze wenig Licht eingelassen haben dürften. Auf dem Architrav fußt eine Kuppel mit großer Scheitelöffnung; vier Reliefbänder zieren die Kuppelwandung. Auch dieses Motiv ist der Gestaltung des Völkerschlachtdenkmals entnommen. Hier allerdings sind keine mächtigen Reisige zu Pferd angebracht, hier drehen heraldische Löwen ihre ewigen Runden. Die sich darüber erhebende Kuppel ist schmucklos. Diese Doppelkuppel-Konstruktion erinnert an eine ganz ähnliche Anlage, die Bruno Schmitz bei dem Denkmal an der Porta Westfalica als nachträgliche Verbesserung durchsetzen wollte. Auf dem Bergrücken hinter dem Denkmal plante Bruno Schmitz eine von vierfacher Baumreihe umstandene Anlage, von der nur der Grundriß überliefert ist (Abb 690). Sicherlich wird man sie als Versammlungsort für Nationalfeste oder als "Kampfbahn" aufzufassen haben, wie sie einst für den Kyffhäuser geplant waren und die hier sogar in direkter Nachbarschaft des Niederwalddenkmals hätten ausgeführt werden können.

Bruno Schmitz zog nach dem Ende der Konkurrenz seinen Entwurf zurück, so daß er nicht an der vom 11. Februar bis zum 19. März dauernden Ausstellung im Düsseldorfer Kunstpalast teilnahm, und untersagte auch die bildliche Veröffentlichung seines Beitrags. Ob dieser Rückzug durch die rasch entfachte Diskussion verursacht wurde, oder ob Bruno Schmitz erkennen mußte, daß sein Entwurf mit der Festplatz-Anlage die Bausumme bei weitem überschritten hatte und daher keine Aussicht auf Verwirklichung besaß, ließ sich anhand der ermittelten Unterlagen nicht entscheiden. Auf die zweite Möglichkeit könnte ein Passus in der Publikation der "Hundert Entwürfe" verweisen: "Einer der größten Entwürfe dieser Richtung (i. e. der Kuppelbauten, d. Verf.), imponierend durch seine konzentrierte Kraft, war Nr. 378, Verfasser Bruno Schmitz. Leider hat der Künstler seinen Entwurf zurückgezogen, so daß Abbildungen desselben nicht gegeben werden dürfen. Bruno Schmitz geht von dem Prinzip aus, daß an der gegebenen Stelle angesichts der weiten Rheinlandschaft nur die denkbar größten Massen eine Wirkung ergeben. Darum läßt er einen stattlichen Kuppelbau aufragen, der eine Bismarckstatue umschließt. Das Projekt mußte vom Preisgericht wegen offensichtlicher Ueberschreitung der Bausumme ausgeschieden werden. Im Erläuterungsberichte erinnert Bruno Schmitz selbst daran, daß für das Völkerschlacht-Denkmal bei Leipzig in Sachsen allein über fünf Millionen aufgebracht seien und rechnet bestimmt darauf, daß der Bismarckgedanke noch zugkräftiger ist. Damit begründet er selbst die Notwendigkeit einer Ueberschreitung der Bausumme."⁸⁰⁰

⁸⁰⁰Schmid 1911, S. 32

Köln, Rheinbrücke, 1910 (Entwurf)

Gemeinsam mit August Klönne/Dortmund, Ludwig Mann/Breslau und der Firma Havestad & Contag/Berlin, mit der er gerade an dem Entwurf für "Groß-Berlin" arbeitete, beteiligte sich Bruno Schmitz an dem Wettbewerb für die neue Brücke in Köln, die in Varianten als Hängebrücke und als Gitterbrücke mit Mittelbogen (Abb. 691-693) von dieser Architektengemeinschaft erarbeitet wurde. Sehr wahrscheinlich war Bruno Schmitz' Anteil an den Entwürfen auf die Gestaltung der Uferbebauung beschränkt geblieben. Die erhaltenen Pläne⁸⁰¹ beziehen sich jedenfalls nur auf die architektonische Ausgestaltung der Brückenköpfe (Abb. 694, 695). Sicherlich wird die Gestaltung des konstruktiv-technischen Teils nicht ohne Beratung und Zustimmung aller Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft erfolgt sein. Diese Brücke sollte den immer stärker werdenden Verkehr zwischen Köln und Deutz aufnehmen. Bruno Schmitz versuchte, die Brückenköpfe dadurch der bestehenden Bebauung anzupassen, daß er eine vierteilige Bautengruppe mit verschiedenen Firsthöhen und Dachformen zu Seiten der Straßenmündung und dem Ufer entlang aufstellte. Dabei griff er für die einzelnen, voneinander in der Bauflucht oder Traufhöhe abgesetzten Gebäude bewußt auf Traditionen stadtbürgerlicher Baukunst zurück, ohne sich auf ein bestimmtes Zeitalter festzulegen. So stößt ein Treppengiebel an eine barockisierende Fassade, oder ein Zinnenkranz grenzt an ein Mansarddach. Bruno Schmitz wollte mit diesem Vorgehen das durch jahrhundertlanges Werden geprägte Gesicht der Kölner Innenstadt aufgreifen, und nur bei näherem Hinsehen fällt dem kundigen Auge der moderne Zuschnitt der Gebäudegruppen auf. Die große Sensibilität, mit der Bruno Schmitz diese Imitation nachgestaltete, kommt z. B. darin zum Ausdruck, daß er es vermied, ein turmartiges Gebilde auf der Kölner Seite zu errichten, wo es mit den Türmen von Groß St. Martin und denen des Doms zu einer falschen Konkurrenz gekommen wäre.

Berlin-Westend, Bismarck-Warte, 1911 (Entwurf)

Unter der Leitung des Generals Becker hatte sich der "Eingetragene Verein Bismarck-Warte-Westend" das Ziel gesetzt, "eine besonders stattliche Warte auf den Höhen von Westend, nach der Spree und dem Fürstenbrunner Weg zu"⁸⁰² durch unermüdliches Sammeln von Geld zu ermöglichen. Die Unzufriedenheit mit dem bereits bestehenden "Bismarck-Nationaldenkmal" von Begas hatte diese Initiative veranlaßt: "So ist es denn nicht groß verwunderlich, wenn weite patriotische Kreise mit der sonderbaren Tier- und Menschenallegoristik vor dem Reichstagsgebäude noch nicht ihr Bismarckdenkmal zu besitzen glaubten. Als der wahrhaft

⁸⁰¹Berlin, Plansammlung der TU, Inv. Nr. 16220, 16221 und 16222

⁸⁰²BAW, 14. Jg., Berlin 1912, S. 169

volkgeborene Gedanke der Bismarckwarten überall Begeisterung entflammte, fanden vielmehr zahllose Groß-Berliner, daß auch sie ein wuchtigeres Wahrzeichen unserem Reichsgründer aufrichten müßten als das auf dem Königsplatz."⁸⁰³ 1911 waren die Sammlungen des Vereins soweit gediehen, daß ein beschränkter Wettbewerb veranstaltet wurde, zu dem Emil Schaudt, Robert Leibnitz und Bruno Schmitz eingeladen wurden. Bruno Schmitz griff für das Kennwort seines Entwurfs auf eine Sentenz zurück, die er schon für eine Variante des Bismarckturmes bei Unna gewählt hat: "Ewig auf den Lippen schweben wird er - wird im Volke leben besser als in Stein und Erz". Sein Entwurf wurde zur Ausführung bestimmt, jedoch verhinderte der Kriegsausbruch die Verwirklichung. Seinem Entwurf für den Rundbau der Bismarckwarte fügte Bruno Schmitz gleich einen städtebaulichen Entwurf für das Gebiet des künftigen Standortes an, der zwischen dem Charlottenburger Schloß und Spandau lag (Abb. 696). Dies war im Wettbewerbsprogramm nicht gefordert worden, und man kann daran erkennen, wie intensiv sich Bruno Schmitz mit der städteplanerischen Arbeit für Berlin beschäftigt hat. Die Aussicht auf Verwirklichung dieser großen Platzanlage und der umgebenden Quartiere schien aber nicht groß zu sein, denn Hans Schliepmann forderte noch 1913 dazu auf, dieser Schmitzschen Schöpfung die Ausführung doch nicht zu versagen: "Auch für die Bismarckwarte in Westend darf die Mahnung nicht unterdrückt werden, daß der Verein, der sich deren Errichtung zum schönen Ziel gesetzt hat, seine Werbetätigkeit nicht mit der Schaffung des Denkmals abschließen darf. Auch hier sind die großartigen Gedanken für die Schaffung einer würdig festlichen Umgebung, die Schmitz in einem herrlichen Bebauungsplan des ganzen Ortsteiles niedergelegt hat, mindestens in den Hauptzügen zu verwirklichen, wenn anders wir nicht den Vorwurf bei der Nachwelt auf uns laden wollen, von allem wahrhaft Großen nur Stückwerk ausgeführt zu haben."⁸⁰⁴

Die in Düsseldorf (Abb. 697, 698) und in Berlin (Abb. 699-702) erhaltenen vorbereitenden Studien zeigen, daß auch hier sich Bruno Schmitz wieder eingehend mit der neuen Aufgabe auseinandersetzte, daß er aber auch von bereits erarbeiteten Lösungen ausging. In diesem Falle war die Nähe zu dem Entwurf für Bingerbrück sehr groß, aber Bruno Schmitz löste sich doch von diesem Entwurf eines Kuppelbaus und entschied sich schließlich für eine offene, polygonale Runbogenstellung, die über den schmucklosen Pfeilern und Bögen ein einfaches Gesims trug, über dem sich eine zurückgesetzte Attika befand, die entfernt an einen Zinnenkranz erinnert. Diese Attika war die Rückwand einer begehbaren Terrasse. Der Rundbau steht auf einem einfachen Steinsockel und ist von vier Seiten über Treppen zu erreichen. Das zur Spree hin abfallende Gelände ist als ausbuchtender Kegelstumpfteil gebildet, an dessen Fuß eine Baumreihe mit Kastenschnitt steht. Im Innern des Baues verzichtete Bruno Schmitz auf die Aufstellung eines großen Standbildes, er sah lediglich im Zentrum ein großes kubisch eingefaßtes

⁸⁰³Ebenda

⁸⁰⁴Schliepmann 1913. S. VII

Flammenbecken vor, das über einem Kranz von runden Stufen stand und durch einen niedrigen profilierten Mauerring mit vier Zugängen in den Achsen der Treppenanlagen von der Bodenfläche noch einmal abgesetzt war. Im Innern verläuft in einer Kehle des Abschlußprofils eine Inschrift, die das Motto des Entwurfs aufgreift.

Mag uns heute die Architektur dieses Baus relativ klar erscheinen und deren Reduktion auf wesentliche Architekturglieder (Sockel, Bogen, Pfeiler, Gebälk) als nüchterne Konstruktion einleuchten, so konnten doch zeitgenössische Beobachter noch Anspielungen auf "Germanisches" darin erkennen: "Schmitz geht im Motiv auf die urgermanische Form des Cromlech, namentlich den von Stonehenge, zurück, eine Stätte des Sonnenkultus; gewiß eine an sich wundervolle Idee für die Monumentalisierung der Reichsgründung und für die Art, in der sich die Bismarckfeiern mehr und mehr zu einem germanischen Lichtfest auszubilden scheinen. Natürlich ist dieses Motiv durchaus modern und durchaus >Schmitzisch< umgestaltet. Angesichts der Abbildungen können wir von weiteren Beschreibungen absehen. Hinzuzufügen bleibt nur, daß der Künstler auch darin ganz modern denkt, daß er eine Ausführung in Beton unter Verwendung von Granit für die Architekturteile in Aussicht nimmt."⁸⁰⁵

Düsseldorf, Projekt Groß-Düsseldorf, 1911 (Entwurf)

Diesen Stadtentwicklungsplan fertigte Bruno Schmitz in Zusammenarbeit dem Architekten Otto Blum/Hannover und "unter Beratung von Generaldirektor Heck-Dessau" an.⁸⁰⁶ Unter dem Motto "Berge romeryke" wurde der Entwurf zum Wettbewerb eingereicht. Diese Konkurrenz war anlässlich der 1912 in Düsseldorf stattfindenden "Städteausstellung" ausgeschrieben worden. Damals hatte Düsseldorf etwa 400.000 Einwohner, der Wettbewerb "sollte ein Erweiterungsgebiet für eine Million (!) Menschen umfassen und bis zum Jahre 1930 reichen."⁸⁰⁷ Die Architektengemeinschaft um Bruno Schmitz erhielt den ersten Preis für ihren Beitrag. Von diesem Wettbewerb sind nur sehr wenige Detail-Ansichten erhalten, die darauf hinweisen könnten, daß Bruno Schmitz hier weniger in der Innenstadt Neubauten vorsah, sondern diese in die Randgebiete verlegte.

In dem Düsseldorfer Planungsentwurf scheint Bruno Schmitz mehr Gewicht auf die verkehrstechnische Seite der Entwicklung gelegt zu haben als bei der Berliner Planung. Das hängt wahr-

⁸⁰⁵BAW, 14. Jg., Berlin 1912, S. 169f.

⁸⁰⁶A. E. Brinckmann: Groß-Düsseldorf. Eine Besprechung des ersten preisgekrönten Entwurfs, in: Die Rheinlande, Bd. 22, Düsseldorf 1912, S. 377-381, hier S. 377. Weiterhin zitiert als: Brinckmann 1912

⁸⁰⁷Hugo Weidenhaupt: Bruno Schmitz und seine Stadtplanung für Düsseldorf, in: Düsseldorfer Hefte, 11. Jg., Düsseldorf 1966, Heft 9, S. 11-14. Hier zitiert nach: Clemens von Looz-Corswarem (Hg.): Hugo Weidenhaupt - Aus Düsseldorfs Vergangenheit. Aufsätze aus vier Jahrzehnten, Düsseldorf 1988, S. 448-451, hier S. 449f. Weiterhin zitiert als: Weidenhaupt 1966

scheinlich damit zusammen, daß im großen Rahmen für Düsseldorf die Verkehrswege noch nicht so festgelegt waren, und daß überhaupt mehr freie Fläche zur Verfügung stand als in dem größeren, überbauten Stadtgebiet Berlins. Die Trennung von Industrie- und Wohngebieten war vorgesehen, ebenso eine gute Durchgrünung der Stadt. Insgesamt plante Bruno Schmitz vier neue große Brücken, die einerseits die Stadtteile miteinander verbinden sollten und andererseits die Verbindungen zu den Fernstraßen herstellten. "Es ist das hohe Verdienst dieses preisgekrönten Entwurfes, den Charakter solcher Fernstraßen eingehend bestimmt und nachdrücklich darauf hingewiesen zu haben, daß sich Eisenbahnen, Schnellbahnen und Autostraßen der hohen Geschwindigkeit ihres Verkehrs wegen untereinander nahe stehen, während sie der viel geringeren Geschwindigkeit des Straßenverkehrs gegenüber ein fremdes Element darstellen. Darum sind allenthalben diese drei Schnellverkehrsmittel unmittelbar nebeneinander geführt, die Straßen dagegen an ihren notwendigen Kreuzungen über sie hinweg oder untendurch geleitet."⁸⁰⁸ Für die Gesamtausdehnung der Stadt, die bislang in Nord-Südrichtung sich entwickelt hatte, plante Bruno Schmitz eine Erschließung des östlichen Geländes und dessen enge Verbindung mit den Gebieten der Nord-Süd-Achse: "Sein Grundgedanke war, daß die Stadt sich bis dahin hauptsächlich in der Nord-Süd-Richtung entwickelt hatte und daß es dementsprechend notwendig sei, die im Osten und Südosten der Stadt gelegenen Stadtteile zu erschließen und durch eine Überwindung der ein starkes Hindernis bildenden Eisenbahnanlagen organisch mit den übrigen Teilen der Stadt zu verbinden. Der Umgestaltung der Bahnanlagen widmete er deshalb besondere Aufmerksamkeit und gab ihr eine weitgreifende und für die Umgestaltung der Stadt grundlegende Bedeutung. Er sah eine Erhebung des gesamten Hauptbahnhofes um 67 cm vor, um unter ihm hindurch eine Straße in Richtung Oberbilk führen zu können. (...) Einschneidende Veränderungen in der Innenstadt entwarf Schmitz besonders für den Bereich der Altstadt. Südlich des Burgplatzes sollte, genau in der Mitte zwischen Oberkasseler und der neu zu errichtenden >Kniebrücke<, ein großes Rathaus am Rheinufer entstehen mit einem mächtigen runden Turm, während im Anschluß an das Gebäude der Kunstakademie ein >Forum der Kunst< einen Platz am Rheinufer erhielt."⁸⁰⁹ Dieses neue Rathaus hatte aber laut Programm die historischen Teile des alten Gebäudes mit aufzunehmen. "Der Entwurf will mit dem neuen Rathaus für die vernachlässigte Hauptrheinfront der Stadt in einem hochragenden, wuchtigen Turmbau eine große Dominante gewinnen, dabei aber die Innenstadtseite des Rathauses mit großer Vorsicht in das alte Stadtbild und die umgebenden Straßen einfügen. Neben dem hervorragenden Bau des Rathauses ist der Bau einer Festhalle, eines Museumns und eines Theaters in Aussicht genommen, ein Moment, das für die Neugestaltung von Alt-Düsseldorf hervorragende Bedeutung gewinnen kann. Mit diesen Bauten wird für den

⁸⁰⁸Brinckmann 1912, S. 378

⁸⁰⁹Weidenhaupt 1966, (1988 S. 450)

Hofgarten eine Dominante zu gewinnen versucht. Vielleicht ist die Absicht nicht ganz erreicht, auch lassen sich Einwendungen gegen die Entwicklung des Rheinuferes machen."⁸¹⁰

Die wenigen Details lassen erkennen, daß Bruno Schmitz auch hier Ideen anderer Projekte einarbeitete (Abb. 703), die zum Teil dem Berliner Projekt entnommen sind ("Forum der Kunst") oder aber auf andere Entwürfe zurückgehen, wie z.B. die Festhalle, die eine Kombination des Mannheimer Rosengartens mit der Hannoveraner Stadthalle darstellt (Abb. 704). Man gewinnt den Eindruck, als ob die Fassaden glatter und noch "gespannter" sind als die des Berliner Entwurfs.

Abschließend sei Hugo Weidenhaupt noch einmal zitiert, der am Ende seines Artikels auf die Wirkung dieses Entwurfs und auf seinen Autor Bruno Schmitz, einen Sohn der Stadt Düsseldorf, zu sprechen kommt: "Viele seiner Ideen wurden von seinen Zeitgenossen als ideale Lösung angesehen, deren Verwirklichung aber kaum durchführbar erschien. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges ließ dann auch die Millionenstadt reine Planung bleiben. Bruno Schmitz hat wohl selbst nicht die Verwirklichung aller seiner Gedanken für durchführbar gehalten, hat er doch selbst einmal seinen Plan als >Anregung zur Erkenntnis von Möglichkeiten" bezeichnet. Wenn auch seine Planung für seine Vaterstadt eine Idee - nicht einmal auf dem Reißbrett, sondern nur im Skizzenbuch - geblieben ist, so hat er doch Anregungen gegeben, die in der gegenwärtigen Stadtplanung eine teilweise überraschende Nachwirkung zeigen."⁸¹¹

Freiberg in Sachsen, Dom, Rekonstruktion der Westfassade, 1911-1913 (Entwurf)

Am 28. November 1902 wurde der "Freiberger Dombauverein" gegründet. Diese Vereinsgründung war, wie vielerorts, Ausdruck des Bedürfnisses, einen historischen Bau zu sichern, zu reparieren oder aber neu zu gestalten. "Der Wunsch, daß der Westbau des Freiberger Domes ein besseres Ansehen erhalten oder durch einen Turmbau ergänzt werden möchte, ist schon sehr lange unter den Bürgern und Kunstfreunden der Stadt Freiberg lebendig." So hieß es am Anfang einer "Denkschrift"⁸¹², die sich mit der "Wiederherstellung" des Domes befaßte. Hier wird von einem im Jahr 1905 erlassenen Preisausschreiben berichtet, das aber keinen befriedigenden Ausgang gehabt habe. Die "Berliner Architekturwelt" erwähnt im Jahr 1908, daß ein Wettbewerb "zum Ausbau des Domes in Freiberg" stattgefunden habe, und

⁸¹⁰Brinckmann 1912, S. 381. Die Maßangabe von 67 cm, die eine Unterführung unter den Bahnhof ermöglichen sollte, wird nicht erläutert.

⁸¹¹Weidenhaupt 1966, (1988 S. 451)

⁸¹²Otto Eduard Schmidt: Der Dom zu Freiberg. Eine Denkschrift über seine Geschichte und die Frage seiner Wiederherstellung, Freiberg o. J. (1913?), S. 1 (=Mitteilungen des Freiberger Altertumsverein, Heft 48); weiterhin zitiert als: Schmidt 1913

daß Architekt Otto Schulz/Nürnberg den ersten Preis erhalten habe; drei zweite Preise seien außerdem verliehen worden.⁸¹³ Nachdem diese Wettbewerbe erfolglos geblieben waren, "wurden im Laufe des Jahres 1910 fünf der bedeutendsten Architekten Deutschlands aufgefordert, nach dem von der K. Kommission am 3. Dezember 1909 für diesen Fall gegebenen Grundsätze, >daß jedes Bauwerk unsrer Zeit auch künstlerisch ein Ausdruck derselben sein solle<, neue Entwürfe zu liefern."⁸¹⁴ Als Fachleute gehörten der Jury an: Geh. Hofrat Gurlitt/ Dresden, Stadtbaurat Rieß/Freiberg, Oberbaurat Scharenberg/Leipzig und Geh. Hofrat Prof. Dr. Friedrich von Thiersch/München. Dieses Kollegium tagte am 25. November 1911 und empfahl einstimmig dem Schmitzschon Entwurf zu Ausführung, da es dem Architekten in diesem Entwurf (Abb. 705) gelungen sei, "einen würdigen Abschluß für den Dom, eine Krönung des Stadtbildes, eine Bereicherung der Straßenbilder zu finden und zwar als einen reinen Ausdruck unserer Zeit und der Kunst unserer Tage."⁸¹⁵ Dombauverein und Kirchenvorstand sprachen sich ebenfalls für diesen Entwurf aus, aber es gab auch Gegenstimmen und Einwände. Die Einen hielten einen verändernden Neubau überhaupt für überflüssig, den Anderen erschien der Schmitzschon Entwurf als Widerspruch zu dem Grundgedanken des Dombaumeisters. Zur Klärung der historischen Situation und zur Klärung der komplizierten Situation verfaßte Otto Eduard Schmidt, ein Verfechter der Schmitzschon Idee, die hier zitierte Broschüre. Er kam zu dem Ergebnis, daß der Schmitzschon Entwurf sich an dem ehemaligen, wenn vielleicht auch unfertigen Aussehen des Westbaus orientiert habe. Die größere Höhe des neuzeitlichen Turmes entspräche aber sicher den Absichten der mittelalterlichen Baumeister, die meistens die Glockenstube über dem Dachfirst des Kirchenschiffes angebracht hätten. Man gelangte damals zur Überzeugung, daß der "Breitturm" im wesentlichen der im Mittelalter geplanten Fassade entsprach. Das Preisgericht empfahl jedoch, das Dach des Turmes steiler zu gestalten. Die klobige Proportionierung dieses Turms erscheint heute als nicht sehr gut passend, aber man sollte daraus nicht schließen, daß Bruno Schmitz mit der überkommenen Bausubstanz leichtfertig umgegangen sei. Bruno Schmitz' Entwurf war "der einzige, der das alte schlichte Portal und die darüber und daneben angebrachten drei großen Fenster unangetastet läßt."⁸¹⁶ Erstaunlich für den Verfasser der erwähnten Broschüre war die Tatsache, daß Bruno Schmitz "als er seinen Plan entwarf, die alten Bilder des Westbaues und die daraus sich ergebende Baugeschichte dieses Domteils nicht gekannt" hat, da "das betreffende Material noch nicht gesammelt war."⁸¹⁷ Es muß ungeklärt bleiben, warum sich Bruno Schmitz intensiv mit diesem Kirchenbau auseinandersetzte, aber während seines gesamten vorangegangenen Schaffens sich nie mit Kirchen-Architektur

⁸¹³BAW, 10. Jg., Berlin 1908, S. 319

⁸¹⁴Schmidt 1913, S. 1

⁸¹⁵Schmidt 1913, S. 2

⁸¹⁶Schmidt 1913, S. 16

⁸¹⁷Schmidt 1913, S. 17

beschäftigt hat oder sich an einem kirchlichen Wettbewerb beteiligt hat.⁸¹⁸ Bruno Schmitz muß diesem Auftrag einen besonderen Wert beigemessen haben, denn in der 1913 erschienenen Publikation Schliepmanns wird dieses Projekt immerhin mit sieben Abbildungen vorgestellt. Die wesentlichen Teile der mächtigen Fassade scheint Bruno Schmitz schon in den frühesten Entwürfen festgelegt zu haben. Über der durch eine Galerie abgeschlossenen Fassade erhebt sich ein breiter dreiachsiger Turm mit Walmdach, dem seitlich bis auf mittlere Höhe reichende Schulterbauten angesetzt sind. Die Wandfläche dieses westwerkartigen Turmaufbaus ist in ihrer Mitte durch schmale tief eingeschnittene Fensterbahnen gegliedert. Die segmentbogigen Fenster sind im oberen Abschluß mit einer Brüstung versehen, die einen horizontalen Akzent setzen. Über den Fensterbogen verläuft ein einfaches Gesims, über dem sich eine Attika. In der mittleren Achse ist eine Turmuhr angebracht, die zur Hälfte als kleiner Rundgiebel in die Dachfläche hineinragt. Alle folgenden Entwürfe sind als Variationen dieses ersten Entwurfes zu betrachten (Abb. 706). Die entscheidende Änderung ist in der Schließung der Fensterbahnen, der Tieferlegung der Uhr und einer das Blockhafte mehr betonenden Gestaltung des Turmhelms zu sehen. In dem Entwurf von 1913 (Abb. 707), sind statt der Fensterbahnen breite Putzblenden angebracht, die seitlich durch leicht vorspringende Mauerstücke, und oben durch einen Relieffries (mit Tieren?) abgeschlossen werden. Über dem Fries befindet sich eine rundbogiges Drillingsfenster. Möglicherweise rührt der große Maßstab und die mächtige und gedrungene Plastizität dieses Fassadenbaus daher, daß Bruno Schmitz diesen Bauteil auf die Fernsicht und die Stadtsilhouette berechnet hat. Zumindest hat Bruno Schmitz versucht, modern erfundene und "modern empfundene" Formen der vorhandenen historischen Architektur harmonisch anzufügen. Diese Art und Weise der Restaurierung, Rekonstruktion und Vollendung alter Bauten oder Bauteile beanspruchten auch andere Architekten für sich. Fast scheint es so, als ob Bruno Schmitz seiner Mitwelt zeigen wollte, daß er auch mit kirchlicher Architektur umzugehen verstehe.

Für Hans Schliepmann war es ganz klar, daß nur diese Art der Kirchnerneuerung wirklich modern sei: "Von besonderer Bedeutung für die künstlerische Denkweise von Bruno Schmitz ist sein Entwurf für die Vollendung des Domes in Freiberg in Sachsen. Mit Entschlossenheit macht er der Styl-Anempfinderei, die Jahrzehntelang (sic!) wie ein Alb auf unserer Architekturentwicklung lag, weil sogar bedeutende Männer lehrten: >Besser als die Alten können wir's doch nicht machen", ein Ende - Gegenwartsmenschen sollen wir sein im besten Sinne und an unsere Zeit glauben; nicht bis zur Täuschung kopieren, sondern schaffen! - Stolz und wuchtig gliedert Schmitz dem alten gotischen Bau seine modern empfundenen Massen an, und sie fügen sich willig, malerisch und harmonisch ihm an. Das Geschwätz von den allein seligmachenden Alten ist durch eine Tat der Schönheit endgiltig zum Schweigen gebracht. Selbst

⁸¹⁸Im Stadtarchiv Freiberg in Sachsen sind keine diesbezüglichen Unterlagen vorhanden.

über >Unkirchlichkeit der Formen< dürfen die Perrücken wenigstens nicht mehr im frohen Tageslicht wackeln! Ganz besonders verdient Würdigung, wie der Dom in seiner neuen Form im Stadtbilde steht, wie er es ohne Übertreibung gipfelt; breit, friedvoll, majestätisch und wieder ausgesprochen deutsch! Ist hier wahrhafte Überlieferung unseres Wesens nicht viel überzeugender weitergeführt als in unseren modernen Stadtsilhouetten, die mit dünnen gotischen Nadeln gefühllos gespickt sind? Wir sehen hier, wie für Schmitz - wie für jeden wahren Baukünstler - die Gestaltung des Städtebaues noch weit über der Schaffung des einzelnen Gebäudes steht."⁸¹⁹

Diese euphorische Schilderung überbewertet das "Gepräge des künstlerischen Geistes der neuen Zeit", das die Königliche Kommission für die neuen Teile der Fassade gefordert hat.⁸²⁰ Die Klotzigkeit und die Wucht, die Bruno Schmitz der Neuschöpfung des Turmes verliehen hatte, ohne die alten Ansichten des Domes zu kennen, veranschaulicht einen historischen Zustand des Gebäudes mehr, als es den Gegnern dieses Entwurfs bewußt war und auch noch ist: "Glücklicherweise unterblieb der von Gurlitt favorisierte klotzige Westturm, den Bruno Schmitz entworfen hatte, infolge des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges."⁸²¹ Der Versuch des Denkmal-Ausschusses von Freiberg, am Anfang des 20. Jahrhunderts neue Architektur zur Vollendung alter, unvollendeter Bauten nutzen zu wollen, war mutig, aber nicht erfolgreich.

Berlin, Königsplatz, Königliche Oper, 1912 (Entwurf)

Dieses Vorhaben eines Opernbau darf nicht mit dem bereits erwähnten Bau einer "Neuen Oper" verwechselt werden, den ein privater Unternehmer am Kurfürstendamm zu errichten gedachte, um vor allem durch die Aufführung der Wagnerschen Singspiele zu Geld zu kommen. Dieser Opernbau sollte am Königsplatz, als Gegenstück zum Reichstagsgebäude, entstehen. Zunächst dachte Kaiser Wilhelm daran, den Bau der "Königlichen Oper" ohne öffentlichen Wettbewerb zu vergeben. Im Jahr 1910 bereits wurden einige Architekten zu einem engeren Wettbewerb eingeladen, darunter auch z.B. Friedrich von Thiersch in München; die anderen Teilnehmer dieser ersten in der Literatur nicht erwähnten Konkurrenz konnte ich nicht ermitteln. "Äußerst ehrenvoll war für Thiersch die Einladung zu einem engeren Wettbewerb für den Neubau eines Königlichen Opernhauses in Berlin. Mit diesem Bau wollte Kaiser Wilhelm II. alles bisher dagewesene auf diesem Gebiet, vor allem die Pariser Oper Garniers, übertreffen. Der Bauplatz lag am Königsplatz, dem Reichstagsgebäude Wallots gegenüber. Die

⁸¹⁹Schliepmann 1913, S. IX

⁸²⁰Schmidt 1913, S. 17

⁸²¹Heinrich Magirius: Geschichte der Denkmalpflege: Sachsen. Von den Anfängen bis zum Neubeginn 1945, Berlin 1989, S. 129

Entwürfe mußten in der äußerst knapp bemessenen Zeit vom 30. August bis zum 1. Dezember 1910 fertiggestellt werden."⁸²² Möglicherweise war dieses ehrgeizige Projekt durch das Vorhaben des Fedor Berg am Kurfürstendamm angeregt worden, das ja mit seinen 2.700 Plätzen ebenfalls die Pariser Oper (2.150 Plätze), wohl auch in nationalistischer Absicht, überflügeln wollte. Ein weiterer Hinweis auf diesen Wettbewerb wird durch Bruno Schmitz in seinem Erläuterungsbericht zu dem "Groß-Berlin-Projekt" gegeben: "Der Königsplatz wird nach Norden zu durch ein neues Opernhaus geschlossen und soll einen mehr intimen Charakter erhalten, indem der Verkehr nicht mehr über ihn, sondern durch seitliche breite Verkehrswege an ihm vorbeigeführt wird."⁸²³ Über eine Beteiligung Bruno Schmitz' an diesem engeren Wettbewerb sind keine weiteren Hinweise vorhanden.

Im Jahr 1912 kam das ehrgeizige Projekt anscheinend wieder in Bewegung, auch jetzt wich der Kaiser nicht von seinem Wunsch eines engeren Wettbewerbs völlig ab. Der preußische Minister für öffentliche Arbeiten hatte sich mit den Vorständen des "Verbandes Deutscher Ingenieur- und Architekten-Vereine" und des "Bundes Deutscher Architekten" in Verbindung gesetzt, "und im Einverständnis mit ihnen folgende Architekten aufgefordert, auf Grund eines verallgemeinerten Programmes Entwurfsskizzen gegen ein Honorar von je 3.000 M. bis zum 21. Oktober 1912 einzureichen."⁸²⁴ Eingeladen wurden folgende Architekten:

Billing/Karlsruhe, Brurein/Berlin, Dülfer/Dresden, Fischer/München, Frentzen/Aachen, Lossow&Kühne/ Dresden, March/Berlin, Möhring/Berlin, Moritz/Köln und Bruno Schmitz. "Zugleich sind die Vorstände der genannte Architekten-Vereine ersucht worden, durch Anfrage bei den Einzelvereinen festzustellen, welche Mitglieder sich bereit erklären, Eine Entwurfsskizze unentgeltlich einzureichen."⁸²⁵ Eine 31 Mitglieder zählende Jury hatte in einer Vorauswahl zu klären, welche der 68 eingereichten Arbeiten sich an die Vorgaben gehalten hatten. "Hierzu gehört z.B., dass die Zahl der Zuschauerplätze (2.500) tunlichst gewahrt wird, dass die Möglichkeit der Verwertung seitlicher Restgrundstücke erhalten bleibt, sowie dass die Gesamtkosten von 12 Millionen nicht überschritten werden."⁸²⁶

Der Schmitzsche Entwurf (Abb.708-713) bezog die Bebauung der "Restgrundstücke" zumindest gestalterisch mit ein. Das Hauptgebäude mit einer großen Säulenstellung war mit den beiden identischen Fassaden der Nebengebäude, deren Fassaden durch Risalite mit Frontispiz betont wurden, durch gedeckte Laufgänge verbunden. Dominantes Motiv der Fassade des "Opernhauses" ist die siebenachsige Säulenstellung, deren acht sehr hohe Säulen ionischer

⁸²²Horst-Karl Marschall: Friedrich von Thiersch - Biographie, in: Ausstellungskatalog "Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus 1852-1921", München, Stadtmuseum, S. 33-52, hier S. 49 (=Ausstellungskataloge der Architektursammlung der Technischen Universität und des Münchner Stadtmuseum 1)

⁸²³Drei Jahrhunderte Baugeschichte in Berlin, Berlin o. J., Textband, S. VII, 205

⁸²⁴SchBZ, Band LIX, Zürich 1912, S. 358

⁸²⁵Ebenda

⁸²⁶SchBZ, Band LX, Zürich 1912, S. 261

Ordnung ein Gebälk tragen, das über den fünf inneren Interkolumnien einen ornamentierten Fries oder ein Inschriftenband enthält. Im Düsseldorfer Stadtarchiv ist eine Skizze erhalten, die für die Fassade eine Lösung mit (ungeschmücktem?) Dreiecksgiebel vorsieht (Abb. 714), aber in der endgültigen Ausarbeitung verzichtete Bruno Schmitz darauf, dieser Säulenstellung mit einem Giebel abzuschließen, optisch wird dessen Stelle durch die Dreiecksform des Dachwalmes eingenommen. Das Walmdach nimmt die Breite der fünf Mittelachsen ein, es fußt auf einer gefelderten Attika, die nach hinten gerückt ist. Die Spitze des Walms wird von einem kleinen Ausbau abgeschlossen, der als Sockel für eine Figur dient, eine Variante dieser Lösung ist in einer Skizze (Stadtarchiv Düsseldorf) festgehalten (Abb. 715). Den vor die Fassade gerückten Säulen entsprechen an der Rückwand hohe Pilaster. Bis in die Höhe des Fassadengebälk reichende seitliche Bauten führen das Pilastersystem jeweils zu drei Achsen weiter. In der Höhe der zu den Nebenbauten führenden Verbindungsgänge ist das Erdgeschoß durch ein Gesims von den darüber liegenden hohen durch eingestellte Viertelsäulen gerahmte Fenster getrennt. Die schlanke Proportionierung der Säulenstellung ionischer Ordnung könnte vom Mittelteil der Münchner Glyptothek Klenzes angeregt sein, die allerdings einen Dreiecksgiebel trägt. Das Motiv der einem Bau vorgelagerten Säulenstellung ohne Giebel hat Weinbrenner mit Säulen dorischer Ordnung bei der Fassade der Katholischen Stadtkirche in Karlsruhe angewandt.

Berlin-Nikolassee, Landhaus Bondi, 1912-1913

Diese Villa wurde von Schliepmann⁸²⁷ in das Jahr 1912 datiert (Abb. 716). Ein in der Berliner Plansammlung vorhandener Detail-Plan⁸²⁸ für eine "Deckenbildung" kann jedoch belegen, daß noch im Februar 1913 an den Plänen gearbeitet wurde (Abb. 717). Das Äußere dieses freistehenden "Landhauses" ist in schlichten Formen gehalten. Über einem Souterrain-Geschoß erheben sich zwei Vollgeschosse. Das Dach, aus zwei sich kreuzenden Satteldächern konstruiert, birgt ein weiteres Wohngeschoß, die Giebel sind durch Schindel verkleidet. Über einer abge-schrägten Ecke brachte Bruno Schmitz in der Dachzone einen originellen Austritt an. Die Straßenansicht wird durch einen dreiseitigen Erker über trapezförmigem Grundriß gegliedert. Der Erker ist aus der Fassadenmitte etwas nach links verschoben, so daß im Erdgeschoß eine halbrunde Terrasse und im ersten Obergeschoß darüber auf einer Stütze aufruhender Balkon Platz finden.

Von der ursprünglichen Innenausstattung ist ansatzweise ein Eindruck durch die bei Schliepmann wiedergegebene Ansicht der Diele (Abb. 718) zu gewinnen. Wie die Gestaltung

⁸²⁷Schliepmann 1913, Abb. S. 113 und S. 114

⁸²⁸Berlin, Plansammlung der TU, Inv. Nr. 16236

der Empfangshalle der Kunsthandlung Keller & Reiner, so verweist auch diese Gestaltung in ihrer sachlichen und edel-vornehmen Art auf Innenraumgestaltungen der Wiener Architektur.

Viersen-Dülken, Stadtpark, 1912-1913 (Entwurf)

Dieser Entwurf entstand in Zusammenarbeit mit dem Bruder Emil Schmitz, der an einem Wettbewerb zur Anlage und Gestaltung eines neuen Stadtparks der damals noch selbständigen Gemeinde Dülken teilnahm. Wie schon bei einigen anderen Gelegenheiten, entwarf Bruno Schmitz die größeren Gebäude und paßte sie in die gärtnerisch gestalteten Anlagen ein. In diesem Falle fertigte er für die "Restauration" einen Entwurf an. Eine Bleistiftzeichnung⁸²⁹ gibt eine Luftansicht des Gebäudes wieder (Abb. 719). Das an einer spitzwinkligen Wegekreuzung plazierte Gebäude besteht aus einem zentralen Bauteil über ovalem Grundriß, von dem zwei vierachsige Flügelbauten ausgehen. Der ovale Raum ist mit einem gestuften Kuppeldach abgeschlossen, die niedrigeren Flügelbauten tragen Satteldächer. Zwischen den Flügelbauten sind konzentrisch gestufte Terrassen angelegt, deren Mittelachse auf einen "Musik-Tempel" zuführt. In der Verlängerung der seitlichen Arme sind noch "Lauben" vorgesehen. Das an die Terrassenanlage anschließende Wiesenstück mit Teich wird durch Bäume mit Kastenschnitt eingefäßt. Die Komposition der Gesamtanlage erscheint recht originell und ist vielleicht als bewußtes Anspielen auf den Grundriß barocker Gebäude anzusehen, die vorgesehenen einzelnen Teile, wie z.B. Musikpavillon, Terrassen, Lauben mit Sitznischen und Promenaden, sind fast ein Konzentrat Schmitzscher "Restaurations"-Architektur zu nennen. Die Architektur des Gebäudes ist sehr einfach gehalten und erinnert in der reduzierten Formensprache durchaus an die größeren Bauten, die Bruno Schmitz in der Zeit ab ungefähr 1905 entwarf. Im großen und ganzen ähnelt das Gebäude den Saalbauten, die Bruno Schmitz für die "Kampfbahn" beim Leipziger Völkerschlachtdenkmal vorgesehen hatte.

Die Jahre 1913-1916

Die Mitarbeit am Entwurf für das Dülkener Stadtparkgelände und der Entwurf für das Landhaus Bondi sind die letzten erhaltene Einzelarbeiten Bruno Schmitz'. Die Arbeit am Völkerschlachtdenkmal, die sich bis Oktober 1913 hingezogen hat, war wohl der Hauptgrund dafür, daß er keine anderen größeren Arbeiten entwarf oder ausführte. Bei den "Erfurter Plänen", die Bruno Schmitz in dem Brief an den Architekten Wilhelm Engel (s.u.) erwähnte,

⁸²⁹Die 27 x 38 cm große Bleistiftzeichnung befindet sich in Privatbesitz.

könnte es sich vielleicht um das Projekt einer Stadthalle in Erfurt gehandelt haben.⁸³⁰ Im Anschluß an die Fertigstellung des Denkmals arbeitete Bruno Schmitz an Plänen für eine dem Völkerschlachtdenkmal angegliederte "Kampfbahn". Der zweite größere Komplex, der ihn auch nach 1913 und bis zu seinem Tod im Jahr 1916 beschäftigte, war die Gestaltung des Mannheimer Friedrichsplatzes. Hier wollte er das Denkmal für den Großherzog Friedrich von Baden und den Großbau des Reiß-Museums fertigstellen. Das Projekt einer Erweiterung der Festhalle "Rosengarten" wurde bis zu den Bauausführungsplänen entwickelt, aber nicht ausgeführt.

Der Beginn des Ersten Weltkriegs bedeutete auch für Bruno Schmitz eine Einschränkung seiner Arbeitsmöglichkeiten, was er in einem 1916 ausgestellten Zeugnis für seinen Mitarbeiter, den Architekten Wilhelm Engel erwähnte: "Der Architekt Wilhelm Engel aus Frankfurt am Main war vom 1. Mai 1914 bis zum 10. Februar 1916 auf meinem Atelier tätig. Er verläßt diese Stellung, da ich mich entschließen mußte, angesichts der schon seit Beginn des Krieges ruhenden Arbeiten mein Atelier aufzulösen. Herr Engel war an der Ausarbeitung der Pläne für das Reißmuseum in Mannheim und für eine "Kampfbahn" mit Saalbauten vor dem Völkerschlachtdenkmal in Leipzig, sowie anderen Arbeiten beschäftigt (...)." ⁸³¹ Wie aus dem Brief vom Februar 1916 an Wilhelm Engel hervorgeht, mußte Bruno Schmitz die Atelierarbeit auch aus gesundheitlichen Gründen weitgehend ruhen lassen. Aus dem Brief geht aber außerdem noch hervor, daß er begonnene Projekte, wie z.B. die erwähnten "Erfurter Pläne" ⁸³² in besseren Zeiten zu Ende führen wollte: "Sehr geehrter Herr Engel! Ich antwortete auf Ihre Depesche telegrafisch, daß ich auf ärztlichen Rat meine Tätigkeit längere Zeit einstellen muß. Ich werde mich Anfang nächster Woche in ein Sanatorium begeben und kann bis Ende dieses Jahres nichts tun. Die Arbeiten für das Reißmuseum sollen liegen bleiben, und für die Weiterführung der Kampfbahnpläne für Leipzig ist ebenfalls keine Aussicht vorhanden. Ich habe mich deswegen damit abgefunden, mein Atelier solange zu schließen, zumal ich tatsächlich gesundheitlich kaum in der Lage bin, vor Anfang nächsten Jahres wieder an geregelte Tätigkeit zu denken. Mit der Fertigstellung der Wettbewerbsentwürfe ist ja diese Zeit nicht auszufüllen, und so frage ich bei Ihnen an, ob Sie solange, bis meine Tätigkeit wieder beginnt, irgendwo in einem anderen Atelier Beschäftigung nehmen können. Da ohne meine Anwesenheit die Erfurter Pläne nicht gut weitergeführt werden können, wäre dies die beste Lösung. Ich nehme an, daß in manchen Ateliers doch jetzt Kräfte gebraucht werden, vielleicht bei der Stadt. Ich würde Ihnen auch die Empfehlung zu Geheimrat Hoffmann mitgeben. Auf alle Fälle

⁸³⁰Der Wettbewerb wurde 1910 ausgeschrieben, das Projekt ist jedoch nie zur Ausführung gelangt. Im Erfurter Stadtarchiv sind keine Unterlagen vorhanden, die eine Beteiligung Schmitz' an diesem Projekt belegen. Freundlicher Hinweis durch Herrn Stadtarchivdirektor Fischer/Erfurt.

⁸³¹Bruno Schmitz, Zeugnis vom 23. Februar 1916 für Wilhelm Engel, Stadtarchiv Düsseldorf, Nl 21.

⁸³²Im Stadtarchiv Erfurt befinden sich keine Unterlagen, die nähere Aufschlüsse über dieses Projekt zuließen.

möchte ich Sie bei einsetzender Tätigkeit wieder engagieren und zwar, wie ich Ihnen schon sagte, in einer dauernden und hervorragenden Stellung als Atelierleiter."⁸³³

Kriegs-Denkmal 1914-1916 und Stellungnahme zu Krieger-Denkmalern, 1915

Von den Entwurfsarbeiten, die Bruno Schmitz für ein "Kriegs-Denkmal" anfertigte, hat sich nichts erhalten. Der einzige Hinweis darauf wird in dem kleinen Katalog⁸³⁴ der "Gedächtnisausstellung für Bruno Schmitz", die 1916 von der "Vereinigung Berliner Architekten" im Ausstellungshaus "Keller & Reiner" veranstaltet wurde, gegeben. Unter Punkt 22 ist der "Entwurf für ein Kriegsdenkmal 1914/17" (sic!) aufgeführt. Die Datierung legt den Beginn dieser Entwurfsarbeiten noch in das Kriegsjahr und läßt (trotz der fehlerhaften Angabe) den Schluß zu, daß sich Bruno Schmitz mit diesem Denkmal bis zu seinem Tode beschäftigte. Während der >arbeitslosen< Kriegsjahre betätigte sich Bruno Schmitz auch theoretisch auf dem Gebiet des Denkmalbaus. In einem Empfehlungsschreiben für seinen Bruder Emil Schmitz, das Bruno Schmitz am 27. Dezember 1915 an den Düsseldorfer Akademiedirektor Fritz Röber schickte, äußerte sich Bruno Schmitz ausführlich zu historischen Krieger-Denkmalern und künftigen "Kriegs-Denkmalern". Mit dem Zitat dieser Stellungnahme⁸³⁵, beschließe ich die Werkdarstellung des Architekten Bruno Schmitz: "Der Minister der öffentlichen Arbeiten wünscht von der Königlichen Akademie der Künste und der Akademie des Bauwesens eine Kundgebung mit dem angestrebten Zwecke, zu verhüten, daß unwürdige und unkünstlerische Kriegs-Denkmalern entstehen. In dieser Angelegenheit war ich Berichterstatter, und habe eine möglichst weitgehende Propaganda in ganz Deutschland hierfür, namentlich aber auch die Mitwirkung sämtlicher Akademien und sonstigen Kunstinstitute empfohlen. - Wie Sie wohl wissen, lag die Errichtung von Krieger-Denkmalern nach dem 70er Krieg in den Händen der volkstümlichen Vereine, hauptsächlich der Kriegervereine. Nun sind, wie ich feststellen konnte, vor dem Kriege 3 Millionen ehemaliger Soldaten in 32.438 Kriegervereinen im Kyffhäuserbund vereinigt. Aus dem Munde der Vorsitzenden des großen Kyffhäuserbundes habe ich erfahren, was übrigens auch ohne Weiteres klar ist, daß man nach Beendigung des Krieges mit einem außerordentlichen Anschwellen des Kriegervereinswesens rechnet. Nachdem man den Paragraph nicht mehr aufrecht erhalten kann, wonach Sozialdemokraten vom Kriegervereinswesen ausgeschlossen sind, rechnet man damit, die größte Zahl aller

⁸³³Brief Bruno Schmitz' vom 17. Februar 1916 an Wilhelm Engel, Stadtarchiv Düsseldorf, Nl 21.

⁸³⁴Ausstellungskatalog "Gedächtnis-Ausstellung für Bruno Schmitz 1958-1916, veranstaltet von der Vereinigung Berliner Architekten, Ortsgruppe Groß-Berlin des Bundes Deutscher Architekten", Berlin 1916, s. p. (S. 12)

⁸³⁵Dieser Brief Bruno Schmitz' an Fritz Röber vom 27. Dezember 1915 befindet sich im Besitz von Herrn Dr. E. Schmitz-Hillebrecht.

Mitkämpfer in den Kreigerverein zusammen zu schließen. Hiernach kann man sich eine Vorstellung davon machen, welche Ueberflutung mit geschmacklosesten Denkmalen uns bevorsteht, wenn hiergegen nicht energisch Front gemacht wird. Man muß sich diese fürchterlichen Kriegerdenkmäler vorstellen, die in Deutschland nach 70 allenthalben entstanden sind, nicht zur Ehre der Kunst und des Vaterlandes. Sicherlich hat die Kunst in Deutschland seit dem deutsch/französischen Kriege Fortschritte gemacht, und, wenn es auf die Künstler ankäme, könnte man mit einigen guten Hoffnungen in die Zukunft blicken, aber die Errichtung dieser Denkmäler liegt nicht bei den Künstlern, sondern in den Händen des Volkes, namentlich der Kriegervereine, und es ist ebenso richtig, daß das Kunstverständnis des Volkes in Deutschland mit der Entwicklung der Kunst keineswegs gleichen Schritt gehalten hat, im Gegenteil, wir müssen uns darüber klar sein, daß die Volksseele fast gar keine Verbindung mehr mit der Welt der Kunst hat, und daß das nach Beendigung des Krieges mindestens nicht besser wird. - Ich halte es nun für fraglich, ob die beabsichtigten Kundgebungen sämtlicher Kunstakademien Deutschlands irgend einen Eindruck auf das Volk machen, aber sie dienen doch den Behörden als Unterlage für weitere Maaßnahmen. In Bayern hat man bekanntlich schon ganz zu Anfang des Krieges eine königliche Verordnung erlassen, wonach jedwede Errichtung von Kriegerdenkmälern während des Krieges einfach verboten ist. Man sollte so etwas auch in den übrigen Bundesstaaten erreichen können. Wenn das möglich ist, und ich glaube es, wäre ein großer Schritt geschehen. Dies vorzubereiten, sind also die Kundgebungen der Akademie. Ich meine aber, wir müßten weitergehen und direkte Gesetzesbestimmungen fordern, wonach alle Denkmäler einem künstlerischen Beurteilungsausschuß unterliegen sollen. Solche Ausschüsse müßten in allen Staaten, in allen Provinzen und Kreisen, wo dies möglich ist, gebildet werden, und die Akademien dürften die gegebenen Organe hierfür sein. Der >Kulturbund deutscher Gelehrter und Künstler< hat sich dasselbe Ziel gesetzt, und Sie werden auch von dieser Seite demnächst etwas hören. Ich wollte Sie schon auf diese kommenden Dinge aufmerksam machen; wahrscheinlich haben Sie auch schon von den Bestrebungen gehört, und Sie werden viel zu deren Verwirklichung beitragen können."

III Zusammenfassung

Bruno Schmitz begann seine künstlerische Ausbildung als Schüler der Düsseldorfer Akademie. Er besuchte dieses Institut, um Maler zu werden. Da sein künstlerisches Talent von seinen Eltern erkannt und unterstützt wurde, konnte er die Akademie besuchen, um eine Ausbildung als Maler zu erhalten. Nach kurzer Zeit wechselte er auf Anraten des Vaters in die Architekturklasse der Akademie über. Der Unterricht an der Düsseldorfer Akademie war in erster Linie auf Architekturgeschichte und auf Formenlehre ausgerichtet, weniger auf die Vermittlung von technisch-konstruktivem Ingenieurwissen. Das nötige technische Wissen eignete sich Bruno Schmitz durch Mitarbeit in den Ateliers von Riffart, Raschdorf, Kyllmann & Heyden. Zunächst arbeitete er neben dem Studium in diesen Architekturbüros, entschied sich aber schon am Anfang seines Studiums dazu, die Akademie zu verlassen.

Nachdem er in der internationalen Konkurrenz um das Vittorio-Emanuele-Denkmal in Rom erfolgreich abgeschnitten hatte, war es für ihn keine Schwierigkeit, in die Firma des Düsseldorfer Ingenieurs Otto van Els einzutreten. Während dieser Zeit, in den achtziger Jahren, beteiligte Bruno Schmitz sich an großen und kleinen Wettbewerben. Dabei gelang es ihm häufig, eine Auszeichnung zu erlangen, aber nur in wenigen Fällen wurde ihm auch die Ausführung übertragen.

Es ist davon auszugehen, daß auch die während der gemeinschaftlichen Arbeit mit dem Ingenieur Otto van Els, und später auch mit dem Architekten August Hartel, die in der jeweiligen Firma angefertigten Entwürfe zumindest in der Ausfertigung auf Bruno Schmitz zurückgehen. In den Entwürfen jener Zeit griff Bruno Schmitz die Architektur der Spätrenaissance und des Barock auf. Seine Entwürfe sind mit Bravour gezeichnet, und so konnte ihn auch gelegentlich der Vorwurf treffen, daß die Meisterschaft seiner Zeichnungen von architektonischen Mängeln abgelenkt und die Preisträger sozusagen ästhetisch überrumpelt habe. Doch wurde dieser Vorwurf auch gegen viele seiner Kollegen erhoben. In der ersten Hälfte der achtziger Jahre, als Bruno Schmitz sich noch um Aufträge bemühen mußte, unternahm er häufig Reisen, deren Stationen aber durch schriftlichen Quellen nur in ganz wenigen Ausnahmen feststellbar waren. Meistens standen diese Reisen, die ihn z. B. nach Frankreich, Belgien, Österreich und Italien führten im Zusammenhang mit den Wettbewerben. In jedem Falle verschaffte er sich auch auf diese Art eine große Kenntnis historischer und zeitgenössischer Architektur. Auch in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre gelang es Bruno Schmitz, Wettbewerbe erfolgreich zu beenden und dadurch auch seinen Bekanntheitsgrad zu steigern. Schon für diese frühe Zeit ist sein Interesse zu bemerken, seine künstlerischen Qualitäten auch durch das Entwerfen von Möbeln sowie anderen Gebrauchs- und Einrichtungsgegenständen, z. B. von Klavieren, unter Beweis zu stellen.

Der zweite Erfolg Bruno Schmitz' in einem internationalen Wettbewerb um ein großes Monument (Bürgerkriegs-Denkmal in Indianapolis), konnte seinen Ruf als Spezialist für die Gestaltung von Platzanlagen und Denkmälern festigen. Bereits in diesem Entwurf deutete sich an, daß Bruno Schmitz einen wichtigen Beitrag in der Diskussion um das Aussehen großer Denkmäler zu leisten imstande war. Die zentrale Frage dieser Auseinandersetzung über die Denkmalform war, ob die Architektur oder die figürliche Skulptur das angemessene Medium für "große" Denkmäler sei. Die Leistung Bruno Schmitz' ist darin zu sehen, daß er in seinen folgenden Denkmalbauten und -entwürfen Lösungen suchte, die von der abbildhaften figürlichen Darstellung absahen und in der plastischen Durchbildung der Architektur ein meist wichtig wirkendes Mal als geformtes Zeichen mit der natürlichen Landschaft in Beziehung setzte, wobei die porträtartige Darstellung des zu Ehrenden meist eine untergeordnete oder eingeordnete Rolle spielte. Sein größter Denkmalbau, das Völkerschlachtdenkmal im Leipzig, hat die Grenzen des Möglichen erreicht und zumindest in den Augen manches Zeitgenossen auch überschritten. Die sehr konträre Beurteilung gerade dieses riesigen zeichenhaften Mals durch die Zeitgenossen trug mit dazu bei, dieses eine Denkmal, an dem Bruno Schmitz über fünfzehn Jahre intensiv gearbeitet hat, als das herausragende Beispiel für die Qualität (resp. Nicht-Qualität) der Schmitzschen Architektur anzusehen. Diese einengende Sichtweise bestimmt bis heute weitgehend die Einschätzung des Architekten und seines Werks. Die vorliegende Arbeit möchte durch die im wesentlichen der Chronologie folgende Darstellung der einzelnen Bauten bzw. Entwürfe den Blick auf das gesamte Werk des Architekten lenken, ohne seiner Architektur kritiklos Lob zu zollen. Erst durch den nicht eingeeengten und unverstellten Blick wird es möglich, die Bauten und Entwürfe Bruno Schmitz' differenziert zu bewerten. Erst dadurch kann man ihn auch z. B. als versierten Entwerfer von Einrichtungen moderner Art kennenlernen. Neben den späten Wohnhäusern ist hier die Mannheimer Bautengruppe zu erwähnen, deren wichtigster Bestandteil, die Festhalle "Rosengarten" zwischen 1899 und 1903 ausgeführt wurde. In diesen Jahren begann Bruno Schmitz, sein Werk von den bestimmenden Formen barocker Architektur zu befreien. Zwar ist die Gesamterscheinung und Massengliederung der Baukörper noch der Formensprache barocker Baugestaltung verpflichtet, doch ist Bruno Schmitz im Vergleich zu dem Entwurf in den Einzelformen sehr weit von möglichen historischen Vorbildern abgewichen. Besonders in einigen Details ist die Nähe zum Jugendstil spürbar, doch eine regelrechte und umfassende Anverwandlung im Sinne dieser "Jugend"-Bewegung ist bei der Mannheimer Bautengruppe nicht zu konstatieren. Mit dem Entwurf für den Düsseldorfer Ausstellungspavillon aus dem Jahr 1902 verhält es sich anders. Hier schien Bruno Schmitz offensichtlich demonstrieren zu wollen, daß er durchaus in der Lage war, Entwürfe z. B. im Sinne des Wiener Jugendstils anzufertigen. Dieses Interesse an "Jugendstil"-Architektur blieb auf diesen Entwurf für eine zeitweilige Architektur beschränkt.

Die Bauten der folgenden Jahre zeigen nun einen voll ausgeprägten eigenen Stil, wobei eine zunehmend stärker werdende Tendenz zur Vereinfachung und Glättung in der Fassadenbildung festzustellen ist. Dabei, so scheint es, sind die Fassaden als Ergebnis einer kontrollierten Beruhigung anzusehen, sie scheinen den Volumina der Baukörper übergespannt zu sein. Die ausgewogene Ruhe des Klassizismus hat Bruno Schmitz dennoch nie angestrebt, er versuchte - und das war am ehesten bei den Denkmälern möglich - das Plastische der Architektur erkennbar werden zu lassen. Auch wenn die von Bruno Schmitz benutzten Weg nicht in "die Moderne" einmündeten, so ist dennoch seinem Werk große Eigenwilligkeit und Originalität zuzusprechen, mit welcher der Architekt immer wieder an die Grenzen der Tradition gelangen konnte, ohne sie selbst überschreiten zu können.

Die Leistungen des Architekten Bruno Schmitz wurden auch von Zeitgenossen benannt, die ein abwägenderes Urteil als z.B. Hans Schliepmann fällen konnten. In einem der vielen Nachrufe auf Bruno Schmitz war zu lesen: "Als Städtebauer hat sich Bruno Schmitz besonders in Mannheim betätigt. Der Friedrichsplatz mit dem Rosengarten ist eine der monumentalsten Stadtanlagen des modernen Deutschlands, wenn man sich heute auch im Einzelnen mit den überladenen, namentlich mit einer barocken Plastik allzureich geschmückten, Fassaden nicht mehr ganz einverstanden erklären kann. Sein reifstes Werk aber steht in Berlin; es ist die Fassade des Weinhauses "Zum Rheingold" in der Bellevuestraße. Es ist vielleicht die schönste Fassade der modernen deutschen Architektur überhaupt. Schmitz hat hier die Anregungen, die besonders von Messel und seinem Wertheimbau ausgingen, aufgegriffen, aber völlig selbständig im Geiste seiner Kunst weiter gebildet. So hat er jeden einseitigen Vertikalismus - man nennt ihn jetzt häufig gotisch - vermieden, gerade das Beruhigende des horizontal sehr stark betonten Mittelgeschosses wirkt äußerst wohltuend, und in dem Hinübergreifen der großen Saalfenster in das Dach hat er ein sehr heikles Problem, aus der Not eine Tugend machend, geradezu bewundernswert gelöst. Ein anderes treffliches Großstadthaus von ihm steht in der Friedrichstraße. Die Entwürfe für das Stuttgarter Hoftheater waren meisterhaft in der ruhigen Wirkung ihrer ganz reserviert-vornehmen Architektur, so daß man den Schöpfer der überwichtigen Kaiserdenkmäler gar nicht wiederzuerkennen glaubte. Persönlich war Schmitz, der aus Düsseldorf stammte - er begann seine Studien auch auf der dortigen Akademie - ein liebenswürdiger Mensch, und wer ihm einmal nahe getreten, wird den schönen Mann mit dem prachtvollen Künstlerkopf so leicht nicht vergessen."⁸³⁶

Die vorliegende Arbeit hätte ihr Ziel schon erreicht, wenn künftig - mit dem Blick auf das gesamte Werk des künstlerischen Architekten Bruno Schmitz - Formulierungen wie die folgende nicht mehr möglich wären:

⁸³⁶Carl Anton Piper: Bruno Schmitz. In: Hamburger Nachrichten vom 28. April 1916

"Die Architekten hatten oft mit dem Politischen nicht allzuviel im Sinne, ein gewisser Bruno Schmitz baute die Denkmäler am Deutschen Eck, auf dem Kyffhäuser, in Leipzig und zugleich Denkmäler in den USA. Für das Viktor-Emanuel-Denkmal gewann er den ersten Preis."⁸³⁷

Denkmäler in Wort und Bild. Berlin u. J. (1906)

All, Theodor: Der Wettbewerb um die Bekrönung des Platzes des Wasserturms in Mannheim. In: Centralblatt der Bauverwaltung, 6. Jg., Berlin 1906, S. 104-108

Andrés, Erik: Nordiska Museet - arkitektförslag och modell för. In: Festskrift Nordiska Museet och Svenska Arkitekt. Stockholm 1907, S. 21-27

Anward, Oskar: Der Streit um das Bismarck-Nationaldenkmal. In: Moderne Kunst, 26. Jg., Berlin 1911, S. 2

Arnazaki, Gerhard: "... und wann wir wieder infusen". Die politische Funktion von Kriegerdenkmalen. Hamburg 1966

Arnold, Karl: Denkmaltopographie als Programm und Politik. Studien zur Denkmalgeschichte. In: Hst. Ehrhardt/Watzenich, Stephan (Hg.): Kunstverwaltung, Denk- und Denkmal-Politik im Kaiserreich. Berlin 1911, S. 143-190

Arnold, Monika: Die Gedächtnis-Kaiserpfalz als Nationaldenkmal. Eine topographische Untersuchung. Hildesheim 1976

Arnold, Monika: Die Kyffhäuser-Denkmal. Ein Beitrag zur politischen Topographie des Deutschen Kaiserreiches. In: Walter/Lübbers-Jurtsch, Walter/Lübbers-Jurtsch (Hg.): Kunstgeschichte, Band XI, Köln 1978, S. 75-127

Arnold, Monika: Eine, vom Kaiser gelehrt. Ein Beitrag zur Denkmalgeschichte der Wilhelminischen Zeit. In: Ausstellungskatalog "Mittel und Meeres der Kunst um in der 100. Geburtstag, Bild als Wille". Hannover, Wilhelm-Busch-Museum, 7. Oktober bis 16. Dezember 1984 (u. a. (u. a.)) S. 425-449

Arnold, Monika: Die Kaiserdenkmale im Bereich Zeigern. Eine topographische Untersuchung. Berlin 1970

Arnold, Monika: Kaiserdenkmale. Ein Beitrag zur Denkmalgeschichte. In: Hst. Hans Jürgen Grottel: Waffelreisen der Kaiser. Paderborn 1977, S. 43-88

Bachmann, Rudolf: Die Volkergedächtnis. Das Volkergedächtnis und sein Erbe. Leipzig 1933

Bachmann, Rudolf: Die Volkergedächtnis-Denkmal in Leipzig. Das Deutsche Kaiserreich - das Denkmal, seine Entstehung und seine Wirkung. Auf Grund authentischer Quellen im Auftrag des Deutschen Kaiserreiches von H. B. Leipzig 1914 (und Leipzig 1917)

Bartmann, Dominik: Berlin offiziell - Kunst und Kunstpolitik unter Wilhelm II. In: Ausstellungskatalog "Berlin um 1900". Berlin: Akademie der Künste, 9. September bis 28. Oktober 1984, S. 183-202

⁸³⁷Thomas Nipperdey: Nationaldenkmäler und wir, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 173 vom 30./31. Juli 1977, S. 79

LITERATUR

Abshoff, Fritz W.: Deutschlands Ruhm und Stolz. Unsere hervorragendsten vaterländischen Denkmäler in Wort und Bild. Berlin o. J. (1904)

Alt, Theodor: Der Wettbewerb um die Bebauung des Platzes am Wasserthurm in Mannheim. In: Centralblatt der Bauverwaltung, 6. Jg., Berlin 1896, S. 104-105

Andrén, Erik : Nordiska Museet - arkitektävlingen och museibyggget. In: Fataburen. Nordiska Museet och Skansens Årsbok, Stockholm 1967, S. 31-42

Anwand, Oskar: Der Streit um das Bismarck-Nationaldenkmal. In: Moderne Kunst, 26. Jg., Berlin 1911, s. p.

Armanski, Gerhard: ". . . und wenn wir sterben müssen". Die politische Ästhetik von Kriegerdenkmälern. Hamburg 1988

Arndt, Karl: Denkmaltopographie als Programm und Politik. Skizze einer Forschungsaufgabe. In: Mai, Ekkehard/Waetzoldt, Stephan (Hg.): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich. Berlin 1981, S. 165-190

Arndt, Monika: Die Goslarer Kaiserpfalz als Nationaldenkmal. Eine ikonographische Untersuchung. Hildesheim 1976

Arndt, Monika: Das Kyffhäuser-Denkmal. Ein Beitrag zur politischen Ikonographie des Zweiten Kaiserreiches. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XL, Köln 1978, S. 75-127

Arndt, Monika: Ehre, wem Ehre gebührt? Karikaturen zur >Denkmalsinflation< der wilhelminischen Zeit. In: Ausstellungskatalog "Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe", Hannover, Wilhelm-Busch-Museum, 7. Oktober bis 16. Dezember 1984 (u. a. Orte), S. 431-440

Arndt, Monika: Die "Ruhmeshalle im Berliner Zeughaus. Eine Selbstdarstellung Preußens nach der Reichsgründung. Berlin 1985

Arnold, Heinz Ludwig: Patriotismus westfälisch. Die Porta Westfalica. In: Koch, Hans Jürgen (Lektorat): Wallfahrtsstätten der Nation. Frankfurt 1971, S.83-88

Bachmann, Eduard: Die Völkerschlacht. Das Völkerschlachtdenkmal und sein Erbauer Clemens Thieme. Leipzig 1938

Bachmann, Reinhold: Das Völkerschlacht-Denkmal in Leipzig. Der "Deutsche Patriotenbund", das Denkmal, seine Entstehung und seine Eigenart. Auf Grund urkundlicher Quellen im Auftrage des Deutschen Patriotenbundes neu bearbeitet von R.B. Leipzig 1924 (und Leipzig 1937)

Bartmann, Dominik: Berlin offiziell - Kunst und Kunstpolitik unter Wilhelm II. In: Ausstellungskatalog "Berlin um 1900". Berlin, Akademie der Künste, 9. September bis 28. Oktober 1984, S. 183-209

- Bartmann**, Dominik: Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich. Berlin 1985
- Bartsch**, Helmut/**Walter**, Friedrich (Hg.): Mannheim. Stuttgart 1922 (=Deutsche Städte)
- Baum**, Julius: Darstellungen aus der germanischen Götter- und Heldensage in der nordischen Kunst. Zürich 1950
- Becher**, Bernhard und Hilla: Die Architektur der Förder- und Wassertürme. München 1971 (=Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 13)
- Beenken**, Hermann: Der Historismus in der Baukunst. In: Historische Zeitschrift, Band 157, 1938, S. 27-68
- Beenken**, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst, Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft. München 1944
- Behne**, Adolf: Die Wiederkehr der Kunst. Leipzig 1919
- Behrendt**, Walter Curt: Bruno Schmitz. In: Centralblatt der Bauverwaltung. 36. Jg., Berlin 1916, S. 257-258
- Behrendt**, Walter Curt: Bruno Schmitz. In: Kunst und Künstler, 14. Jg. 1916, S. 460
- Behrendt**, Walter Curt: Das Hochhaus. In: Kunst und Künstler, 22. Jg. 1924, S. 175-239
- Benevolo**, Leonardo: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, 2 Bände, München 1978 (Erstauflage Bari 1960)
- Berg**, Gösta : Artur Hazelius utländska museistudier. In: Fataburen. Nordiska Museet och Skansen Årsbok, Stockholm 1967, S. 23-30
- Berger**, Louis : Der alte Harkort. Ein westfälisches Lebens- und Zeitbild. Leipzig 1890
43. **Bericht** über das Museum Francisco-Carolinum. Linz 1885 (Berichtsjahr 1884)
44. **Bericht** über das Museum Francisco-Carolinum. Linz 1886 (Berichtsjahr 1885)
- Beringer**, Joseph August: Hermann Volz. Sein Leben und Schaffen. Karlsruhe 1923
- Berlin** und seine Bauten, hrsg. vom Architekten-Verein zu Berlin und der Vereinigung Berliner Architekten, Band I: Ingenieurwesen. Berlin 1896
- Birkner**, Othmar: Bauen und Wohnen in der Schweiz 1850 - 1920. Zürich 1975
- Bischof**, Heinz: Karlsruhe in alten Ansichtskarten. Frankfurt 1978
- Bischoff**, Eugen /**Meyer**, Franz Sales (Hg.): Die Festdekoration in Wort und Bild. Leipzig 1897
- Bloch**, Peter: Bemerkungen zu Berliner Skulpturen des 19. Jahrhunderts. In: Preußisches Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 8, Berlin 1970, S. 162-190

Bloch, Peter/Grzimek, Waldemar: Das klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1978

Bock, Heinz: Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal und die Porta Westfalica. Dortmund o. J.

Böckmann, W. /Schmitz, Bruno: Die deutschen Nationalfeste und der Kyffhäuser als Feststätte. Vorträge gehalten in der konstituierenden Versammlung des Ausschusses für deutsche Nationalfeste. Berlin 1897

Börsch-Supan, Eva und Helmut/Kühne, Günther/ Reelfs, Hella: Berlin. Kunstdenkmäler und Museen. Stuttgart 1977 (=Reclam's Kunstführer, Deutschland, Band VII)

Böttger, Peter: Das politische Denkmal. Kristallisationspunkt gesellschaftlicher Leitvorstellungen und Ideologien vergangener Zeiten. In: Denkmalpflege in der Bundesrepublik Deutschland. Geschichte, Organisation, Aufgaben, Beispiele. Ein Beitrag zum Europäischen Denkmalschutzjahr 1975. Heinz Moos Verlag, München 1974, S. 114-117

Boniver, Denis: Der Zentralraum. Studien über Wesen und Geschichte. Stuttgart 1937

Bormann, Rudolf : Die Ausgrabungen in Pergamon. In: Centralblatt der Bauverwaltung, 2. Jg., Berlin 1882, S. 106-108

Bothe, Rolf: Burg Hohenzollern. Von der mittelalterlichen Burg zum nationaldynastischen Denkmal im 19. Jahrhundert. Berlin 1979

Bott, Gerhard (Bearb.): Kunsthandwerk um 1900, Jugendstil, art nouveau, modern style, nieuwe kunst. Darmstadt 1965

Bott, Gerhard: Der Wettbewerb für einen Museumsneubau in Darmstadt 1891. In: Deneke, Bernward/Kahsnitz, Rainer (Hg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge eines Symposiums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. München 1977, S. 193-204 (=Studien zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 39)

Bracker, Jörg: Michel kontra Bismarck. Dokumentation einer Gigantomachie des Klassenkampfes in Hamburg des Jahres 1906. In: Manfred Sack (Red.): Zurück in die Zukunft. Kunst und Gesellschaft von 1900 bis 1914, Hamburg 1981, S. 10-17

Brackert, Helmut: Nibelungenlied und Nationalgedanke - Zur Geschichte einer deutschen Ideologie. In: Mediaevalia Litteraria. Festschrift für Helmut de Boor. München 1971

Bredt, Friedrich W.: Das steinerne Grabmal. Elberfeld 1910

Breuer, Robert: Franz Metzner. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Band XXI, Darmstadt 1907/1908, S. 248-259

Brinckmann, Albert Erich: Platz und Monument. Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit. Berlin 1908

Brinckmann, Albert Erich: Aufstellung von Monumental-Plastik. Ein Kapitel zum künstlerischen Städtebau. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Band XXIV, Darmstadt 1909, S. 281-297

Brinckmann, Albert Erich: Groß-Düsseldorf. Eine Besprechung des ersten preisgekrönten Entwurfs. In: Die Rheinlande, Band 22, Düsseldorf 1912, S. 377-381

- Bringmann, Michael:** Studien zur neuromanischen Architektur in Deutschland. Phil. Diss. Heidelberg 1968
- Bringmann, Michael:** Friedrich Pecht (1814-1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900. Berlin 1982
- Bringeus, Nils-Arvid :** Artur Hazelius och Nordiska Museet. In: Fataburen. Nordiska Museet och Skansens Årsbok, Stockholm 1972, S. 7-30
- Brix, Michael/ Steinhäuser, Monika (Hg.):** "Geschichte allein ist zeitgemäß". Historismus in Deutschland. Gießen 1978
- Broicher, Ernst Jakob:** Das Kaiser Wilhelm-Denkmal auf Hohensyburg. Festschrift aus Anlaß der Enthüllung dieses Denkmals. Essen 1901
- Brüning, Adolf:** Villa Stollwerck. In: Berliner Architekturwelt, 5. Jg., Berlin 1903, S. 149-178
- Brüning, Adolf:** Bruno Schmitz und der Rosengarten in Mannheim. In: Berliner Architekturwelt, 6. Jg., Berlin 1904, S. 145-178 (Text S. 145-148)
- Brun, Carl (Red.):** Schweizerisches Künstler-Lexikon. Band 2. Frauenfeld 1902
- Buchner, W.:** Deutsche Ehrenhalle. Die großen Männer des deutschen Volkes in ihren Denkmälern. Darmstadt 1892
- Buddensieg, Tilmann (Hg.):** Villa Hügel. Das Wohnhaus Krupp in Essen. Berlin 1984
- Buls, Charles:** Aesthetik der Städte. Gießen 1898 (2. Auflage)
- Busch, Karl:** Das Nibelungenlied in deutscher Geschichte und Kunst. München 1934 (=Die Kunst dem Volke, Nr. 81)
- Busse, Hermann Eris:** Mannheim. Freiburg 1927 (=Badische Heimat, 14. Jg. 1927)
- Caroli Michael/Schadt, Jörg:** Mannheim um 1900 - eine stadtgeschichtliche Skizze. In: Ausstellungskatalog "Jugendstil (und) Architektur um 1900 in Mannheim". Mannheim 1985, S. 9-31
- Cohen, Walter:** Malerei und Skulptur der Rheinprovinz im 19. Jahrhundert. 1815 - 1915. 2 Bände, Köln 1917
- Collins, Peter:** Changing Ideals in Modern Architecture. 1750-1950. London 1965
- Collins, Roseborough George/ Crasemann-Collins, Christiane:** Camillo Sitte and the birth of modern city planning. London 1965 (=Columbia University Studies in art history and archeology, Nr. 3)
- Cornell, Elias:** De stora utställningars arkitekturhistoria. Stockholm 1952 (Diss. Uppsala 1952)
- Csallner, Heinz:** Kaiserdenkmäler in alten Ansichten. Zaltbommel 1982

- Cullen**, Michael S.: Der Reichstag. Geschichte eines Monumentes. Berlin 1983
- Custodis**, Paul-Georg: Der Stadtbaumeister Eduard Kreyssig und die Bauentwicklung der Stadt Mainz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diss TH Aachen 1979
- Custodis**, Paul-Georg: Die Stadt des 19. Jahrhunderts in Rheinland-Pfalz. Saarbrücken 1985
- Daun**, Berthold: Rudolf Siemering. Bielefeld/Leipzig 1906 (Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knackfuß, LXXX)
- Dahm**, August: Vergessene Düsseldorfer: Bruno Schmitz. In: Düsseldorfer Hefte, 4. Jg., Düsseldorf 1959, Nr. 22, S. 587-588
- Degener**, A. L.: Wer ist's? Unsere Zeitgenossen. VII. Ausgabe. Leipzig 1914
- Dehio**, Georg (Bearb. von Hans Caspary, Wolfgang Götz und Ekkehart Klinge): Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Rheinland-Pfalz., Saarland. München/Berlin 1972
- Delbrück**, Hans: Das Wilhelmsdenkmal. In: Preußische Jahrbücher, Band 88, 1897, S. 177-181
- Dellwing**, Herbert/**Liessen**, Udo (Bearb.): Denkmaltopographie BRD, Kunstdenkmäler in Rheinland-Pfalz, Band 3.1: Stadt Koblenz, Südliche Vorstadt und Oberwerth. Düsseldorf 1986
- Delpy**, Egbert: Der Erbauer des Völkerschlachtdenkmals. Zum 25. Todestag von Prof. Bruno Schmitz. In: Leipziger Neueste Nachrichten vom 27. April 1943
- Demisch**, Heinz: Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart 1977
- Deneke**, Bernward / **Kahsnitz** Rainer (Hg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge eines Symposiums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. München 1977
- Deri**, Max: Bruno Schmitz. In: Die Werkkunst. Zeitschrift des Vereins für deutsches Kunstgewerbe in Berlin. II. Jg., Berlin 1906/07, S. 4-6
- Dessoir**, Max/**Muthesius**, Hermann: Das Bismarck-Nationaldenkmal. Eine Erörterung des Wettbewerbes. Jena 1912
- Döring**, E.: Die künstlerische Ausgestaltung des "Friedrichsplatzes" in Mannheim. Referat in der Versammlung des Badischen Architekten- und Ingenieur-Vereins, (Unterrhein-Bezirk), am 15. November 1907. (Dreiseitige Druckschrift im StA Mannheim, Bestand Hochbauamt, Zug.-/1952, Nr. 420)
- Dommerhausen**, Christian: Das Denkmal der Rheinprovinz für Kaiser Wilhelm den Großen am deutschen Eck zu Koblenz. Koblenz 1897
- Drei Jahrhunderte Baugeschichte in Berlin**, Berlin o. J.
- Dürnberger**, Adolf: Das Museum Francisco-Carolinum zu Linz. Linz 1887 (Manuskript im Oberösterreichischen Landesarchiv, Linz, Archiv des Musealvereins, Sch. Nr. 80)

Düsseldorf und seine Bauten, hrsg. vom Architekten- und Ingenieur-Verein zu Düsseldorf.
Düsseldorf 1904

Dudda, Gerd M./Meyer, Jochen: Hochhäuser im Rahmen des Groß-Berlin-Wettbewerbs 1910. In: Ausstellungskatalog "Der Schrei nach dem Turmhaus. Der Ideenwettbewerb Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße BERLIN 1921/22". Berlin, Bauhaus-Archiv, 12. Dezember 1988 bis 8. Januar 1989, S. 238-239

Düsseldorf und seine Bauten, hrsg. vom Architekten- und Ingenieur-Verein zu Düsseldorf.
Düsseldorf 1904

Durm, Joseph: Festhallen. In: Handbuch der Architektur, IV. Teil. 4. Halbband: Gebäude für Erholungs-, Beherbergungs- und Vereinszwecke. Darmstadt 1885, S. 146-173; Darmstadt 1894, S. 179-214

Eaton, Leonard K.: American architecture comes to age. Reaction to H. H. Richardson and Louis Sullivan. Cambridge (Mass.)/London 1972

Ebe, Gustav: Die Schmuckformen der Monumentalbauten aus allen Stilepochen seit der griechischen Antike. Ein Lehrbuch der Dekorationsysteme für das Äussere und Innere. 3 Bände, Leipzig/Berlin 1896-1897

Eberstadt, Rudolph/Möhring, Bruno/Petersen, R.: Groß-Berlin, ein Problem für die Planung der neuzeitlichen Großstadt. Berlin 1910

Eder, Anneliese: Vom Brunnen zur Wasserleitung. In: Mannheimer Hefte, 1956, Heft 2, S. 25-31

Ehlgötz, Hermann: Städtebaukunst. Leipzig 1921 (=Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens, Band 160)

Ehrhardt-Apolda, Max: Bismarck im Denkmal des In- und Auslandes. Eisenach/Leipzig 1903

Einholz, Sibylle: Peter Breuer (1856-1930). Ein Plastiker zwischen Tradition und Moderne. Diss. Berlin 1984

Einholz, Sibylle: Der gezwängte Mensch - Beobachtungen zu Berliner Grabreliefs des frühen 20. Jahrhunderts. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Band 43, Berlin 1989, Heft 2, S.80-93

Eiselen, Fritz: Verband Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine 1871-1921. Berlin 1921

Ellenius, Allen: Den offentlige konsten och ideologierna. Studier över verk vran 1800 - och 1900 talen. Stockholm 1971

Engelbert, Günther: Die Errichtung des Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf der Porta Westfalica. In: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkkunde, 51. Band 1973, S. 332-345

Engelbert, Günther: Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal an der Porta Westfalica. Minden 1974

Entwürfe und Aufnahmen von Bauschülern der Grossh. technischen Hochschule Karlsruhe. Heft 1-4. Karlsruhe 1885

Entwürfe, erfunden und herausgegeben von Mitgliedern des Architekten-Vereins zu Berlin, Neue Folge, Jg. 1889

Entwürfe zu dem Denkmal für Seine Durchlaucht den Fürsten Bismarck in der Reichshauptstadt, II. Concurrenz. Berlin 1898 (=Sammelmappe hervorragender Concurrenz-Entwürfe, Heft XXXII)

Erfurth, Richard: Das Kyffhäuser-Denkmal. Langensalza/Berlin/Leipzig o. J

Eschner, Max: Leipzigs Denkmäler, Denksteine und Gedenktafeln. Leipzig 1910

Etzold, Alfred/**Fait**, Joachim/**Kirchner**, Peter/**Knobloch**, Heinz: Jüdische Friedhöfe in Berlin. Frankfurt am Main 1988 (EA Berlin/DDR 1987)

Eucker, Johannes: Denk mal an ein Denkmal! In: Kunst und Unterricht. Zeitschrift für alle Bereiche der ästhetischen Erziehung. Heft 38, August 1976, S. 48-51

Evers, Hans-Gerhard: Denkmalsplastik. In: Zeitler, Rudolf (Hg.): Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1966, S. 157-163 (=Propyläen-Kunstgeschichte, Band 11)

Everth, Erich: Monumental und dekorativ. In: Die Rheinlande, Band XXIII, 1913, S.273-174

Faden, Eberhard: Zur politischen Geschichte der Berliner Denkmäler. In: Zeitschrift des Vereins für die Geschichte Berlins 54, 1937, S. 91-96

Fehrenbach, Elisabeth: Über die Bedeutung der politischen Symbole im Nationstaat. In: Historische Zeitschrift 206, 1968, S. 296-357

Fehrenbach, Elisabeth: Wandlungen des deutschen Kaisergedankens 1871-1918. München/Wien 1969 (=Studien zur Geschichte des 19. Jahrhunderts, Band 1)

Feist, Peter H.: Historismus - ein grundlegendes Prinzip der Kunst im 18. und 19. Jahrhundert. In: Kunstwissenschaftliche Beiträge 5, Beilage zur Zeitschrift "Bildende Kunst" 3/80, S. 1-5

Feist, Peter H. (in Zusammenarbeit mit Dieter **Dolgener**, Ulrike **Krenzlin** und Gisold **Lammel**): Geschichte der deutschen Kunst 1848-1890. Leipzig 1987

Fendler, NN.: Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf dem Kyffhäuser. In: Illustrierte Zeitung Leipzig/Berlin, Nr. 2764 vom 20. Juni 1896, S.756-757

Ferschke, H.: Der Kyffhäuser und das Kaiser Wilhelm-Denkmal nebst Rotenburg und Barbarossahöhle. Frankenhausen/Kyffh. 1897

Städtische Festhalle. Zur Weihe des Hauses. Musikfest Ostern 1903. Programmbuch. Mannheim 1903

Fliedl, Gottfried: Monumentalbau im Historismus. Architektur als Legitimation. Phil. Diss. Wien 1977

Föhre, Bruno: Bau- und Kunstgeschichte. Potsdam/Leipzig o. J.

Frankl, Paul: Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig/Berlin 1914

- Frecot, Janos:** Der Werdandibund. In: Burkhard Bergius (Hg.): Architektur, Stadt und Politik: Julius Posener zum 75. Geburtstag. Gießen 1979, S. 37-46 (=Werkbund-Archiv, Jahrbuch 4)
- Friedmann, Helmut:** Alt-Mannheim im Wandel seiner Physiognomie, Struktur und Funktionen (1606-1965). Bad Godesberg 1968 (=Forschungen zur deutschen Landeskunde Band 168)
- Fischer, Manfred F. (Bearb.):** Befreiungshalle in Kelheim. Amtlicher Führer. München 1973
- Friedrichs-Friedlaender, Carola:** Architektur als Mittel politischer Selbstdarstellung im 19. Jahrhundert. München 1980 (=Miscellanea Bavarica Monacensia, Heft 97)
- Frodl, Walter:** Denkmalbegriffe und Denkmalwerte. In: Festschrift Wolf Schubert. Weimar 1967, S. 1-13
- Froelich, Marie und Sperlich, Hans-Günther:** Georg Moller. Baumeister der Romantik. Darmstadt 1959
- Frowein-Zihoff, Vera:** Die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche. Entstehung und Bedeutung. Berlin 1982
- Fuchs, Ludwig F.:** Ehrenmale. Kriegergrabsteine und Denkmäler nach Künstlerentwürfen. München 1916
- Führer** durch das Museum Francisco-Carolinum in Linz. Hrsg. von der Musealverwaltung, Linz 1895 (=Sonderausgabe "Der deutsche Steinbildhauer")
- Führer** durch Mannheim. Hrsg. vom Verkehrsverein Mannheim unter Mitwirkung von Dr. S. Schott. Mannheim 1907
- Führer** durch die allgemeine Städtebau-Ausstellung in Berlin. Berlin 1910
- Fuhlrott, Rolf:** Deutschsprachige Architekturzeitschriften. Entstehung und Entwicklung der Fachzeitschriften für Architektur in der Zeit von 1789-1918. Mit Titelverzeichnis und Bestandsnachweisen. München 1975
- Gärtner, Walter:** Die Kgl. Württ. Hoferzgießerei Pelargus, Stuttgart. Stuttgart 1926
- Garlepp, Bruno/Mennell Arthur:** Bismarck-Denkmal für das deutsche Volk. Berlin 1913
- Geisert, Helmut:** Architektur der Großstadt. In: Ausstellungskatalog "Berlin um 1900", Akademie der Künste, Berlin, 9. September bis 28. Oktober 1984, S. 210-242
- Gerdas, Ludger:** Zur Trialektik von Platz, Kunst und Öffentlichkeit. In: Kunstforum International, Band 81, Okt./Nov. 1985, S. 134-140
- Geretsegger, Heinz/Peintner, Max:** Otto Wagner 1841 - 1918. Unbegrenzte Großstadt, Beginn der modernen Architektur. Salzburg 1964
- Gerhard, Paul:** Die Entwicklung der Mannheimer Industrie von 1895 bis 1907 und ihr Einfluß auf das Wohnungswesen. Karlsruhe 1912 (Diss. Heidelberg)

- Germann, Georg:** Das deutsche Nationaldenkmal. In: Ders.: Neugotik. Stuttgart 1974, S. 77-91
- Germann, Georg:** Der Kölner Dom als Nationaldenkmal. In: Ausstellungskatalog "Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung", Köln 1980, Band 2, S. 161-167
- Goecke, Theodor:** Der Friedrichsplatz in Mannheim. In: Der Städtebau, 4. Jg., 12. Heft, Berlin 1907, S.155-156
- Göhre, Paul:** Das Warenhaus. Frankfurt 1907 (=Die Gesellschaft, Band 12)
- Göpel, Wilfried:** Franz Metzner. In: Das Bild (Karlsruhe), Jg. 1938, S. 367-372
- Götz, Wolfgang:** Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffs. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXIV, 1970, S. 196-212
- Götz, Wolfgang:** Historismus-Phasen. Möglichkeiten und Motivationen. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XXXVIII 1985, S. 151-175
- Gothein, Marie Luise:** Geschichte der Gartenkunst. 2 Bände, Jena 1914
- Graef, Paul (Hg.):** Neubauten in Nordamerica. Berlin 1897
- Grammbitter, Ulrike:** Josef Durm 1837 - 1919. Eine Einführung in das architektonische Werk. München 1984 (=tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, Band 9)
- Grasmé, Georg:** Wie steht der gebildete Laie zur modernen Architektur? In: Bauwelt, 2. Jg., 1911, Nr. 46, S. 7
- Grasnarbe, Florian:** Am Busen der Nation. Ein Führer durch die vaterländischen Souvenirs. Bergisch-Gladbach 1968
- Grisebach, August:** Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung. Leipzig 1910
- Grisebach, August:** Die Baukunst im 19. und 20. Jahrhundert. Berlin-Neubabelsberg 1915 (=Handbuch der Kunstwissenschaft)
- Grimaldi, Anthony E.:** The Indiana Soldier's and Sailor's Monument and its Dedication. A Study of a Nineteenth Century American Monument and its Allied Arts of Pageantry. Diss., Ohio 1982
- Grimaldi, Anthony E.:** The role of Indiana Veterans in the Erection of the Indiana's Soldier's and Sailor's monument. In: Indiana Military History Journal, Vol. 8, Nr. 1, Jan. 1983, S.11-22
- Grimme, Franz:** Bronzekunstguß in Nürnberg. Zum 150jährigen Bestehen der Kunstgiesserei Burgschmiet-Lenz in Nürnberg 1829 - 1979. Nürnberg 1979
- Grote, Ludwig (Hg.):** Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif, München 1965 (=Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 1)
- Gruber, Karl:** Das deutsche Rathaus. München 1943

Güttler, Peter: Ladenbau. In: Berlin und seine Bauten, Teil VIII: Bauten für Handel, und Gewerbe, Band A: Handel. Berlin/München/Düsseldorf 1978, S. 167-184

Güttler, Peter: Gaststätten. In: Berlin und seine Bauten, Teil VIII: Bauten für Handel und Gewerbe, Band B: Gastgewerbe. Berlin/München/Düsseldorf 1980, S. 56-64

Gurlitt, Cornelius: Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten. Berlin 1899 (=Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung, hrsg. von Paul Schlenther, Band II)

Gurlitt, Cornelius: Deutsche Baukunst. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Band V, Darmstadt 1899/1900, S.212-222

Gurlitt, Cornelius: Bern, Zürich. Berlin 1901 (=Historische Städtebilder, Serie I, Band 4)

Gurlitt, Cornelius: Geschichte der Kunst. 2 Bände, Stuttgart 1902

Habel, Heinrich: Das Odeon in München und die Frühzeit des öffentlichen Konzertsaalbaus. Berlin 1967 (Diss. München, = Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, Band 8)

Habermann, Sybille : "Eine ganz colossale Concurrenz". Wettbewerb für das Grabdenkmal von Franz Liszt, in: Ausstellungskatalog "Was aus Bayreuth hätte werden können. Ungebaute Bauwerke 1886-1925". Bayreuth, Lüchau-Haus, 1987, S. 6-9 (=Schriftenreihe des Stadtmuseums Bayreuth, Heft 2)

Haibach, Hans: Nun stehe ich hier. Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal an der Porta Westfalica. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 27. Juni 1987, Beilage "Bilder und Zeiten"

Haiko, Peter/**Stekl**, Hannes: Architektur in der industriellen Gesellschaft. In: Hannes Stekl (Hg.): Architektur und Gesellschaft von der Antike bis zur Gegenwart. Salzburg 1980, S. 251-341 (=Geschichte und Sozialkunde, Band 6)

Haltern, Utz: Architektur und Politik. Zur Baugeschichte des Berliner Reichstags. In: Mai, Ekkehard/Waetzoldt, Stephan (Hg.): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich. Berlin 1981, S. 75-102

Hamann, Richard und Jost **Hermann**: Gründerzeit. Berlin 1965 (=Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Band 1; hier zitiert nach der Ausgabe Frankfurt 1977)

Hammer-Schenk, Harold: Die Architektur der Synagoge von 1780 bis 1933. In: Ausstellungskatalog "Die Architektur der Synagoge". Frankfurt, Deutsches Architekturmuseum, 11. November 1988 bis 12. Februar 1989

Hammerbacher, Hans Wilhelm: Deutsche Gedenkstätten und Ehrenmale. Heusenstamm 1976

Hammitzsch, Martin: Der moderne Theaterbau, der höfische Theaterbau, der Anfang der modernen Theaterbaukunst, ihre Entwicklung und Betätigung zur Zeit der Renaissance, des Barock und des Rokoko. Berlin 1906 (Diss. TH Dresden)

Hartlaub, Gustav F.: Der Symbolwert des Historischen in der Baukunst unserer Zeit. In: Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft, 34. Jg. 1949, S.3

- Hartmann, Hans und Ortrun:** Völkerschlachtdenkmal Leipzig. Berlin/Leipzig 1981 (7. Auflage)
- Hartmann, Wolfgang (Hg.):** Industrie-Architektur in Karlsruhe. Karlsruhe 1987 (=Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs, Band 6)
- Haubenreißer, Wolfgang:** Der Erker. Architekturmotiv in der deutschen Stadt - seine Typen, Formen, Entwicklung und architektonische Bedeutung unter besonderer Berücksichtigung der Erker in Leipzig. Phil. Diss. Tübingen 1961
- Hautecoeur, Louis :** La fin de L'architecture classique 1848-1900, Paris 1957, (=Histoire de l'architecture classique en France, Tome VII)
- Hedinger, Hans-Walter:** Bismarck-Denkmäler und Bismarck-Verehrung. In: Mai, Ekkehard/Waetzoldt, Stephan (Hg.): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich. Berlin 1981, S. 277-314
- Hegemann, Werner:** Der Städtebau nach den Ergebnissen der Allgemeinen Städtebauausstellung in Berlin nebst einem Anhang: Die internationale Städtebau-Ausstellung in Düsseldorf. 2 Teile, Berlin 1911 und 1913
- Hegemann, Werner:** Amerikanische Architektur und Stadtbaukunst. Ein Überblick über den heutigen Stand der Amerikanischen Baukunst in ihrer Beziehung zum Staedtebau. Berlin 1927 (2. Auflage)
- Heicke, Carl:** Der Friedrichsplatz zu Mannheim. In: Die Gartenkunst, 10. Jg., 1908, S. 211-216
- Heiligenthal, Roman:** Deutscher Städtebau. Ein Handbuch für Architekten, Ingenieure, Verwaltungsbeamte und Volkswirte. Heidelberg 1921
- Heinemann, Franz:** Luzern, Vierwaldstättersee und Umgebung. Luzern 1925 (2. Auflage)
- Hess, Günther:** Allegorien und Historismus. Zum "Bildgedächtnis" des späten 19. Jahrhunderts. In: Verbum et Signum, Festschrift für Friedrich Ohly, Band 1, München 1975, S. 555-591
- Heuken, Bernhard:** Zur Soziologie barocker Städteanlagen in Süddeutschland. Mannheim, Erlangen, Ludwigsburg, Karlsruhe. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 13, 1968, Heft 2, S. 146-177
- Hilbersheimer, Ludwig:** Hallenbauten. Leipzig 1931 (=Handbuch der Architektur, IV. Teil, 4. Halbband, 4. Heft)
- Hildebrandt, Hans:** Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Wildpark-Potsdam 1924 (=Handbuch der Kunstwissenschaft)
- Hinckeldeyn, Karl:** Inschriften an öffentlichen Gebäuden und Denkmälern. Vortrag, gehalten im Architekten-Verein in Berlin am 1. Februar 1897. In: Centralblatt der Bauverwaltung, 17. Jg., Berlin 1897, S. 76f. und S. 85 f.
- Hirsch, Fritz:** Der Weg zur Kunst unter besonderer Berücksichtigung des Studiums der Baukunst. Heidelberg 1922

- Hirsch, Julius:** Das Warenhaus in Westdeutschland. Leipzig 1910
- Hitchcock, Henry-Russell:** Romantic Classicism in Germany. In: American German Review, Sept. 1934, S.19-24
- Hitchcock, Henry-Russell:** The Architecture of H. H. Richardson and His Times. Cambridge (Mass.)/London 1961 (EA 1936)
- Hitchcock, Henry-Russell:** American influence abroad. In: The Rise of an American Architecture. New York 1970, S. 3-48
- Hitchcock, Henry-Russell :** Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. Harmondsworth 1971, (EA 1958) (=The Pelican History of Art)
- Hocheder, Carl:** Architektonischer Gefühlsmaßstab. In: Architektonische Rundschau, 31. Jahrgang 1914/1915, S. 65-78
- Hocheder, Carl:** Die künstlerische Seite des bürgerlichen Bauwesens. In: Süddeutsche Bauzeitung 1905, S. 291-293
- Höpke, Hans:** Der Harkortturm in Wetter a. d. Ruhr, Wetter, 1909
- Hoffmann, Walther:** Bismarck-Ehrung durch die deutsche Studentenschaft. O.O. 1899
- Hoffmann-Curtius, Kathrin:** Das Kreuz als Nationaldenkmal: Deutschland 1814 und 1931. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1985 Band 48, Heft 1, S. 77-100
- Hofmann, Albert:** In welchem Style sollen wir bauen? In: Allgemeine Bauzeitung, 1890, S. 81-84 und S. 89-92
- Hofmann, Albert:** Die Gestaltung von Nationaldenkmälern. Festrede, gesprochen auf dem Schinkel-Feste des Architekten-Vereins zu Berlin. In: Deutsche Bauzeitung, 28. Jg., Berlin 1894, S. 181-184
- Hofmann, Albert:** Denkmäler. I. Geschichte des Denkmals und II. Kunstformen des Denkmals. In: Handbuch der Architektur. Red.: Eduard Schmitt. IV. Theil (Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude) 8. Halbband, Heft 2a und 2b. Stuttgart 1906.
- Hofmann, Albert :** Bruno Schmitz. In: Deutsches Biographisches Jahrbuch, hrsg. vom Verbands der deutschen Akademien, Überleitungsband I: 1914-1916, Berlin/Leipzig 1925, S. 259-262
- Hofmann, Albert:** Bruno Schmitz. In: Deutsche Bauzeitung, 50. Jg., Berlin 1916, S. 197-199 und S. 242-247
- Hofmann, Albert:** Groß-Berlin, sein Verhältnis zur modernen Großstadtbewegung und der Wettbewerb zur Erlangung eines Grundplanes für die städtebauliche Entwicklung Berlin. In: Deutsche Bauzeitung, 54. Jg., Berlin 1910, S. 197
- Hofmann, Albert:** Dem Andenken an Bruno Schmitz. In: Ausstellungskatalog "Gedächtnis-Ausstellung für Bruno Schmitz 1858-1916, veranstaltet von der Vereinigung Berliner Architekten, Ortsgruppe Groß-Berlin des Bundes Deutscher Architekten", Berlin, Ausstellungshaus Keller & Reiner, 1916

Hoh-Slodczyk, Christine: Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert. München 1985 (=Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 33)

Holsten, Siegmund: Allegorische Darstellungen des Krieges 1870 - 1918. Ikonologische und ideologiekritische Studien.. München 1976 (=Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 27)

Holzamer, Wilhelm: Die Siegesallee. Kunstbriefe an den deutschen Michel. Leipzig 1902

Hoogewoud, Guido : De Amsterdamse Beursprijsvraag van 1884, In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1974, Bd. 25, S. 277-365

Hook, Karl (Bearb.): Mannheim in Wort, Zahl und Bild. Seine Entwicklung seit 1900. Ein Handbuch. Mannheim 1954

Höbfeld, Oskar: Das Kaiser Wilhelm-Denkmal an der Westfälischen Pforte. In: Zeitschrift für Bauwesen, 47. Jg., Berlin 1897, Sp. 363-370

Howoldt, Jenne Eric: Der Freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim. Kommunale Kunstpolitik einer Industriestadt am Beispiel der "Mannheimer Bewegung". Frankfurt am Main/Bern 1982 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII: Kunstgeschichte. Band 18)

Humpert, Theodor: Im Banne der Großstadt. Ein badisch-pfälzisches Heimatbuch. Brühl 1918

Hüter, Karl-Heinz: Architektur in Berlin 1900 - 1933. Dresden 1987

Huth, Hans (Bearb.): Die Kunstdenkmäler des Stadtkreises Mannheim (Die Kunstdenkmäler in Baden-Württemberg). 2 Bände. München 1982

Huth, Hans: Eine Granitschale für die Anlage am Mannheimer Wasserturm. In: Mannheimer Hefte 1987, Heft 2, S. 123

Hutter, Peter: Das Völkerschlacht-Nationaldenkmal bei Leipzig. Magisterarbeit Tübingen 1984

Ibach, Rudolf (Hg.) : Das Haus Rudolf Ibach Sohn, Barmen – Köln. Ein Rückblick beim Eintritt in das zweite Jahrhundert seines Bestehens. Barmen 1894

Ißleib, Simon: Die Kaiser- und Kyffhäusersage. In: Illustrierte Zeitung, Leipzig und Berlin, Nr. 2764 vom 20. Juni 1896, S. 59-63

Jacob, Gustaf: Der Wasserturm und sein Architekt. In: Mannheimer Hefte 1956, Heft 2, S. 19-24

Jacobs, Eduard: Rosengarten im deutschen Lied, Land und Brauch mit besonderer Beziehung auf die thüringisch-sächsische Provinz. Halle 1897 (=Neujahrsblätter, hrsg. von der Historischen Kommission der Provinz Sachsen, 21)

25 Jahre Rosengarten 1903-1928. Jubiläumsschrift mit dem Programm der Festveranstaltungen, hrsg. von der Rosengartenverwaltung. Mannheim 1928

Jansen, Hermann: Wettbewerb um einen Grundplan für die Bebauung von Groß-Berlin. Berlin o. J.

Jaumann, Anton: Prof. Dr. Ing. Bruno Schmitz. Das Eigenhaus des Künstlers. In: Innendekoration, Band XIX, Darmstadt 1908, S. 71-80

Jessen, Peter (Red): Kriegsgräber im Felde und daheim. Hrsg. im Einverständnis mit der Heeresverwaltung. München 1917

Joedicke, Jürgen: Konstruktion und Form. Eine Untersuchung des Bauens von 1895-1933 in Deutschland. Stuttgart 1953

Joedicke, Jürgen: Geschichte der modernen Architektur. Stuttgart 1958

Jordan, Max: Max Koner. Bielefeld/Leipzig 1901 (=Künstler-Monographien, hrsg. von H. Knackfuß, Band LVI)

Joseph, David: Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit. 4 Bände, Berlin/New York 1902-1909

Jung, Hubert: Ideen zur Gestaltung des Wasserturms. In: Mannheimer Hefte, 1956, Nr. 2, S. 16-18

Kabierske, Gerhard: Hermann Billings Kunsthalle und die Jubiläumsausstellung von 1907. In: Ausstellungskatalog "Jugendstil (und) Architektur in Mannheim um 1900". Mannheim 1985, S. 225-256

Kampers, Franz: Die deutsche Kaiseridee in Prophetie und Sage. München 1896

Karwiese, Erich: Das Kyffhäuser-Denkmal. Berlin o. J.

Kerssen, Ludger: Das Interesse am Mittelalter im deutschen Nationaldenkmal. Diss. Münster 1972 (Arbeiten zur Frühmittelalterforschung der Universität Münster. Hrsg. von Karl Hauck, Band 8, Berlin/New York 1975)

Kesser, Hermann: Luzern, der Vierwaldstätter See und der St. Gotthard. Leipzig 1908

Kickler, Heinrich: Ernst von Bandel, der Schöpfer des Hermannsdenkmals. Unbekanntes über den Erbauer von einem Urenkel berichtet. Heidelberg 1975

Kimmich, Karl: Stil und Stilvergleichung. Kurzgefaßte Stillehre für Laien, Kunst- und Gewerbebeflissene. Ravensburg 1899

Kindermann, Adele: Die Enthüllung des Kaiserdenkmals in der Porta Westfalica. In: Über Land und Meer. Deutsche Illustrierte Zeitung. 39. Jg. 1896/1897, Nr. 7, S. 110-111

Kirchner, Peter: Jüdische Friedhöfe in Berlin. Berlin 1980 (=Schriftenreihe Historische Friedhöfe in der Deutschen Demokratischen Republik, Heft 1)

Klein, Rudolf: Der Saal des Ignaz Jahn. Eine Wiener Mozart-Beethoven-Stätte. In: Acta Mozartiana. Mitteilungen der Deutschen Mozartgesellschaft, 17. Jg., Kassel 1970, Heft 3/4, S. 51-57

Klingenburg, Karl-Heinz (Hg.): Historismus - Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig 1985

Knoch, August: Bruno Schmitz. In: Hamburger Fremdenblatt vom 5. Mai 1916

Knoch, August: Kunst und Kunstirrtümer im Monumental- und Städtebau. Beispiele fehlerhafter Anlagen. Neue Vorschläge. Künstler, Techniker, Jurist. Berlin, Paris. Opernhaus und Allerlei. Hannover 1935

Koch, Georg Friedrich: Museumsbauten. In: Eduard Trier/ Willy Weyres: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Band 2, Architektur II: Profane Bauten und Städtebau. Düsseldorf 1980, S. 203-233

Koch, Georg Friedrich: Die Bauten der Industrie-, Gewerbe- und Kunst-Ausstellung in Düsseldorf 1902 in der Geschichte der Ausstellungsarchitektur. In: Mai, Ekkehard/Pohl, Hans/Waetzoldt, Stephan (Hg.): Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Berlin 1982, S. 149-165

Koch, Hans Jürgen (Lektorat): Wallfahrtsstätten der Nation. Vom Völkerschlachtdenkmal zur Bavaria. Frankfurt 1971

Koch, Hugo (Hg.): Gartenkunst im Städtebau. Berlin 1914

Koch, Robert: American influence abroad 1886 and later. In: Journal of the Society of architectural Historians, vol. 18, 1959, S. 66-69

Koepen, Alfred: Das Völkerschlachtdenkmal, II. Das Denkmal und seine Künstler Bruno Schmitz und Franz Metzner. In: Illustrierte Zeitung Leipzig vom 13. Oktober 1913, S. 16-20

Kolisko, Maria: Caspar von Zumbusch. Wien 1931

Konter, Erich: "Architekten-Ausbildung" im Deutschen Reich. In: Mai, Ekkehard/Pohl, Hans/Waetzoldt, Stephan (Hg.): Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Berlin 1982, S. 285-308

Koschnik, Leonore: Mythos zu Lebzeiten - Bismarck als nationale Kultfigur. In: Ausstellungskatalog "Bismarck - Preußen, Deutschland und Europa", Berlin, Deutsches Historisches Museum im Martin-Gropius-Bau, 26. August bis 25. November 1990, S. 455-482

Kraemer, Hans: Berliner Ausstellungs-Epilog. In: Moderne Kunst, 1896, XI., S. 54-56

Kranz-Michaelis, Charlotte: Rathäuser im deutschen Kaiserreich 1871-1918. München 1976 (=Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 23)

Kreczi, Hans : Linz, Stadt an der Donau. Linz 1951

Krings, Ulrich: Bahnhofsarchitektur. Deutsche Großstadtbahnhöfe des Historismus, München 1985 (=Schriften zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 46)

Kroker, Evelyn: Die Weltausstellungen im 19. Jahrhundert. Industrieller Leistungsnachweis, Konkurrenzverhalten und Kommunikationsfunktion unter Berücksichtigung der Montanindustrie des Ruhrgebietes zwischen 1851 und 1880. Göttingen 1975

- Kühn, Ernst:** Das neue Dienstgebäude für das königliche Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten in Berlin, In: Centralblatt der Bauverwaltung, 3. Jg., Berlin 1883, S. 125-126
- Küster, NN:** Das Kaiser Wilhelm-Denkmal auf dem Wittekindberge an der Porta Westfalica. In: Centralblatt der Bauverwaltung, 16. Jg., Berlin 1896, S. 469-471
- Kuhn, Alfred:** Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart, München 1921
- Kuntzenmüller, Otto:** Die Denkmäler Kaiser Wilhelms des Großen in Abbildungen mit erläuterndem Text. München 1902
- Kuntzenmüller, Otto:** Denkmalfragen. In: Moderne Kunst, 21. Jg., Berlin 1896, 2. Heft, S. 26-28
- L., W.:** Architektonisches von der Allgemeinen Städtebau-Ausstellung zu Berlin. In: Berliner Architekturwelt, 13. Jg., Berlin 1910, S. 123-162 (Text S. 123-125)
- Lankheit, Klaus:** Nibelungen-Illustrationen der Romantik. Zur Säkularisierung christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft. 1953, S.95-112
- Lasch, Hanna:** Architekten-Bibliographie. Deutschsprachige Veröffentlichungen 1920-1960. Leipzig 1962
- Latreyte, Jean:** Le grand theatre de Bordeaux des scenes dans la pierre. Bordeaux 1977
- Laumann, Antje:** Das Denkmal Kaiser Wilhelms I. am Deutschen Eck. Zur Baugeschichte des Kaiserdenkmals für die Rheinprovinz. In: Landeskundliche Vierteljahresblätter, Jg. 21., Trier/Koblenz 1975, Heft 4, S. 165-194
- Laumann-Kleineberg, Antje:** Denkmäler des 19. Jahrhunderts im Widerstreit. Drei Fallstudien zur Diskussion zwischen Auftraggebern, Planern und öffentlichen Kritikern. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1989 (=Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, Band 82)
- Laverrenz, Victor:** Die Denkmäler Berlins im Volksmunde. Humoristische Plaudereien. Berlin o. J. (1898?)
- Laverrenz, Victor:** Neueste Berliner Denkmals-Witze. Humoristisch-satirische Betrachtungen. Berlin, o. J.
- Laverrenz, Victor:** Die Denkmäler Berlins und der Volkswitz. Humoristisch-satirische Betrachtungen. Neue Folge. Der Sammlung drittes Bändchen. Berlin 1904
- Lehmann, Abraham Arthur:** Professor Bruno Schmitz. In: General-Anzeiger Mannheim vom 28. April 1916
- Leicher, Albert (Einführung):** Dreißig Entwürfe der engeren Wahl aus dem Wettbewerb zu den Bismarcksäulen einschließlich der zehn preisgekrönten Entwürfe. Bonn 1899
- Lemcke, Johannes:** Die Rathausbau-Concurrenz und die Theaterbau-Frage in Wiesbaden (1. Fortsetzung). In: Centralblatt der Bauverwaltung, 2. Jg., Berlin 1882, S. 403-406

- Lemke**, Ewald M.: Das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig. In: *Moderne Kunst*, 28. Jg., Berlin 1913, 4. Heft, Beilage "Zick-Zack-Bogen"
- Lewald**, Theodor: Amtölicher Bericht über die Weltausstellung in Saint Louis 1904. Berlin 1906
- Licht**, Hugo: *Architektur Deutschlands. Übersicht der hervorragendsten Bauausführungen der Neuzeit.* Mit einem Text von Adolf Rosenberg. 2 Bände, Berlin 1879 und 1882
- Lindemann**, Anna-Maria: *Mannheim im Kaiserreich.* Mannheim 1986 (=Sonderveröffentlichung des Stadtarchivs Mannheim, hrsg. von Jörg Schadt, Nr. 15)
- Loest**, Erich: *Völkerschlachtdenkmal. Roman.* Hamburg 1984
- Lohmeyer**, Julius (Einleitung): *Das Goldene Buch des Deutschen Volkes an der Jahrhundertwende.* Leipzig 1899
- Lohmeyer**, Karl: *Heidelberger Platzgestaltung.* Heidelberg 1923 (=Sonderdruck aus: *Heidelberger Neueste Nachrichten*)
- Lurz**, Meinhold: *Kriegerdenkmäler in Deutschland, Band 1 - 6.* Heidelberg 1985 - 1987
- Lurz**, Meinhold: "Lieblich ertönt der Gesang des Sieges". Projekte und Denkmäler der Völkerschlacht bei Leipzig aus den Jahren von 1814 bis 1894. In: *kritische berichte*, 16. Jg., Gießen 1988, Heft 3, S. 17-32 und 17. Jg., Gießen 1989, Heft 1, S. 22-38
- Lux**, Joseph-August: *Moderne Architektur.* In: *Am Webstuhl der Zeit.* 2. Jg. 1910, S. 86-94
- Lux**, Käthe: *Studie über die Entwicklung der Warenhäuser in Deutschland.* Berlin 1919
- Maertens**, Hermann: *Die deutschen Bildsäulen-Denkmale des XIX. Jahrhunderts,* Stuttgart 1894
- Magirius**, Heinrich: *Gottfried Sempers zweites Dresdner Hoftheater. Entstehung, künstlerische Ausstattung, Ikonographie.* Leipzig 1985 (Frankfurt am Main/Olten/Wien 1987)
- Magirius**, Heinrich: *Der Dom zu Freiberg.* Leipzig 1986
- Magirius**, Heinrich: *Geschichte der Denkmalpflege: Sachsen. Von den Anfängen bis zum Neubeginn 1945.* Berlin 1989
- Mai**, Ekkehard/**Waetzoldt**, Stephan (Hg.): *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich.* Berlin 1981 (=Schriften eines Projektkreises der Fritz-Thyssen-Stiftung. Leitung: Waetzoldt, Stephan, Band 1)
- Mai**, Ekkehard: *Präsentation und Repräsentativität - interne Probleme deutscher Kunstausstellungen im Ausland (1900 - 1930).* In: *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 31. Jg., Stuttgart 1981, Heft 1, S. 107-132
- Mai**, Ekkehard/**Pohl**, Hans/**Waetzoldt**, Stephan (Hg.): *Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte.* Berlin 1982 (=Schriften eines Projektkreises der Fritz-Thyssen-Stiftung. Leitung: Waetzoldt, Stephan, Band 2)

Mai, Ekkehard/Jürgen, Paul/Waetzoldt, Stephan (Hg.): Das Rathaus im Kaiserreich. Kunstpolitische Aspekte einer Bauaufgabe des 19. Jahrhunderts. Berlin 1982 (=Schriften eines Projektkreises der Fritz-Thyssen-Stiftung. Leitung: Waetzoldt, Stephan, Band 4)

Mai, Ekkehard/Waetzoldt, Stephan/Wolandt, Gerd (Hg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft im Kaiserreich. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich. Berlin 1983 (Schriften eines Projektkreises der Fritz-Thyssen-Stiftung. Leitung: Waetzoldt, Stephan, Band 3)

Malkowski, Georg: Die Kunst im Dienste der Staatsidee. Berlin 1912

Marschall, Horst-Karl: Friedrich von Thiersch - Biographie. In: Ausstellungskatalog "Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus 1852 - 1921". München, Stadtmuseum

Martin, Richard: Beiträge zur Stadtgeographie von Luzern. Entwicklung und Wandlung einer Fremdenverkehrsstadt. Zürich 1951

Mannheim und seine Bauten. Hrsg. vom Unterrheinischen Bezirk des Badischen Architekten- und Ingenieurvereins und vom Architekten- und Ingenieurverein Mannheim-Ludwigshafen. Mannheim 1906

Mannheim in Vergangenheit und Gegenwart. Jubiläumsgabe der Stadt. Band 3: Mannheim seit der Gründung des Reiches 1871-1907. Im Auftrage des Stadtrates dargestellt vom Statistischen Amt Mannheim. Mannheim 1907

Mattausch, Roswitha/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Vom Nationalepos zur Weltanschauungsoper - Die Rezeption des Nibelungenliedes 1800 bis 1918. In: Ausstellungskatalog "Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewußtseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert", Frankfurt am Main, Historisches Museum, 1978, S. 303-325

Meeks, Carroll L. V.: Romanesque before Richardson in the United States. In: The Art Bulletin, vol. 35. 1953, S. 17-33

Meeks, Carroll L. V.: The railroad station, an architectural history. New Haven (Conn.)/London 1956

Meeks, Carroll L. V.: Italian architecture 1750-1914. New Haven / London 1966

Meinert, Günther: Zur Geschichte des Theaterbaus in Dresden. In: Sächsische Heimatblätter Dresden, 14. Jg., 1968, Heft 5, S. 209-213

Mennell, Arthur/Garlepp, Bruno: Bismarck-Denkmal für das deutsche Volk. Berlin 1913

Meyer, Alfred Gotthold: Reinhold Begas. Bielefeld/Leipzig 1901 (=Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knachfuß, Band XX)

Meyer, Alfred Gotthold: Das Deutsche Haus. In: Weltausstellung in St. Louis. Amtlicher Katalog der Ausstellung des deutschen Reichs. Berlin 1904, S. 101-110

Michaelis, Sabine: Studien zu figürlichen Giebfeldern des 18. und 19. Jahrhunderts. Frankfurt/ am Main/Bern/Las Vegas, 1979 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte Bd. 9)

Mittig, Hans-Ernst/Plagemann, Volker (Hg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. München 1972 (=Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 20)

Moeller van den Bruck, NN.: Das Völkerschlachtdenkmal. In: Kölner Stadt-Anzeiger zur Kölnischen Zeitung vom 17. Oktober 1913

Moest, Friedrich: Erinnerungen eines Bildhauers. Meinen drei Söhnen Franz, Paul, Fried als Vermächtnis zugeeignet. Karlsruhe, o. J.

Monumente und Standbilder Europas (hrsg. vom Wasmuth-Verlag), Berlin 1914

Moritz, E.: Das antike Theater und die modernen Reformbestrebungen im Theaterbau. Karlsruhe 1910

Mosse, Georg L.: Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen in Deutschland von dem Napoleonischen Krieg bis zum Dritten Reich. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1976

Müller, Horst: Der Kyffhäuser. Wittenberg 1962

Müller, Michael: Architektur und Avantgarde. Ein vergessenes Projekt der Moderne? Frankfurt 1984

Müller, Werner : Der Pergamon-Altar. Leipzig 1978

Müller-Bohn, Herman: Die Denkmäler Berlins in Wort und Bild nebst den Gedenktafeln und Wohnstätten berühmter Männer. Berlin 1905 (2. Auflage)

Muschner-München, G.: Das Hamburger Bismarck-Denkmal. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Band XIX, Darmstadt 1906/1907, S. 113-121

Muther, Richard: Die Denkmalseuche. In: Ders.: Aufsätze über bildende Kunst, Band 2: Betrachtungen und Eindrücke. Berlin 1914, S. 59-63

Muthesius, Hermann: Die Preisbewerbung um ein Bismarck-Denkmal für Berlin. In: Centralblatt der Bauverwaltung, 15. Jg., Berlin 1895, S. 287-288

Muthesius, Hermann: Die Architektur auf der diesjährigen Berliner Kunstausstellung. In: Centralblatt der Bauverwaltung, 15. Jg., Berlin 1895, S. 350-352

Muthesius, Hermann: Das Fabrikdorf Port Sunlight bei Liverpool (Schluß). In: Centralblatt der Bauverwaltung, 19. Jg., Berlin 1899, S. 146-158

Muthesius, Hermann: Architektonische Zeitbetrachtungen. Ein Umblick an der Jahrhundertwende. Festrede im Architekten-Verein zu Berlin zum Schinkelfest 1900. Berlin 1900

Muthesius, Hermann: Die Einheit der Architektur. Betrachtungen über Baukunst, Ingenieurbau und Kunstgewerbe. Berlin 1908

Nacht, Leo: Berlin auf der Weltausstellung in St. Louis 1904. In: Berliner Architekturwelt, 7. Jg., Berlin 1905, S. 19-21

- Nachtlicht**, Leo: Weinhaus Rheingold in Berlin. In: Berliner Architekturwelt, 10. Jg., Berlin 1907, S. 6-8
- Neumann**, Robert: Architektonische Betrachtungen eines deutschen Baumeisters mit besonderer Beziehung auf deutsches Wesen in deutscher Baukunst. Berlin 1896
- Neustadt**, Wolfgang: Kaiser Wilhelm II und die bildende Kunst. Magisterarbeit Göttingen o. J. (Typoskript)
- Nicolai**, Bernd: Das National-Denkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin (1889-1897). Wettbewerbe - Ausführung - Rezeption. Magisterarbeit Göttingen 1980 (Typoskript)
- Nipperdey**, Thomas: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert. In: Historische Zeitschrift, 1968, Band 206, S. 529-585
- Nipperdey**, Thomas: Nationaldenkmäler und wir. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 173 vom 30./31. Juli 1977, S. 79
- N. N.:** Die Mannheimer Festhalle. In: Illustrierte Zeitung, Leipzig/Berlin, Nr. 3119 vom 9. April 1903
- Nowald**, Inken: Die Nibelungenfresken von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Münchner Residenz 1827-1867. Kiel 1978 (=Schriften der Kunsthalle zu Kiel, Heft 3, hrsg. von Jens Christian Jensen)
- Ochsner**, Jeffrey Karl: H. H. Richardson. Complete Architectural Works. Cambridge (Mass.) 1982
- Oeser**, Max: Mannheim. Die Stadt, ihre Geschichte und ihr Leben. Mannheim 1897
- Oeser**, Max: Die Stadt Mannheim in ihren Sehenswürdigkeiten. Mannheim 1899
- Oeser**, Max: Die Bedeutung der Festhalle für Mannheim. In: Festblatt der Neuen Badischen Landeszeitung, Ostern 1903
- Oeser**, Max: Kurzer Führer durch Mannheim. Mannheim o. J.
- Oettermann**, Stephan: Das Panorama. Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt 1980
- Olbrich**, Harald (Hg.): Geschichte der deutschen Kunst 1890-1918. Leipzig 1988
- Ott**, Brigitte: Zur Platzgestaltung im 19. Jahrhundert. in Deutschland. Diss. Freiburg 1966
- Ott**, Brigitte: Der Friedrichsplatz nach 1945. In: Ausstellungskatalog "Jugendstil (und) Architektur um 1900 in Mannheim". Mannheim 1985, S. 295-308
- Paquet**, Alfons: Das Leipziger Völkerschlachtdenkmal, I. In: Magdeburgische Zeitung vom 29. Mai 1912
- Paret**, Peter: Die Berliner Sezession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland. Berlin 1981
- Pehnt**, Wolfgang: Die Architektur des Expressionismus. Stuttgart 1973

Pehrs, Alfred: Ausgewählte Beispiele der Jugendstil-Architektur im Raum Mannheim. Mannheim 1974 (Schriftliche Hausarbeit zur 2. Dienstprüfung für das Lehramt an Realschulen Sommersemester 1974, Typoskript)

Pevsner, Nikolaus: Architektur und Design von der Romantik zur Sachlichkeit. München 1971

Pfau, Arthur: Mannheimer Bilddokumente. Mannheim o.J.

Petsch, Joachim: Architektur und Gesellschaft. Zur Geschichte der deutschen Architektur im 19. und 20. Jahrhundert. Wien 1973

Pevsner, Nikolaus: A History of Building Types. London 1976

Phillips, Clifton J.: Indiana in Transition. The Emergence of an Industrial Commonwealth 1880 - 1920, Indianapolis 1968 (=The History of Indiana, Vol. IV)

Piper, Carl Anton: Bruno Schmitz. In: Hamburger Nachrichten vom 28. April 1916

Plagemann, Volker: Bismarck-Denkmäler. In: Mittig, Hans-Ernst/Plagemann, Volker (Hg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. München 1972, S. 217-252 (=Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 20)

Platz, Gustav Adolf: Die Baukunst der neuesten Zeit. Berlin 1927 (=Propyläen-Kunstgeschichte, Ergänzungsband)

Platz, Gustav Adolf: Bruno Schmitz und die neue Baugesinnung. In: Neue Mannheimer Landeszeitung vom 12. Mai 1928

Platz, Gustav Adolf: Mannheims Baukunst einst und jetzt. In: Badische Heimat, 14. Jg. 1927, Jahresheft "Mannheim", S. 114-140

Plietzsch, Eduard: ". . . heiter ist die Kunst". Erlebnisse mit Künstlern und Kennern. Gütersloh 1955

Poiré, Eugène: Les Monuments Nationaux en Allemagne. Paris 1908

Ponten, Josef: Architektur, die nicht gebaut wurde. 2 Bände, Stuttgart 1925

Posener, Julius: Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II., 1890-1918. München 1979 (=Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 40)

Präger, Christmut: Viehweide, Wasserturm und Schmuckplatz. Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte des Mannheimer Friedrichsplatzes und seiner Bauten 1885-1918. In: Ausstellungskatalog "Jugendstil (und) Architektur um 1900 in Mannheim", Städtische Kunsthalle Mannheim und Badische Kommunale Landesbank, 17. September bis 3. November 1985, S. 189-223

Preussner, Eberhard: Die bürgerliche Musikkultur. Hamburg 1935

Probst, George Theodore: The Germans in Indianapolis 1850-1914 (Magisterarbeit an der Indiana-University, Indianapolis 1951)

Pross, Harry: Politische Symbolik. Theorie und Praxis der öffentlichen Kommunikation. Stuttgart 1971

Raack, Heinz: Das Reichstagsgebäude in Berlin. Berlin 1978

Radenberg, Wilhelm: Moderne Plastik. Einige deutsche und ausländische Bildhauer und Medailleure unserer Zeit. Düsseldorf/Leipzig 1912

Rasmussen, Holger : Nationalmuseen in den nordischen Ländern. In: Deneke, Bernward/Kahsnitz, Rainer (Hg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposions im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, München 1977, S. 37-42

Rave, Paul Ortwin: Deutsche Bildnerkunst von Schadow bis zur Gegenwart. Berlin 1929

Rave, Paul Ortwin /Wirth, Irmgard: Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Bezirk Tiergarten. Berlin 1955

Rave, Paul Ortwin und Irmgard Wirth: Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Stadt und Bezirk Charlottenburg. Berlin 1961

Rave, Rolf/Knöpel Hans Joachim: Bauen seit 1900, ein Führer durch Berlin. Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1963 (2. Auflage: Bauen seit 1900 in Berlin. Berlin 1968)

rgs.: Das Völkerschlacht-Denkmal zu Leipzig. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 29. Band (Freie Kunst), 29. Jg., München 1914, S.116-120

Reimann, Hans: Mannheim. In: Die Weltbühne, 26. Jg., Berlin 1930, S. 135-137

Reith, Ralf: Rudolf Tillessen - Mannheims Villenbauer. In: Ausstellungskatalog "Jugendstil. Architektur um 1900 in Mannheim". Mannheim 1985, S. 65-99

Reschke, Hans: 60 Jahre Reiß-Testament. Die Geschichte einer Schenkung im Wandel der Zeit. In: Mannheimer Hefte, 1971, Heft 2, S. 9-19

Richter, Wolfgang/Zänker, Jürgen: Der Bürgertraum vom Adelsschloß. Aristokratische Bauformen im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek 1989

Riedel, Paul: Mannheim - gestern, heute und morgen. In: Heidelberger Fremdenblatt, 1952, Nr. 3, 1. Maiheft, S. 4-5

Riegl, Alois: Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und eine Entstehung (Einleitung zum Denkmalschutzgesetz). Wien 1903. Zitiert nach: Alois Riegl: Gesammelte Aufsätze (hrsg. von Karl M. Swoboda). Wien 1924, S.144-193

Riegl, Ingeborg: Der Friedrichsplatz in Mannheim. Mainz 1976 (Wissenschaftl. Hausarbeit zum Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien, Typoskript)

Rieple, Max: Der Rosengarten zu Mannheim. In: Baden Württemberg, 1957, Heft 1, S. 25-26

Rodiek, Thorsten: Das Monumento Nazionale Vittorio Emanuele II. in Rom, Frankfurt / Bern/New York 1983 (=Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, Band 30)

Rolfs, Wilhelm: Das Völkerschlachtdenkmal, III. Die Leipziger Kampfbahn zu Füßen des Völkerschlachtdenkmal. In: Illustrierte Zeitung Leipzig vom 13. Oktober 1913, S. 20

Rönnebeck, Thomas: Stadterweiterung und Verkehr im 19. Jahrhundert. Stuttgart/Bern 1971

Rosenberg, Adolf: Michael Lock. In: Berliner Architekturwelt, 1. Jg., Berlin 1899, S. 360-370

Rüsen, Jörn: Historismus und Ästhetik - Geschichtstheoretische Voraussetzungen der Kunstgeschichte. In: kritische berichte, 2. Jg., Gießen 1974, heft 3/4, S. 54-55 und 3. Jg., 1975, Heft 2/3, S. 5-11

Rüstow, Alexander: Historismus und Architektur. In: Universitas, 4. Jg., Tübingen 1949, Heft 4, S. 399-404

Sachs, Edwin/Woodrow, Ernest A. E.: Modern Opera Houses and Theatres. Examples selected from Playhouses recently erected in Europe. 2 Bände, London 1896-1897

Sauerlandt, Max: Deutsche Bildhauer um 1900. Von Hildebrand bis Lehmbruck. Königstein im Taunus/Leipzig 1925

Schädlich, Christian: Tradition und Fortschritt in der historischen Architektur des 19. Jahrhunderts. In: Kunstwissenschaftliche Beiträge 5, Beilage zur Zeitschrift "Bildende Kunst" 3/80, S. 10-11

Schäfer, Karl : Die Preisbewerbung für Entwürfe zum Reichsgerichtshaus in Leipzig VI. In: Centralblatt der Bauverwaltung, 5. Jg., Berlin 1885, S. 149-152

Schäfer, Werner: Denkmäler und Gedenkstätten. Rostock 1981

Schaefer, Wilhelm: Der Wettbewerb um ein nationales Bismarckdenkmal. In: Die Rheinlande, Band 21, Düsseldorf 1911, S. 85-92

Scharf, Helmut: Zum Stolze der Nation - Deutsche Denkmäler des 19. Jahrhunderts. Dortmund 1983

Scharf, Helmut: Historische Stätten in Deutschland und Österreich. Schauplätze, Gedenkstätten, Museen zur Geschichte und Politik im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf 1983 (=Hermes Handlexikon 10015)

Scharf, Helmut: Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals. Darmstadt 1984

Scheffler, Karl: Die Architektur der Großstadt. Berlin 1913

Scheffler, Karl: Das Phänomen der Kunst. Grundsätzliche Betrachtungen zum 19. Jahrhundert. München 1952

Schepers, Wolfgang: Düsseldorf als Ausstellungsstadt. In: Ausstellungskatalog "Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Düsseldorf. Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne". Düsseldorf, Kunstmuseum, 25. März bis 20. Mai 1984, S.14-31

Schliepmann, Hans: Betrachtungen über Baukunst. Zum Verständnis moderner Architekturfragen. Berlin 1891

- Schliepmann, Hans:** Haus "Rheingold" in Berlin. Eine Meisterschöpfung von Bruno Schmitz. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Band XX, Darmstadt 1907, S. 1-43
- Schliepmann, Hans:** Die Baukunst im letzten Jahre. In: Jahrbuch der bildenden Kunst, 6.Jg., Berlin 1907/1908, S. 55-57
- Schliepmann, Hans:** Bruno Schmitz. Berlin 1913 (=XIII. Sonderheft der Berliner Architekturwelt)
- Schliepmann, Hans:** Bruno Schmitz. In: Unterhaltungsbeilage der Täglichen Rundschau Berlin, Nr. 100 vom 29. April 1916, S.399-400
- Schlitt, Gerhard:** Die Betrachtungen und Würdigungen einzelner Bauwerke in deutschen Zeitungen und Zeitschriften. Untersuchungen zur Frage der Architekturkritik. Diss TH Hannover 1965
- Schmalenbach, Fritz:** Jugendstil. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst. Würzburg 1935
- Schmid, H. A.:** Bruno Schmitz. In: Unterhaltungsbeilage zur Deutschen Tageszeitung (Berlin?), Nr. 21 vom 26. Mai 1916, S. 1
- Schmid, Max:** Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, 2 Bände, Leipzig 1904-1906
- Schmid, Max:** (Vorw.): Hundert Entwürfe aus dem Wettbewerb für das Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück-Bingen (hrsg. im Auftrage der Denkmals-Ausschüsse). Düsseldorf 1911
- Schmidkunz, Hans:** Die Stadt als Kunstwerk. In: Jahrbuch der bildenden Kunst. 5. Jg., Berlin 1906/07, S. 88-97
- Schmidt, Hermann:** Ernst von Bandel - Ein deutscher Mann und Künstler. Hannover 1892
- Schmidt, Justus :** Linzer Kunstchronik, 1. Teil, Die Baumeister, Bildhauer und Maler. Linz 1951
- Schmidt, Justus :** Linzer Kunstchronik, 3. Teil, Gesamtdarstellung. Linz 1952
- Schmidt, Otto Eduard:** Der Dom zu Freiberg. Eine Denkschrift über seine Geschichte und die Frage seiner Wiederherstellung. Freiberg o. J. (1913?) (=Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins, Heft 48)
- Schmidt, Rudolf:** Österreichisches Künstlerlexikon von den Anfängen bis zur Gegenwart. Band 1, Wien 1974
- Schmitt, Heinz (Hg.):** Denkmäler, Brunnen und Freiplastiken in Karlsruhe 1715-1945, Karlsruhe 1987 (=Veröffentlichungen des Karlsruher Stadtarchivs, Band 7)
- Schmitz, Bruno:** Phantastisch oder in den Grenzen der Möglichkeit? In: Bauwelt, 19. Jg., Berlin 1910, S. 4
- Schmitz-Hillebrecht, Emil:** Bruno Schmitz, Wegbereiter einer modernen Baugesinnung. In: Mindener Tageblatt vom 27. April 1966

Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: Franz Metzner und der Monumentalismus seiner Zeit. In: Ausstellungskatalog "Franz Metzner. Ein Bildhauer der Jahrhundertwende in Berlin-Wien-Prag-Leipzig, München, Museum Villa Stuck, 23. September bis 6. November 1977, S. 6-11

Schoch, Rainer: Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1975 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 23)

Schoch, Rainer: Plakate und kleine Gebrauchsgraphik. In: Ausstellungskatalog "Darmstadt. Ein Dokument Deutscher Kunst 1902-1976". Band 2: "Kunst und Dekoration 1851-1914". Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 22. Oktober 1976 bis 30. Januar 1977, S. 159-194

Schönfelder, Richard: 25 Jahre Rosengarten - Was die Festschrift über den Werdegang unserer Festhalle sgt. In: Neue Mannheimer Zeitung vom 12. Mai 1928

Schott, Sigmund: Die Altstadt. Mannheim am Ende des 19. Jahrhunderts. Mannheim o. J.

Schrade, Hubert: Das deutsche Nationaldenkmal. Idee, Geschichte, Aufgabe. München 1934

Schütte, Ulrich: Ordnung und Verzierung. Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts. Braunschweig/Wiesbaden 1986 (=Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie)

Schulte-Wülwer, Ulrich: Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Gießen 1980

Schultheiss, Franz Guntram: Die deutsche Volkssage vom Fortleben und der Wiederkehr Kaiser Friedrichs II. Berlin 1911 (=Historische Studien, Heft 94)

Schultz, Uwe: Hünengrab der Deutschen Einheit. Das Deutsche Eck am Zusammenfluß von Rhein und Mosel. In: Koch, Hans Jürgen (Lektorat): Wallfahrtsstätten der Nation. Vom Völkerschlachtdenkmal zur Bavaria. Frankfurt 1971. S. 46-57

Schultze, Friedrich: Die Baukunst auf der diesjährigen großen Kunstausstellung in Berlin. In: Centralblatt der Bauverwaltung, 29. Jg., Berlin 1909, S. 459-460

Schulze, Friedrich: Die Völkerschlacht und ihr Ehrenmal. Leipzig 1937

Schumacher, Fritz: Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800. Leipzig 1935

Schumann, Paul: Berlin auf der Deutschen Bauausstellung Dresden 1900. In: Berliner Architekturwelt, 3. Jg., Berlin 1900, S. 147-154

Sedille, Paul: L'architecture au Trocadero. In: Gazette des Beaux-Arts, 1878, S. 918-930

Seeßelberg, Friedrich: Wohin... In: Werdandi. Monatsschrift für deutsche Kunst und Wesensart, 1. Jg., Leipzig 1908, S. 1-8

Seidel, Paul: Der Kaiser und die Kunst. Berlin 1907

Sier, Richard : Deutschlands Geistes-Helden. Ehren-Denkmäler unserer hervorragendsten Führer auf geistigem Gebiet in Wort und Bild. Berlin 1904

Simmel, Georg: Berliner Gewerbe-Ausstellung. In: Die Zeit, Nr. 95, Wien, vom 25. Juli 1896, S.59f. Wiederabgedruckt in: Ästhetik und Kommunikation, 18. Jg., Berlin 1987, Heft 67/68 "Kulturgesellschaft. Inszenierte Ereignisse, S. 101-105

Söhner, Wilhelm: Der Rosengarten in Mannheim. In: Süddeutsche Bauzeitung, 13. Jg., München 1903, S.257-260, S. 269-272 und S. 275-276

Sörgel, Hermann: Einführung in die Architekturästhetik. München 1918

Sörgel, Hermann: Theorie der Baukunst. München 1921

Speckler, Hans: Paris. Städtebau von der Renaissance bis zur Neuzeit. München 1964

Speltz, Alexander: Der Ornamentstil. Berlin 1912 (3. Auflage)

Sperlich, Martin: Das Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal. In: Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin, Sitzungsberichte N. F. 1970/1971, S. 3-4

Spitzner, Eduard: Das Völkerschlachtdenkmal-Nationaldenkmal, das Denkmal der Befreiung und der nationalen Wiedergeburt Deutschlands. Denkschrift des Deutschen Patriotenbundes. Leipzig 1897

Spitzner, Eduard: Deutschlands Denkmal der Völkerschlacht, das Ehrenmal seiner Befreiung und nationalen Wiedergeburt. Weiheschrift des Deutschen Patriotenbundes. Leipzig 1913

Springer, Anton (Bearb. **Max Osborn**): Handbuch der Kunstgeschichte, Band V: Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart. Leipzig 1920 (7. Auflage)

Starke, Werner: Das Völkerschlachtdenkmal. Leipzig 1980

Stather, Martin: Die Kunstpolitik Wilhelms II. Phil. Diss. Heidelberg 1988 (unpubliziert)

Steffahn, Harald: "Deutschland muß leben. . ." Heldenkult und Totenklage im Denkmal. In: Damals. Das Geschichtsmagazin, 20. Jg., Gießen 1988, Heft 11, S. 922-936

Stekl, Horst: Architektur und Gesellschaft von der Antike bis zur Gegenwart. Salzburg 1980 (Geschichte und Sozialkunde Band 6)

Stele, Fr.: Die kunstgeschichtliche Stellung des 19. Jahrhunderts. In: Actes du XVIII^{me} congrès international d'histoire de l'art, Amsterdam 23. bis 31. Juli 1952, S. 521ff. Den Haag 1955 .

Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Hamburg 1938

Sternfeld, R.: Die Siegesallee. Amtlicher Führer durch die Standbildergruppen, hrsg. vom Kgl. Unterrichtsministerium. Berlin 1900

Stieve, Friedrich: Die deutsche Kaiseridee im Laufe der Jahrhunderte. Eine Auswahl wichtiger Aeußerungen und Zeugnisse. München 1915

Stoedel, Karl-Heinz: Denkmäler. Dresden 1961 (=Unsere schöne Heimat)

- Stolz, Ruprecht:** Die Walhalla. Ein Beitrag zum Denkmalsgedanken im 19. Jahrhundert. Phil. Diss. Köln 1977
- Stommer, Rainer:** "Germanisierung des Wolkenkratzers" - Die Hochhausdebatte in Deutschland bis 1921. In: kritische berichte, 10. Jg., Gießen 1982, Heft 3, S. 36-53
- Storch, Wolfgang (Hg.):** Die Nibelungen, Bilder von Liebe, Verrat und Untergang. München 1987
- Streiter, Richard:** Architektonische Zeitfragen. Berlin 1898
- Streiter, Richard:** Die Baukunst. In: Spemanns goldenes Buch der Kunst. Eine Hauskunde für Jedermann (Hrsg. unter Mitwirkung von F. Becker, W. Bode et. al.). Berlin/Stuttgart 1904
- Strohmeyer, Klaus:** Warenhäuser. Geschichte, Blüte und Untergang im Warenmeer. Berlin 1980
- Strohmeyer, Klaus:** "Berliner Gewerbe-Ausstellung". Annotationen zu einem Text von Georg Simmel. In: Ästhetik und Kommunikation, 118. Jg., Berlin 1987, Heft 67/68 ("Kulturgesellschaft, Inszenierte Ereignisse"), S. 107-109
- Stübben, Joseph:** Der Bau der Städte in Geschichte und Gegenwart. Rede zum Schinkelfeste des Architekten-Vereins in Berlin am 13. Mai 1895. In: Centralblatt der Bauverwaltung, 15. Jg., Berlin 1895, S. 105-107, S. 119-121, S. 126-129
- Sturm, Hermann:** Fabrikarchitektur, Villa, Arbeitersiedlung. München 1977
- Sulkowska-Stollwerck, Sophie:** Leben und Wirken des Kommerzienrats Heinrich Stollwerck. Gewidmet Deutschlands Jugend. Rondorf-Hochkirchen bei Köln o. J. (nach 1938)
- Taubert, Johannes:** Historische Theaterräume und ihre Ausmalung. München 1968 (=Bericht des Bayrischen Landesamtes für Denkmalpflege München, Band 26, S. 257-270)
- Theele, J.:** Denkmäler und Brunnen. In: Hermann Wieger (Hg.): Handbuch von Köln. Köln 1925, S. 225-251
- Thiel, Walter :** Ein Turm erlebt Verjüngungskur. "Der Harkort" zu Wetter, hundert Jahre alt und wieder ganz jung. In: Heimatbuch Hagen + Mark, Hagener Heimatkalender 1985. Beiträge zu Kultur und Literatur, Geschichte und Entwicklung aus Hagen und der Region Mark. 26. Jg., Hagen 1985, S. 210-215
- Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hg.):** Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (...). 37 Bände, Leipzig 1907-1950
- Thörner, Friedrich :** Was in Wetter alles Harkort's Namen trägt. In: Heimatbuch Hagen + Mark, Hagener Heimatkalender 1980. Beiträge zu Kultur und Literatur, Geschichte und Entwicklung aus Hagen und der Region Mark. 21. Jg., Hagen 1980, S. 34-42
- Thomas, J. J.:** Baubeschreibung. In: 25 Jahre Rosengarten 1903-1928. Jubiläumsschrift mit dem Programm der Festveranstaltungen, hrsg. von der Rosengartenverwaltung. Mannheim 1928, S. 18-25

Thornborough, Emma Lou: Indiana in the Civil War era 1850-1880, Indianapolis, 1966 (The History of Indiana, Vol. III)

Tillessen, Rudolf: Die moderne Architektur der Stadt. In: Friedrich Walter (Hg.): Mannheim in Vergangenheit und Gegenwart. Mannheim 1907, Band 3, S. 576-596

Timm, Albrecht: Der Kyffhäuser im deutschen Geschichtsbild. Göttingen 1961 (=Studien zum Geschichtsbild. Historisch-politische Hefte der Ranke-Gesellschaft, Heft 3)

Timm, Willy: Ihre Flammen lodern nicht mehr. Bismarcktürme in der ehemaligen Grafschaft Mark - Auch ein Beitrag zum Europäischen Denkmalschutzjahr. In: Der Märker. Heimatblatt für den Bereich der ehemaligen Grafschaft Mark, 25. Jg., Unna 1976, Heft 2, S. 23-26

Timm, Willy: Unna in alten Ansichten, Band 2. Zaltbommel 1984

Tittel, Lutz: Das Niederwalddenkmal 1871-1883. Hildesheim 1979

Tittel, Lutz : Monumentaldenkmäler von 1871 bis 1918 in Deutschland. Ein Beitrag zum Thema Denkmal und Landschaft. In: Mai, Ekkehard /Waetzoldt, Stephan (Hg.): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich, Berlin 1981 (=Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung, Band 1)

Topfstedt, Thomas: Das Völkerschlachtdenkmal - Konzeption, Baugeschichte, Baugestalt. In: Ernst Ullmann (Hg.): "... die ganze Welt im kleinen". Kunst und Kunstgeschichte in Leipzig. Leipzig 1989, S. 248-261

Trachtenberg, Marvin: The Statue of Liberty. London 1976 (=Art in context)

Traurig, Wolfgang: Die Giganten. In: Schöne Welt, 22. Jg., München, S. 8-9

Trier, Eduard: Zwischen Gesamtkunstwerk und Figurenfabrik. Aspekte der rheinischen Bildhauerkunst im 19. Jahrhundert. In: Eduard Trier/Willy Weyres: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Band 4: Plastik. Düsseldorf 1980, S. 7-12

Tselos, Dimitri: Richardson's influence on European architecture. In: Journal of the Society of architectural Historians 29, 1970, S. 156-162

Uber, Ursula: Stadtbildgestaltung durch Freiplastiken. Paradigma Münster (Westf.). Diss Münster 1976. (Ohne Anmerkungen erschienen als: Uber, Ursula: Freiplastiken in Münster. Münster 1978)

Ungerer, Gustav A.: Die Festhalle "Rosengarten" in Mannheim. Zur Baugeschichte. In: Badische Heimat, 62. Jg., Freiburg 1982, S. 285-292

Verspohl, Franz-Joachim: Stadionbauten von der Antike bis zur Gegenwart. Regie und Selbsterfahrung der Massen. Gießen 1976

Verwaltungsberichte der Stadt Mannheim, verschiedene Jahrgänge

Vesper, Guntram: Nachhall. Das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig. In: Koch, Hans Jürgen (Lektorat): Wallfahrtsstätten der Nation. Vom Völkerschlachtdenkmal zur Bavaria. Frankfurt 1971, S. 58-68

Vogel, Julius: Das Völkerschlachtdenkmal. Seine Geschichte. In: Illustrierte Zeitung Leipzig vom 18. Oktober 1913, S. 15-16

Vogel-Hannover, F. Rudolf: Die Baukunst. In: Jahrbuch der bildenden Kunst, 3.Jg., Berlin 1904, S. 64ff

Vogelpoth, Paul: Bruno Schmitz zum Gedenken (= unveränderter Abdruck der Biographie von Albert Hofmann). In: Die Bilker Sternwarte. Zeitschrift des Heimatvereins Bilker Heimatfreunde e. V. 4. Jg., Düsseldorf-Bilk 1958, Heft 11, S. 121-123

Vomm, Wolfgang: Reiterstandbilder des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Deutschland. Zum Verständnis und zur Pflege eines traditionellen herrschenden Denkmaltyps im Historismus. 2 Bände, Bergisch Gladbach 1979

Vomm, Wolfgang: Denkmäler für Herrscher. In: Trier, Eduard/Weyres, Willy (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Band 4: Plastik. Düsseldorf 1980, S. 213-247

von der Osten, Gert: Plastik des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Königstein im Taunus 1961

von Falke, Jakob: Die Kunst auf Straßen und Plätzen. In: Ders.: Aus alter und neuer Zeit. Neue Studien zur Kultur und Kunst. Berlin 1895, S. 192-240

von Saalfeld, Lerke: Die ideologische Funktion des Nibelungenliedes in der preußisch-deutschen Geschichte von seiner Wiederentdeckung bis zum Nationalsozialismus. Diss. Berlin 1977

von Schlosser, Julius: Vom modernen Denkmalkultus. Vorträge der Bibliothek Warburg. Hrsg. von Fritz Saxl. Vorträge 1926-1927. Leipzig/Berlin 1930, S. 1-21

von Simson, Jutta: Das Berliner Denkmal für Friedrich den Großen. Die Entwürfe als Spiegelung des preußischen Staatsverständnisses. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1976

von Simson, Jutta: Der Bildhauer Albert Wolff 1814-1892. Berlin 1982 (=Berliner Bildhauer des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Peter Bloch)

von Seydlitz, Woldemar: Die deutsche Kunst in St. Louis. In: Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Art und Kunst. 4.Jg., Düsseldorf 1904, S. 222-223

von Wussow, E.: Geschichte und Entwicklung der Warenhäuser. Berlin 1906

Waetzoldt, Stephan (Hg.): Bibliographie zur Architektur im 19. Jahrhundert. Die Aufsätze in den deutschsprachigen Architekturzeitschriften 1789-1918 (bearb. von Verena Haas). 8 Bände Nendeln 1977

Wagner, Walter : Die frühen Museumsgründungen in der Donaumonarchie. In: Deneke, Bernward/Kahsnitz, Rainer (Hg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposions im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, München 1977, S.19-28 (=Studien zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 39)

Wagner-Rieger, Renate: Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970

Waldvogel, Carl: Denkschrift zur Einweihung der neuen Tonhalle in Zürich. 19. Oktober 1895. Zürich 1895

- Wallé, Peter:** Die Entwürfe für ein Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin. In: Zur guten Stunde, 3. Jg., Berlin 1890, Vollheft III, Sp. 428-431 (Teil I)
- Wallé, Peter:** Deutsche Denkmalbauten von Bruno Schmnitz. In: Dekorative Kunst. Eine illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst. Band I, München 1898, S. 193-199
- Walter, Friedrich (Bearb.):** Chronik der Stadt Mannheim für das Jahr 1900. Mannheim 1901
- Walter, Friedrich (Bearb.):** Chronik der Stadt Mannheim für das Jahr 1901. Mannheim 1903
- Walter, Friedrich (Bearb.):** Chronik der Stadt Mannheim für das Jahr 1902. Mannheim 1904
- Walter, Friedrich/Schade, Herbert (Bearb.):** Mannheim 1907. Ein Gedenkbuch über das Jubiläumsjahr und seine Ausstellung. Mannheim 1907
- Walter, Friedrich:** Mannheim. In: Westermanns Monatshefte, Band 122, Heft 731, Juli 1917, S. 635-645
- Walter, Friedrich:** Schicksal einer deutschen Stadt. Geschichte Mannheims 1907-1945, bearbeitet im Auftrage der Stadt Mannheim. 2 Bände (Band 1: 1907-1924., Band 2: 1925-1945) Frankfurt 1949 und 1950
- Walter Friedrich:** (Abhandlung über den Namen "Rosengarten"). Undatiertes Manuskript im StA Mannheim, Nachlaß Friedrich Walter
- Walthari, Hermann:** Die Siegesallee in Berlin. Ein Album von Original-Photographien der 32 Standbilder und Nebenfiguren. Berlin 1907
- Wasmuths Lexikon der Baukunst, Band 4, Berlin 1932**
- Weber, Bernhard:** Die wirtschaftliche Entwicklung Mannheims von 1870 bis 1900. Mannheim 1904 (Diss. Tübingen)
- Weidenhaupt, Hugo :** Mit Jansens Garten fing es an. Vom Ausflugslokal zur ersten Tonhalle. In: Clemens von Looz-Corswaren (Hg.): Hugo Weidenhaupt: Aus Düsseldorfs Vergangenheit. Aufsätze aus vier Jahrzehnten, Düsseldorf 1988, S. 209-215 (Erstveröffentlichung 1978)
- Weidenhaupt, Hugo:** Bruno Schmitz und seine Stadtplanung für Düsseldorf. In: Düsseldorfer Hefte, 11. Jg., Düsseldorf 1966, Heft 9, S. 11-14.
- Weinkauf, Bernd:** Leipziger Denkmale. Leipzig 1980
- Werner, Frank:** Stadtplanung Berlin 1900-1950. Berlin 1960
- Westfehling, Uwe:** Ein Triumphbogen, der niemals gebaut wurde, und andere Staats- und Herrscherdenkmäler des 19. Jahrhunderts im Rheinland. In: Rheinische Heimatpflege N. F. 10, 1973, S. 273-282
- Westfehling, Uwe:** Triumphbogen des 19. und 20. Jahrhunderts. München 1977 (=Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 32)
- Westfehling, Uwe:** Der Denkmalbegriff im 19. Jahrhundert. In: Ausstellungskatalog "Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung", Köln 1980, Band 2, S. 150-160

Westheim, Paul: Karton mit Säulen. In: Ders.: Kunstkritik aus dem Exil. Hanau 1985, S. 145-161

Wettbewerbsentwürfe für den Neubau des Großherzoglichen Museums in Darmstadt. Darmstadt 1892

Weyres, Willy : Hochschulbauten. In: Trier, Eduard/Weyres, Willy (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Band 2, Architektur II: Profane Bauten und Städtebau, Düsseldorf 1980, S. 155-172

Wickenhagen, Ernst: Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte der Baukunst, Bilderei, Malerei und Plsastik. Stutgart 1903 (10. Auflage)

Wiederkehr, Gustav: Mannheim in Sage und Geschichte. Volkstümliche Erzählungen. Mannheim 1907

Wiener, Alfred (Hg.): Das Warenhaus. Kauf-, Geschäfts-, Büro-Haus. Berlin 1912 (2. Auflage)

Wiesenberger, Fritz : Bruno Schmitz plante die Millionenstadt Düsseldorf (Düsseldorfer, die Geschichte machten II). In: Düsseldorfer Hefte, 23. Jg., Düsseldorf 1978, Nr. 16, S. 9-11

Widmer, Karl: Das Problem des Denkmals. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Band XXXI, Darmstadt 1913, S. 186-192

Wilhelm, Karin: Der Wettbewerb zum Bismarck-National-Denkmal in Bingerbrück (1909-1912). Ein Beitrag zum Problem mit der Monumentalität. In: kritische berichte, 15. Jg., Gießen 1987, Heft 2, S. 32-47

Wilson, William E.: Indiana. A History, Bloomington/London 1966

Wimmer, Julius : Die Geschichte des Oberösterreichischen Musealvereines durch neunzig Jahre 1833-1923. Linz 1923

Woerl, Leo: Illustrierter Führer durch Mannheim. Leipzig 1902

Woermann, Karl: Die Kunst der neuesten Zeit. Auszug aus der Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig 1923

Wolf, Paul: Städtebau. Das Formproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft. Leipzig 1919

Wolters, Rudolf: Stadtmitte Berlin. Stadtbauliche Entwicklungsphasen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Tübingen/Berlin o. J.

Wybrecht, Günther: Die strukturellen Veränderungen der Mannheimer Wirtschaft von 1830 bis 1914. Diss. Freiburg o. J. (1957, Typoskript)

Zacher, Inge: Skulpturen an öffentlichen Gebäuden. In: Trier, Eduard/Weyres, Willy (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Band 4: Plastik. Düsseldorf 1980, S. 365-383

Zarn, Otto: Die Sieges-Allee in Bild und Wort. Berlin 1903

Zastrov, Mare: Studier i några byggnadsförslag till Nordiska museet. Stockholm 1961
(Manuskript, Angabe nach Erik André: Nordiska museet - arkitektävlingen och museibyget.
In: Fataburen. Nordiska museets och Skansens Årsbok 1967, S. 31-42)

Zeitler, Rudolf (Hg.): Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1966 (=Propyläen-
Kunstgeschichte, Band 11)

Zibermayer, Ignaz : Die Gründung des oberösterreichischen Musealvereines im Bilde der
Geschichte des landeskundlichen Sammelwesens. Linz 1933 (=Sonderabdruck aus dem
Jahrbuche des Oberösterreichischen Musealvereins, 85. Band, Festschrift zur
Jahrhundertfeier)

Zinke, L.: Das Kyffhäuser-Denkmal, seine Entstehung, seine Weihe, seine Bedeutung.
Frankenhausen/Kyffhäuser 1921

Ausstellungskataloge

"Was aus Bayreuth hätte werden können. Ungebaute Bauwerke 1886-1925".

Bayreuth, Lüchau-Haus, 1987 (=Schriftenreihe des Stadtmuseums Bayreuth,
Heft 2, Bearb.: Sybille Habermann)

"Gedächtnis-Ausstellung für Bruno Schmitz 1858-1916, veranstaltet von der Vereinigung
Berliner Architekten, Ortsgruppe Groß-Berlin des Bundes Deutscher Architekten",

Berlin, Ausstellungshaus Keller & Reiner, 1916

"Aspekte der Gründerzeit",

Berlin, Akademie der Künste, 8. September bis 24. November 1974

"Hermann Muthesius. 1861 - 1927".

Berlin, Akademie der Künste, 11. Dezember 1977 bis 22. Januar 1978

"Architektenzeichnungen 1479-1979 von 400 europäischen und amerikanischen Architekten
aus dem Bestand der Kunstbibliothek Berlin".

Berlin, Kunstbibliothek, 1979 (=84. Veröffentlichung der Kunstbibliothek Berlin)

"Karl Friedrich Schinkel 1781 - 1841".

Berlin, Staatliche Museen, 23. Oktober 1980 bis 29. März 1981

"Karl Friedrich Schinkel. Architektur, Malerei, Kunstgewerbe".

Berlin, Schloss Charlottenburg, 13. März bis 13. September 1981

"Adolf Loos 1870 - 1933. Raumplan - Wohnungsbau".

Berlin, Akademie der Künste 1983-1984

"Der Schrei nach dem Turmhaus. Der Ideenwettbewerb Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße
BERLIN 1921/22".

Berlin, Bauhausarchiv, 12. Dezember 1988 bis 8. Januar 1989

"Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786 - 1914".

Berlin, Hamburger Bahnhof, 19. Mai bis 29. Juli 1990

"Bismarck - Preußen, Deutschland und Europa".

Berlin, Deutsches Historisches Museum im Martin-Gropius-Bau, 26. August bis 25. November 1990

"Darmstadt. Ein Dokument Deutscher Kunst 1901-1976".

Darmstadt, Mathildenhöhe/Hessisches Landesmuseum/Kunsthalle, 22. Oktober 1976 bis 30. Januar 1977, 5 Bände (Band 6: Ergebnisband. Darmstadt 1977)

"Das Darmstädter Landesmuseum von Alfred Messel. Skizzen, Entwürfe, Fotografien 1891-1906" (Bearb.: Fritz Fischer).

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 4. Dezember 1986 bis 1. März 1987

"Frühwerke Wilhelm Lehmbrucks".

Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 25. März bis 27. April 1969

"Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Düsseldorf. Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne".

Düsseldorf, Kunstmuseum, 25. März bis 20. Mai 1984

"Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewußtseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert.

Frankfurt, Historisches Museum, 1978 (=Kl. Schriften des Historischen Museums, Bd. 12)

"70 Jahre danach. Der Erste Weltkrieg im Spiegel des Buches".

Frankfurt, Deutsche Bibliothek, 3. Juli bis 28. August 1985

"Die Architektur der Synagoge".

Frankfurt, Deutsches Architekturmuseum, 11. November 1988 bis 12. Februar 1989

"Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800".

Frankfurt, Deutsches Architekturmuseum / München, Neue Pinakothek, 1990

"Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe".

Hannover, Wilhelm-Busch-Museum, 7. Oktober bis 16. Dezember 1984

"Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung".

Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 16. Oktober 1980 bis 11. Januar 1981, 3 Bände

">Die Hauptstadt der Cichoria.< Ludwigsburg und die Kaffeemittel-Firma Franck".

Ludwigsburg, Städtisches Museum, 1. Dezember 1989 bis 1. Dezember 1990

"Jugendstil (und) Architektur um 1900 in Mannheim",

Mannheim, Städtische Kunsthalle und Badische Kommunale Landesbank, 17. September bis 3. November 1985

"Weltausstellungen im 19. Jahrhundert" (Bearb. Christian Beutler).

München, Die Neue Sammlung, 1973

"Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus 1852-1921.

Aus den Beständen der Architektursammlung der Technischen Universität München".

München, Stadtmuseum, 1977 (=Ausstellungskataloge der Architektursammlung der Technischen Universität und des Münchner Stadtmuseums, 1)

"Franz Metzner. Ein Bildhauer der Jahrhundertwende in Berlin - Wien - Prag - Leipzig".
München, Museum Villa Stuck, 23. September bis 6. November 1977 (und andere Orte)

"Gottfried von Neureuther. Architekt der Neorenaissance in Bayern 1811 - 1887.
Aus den Beständen der Architektursammlung der Technischen Universität München".
München, Stadtmuseum 1978 (=Ausstellungskataloge der Architektursammlung der
Technischen Universität und des Münchner Stadtmuseums, 2)

"Les sources du XXe siècle. Les Arts en Europe de 1884 á 1914".
Paris, Musée national d'art moderne, 4. November 1960 bis 23 Januar 1961

"Weltausstellung in St. Louis. Amtlicher Katalog. Ausstellung des deutschen Reichs".
St. Louis, 1904

"Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden".
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 5. mai bis 18. November 1984

"Adolphe Appia. 1862-1928. Darsteller - Raum - Licht".
Zürich 1979

In diese Aufstellung wurden auch in den vorliegenden Ausführungen nicht zitierte Titel
aufgenommen.

Abkürzungen

AR	Architektonische Rundschau
BAW	Berliner Architekturwelt
CB	Centralblatt der Bauverwaltung
DBZ	Deutsche Bauzeitung
OÖLA	Oberösterreichisches Landesarchiv
OÖLM	Oberösterreichisches Landesmuseum
SBZ	Süddeutsche Bauzeitung
SchBZ	Schweizerische Bauzeitung
StA	Stadtarchiv

