



Guido Hinterkeuser

Vom Neobarock zum Werkbund. Die Architektur in Deutschland zwischen 1888 und 1918

Das Deutsche Kaiserreich ist vor bald einhundert Jahren untergegangen. Die Folgen seiner Politik mögen untergründig noch immer nachwirken, und vielerorts sind seine Hinterlassenschaften erhalten. Doch auf keinem Gebiet ist es heute derart präsent wie demjenigen der Architektur, und dies trotz zahlreicher Zerstörungen und Verluste im Verlauf und infolge des Zweiten Weltkriegs. Viele unserer Städte sind von Bauwerken geprägt, die während der Regierungszeit Kaiser Wilhelms II. entstanden sind, fast jeder von uns hat Gebäude aus dieser Zeit täglich vor Augen. Es ist unmöglich, das Architekturgeschehen eines ganzen Zeitalters – und als solches muss man die Jahre von 1888 bis 1918 bezeichnen – in einem kürzeren Aufsatz darzustellen und auf den Punkt zu bringen.¹ Zu zahlreich waren damals die Neubauten in allen Bereichen: für Politik und Verwaltung, für Kunst und Kultur, für Industrie und Handel, für das Wohnen in der Stadt und auf dem Land, für das Militär, das Verkehrs- und Postwesen, für die Kirchen und die zahlreichen Denkmalsanlagen. In diesen dreißig Jahren hat Deutschland sein Gesicht grundlegend verändert.

Bei der Beschreibung der Architektur dieser Jahrzehnte kommt man um den Begriff des Wilhelminismus nicht herum. Bei genauerer Betrachtung fällt allerdings auf, dass er meist eher aus einem Gefühl heraus verwendet wird und sich nur ansatzweise auf handfeste Kriterien stützen kann. Immerhin steht fest, dass er nicht auf sämtliche Architektur in Deutschland der Jahre von 1888 bis 1918 angewendet werden kann, also als simpler Epochenbegriff ausscheidet. In dem 1907 erschienenen offiziellen Buch »Der Kaiser und Kunst« werden Gebäude wie der Berliner Dom, der neue Marstall, das Bode-Museum, die Staatsbibliothek Unter den Linden – wir kommen unten ausführlich darauf zu sprechen – und einige andere meist neobarocke Bauwerke erwähnt, die dem Geschmack des Kaisers besonders entsprachen und auf deren Planung und Entstehung er persönlich Einfluss genommen hatte.²

Abb. 1: Hermann Eggert,
Neues Rathaus in Hannover,
1901–1913.

1 Paul Seidel (Hg.): Der Kaiser und die Kunst, Berlin 1907; Walter Curt Behrendt: Über die deutsche Baukunst der Gegenwart, in: Kunst und Künstler 12 (1914a), S. 263–276, 328–336, 373–383; Ernst-Heinz Lemper: Historismus als Großstadtarchitektur. Die städtebauliche Legitimierung eines Zeitalters, in: Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert, hg. von Karl-Heinz Klingenburg, Leipzig 1985, S. 50–72; Geschichte der deutschen Kunst 1890–1918, hg. von Harald Olbrich, Leipzig 1988; Karl-Heinz Hüter: Architektur in Berlin 1900–1933, Dresden/Stuttgart 1988; Wolfgang Pehnt: Deutsche Architektur seit 1900, München 2006; Julius Posener: Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II., München/New York 1995; Bernd Nicolai: Preußen im Kaiserreich 1871–1918. Architektur und Städtebau, in: Preußen. Kunst und Architektur, Köln 1999, S. 416–455; Godehard Hoffmann: Architektur für die Nation? Der Reichstag und die Staatsbauten des Deutschen Kaiserreichs 1871–1918, Köln 2000; Matthias Barth: Kaiserliches Berlin. Architektur zwischen 1871 und 1918, Freiburg i. Br./Würzburg 2012.

2 Seidel 2007.

Man könnte diese Gebäude nun als wilhelminisch bezeichnen, andererseits würde eine Anwendung des Begriffs allein auf diese Gruppe oder darüber hinaus allgemein auf diejenigen Gebäude, an denen sich, in welcher Form auch immer, eine Mitwirkung des Kaisers erkennen lässt, zu kurz greifen.

Für Julius Posener, einen der renommiertesten Architekturhistoriker für diese Epoche, gehörten die genannten Bauwerke übrigens nicht zum »Wilhelminismus«³, sondern eher zur »offiziellen Architektur«⁴, wobei man mit Erstaunen feststellen muss, dass er auf sie in seiner grundlegenden Monographie gar nicht eingeht und sich weder mit Julius Raschdorff noch mit Ernst von Ihne, den bevorzugten Architekten des Kaisers, befasst. Andererseits möchte man sich Poseners Definition des Wilhelminismus, den er weder zeitlich noch stilistisch definieren mag, anschließen: »Es ist die Architektur des Auftrumpfens, die Architektur, die dem Wesen des Kaisers am meisten entgegenkommt und die der Stimmung ›Deutschland in der Welt voran‹ entspricht, die nicht eigentlich von Wilhelm stammt; vielmehr ist er selbst durch sie bestimmt und im Grunde nicht mehr als ihr Repräsentant.«⁵ Und weiter: »Es handelt sich, wie gesagt, um eine Haltung, nicht um eine Form. [...] und wir können diese Haltung nicht genauer definieren als durch Eigenschaften wie große Dimensionen, monumentale Haltung, Weiträumigkeit, kostbare Materialien.«⁶ Konkret verbindet er mit dieser Richtung dann vor allem zwei Arten von Gebäuden: die Berliner Gerichtsbauten mit ihren repräsentativen Treppenhäusern und die Werke von Bruno Schmitz, insbesondere dessen Nationaldenkmäler.

Wenn es sich beim Begriff des Wilhelminismus jedoch um eine Haltung und keinen konkreten Stil handelt (Posener deutet an, dass selbst die Industriebauten von Peter Behrens nicht frei von dieser Haltung sind), so ist seine Definitionskraft ohnehin eingeschränkt. Zudem stellt sich die Frage nach seiner Reichweite über Preußen hinaus, sofern es sich dort nicht dezidiert um Reichsgebäude handelt. Sind Bauten wie das sächsische Finanzministerium oder das sächsische Ministerialgebäude über den Elbwiesen in Dresden, Gabriel von Seidls Bau für das Bayerische Nationalmuseum in München oder André Lamberts großbürgerliche Villen auf der Stuttgarter Karlshöhe auch wilhelminisch?

Zu einer klaren Erfassung und Analyse der Architektur im deutschen Kaiserreich unter Wilhelm II. eignet sich der Begriff nur bedingt. Zielführender erscheint es stattdessen, über die Beschreibung und Würdigung aussagekräftiger Einzelbauten sich ein Bild vom Bestand und der damit einhergehenden Entwicklung zu machen. Dies gilt umso mehr, als das Faszinosum für diese Zeit nicht nur von den Bauten herrührt, die wir, ohne zu überlegen, mit dem Etikett des Wilhelminismus belegen und die uns auch heute immer noch in ihren Bann zu ziehen vermögen. Das Spannende an diesem Zeitalter, und diesem Aspekt hat sich Posener vor allem gewidmet, sind die Antworten, die nicht wenige Architekten damals auf die Herausforderungen der modernen Zeit gaben. Der architektonische Diskurs dieser dreißig Jahre ist von einer atemberaubenden Dynamik erfasst, die Jahr für Jahr neue Gebäude hervorbrachte.

Doch beginnen wir am Anfang. Planung und Baubeginn des Berliner Reichstagsgebäudes (Abb. 2) erfolgten noch unter Kaiser Wilhelm I., seine Vollendung

3 Posener 1995, S. 81–106.

4 Ebd., S. 107–126.

5 Ebd., S. 81.

6 Ebd.

und Einweihung ragten aber bereits in die neue Zeit der Regierung des jungen Kaisers Wilhelm II., der auch bei der Zeremonie der feierlichen Schlusssteinlegung am 5. Dezember 1894 anwesend war.⁷ 1882 hatte Paul Wallot den zweiten Wettbewerb gewonnen und konnte seinen Beitrag in den folgenden Jahren nach mehreren Umarbeitungen auch realisieren. Ein erster Wettbewerb, der im Gegensatz zum zweiten sogar international ausgerichtet war, war bereits 1872 ausgetragen worden und hatte damals Ludwig Bohnstedt als Sieger hervorgebracht mit einem gleichfalls wegweisenden Entwurf im Stil der internationalen Neorenaissance, der eine deutliche Abkehr von der Berliner Bauschule markierte.

Grundsätzlich zeigt sich Wallot der historistischen Baukunst seiner Zeit verpflichtet, verwendet er doch vor allem Formen der italienischen Hochrenaissance, die er partiell zu barockem Pathos steigert. Die nach Westen gerichtete Hauptfassade wird durch kolossale Dreiviertelsäulen kompositen Ordnung gegliedert, am mittleren Portikus und an den Ecktürmen, also an den Scharnieren des monumental aufgefassten Baukörpers, sind sie zu Vollsäulen ausgebildet und verleihen diesem optisch zusätzliche Stabilität. Der Architekt schwelgt also immer noch in alten Stilen, geht aber freier mit den Formen um und kombiniert Elemente, die sich so in ihrer Gesamtheit an keinem historischen Gebäude finden ließen. Dennoch wirkt der Bau nicht eklektisch, sondern aufgrund überzeugender Proportionen wie aus einem Guss, dem sich die Detailformen unterordnen. Modern ist die bekrönende Eisen-Glas-Kuppel, ihr Tambour eine spielerische Variation barocken Baudekors, streng akademisch im Gegensatz dazu aber wieder die Laterne.

Wallots Siegerentwurf von 1882 hatte noch eine herkömmliche steinerne Kuppel über dem im Obergeschoss gelegenen Sitzungssaal vorgesehen, die auf einem hohen rechteckigen Unterbau saß. Für den Ausführungsentwurf von 1883 war der Architekt dann zunächst gezwungen, die Kuppel über die westliche Vorhalle zu verlegen, was ihm gänzlich missfiel. In der Folgezeit, also schon während der Bauausführung, setzte er sich immer wieder an den höchsten Stellen für eine Rückverlegung der Kuppel ein, was ihm schließlich 1889, inzwischen regierte Wilhelm II., auch gelang. Allerdings musste er nun ihre Gestalt verändern, da die Fundamente bereits fertiggestellt und nicht mehr auf das Gewicht der ursprünglich geplanten Kuppel ausgelegt waren. Die neue Kuppel entwarf er als eine Konstruktion aus Eisen und Glas, die somit niedriger und leichter ausfiel und dennoch als Oberlicht die Belichtung des nunmehr eine Etage tiefer im Hauptgeschoss platzierten Plenarsaals gewährleisten konnte. Ihre moderne Gestalt erwuchs also aus den praktischen Anforderungen. Walter Curt Behrendt, Architekt, Publizist und kritischer Beobachter des Baugeschehens im Kaiserreich, bezeichnete in seinem Nachruf auf Paul Wallot die Kuppel als »die Erhöhung einer reinen Zweckform zur monumentalen Kunstform«. Und führte weiter aus: »Sie ist ein Dokument jener neuen naturalistisch gearteten Baugesinnung⁸ geworden, die sich mit den stets fertigen Lösungen des akademischen Rüstzeugs nicht mehr genug sein lässt, sondern die neuen Baugedanken mit einem lebendigen Gefühl für die Bedürfnisse der Zeit selbstän-

7 Michael S. Cullen: Der Reichstag. Die Geschichte eines Monuments, Stuttgart 1990; Tilmann Budensieg: Das Reichstagsgebäude von Paul Wallot. Rätsel und Antworten seiner Formensprache, in: »Dem Deutschen Volke«. Der Bundestag im Berliner Reichstagsgebäude, hg. von Heinrich Wefing, Bonn 1999, S. 30–43; Hoffmann 2000, S. 94–160.

8 Unter naturalistischer Baugesinnung verstanden die zeitgenössischen Architekturkritiker das Primat von Konstruktion und Funktion.



Abb. 2: Paul Wallot, Reichstag in Berlin, 1884–1894, Foto 1894.

dig zu gestalten willens ist.«⁹ Weshalb Wilhelm II. 1893 im Zusammenhang mit dem Reichstag von einem »Gipfel der Geschmacklosigkeit« sprach, ist bis heute nicht geklärt.¹⁰ Auch Wallot soll mit der Lösung der Kuppel nicht ganz glücklich gewesen sein und deshalb gesagt haben: »Ich bin der Wallot, der in Berlin das Reichstagsgebäude verdorben hat.«¹¹

Behrendts Nachruf auf Wallot aus dem Jahr 1913 ist eine wichtige Quelle, die zeigt, wie die Zeitgenossen über den Reichstag dachten. Die hier ins Spiel gebrachten Kriterien und Begriffe wurden in den Jahren davor allgemein als Maßstab für die Bewertung architektonischer Entwürfe herangezogen. Behrendt schätzte die »selten großartige Aufgabe der Monumentalarchitektur«, pries »die monumentale Kraft dieser rhythmisch gegliederten Steinmasse«, den »Rhythmus der Bau-masse«, die »Plastik dieses gewaltigen Steinwürfels« und erkannte einen Bau von »wahrhaft lebendiger Monumentalwirkung«. Es zählte die große Form, denn »das Auge haftet nicht mehr an formalen Einzelheiten«. An Wallots Reichstag manifestierte sich eine »selbständige Kraft künstlerischer Erfindung« und »unverbrauchte

⁹ Walter Curt Behrendt: Paul Wallot †, in: Kunst und Künstler (11) 1913, S. 54–56, hier: S. 56.

¹⁰ Cullen 1990, S. 218 f.

¹¹ Behrendt 1913, S. 54.



und schier unerschöpfliche Formphantasie«: »Zum erstenmal wird hier der Versuch gewagt vom engen Zwang akademischer Stilkonvention loszukommen.«¹²

Wallots Gebäude des Reichstags setzte eine Zäsur und war ein bedeutender Schritt hin zu einer modernen Architektur in Deutschland. In seiner unmittelbaren Nachfolge stehen Ludwig Hoffmanns Reichsgericht in Leipzig (1887–1895) und Friedrich von Thierschs Justizpalast in München (1889–1897). Weniger bekannt ist die neue Universitäts- und Landesbibliothek in Straßburg, die von 1889 bis 1894, also parallel zum Bau des Reichstags in Berlin, am damaligen Kaiserplatz entstand (Abb. 3).¹³ Der von August Hartel und Frederik Skjöld Neckelmann errichtete Bau reihte sich ein in eine Serie öffentlicher Neubauten, die allesamt in den Jahren nach dem Anschluss von Elsass-Lothringen als Reichslande an das Deutsche Reich entstanden. Unverkennbar stand für die Bibliothek das Reichstagsgebäude als Vorbild vor Augen, sei es hinsichtlich der Eisen-Glas-Kuppel über dem Lesesaal, des dem blockhaften Mittelrisalit vorgelegten Säulenportikus mit Dreiecksgiebel sowie zahlreicher bauplastischer Details.

Abb. 3: August Hartel und Frederik Skjöld Neckelmann, Universitäts- und Landesbibliothek in Straßburg, 1889–1894.

¹² Ebd., S. 54f.

¹³ Hoffmann 2000, S. 177–180.

Die offizielle Architektur im Zeitalter Wilhelms II., gerade wenn es um Bauten im damals internationalen Stil der italienischen Hochrenaissance oder des Neobarock ging, fiel allerdings oftmals wieder hinter die Errungenschaften des Reichstags zurück und blieb konventioneller und akademischer. Dem Kaiser ist dies freilich nur bedingt anzulasten, und dies gilt selbst für die Gestalt des Berliner Doms, der doch gerne als wilhelminisches Bauwerk par excellence gesehen wird (Abb. 4).¹⁴ Der neue Dom entstand in zehnjähriger Bauzeit von 1894 bis 1905 am östlichen Rand des Berliner Lustgartens, und zwar nach Entwürfen des zuvor lange Jahre in Köln tätigen Architekten Julius Carl Raschdorff. Er ersetzte einen Vorgängerbau aus der Barockzeit, der zuletzt noch von 1817 bis 1822 durch Karl Friedrich Schinkel renoviert worden war. Ideen und ausgereifte Pläne, diesen Dom durch einen Neubau zu ersetzen, beherrschten fast das gesamte 19. Jahrhundert. So skizzierten schon Schinkel und Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.) Kuppelbauten für diesen Ort, und auch der Zentralbaugedanke tauchte bereits in den Jahren zwischen 1827 und 1830 auf. Friedrich August Stüler legte 1842 den Entwurf für eine dreischiffige Basilika im frühchristlich-klassizistischen Stil mit nördlich anschließendem Campo Santo vor. 1845 änderte er seinen Entwurf zu einer fünfschiffigen Basilika ab, nunmehr mit einer Fassade im Rundbogenstil. Doch lediglich mit der Ausführung des Campo Santo wurde begonnen, die Revolution von 1848 stoppte den weiteren Baufortgang. Unmittelbar danach erarbeitete Stüler einen Zentralbauentwurf mit einer Kuppel auf hohem Tambour. Damit trat die Idee eines Kuppelzentralbaus, die fortan als die fortschrittlichere Lösung galt, in Konkurrenz zu den Basilikaentwürfen.

Später setzte sich maßgeblich Kronprinz Friedrich Wilhelm, der nachmalige Kaiser Friedrich III., für das Domprojekt ein. 1867/1868 wurde ein Wettbewerb durchgeführt, der Entwürfe in den unterschiedlichsten Stilen hervorbrachte, darunter neogotische Kathedralbasiliken ebenso wie Kuppelzentralbauten im Rundbogenstil. Der Beitrag des nachmals berühmten Architekten Otto Wagner, des Wegbereiters einer frühen Moderne in Wien, bestand in einem neobarocken Kuppelzentralbau, der dem später ausgeführten Dom Raschdorffs auf den ersten Blick erstaunlich nahekommt. 1868 jedoch erfolgte der Einwand, dass »der Entwurf wegen seiner mangelhaften Grundrißanlage, sowie wegen der ins Barocke überspielenden Formenauffassung als ein dem Zweck sehr wenig entsprechender zu bezeichnen« sei.¹⁵ Diese Auffassung sollte allerdings bald einer allgemeinen Wertschätzung neobarocker Formen weichen, zumal der Wettbewerb letztlich zu keinem Ergebnis führte. 1881 trat Kronprinz Friedrich Wilhelm direkt an Julius Raschdorff heran, der daraufhin bis 1884 einen ersten Entwurf für einen Dom in Neorenaissanceformen ausarbeitete, mit drei Kuppeln für Predigtkirche, Festkirche und Grabkirche. In seinem zweiten Entwurf von 1888 sind die drei Kuppeln zugunsten einer zentralen Tambourkuppel aufgegeben. Erst jetzt stieg der junge Kaiser Wilhelm II., nachdem er gerade den Thron bestiegen hatte, in das Projekt ein. Sowohl gegenüber seinem verstorbenen Vater als auch einer jahrzehntelangen Planungsgeschichte fühlte er sich verpflichtet, nunmehr endlich den Bau einer neuen Domkirche zu verwirkli-

14 Karl Scheffler: Der Dom, in: *Kunst und Künstler* 3 (1905a), S. 228–230; Seidel 1907, S. 86–97; Karl-Heinz Klingenburg: Zur Kuppelgestalt am Berliner Dombauprojekt im 19. Jahrhundert, in: *Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, hg. von Karl-Heinz Klingenburg, Leipzig 1985, S. 183–202; Karl-Heinz Klingenburg: *Der Berliner Dom. Bauten, Ideen und Projekte bis zur Gegenwart*, Berlin 1987; *Denkmale in Berlin. Bezirk Mitte, Ortsteil Mitte*, hg. vom Landesdenkmalamt Berlin, Petersberg 2003, S. 233 f. (= *Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland*).

15 Vgl. Klingenburg 1987, S. 140.



chen. Den heutigen Dom allein als Ausdruck wilhelminischer Architektur zu interpretieren, wird Wilhelm II. aufgrund der langen Vorgeschichte also nicht gerecht. Der Vorwurf der Großmannssucht relativiert sich, wenn man bedenkt, dass die abschließende Umplanung Raschdorffs zu einem dritten Plan, dem Ausführungsentwurf von 1891, eine Reduzierung der Baukosten von 22 auf 10 Millionen Mark erbrachte. Im selben Jahr reichte übrigens Otto Wagner nochmals einen Entwurf ein, der sich von seinem ersten Entwurf von 1868 grundlegend unterschied, indem er die Kuppel ornamental durchbrach und in einer Konstruktion aus Eisen und Glas vorsah, sodass sein Dom allerdings auch mehr an einen Messeausstellungspavillon oder gar eine repräsentative Bahnhofsvorhalle denn an einen Sakralbau erinnert hätte.

Mit seiner hohen traditionellen Tambourkuppel und den überkuppelten Glockentürmen ruft Raschdorffs Dom die Erinnerung an St. Peter in Rom, die Hauptkirche der katholischen Christenheit, auf. Darüber hinaus entlehnte der Architekt sein gesamtes Formenrepertoire der römischen Spätrenaissance bzw. dem Frühbarock. Wie Carlo Madernos Fassade für St. Peter eröffnet sich auch hinter der Fassade des Berliner Doms eine großzügige Vorhalle. Anders als Wallot am Reichstag hält sich Raschdorff streng an die Regularien des klassischen Architektursystems und kreiert daraus, teilweise pedantisch, teilweise unbeholfen einen zeitgenössischen

Abb. 4: Carl Julius Raschdorff, Berliner Dom, 1894–1905.

Monumentalbau. Der Publizist und Kunstkritiker Karl Scheffler brachte sein tiefes Missfallen gegenüber dem neuen Dom schon im Jahr seiner Vollendung beredt zum Ausdruck: »Die Säulenreihen mögen genau gemessen sein: sie stehen doch in schlechter Proportion zu den Massen, die sie tragen; die Kuppel mag nach den besten Erfahrungen konstruiert sein: sie sitzt doch falsch auf ihrem Unterbau; die Glockentürme sind gewiss, kunsthistorisch betrachtet, nicht Willkürlichkeiten; aber sie sehen leider so aus; der überreiche Schmuck mag sich Stück für Stück in Italien nachweisen lassen: er ist und bleibt doch eine Anthologie für Baugewerksschüler.«¹⁶ Aus heutiger Sicht ist hinzuzufügen, dass die Reduzierungen im Zuge des Wiederaufbaus und hier insbesondere der Verzicht auf die Laternen auf allen fünf Kuppeln mit ihren hoch aufragenden Wetterfahnen mehr eine Verstümmelung denn eine Entschlackung darstellen und den Dom nun plumper als ursprünglich erscheinen lassen. Scheffler bemerkte auch, dass die Errichtung des Doms vor allem einem äußerlichen Repräsentationsbedürfnis, sei es der Dynastie, sei es der Hauptstadt des Deutschen Reichs, entsprungen war, dem sich funktionale Aspekte als Sakralbau unterordnen mussten: »Das geeinte Reich bedurfte des Glanzes nach aussen, und jeder anderen Rücksicht stand dieses Repräsentationsbedürfnis voran, das vor allem von Kaiser Friedrich vertreten wurde, den die deutsche Liberalität immer noch den feinen Kunstkennern zuzuzählen pflegt und von dem wir doch auch eine Siegesallee hätten erwarten dürfen, wenn er länger regiert hätte. [...] Nur so ist der neue Dombau, wie er nun vollendet vor der dumpf staunenden Menge sich erhebt, verständlich: als eine riesenhafte Staatsreklame für einen Gedanken der Staatsdisciplin und dynastischen Machtentfaltung. Der Gottesdienst muss sich diesen äusseren Zwecken vollkommen unterordnen.«¹⁷

Allerdings waren die »äußeren Zwecke« eben auch ein Zweck, den es zu berücksichtigen galt, gerade in der Hauptstadt eines aufstrebenden Reichs, das seiner neu gewonnenen Stellung in der Welt sichtbaren Ausdruck verleihen wollte. Der Rückgriff auf historische Stile richtete sich grundsätzlich gegen die rein funktionalistische Interpretation eines Gebäudes und trug stattdessen zu seiner idealistischen Überhöhung bei.¹⁸ Für die Berliner Mitte erschienen vorrangig monumentale Neobarockbauten als angemessen, denn deren Formensprache war über den lokalen und regionalen Rahmen hinaus verständlich und garantierte nationales wie internationales Prestige.

Dies gilt auch für das ehemalige Kaiser-Friedrich-Museum, das heutige Bode-Museum (Abb. 5), das ab 1898 nach einem Entwurf Ernst von Ihnes errichtet wurde.¹⁹ Wilhelm II. weihte den Prachtbau am 18. Oktober 1904, am Geburtstag seines Vaters, ein. Schon durch seine unvergleichliche Lage am Ende der Museumsinsel war eine imposante Wirkung gewährleistet. Seine Längsfassaden, in den Hauptgeschossen gegliedert durch korinthische Kolossalpilaster, steigen direkt aus dem

16 Scheffler 1905a, S. 230.

17 Ebd., S. 229.

18 Lemper 1985, S. 54f.

19 Seidel 1907, S. 112–122; Karl Scheffler: Akademische Baukunst: Monumentalaufgaben und Stilnennungen, in: ders., *Der Architekt und andere Essays über Baukunst, Kultur und Stil*, Basel/Berlin/Boston 1993, S. 33–54 (aus: ders., *Moderne Baukunst*, Leipzig 1908); Oliver Sander: Ernst von Ihne (1845–1917) und seine Berliner Bauten, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 35 (1998), S. 95–136, hier: S. 104–106; Bernd Wolfgang Lindemann: Ein Kunstpalast für Flaneure – Ernst von Ihnes Kaiser-Friedrich-Museum, in: *Bode-Museum: Architektur, Sammlung, Geschichte*, hg. für die Staatlichen Museen zu Berlin von Bernd Wolfgang Lindemann, München 2010, S. 36–41; *Denkmale in Berlin* 2003, S. 240–242.



Wasser auf, nur vor der halbrunden Eingangsfassade wurde ein Platz angelegt, der über zwei Brücken erreichbar ist und exklusiv den Zugang erschließt, der durch offene Arkaden, Dreiviertelsäulen und eine Kuppel zusätzlich hervorgehoben ist. Unter der Kuppel breitet sich die imposante Eingangshalle mit geschwungener Freitreppe aus, von hier aus führen die Wege in die Sammlungen. Bernd Wolfgang Lindemann hat die Modernität der Grundrissdistribution – mit der repräsentativen Mittelachse, den beiden Seitenarmen entlang der Außenfassaden und den verbindenden Querflügeln – herausgearbeitet und mit der Struktur von Geschäftspassagen verglichen.²⁰ Der Zeitgenosse Karl Scheffler hingegen sah hier primär den hohlen Renommierbau, dessen äußere Geste nur auf Kosten der inneren Funktionalität möglich sei. »Diesen praktischen Zweck hat man dann von vornherein mit einem idealen zu verbinden gesucht. Man fühlte den Drang zu repräsentieren und machte darum aus dem Ausstellungshaus einen Palast. [...] Mit der Ehrfurcht vor der alten Kunst ist diese Lust zu gewichtiger Repräsentation nicht zu erklären, weil ja die Sammlung am meisten darunter leidet. Denn der beste Platz wird für nutzlose Säle, Hallen und Treppenhäuser verbraucht, und man vernachlässigt alle praktischen

Abb. 5: Ernst von Ihne, Bode-Museum, ehemals Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, 1898–1904.

20 Lindemann 2010.

Bedürfnisse, weil durchaus für die Straße gebaut wird.«²¹ Insbesondere kritisierte er die unzureichenden Lichtverhältnisse und folgert daraus: »Erwägt man die Umstände, so kommt man zu dem Schluß, daß ein zweckmäßig konstruierter Putzbau bessere Dienste geleistet hätte als dieser kostbare Prunkpalast aus Sandstein.«²² Heute allerdings, wo funktionale Unzulänglichkeiten durch moderne Technik ausgeglichen werden können, schätzen wir die repräsentative Gesamtwirkung des Baus und seine städtebaulichen Qualitäten ebenso wie die gediegenen, abwechslungsreichen und großzügigen Museumsräume. Andererseits dachten Architekten durchaus über die von Scheffler angesprochenen Fragen nach und gingen auf sie bei ihren Museumsprojekten kritisch, kreativ und ernsthaft ein. Genannt seien Alfred Messels Großherzoglich Hessisches Landesmuseum in Darmstadt (1897–1906) und sein Entwurf für das Pergamonmuseum in Berlin (1906–1908), das Hessische Landesmuseum in Kassel (1907–1912) von Theodor Fischer oder das Städtische Kunstmuseum in Stettin (1911/1912) von Wilhelm Meyer-Schwartau. Alle diese Museumsbauten lösten sich zudem stilistisch von Ernst von Ihnes akademischem Historismus am Bode-Museum. In seinen Lebenserinnerungen übrigens nennt Wilhelm II. unter den Architekten namentlich einzig Ihne, den »modernen Schlüter, wie Kaiserin Friedrich ihn zu bezeichnen pflegte«.²³

So wurde Ihne denn auch von Wilhelm II. ohne vorherigen Wettbewerb für die Errichtung der neuen Königlichen Bibliothek in Berlin auserwählt (Abb. 6).²⁴ Der erste Spatenstich des neben der Universität gelegenen »Monumentalbaus« – so auch hier die zeitgenössische Bezeichnung²⁵ –, der zudem die Universitätsbibliothek und die Akademie der Wissenschaften aufnahm, erfolgte am 2. September 1903, die Einweihung fand nur wenige Monate vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs am 22. März 1914, dem Geburtstag Kaiser Wilhelms I., statt. Ihne strukturierte den Baukörper durch sieben Höfe und legte wie im Bode-Museum eine Mittelachse an, entlang derer sich die repräsentativen Räume aneinanderreihen: »Diese Räume sind die Eingangs- oder Lindenhalle, der Ehrenhof, die Treppenhalle mit breitem, geradem Treppenlauf als Aufgang zu den Bibliotheksräumen, die Vorhalle zum großen Lesesaal und der achteckige große Kuppel-Lesesaal, in dem die Raumwirkung ihren höchsten Ausdruck und ihre höchste Steigerung findet. Die Achse setzt sich dann fort im Lesesaal der Universitätsbibliothek und klingt aus in der Vorhalle und dem bescheidenen Eingang zur Universitäts-Bibliothek an der Dorotheenstraße.«²⁶

Das »zum Ruhme deutschen Wissens und Wesens«²⁷ errichtete Bauwerk, so der Kaiser in seiner Eröffnungsrede, zeigt sich nach außen in der hoheitsvollen Gestalt eines strengen und reduzierten Barockklassizismus. Über dem rustizierten Sockelgeschoss erheben sich zwei Hauptgeschosse, die durch eine Kolossalordnung zusammengefasst werden. Allerdings stehen an den Rücklagen und damit am längsten Abschnitt der Fassade nur noch schlichte Lisenen; komposite Kapitelle hingegen finden sich allein noch an den Pilastern der Seitenrisalite und den

21 Scheffler 1993, S. 44.

22 Ebd., S. 53.

23 Wilhelm II.: Ereignisse und Gestalten aus den Jahren 1878–1918, Leipzig/Berlin 1922, S. 144.

24 Das neue Gebäude für die königliche Bibliothek und die Akademie der Wissenschaften in Berlin, in: Deutsche Bauzeitung 48 (1914), S. 317–322, 325–329, 333–335, 345–349, 353–357, 365–371, 391–394; 325 Jahre Staatsbibliothek in Berlin, hg. von Walter Ederer und Werner Schochow, Ausst.-Kat. Berlin, Wiesbaden 1986; Sander 1998, S. 107–111; Denkmale in Berlin 2003, S. 269–271.

25 Das neue Gebäude 1914, S. 353.

26 Ebd., S. 333 f.

27 Ebd., S. 320.



Dreiviertelsäulen des Mittelrisalits. Dieser wird durch einen Dreiecksgiebel ausgezeichnet, dessen von Hermann Feuerhahn geschaffenes Tympanonrelief die Huldigung der Göttin Athena durch Allegorien von Kunst und Technik darstellt. Der Aspekt moderner Technik kommt in der Tat auch im Inneren des Bauwerks zu seiner Geltung, wo der im Zweiten Weltkrieg zerstörte und später abgerissene Kuppelsaal das Herzstück der Anlage bildete. Dabei handelte es sich um eine moderne Stahlbetonkonstruktion mit einer Kuppel von über 37 Metern Spannweite. Hier kam ein neuer Werkstoff zum Einsatz, der den Eisen-Glas-Konstruktionen früherer Jahrzehnte deutlich überlegen war und in einer zeitgenössischen Würdigung anschaulich beschrieben wird: »Das kann aber nur mit Kunststein erreicht werden, da in ihm die Materialien Beton und Eisen, die die Festigkeit leisten, und der Stein, der die Architektur schafft, zu einer untrennbaren Einheit verbunden sind.«²⁸ Überhaupt wurden alle repräsentativen Räume, die eine architektonische Gliederung und bauplastischen Dekor aufwiesen, nicht nur die Kuppel, in Kunststein gearbeitet und nicht mehr in weißem Stuck, sodass Vorhallen und Treppenhaus an die Architektur römischer Thermen erinnern.

Das Formenrepertoire des Neobarock hatte bis zuletzt Konjunktur im Kaiserreich. Dabei begriff man viele dieser Bauten trotz ihrer repräsentativen Fassade gar

Abb. 6: Ernst von Ihne, Staatsbibliothek in Berlin – Preussischer Kulturbesitz, 1903–1914, Foto um 1930.

28 Ebd., S. 371.



Abb. 7: Karl von Großheim und Heinrich Joseph Kayser, Universität der Künste, ehemals Hochschule für Bildende Künste in Berlin-Charlottenburg, 1898–1902.

nicht als »monumentalen Prachtbau«, sondern primär als »einen unseren Bedürfnissen entsprechenden Nützlichkeitsbau« – so die Charakterisierung des Neubaus der Hochschule der Bildenden Künste am Steinplatz in Charlottenburg, der zwischen 1898 und 1902 nach einem Entwurf von Karl von Großheim und Heinrich Joseph Kayser errichtet wurde (Abb. 7).²⁹ Anton von Werner hatte sich als Direktor der Hochschule seit 1875 für einen Neubau stark gemacht, der 1896, als schließlich ein Wettbewerb ausgeschrieben wurde, noch auf einem Gelände unmittelbar neben dem Bahnhof Zoologischer Garten entstehen sollte. Erst danach entschied man sich für das Gelände der königlichen Baumschule. Die sandsteinverkleidete Fassade ist gegliedert in ein hohes rustiziertes Sockelgeschoss, welches auch das Hochparterre umfasst, sowie das niedrigere und somit etwas gedrückt wirkende Obergeschoss. Wie später an der Königlichen Bibliothek blieb auch hier die Säulenordnung – in diesem Falle die Ionica – den Risaliten vorbehalten, während die Rücklagen nur durch Lisenen gegliedert wurden. Dem Mittelrisalit ist ein geschweiffter Giebel in süddeutscher Ausprägung, wie man ihn im Werk des Wiener Barockarchitekten Johann Lucas von Hildebrandt findet, vorgeblendet, darin sich

²⁹ Michael Bollé: Vom Marstall Unter den Linden zum Neubau in Charlottenburg. Zur Planungsgeschichte des Hauptgebäudes der Universität der Künste Berlin, 1875–1902, Berlin 1902 (= Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste, Bd. 5). – Zitat aus einem Brief Anton von Werners vom 21. Februar 1897 (ebd., S. 24).



ein Relief Ludwig Manzels mit der Darstellung der Künste unter dem Schutz des Friedens befindet. Die städtebauliche Wirkung des gerade vollendeten Neubaus schilderte 1902 Walther Rathenau: »Von der Kunstakademie bis zum Museum zieht sich eine stolze Reihe schöner Bauten; aber ihr grenadiermäßiger Aufmarsch, ihre kastenähnlichen Formen, die kulissenartig uninteressante Verteilung der Raumflächen mindert die Wirkung, die nächstens durch die überlaute Phraseologie der Domarchitektur gänzlich aufgehoben sein wird.«³⁰ Ursprünglich war der Mittelrisalit durch ein steiles geschweiftes Zeltdach mit abschließender Aussichtsplattform und helmbekröntem Türmchen markant überhöht, auf dessen Wiederherstellung man nach dem Krieg jedoch verzichtete.

Allein die schiere Größe zahlreicher öffentlicher Neubauten war ein Ausdruck der rasanten Modernisierung, die das deutsche Kaiserreich ab dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts durchlief. Mag man beim Berliner Dom den Vorwurf der »Phraseologie« noch gelten lassen, so waren die Aufgaben von Politik, Wirtschaft, Verwaltung, Verkehr, Bildung und Militär in der Tat derart angestiegen, dass nunmehr in allen größeren Städten Gebäude in Dimensionen entstanden, wie sie in früheren Zeiten meistens Schlössern und Klöstern vorbehalten blieben. Der neue Sitz der Provinzialregierung in Frankfurt/Oder, heute Universitätshauptgebäude der Viadrina, errichtet von 1898 bis 1903 durch Heinrich Klutmann, erweckt denn auch die

Abb. 8: Heinrich Klutmann, Universitätshauptgebäude, ehemals Sitz der Provinzialregierung in Frankfurt/Oder, 1898–1903.

30 Walther Rathenau: Die schönste Stadt der Welt, Berlin/Wien 2002 [1. Auflage 1902], S. 39f.

Assoziation an ein innerstädtisches Residenzschloss, wozu auch der nach Süden ausgebildete Ehrenhof beiträgt (Abb. 8).³¹ War denn ein schlossähnliches Gebäude nicht auch angemessen, wenn man bedenkt, dass der Regierungsbezirk flächenmäßig größer war als das Königreich Sachsen? Das neubarocke Formenrepertoire wurde hier in Bezug auf die Epoche Friedrichs des Großen und damit in Rückbindung des preußischen Staats an seine Geschichte gewählt. Andererseits wurden zum Ende des 19. Jahrhunderts hin denn auch die Vorwürfe der Architekturkritiker immer lauter, dass durch das unzeitgemäße Stilkleid die eigentliche Funktion des Gebäudes verunklärt würde.³² Karl Scheffler brachte den Zwiespalt auf den Punkt, als er über den Neubau des Preußischen Herrenhauses (1899–1903) schrieb, ein »modern Empfindender« wisse zwar, »dass die Architektur des staatlichen Repräsentationsgebäudes im Grunde eine archaische Unwahrheit ist, dass die Formen entliehen, die Verhältnisse erbettelt sind und der künstlerische Geist sich in phrasenreicher Unselbständigkeit bewegt.« Dennoch erkannte er in »den steinernen Massen des unpersönlichen Epigonenwerkes eine reine, aristokratische Schönheit«.³³

Die klassische Neorenaissance und der Neobarock, wie an den oben vorgestellten Bauten verwirklicht, galten damals auch als internationaler Stil, der in Konkurrenz zu Metropolen wie Paris und London die höchste Akzeptanz und Anerkennung versprach. Gerade bei regional bezogenen Projekten kamen jedoch auch die Neogotik und vor allem die Neoromanik zur Anwendung, wobei der Entscheidung für einen bestimmten Stil durchaus auch ikonographische Gründe zugrunde lagen. Der Stil der rheinischen Romanik, den Franz Schwechten für die Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Charlottenburg (1891–1895) auswählte, stellte bewusst den Bezug zum mittelalterlichen Reich der Staufer her, in dessen Nachfolge sich das seit 1871 geeinte Deutsche Reich begriff. In einem neubegründeten Stadtviertel im Berliner Westen konnte dieser Stil, der mit den historischen Stilen der Mark Brandenburg nichts zu tun hatte, eine integrative Kraft entfalten, ohne als Fremdkörper empfunden zu werden, hingegen wäre er für den Dom auf der Spreeinsel am Lustgarten nicht in Frage gekommen. In München entstand direkt am Ufer der Isar zwischen 1895 bis 1901 die Kirche St. Maximilian (Abb. 9). Einen neogotischen Entwurf hatte die Kirchengemeinde aus Kostengründen abgelehnt, so dass der Architekt Heinrich von Schmidt eine Alternativplanung ausarbeitete. Auch in diesem Fall kann man die neoromanische Basilika als doppeltes Bekenntnis sowohl zum alten Reich der Staufer wie zum neuen deutschen Kaiserreich lesen.

War das Regierungsgebäude im Regierungsbezirk Frankfurt/Oder in neobarocker Gestalt errichtet worden, so entstand in Koblenz nur wenig später ein entsprechendes Bauwerk im Stil der rheinischen Romanik (Abb. 10).³⁴ Das Formenrepertoire bezog der Architekt Paul Kieschke also aus der unmittelbaren Region, deren großartigste Epoche in baukünstlerischer Hinsicht das Zeitalter der Romanik war. Manifest ist dieses bis heute in zahlreichen Kirchen entlang des Niederrheins, insbesondere etwa in Köln. Das Motiv des Rhombendachs auf dem hohen

31 Marco Zabel: Das Regierungsgebäude in Frankfurt/Oder, in: Preußische Verwaltungen und ihre Bauten 1800 bis 1945, hg. von Kristina Hübener in Verbindung mit dem Landesamt für Denkmalpflege und Archäologischem Landesmuseum sowie dem Brandenburgischen Landeshauptarchiv Potsdam 2001, S. 57–66.

32 Lemper 1985, S. 67.

33 Karl Scheffler: Moderne Baukunst, in: Kunst und Künstler 1 (1902/1903), S. 469–480, hier S. 469.

34 Seidel 1907, S. 36–38; Fritz Michel: Die Kunstdenkmäler der Stadt Koblenz. Die profanen Denkmäler und die Vororte, München/Berlin 1954, S. 176–180 (= Die Kunstdenkmäler von Rheinland-Pfalz, Bd. 1).



Abb. 9: Heinrich von Schmidt, St. Maximilian in München, 1895–1901, Foto um 1901.

Turm könnte beispielsweise der dortigen Kirche St. Aposteln entlehnt sein. Einen romanischen Profanbau diesen Ausmaßes, in der Kombination dieser einzelnen Baukörper und in dieser Gliederung der Fassaden würde man hingegen vergeblich suchen. So ist das Regierungsgebäude ein moderner funktionaler Verwaltungsbau, dem das historische Stilgewand übergeworfen wurde. Paul Kieschke beherrschte dieses Verfahren perfekt. Das Regierungsgebäude in Minden (1902–1906) erbaute er im Stil der Weserrenaissance, dasjenige in Potsdam (1902–1908) in Anlehnung an den preußischen Barock.³⁵

35 Johanna Neuperdt: Das Regierungsgebäude in Potsdam, in: Preußische Verwaltungen und ihre Bauten 1800 bis 1945, hg. von Kristina Hübener in Verbindung mit dem Landesamt für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseum sowie dem Brandenburgischen Landeshauptarchiv, Potsdam 2001, S. 49–56.



Abb. 10: Paul Kieschke, ehemaliges preußisches Regierungsgebäude in Koblenz, 1902 – 1906.

Vergleichbar verfuhr die Reichspost bei der Errichtung ihrer Postgebäude in vielen Städten des Reiches, die oftmals zu regelrechten Postpalästen gerieten.³⁶ Verantwortlich dafür war wesentlich Heinrich von Stephan, von 1876 bis 1897 Generalpostmeister und Staatssekretär des Reichspostamtes. Noch in seinen Erinnerungen würdigte Kaiser Wilhelm II. diesen wegweisenden Organisator des deutschen Postwesens im Hinblick auf dessen architektonische Vorstellungen, die auch die seinen waren: »Herr v. Stephan jedoch vertrat die Ansicht, das junge deutsche Reich müsse auch durch seine Bauten kraftvollen Eindruck erwecken, daher müssten die Reichspostgebäude entsprechend aufgeführt werden. Sie müssten sich auch nach dem Gesamtstil der betreffenden Stadt richten oder mindestens den ältesten und bedeutendsten Bauwerken im Städtebild sich anschließen. Ich konnte mich mit diesen Grundsätzen nur einverstanden erklären.«³⁷ Der kaiserliche Kunstintendant Paul Seidel hatte es schon 1907 so formuliert: »Die staatlichen Bauten sollen

³⁶ Seidel 1907, S. 40 – 44; Guido Hinterkeuser: Ein Museumsbau des Kaiserreichs. Architektur und Bildprogramm des Reichspostmuseums in Berlin (1893 – 1898), in: ... einfach würdiger Styl! Vom Reichspostmuseum zum Museum für Kommunikation Berlin, hg. von Sigrid Randa-Campani, Heidelberg 2000, S. 28 – 55 (= Kataloge der Museumsstiftung Post und Telekommunikation, Bd. 6).

³⁷ Wilhelm II. 1922, S. 144.



ein Ausdruck des gesamten Volkscharakters und des Charakters der betreffenden Stadt sein, der von dem in ihr vorherrschenden Stil ihr aufgeprägt wird. Dieser Stil einer Stadt ist nicht etwas Zufälliges und Hineingetragenes, sondern er ist etwas Gewachsenes, langsam aus dem Zusammenströmen der verschiedensten Beeinflussungen Entstandenes, das den Orten ihren besonderen Charakter verleiht.«³⁸ Seidel beschreibt übrigens auch, wie der Kaiser sich zahlreiche staatliche Bauprojekte vorliegen ließ und in diese hineinredigierte, sodass der erste Entwurf daraufhin noch korrigiert werden musste. Dies betraf vor allem Vorhaben der Regierung, der Reichspost, der Bahn und des Militärs. Die bis zum Jahr 1904 reichende »Zusammenstellung der vom Kaiser korrigierten oder sonstwie beeinflussten staatlichen Bauten« umfasst 84 Reichsbauten und 79 preußische Bauten.³⁹ Eine dieser kritischen Randbemerkungen bringt den kaiserlichen Architekturgeschmack nochmals auf den Punkt: »Die Fassade hat absolut keinen erkennbaren Stil! In einer Stadt mit so ausgesprochenem eleganten und schönen alten Stil muß man sich eng an denselben anlehnen.«⁴⁰

Abb. 11: Franz Schwechten, Kaiserliches Schloss in Posen (Poznań), 1905–1910, Foto vor 1940.

38 Seidel 1907, S. 31.

39 Ebd., S. 38.

40 Ebd., S. 31.



Abb. 12: Hugo Licht, Neues Rathaus in Leipzig, 1899–1905.

Speisten sich die historischen Formen eines Gebäudes also häufig aus der regionalen Architekturgeschichte, so konnte umgekehrt in der Entscheidung für einen fremden Stil, sofern sie nicht gedankenlos erfolgte, ebenfalls eine dezidierte ikonographische Aussage liegen. Der Kaiser höchstpersönlich hatte am westlichen Rand von Posen (Poznań) bei Franz Schwechten, dem Architekten der Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, den Neubau eines Residenzschlosses (1905–1910) in Auftrag gegeben, das darüber hinaus Bestandteil eines weitläufigen Forums öffentlicher Bauten war (Abb. 11).⁴¹ Die Außenfassaden sind wie das Koblen-

⁴¹ Friedrich Schultze: Das neue Residenzschloß in Posen, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 30, 1910, S. 453–458; Kaiserschloß Posen. Von der »Zwingburg im Osten« zum Kulturzentrum »Zamek«. Zamek cesarski w Poznaniu. Od pruskiej »warowni na wschodzie« do Centrum Kultury »Zamek«, hg. im Auftrag der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und des Kulturzentrums »Zamek« in Posen von Janusz Pazder und Evelyn Zimmermann, Ausst. Kat. Potsdam/Poznań 2003.



zer Regierungspräsidium im Stil der rheinischen Romanik gehalten, so dass sich das monumentale Gebäude in die traditionelle Posener Architektur gerade nicht einfügte, sondern wie ein Fremdkörper wirken musste. Es versinnbildlicht so die damals einhundertjährige preußisch-deutsche Herrschaft über eine jahrhundertalte polnische Stadt.

In vielen Städten des Deutschen Reiches zur Zeit Wilhelms II. wurden große repräsentative Rathäuser errichtet. Auch sie bezeugen den rasanten wirtschaftlichen Aufschwung und das Wachstum der Städte, in dessen Verlauf die alten historischen Rathäuser oft schlichtweg zu klein geworden waren, um eine zeitgemäße und leistungsfähige Verwaltung aufnehmen zu können. In ihrer meist monumentalen und selbstbewussten Erscheinung sowie der Funktionalität ihrer Raumprogramme waren diese Bauten modern, mit der stilistischen Anlehnung an die großen Epochen der Stadtgeschichte erfüllten sie ein Bedürfnis nach Traditionsverbundenheit und lokaler Identität. Das neue Leipziger Rathaus von Hugo Licht entstand zwischen 1899 und 1905 als burgartige Anlage auf dem Areal der alten Pleißenburg

Abb. 13: Heinrich Reinhardt und Georg Süßenguth, Rathaus Charlottenburg in Berlin-Charlottenburg 1899–1905.

(Abb. 12).⁴² Der Kern des ehemaligen Burgturms wurde dabei aufgegriffen und im Sinne einer Stadtmarke zu imposanter Höhe geführt. Mit seinen hohen Dächern und steilen Giebeln, den Erkern und Türmchen sowie seiner Bauplastik taucht dieser Bau in die Formenwelten der mitteldeutschen Renaissance und des Frühbarock ein. Primär erscheint das Bauwerk als historistisches Gebäude, schaut man jedoch genauer hin, erkennt man unter dem Stilgewand Elemente der Moderne. So hat man es in den oberen Geschossen teilweise mit einer Pfeilerarchitektur zu tun, in deren engem Raster die Fenster sitzen. Diese Auflösung der Wand hat mit einem historischen Renaissancebau nichts mehr zu tun, findet sich dafür aber parallel und wenig später frei von historischem Dekor in den Pfeilerfronten von Alfred Messel und Peter Behrens.⁴³ In dieser Hinsicht wieder konventioneller ist das von Herrmann Eggert ab 1901 errichtete Neue Rathaus in Hannover (Abb. 1), das am 20. Juni 1913 unter Anwesenheit Wilhelms II. eingeweiht wurde.⁴⁴ Denn in traditioneller Manier liegen die Fenster wieder mit entsprechendem Abstand zueinander in den Wandflächen. Der Stil des Gebäudes ist eklektisch, mit Entlehnungen aus der Gotik und insbesondere der Renaissance und des Barock. Statt eines Turmes wie in Leipzig bildet hier eine Kuppel mit Aussichtsterrasse, zu der ein innerhalb der Kuppelschale geführter Aufzug emporträgt, die entscheidende Höhendominante. Moderner als der Außenbau wirkt das Innere mit seiner großen Halle, in der sich ein abwechslungsreiches Spiel aus Treppen und Emporen entfaltet, vergleichbar den berühmten Berliner Gerichtsbauten in Mitte in der Littenstraße (1896–1905) oder in Moabit (1902–1906).

Bereits fern von jeglichem akademischen Historismus ist das Rathaus in Charlottenburg, das von 1899 bis 1905 nach einem Entwurf des Architektenbüros von Heinrich Reinhardt und Georg Süßenguth erbaut wurde (Abb. 13).⁴⁵ Der östliche Anbau kam später, von 1911 bis 1916, durch Heinrich Seeling hinzu. Reinhardt und Süßenguth hatten erst kurz zuvor in Formen der märkischen Backsteingotik das Rathaus in Steglitz errichtet. Dieser Stil hätte zu Charlottenburg, das auf eine Gründung König Friedrichs I. 1705 zurückgeht, nicht gepasst, andererseits jedoch wurde offensichtlich auch eine Annäherung an den Barock des Charlottenburger Schlosses gezielt vermieden. Im Gegenteil wollte sich die selbstbewusste Stadtregierung von dem höfischen Bauwerk absetzen, dessen Kuppel durch den fast 90 Meter hohen Rathauturm regelrecht übertrumpft wird. In den Oberflächen der Rathausfassaden dominieren scheinbar roh und urtümlich aufgeschichtete Bossenquader, wie man sie aus der romanischen, aber auch der italienischen Architektur der Renaissance kennt, und hier in Berlin nicht zuletzt auch eine vielleicht etwas protzige Zurschaustellung des Wohlstands der Stadt Charlottenburg bedeuteten. Die großen Wandöffnungen unter den Arkaden im Erdgeschoss oder zwischen den enggesetzten Pfeilern in der oberen Etage zeigen aber unmissverständlich an, dass man es mit einem modernen Bauwerk zu tun hat. Im Kontrast zu den aufgerauten Fassadenwänden weisen die vertikalen Stützen glatte Oberflächen auf. Wesentliche Akzente setzt die reiche Bauplastik, die, vergleichbar dem Reichstagsgebäude, keine historischen Vorbilder zitiert, sondern schöpferisch frei

42 Das neue Rathaus in Leipzig, in: Deutsche Bauzeitung. Jahrgang 39 (1905), S. 469–474, 481–483, 529–534; Mustafa Haikal und Peter Leonhardt: Das Neue Rathaus zu Leipzig, Leipzig 2015.

43 Vgl. Posener 1995, S. 369–386.

44 Michael Krische: Das Neue Rathaus Hannover, Entstehung – Architektur – Bedeutung, hg. von der Landeshauptstadt Hannover, Springe 2006.

45 Max Creutz: Das Charlottenburger Rathaus, in: Berliner Architekturwelt 8 (1906), S. 240–256.

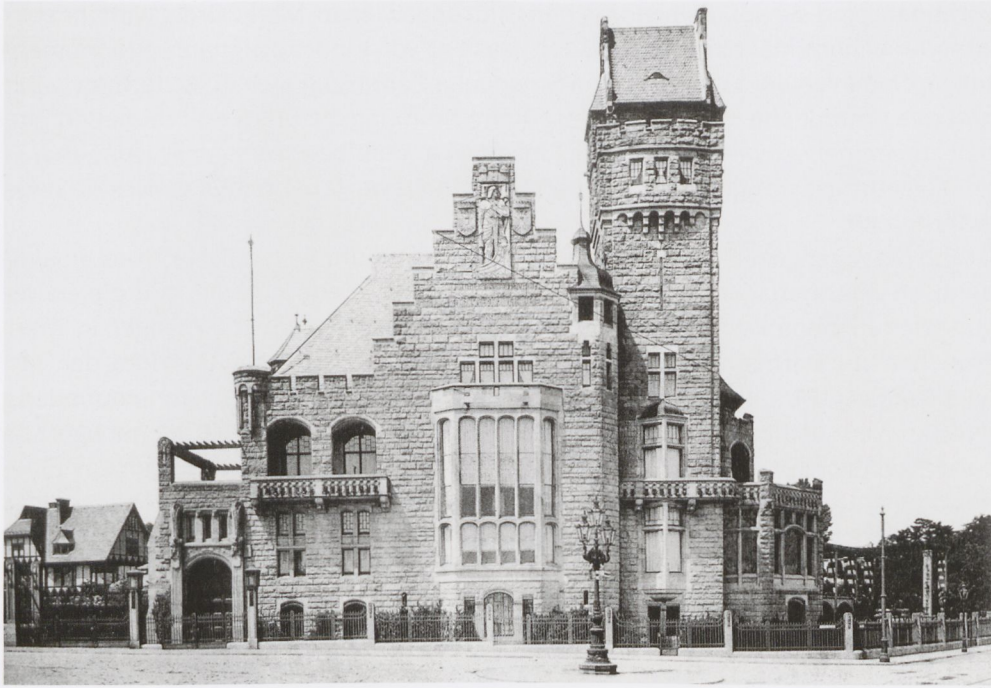


Abb. 14: Bruno Schmitz, Villa Stollwerck in Köln-Bayenthal, Köln 1902–1904, 1935 abgerissen, Foto 1905.

zu eigenständigen Formfindungen gelangt. Der aufkommende Jugend- oder Sezessionsstil ist allenthalben spürbar. Hier war ein monumentales Gebäude frei von lokalem Bezug entstanden, das man sich durchaus ebenso gut in zahlreichen anderen deutschen Großstädten vorstellen könnte.

Die Architekturgeschichte fasst Gebäude wie das Charlottenburger Rathaus unter Begriffen wie Zyklopienstil oder Teutonismus und hat in diesem Zusammenhang auf die Vorbildhaftigkeit des Palazzo Pitti in Florenz hingewiesen.⁴⁶ Für Julius Posener ist dieser Stil gar der typische Ausdruck des Zeitalters, sodass er für ihn den Begriff des Wilhelminismus für angebracht hält.⁴⁷ Der wichtigste Vertreter dieser Richtung war Bruno Schmitz, der mit dem Kyffhäuserdenkmal (1890–1896) und vor allem mit dem Völkerschlachtdenkmal in Leipzig (1898–1913) ebenso einzigartige wie eigenwillige Großarchitekturen schuf, die zugleich auch als Monumentalplastiken aufgefasst werden können. Die für den Schokoladenfabrikanten Heinrich Stollwerck im Kölner Stadtteil Marienburg errichtete Villa (1902–1904) weist ebenfalls eine mit Bossenwerk verkleidete Rustikafassade auf (Abb. 14).⁴⁸ Mit seinen Erkern, Balkonen, Eckwarten und Zinnen wirkt das burgartige Anwesen allerdings konventioneller als etwa das Rathaus in Charlottenburg.

Bruno Schmitz zählt zu den Architekten, die Karl Scheffler kurz nach der Jahrhundertwende folgendermaßen charakterisierte: »Es sind die Baumeister grossen Stils, die wenigen, die unsere Zeit ihr eigen nennt. Sie leitet der Drang, fertige harmonische Kunst zu machen, monumentale Raumgedanken zu verkörpern, Massen zu türmen, in lebendiger Schönheit zu gliedern und grossartige symphonische Wirkungen hervorzubringen. Da sie aber organisch gewordene Formelemente nicht

⁴⁶ Hüter 1988, S. 46–53; Pehnt 2006, S. 58–64.

⁴⁷ Posener 1995, S. 81–106

⁴⁸ Adolf Brüning: Villa Stollwerck, in: Berliner Architekturwelt 5 (1903), S. 149–178.

vorfunden, sind sie auf die historischen Stile angewiesen. Merkwürdig wird ihr sehr künstlerischer Eklektizismus dadurch, dass er von einem prägnanten Monumentalempfinden geleitet wird, aus den Stilen aller Zeiten zugleich Einzelformen wählt und das Heterogene mittels eines starken Stimmungsgefühls zu einer neuen Einheit zusammenschweisst. [...] Alles Einzelne ist mehr oder weniger Phrase; aber in der Gesamtheit der galvanisierenden Schönheitswerte lebt etwas wie eine neue Wahrheit.«⁴⁹

Ein entgegengesetzter Weg, dem zunehmend empfundenen Überdruß an akademisch-historistischen oder eklektischen Stilen zu entkommen, war die Bewegung des Jugendstils. Dessen Zentren im deutschsprachigen Raum lagen in Wien, München und Darmstadt, nicht in Berlin, wobei er hier durch die Gründung der Berliner Secession im Jahr 1898 ebenfalls einige Impulse erfuhr. »Die Nachempfindung ganz konventionell gewordener Renaissance- oder Barockformen ist nachgerade zu schwächlich für eine Zeit, die gewiß die Kraft hat, in tüchtigem Ringen das Eigene zu gestalten«, schrieb Wolfgang von Oettingen im Jahr 1907.⁵⁰ Ein Anliegen der neuen Stilrichtung bestand in der Sichtbarmachung der Konstruktion, umgekehrt durften sich Zweck und Funktion auf die Baugestalt auswirken, was zu einer Abstraktion, Reduzierung und Versachlichung der Formen führte. Vor allem sollte fortan der Dekor organisch aus der Baugestalt erwachsen und kein übergeworfenes Stilkleid sein. Vorherrschend waren geschwungene Linien, oft in Verbindung mit floralen und vegetabilen Ornamenten. Hinzu kam ein neuer Sinn für die Ausdruckskraft von Farben, Oberflächen und Materialien. Friedrich Ahlers-Hestermann beschrieb rückblickend die Aufbruchsstimmung und Euphorie des Jugendstils,⁵¹ mit dem Frische, Heiterkeit und Sorglosigkeit assoziiert wurden.

In Darmstadt entstand ab 1898 von höchster Stelle aus, nämlich auf persönliche Initiative Großherzog Ernst Ludwigs von Hessen und bei Rhein (reg. 1892 – 1918) hin, eine Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe. Sieben Künstler wurden eingeladen, darunter der Wiener Architekt Joseph Maria Olbrich sowie der Maler und Kunsthandwerker Peter Behrens, um frei von materiellen Sorgen schöpferisch tätig sein zu können. Für eine erste Ausstellung im Jahr 1901 mit dem Titel »Ein Dokument deutscher Kunst« entstanden acht individuell gestaltete und eingerichtete Künstlerhäuser im Jugendstil, wobei Behrens als Autodidakt hier sein erstes architektonisches Werk schuf. Von 1906 bis 1908 errichtete Olbrich an der höchsten Stelle der Mathildenhöhe und damit zugleich als Stadtkrone das Ausstellungsgebäude und den sogenannten Hochzeitsturm (Abb. 15).⁵² Das Ausstellungsgebäude, gegründet auf ein bestehendes Wasserreservoir, besticht durch die stereometrische Klarheit und strenge Linienführung der asymmetrisch angeordneten Baukörper. Historische Formen sucht man vergebens, überhaupt sind Ornamente nur sehr spärlich eingesetzt. Die – ursprünglich gelbbraunen – Ziegel der hohen, in verschiedenen Formen ausgebildeten Dächer stehen in farbllichem Kontrast zu den hellverputzten Wänden. Davon wiederum hebt sich der mit dunkelroten Klinkern verkleidete Turm ab, der sich mit seiner eigenwilligen kupfergedeckten Bekrönung und den über Eckgeführten Fensterbahnen als gänzlich zeitgenössisch präsentiert. »So wird schließ-

49 Scheffler 1902/03, S. 472 f.

50 Wolfgang von Oettingen: Berlin, Leipzig o. J. [1907], S. 44 (= Stätten der Kultur 1).

51 Friedrich Ahlers-Hestermann: Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900, Berlin 1941.

52 Mathildenhöhe Darmstadt. 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899–1999, Bd. 1: Die Mathildenhöhe – ein Jahrhundertwerk, hg. von der Stadt Darmstadt, vertreten durch Kulturverwaltung und Hochbau- und Maschinenamt, Darmstadt 2004; Ahlers-Hestermann 1941, S. 81–90.



lich der ›Hochzeitsturm‹ neben dem schön gelagerten, von Behrensschem Ernst sichtlich beeindruckten Ausstellungshaus der Stadt Darmstadt zu einem kuriosen und doch nicht der Größe entbehrenden Wahrzeichen dieser merkwürdigen Zeit, und er steht, eine gereckte Hand, wider die Philister«, so würdigte Friedrich Ahlers-Hestermann 1941 die Anlage.⁵³

Eine ebenfalls gänzlich ungewöhnliche und neue Gestalt gab Theodor Fischer dem Turmpaar der von 1908 bis 1910 erbauten evangelischen Garnisonkirche in Ulm (Abb. 16).⁵⁴ Aufgrund der hochgezogenen Altarwand und einer abschließenden Verbindungsgalerie entstand nach Osten hin eine mächtige hohe Nische, die dem Bau etwas Monumentales verleiht, während die beiden Türme im Gegensatz dazu gedrungen wirken. Entgegen der Gewohnheit ist der Eingang ein als Apsis ausgebildeter Baukörper im Westen. Auch hier bestehen die klaren geometrischen Formen, aus denen sich der Bau zusammensetzt. Dank einer Stahlbetonkonstruktion erreichte Fischer einen stützenlosen Kircheninnenraum, versteckte die Träger und Stützpfeiler jedoch nicht, sondern beließ sie innen wie außen in Sichtbeton. Als Strebepfeiler, Galerie und Fachwerk bilden sie somit nicht nur farblich, sondern auch in ihrer Oberflächentextur einen Kontrast zur sauber aufgemauerten Ziegel-

Abb. 15: Joseph Maria Olbrich, Hochzeitsturm und Ausstellungsgebäude auf der Mathildenhöhe in Darmstadt, 1906–1908.

⁵³ Ahlers-Hestermann 1941, S. 90.

⁵⁴ Winfried Nerdinger: Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer 1862–1938, Ausst.-Kat. München/Stuttgart, München 1988, S. 103–109, 235–238, Kat. Nr. 132; Uwe Hinkfoth: Die evangelische Garnisonkirche in Ulm (1905–1910) von Theodor Fischer und die Bauaufgabe der Garnisonkirche in der Deutschen Kaiserzeit, Hildesheim/Zürich/New York 2001.

Abb. 16: Theodor Fischer,
Pauluskirche in Ulm,
1908–1910.



fassade. Wie eine Hommage an die Formenwelt früherer Jahrhunderte wirken die ionischen Säulen im Eingangsbereich.

Eine besondere Konjunktur erlebte der Jugendstil in Messe- und Ausstellungspavillons im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Die allermeisten sind später wieder abgebaut worden. Einen lebendigen Eindruck davon überliefert bis heute das Wiener Secessionsgebäude. Der in Stuttgart tätige Schweizer Architekt André Lambert, eigentlich ein Vertreter des Historismus, besuchte 1906 die *Bayerische Jubiläums-Landesausstellung* in Nürnberg und hielt zahlreiche Ausstellungsbauten in seinem Skizzenbuch fest, um auf dieser Grundlage später einen Bericht über die Ausstellung zu verfassen und zu illustrieren.⁵⁵ Die Tatsache, dass er nicht nur in Graphit, sondern auch mit Buntstiften arbeitete, verdeutlicht noch einmal die neue Rolle der Farbigkeit. Der Pavillon für das Kunstgewerbe von Wilhelm Bertsch weist aufgrund des hohen Mansarddaches und der Fensterformen Anklänge an eine ländliche Architektur des Barock auf (Abb. 17), wie sie im Jugendstil immer wieder zu finden sind. Dazu passt, dass just in diesen Jahren wieder der formale Garten in Mode kam, wie er auch auf Lamberts Zeichnung dargestellt ist. Erst zwei Jahre zuvor, 1904, hatte Peter Behrens auf der *Internationalen Kunst- und Großen Gartenbau-Ausstellung* in Düsseldorf einen aufsehenerregenden formalen Garten vorgestellt, den die englische Zeitschrift *The Studio* als Abkehr von dem bis dahin vorherrschenden Landschaftsgarten beschrieb: »We have perhaps had enough of

⁵⁵ André Lambert: Die Architektur auf der Bayerischen Jubiläums-Landesausstellung in Nürnberg 1906, in: Schweizerische Bauzeitung 48 (1906), S. 129–134, 143–148.



it now, and so Behrens thinks it is time to return to something more formal again, both in garden designing and other branches of art. [...] There are hardly any flowers. The chief element in the design is the contrast presented by the pure white marble and painted wood-work with the green grass and foliage.«⁵⁶

Unzählige Wohnhäuser und Villen in Deutschland folgten um die Jahrhundertwende dem neuen Stil. Bei einem Mietshaus in Charlottenburg (Abb. 18) setzten Curt und Arthur Reimer einen besonderen Akzent, indem sie das Gebäude um eine Achse in die Tiefe zurückversetzten und dafür seitlich Raum für zwei altanartige Risalite gewannen, die Läden, Balkone und Veranden aufnehmen. Ein entscheidendes Mittel der Fassadengliederung bilden zudem unterschiedliche Farben, hinzukommen verschieden gestaltete Putze. Einige Fensterformen, die Attika, das Mansarddach und nicht zuletzt die Stuckornamentik verraten auch hier die kreative und freie Auseinandersetzung mit barocken Vorbildern. Das heitere Element des Jugendstils durchdringt auch August Gauls Entwurf für einen Brunnen auf dem nahe gelegenen Steinplatz (Abb. 19).⁵⁷ Ein trompetender Elefant aus Bronze, mindestens lebensgroß, stößt aus seinem Rüssel einen Wasserstrahl, der sich in kühnem Bogen in das flache Bassin ergießt. Auf dem Beckenrand sind verschiedene Gruppen von Pelikanen angeordnet. Leider kam die großartige Idee nicht über das Planungs-

Abb. 17: André Lambert, Skizze des »Gebäudes für das Kunstgewerbe« von Wilhelm Bertsch auf der Bayerischen Jubiläums-Landesausstellung in Nürnberg, Graphit und Buntstifte auf Papier, 1906.

⁵⁶ H. W. S., Studio-Talk: Düsseldorf, in: The Studio. An illustrated Magazine of Fine & Applied Art, vol. 32, No. 138, Sept. 15, 1904, S. 357 f.

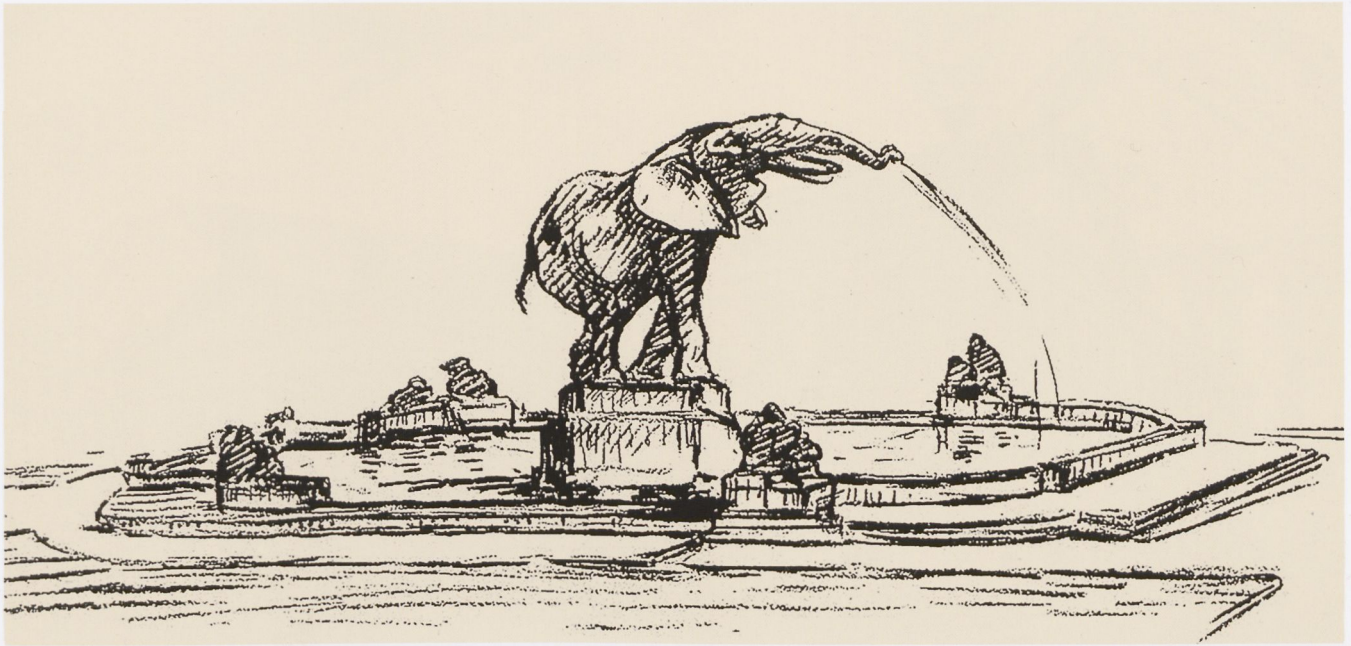
⁵⁷ Emil Heilbutt: Gauls Entwurf eines Elefantenbrunnens für den Steinplatz in Charlottenburg, in: Kunst und Künstler 3 (1905), S. 205–208.



Abb. 18: Curt und Arthur Reimer, Mietshaus Goethe-, Ecke Herderstraße in Berlin-Charlottenburg, 1902/1903.

stadium hinaus. Es wäre sensationell, wenn diese Brunnenanlage heute den Platz beherrschen würde. Gaul war Gründungsmitglied der Berliner Secession, sodass es nicht einer gewissen Ironie entbehrt hätte, wenn ausgerechnet sein Brunnen direkt vor die neobarocke Fassade der Hochschule der Bildenden Künste (Abb. 7), der mit Anton von Werner zudem ein Antipode vorstand, gesetzt worden wäre.

Der Jugendstil brachte eine Befreiung von Akademismus und den im Hinblick auf aktuelle Bauprojekte als Last und oftmals auch schlichtweg lächerlich empfundenen historischen Stilen. Aufgrund seines heiteren, spielerischen und bisweilen auch unernsten Charakters kam er jedoch bei weitem nicht für alle Bauaufgaben in Frage, schon gar nicht für die großen und repräsentativen Monumentalbauten, in denen das Reich, die Länder und die Kommunen – und damit einhergehend die Eliten aus Wirtschaft, Verwaltung und Kultur – ihren Ausdruck suchten. Hinzu kam, dass die Gesellschaft zwar durchaus einen neuen und zeitgemäßen Stil suchte, diesen aber nicht als gänzlichen Bruch mit den überlieferten Formen der Baugeschichte, sondern in deren Kontinuität und Erneuerung sehen wollte.



So etablierte sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts vor allem in Kreisen des verstärkt an Einfluss gewinnenden Großbürgertums die Vorliebe für klassizistische Formen, die das Verlangen nach Vereinfachung und Reduktion ebenso bedienten wie nach Pathos und Erhabenheit. Tilmann Buddensieg hat dafür den Begriff des »industriebürgerlichen Reichsstils« geprägt.⁵⁸ Ein wenig bekanntes Gebäude ist der Vorgängerbau des heutigen Pergamonmuseums, das sogenannte erste oder alte Pergamonmuseum, das von 1897 bis 1899 nach Plänen von Fritz Wolff auf der Museumsinsel zwischen Stadtbahn und Nationalgalerie, mit einem zur Spree hin orientierten Eingang, entstand (Abb. 20).⁵⁹ Hier wurden erstmals die bedeutenden Funde aus Pergamon, die sich seit etwa zwanzig Jahren in Berlin befanden und der dortigen Antikensammlung zu Weltgeltung verhalten, in einem angemessenen Rahmen präsentiert, auch wenn sich das Museum bei seiner 1901 unter Anwesenheit des Kaisers erfolgten Eröffnung bereits als zu klein erwies. Die Einzelformen lehnen sich noch stark an antike Vorbilder an und zeigen außerdem den Einfluss Schinkels. Schon die äußere Gestalt bereitete somit auf die Ausstellung im Inneren vor. Modern wirken die aus den Erfordernissen der Grundrissdisposition erfolgte Gruppierung der einzelnen Baukörper sowie die enggetakteten, nur durch Pfeiler geschiedenen Fenster im oberen Wandabschnitt. Wie weit in den nächsten Jahren bei einem ähnlich gelagerten Bauwerk der Grad an Entschlackung und Abstraktion gehen sollte, führt Alfred Grenanders 1913 fertiggestellter U-Bahnhof auf dem Berliner Wittenbergplatz von 1913 vor Augen.

Das erste Pergamonmuseum wurde schon bald wieder geschlossen und abgerissen. 1907 erhielt der renommierte Architekt Alfred Messel den Auftrag für das

Abb. 19: August Gaul, Entwurf für einen Brunnen auf dem Steinplatz in Berlin-Charlottenburg, Druck auf Paper, 1904.

58 Tilmann Buddensieg und Henning Rogge: Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914, Berlin 1979, S. 70.

59 Volker Kästner: Das alte Pergamonmuseum. Berliner Museumspläne gegen Ende des 19. Jahrhunderts, in: Forschungen und Berichte 26 (1987), S. 29–56.



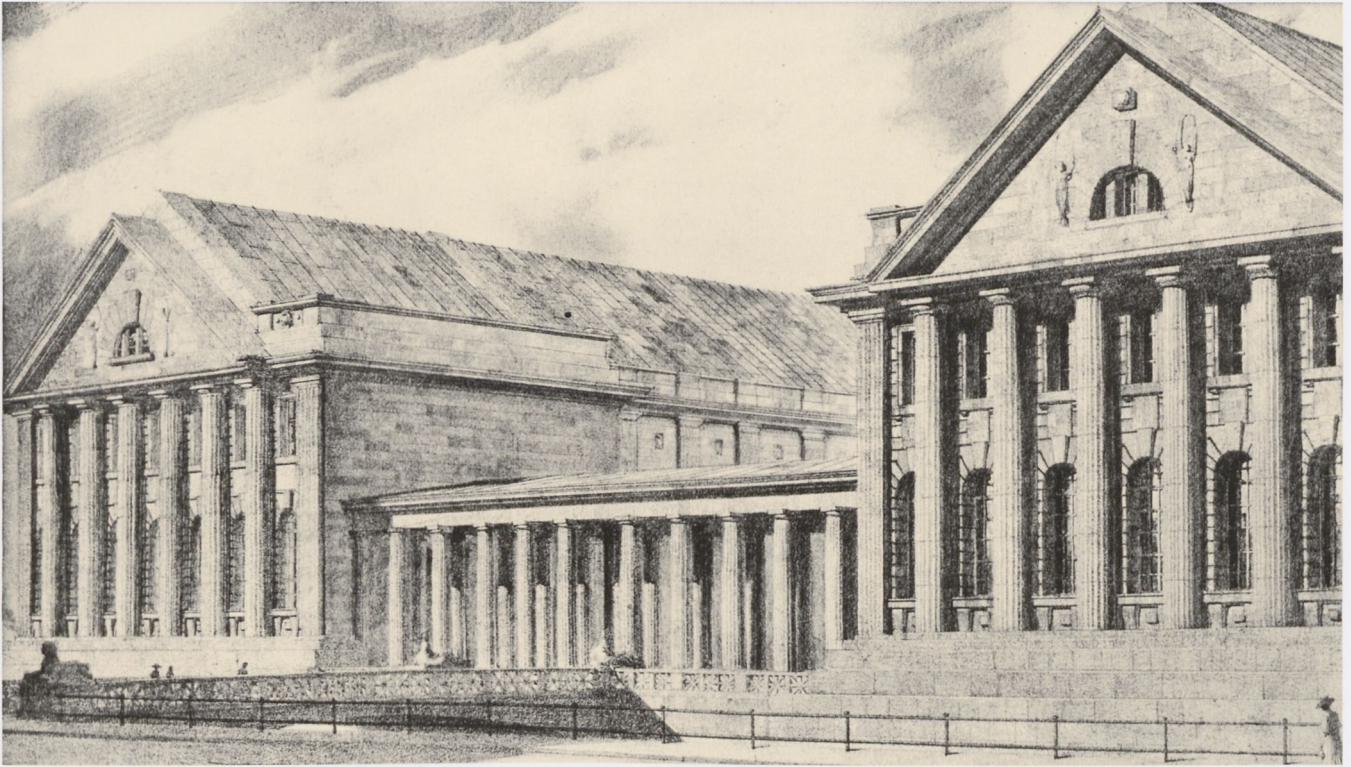
Abb. 20: Fritz Wolff, erstes Pergamonmuseum auf der Museumsinsel in Berlin, 1897–1899, 1908 abgerissen, Foto 1905.

heutige Museumsgebäude (Abb. 21).⁶⁰ Sensationell dabei war, dass Wilhelm II. sich bei diesem prestigeträchtigen Bau schließlich für Messel entschied, der damit zum Architekt der Königlichen Museen avancierte, und nicht für den von ihm ansonsten hochgeschätzten Ernst von Ihne, der doch gerade erst das Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 5) vollendet hatte, allerdings nunmehr vom Neubau der Königlichen Bibliothek stark beansprucht war (Abb. 6). Damit wurde Wolfgang von Oettingen Lügen gestraft, der ebenfalls 1907 noch geschrieben hatte: »Dennoch erscheint die Berliner Moderne manchen Maßgebenden gefährlich und in offiziellen Bauten wird ihr noch immer das Schema der edlen, seit einem halben Jahrhundert an so vielen Ministerien und anderen Staatsgebäuden erprobten, und angeblich richtigen ›Renaissance‹ entgegengehalten, nach dem auch neuerdings das so gleichgültig und geistlos ausgefallene Kaiser-Friedrich-Museum gearbeitet ist und die im Entstehen begriffene Königliche Bibliothek gemustert sein wird.«⁶¹

Messels Pläne wurden schon deshalb als großer Wurf empfunden, weil er drei einzelne Museen unter einem Dach in einer monumentalen Dreiflügelanlage zusammenbindet, nämlich das eigentliche Pergamon- und Antikenmuseum in einem zentralen Mittelblock mit vorgelagertem niedrigen Portikus sowie das Deutsche

⁶⁰ Walter Curt Behrendt: Alfred Messels Museumspläne, in: *Kunst und Künstler* 8 (1910), S. 366–369; *Denkmale in Berlin* 2003, S. 242f; Elke Blauert: *Das Pergamonmuseum und Messels Bauten für die Kunst*, in: *Alfred Messel: 1853–1909. Visionär der Großstadt*, hg. von Elke Blauert, Robert Habel und Hans-Dieter Nägelke, *Ausst.-Kat. Berlin, München* 2009, S. 38–47; Robert Habel: *Alfred Messels Wertheimbauten in Berlin. Der Beginn der modernen Architektur in Deutschland. Mit einem Verzeichnis zu Messels Werken*, Berlin 2009a, S. 771–787, Nr. 84 (= *Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin*, Beiheft 32).

⁶¹ von Oettingen 1907, S. 43.



Museum und das Vorderasiatische Museum in den beiden Seitenflügeln, die an ihren Enden durch eine elegante Kolonnade verbunden sind. Die gesamte Anlage sollte sich zum Kupfergraben öffnen und über diesen hinweg auch durch eine Brücke erschlossen sein. Die strenge klassizistische Grundhaltung ist unübersehbar, dabei wurde von der Kritik gelobt, dass sie ehrlich sowohl aus den funktionalen Ansprüchen als auch in Auseinandersetzung mit der Berliner Baugeschichte gewonnen wurde. So bemerkte der oben bereits genannte Walter Curt Behrendt: »Die Grösse des Eindruckes beruht auf der Klarheit der Linienführung und ist ganz auf die Wirkung der Proportion eingestellt. In der Säulenarchitektur der Front klingt die Note des Brandenburger Tores an, dessen Proportionen diesem Bau den Maassstab [sic] geliefert haben. Die dorischen Dreiviertelsäulen, die der Museumsfront wuchtigen Rhythmus geben und der Fassadenkomposition zum Leitmotiv werden, haben mit denen des Brandenburger Tores gleiche Abmessung.«⁶² Nach dem frühen Tod Messels 1909 führte Ludwig Hoffmann ab 1910 die Planungen fort, in deren Folge beispielsweise ein dorischer Fries an den beiden Kopfbauten eingefügt und im selben Jahr auch der Baubetrieb aufgenommen wurde. Erst 1930 konnte das neue Museum eingeweiht werden.

Messel, der ursprünglich ein akademisch und traditionell ausgerichteter Architekt war,⁶³ hatte bereits 1896/1897 mit dem Warenhaus Wertheim in der Leipziger Straße einen Meilenstein der Moderne in Deutschland geschaffen.⁶⁴ Dort hatte er

Abb. 21: Alfred Messel, Entwurf für das Pergamonmuseum auf der Museumsinsel in Berlin, Druck auf Papier, 1907.

62 Behrendt 1910, S. 369.

63 August Endell: Zu Alfred Messels Gedächtnis, in: Kunst und Künstler 7 (1909), S. 331 f.; Karl Scheffler: Alfred Messel, in: Kunst und Künstler 9 (1911), S. 73–84.

64 Karl Scheffler: Wertheims Baumeister, in: Kunst und Künstler 3 (1905b), S. 152–168; Posener 1995, S. 369–376; Habel 2009a, S. 771–787; Robert Habel: Das Warenhaus Wertheim – Eine Inkunabel der

die Fassade in ein Gerüst aus hohen schlanken Pfeilern aufgelöst, zwischen die in allen Etagen Glasbahnen gespannt waren – eine gänzliche neue Lösung für eine Warenhausfassade, die Messel durch eine unvoreingenommene Erkundung der eigentlichen Bedürfnisse des Gebäudes gewonnen hatte. Erst aus diesen Anforderungen heraus wurde dann auch der spärlich eingesetzte Dekor begründet. Karl Scheffler bemerkte in seinem Nachruf auf Messel: »Der Naturalismus in der Baukunst ist die Zweckmässigkeit. Einem Bedürfnis unmittelbar und anschaulich Genüge thun und dabei zu unmittelbar sprechender, eindrucksvoller Massengestaltung und Einzelformung zu gelangen: das ist naturalistisch im Sinne der Architektur. Messel hat seine naturalistische Periode in den Warenhausbauten, die die Firma Wertheim ihn grossen Sinnes hat bauen lassen, absolviert.«⁶⁵ Zugleich liefert er eine interessante Definition von Fortschritt, der in der damaligen Architekturdebatte immer in einem konstruktiven Verhältnis zur traditionellen Architektur erörtert wurde. Bleibender Fortschritt könne laut Scheffler nur entstehen »aus einer Arbeit, die einerseits darauf abzielt, das Neue historisch zu legitimieren und es bis zu einem Grad zu vertiefen, dass wie von selbst die Tradition gefunden wird, und die andererseits das Überkommene so mit Leben durchdringt, das es zu etwas Neuem und Modernem wird.«⁶⁶ Aus diesem Wechselverhältnis heraus wird dann auch die Modernität des klassizistischen Museumsgebäudes verständlich, für welches eine vlldurchglaste Warenhausfassade natürlich nicht in Frage gekommen wäre: »Diese Museumspläne zeigen es mit voller Deutlichkeit, wie er sich naturalisieren musste, um zu einer neuen lebendig repräsentativen Monumentalität reif zu werden.«⁶⁷

Auf eine große Spannweite trifft man im Werk von Peter Behrens, der sich in seiner Darmstädter Zeit (1899–1903) auf der Mathildenhöhe noch dem Jugendstil verpflichtet gezeigt hatte, zu dem er als Maler und Kunstgewerbler anfänglich eine besondere Affinität besaß.⁶⁸ Sein Gebäude für die Deutsche Botschaft in Sankt Petersburg, entstanden 1911/1912, gehört hingegen einem auf Monumentalität hinzielenden repräsentativen Klassizismus an (Abb. 22).⁶⁹ Dabei hat Behrens inhaltsleere Stilanleihen konsequent vermieden, vielmehr ist sein Entwurf aus einer modernen Haltung heraus entwickelt, wie er sie unverfälscht gleichzeitig bei seinen Fabrikgebäuden für die AEG in Berlin – etwa bei der Kleinmotorenfabrik in der Voltastraße (1910–1913) – zum Ausdruck brachte. Nun durfte eine Repräsentanz des Deutschen Reiches in Sankt Petersburg nicht aussehen wie eine Fabrikhalle. Die gerundeten Kolossalpfeiler verweisen auf Behrens' Beschäftigung mit Schinkels Säulen am Alten Museum, und auf dem attikaartigen Sockel über den drei mittleren Achsen stand ursprünglich Eberhard Enckes weit überlebensgroße Bronzegruppe zweier Rosselenker (Abb. 22 a). Säulenkapitelle sind angedeutet und verhindern somit, dass sich Schäfte und Architrav zu einer abstrakten »Rahmenkonstruktion« (Julius Posener) vereinen. Die Fenster zwischen den Pfeilern sind hoch, aber dennoch nicht als eine Bahn über sämtliche Geschosse hinweg gezogen.

Moderne, in: Alfred Messel: 1853–1909. Visionär der Großstadt, hg. von Elke Blauert, Robert Habel und Hans-Dieter Nägelke, Ausst.-Kat. Berlin, München 2009b, S. 56–63.

65 Scheffler 1911, S. 78.

66 Ebd., S. 77.

67 Ebd., S. 81.

68 Karl Ernst Osthaus: Peter Behrens, in: Kunst und Künstler 6 (1908), S. 116–124; Tilmann Buddensieg: Peter Behrens, in: Baumeister, Architekten, Stadtplaner. Biographien zur baulichen Entwicklung Berlins, hg. von Wolfgang Ribbe und Wolfgang Schäche, Berlin 1987, S. 341–364.

69 Karl Scheffler: Das neue Haus der deutschen Botschaft in St. Petersburg, in: Kunst und Künstler 11 (1913), S. 414–420; Posener 1995, S. 378–380.



Stattdessen sind sie von groben Keilsteinen bekrönt. Die gesamte Fassade ist in Werksteinblöcken ausgeführt, was wesentlich mit zu der massiven und blockartigen Wirkung beiträgt, wie sie letztlich schon Wallot am Reichstag und Schmitz bei seinen großen Denkmälern angestrebt hatten. Karl Scheffler bemerkte, Behrens verknüpfe hier »in grosszügiger Weise die moderne Nutzmonumentalität den klassizistischen Traditionen.«⁷⁰ Das Botschaftsgebäude zeige, »dass es für die moderne Baukunst der einzig vernünftige und hoffnungsvolle Weg ist, wenn sie vom zweckvoll zu Begreifenden, von der Prosa des unmittelbar Nützlichen ausgeht, wenn sie zuerst wieder phrasenlos die Monumentalität moderner Arbeit auszudrücken strebt, um von den halb naturalistischen Ergebnissen aus dann wieder neue repräsentative Monumentalwirkungen zu versuchen.«⁷¹

Peter Behrens war 1907 zum künstlerischen Beirat der AEG berufen worden. Zu seinen Aufgaben zählten die Entwicklung eines modernen Corporate Designs sowie vor allem eine zeitgemäße Gestaltung der einzelnen Produkte. Bald wurden ihm zudem auch die Bauprojekte des Konzerns anvertraut. Dies konfrontierte ihn mit dem, was Scheffler das »zweckvoll zu Begreifende« und die »Prosa des unmittelbar Nützlichen« nennen sollte, und verlangte ihm adäquate Ausdrucksformen für »die Monumentalität moderner Arbeit« ab. 1909 entstand die weltberühmte Turbinenhalle in Berlin-Moabit, 1910 bis 1913 die bereits erwähnte Kleinmotorenfabrik in Berlin-Gesundbrunnen und 1912 auf demselben Gelände die AEG-Montagehalle

Abb. 22: Peter Behrens, ehemalige Deutsche Botschaft in Sankt Petersburg, 1911/1912.

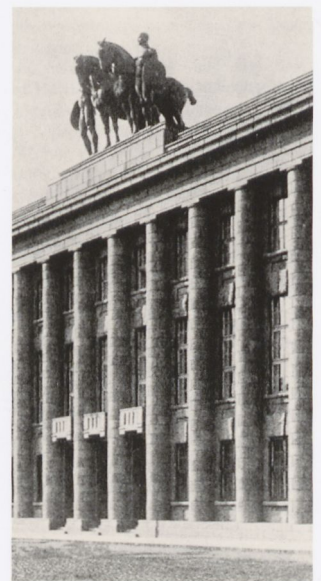


Abb. 22a: Detail der Fassade der Deutschen Botschaft mit den 1914 zerstörten Rosseleukern.

70 Scheffler 1913, S. 417.

71 Ebd., S. 414/417.



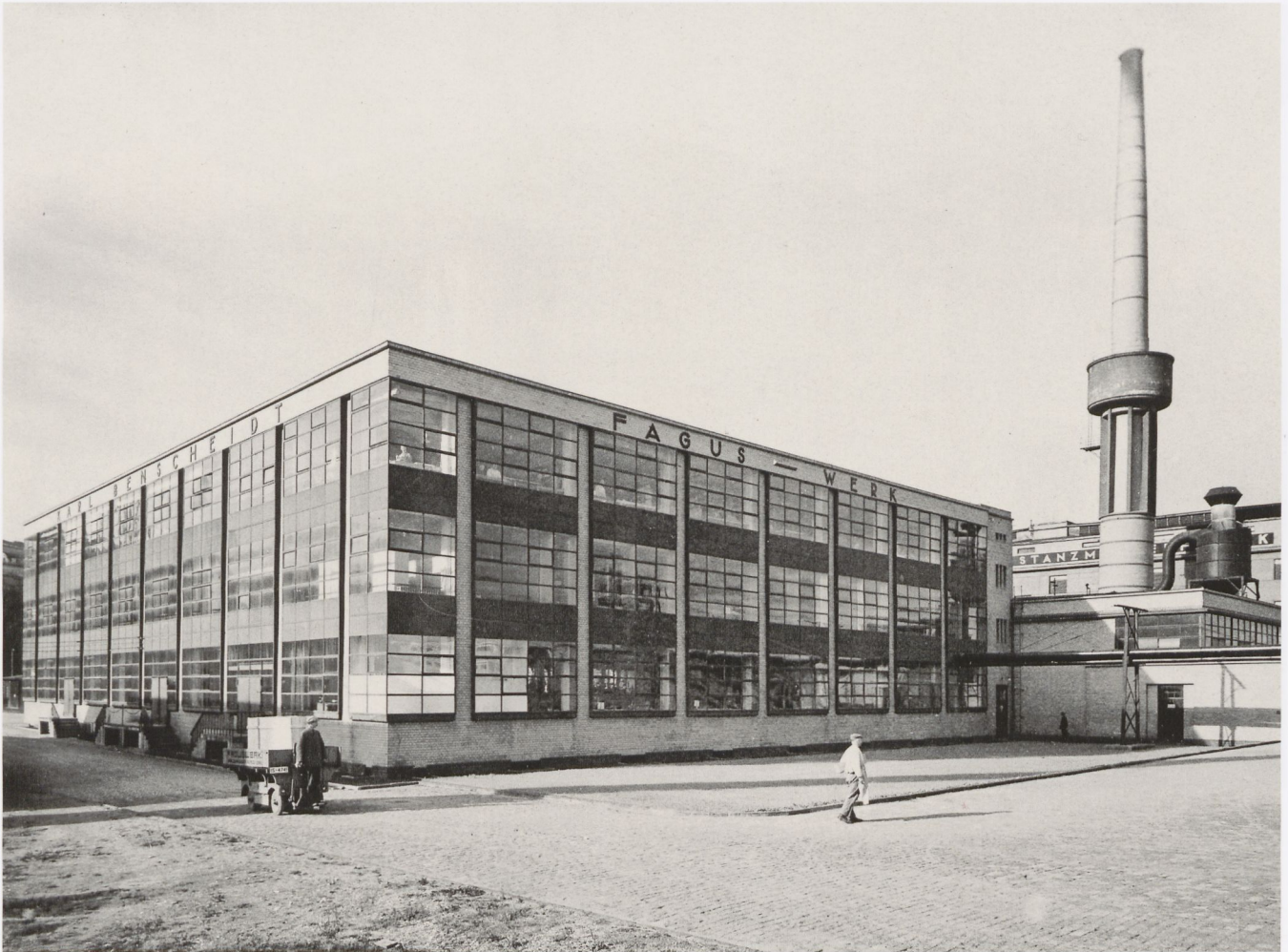
Abb. 23: Peter Behrens, AEG-Montagehalle für Großmaschinen in Berlin-Gesundbrunnen, 1912, Foto 1913.

für Großmaschinen (Abb. 23).⁷² Letztere ist ein Stahlskelettbau aus Dreigelenk-Vollwandbindern, dessen Zwischenräume an den Wänden mit Backsteinen und Glas ausgefacht sind, während das Dach ursprünglich komplett verglast war. Im Inneren befinden sich mehrere Laufkräne, die Bahn für den oberen Kran kommt auch am Außenbau als Stahlschiene oberhalb der Fenster zum Vorschein. An den Schmalseiten tritt die Konstruktion im Querschnitt hervor und es erscheint ein mächtiger polygonal gebrochener Giebel, der über drei hohen verglasten Toren zu schweben scheint.

Auf solche Pathosformeln verzichtet Behrens' Schüler Walter Gropius nahezu gänzlich bei seinem Fabrikgebäude für das Fagus-Werk in Alfeld an der Leine, entstanden von 1911 bis 1913 (Abb. 24).⁷³ Der Flachbau aus hellen Ziegeln, Metall in den Brüstungsfeldern zwischen den Fenstern und den großen Fensterflächen

⁷² Fritz Hoerber: Die neuen Bauten von Peter Behrens für die AEG, in: *Kunst und Künstler* 11 (1913), S. 262–266; Buddensieg/Rogge 1979; Goerd Peschken: Peter Behrens: AEG-Bauten, in: *Stadt der Architektur. Architektur der Stadt. Berlin 1900–2000*, hg. von Thorsten Scheer, Josef Paul Kleihues und Paul Kahlfeldt, Ausst.-Kat. Berlin 2000, S. 79–89.

⁷³ Posener 1995, S. 564–572; Karin Wilhelm: Walter Gropius, in: *Baumeister, Architekten, Stadtplaner. Biographien zur baulichen Entwicklung Berlins*, hg. von Wolfgang Ribbe und Wolfgang Schäche, Berlin 1987, S. 427–452.



wirkt anders als Behrens' Fabrikhallen nicht monumental, sondern freundlich und einladend. Gropius entwirft die Fiktion einer Vorhangfassade, indem die Fenster über die Gebäudekanten hinweg gezogen und die Ecken somit stützenfrei belassen sind. Die schmalen Pfeiler zwischen den Fensterbahnen sind gemauert und leicht nach innen geneigt, sodass die Fenster ihnen gegenüber herausragen und man den Eindruck gewinnen könnte, als sei der Bau durchgehend verglast. In diesem Fall treten sogar formalstilistische Aspekte gegenüber den technisch-konstruktiven Elementen in den Vordergrund. Dass der Bau damit regelrecht aus der Zeit gefallen und dieser weit voraus war, betont Julius Posener: »Der Fagusbau ist der erste Bau einer neuen Architektur, eine Vorwegnahme, ein Bau des Jahres 1926 im Jahre 1911, weil er die wilhelminische Emphase vermeidet.«⁷⁴

Genau diese Emphase jedoch wurde von Max Berg bei seiner zeitgleich errichteten Jahrhunderthalle in Breslau (Wrocław) angestrebt (Abb. 25).⁷⁵ Sie entstand im Rahmen der großen Jahrhundertausstellung, die 1913 einhundert Jahre nach den

Abb. 24: Walter Gropius und Adolf Meyer, Fagus-Werke in Alfeld an der Leine, 1911–1913, Foto vor 1925.

⁷⁴ Posener 1995, S. 569.

⁷⁵ Posener 1995, S. 490–493; Jerzy Ilkosz: Max Berg's Centennial Hall and Exhibition Grounds in Wrocław, Wrocław 2006.

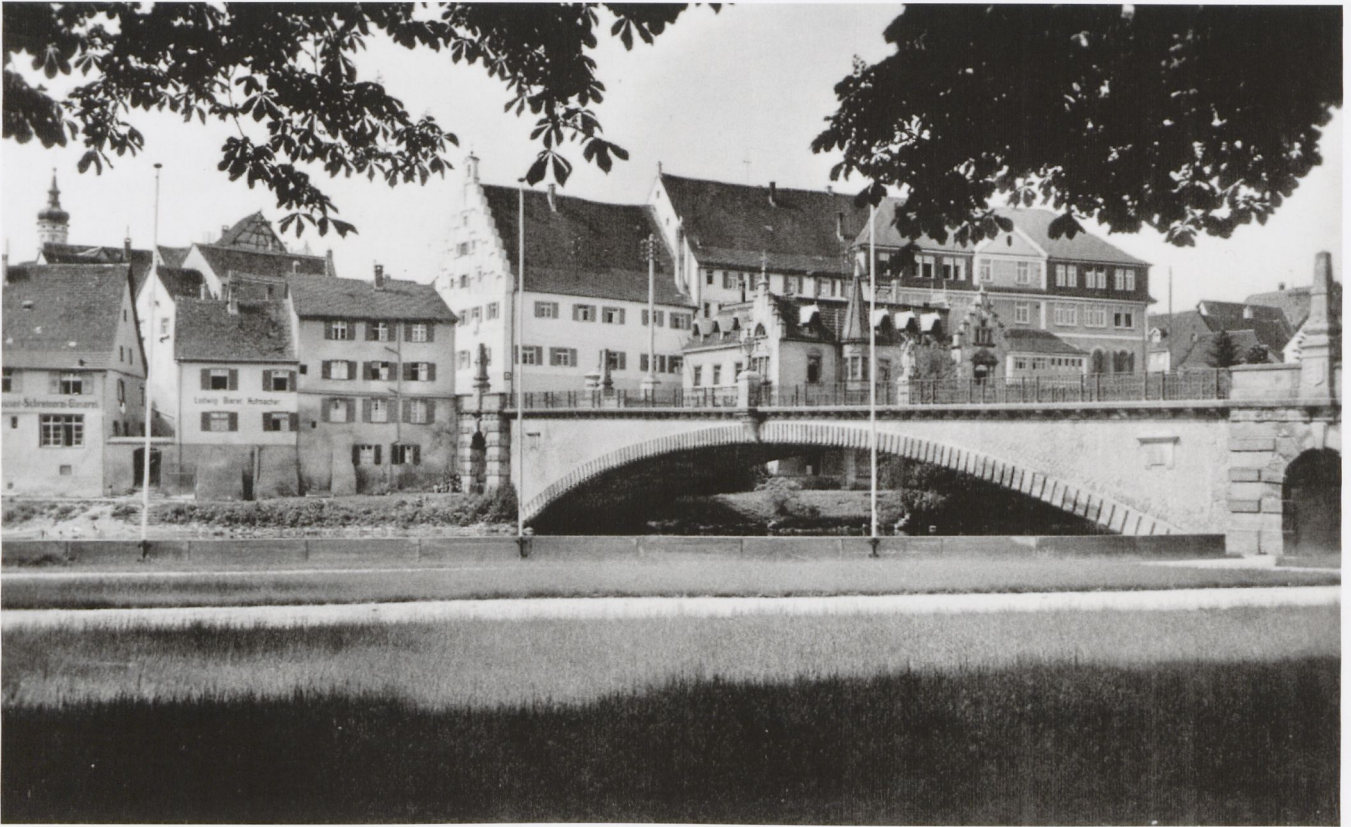


Abb. 25: Max Berg, Jahrhunderthalle in Breslau (Wrocław), 1911–1913.

Befreiungskriegen gegen Napoleon I. in Breslau veranstaltet wurde. Die große Halle sollte Versammlungs- und Ausstellungsgebäude sowie Denkmal zugleich sein, und in dieser Kombination war sie, gegründet auf neueste technische Errungenschaften, ein wahrhaft wilhelminischer Monumentalbau, der seine Wirkung einmal durch seine Dimensionen und dann vor allem innen durch seine offen zur Schau gestellte Konstruktion in Eisenbeton erzielte. Im Inneren dominiert der Unterbau mit vier sphärisch gekrümmten Pfeilern, die mit den Hauptbögen zu einem Rund verschmelzen, auf denen die große Kuppel von 65 Metern Durchmesser sitzt. Sie wird geformt aus 32 Rippen, die zu einem Druckring emporsteigen. Das äußere Erscheinungsbild ist eine Folge des Wunsches, die Kuppel nicht einfach zu verglasen, denn dadurch wäre die Halle durch Oberlicht beleuchtet worden. Angestrebt wurde jedoch Seitenlicht, was man dadurch erreichte, dass man mehrere voneinander abgetreppte, ringförmig angeordnete Gaden mit schmalen hohen Fenstern auf die Kuppel setzte.

Beton war der neue Werkstoff, dem sich, wie oben dargestellt, auch Ernst von Ihne bei der Errichtung des großen Kuppellesesaals der Königlichen Bibliothek in Berlin (Abb. 6) bediente. Überall im Reich wurde damit experimentiert und es entstanden neue bahnbrechende Konstruktionen. Schon 1893 war in dem kleinen schwäbischen Städtchen Munderkingen eine neue Brücke über die Donau gebaut worden (Abb. 26).⁷⁶ Gefertigt aus Stampfbeton und an den Kämpfern und im Scheitel versehen mit eisernen Gelenken, überquert sie in einem eleganten Stichbogen

⁷⁶ Karl von Leibbrand: Betonbrücke über die Donau bei Munderkingen, in: Zeitschrift für Bauwesen 44 (1894), Sp. 541–558.



von fünfzig Metern Spannweite ohne Zwischenstützen den Strom. Der Entwurf stammte von Karl von Leibbrand, dem Präsident der württembergischen Ministerialabteilung für Straßen- und Wasserbau. Zum damaligen Zeitpunkt galt sie als die längste freitragende Betonbrücke Deutschlands, wenn nicht Europas. Die Erfahrungen, die aus solchen Pioniertaten gewonnen wurden, forderten die Architekten ihrerseits zu neuen Lösungen heraus.

Aufgrund der hohen Prosperität, die Deutschland im Zeitalter Wilhelms II. erlebte, und eines enormen Wachstumsdrangs, der die Städte nachhaltig veränderte und oftmals bis heute prägt, boten sich den Architekten Aufgaben in allen Gebieten und in reicher Fülle, sei es von Seiten des Staates, von Seiten der Wirtschaft, von privater Seite. Hinzu kam der mit der zunehmenden Industrialisierung einhergehende technische Fortschritt, der auch das Bauwesen erfasste und konstruktive Neuerungen erlaubte, ja geradezu nahelegte und aufdrängte. All diese Veränderungen und Modernisierungen wurden erlebt und wahrgenommen, und nicht nur unter Architekten und Architektur- und Kunstkritikern wurde diskutiert, mit welchen Ausdrucksformen man auf die Neuerungen reagieren musste. 1907 wurde in München der Deutsche Werkbund als ein Bündnis von Architekten, Künstlern und Handwerkern, von Unternehmern, Wissenschaftlern und Politikern gegründet. Bereits aus dieser Zusammensetzung wird die Bedeutung ersichtlich, die man dem zeitgenössischen Design und Bauen zumaß. Dabei ging es in erster Linie noch nicht einmal um Architektur, sondern um die angemessene Gestaltung von Waren und Produkten, die nun unter modernen industriellen Bedingungen entstanden oder die es wenige Jahre zuvor noch nicht einmal gegeben hatte, man denke allein an die Produktpalette der Elektroindustrie. Dass Peter Behrens, der ja im selben Jahr sei-

Abb. 26: Karl von Leibbrand, Donaubrücke in Munderkingen, 1893, 1945 gesprengt, bis 1948 wiederhergestellt, Foto um 1935.

nen Posten als künstlerischer Beirat der AEG antrat, auch zu den Gründungsvätern des Werkbundes zählte, kann denn auch nicht verwundern. Zwar ging es vorderhand um ästhetische Fragen, dahinter standen jedoch handfeste wirtschaftliche Interessen und Überlegungen, denen sich ein verantwortungsbewusstes Staatswesen stellen musste. Denn einem adäquaten und überzeugenden Produktdesign wurde eine wesentliche Rolle im Hinblick auf die Absatz- und Wettbewerbsfähigkeit der in Deutschland produzierten Güter zugewiesen.

Als ab 1912, mit Unterstützung der Stadt Köln, auf der der Altstadt und dem Dom gegenüberliegenden Rheinseite in Deutz die dann legendäre Werkbundaussstellung vorbereitet und am 15. Mai 1914 feierlich eröffnet wurde,⁷⁷ stand genau dieser Aspekt im Zentrum: Einen »Überblick über die gegenwärtige Leistungsfähigkeit der Nation«⁷⁸ zu geben, wobei den Architekten hier die Aufgabe zukam, die Ausstellungsgebäude zu schaffen. Es ist aufschlussreich zu sehen, wer von ihnen in Deutschland inzwischen den Ton angab und welche enorme Entwicklung die Architektur in der Ära Wilhelms II. durchlaufen hatte. Dabei galten viele der Kölner Ausstellungsgebäude, die uns für die Zeit vor 1914 erstaunlich modern anmuten, weil wir lange durch die Architektur- und Kunstgeschichtsschreibung dahingehend codiert wurden, solche Fortschrittlichkeit nicht mit dem deutschen Kaiserreich in Verbindung zu bringen, zu dem Zeitpunkt, als die Schau ihre Tore öffnete, schon als leicht veraltet. Auch dies unterstreicht die ungeheure Dynamik, die das Reich seit etwa 1907 ergriffen hatte, denn überragende Innovationen vollzogen sich nunmehr landauf landab an vielen Orten Deutschlands.

Auf den Architekten und Kritiker Walter Curt Behrendt wirkte die Ausstellung so, »als hätte sich eine ehrwürdige Versammlung seniler Akademiker diese Sommerarchitektur mühselig abgerungen, schlimmer noch, als seien die doch immerhin recht anziehenden Aufgaben nur ungerne und mit grösster Gleichgültigkeit erledigt worden.«⁷⁹ An nahezu allen Namen übte er Kritik, sei es Theodor Fischer (»Lieblosigkeit«), Peter Behrens (»weit hinter seinen früheren Leistungen«), Hermann Muthesius (»langweilig«), Walter Gropius (»recht problematisch«) oder Wilhelm Kreis (»eine recht trockene und dürftige Eklektikerleistung«).⁸⁰ Allein Henry van de Velde's Theater und Josef Hoffmann's Ausstellungshalle ließ er gelten. Gar nicht erwähnte er Bruno Taut's Pavillon für die deutsche Glasindustrie, in dem sich die modernsten Baumaterialien des Zeitalters, Beton und Glas, vereinten (Abb. 27). Auf einem Betonsockel erhob sich das ebenfalls in Beton ausgeführte und polygonal gebrochene Stützensystem des Unterbaus. Von dort aus schlängelten sich schlanke Betonrippen zu einer gemeinsamen Spitze empor und bildeten ein Netz aus Dreiecken und Rhomben, die mit Glas ausgefacht wurden. Behrendt schleuderte den Architekten einen Vorwurf entgegen, der vor den kommenden weltgeschichtlichen Ereignissen, von denen man im Frühjahr 1914 noch nichts ahnte, einen bitteren Nachgeschmack erhält: »Es giebt in dieser Generation keine Überzeugungen mehr, für die man sich opfert; jeder kann morgen, vielleicht sogar aber heute auch anders.«⁸¹ Sofort mit Kriegsbeginn wurde die Ausstellung, die heiter und zukunftsgerichtet begonnen hatte, abgebrochen.

77 Walter Curt Behrendt: Die deutsche Werkbundaussstellung in Köln, in: Kunst und Künstler 12 (1914b), S. 615–626; Posener 1995, S. 560–564; Pehnt 2006, S. 84–88.

78 Behrendt 1914b, S. 620.

79 Ebd., S. 617.

80 Ebd., S. 617 f.

81 Ebd., S. 625.

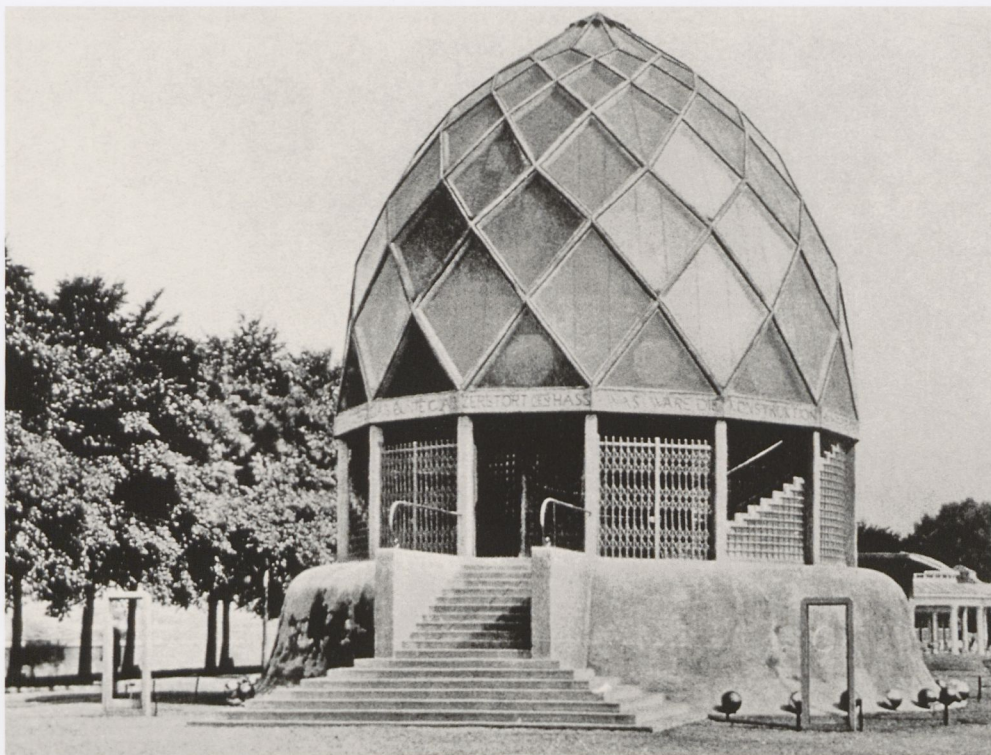


Abb. 27: Bruno Taut, Glashaus-Pavillon auf der Werkbundausstellung in Köln, 1914, nach Schließung der Ausstellung abgerissen, Foto 1914.

Vor diesem Hintergrund verblasste dann auch der Streit der Werkbundmitglieder, der der Ausstellung voranging und sie begleitete. Es ging, verkürzt gesagt, um die Frage, ob zeitgemäßes Design eher auf Typisierung und Verzicht des einzelnen auf künstlerischer Freiheit basiere, oder ob es im Gegenteil der Spontaneität und Individualität der originären Künstlerpersönlichkeit bedürfe. Einer der Wortführer in dieser Debatte, der hier nicht weiter nachgegangen werden soll, war Hermann Muthesius, der sich seinerseits eine Erneuerung der Architektur insgesamt über zeitgemäße neue Grundrisse und Formen auf dem Gebiet der Land- und Wohnhäuser erhoffte.⁸² Wesentliche Anregungen dazu hatte er aus England erhalten, wo er sich länger aufgehalten hatte und wo ihm eine Wohnbaukunst vor Augen trat, die ihre Formen nicht aus überlebten historischen Stilen, sondern aus regionalen ländlichen Vorbildern und Typen gewann.

Walther Rathenaus Wohnhaus in Berlin-Grunewald, entstanden 1910/1911 nach einem Entwurf von Johannes Kraaz (Abb. 28), folgte noch dem zwar schlichten, aber dennoch repräsentativen Stil der Berliner Baukunst um 1800.⁸³ Muthesius hingegen, ein Kritiker historischer Stilanleihen ebenso wie des Jugendstils, strebte eine Baukunst an, die zunächst einmal die Bedürfnisse des Bauherrn ermittelte, um diese dann in schlichten und einfachen Formen zu gestalten und durchaus auch künst-

82 Karl Scheffler: Heimstätten. Von der Verantwortung des Bauherrn, in: ders.: Der Architekt und andere Essays über Baukunst, Kultur und Stil, Basel/Berlin/Boston 1993, S. 71–84 (aus: ders., Moderne Baukunst, Leipzig 1908); Wiltrud Petsch-Bahr: Hermann Muthesius, in: Baumeister, Architekten, Stadtplaner. Biographien zur baulichen Entwicklung Berlins, hg. von Wolfgang Ribbe und Wolfgang Schäche, Berlin 1987, S. 321–340; Posener 1995, S. 127–159.

83 Baudenkmale in Berlin. Bezirk Wilmersdorf, Ortsteil Grunewald, hg. von der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz, Berlin, Berlin 1993, S. 166 f.



Abb. 28: Johannes Kraaz, Wohnhaus Walther Rathenau in Berlin-Grünwald, 1910/1911.

lerisch zu überhöhen. In seiner berühmten Schrift über die Landhäuser definierte er die Aufgaben des Architekten, nämlich die »Herausarbeitung der reinen Form« und die »Deckung des Bedürfnisses« als zwei Seiten einer Medaille. »Ein Haus ist vielmehr ein gewachsenes, von Geist durchströmtes Gebilde, bei dem der Schöpfer mehr getan hat, als auf den Zweck bedacht zu sein, bei dem ihm die Form als Ziel vorschwebte.«⁸⁴ Als ein Beispiel für seine zahlreichen Berliner Landhäuser sei der Mittelhof in Berlin-Nikolassee angeführt, der während der Kriegsjahre von 1914 bis 1918 entstand (Abb. 29).⁸⁵ Der ländliche Charakter des in Backstein ausgeführten Gebäudes kommt nicht nur in dem großen Binnenhof zum Ausdruck, wie er in manchen Regionen für Bauerngehöfte typisch ist, sondern auch in dem hohen Dach mit den übereinander angeordneten Gaupen, dem Dreiecksgiebel über dem Eingang und den eher gedungen wirkenden Fensteröffnungen. Der Rückbesinnung auf das Ländliche konnte sich sogar der königlich-kaiserliche Hof nicht entziehen, wie das Beispiel von Schloss Cecilienhof in Potsdam zeigt (Abb. 30).⁸⁶ Ab 1913 erarbeitete Paul Schultze-

84 Hermann Muthesius: Landhäuser. Ausgeführte Bauten mit Grundrissen, Gartenplänen und Erläuterungen, 2. ergänzte Aufl., München 1922, S. XI.

85 Hermann Muthesius: Der Mittelhof in Nikolassee, in: *Dekorative Kunst* 27, Jg. 22 (1918/19), S. 281–298; Julius Posener: Hermann Muthesius und der »Mittelhof«. Zur Kulturfunktion einer Architekturschöpfung, in: *Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands* 25 (1976), S. 198–209.

86 Schloss Cecilienhof und die Konferenz von Potsdam 1945. Amtlicher Führer, hg. von der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, bearb. von Heike Müller und Harald Berndt, Potsdam 31999.



Naumburg die Pläne für dieses zweite Schloss im Neuen Garten in Potsdam, das dem Thronfolger, Kronprinz Wilhelm, zur Verfügung gestellt werden sollte. Aufgrund des Kriegsausbruchs 1914 verzögerte sich die Fertigstellung schließlich bis 1917. Es war das letzte Schloss, das die Hohenzollern errichten sollten.

Der verlorene Erste Weltkrieg, die Abdankung Wilhelms II. und das Ende der Monarchie setzten Ende 1918 eine klare Zäsur. Eine Ära hatte damit ihr unrühmliches und für viele auch unerwartetes Ende gefunden. Prosperität, Sicherheit und Zuversicht wichen Mangel, politischen Wirren und einer tiefen Depression. Der Architektur hatten sich in den dreißig Jahren der Regentschaft Wilhelms II. enorme und bis dahin unerreichte Chancen geboten. Denn das Land war wohlhabend, es expandierte, in allen Bereichen waren Bauaufträge vergeben worden. Es gab eine Vielzahl an Hochschulen, die Architekten wurden gut ausgebildet, hinzu kam eine interessierte und kritische Öffentlichkeit, die sich einmischte. Der industrielle und technische Fortschritt eröffnete neue konstruktive Möglichkeiten.

Dieser Beitrag wollte Grundzüge und Tendenzen der Entwicklung der Baukunst in den Regierungsjahren Wilhelms II. aufzeigen. Die Architekturgeschichte kommt dabei nicht umhin, von einem linearen Fortschrittsgedanken auszugehen. Dies war auch hier beabsichtigt, um ein Bild von der Modernität der Architektur im deutschen Kaiserreich zu vermitteln. Das heißt aber nicht, dass jede Neuerung sofort aufgegriffen und die bisherigen Formen und Lösungen damit obsolet geworden wären. Der höfische Geschmack des Kaisers selbst und seine Vorliebe für den Neobarock scheinen sich in all den Jahren nicht geändert zu haben. So war die Ar-

Abb. 29: Hermann Muthesius, Mittelhof in Berlin-Nikolassee, 1914–1918.



Abb. 30: Paul Schultze-Naumburg, Schloss Cecilienhof in Potsdam, 1913–1917.

chitektur in Deutschland von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen geprägt. Am 22. März 1914 wurde Ihnes Staatsbibliothek Unter den Linden eingeweiht (Abb. 6). Am 15. Mai 1914, also keine zwei Monate später, eröffnete die Werkbundaussstellung in Köln ihre Tore (Abb. 27).

Vor dem Hintergrund solcher Ereignisse, ohne diese beiden beim Namen zu nennen, hat Walther Curt Behrendt die Situation der Architektur in Deutschland im selben Jahr, wohl noch vor dem Ausbruch des Krieges, drastisch beschrieben: »Eine im wesentlichen aristokratisch orientierte Kultur ist zertrümmert worden und ein neues, von demokratischen Tendenzen erfülltes Geistesleben sucht sich zu organisieren. Noch liegt die alte absterbende Renaissancekultur mit der werdenden Großstadt- und Industriekultur im Kampfe.«⁸⁷ Dabei war auch die neue Architektur, wie wir sahen, vielfältig, und es wurde auf vielen Ebenen um die Geltungshoheit gerungen. Karl Scheffler sah im Krieg die Chance, zu einer Verbindlichkeit zu gelangen: »Alles liegt, wie mir scheint, in einer Forderung: Der Deutsche muss herrschfähig werden. Das heisst, er muss aus der Fülle der Möglichkeiten, die in ihm liegen, das Wesentliche wählen und sich daran allein halten.«⁸⁸

⁸⁷ Behrendt 1914a, S. 382.

⁸⁸ Karl Scheffler: Der Deutsche, in: Kunst und Künstler 13 (1915), S. 49–51, hier: S. 51.

Niemand kann wissen, wie die Entwicklung der Architektur in Deutschland nach 1918 bei einem Fortbestand der Monarchie verlaufen wäre und welche Strömungen sich am Ende durchgesetzt hätten. Der konservative Kulturhistoriker und Publizist Arthur Moeller van den Bruck zog nach dem ersten Weltkrieg folgendes Fazit: »Es waren Aussichten, die sich in den Jahren vor dem ersten Weltkriege eröffneten: aber der Ausgang des Krieges hat diese wie jede Entwicklung unterbrochen, die zu ihrer Voraussetzung ein Volk hat, das frei über seine Kräfte, Mittel und Möglichkeiten verfügen kann. Wir wollen diese Aussichten nicht überschätzen: die Entwicklung, in der wir standen, war mit mancher Großmannssucht belastet, auf deren Fragwürdigkeiten der Zusammenbruch die Antwort gegeben hat – aber immerhin stand hinter ihr die Macht, hinter der Entwicklung stand das Imperium, stand die Möglichkeit, daß sich ein imperialistisches und kapitalistisches Zeitalter schließlich auf eine großartige Weise auch architektonisch ausdrücken werde.«⁸⁹

89 Arthur Moeller van den Bruck: Der preußische Stil, München 1953 [1. Aufl. 1916, 2. Aufl. 1922], S. 203.