

EINHUNDERT JAHRE „WALHALLA DES RHEINLANDES“ ZUR BAUGESCHICHTE DER DRACHENBURG BEI KÖNIGSWINTER

Motto:

Drachenburg
Du stolze Burg, erbaut am schönsten Ort
Bring jedem Glück, bleib Deutschen Geistes Hort!
Wo Raub geherrscht und wilder Fehden Wüten,
entfalte nun der Friede seine Blüten.
(Bauinschrift)

1.0 Anlaß

Die Drachenburg bei Königswinter – „vielgerühmt und oft geschmäht“ – zur Zeit ihrer Erbauung als großartiger Luxusbau gefeiert, blickt auf mehr als ein Jahrhundert ihres Bestehens zurück. Es sind vielleicht dreizehn Jahre her, als ich in einer Düsseldorfer Kunsthandlung beim Durchblättern der Stichmappen auf eine Zeichnung stieß, die ein Gebäude zeigte, das ich kannte. Es mußte sich um einen Vorentwurf zum Schloß Drachenburg handeln. Da ich mich schon damals mit der Architekturge-schichte des neunzehnten Jahrhunderts beschäftigte, kaufte ich das Blatt, um es später einmal zu verwerten.

Als vor nunmehr acht Jahren die aus einer Dissertation hervorgegangene Monographie über die Drachenburg erschien, sah ich den Zeitpunkt gekommen, eine Veröffentlichung des unbekann-ten Blattes anzustreben, um die ausgezeichnete Arbeit von Angelika Leyendecker in einigen Fragen zu ergänzen und abzurunden. Ziel dieses Aufsatzes ist es daher, über die von ihr aufgeworfenen und beantworteten Fragen zum Schloßbau im neun-zehnten Jahrhundert hinaus, die Planung selbst und ihre Motive darzustellen.

2.0 Abriß der Planungs- und Baugeschichte

Nach der Bauinschrift am Nordturm der Drachenburg wurde der Schloßkomplex von 1882 bis 1884 erbaut. Das Gelände hatte Stephan Sarter, ein geborener Rheinländer und in Paris zu Geld gekommener Börsenspekulant, bereits 1879 erworben. Erhalten hat sich ein Lichtbild von der Grundsteinlegung, an der der Architekt Bernhard Tüshaus, Partner des Architekten Leo v. Abbema, beide aus Düsseldorf, teilnahm¹). Die Vorbereitung des Baugeländes, die Herrichtung der Wege und die erste Bau-planung müssen bereits 1881 erfolgt sein, da der Kernbau bereits ein Jahr später im Rohbau vollendet war²). Aus einer in der Leipziger Illustrierten veröffentlichten Zeichnung geht hervor, daß das Schloß 1883 bei der Einweihung der Drachenfelsbahn im Rohbau fast fertig stand³). Das Schloß sei noch „in Ausführung begriffen“ und es werde „noch immerfort geändert und ausge-ziert“⁴). Über Fragen der Ausgestaltung „ergaben sich leider auseinandergelungene Anschauungen zwischen Bauherrn und Architekten“⁵). Die Architektenfirma Tüshaus & v. Abbema hatte demnach die Drachenburg entworfen und stellte ihre Tätigkeit während des Innenausbaues ein⁶). Zu Beginn der Bauarbeiten lag die Bauleitung vermutlich in den Händen des Bau-führers Schneiders, ebenfalls ein Düsseldorfer⁷). Mit der wei-teren Planung wurde der in Paris und Köln tätige „Baumeis-ter“ Wilhelm Hoffmann betraut, den Sarter aus Paris kannte⁸). Hierzu bemerkt die Frankfurter Zeitung 1884: „Eine Überar-beitung erfahren die Pläne durch den ... hochangesehenen Architekten Wilhelm Hofmann, einen geborenen Kölner. Die Leitung des Baues und die innere Ausstattung übertrug der kunst-sinnige Bauherr, der sich um jede Einzelheit des Unternehmens

kümmerte und an der gelungenen Ausführung des Ganzen sehr wesentlichen Anteil hat, dem im Dekorativen höchst erfindungs-reichen und geschmackvollen Baumeister Franz Langenberg in Köln“⁹). Seine Helfer waren die Zeichner Weber und Schmitz, ebenfalls Kölner, und Bramer aus Bonn. Die örtliche Bauleitung lag in den Händen des Königswinterer Maurermeisters Scheid-gen¹⁰). „Der Schloßbau verschaffte Arbeit und Verdienst, vor allem im Stein- und Transportgeschäft. In den Wolkenburger Andesitbrüchen der Firma Bachem brach man die Steine für den Unterbau und schlug die Quadern. In den Werkhütten der Firma Spindler & Söhne fertigten die Steinmetzen die Kolossalfiguren nach Modellen Kölner Bildhauer und bearbeiteten die Werk-steine für Maßwerk und Gesimse“¹¹). Neben dem Buntsandstein des Spessarts wurden gewaltige Steinblöcke aus Eifeler Sand-steinbrüchen am Rhein ausgeladen und auf Fuhrwerken auf der neu ausgebauten Fahrstraße zum Drachenfels hochgefahren. Eselkarawanen übernahmen den Transport der zweieinhalb Millionen Ziegelsteine. „Erdarbeiter, Maurer und Handlanger, Zimmerer, Schreiner und Schlosser, Klempner und Dachdecker hatten jahrelang zu tun“¹²). Mit der Herstellung der Schreiner-arbeiten, der Decken und Schränke wurden die Firmen Leger und Albrecht aus Paris, die Firmen Pallenberg, Brauer und Klein aus Köln sowie die Firma Rumann aus Hannover betraut. Marmor-arbeiten erledigten die Firmen Mutten und Derbecke aus Düssel-dorf. Die Mosaikarbeiten, z.B. am Eingang der Willkommens-gruß: „Geh' ein und aus. Bleib Freund dem Haus!“¹³), wurden von der Pariser Firma Jachina ausgeführt. Die Einrichtung und Stoff-dekoration besorgten die damals vielbeschäftigten Spitzenfirmen Bembè aus Mainz, Jouvenan aus Paris und Schöttle aus Stutt-gart¹³).

Für die künstlerische Ausschmückung verpflichtete Sarter nam-hafte Münchener Maler, nämlich Hermann Schneider, Josef Flü-ggen und Ferdinand Wagner. „Viele Künstler (und zwar nur Deutsche) sind mit den Vorarbeiten beschäftigt. Alle Museen sollen ihren Sitz in diesen Hallen finden“¹⁴). In der Kunstakade-mie wurde ein besonderes Atelier für die Arbeiten zur Drachen-burg eingerichtet, das unter der Leitung des Akademiedirektors stand¹⁵). „Jahrelang haben die Maler, meist anerkannte Profes-soren, im Münchener Atelier gearbeitet. Ihr Kunstschaffen für das neue rheinische Schloß war Gesprächsstoff für die Münchener kunstsinnige Gesellschaft“¹⁶). Hermann Schneider hatte den Nordturm mit anschließender „Gemäldegalerie“ in Keim'schen Mineralfarben mit Wandmalereien zu schmücken, Josef Flü-ggen das Treppenhaus und Ferdinand Wagner den Speisesaal. Von den Malern stammt auch der Zyklus im Nibelungenzimmer. „Die durch dramatischen Aufbau bemerkenswerte Komposition ‚Der Streit der Königinnen‘“ stammt von Frank Kirchbach¹⁷). Ende 1883 stellten Flü-ggen, Wagner und Schneider in den Räumen des Münchener Ausstellungsgebäudes ihre Bilder der Öffentlichkeit vor.

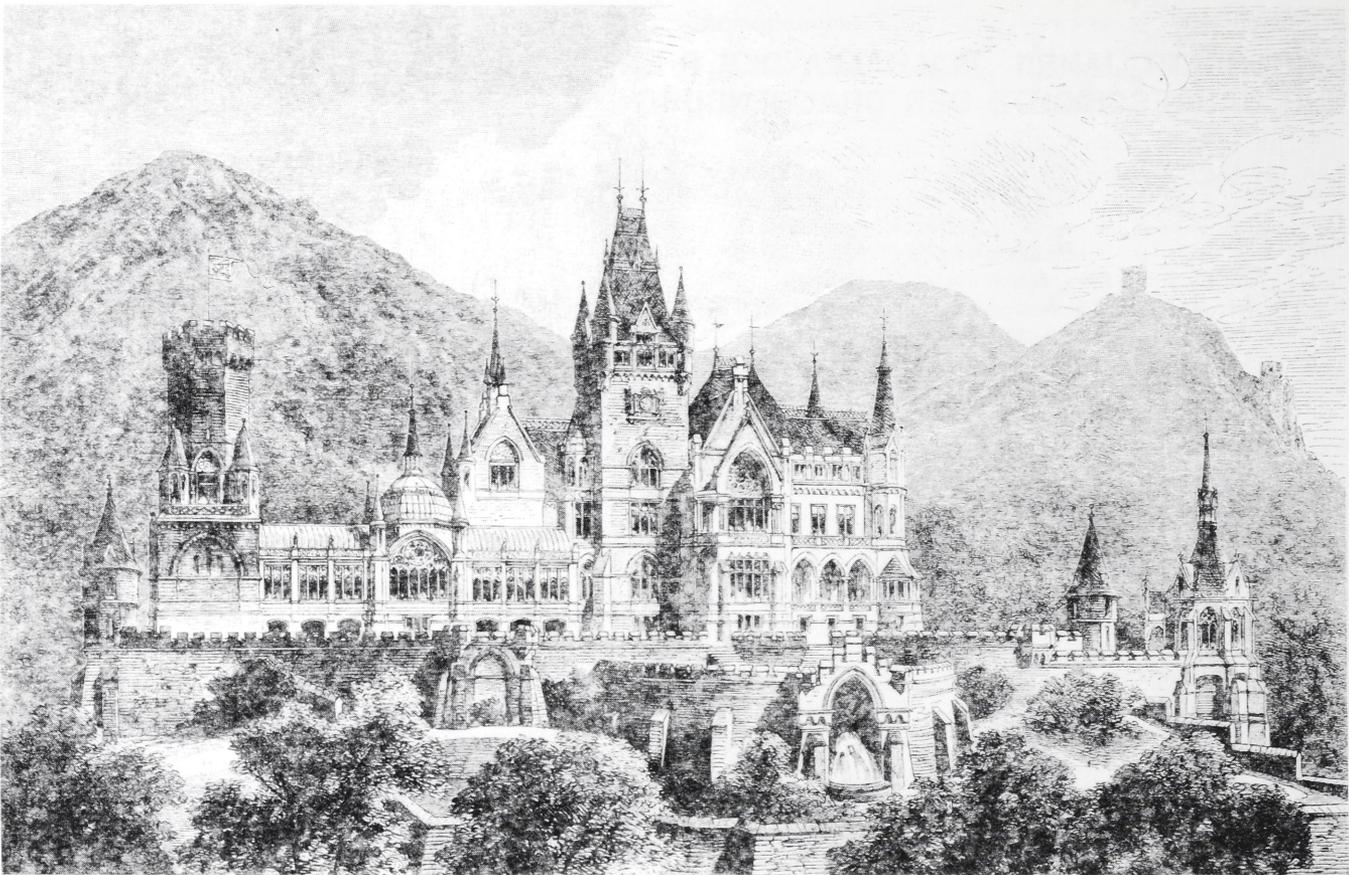


Abb. 1. Rheinansicht, nach einer Entwurfsstudie vermutlich von Wilhelm Hoffmann aus dem Winterhalbjahr 1882/83.

Im gleichen Jahr wurde Flügen in München zum Hoftheater-Kostümier gewählt. Zu seinen Aufgaben gehörte es, die Auführungen in Bayreuth und die Separatvorstellungen Ludwigs II. auszustatten. Bei den Gemälden historischen und mythologischen Inhalts handelte es sich um Ölbilder auf Leinwand, die an Ort und Stelle mit Kleister auf die Wände geklebt werden sollten¹⁸). Die Glasmalereien sollen von der Königlichen Hofglasmalereianstalt, dem Nestlerschen Institut und der Mayerischen Kunstanstalt in München geliefert worden sein¹⁹). Die Wände des Schlosses und die Glasmalereien „wissen Wunderdinge“ von den „jungen Maler(n) Reckelt und Grünewald“ zu erzählen. Von Reckelt stammen die „kühn gedachten genialen“ Fresken im ersten Stockwerk, von Grünewald die „unvergleichlich schönen Glasmalereien“ in den „Ehren-, Wohn- und Schlafkemenaten“²⁰). Aus München wird im Juli 1884 gemeldet, daß Hermann Schneider seine „geistreichen Arbeiten“ für das Weinzimmer (Kneipzimmer) vollendet habe²¹). Ein Jahr später war das Schloß mit allem Zubehör ausgestattet und fertig eingerichtet²²).

2.1 Die Vorentwurfszeichnung zur Rheinseite

Die aufgefundene Hauptansicht (Titelbild) von Schloß Drachenburg stellt wahrscheinlich ein letztes Glied in einer Reihe von Entwürfen dar, die von Leo v. Abbema für den Bauherren angefertigt worden sind. „Aus kleinen Anfängen hervorgehend, wuchs das Bauprogramm allmählich zu bedeutendem Umfange an“²³). Das ausgeführte Projekt verteuerte sich gegenüber den ersten Überlegungen um das Fünfzehnfache auf 1,2 Millionen Goldmark.

Die dekorativ „illuminierter“ Vorentwurfszeichnung im Maßstab 1:200 stellt den Baukörper im engen Zusammenhang mit der Landschaft dar²⁴). Der pompöse schloßähnliche Villenbau ruht auf einem hundert Meter langen und acht Meter hohen Terrassenunterbau. Eine halbrunde zweite Terrasse liegt drei Meter

tiefer in der Mitte der Gesamtanlage. Im Scheitelpunkt der Terrasse sollte eine acht Meter hohe Spitzbogennische einen Wasserfall aufnehmen. Die Kaskade gehörte zu einem von vier bis acht Meter hohen von Mauern umschlossenen Garten, der nach außen völlig abgeschlossen war. Ein Rundturm und zwei „Streichwehre“ sichern hierbei den Flankenschutz der Mauern. Die davorliegende rotgetönte Erosionsfläche soll den Charakter der unberührten Natur unterstreichen, in der die „Burg“ majestätisch eingebettet liegt.

Die obere Terrasse gliedert sich in zwei Teile. Die Südterrasse sollte tiefer liegen und an der Südwestecke einen kapellenähnlichen Pavillon aufnehmen. Um dessen Bedeutung zu unterstreichen hat der Zeichner die Gebäudeachse mit dem Turm der Drachenfelsruine zusammenfallen lassen. An der vorspringenden Ecke der Hauptterrasse sollte ein Reiterstandbild – vermutlich St. Georg als Drachentöter – aufgestellt werden. Von der Hauptterrasse führen zwei Viertelkreistreppen, die sich an einer halbkreisförmigen Aussichtsplattform anschmiegen, auf die bollwerkähnliche Gartenterrasse. Haupt- und Gartenterrasse sind als „Brustwehr“ mit Zinnen bekrönt. Der wehrhafte Charakter wird durch die Andeutung von Gußreihen unterstrichen, die durch Auskragung der Brüstung gebildet werden. Die aufwendigen Terrassen mit ihren Wehrelementen und den nur wenig gegliederten Mauermassen stehen in deutlichem Gegensatz zum eigentlichen Schloßbau. Dieser weist eine Fülle unterschiedlicher Bauteile auf, die, jedes für sich genommen, in sich ruhende, selbständige Bauwerke sein könnten. Trotz der additiven Arbeitsweise des Architekten bei der Gestaltung der Kubatur, gelang im Ganzen eine homogene Erscheinung durch Wiederholung in der Materialbehandlung und Ähnlichkeit bei der Verwendung der Zierformen.

Schwerpunkt der Gesamtanlage ist der Giebelrisalit des Empfangssaales, dessen repräsentative Bedeutung durch fünfteilige Kreuzstockfenster mit Maßwerkblenden im Sturz- und

Brüstungsbereich, sowie einer achteiligen Fensterrose hervor-
gehoben wird. Südlich schließt sich der Speisesaal mit
Dreierarkade sowie darüberliegenden Kreuzstockfenstern mit
Blendbrüstungen und Blendstürzen an. Besonders originell ist
die Einbindung der Dachgauben in eine durchgehende Zinnen-
blende gelöst. Optischen Halt bekommt die Gebäudecke durch
den achteckigen Turm, dessen plastische Form durch halbrunde
Apsiden und ein spitzes Kegeldach hervorgehoben wird. Im
Sinne „malerischer Gruppierung“ hat der Architekt die Domi-
nante des Schlosses, den wohnturmähnlichen Hauptturm, nicht
nur um drei Meter von der Hauptflucht nach hinten versetzt,
sondern ihn noch einmal betont, indem er ihn neben die Sym-
metrieachse des Kernbaues stellte. Der Turm erhält damit die
Bedeutung eines Dreh- und Angelpunktes, um den sich alle
Gebäudeteile gruppieren; er liegt in der Mitte des Gebäudes und
seine Höhe bis zur Traufe beträgt die Hälfte der Gesamtlänge des
Schlosses. Die Rheinansicht läßt sich demnach in ein gleich-
schenkeliges Dreieck einstellen, dessen Hypotenuse der Gesamt-
länge entspricht.

Die formale Durchbildung des bis zum First sechsunddreißig
Meter hohen Turmes läßt eher auf einen Rathausturm als einen
Burgturm schließen. Große Fenster in den Turmgeschossen,
eine repräsentativ durch Relieffelder und Glockenschläger
betonte Uhr – zur Rheinseite –, der mächtige Helm des Zelt-
daches sowie die dekorativ betonte „Wehrplatte“ mit runden
„Pfefferbüchsen“ und Zinnenfenstern geben ihm mehr das
Gepräge, Macht und Reichtum seines Besitzers auszudrücken
und weniger das Erscheinungsbild eines Bergfrieds einer mittel-
alterlichen Burg. Die zentrale Lage des Turmes wird durch die
unterschiedliche Form und Kubatur der Bauwerksteile verun-
klärt, die versteckte Symmetrie unterstreicht jedoch seine

hervorgehobene Funktion als Bedeutungsträger im malerischen
Gesamtgefüge. Den Turm nicht in die Torachse der Halle zu
legen, entspricht auch der burgenbaulichen Tradition, einen
Hauptturm neben das Tor zu stellen, um so seine Wächterfunk-
tion zu unterstreichen.

Den nördlichen Abschluß der Rheinseite bildet ein verglaste-
r Eckpavillon, überwölbt von einer Sechseckkuppel mit zierlich
spitzer Laterne als Bekrönung. In der Art des damals an keiner
„herrschaftlichen“ Villa fehlenden Wintergartens, ist der
Pavillon über drei Stützenfelder mit dem Hauptturm bzw. dem
Kernbau verbunden. Das große Fenster des Eckpavillons sollte
eiserne Fenstersprossen erhalten, die Fenster des Verbindungs-
baues Maßwerkfenster mit Dreipaßgesims.

2.2 Weiterentwickelte Variante der Rheinseite

Ein Jahr nach Abschluß der Bauarbeiten erscheint in der Fami-
lienillustrierten „Über Land und Meer“ 1885 ein Artikel mit
einer Darstellung der Rheinseite der Drachenburg (Abb. 1)²⁵.
Die um den Nordtrakt ergänzte Schloßanlage entspricht im
Kernbau dem Vorentwurfsblatt. Der ursprünglich abschließende
Kuppelraum an der Nordseite bildet nunmehr die Symmetrie-
achse für zwei je dreiachsige Flügelbauten, die jeweils mit ihren
Stirnseiten an den Süd- bzw. Nordturm anschließen. Durch Ver-
doppelung des dreiachsigen Verbindungsbaues nach Norden
und die Einspannung zwischen den Türmen erhält die hiermit
konzipierte „Kunsthalle“ eine hervorgehobene Stellung in der
Gesamtaufassung des Entwurfes. Statt der Eisenprofile zeigt das
Mittelfenster ein feinprofiliertes Maßwerk mit Dreipaßzwickeln
und sechsblättriger Fensterrosette. Ebenso verändert und dem
Ausbauzustand angepaßt ist das Maßwerk der Kunsthallenflügel
und des Hauptturmes. Die seitlichen Relieffelder der Turmuhr

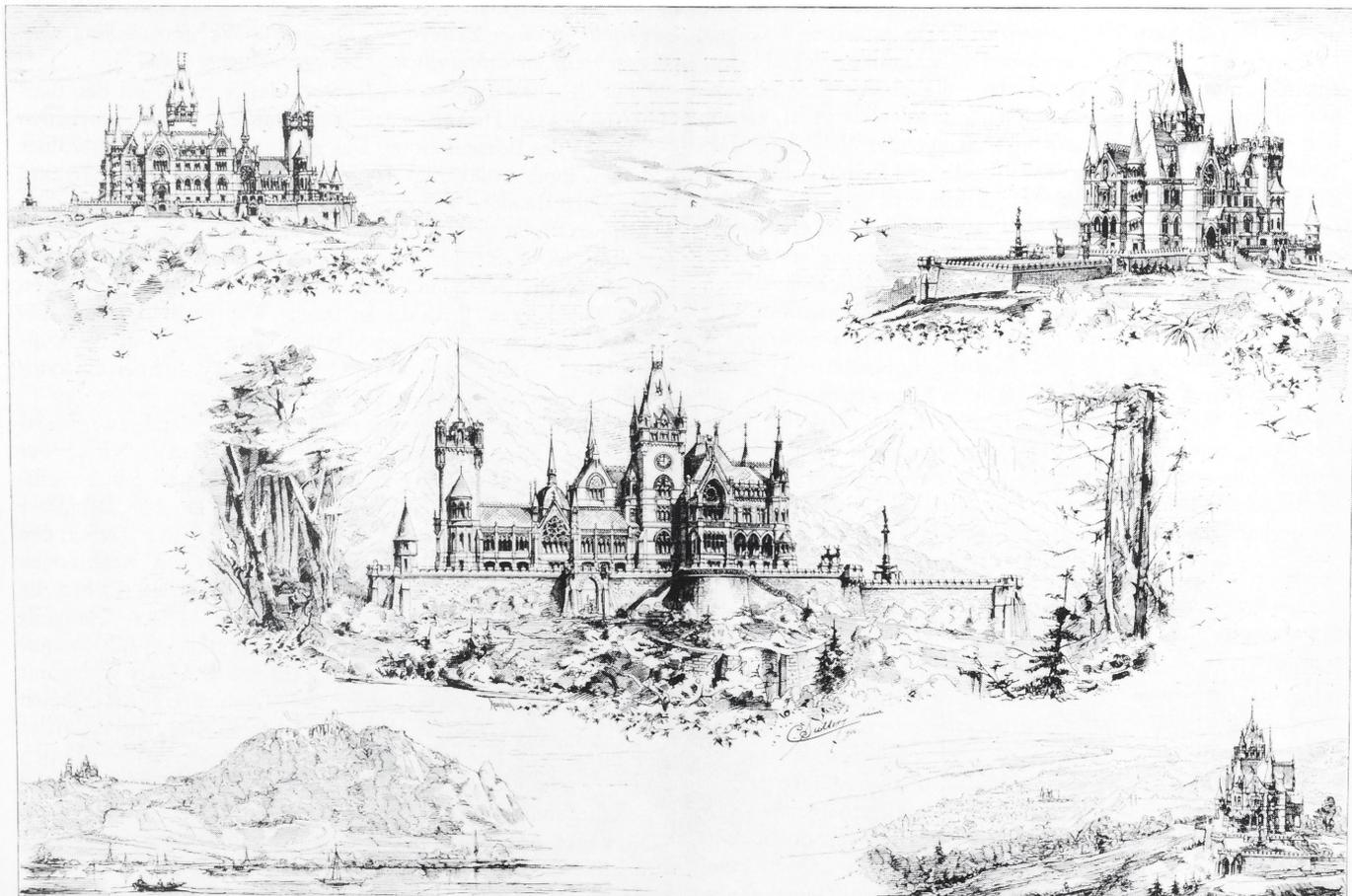


Abb. 2. Ausgeführter Entwurf der Rheinansicht.



Abb. 3. Nordansicht nach einem Lichtbild von 1906.

sind verschwunden, ebenso wie das geplante Reiterstandbild. Weggefallen ist auch ein Eckturm an der Nordseite der Gartenmauer. Der dargestellte Nordturm weicht in seiner massiven Erscheinung erheblich vom eleganten Schloßkomplex ab. Auf einem quadratischen Unterbau, der lediglich durch eine Spitzbogenblende und schmale Fensterschlitze gegliedert ist, erhebt sich ein achteckiger Wartturm mit auskragender Wehrplatte. Die Wehrhaftigkeit wird durch das fehlende Steildach und durch die Zinnenbrüstung mit Rundbogenfries unterstrichen. Im Sinne des mittelalterlichen Burgenbaues ist die Mittelzone des Turmes durch zierliche Achteckerker an den Seiten sowie ein großes Fenster mit Blendbogen und Maßwerkbrüstung widersprüchlich gegliedert. Durch die separate Stellung und seine wehrbauliche Ausstattung – ähnlich nüchtern wie die Terrassenanlagen – wird seine „Bergfriedfunktion“ herausgehoben. Anregend für die Turmform könnte der Bayenturm in Köln gewesen sein. Vermutlich lag dem Illustrator der Zeitschrift für seine Zeichnung eine nicht zur Ausführung gekommene Vorentwurfstudie zum später ausgeführten Erweiterungsprogramm vor. Entsprechend dem Bauablauf ließe sich die Variante für das Winterhalbjahr 1882/83 datieren.

2.3 Ausgeführter Entwurf

Gegenüber dem ursprünglichen Vorentwurf weist der ausgeführte Plan erhebliche Abweichungen auf (Abb. 2)²⁶. Entfallen ist die bastionsartig vorspringende Gartenterrasse und der von Mauern umschlossene Garten. Zwei parallel zur Terrassenmauer geführte Treppen führen nun unmittelbar in das Parkgelände und von der Nische mit dem Wasserfall ist eine kleine rundbogige Grotte übriggeblieben. Der Südpavillon ist verschwunden. „Eine zarte Frauengestalt schwebte“ stattdessen „über einem plätschernden Springbrunnen und schürzte eben ihr Gewand, um mit nacktem Fuße niederzusteigen in das kühle Naß“²⁷. Von der

als Rosengarten angelegten Venusterrasse führt eine breite Freitreppe, die von zwei Hirschen flankiert wird, zur Rheinterrasse. Die Figur der Venus und die beiden Bronzehirsche stammen aus der Hand des französischen Bildhauers Ruillard.

Die am Hauptturm geplante Uhr hat, abweichend von den Vorentwürfen, nur noch ein einfaches Zifferblatt, hineingehängt in eine kreisförmige Nische.

Die stärkste Veränderung erfuhren der Nordturm und die Stirnseite der Hauptterrasse. Die Turmmaße entsprechen dem Hauptturm; seine Höhe liegt nur geringfügig unterhalb der Traufhöhe des Südturmes und ist gleich der Länge der Kunsthalle. Im Erdgeschoß liegen an der Rheinseite und an der Ostseite Fünfeckel-Chöre. Im Erdgeschoß darüber gehen die Choranbauten in einen Halbkreis über, bekrönt von einem Kegeldach. Besonders aufwendig ist die Nordseite durchgebildet (Abb. 3). Der Nordturm war im Erdgeschoß als Torturm gedacht und über eine Freitreppe mit der Terrasse verbunden. Die Stirnseite der Terrasse selbst ist an den Ecken mit oktogonalen Türmen besetzt. Vor die Terrasse wurde in die Turmachse ein Torgebäude gelegt. Das wahrhafte Erscheinungsbild wird durch Pfeilervorlagen, durch die Zinnen der Mauerkronen, durch diagonal aufgesetzte Schießstände an den Torecken, durch „stauische“ Buckelquader (Rustika mit Randschlag), durch Kordonsteingliederung und eine leichte Dossierung der Terrassenmauer unterstrichen. Das schwach spitzbogige und mit Rundstab verzierte Tor selbst hat keine eigene Bedeutung, es führt in Kellerräume! Von apotropäischer Wirkung ist der über dem Tor aus einem Fenster herauszüngelnde Drache als Beschützer des „Hortes“. An der Nordseite des Nordturmes nehmen romanisierende Säulen mit Porträtkonsolen die Last des Balkons im Obergeschoß auf. „Auf der Brüstung des Balkons in Höhe des ersten Stockwerkes sitzen rechts und links zwei steinerne Löwen als Wappenträger: der eine mit dem Wappen von Bonn, der Geburtsstadt Sarters, der andere hält in seinen Pranken das Wappen von Paris, der Stadt seiner Wirkungstätigkeit. Deutsch-französische Verbundenheit, dargestellt in einer Zeitepoche, in der die Wahnvorstellung einer gegenseitigen Erbfeindschaft hochgezüchtet wurde“²⁸.

Über dem Balkonfenster „flattert“ das Spruchband des Bauherren mit der Devise „wäge-wäge“ unter dem neuerworbenen Wappen des Börsenbarons. Das geschlossene Helmzimir über dem Wappenschild trägt das Symboltier des im Mai 1881 zum Freiherrn standeserhöhten Sarter, den geflügelten Drachen. Das Wappen findet sich sowohl am Osteingang als auch am offenen Kamin des Speisesaals sowie an der Nordwand der Kunsthalle wieder. Sarter setzt damit die Tradition der erloschenen Herren von Drachenfels fort, die in ihrem Wappen den geflügelten Drachen führten. Die Wappen bilden die Anfangs- und Schlußpunkte des Achsenkreuzes im Grundriß, so daß ihnen ein symbolisch besitzanzeigender Charakter zukommt.

Der rein steinmetzmäßig aus rotem Sandstein des Spessarts ausgebildete Turmabschluß stellt die symbolische Krone der Drachenburg dar. In die Turmecken sind massive Scharwachturmchen eingestellt. Die Türmchen haben Vierpässe, Dreipässe und Kleeblattbögen als Verblendung. Die Zinnen zwischen den Türmchen werden durch Spitzbogennischen mit Nasenbogen und Rundstabeinfassung unterbrochen. In den Sitznischen die Kolossalfiguren von Dürer, Peter Vischer, Meister Gebhardt und Wolfram v. Eschenbach des Kölner Bildhauers Albersmann. Zinnen und Türme sind durch ein Gesims – Wasserschlag mit Hohlkehle und durchgehender Ballenblumenreihe im Bereich der Nordseite – vom aufwendig gestalteten Kleeblattbogenfries getrennt. Im Bereich der Scharwachturmchen übernehmen jeweils fünf Säulchen die Ableitung der Last auf die tieferliegenden Konsolen.

Nach der Abbildung in der Leipziger Illustrierten waren die Steinmetzarbeiten für den Nordturm und das übrige Schloß im Herbst 1883 beendet, der Gesamtkomplex bis auf die Kunsthalle unter Dach und Fach.

3.0 „Spezialisten in der Architektur“ um 1880

„Ein richtiger Architekt muß alles können, in allen Sätteln gerecht sein, gothisch, romanisch, bizantinisch und in allen Tonarten der Renaissance; Paläste, Kirchen, Theater, Kasernen, Miethäuser, Bank- und Börsengebäude, Schlösser und Burgen, Jagdhäuser und Villen müssen ihm Eines wie das Andere geläufig sein“⁽²⁹⁾. „Die Richtungen, welche heutigen Tages die einzelnen Architekten vertreten, sind allerdings verschieden. Ein Theil wendet sich der Antike zu, ein zweiter der Renaissance, ein dritter dem Mittelalter; andere haben auch die Bauweise des Orients zum Gegenstande ihrer speziellen Liebhaberei gemacht, aber welche Richtung auch immer ein Architekt eingeschlagen haben mag, sein Gedankenkreis wurzelt doch stets in der Vergangenheit und seine Anschauungen beruhen auf den Fundamenten der historischen Traditionen.“ „Die Architektur selbst ist eine historische Kunst; sie kann keinen Schritt weiter thun, ohne in dem Besitz der Traditionen der Vergangenheit zu sein; selbst der schlechteste Architekt mit dem modischsten Geiste kann sich über das Studium der Geschichte der Architektur nicht hinwegsetzen“⁽³⁰⁾. „Diese historisierende Richtung der Baukunst förderte natürlich immer mehr das intensive Studium alter Bauwerke aller Stilrichtungen, um so mehr als die Baukünstler darin zugleich eine Fundgrube leicht hebbarer Schätze erblickten, welche ihnen das eigene künstlerische Schaffen erleichterten. Kein Wunder, daß schließlich die Baukünstler sich befähigt glaubten, ganz im Geist entschwundener früherer Bauepochen schaffen zu können, obwohl sie sich schließlich doch nur äußerliche Formalitäten zu eigen gemacht hatten“⁽³¹⁾. „Man würdigt die Kunstbewegung der romanisch-germanischen Völker nicht mehr von rein ästhetischen, politischen oder kirchlichen Gesichtspunkten aus.“ „Das Krankhafte der Romantik ist verschwunden, das Gesunde ist geblieben. Die moderne Welt hat sich mit den Grundanschauungen der Romantik versöhnt und würdigt in vollem Maße jene Männer, die im Stande sind, die Traditionen der Baukunst unserer Vorfahren zu verwerthen“⁽³²⁾.

„In einer Zeit, wo die ganze Architekturgeschichte wie ein entrolltes Buch vor uns liegt ... ist es oft komisch, sich für den einen oder den anderen Baustil als einzig möglichen oder zulässigen zu erhitzen und ein ästhetisches Inquisitionsverfahren gegen jene Architekten einzuleiten, welche sich herausnehmen, anders und selbständig zu handeln“⁽³³⁾.

Die zeitgenössischen Zitate über die Ziele der Architektur offenbaren den Wandel im Selbstverständnis der Architekten, die sich durch die rasante Entwicklung in Wirtschaft und Technik ständig neuen Anforderungen stellen mußten. Die Tätigkeit der Architekten hatte sich mit der Ausbildung der Bauwissenschaft und der Konkurrenz durch Ingenieure erheblich verengt. Zwei Fachrichtungen hatten sich entwickelt: „die eine derselben umfaßt die Kenntniß von der Beschaffenheit der Materialien und den verschiedenen Arten, sie zu verwenden und zu verbinden, die andere die künstlerische Belebung der durch die ersteren gebotenen Grundformen“⁽³⁴⁾. Auf den deutschen Akademien hatten sich verschiedene stilistische Richtungen entwickelt, die zueinander in Wettbewerb traten. In Berlin z. B. war es die Nachschinkelzeit um Bötticher, in Hannover der Kreis der Neugotiker um Conrad Wilhelm Hase, in Wien zwei Spezialschulen geführt von Theophil Hansen (Antike) und Friedrich v. Schmidt (Gotik). Ähnliche Tendenzen lassen sich in Zürich, Karlsruhe, Stuttgart und München feststellen.

Um sowohl den organisatorisch-technischen als auch den Bereich des Baukünstlerischen – der „schönen Architektur“ – ausreichend abzudecken, hatte sich bei den Privatarchitekten, die nicht wie die beamteten Architekten einen bürokratisch-technischen Apparat zur Verfügung hatten, eine Arbeitsteilung als zweckmäßig erwiesen. Bereits in den vierziger Jahren hatten sich in Wien die Architekten Romano & Schwendenwein sowie van der Nüll & v. Siccardsburg zu Firmen zusammengeschlossen. Das architektonische Schaffen ging in den schnell wachsenden Großstädten immer mehr vom Künstlerischen ins Geschäftsmäßige. Mit dem Milliardensegnen der französischen Kriegsrepa-

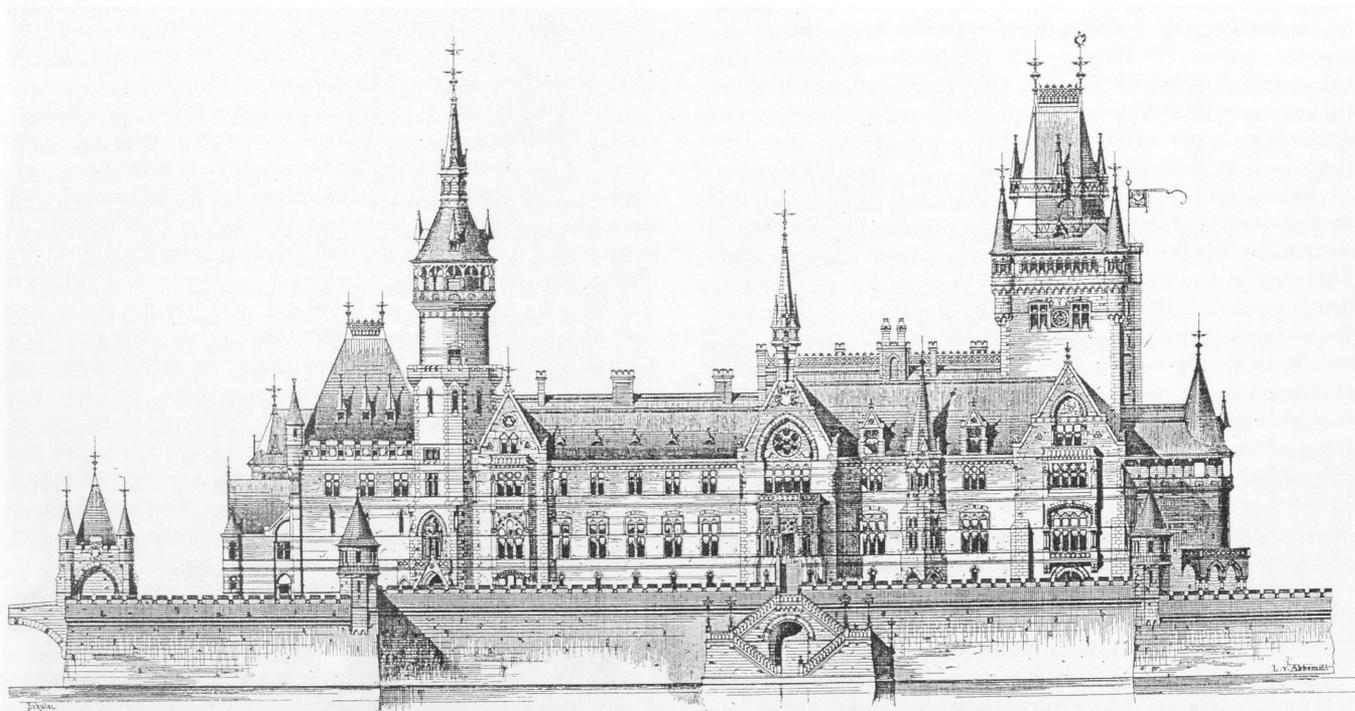


Abb. 4 Entwurf zum Wiederaufbau des Stammschlusses des Grafen Nikolaus Esterházy bei Totis in Ungarn von Leo von Abbema.

rationen stiegen die Anforderungen derart, daß auch in Berlin eine Reihe von Architektenfirmen entstanden, die in ganz Preußen tätig wurden. Die Firmen v. der Hude & Hennicke sowie Kayser & v. Großheim hatten selbst in Düsseldorf eine nicht geringe Zahl bedeutsamer Bauten zu errichten. Um der Konkurrenz zu begegnen, verbanden sich auch in Düsseldorf Architekten. Zu ihnen gehörten Tüshaus & v. Abbema, die sich 1876 zu einer Firma beim Bau des Restaurationslokals „Flora“ zusammengeschlossen hatten. Die Aufgabenteilung ließ sich häufig aus dem Firmennamen ableiten. Das Management und die Auftragsakquisition besorgte in der Regel der erste Architekt im Firmennamen, während die künstlerisch-stilistische Seite vom Partner übernommen wurde. Neben der stilistischen Spezialisierung von Einzelarchitekten – den Puristen – vertraten die Architektenfirmen die ganze Breite der stilistisch-modischen Möglichkeiten. Die Architektur wurde als eklektische Kompilationsaufgabe angesehen und nahm eine Entwicklung ins äußerlich Prunkhafte und Überladene.

3.1 Zuordnung der Drachenburg an die Architekten Tüshaus & v. Abbema

Mit dem Rückzug der Düsseldorfer Architekten und ihrer Ablösung beim Bau der Drachenburg durch Wilhelm Hoffmann stellte sich die Frage nach dem Urheberrecht an der Bauplanung: „Es ist das Werk theils der Architekten Tüshaus und v. Abbema, theils des Baumeisters Hofmann in Paris. Wie viel von der Erfindung und Ausführung jedem dieser Künstler zukommt, liegt außer unserer Betrachtung und Kenntniß“³⁵). Die Untersuchung von A. Leyendecker kommt zum Ergebnis, daß die ursprünglichen Pläne von den Architekten Tüshaus & v. Abbema stammen und von Hoffmann überarbeitet wurden, die Zuordnung zu einem Architekten an Hand der Quellen nicht möglich sei und auch ein werkimmanenter Vergleich nicht ausreichend ergiebig sei, jedoch der Entwurf zum Kernbau den Düsseldorfern zuzuschreiben ist³⁶).

Die Firma Tüshaus & v. Abbema nahm unter den Architekten des Rheinlandes um 1880 bereits eine führende Stellung ein. Überliefert hat sich für dieses Jahr ihre Teilnahme an Wettbewerben – ein erster Preis für einen Brunnen in Düsseldorf und ein zweiter Preis für die Zoogaststätte in Elberfeld. In die Zeit der Planungsphase der Drachenburg fällt die Vollendung des Schloßneubaues Ahrenthal bei Sinzig für den Grafen v. Spee im Stil der Neurenaissance. Die Planung von Schlössern war jedoch eine selten vorkommende Bauaufgabe. Das Hauptbetätigungsfeld der Partner lag in Düsseldorf im Wohn- und Geschäftshausbau. Die Architekten hatten sich als offene Handelsgesellschaft eintragen lassen und erweiterten ihre Tätigkeit „auf Bauausführungen, Errichtung von Wohnhäusern zum Verkauf, Einrichtung und Betrieb von Steinhauereien mit eigenen Brüchen in der Eifel und im Spessart. Der geschäftliche Leiter dieser Unternehmungen war Tüshaus“³⁷). Die Firma wird sicherlich auch die Drachenburg beliefert haben. „Ganze Straßen, wie die Blumenstraße und die Verlängerung der Gartenstraße, Teile der Schadowstraße“, sind von ihnen erbaut worden; „sie hatten dabei den Vorteil, diese Häusergruppen als ein Ganzes komponieren zu können“³⁸). Die Wohnhäuser waren typische Spekulationsbauten der Gründerzeit; auf Vorrat gebaut, vorzugsweise Ziegelbauten mit Haussteineinfassungen, zum „Zwecke des Verkaufs“. „In ihren Kirchenbauten lieben diese Architekten eine Stilmischung von Romanischem und Gotischem, wobei die inneren Verhältnisse dieser Stile öfters sich einander geradezu austauschen“³⁹). Für den romanischen Stil entschieden sie sich in einem Entwurf für eine katholische Kirche auf dem Kirchplatz in Düsseldorf. Die 1884 bis 1886 ausgeführte Marienkirche in Elberfeld lehnt sich ebenfalls an den romanischen Baustil an. Für München entwarfen sie eine gotische Pfarrkirche mit romanischer Vierungskuppel. In ihren Wohn- und Geschäftshäusern herrscht die Neurenaissance als dem vom kapitalkräftigen Bürgertum bevorzugten Stil

vor. Neben dieser französisch-niederländisch angehauchten Stilrichtung beherrschten Tüshaus & v. Abbema auch die Deutschrenaissance, die starke Anleihen an die Spätgotik machte. „Die stattlichen Fronten“ des Geschäftshauses Schadowstraße 36 „zeigen gotische Formen“, die als Stilhülle vor ein Konstruktionsraster gehängt wurden. Die durch Blendgiebel, Zwergarkaden und Gauben reichgestaltete Dachlandschaft trug Pfefferbüchsen mit Anklängen an die Drachenburg⁴⁰). Vier Jahre später errichtete Leo v. Abbema in der Schadowstraße 40 das Vereinshaus der „Düsseldorfer Bürgergesellschaft“ im Stile der Deutschrenaissance. Auch hier lag das Stilkleid über einer modernen Rasterfassade. In der Fensterteilung und Dachgestaltung sind Motive aus dem Formenschatz der Drachenburg angedeutet. Den Eckwarten am Nordturm der Drachenburg entsprechen die Konsolsäulen an den oktogonalen Eckwarten der Risalite⁴¹). Leo v. Abbema erbaute 1898 in der Kommunikationsstraße 9 und Alleestraße 57 zwei Geschäftshäuser, deren „malerische(r) Aufbau (sich) in freier gotischer Formgebung“ darstellte⁴²).

Im Januar 1892 veranstaltete der „Düsseldorfer Architektenverein“ eine Entwurfsausstellung, an der sich auch die Firma Tüshaus & v. Abbema beteiligte. „Jedem Rheinreisenden ist die große, etwas protzige Drachenburg bekannt, welche auf der Vorhöhe zum Drachenfels sich erhebt. Auch sie ist von diesen Architekten gebaut worden. Im Stil ganz ähnlich ist ihr Stammschloß des Grafen Nikolaus Esterhazy bei Totis in Ungarn.“ Die Formen „in wesentlicher Anlehnung an die französische Gotik, sind mit romanischen Elementen vermischt“⁴³). In den Ansichten zeigen sich „verblüffende Ähnlichkeiten, die in Form von Motivzitate von der Drachenburg übernommen wurden“⁴⁴). Vergleicht man den nichtausgeführten und von Leo v. Abbema gezeichneten Entwurf zum Wiederaufbau des Stammschlusses des Grafen Esterhazy mit der Zeichnung der Drachenburg, so zeigt sich, daß diese als Vorlage diente (Abb. 4)⁴⁵). Über einer sechs Meter hohen Escarpe mit Zinnen, Kordonstein und leichter Dossierung der Mauer erheben sich in malerischer Gruppierung die Gebäudemassen des dreigeschossigen Schloßkomplexes. Wie bei der Drachenburg ist der ringmauerähnliche Unterbau – diesmal von Wasser umgeben – in den Knickpunkten mit Ecktürmen im Stil der Drachenburg gesichert. In der Mittelachse der Seeseite führt eine Freitreppe vom Wassergraben auf die Terrasse. Die flankierenden Giebelrisalite und der Mittelrisalit haben starke Ähnlichkeit mit den Giebfeldern der Drachenburg. Es wiederholen sich Einzel motive bei den Blendbögen (rechter Giebel), bei den Fensterrosetten (Mittelgiebel) und im Maßwerk der Fenster (linker Giebel). Aufgegriffen wird die Idee der Traublende als Zinnenreihe. Die bewegte Dachfläche ruht zwar wie bei den französischen Schlössern auf einer Trauflinie, darüber aber lösen sich die Flächen auf. Die Silhouette wird durch die beiden Türme gesteigert. Wie bei der Drachenburg ist der eine Turm eine Art Bergfried, der andere als Wohnturm gedacht. Strukturell gleiche Merkmale bestehen auch zwischen den Grundrissen des Wohnflügels des Schlosses Esterhazy und der Drachenburg. Der Grundrißdisposition der einzelnen Räume liegt ein Achsenkreuz zugrunde. Im Schnittpunkt der Hauptachsen befindet sich der Empfangssaal, der mit der Gartenseite/Seeseite und dem Vestibül/Treppenhaus-Eingangsbereich die Querachse bildet. An den Längsachsen sind bei beiden Projekten die nach dem Raumprogramm erforderlichen Räume axialsymmetrisch aufgereiht. Das starre Schema wird im Sinne der malerischen Gruppierung der Baumassen in den Ecken des Achsenkreuzes bzw. an den Stirnseiten durch Arkaden und Nebenräume aufgelockert (Abb. 5 + 6). Noch gesteigert wurde die Bedeutung der Längsachse der Drachenburg durch die später geplante Kunsthalle mit dem abschließenden Nordturm.

Die Architektengemeinschaft Tüshaus & v. Abbema hatte bis zur Auflösung der Firma im Jahr 1898 eine große Zahl von Bauten in nahezu allen damals gängigen Stilrichtungen errichtet. Bei den mittelalterlich patinierten Bauten im romanischen, gotischen

und Deutschrenaissancestil sind Übereinstimmungen mit der Drachenburg in der Anordnung der Gebäudeteile – Gruppierung, Giebelstellung, Dachgestaltung – vorhanden und im Detail zeigt sich eine Fülle gleicher Motive.

Die von Leo v. Abbema signierten Ansichtszeichnungen vom Stammschloß der Esterhazy weisen die gleiche Handschrift wie der wiederaufgefundene Plan der Drachenburg auf. Das Blatt stammt demnach mit sehr großer Wahrscheinlichkeit von dem immer als entwerfenden Architekten genannten und auch für Schloß Esterhazy tätigen Leo v. Abbema. Die nahezu entwerfungstreue Ausführung des Kernbaues der Drachenburg ist demnach im wesentlichen den Düsseldorfer Architekten Tüshaus & v. Abbema zuzuschreiben.

3.2 Anteil Wilhelm Hoffmanns am Planungs- und Bauprozeß

Als Architekt erscheint Hoffmann zum erstenmal in Köln 1844 mit einem nicht ausgeführten Entwurf zum Bau des Walraff-Richartz-Museums, nachdem er seit 1842 als Bauleve an der Kölner Dombauhütte unter der Leitung von Ernst Friedrich Zwirner tätig war. Seit 1848 in Paris, kehrt er nach zweiundzwanzigjähriger Abwesenheit 1870 nach Köln zurück. Von den ausgeführten Bauten Wilhelm Hoffmanns in Köln sind nur die beiden Palais für die Freiherren von Oppenheim im Stile des Neubarocks bekannt⁴⁶).

Die Beteiligung Hoffmanns an der Planung der Drachenburg ist zum erstenmal für das Jahr 1883 belegt. Nach den stilkritischen Untersuchungen von A. Leyendecker stammt der Entwurf für den Nordturm und die Kunsthalle von Hoffmann, er überarbeitete hiernach auch die ursprünglichen Pläne der Architekten Tüshaus & v. Abbema⁴⁷). Da 1882 der Kernbau und 1883 der gesamte Rohbau nahezu vollendet war, hätte Hoffmann mit seiner praktischen Arbeit mit dem Ende der Winterruhe 1882/83 begonnen, um dann bis zum Herbst die Bauarbeiten für den Nordturm, die Kunsthalle und die Skulptierung und einen Teil der Steinmetzarbeiten der übrigen Fassaden zu leiten. Dagegen spricht der Hinweis in der Architektonischen Rundschau von 1887, die Architekten Tüshaus & v. Abbema hätten die Drachenburg entworfen und gebaut⁴⁸). Diese Darstellung erscheint zweifelhaft, da Hoffmann bereits im Herbst 1883 als einer der maßgeblichen Architekten der Drachenburg bezeichnet wird. Gegen die Annahme, Hoffmann habe lediglich die innere Ausstattung vollendet, spricht das Bauwerk selbst. Zwischen dem Nordturm mit der Kunsthalle und dem Kernbau findet keine Korrespondenz statt⁴⁹). Das erste Erweiterungsprojekt der Drachenburg (s. Abb. 1) wird bereits von Hoffmann entworfen worden sein. Gewisse Ähnlichkeiten mit dem Kölner Severinstor sind unverkennbar (quadratischer Unterbau mit Eckwarten, achteckiger Turmschaft⁵⁰). Auf die frappierende Übereinstimmung mit dem Kölner Bayenturm wurde bereits hingewiesen. Ein direktes Zitat kölnischer Architektur konnte A. Leyendecker für die Konsolsäulen der Eckwarten des Nordturmes nachweisen; sie finden sich am Gürzenich, am Haus Saaleck, am Fischkaufhaus (Stapelhaus) und in Neugotik am Wohnhaus Mühlens und am Kölner Rathaus⁵¹). Die oberen Teile der Eckwarten gleichen wiederum einem Detailmotiv am Westturm der Kölner Severinskirche⁵²). Der Hansesaal des Kölner Rathauses „weist mehrere Gemeinsamkeiten mit der Gestaltung der Kunsthalle im Inneren auf.“ Die großen Maßwerfenster des Kuppelraumes in der Kunsthalle – die Ostseite hatte ursprünglich ebenfalls Maßwerfenster – entsprechen dem Blendmaßwerk der nördlichen Seite des Hansesaales⁵³). Das am Kernbau vielfach verwandte Motiv der Fenster mit Dreierarkade und gestelzten Spitzbögen in der Mitte könnte eine Zutat Hoffmanns sein, da im Vorentwurf der Bogenscheitel durch einen Kreisbogen gestützt wird. Als Beispiel hierfür nennt A. Leyendecker die Empore zum Dekagon von St. Gereon in Köln⁵⁴). Bauleitung und Innenausstattung lagen damals – wie bereits erwähnt – ebenfalls in den Händen

eines Kölners, des Baumeisters Franz Langenberg. Wem von den beiden Architekten der größere Erfolg in der Motivausbeute Kölner Bauten zukommt, läßt sich nicht mehr beantworten.

Im Anschluß an die Drachenburg führte Hoffmann 1885 für den Freiherrn Albert von Oppenheim den Umbau der ehemaligen Deutschordenskommande Ramersdorf in einem äußerlich an die Drachenburg gemahnenden Stil durch. In der Gesamterscheinung und Formenvokabular soll die Kommande sich an die Drachenburg anlehnen⁵⁵). Ein Vergleich zeigt jedoch, daß weder in den Baumassen noch im baulichen Detail (Abb. 7) Übereinstimmungen bestehen. Bei der Drachenburg befinden sich die einzelnen Gebäudeteile untereinander, bis auf den Nordturm, in einem ausgewogenen Spannungsverhältnis bei individueller Behandlung der Einzelteile. Die Hauptansicht der Kommande gliedert sich in vier ungefähr gleich hohe Baukörper, die zueinander keine große Beziehung haben und jeder für sich in einer sehr trockenen Weise gotisiert und aneinandergereiht wurden. Mit erheblichem Aufwand wird durch den unterschiedlichen Einsatz formaler Mittel eine malerische Wirkung angestrebt, die mit der bauplastischen Qualität der Drachenburg nicht konkurrieren kann. Übereinstimmungen bestehen in der Verwendung bestimmter Bauteile, wie sie von der stilistischen Aufgabenstellung, nämlich ein Schloß mit Reminiszenzen an den Burgenbau zu errichten, zwangsläufig notwendig waren. Der Westturm stellt eine Art Bergfried mit Wehrplatte dar, sein Gegenstück der Ostturm, ist mit seinem steilen Zeltdach als Wohnturm anzusehen. Während bei der Drachenburg der mittelalterliche Formenschatz virtuos verwertet wurde, wirken die Fassaden von Ramersdorf wie Kompilationsversuche aus einem Musterbuch. Mit Ramersdorf endet das bekanntgewordene Werk Wilhelm Hoffmanns.

4.0 Tendenzen der Architektur um 1880

Mit dem Auseinanderstreben in Bautechnik und Baukunst hatten die Architekten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts endgültig ihre absolute Führungsrolle im Bauwesen verloren. Die Entwicklung der kunsthistorischen Wissenschaften eröffnete hingegen neue Betätigungsfelder, einem vom Baumarkt gewünschten ästhetischen Ideal Ausdruck zu verleihen. Die historische Stilfrage wurde zum Angelpunkt des architektonischen Interesses überhaupt. Die Architektur hatte sich als „Baukunst“ vom eigentlichen Bauzweck gelöst und sich formal-ästhetisch zu einer „Architektur als Kunst“ entwickelt.

„Das alte *gustibus non disputandum* kann nicht besser illustriert werden, als durch die Verschiedenheit der neuen Baustile“⁵⁶). Das Neue in den Architekturerscheinungen der achtziger Jahre lag in der gleichzeitigen Verwendung aller historischen Stile. „Der alte *Stilfanatismus* ist geschwunden und es giebt keinen *Gothiker* mehr, der sich heute nicht ... einmal an die *Renaissance* macht.“⁵⁷)

Die Architektur Aufgabe lag in der Verhüllung des Baukerns – der Konstruktion – der man ein Mäntelchen höherer Bedeutung umhängte. Die Stilhülle wurde zum Träger von Ideen und damit der Tagesmode unterworfen. „In der Kunst ist die Form alles, der Stoff gilt nichts.“⁵⁸) Wenn „die Kunst in abgelegten historischen Costümen der Vergangenheit erschien“, so deshalb, weil die neue Zeit „keine moderne Gewandung“ bereit hielt⁵⁹). Die Kleiderkammer dieser Stilhüllenarchitektur wurde durch die verbesserte Kenntnis der historischen Stile immer reicher angefüllt: „weil wir viel mehr Baugeschichte hinter uns haben“, verfügen wir „über eine weit größere Mannigfaltigkeit von Bekleidungsstücken für unsere Bauten“⁶⁰). Das Resultat kunsthistorischer Studien wurde „verwertet“, ohne hierbei auf die technischen Errungenschaften der Neuzeit zu verzichten. Die Architekten sollten, „nicht in einseitiger Bevorzugung einer besonderen Stilform, vielmehr in freier Aneignung und Verwendung des Gesamtschatzes der Tradition die Neubelebung der Architektur suchen“⁶¹). „Ist es doch die heiligste Pflicht aller Vertreter der

*Kunst, jedwedem Stile, so lange er sich auf dem klassischen Boden seiner Zeit bewegt, seine Berechtigung einzuräumen. Die Kunst duldet keine Fessel, frei will sie schaffen.*⁶²⁾

Rationalismus, Liberalismus, Materialismus und Kapitalismus waren die gesellschaftsbestimmenden Faktoren des neuen Kaiserreiches nach 1870. *„Der Tanz um das goldene Kalb der fünf Milliarden zeitigt eine beispiellose Bauspekulation, deren Denkmäler heute noch einen nicht unwesentlichen Teil eines Stadtbildes beherrschen.“*⁶³⁾ Das *„wiederhergestellte Deutsche Reich“* verlangte nach Bestätigung. Dem ungeheuren Aufschwung der Wirtschaft folgte eine ebenso rasante Steigerung der Produktion auf allen Gebieten der Kunst. *„Wucherblumen mit betäubendem Geruch ... gezüchtet zum Reklamebedürfnis eines Geldmachers von einem Künstler, den nicht mehr die Kunst treibt, sondern der die Kunst treibt, ... um Geld zu machen.“*⁶⁴⁾ *„Die Kunst ward zur Geldsache, zum kursfähigen Börsenpapier, mit einem Wort, man betrachtet sie unter der Perspektive eines lohnenden Erwerbes.“*⁶⁵⁾ Die Umschichtung der Vermögen hatte auch zu einer Umschichtung in der sozialen Rangordnung geführt. Kunst war eine Angelegenheit des Besitz- und Bildungsbürgertums geworden, *„das den Adel nachäfft, die Kunst der Börsenwelt mit (ihrem) Talmigoldglanz“*⁶⁶⁾. Das emanzipierte Bürgertum beanspruchte nun als führende Schicht neben dem absinkenden Adel ebenfalls ein aristokratisches Milieu. Der erfolgreiche Industrielle oder Bankier baute sich ein Schloß oder sogar eine Burg in mittelalterlicher Gestalt. Die Lust an burgartigen Hausformen war selbst an kleineren Wohnhäusern weit verbreitet. *„Ob sich ... Börsenritter auf hochlehnigen Sesseln dehnen und die Telephonglocke in dem lauschigen Butzenscheiben-Erker tönt, um den neuesten Kursstand zu melden, thut der Stilechtheit keinen Abbruch. Die Kunst ist eben Mode!“*⁶⁷⁾ Gegenüber den unteren Gesellschaftsschichten, den Besitzlosen, galt es sich schon aus Gründen des Selbstschutzes abzugrenzen; dem alten Establishment galt es sich anzunähern. In der Architekturgeschichte fand sich ein reicher Schatz apotropäischer Motive als Distanzmittel und Schutzmantel. Die Architektur beschränkte sich darauf, rein äußerlich eine vergangene Welt gesicherter gesellschaftlicher Werte glaubhaft darzustellen.

5.0 Bedeutung der Drachenburg

Die Bauzeit der Drachenburg fällt in die Blütezeit der eklektischen Phase des Historismus. Die Architekten hatten gelernt mit allen historischen Baustilen umzugehen. Ernsthaft glaubte man aus den Naturbeobachtungen Darwins einen Darwinismus in der Baukunst ableiten zu können. An die Stelle der architektonischen Komposition trat die Kompilation rein äußerlicher Merkmale. Endgültig war die romantische Schule durch einen kunsthistorisch unterbauten doktrinären Historismus abgelöst worden. *„Der historische Idealismus war allmählich in einen historischen Rationalismus übergegangen.“*⁶⁸⁾ So wie im Wirtschaftsleben die Ausbeutung materieller und menschlicher Ressourcen den höchsten Gewinn garantierte, machte man sich die Erkenntnisse der Geschichte zu eigen, um sie zu verwenden. Diesem aggressiven Verwertungsdenken steht die regressive Tendenz gegenüber, Identitätsverluste oder -defizite durch Stil-surrogate zu kompensieren. Selbsttäuschung wurde geradezu *„eine conditio sine qua non des ästhetischen Genusses“*⁶⁹⁾. Ist doch die Kunst die *„durch Übung erworbene Fähigkeit des Menschen, anderen ein von praktischen Interessen losgelöstes, auf einer bewußten Selbsttäuschung beruhendes Vergnügen zu bereiten“*⁷⁰⁾.

Ganz in diesem Sinne erlaubt die Drachenburg dem Besucher das Eintauchen in eine Traumwelt. *„Aus allen Ecken und Winkeln ... flattern die bunten Träume ... jene zauberischen Visionen von Ruhm, Liebe und Gold.“*⁷¹⁾ *„Man sagt, der Herr dieses Palastes wisse von seinem Reichtum nach allen Seiten hin den ausgedehntesten Gebrauch zu machen.“*⁷²⁾ Aus kleinen Anfängen hervorgegangen hat die von Sarter ursprünglich geplante Villa schloß-

ja, letztendlich burgartige Züge angenommen. *„Ein Mann kommt zu Geld, das es ihm erlaubt, den Wunsch nach einer eigenen Heimstätte sehr individuell zu realisieren, ja vielleicht ein schon lange gehegtes Wunschbild in die Wirklichkeit zu übertragen, ein Luftschloß endlich auf feste Fundamente zu stellen.“*⁷³⁾ Immer mehr entfernte sich die Planung vom eigentlichen Zweck, immer stärker wurden die *„Denkmaleigenschaften“* zur *„Verherrlichung“* der eigenen Person herausgehoben. *„Ziel war es in erster Linie, eine exklusive Prestigeaura zu schaffen: es galt, den Status sichtbar zu machen.“*⁷⁴⁾ Der ohne adelige Abkunft, ohne Stammburg, traditionslos, nur kapitalbesitzende Börsenbaron Sarter mußte – wenn schon nicht die Ebenbürtigkeit erreicht werden konnte – sich das fehlende Milieu erkaufen. *„Strotzender Überfluß wird an dem Schlosse und um dasselbe dem Beschauer sagen: Hier ist mit hohem Geschmack und einem vollen Geldbeutel gewirtschaftet“* worden⁷⁵⁾. Der Wunsch nach einer *„Stammburg“* in fast sichtbarer Nähe seiner Vaterstadt Bonn zeigt die konsequente Haltung, mit der Sarter bemüht war, seiner neuen mit vierzigtausend Goldmark erkauften gesellschaftlichen Stellung gemäß, die nötigen aristokratischen Accessoires beizubringen; denn erst durch den Schloßbau wurde aus dem bürgerlichen Parvenu der sächsisch-meiningische Freiherr von Sarter; nicht umsonst fällt die Schloßplanung und das Jahr seiner Nobilitierung zusammen. Dieser Akt einer Anpassung nach oben erforderte nicht nur Mut gegen allerlei Anfeindungen der Neidgenossen, sondern stellte auch eine extreme Form der Selbstverwirklichung dar. *„Der Bauherr des historischen Schlosses sucht ein Ambiente für seinen Lebensstil, er schafft sich sein Milieu.“*⁷⁶⁾ *„Das Milieukunstwerk kann sich hierbei so verselbständigen, daß es den Menschen gänzlich ausschließt oder nur als Teil integriert. Dann zeigt sich ... das Milieuschloß als erweiterte Selbstdarstellung der Individualität im selbstgeschaffenen ästhetischen Kosmos.“*⁷⁷⁾ Ähnlich wie Ludwig II. von Bayern hat Sarter sein *„Neuschwanstein“* am Rhein von der Öffentlichkeit abgeschirmt, es nie bewohnt. Er lebte weiter in Paris in einer einfachen Mietwohnung im vierten Stock des Boulevard des Italiens 978). War es sein hochentwickeltes Feingefühl, welches ihn davon abhielt, seine *„Burg“* zu beziehen, sie dadurch zu profanieren?

Die exponierte Lage der Drachenburg unterhalb der Burgruine Drachenfels soll Kontinuität suggerieren, gleichsam als moderne Fortsetzung des Burgenbaues auf steiler Höhe. Der gleiche Geist, der oben einst horstete, lebt nun in diesem prachtvollen Schloß weiter, hat sich vollendet. Künstliche Ruinen als Stimmungs- und Bedeutungsträger haben im romantischen Schloßbau eine besondere Rolle gespielt. Selten konnte dem Kontinuitätsgedanken durch eine echte Ruine feinerer Ausdruck verliehen werden (Tharandt bei Dresden, Hernstein und Merkenstein in Niederösterreich). Im Kontrast der alten Burgruine zur neuen Burg demonstrierte der Bauherr für jedermann glaubhaft seinen gesellschaftlichen Status. *„Die betonte Geschichtlichkeit des ‚Lokals‘ verband das Gestern mit dem Heute. Es flüchteten sich ja Rang- und Kontinuitätsansprüche sowie die zurückgreifende, geschichtsumwitterte Sehnsucht in ein wieder aufgestelltes Bild der Vergangenheit, um in ihm die Züge eigenen Schicksals einzugraben. Das Inselhafte, einsam Isolierte, aus Tiefen des Gewesenen in die eigene Zeit Ragende, Unzeitgemäße, gehört zu den Wesenszügen“* des romantischen Schloßbaues⁷⁹⁾.

Inmitten der mit romantischen Stimmungsbildern vollgesogenen Rheinlandschaft stellte sich die Drachenburg dem Besucher der Ruine Drachenfels als ein Zauberschloß dar: *„Eine mächtige Burg lag vor ihm, mit Zinnen und Türmen, Erkern und offenen Galerien ...“*⁸⁰⁾ Meinungisch wie sein Freiherrentitel war auch Sarters *„Stammburg“*; ein großartiges Bühnenspektakel vor dem Hintergrund der Naturbühne des Siebengebirges (Titelbild).

Die Frage nach der Baugattung läßt sich heute nicht mehr so einfach beantworten, da die Wesensmerkmale des Baues

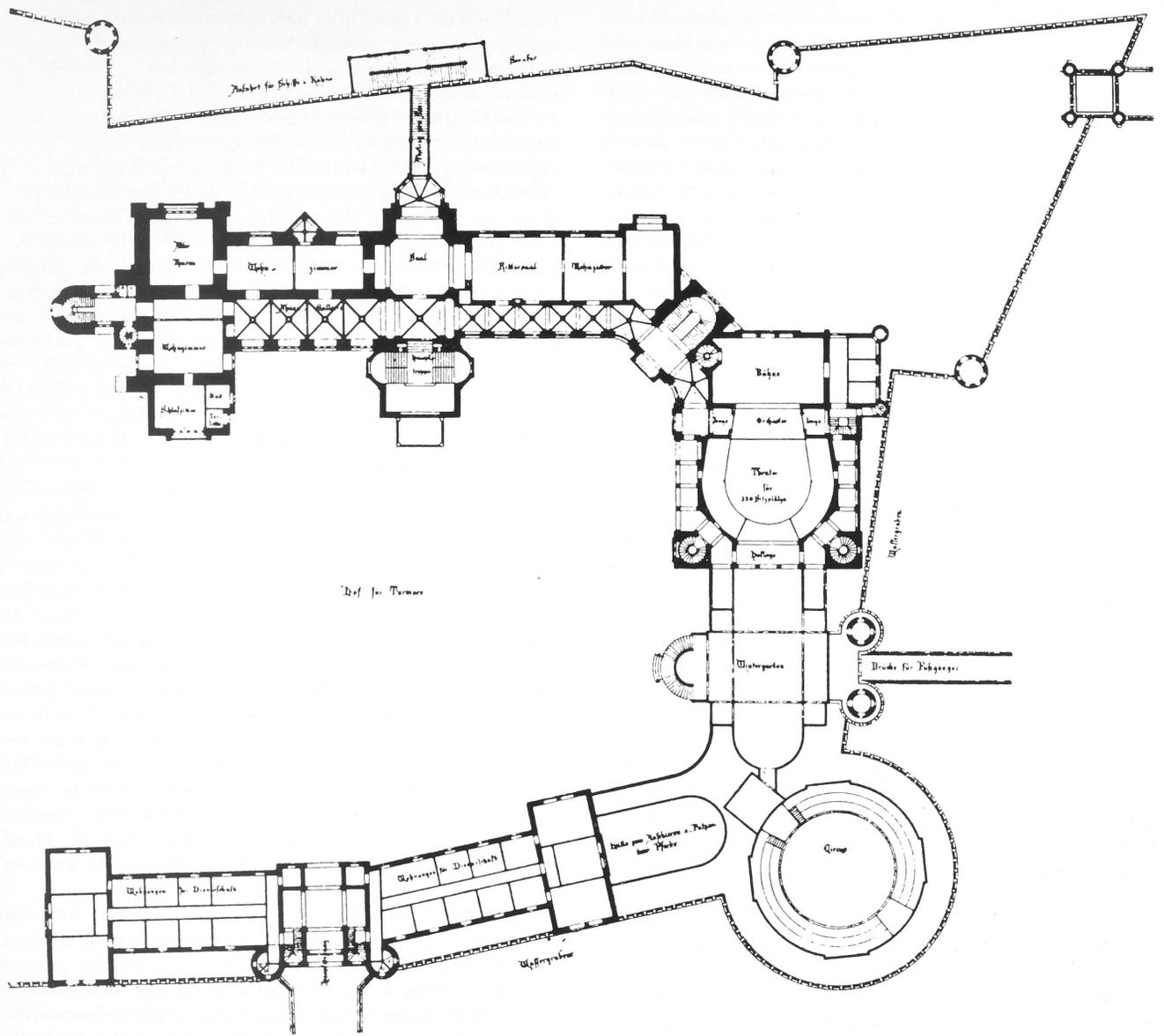


Abb. 5. Grundriß des Schlosses Esterházy bei Totis in Ungarn (Entwurf). Oberer Teil: Wohnflügel

vielschichtig und funktional schwer zu begreifen sind. Nimmt man das Raumprogramm, so liegt der Bau nicht wesentlich über den Ansprüchen einer großbürgerlichen Villa. Das Erscheinungsbild hingegen ist auf Burgbauten abgestellt. Umfassungsmauer, Burgtor, Zinnenkranz, Ecktürmchen, „Wohnturm“ und „Bergfried“ sowie die Aufteilung in einer Vorburg für den Verwalter und die Ställe sowie die Kernburg für den Burgherren vermitteln den Eindruck einer burgartigen Anlage (Pseudoburg)⁸¹. Vermutlich sollte der Gebäudekomplex an die Tradition rheinischer Höhenburgen erinnern⁸². Im Verständnis der Zeitgenossen stellte die Drachenburg die weiterentwickelte, „moderne“ Burg dar: „Der Burgenstil spielt noch heute in der Architektur eine große Rolle.“ „Hervorragende Beispiele modernen Burgenbaues bilden die Schlösser Neu-Schwanstein, die Löwenburg bei Kassel und die Drachenburg bei Königswinter.“⁸³ In ein herkömmliches Schema Burg-Schloß-Villa läßt sich Schloß

Drachenburg nicht einfügen. Alle Gattungsmerkmale sind im Bau vertreten und doch war seine Funktion ideeller Natur: die Burg diente Sarter als Repräsentationsbau zur Steigerung seines gesellschaftlichen Ansehens und zur Verwischung seiner eigenen banalen Abkunft.

Die Drachenburg dokumentiert „einen neuen, vielleicht den bedeutendsten Fortschritt (in der Architektur) mit dem die Epoche über ihre Grenzen hinausweist“; es ist das „Malerische“, das ursprünglich bereits im 18. Jahrhundert in England angewandt und zum Entwurfsgrundsatz des 19. Jahrhunderts wurde⁸⁴. Kennzeichnend für die „malerische Gruppierung“ der Bauhauptteile ist die „baukünstlerisch-ästhetisch motivierte Abwechslung der Grund- und Höhenformen, sowie der Styl- und Detailformen; es ist eine formale Differenzierung, welche sich besonders in der Gruppierung, den Umrissen, respektive der Silhouette geltend macht“⁸⁵. Kein Jahrhundert vorher hatte so ungemein differen-

zierte und spezialisierte Bauwerke hervorgebracht. Die malerische Gruppierung der Baumassen erlaubte es, nahezu jedes Bauprogramm zu einem gefälligen Ganzen zu arrangieren. Zwar spielte die Symmetrie immer noch eine hervorragende Rolle, hinzu trat aber bei der Verwendung mittelalterlicher Stilhaltungen das malerische Element der „architektonischen Eurhythmie“, besonders beim Bau von Villen und Schlössern. Der Differenzierung im Grundriß entsprach die Silhouettierung im Aufriß, wobei der Gestaltung der Dachlandschaft besonderer Wert beigemessen wurde. „Die Abwechslung in der Harmonie der Formen und Formgruppen, der Wechsel in der Über- oder Unterordnung der Gestaltungselemente“ sind die Merkmale der architektonischen Eurhythmie, wie sie an der Drachenburg in beispielhafter Weise demonstriert werden⁸⁶). Der pittoresken Zufälligkeit „der reinen Asymmetrie“ im Aufriß steht die straffe Ordnung der Funktionsachsen im Grundriß gegenüber⁸⁷). Aus dem Grundriß heraus entwickeln die einzelnen Gebäudeteile ihren bauplastischen Zusammenhang, der besonders dem Kernbau der Drachenburg sein eindrucksvolles Gepräge verleiht.

Die Drachenburg ist zwar keinem der damaligen Neostile zuzuordnen, sie läßt sich jedoch durchaus von ihnen ableiten. Die Baukörperhaltung sollte sich an den romanischen Stil anlehnen, denn dieser galt als Übergangsstil (August Reichensperger) zur Vollendung in der Gotik⁸⁸). Die Detailformen der Drachenburg sind demnach in ihrer Haltung gotisch, um den Entwicklungsgedanken in der Abfolge der Stile zu dokumentieren und damit, wie man meinte, den letzten erreichbaren Gipfelpunkt deutscher Baukunst.

„Die pompöse Anlage, die Solidität des Baumaterials und der Reichthum an edeln Formen ... ist dazu angetan, so ziemlich alles zu verdunkeln, was sonst an Luxusbauten die Ufer des Rheins schmückt.“⁸⁹) Die Fassaden wurden mit einem erheblichen Aufwand durch Skulpturen bereichert (Märchen und Sagen, Kaisertradition, Künstler des Mittelalters). Das bauplastische Programm des Außenbaues ist bereits bei A. Leyendecker ausreichend abgehandelt worden und kann hier ausgespart bleiben⁹⁰). Repräsentativer Mittelpunkt des Schlosses ist das Treppenhaus mit seinen Sagenszenen: „Alle Märchen ... wurden ... hier lebendig.“⁹¹) Die Märchengestalten von Schneewittchen und Dornröschen spielen auf das wiedererwachte Deutsche Reich an und stammen von Josef Flüggen aus München. Poetische Begeisterung, ideales Streben und Innigkeit der Empfindung treffen nach Meinung der Kunstchronik den echten Märchentön in der Auffassungsweise Moritz von Schwind⁹²). Riesige Historienbilder schmücken die Wände des Treppenhauses. Im Bild eines Kölner Hochzeitszuges hat sich der Bauherr als St. Georgsritter abbilden lassen⁹³). Das Bild stellt Sarter als etwa fünfzigjährigen dar und entspricht wohl seinem Aussehen zur Zeit des Baues. Auch die „Einholung des Grundsteines zum Kölner Dombau vom Drachenfels“ zeigt Ritter mit Drachenhelmen. Im Speisesaal hat Ferdinand Wagner einen Jagdzug gemalt, „dessen Schauplatz die Ufer des Rheins mit der im Abendlicht erglänzenden Drachenburg bilden.“⁹⁴) „Überall“ herrscht hier „üppiges Leben und Daseinsfreude.“⁹⁵) Für die Planungsabsichten ist die dargestellte Hirschhatz besonders aufschlußreich, zeigt sie doch das neue Schloß Drachenburg im Mittelalter als kontinuierlichen Versuch der Anknüpfung an längst Vergangenes, das so nie Wirklichkeit war. Leider ist der Jagdzyklus an der rechten Kammerseite in neuerer Zeit in grausamer Weise übermalt worden. Einen weiteren Höhepunkt bildet der Nibelungensaal, in dem sich der Besucher „von den hehren Gestalten der alten Sage“ umringt sah⁹⁶). Als Denkmal deutscher Vorzeit, „Hochsitz deutscher Kunst“ und Tempel der Museen galt die sich anschließende Kunsthalle⁹⁷). Der „märchenhafte Saal, der ganz von Glas aufgebaut erschien“, stellte in seinen großformatigen Glasgemälden die „Charakterköpfe aller großen Denker und Künstler ... aller Länder und Zeiten“ dar!⁹⁸) Die Bandbreite der dargestellten

Personen reichte von Dürer bis zur Königin Luise von Preußen und Fürst Bismarck; selbst die Konsolköpfe der Spitzbogentonne stellen berühmte Deutsche des Mittelalters dar. „Sieh' her, wie man uns an dieser Stätte hochhält und ehrt!“⁹⁹) Die Glasarchitektur der Kunsthalle entspricht den damals weitverbreiteten Wintergärten, die selten in einem vornehmen Haus fehlten¹⁰⁰). Für großformatige Bilder war die auf beiden Seiten lichtdurchflutete Halle denkbar ungeeignet, so daß die Glasflächen selbst als Bildträger mit in Betracht kamen. Als ausführender Glasmaler wird Grünewald genannt¹⁰¹). Im Mittelpunkt der Halle räkelte sich eine halbentblößte laszive Schönheit auf einem Stuhl, gestaltet von dem Bildhauer Franceschi (Abb. 8). Das ganze Arrangement, die Figur, sitzend auf einem hohen Piedestal, war von geringer künstlerischer Qualität und mehr darauf berechnet „manchen alten und jungen Kopf im Glassaal warm“ werden zu lassen¹⁰²). Die Seitenflügel der Kunsthalle waren ebenfalls von weiblicher Schönheit erfüllt. Zeigt der Nordflügel einen Abguß der Venus von Milo, wird der eingetretene Besucher des Südflügels von einer badenden Venus empfangen.

Das künstlerische Niveau dieses Raumes war von äußerster Trivialität¹⁰³) und wurde nur noch durch die Darstellung von „Wein, Wein und Gesang“ im anschließenden Wein- oder Kneipzimmer überboten¹⁰⁴). Von Hermann Schneider stammt die Bildfolge der Frau Venus „umgeben von einem Hofstaat verlockender Nymphen“¹⁰⁵). Gefeierte wird in den Bildern die Macht des Weines mit Bacchus, Amoretten und Kentauren. Ein liebebeischender Jüngling umwirbt ein üppiges Waldweibchen¹⁰⁶). Das Kneipzimmer oder auch „Herrenstübchen“ bildete das Allerheiligste des „Schloss(es) des Königs Wein“¹⁰⁷). In der Mitte des Raumes stand auf einem altdeutschen Tisch ein vergoldeter Riesenhumpen mit „edlem Johannisberger“. Das Kneipzimmer bildete den Abschluß und Höhepunkt der repräsentativen Raumfolgen. Billardzimmer, Bibliothek, Jagdzimmer, Dienertreppe und Nebenräume liegen östlich der Nord-südachse der Gesellschaftsräume im Anschluß an das Treppenhaus.

Im Schloß des Börsenbarons manifestieren sich eine Reihe der typischsten Ausdrucksweisen der Architektur des Historismus. Das Bauwerk wird abbildende Architektur und ist zugleich „Gesamtkunstwerk“; die Baukunst wurde zur Ideenkunst¹⁰⁸), die neben der Ideendarstellung auch eine sinnliche Formenvorstellung zu vermitteln hatte. Hierbei halfen ihr im Gesamtkunstwerk die Schwesterkünste Malerei und Bildhauerkunst, die sich zur Baukunst selbständig entwickeln sollten¹⁰⁹). Kunstgewerbe, die Musik, die dramatische Kunst ergänzen und vollenden das Gesamtkunstwerk. Selbst Handlungsabläufe zeremonieller Art finden sich im architektonischen Gesamtkunstwerk der Drachenburg (Raumfolge, Raumsteigerung) wieder. Das Herrenstübchen ist Gipfelpunkt in der nicht mehr steigbaren Raumfolge. Hier, wo keine Weiblichkeit Zutritt hatte, ist der kultische Mittelpunkt, ist der Sitz des „Königs Wein“. Die Selbstverwirklichung des Bauherren im „Architekturkunstwerk“ Drachenburg ist vergleichbar mit den traumhaften Ideen Ludwigs II.¹¹⁰) Wie bei dessen Schlössern, erinnert vieles bei der Drachenburg an die Klangfarbe Richard Wagners.

Die Drachenburg gehört zu einem speziellen Schloßstyp des 19. Jahrhunderts, zu dem auch die Schlösser des Bayernkönigs zählen, dem Schloß als „Eigendenkmal“¹¹¹) im Sinne eines kontinuierlichen Milieus. Ob die Entwurfsplanung aus der Feder von Leo v. Abbema oder von Wilhelm Hoffmann stammt, ist weniger bedeutsam als die Tatsache, daß der Bauherr die wesentlichen Anregungen im langwierigen Planungsprozeß gab (s. Anm. 9). So wie bei Ludwig II. verrauschte das Interesse Sarters an seinem Schloß, nachdem es seinen Vorstellungen gemäß Gestalt angenommen hatte, es wurde für ihn fast wertlos, da alle seine Ideen mit ihrer Verwirklichung ihren romantischen Reiz verloren hatten. Das theatralische Arrangement des Gesamtkunstwerkes hatte den Zweck, die Kulissen für eine Traumwelt

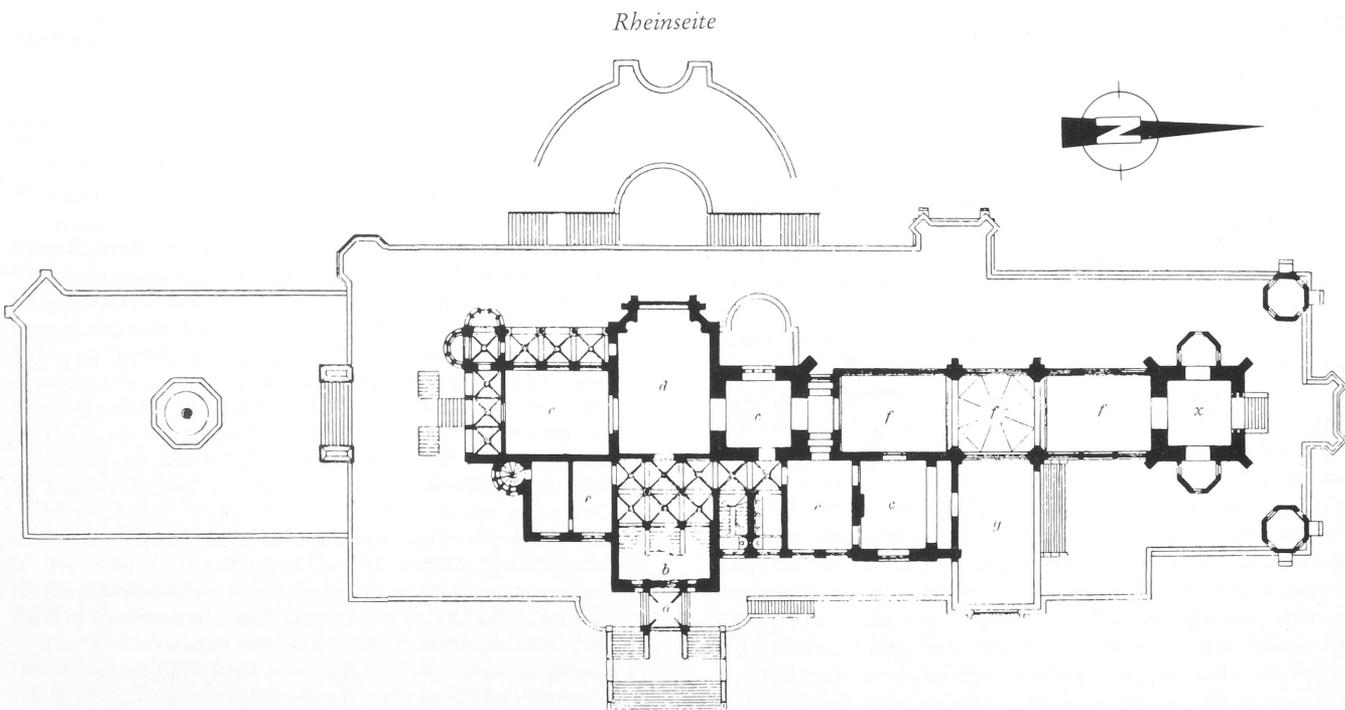
abzugeben, deren Elemente sich aus den damals gängigen Moderserscheinungen im Kulturbetrieb ableiten lassen. Für das breite Publikum bildeten die Weltausstellungen, Festspiele, Ruhmshallen und Nationaldenkmäler die Tendenzphänomene, aus denen sich ein oft naives Geschichts- und Kunstverständnis zur Pseudokultur entwickelte¹¹²). Die Drachenburg ist ohne Zweifel eine Spitzenleistung des Eklektizismus in der Architektur des Rheinlandes und gehört in die Kategorie der „röhrenden Hirsche der Architektur“ (Abb. 9)¹¹³). Die „höheren“ Bedürfnisse des Publikums befriedigte sie, indem sie das ganze Register der Erbauungs- und Trostgüter der nationalen Geschichte bereit hielt, die den Bildungsbürger daran erinnerten, wie herrlich weit man es gebracht hatte. Die Drachenburg galt demzufolge den Zeitgenossen als ein „Hochsitz deutscher Kunst“ und als „Walhalla des Rheinlandes“¹¹⁴).

Der größte Teil der erhaltenen Abbildungen vom ursprünglichen Zustand des Schlosses entstammt der Bilderfolge „Schloß Drachenburg bei Königswinter“, die im Selbstverlag der Schloßverwaltung 1906 den Besuchern – Sarter war 1902 in Paris gestorben – angeboten wurde¹¹⁵). Um 1900 gehörte die Drachenburg bereits einer überholten baukünstlerischen Richtung an. Sie erscheint nun als „ein modernes Wohngebäude, dessen kleine Abmessungen von vornherein mit dem Riesenmaßstabe unserer Burgen nicht wetteifern“ kann. Denn „moderne fertige Bauwerke mit symmetrischen Linien verdanken ihre Entstehung

zumeist einer theoretisierenden Zeit, die nicht aus dem Bedürfnisse des Ortes und seiner Bewohner heraus von innen nach außen gebaut sind, sondern dem Zwange einer bestimmten Kunst-epoche zu Folge von außen nach innen gebaut sind. Anders die alten Burgen! Ihnen dictirte Wahl des Ortes und Bedürfnis der Ausnutzung und Vertheidigung jene Bauweise, die die unendlich reizvollen Gesamtansichten hervorbrachte, die uns wenige erhaltene Burgen, viele Ruinen und noch mehr Bilder alter Zeit kennen lernen lassen“¹¹⁶). Im Vergleich mit der Ruine Drachenfels ist die neue Burg glatt, und „völlig fertig, läßt aber der Phantasie kein Spiel; dagegen die trotzig Mauer über ihr ist zackig, wie der Fels, auf dem sie steht“; die Fantasie der Besucher ergänzt daher die alte Ruine zu einer großen festen Burg, bevölkert von Rittern und Burgfrauen. „Die großartige, stilgerechte Drachenburg des Herrn Baron von Sarter“ jedoch läßt den Besucher kalt, sein „Auge gleitet darüber hinweg; aber es bleibt haften an den armseligen Resten oben hoch auf dem Drachenfels, dem einsam aufragenden Thurmrest der einst mächtigen Veste.“¹¹⁷)

Zum Schluß noch eine Bemerkung zur gegenwärtigen Situation. Wie lange noch drückt sich das Land Nordrhein-Westfalen vor der Aufgabe das „Neuschwanstein am Rhein“ vor weiterer Ausschachtung und Verstümmelung zu schützen? Wäre hier nicht der richtige Ort für ein „Gesamtkunstwerk“ zum Thema Historismus?¹¹⁸).

Gerd Braun, Wuppertal



Originalraumbezeichnungen:

- a – Vorhalle
- b – Treppenhaus
- c – Speisesaal, südlich des Empfangssaales
- d – Empfangssaal
- c – Nibelungenzimmer, nördlich des Empfangssaales
- f – Kunsthalle

- x – Kneipzimmer/Herrenstübchen im Nordturm
- g – Terrasse
- c – Billardzimmer, Nordost-Eckzimmer
- c – Bibliothek und Arbeitszimmer, zwischen Billardzimmer und den Nebenräumen am Treppenhaus

Abb. 6. Erdgeschoß der Drachenburg nach der Fertigstellung.

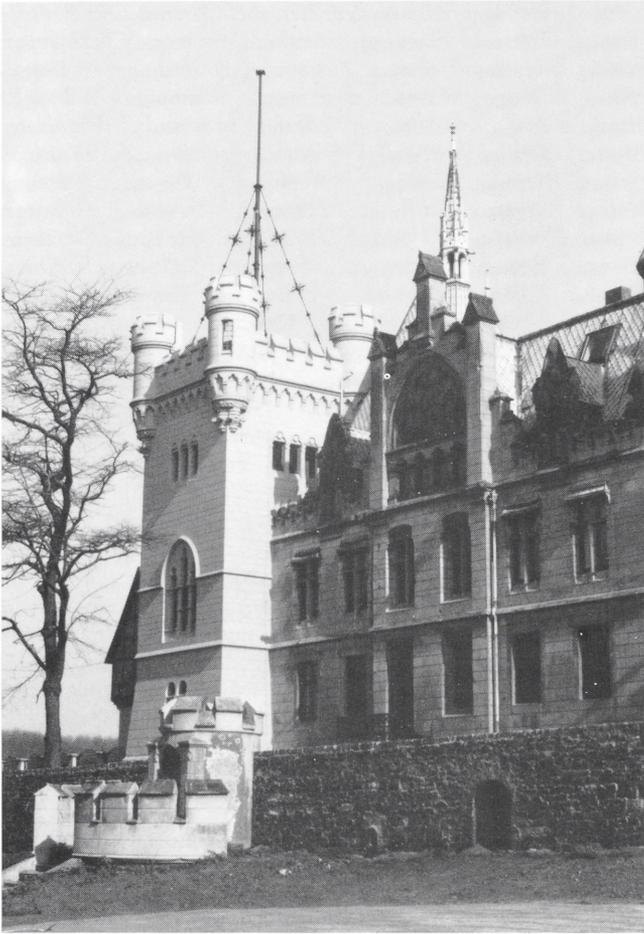


Abb. 7. Ramersdorf (Teilansicht).

Nachwort

Die Drachenburg als „Neuschwanstein am Rhein“ und „Walhall des Rheinlandes“ hat tatsächlich ein geistiges Band zu den Schlössern des Bayernkönigs Ludwig II.

Im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Kabinettsakten König Ludwig II., sind einige Hinweise enthalten, die davon Zeugnis ablegen, daß sich der König mit der Drachenburg beschäftigte.

Der als Kontaktmann zwischen Ludwig II. und den Baukünstlern fungierende Hofsekretär Pfister empfahl dem König im April 1884 zur Ausmalung eines ovalen Saales – gemeint ist der Speisesaal im Schloß Herrenchiemsee – den Maler Hermann Schneider, denn dieser „hat sich durch Entwürfe für Wandbilder ausgezeichnet, welche er für die Drachenburg am Rhein fertigte“ (GHA, Kab. Akt. Ludw. II., Nr. 268 vom 25. 4. 1884). Die Drachenburg war dem König also bereits bekannt und wenig später schlägt ihm sein Vertrauter, Stallmeister Hornig vor: „Die hervorragendsten Bilder für die Drachenburg hat ein Münchener Künstler, der Maler Ferd. (inand) Wagner gemalt, derselbe würde für Falkenstein leicht zu gewinnen sein“ (GHA, Kab. Akt. Ludw. II., Nr. 269, ohne Datum, vermutlich im Mai 1884).

Ein viertel Jahr später empfiehlt Hornig dem König für die Gemälde der Burggemächer auf der Burg Falkenstein, die gerade von dem Regensburger Architekten Max Schultze geplant wurde, den Maler Ferd. Wagner und dazu Hermann Schneider, beides Künstler der Drachenburg (GHA, Kab. Akt. Ludw. II., Nr. 273, vom 3. 9. 1884).

Worin mag der Grund gelegen haben, die Drachenburg so auffällig häufig zu erwähnen? Ohne Zweifel gehörte die gerade fertiggestellte Burg für Ludwig II. in jene Reihe von Bauten wie Versailles, die Wartburg und die Albrechtsburg in Meissen, die als Muster für seine Bauten bei der Planung heranzuziehen waren.

Im Oktober und November 1884 bedankt sich Hornig für einen Artikel in der Illustrierten Zeitung „Über Land und Meer“ und die Übersendung einiger Bilder der Drachenburg: „Die Photographien sind wundervoll und haben mich sehr entzückt“ (GHA, Kab. Akt. Ludw. II. Nr. 273, vom 27. 11. 1884, 28. 10. 1884). Dem Verfasser verbleibt noch, darauf aufmerksam zu machen, daß die Veröffentlichung dieses „Nachwortes“ mit Genehmigung S. K. H. Herzog Albrecht von Bayern erfolgt.

Anmerkungen

- ¹⁾ Hardenberg, Theo, Gerühmte-geschmähete Burg; Schloß Drachenburg bei Königswinter, in: Rheinische Heimatpflege, NF. 8. Jg./1971, S. 267.
- ²⁾ Architektonische Rundschau, 3. Jg./1887, 6. Heft, Textbeilage zu den Tafeln 44 und 45.
- ³⁾ Geißler, Robert, Die Drachenfelsbahn und die Drachenburg, in: Illustrierte Zeitung, Bd. 81/1883, Abb. S. 228.
- ⁴⁾ ibidem, S. 227.
- ⁵⁾ Architektonische Rundschau: op. cit., Textbeilage.
- ⁶⁾ ibidem, Tafel 44 und 45: „Entworfen und erbaut von Tüshaus und v. Abbema“.
- ⁷⁾ Leyendecker, Angelika, Schloß Drachenburg, Köln 1979 (Landeskonservator Rheinland, Arbeitsheft 36), S. 12.
- ⁸⁾ Geißler, op. cit., S. 227.
- ⁹⁾ Proelß, J., Ein Hochsitz deutscher Kunst, in: Frankfurter Zeitung 1884 (siehe Leyendecker, op. cit., S. 11 sowie S. 89, Anm. 11).
- ¹⁰⁾ Hardenberg, op. cit., S. 268.
- ¹¹⁾ ibidem.
- ¹²⁾ ibidem.
- ¹³⁾ Polko, Elise, Ein Zauberschloß am Rhein, in: Über Land und Meer, 53. Bd., 27. Jg./1885, S. 166.
- ¹⁴⁾ Geißler, op. cit., S. 227.
- ¹⁵⁾ Hardenberg, op. cit., S. 270.
- ¹⁶⁾ ibidem, S. 271.
- ¹⁷⁾ Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 20, Leipzig 1927, S. 348.
- ¹⁸⁾ Kunstchronik, 19. Jg./1884, Sp. 125.
- ¹⁹⁾ Kunstchronik, 18. Jg./1883, Sp. 214 und Hardenberg, op. cit., S. 271.
- ²⁰⁾ Polko, op. cit., S. 166.
- ²¹⁾ Kunstchronik, 19. Jg./1884, Sp. 661.
- ²²⁾ Hardenberg, op. cit., S. 272.
- ²³⁾ Architektonische Rundschau, 3. Jg./1887, 6. Heft, Textbeilage zu den Tafeln 44 und 45.
- ²⁴⁾ Bei dem Blatt handelt es sich um eine Vorentwurfszeichnung auf braungetöntem Zeichenkarton als Bleistiftvorzeichnung in brauner Tusche ausgezogen und laviert, Länge 72 cm, Höhe 47 cm, ohne Datierung und Signatur, Maßstab 1:200.
- ²⁵⁾ Polko, op. cit., S. 172: Schloß Drachenburg am Rhein, Originalzeichnung von G. Theuerkauf (Holzstich).
- ²⁶⁾ Architektonische Rundschau, 3. Jg./1887, 6. Heft.
- ²⁷⁾ Polko, op. cit., S. 166.
- ²⁸⁾ Hardenberg, op. cit., S. 270.
- ²⁹⁾ – n –: Spezialisten in der Architektur, in: Wiener Bauindustrie Zeitung, III. Jg./1885, S. 105.
- ³⁰⁾ Eitelberger von Edelberg, R. (udolf), Gesammelte Kunsthistorische Schriften, 1. Bd.: Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit, Wien 1879, hier: XII. Friedrich Schmidt, S. 408.
- ³¹⁾ Deininger, Julius, Moderne praktische Denkmalpflege, in: Mitteilungen der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege, 3. Folge, 10. Bd., Wien 1911, Sp. 445.
- ³²⁾ Eitelberger, op. cit., S. 425.
- ³³⁾ ibidem, S. 398.
- ³⁴⁾ Mothes, Oscar, Illustriertes Bau-Lexikon, 1. Bd., Leipzig 1874, S. 157.
- ³⁵⁾ Geißler, op. cit., S. 227.
- ³⁶⁾ Leyendecker, op. cit., S. 12, S. 25–26.
- ³⁷⁾ Mitteilungen des Architekten- und Ingenieurvereins zu Düsseldorf, Jg. 1909, Heft 2, S. 2: Bernhard Tüshaus (Nekrolog).
- ³⁸⁾ – nn –, Ausstellung des Architektenvereins in Düsseldorf, in: Kunstchronik, NF III. Jg. 1891/92, Sp. 498 f.
- ³⁹⁾ ibidem, Sp. 499.

- ⁴⁰⁾ Düsseldorf und seine Bauten, Hrsg. vom Architekten- und Ingenieurverein zu Düsseldorf, Düsseldorf 1904, S. 343.
- ⁴¹⁾ *ibidem*, S. 299.
- ⁴²⁾ *ibidem*, S. 344.
- ⁴³⁾ – *nm* –, Ausstellung ..., *op. cit.*, Sp. 499.
- ⁴⁴⁾ *Leyendecker*, *op. cit.*, S. 25.
- ⁴⁵⁾ Architektonische Rundschau, 9. Jg./1893, 8. Heft, Tafel 59 und 60 (Ansichten), einschl. Textbeilage mit Grundriß. Die beiden anderen abgebildeten Ansichten bieten nichts Neues.
- ⁴⁶⁾ *Leyendecker*, *op. cit.*, S. 28 f.
- ⁴⁷⁾ *ibidem*, S. 33.
- ⁴⁸⁾ Architektonische Rundschau, 3. Jg./1887, 6. Heft, Textbeilage zu den Tafeln 44 und 45.
- ⁴⁹⁾ *Leyendecker*, *op. cit.*, S. 14.
- ⁵⁰⁾ *ibidem*, S. 45 (trifft nicht auf den ausgeführten Entwurf zu).
- ⁵¹⁾ *ibidem*, S. 45 f.
- ⁵²⁾ *ibidem*, S. 44.
- ⁵³⁾ *ibidem*, S. 46.
- ⁵⁴⁾ *ibidem*, S. 44.
- ⁵⁵⁾ *ibidem*, S. 34.
- ⁵⁶⁾ *K., pf., F. X.*, Die moderne Architektur, in: Wiener Bauindustrie Zeitung, VII. Jg./1889, S. 1.
- ⁵⁷⁾ *Stier, H.*, Rückblicke auf die Entwicklung der deutschen Architektur in den letzten 50 Jahren, in: Deutsche Bauzeitung, 26. Jg./1892, S. 463.
- ⁵⁸⁾ *Schwarz, A.*, Brevier der Kunst in Haus und Leben, Leipzig 1877, S. 62.
- ⁵⁹⁾ *Dahlen, Josef Freiherr von*, Die alte und die neue Richtung in der Baukunst, in: Der Architekt, IV. Jg./1898, S. 30.
- ⁶⁰⁾ *Bayer, Josef*, Baustudien und Baubilder, Schriften zur Kunst. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Robert Stiassny, Jena 1919, S. 293.
- ⁶¹⁾ *Lübke, Wilhelm*, Nationale Kunst, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 20. Jg./1885, S. 10.
- ⁶²⁾ *Oppler, (Edwin)*, „Die Kunst im Gewerbe“ und die Entwürfe gothischer Möbel, in: Deutsche Bauzeitung, 8. Jg./1874, S. 38.
- ⁶³⁾ *Diestel, Kurt*, Deutsche Baukunst zu Ende des neunzehnten Jahrhunderts, Dresden 1907, S. 11.
- ⁶⁴⁾ *Schliepmann, Hans*, Betrachtungen über Baukunst, Berlin 1891, S. 13.
- ⁶⁵⁾ *Crane, Walter*, Die Forderungen der decorativen Kunst, Berlin 1896, S. 13.
- ⁶⁶⁾ *Tržeschtik, L.*, Die Prinzipien der Baukunst, in: Allgemeine Bauzeitung, 56. Jg./1891, S. 41.
- ⁶⁷⁾ *Schliepmann*, *op. cit.*, S. 15.
- ⁶⁸⁾ *Schubert-Soldern, Fortunat von*, Kunst, Wissenschaft und Denkmalpflege, in: Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, Bd. XV, III. Folge, S. 35.
- ⁶⁹⁾ *Lange, Konrad*, Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses, Leipzig 1895, S. 22.
- ⁷⁰⁾ *ibidem*, S. 23.
- ⁷¹⁾ *Polko*, *op. cit.*, S. 166.
- ⁷²⁾ *Geißler*, *op. cit.*, S. 227.
- ⁷³⁾ *Martin, Gunther*, My Home, My Castle, in: Wien aktuell, Jg. 1978, H. 8/9, S. 28.
- ⁷⁴⁾ *Petsch, Joachim*, 1910. Versuch einer Abgrenzung der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts bis 1933, Dis. Uni Bonn 1971, S. 123.
- ⁷⁵⁾ *Geißler*, *op. cit.*, S. 227.
- ⁷⁶⁾ *Wagner-Rieger, Renate*, Romantik und Historismus, in: Historismus und Schloßbau, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 28, München 1974, S. 13.
- ⁷⁷⁾ *Eggert, Klaus*, Der sogenannte „Historismus“ und die romantischen Schlösser in Österreich, in: Historismus und Schloßbau, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 28, München 1974, S. 68.
- ⁷⁸⁾ *Hardenberg*, *op. cit.*, S. 277.
- ⁷⁹⁾ *Knoepfli, Albert*, Zum Schloßbau des 19. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Schweiz, in: Historismus und Schloßbau, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 28, München 1974, S. 166.
- ⁸⁰⁾ *Polko*, *op. cit.*, S. 166.
- ⁸¹⁾ *Luyken, Walter*, Zur Frage burgenkundlicher Definitionen und Bezeichnungen, in: Burgen und Schlösser, 5. Jg./1964/II., S. 44.
- ⁸²⁾ *Leyendecker*, *op. cit.*, S. 53.

- ⁸³⁾ *Rehm, Hermann Siegfried*, Deutsche Burgen und ihre Erhaltung, in: Deutsche Heimat, Jg. 1901, Heft 51, S. 787.
- ⁸⁴⁾ *Diestel*, *op. cit.*, S. 27.
- ⁸⁵⁾ *Tržeschtik*, *op. cit.*, S. 21.
- ⁸⁶⁾ *ibidem*, S. 27.
- ⁸⁷⁾ *Leyendecker*, *op. cit.*, S. 15.
- ⁸⁸⁾ *Prill, J.*, Gothisch oder Romanisch? in: Zeitschrift für christliche Kunst, 5. Jg./1892, S. 13 (Die Kölner Zeitschrift stand den Bestrebungen August Reichenspergers sehr nahe).
- ⁸⁹⁾ *Geißler*, *op. cit.*, S. 227.
- ⁹⁰⁾ *Leyendecker*, *op. cit.*, S. 80 f.
- ⁹¹⁾ *Polko*, *op. cit.*, S. 166.
- ⁹²⁾ Kunstchronik, 19. Jg./1884, Sp. 182 (Zur Ausstellung eines Teiles der Gemälde der Drachenburg in den Räumen des Ausstellungsgebäudes am Königsplatz in München berichtet ein Korrespondent Mitte Dezember 1883).

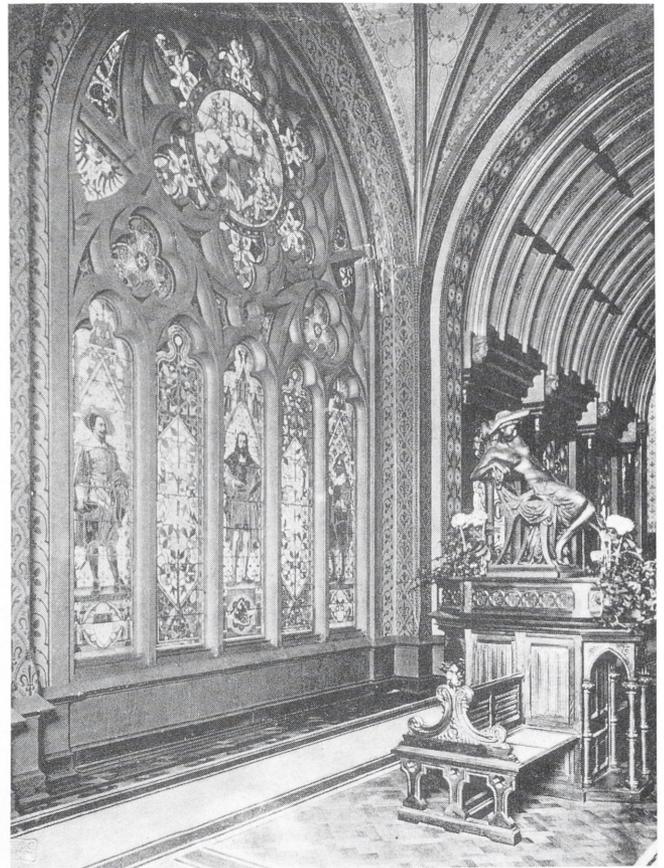


Abb. 8. Die Kunsthalle, nach einem Lichtbild von 1903.

- ⁹³⁾ *Polko*, *op. cit.*, S. 166.
- ⁹⁴⁾ Kunstchronik, 19. Jg./1884, Sp. 183.
- ⁹⁵⁾ *Polko*, *op. cit.*, S. 166.
- ⁹⁶⁾ *ibidem*.
- ⁹⁷⁾ *Leyendecker*, *op. cit.*, S. 69.
- ⁹⁸⁾ *Polko*, *op. cit.*, S. 166.
- ⁹⁹⁾ *ibidem*.
- ¹⁰⁰⁾ *Stekl, Hannes*, Österreichs Aristokratie im Vormärz, Wien 1973, S. 183.
- ¹⁰¹⁾ *Polko*, *op. cit.*, S. 166.
- ¹⁰²⁾ *ibidem*.
- ¹⁰³⁾ *Leyendecker*, *op. cit.*, S. 79.
- ¹⁰⁴⁾ Kunstchronik, 20. Jg./1884–85, Sp. 704.
- ¹⁰⁵⁾ *Polko*, *op. cit.*, S. 166.
- ¹⁰⁶⁾ Kunstchronik, 19. Jg./1884, Sp. 183.

¹⁰⁷⁾ Polko, op. cit., S. 166.

¹⁰⁸⁾ Petsch, op. cit., S. 34.

¹⁰⁹⁾ Grueber, B. (ernhard), Charakteristik der Bauformen, in: Mitteilungen des Architekten- und Ingenieurvereines in Böhmen, Prag, 6. Jg./1871, S. 9.

¹¹⁰⁾ Leyendecker, op. cit., S. 76.

¹¹¹⁾ Herzog, Harald, Rheinische Schloßbauten im 19. Jahrhundert, Köln 1981 (Landeskonservator Rheinland, Arbeitsheft 37). Der von Herzog geprägte Begriff des „Eigendenkmals“ in Verbindung mit dem von ihm benutzten Begriff des „introvertierten Bauens“ läßt sich mit einiger Berechtigung auf den gesamten Bereich des romantisch-historistischen Schloßbaues übertragen, die Drachenburg bildet hierfür ein gutes Beispiel. Es wäre allerdings ein Irrtum, dem „introvertierten Bauen“ extrovertierte-repräsentative Absichten abzusprechen.

¹¹²⁾ Leyendecker, op. cit. S. 82

¹¹³⁾ Klotz, Heinrich, Die röhrenden Hirsche der Architektur, Luzern 1977.

¹¹⁴⁾ Leyendecker, op. cit., S. 76.

¹¹⁵⁾ Ein Teil der Bilder trägt die Bezeichnung: Photogr. u. Verlag Rumpff & Co., Bonn 1903.

¹¹⁶⁾ Burgwart, 2. Jg./1900–1901, S. 136; Nachschrift der Schriftleitung zum „Eingesandt“, siehe nachfolgende Anmerkung.

¹¹⁷⁾ W.D., Eingesandt, in: Burgwart, 2. Jg./1900–1901, S. 134 f.

¹¹⁸⁾ Hier könnte z. B. ein Teil der Sammlung des kriegszerstörten Kölner Kunstgewerbemuseums sehr wirkungsvoll untergebracht werden.

Herkunft der Abbildungen:

Titelbild: Verfasser

Abb. 1. *Über Land und Meer*, 53. Bd., 27. Jg./1885, S. 166

Abb. 2. *Architektonische Rundschau*, 3. Jg./1887, 6. Heft, Taf. 44 u. 45

Abb. 3. *Schloß Drachenburg bei Königswinter, im Selbstverlag der Schloßverwaltung 1906, hier: Nordseite*

Abb. 4. *Architektonische Rundschau*, 9. Jg./1893, 8. Heft, Taf. 60 unten

Abb. 5. *wie vor, jedoch Seite 1 (Grundriß in der Textbeilage)*

Abb. 6. *Architektonische Rundschau*, 3. Jg./1887, 6. Heft, S. 2

Abb. 7. *Aufnahme des Verfassers*

Abb. 8. *wie bei Abb. 4, hier jedoch: Partie an der Kunsthalle, 1903*

Abb. 9. *wie vor, hier jedoch: Rheinseite, 1906*



Abb. 9. „Die röhrenden Hirsche der Architektur“, nach einem Lichtbild von 1906.