

Holger Brülls

## Die Modernität rückwärtsgewandten Bauens

### Selbstlegitimation und Selbstkritik des Historismus in architekturtheoretischen Äußerungen von Johannes Otzen

«... dass die Form an sich nichts ist und nichts bedeutet ...» Johannes Otzen

Noch heute zieht die Kunst der «Gründerzeit» und des «Wilhelminismus», trotz anhaltend intensiver Rehabilitationsbemühungen der Kunsthistoriker, abschätzige Urteile auf sich. Das späte 19. Jahrhundert gilt als Endzeit in vieler Hinsicht, als eine Epoche ästhetischer und ethischer Orientierungslosigkeit. Manchem erscheint sie gar als eine einzige Kulturkatastrophe und Vorspiel zur realen Katastrophe des Weltkriegs. Zu den verbreiteten kulturkritischen Vorwürfen, die man der Architektur dieser Zeit zu machen pflegte (und pflegt), gehört «die geschäftliche Verwertung aller Stile». Und wenn vom «geist- und sinnlosen Formalismus» die Rede ist, so ist die kulturelle Situation der Zeit als Krise diagnostiziert, mithin als Krankheit und als Zustand der Degeneration: «Vor allen Dingen liegt in dem oberflächlichen Stiltreiben der letzten Decennien des 19. Jahrhunderts für jede tiefer angelegte Natur etwas Abstossendes und Niedriges. Dieselbe wird, je keuscher sie empfindet, umso leichter geneigt sein, lieber auf alle Stilformen zu verzichten, als dieselben durch ihre rein äusserliche Verwendung, gewissermaassen nur als Kostüm zu benutzen. [...] Endlich konnte sich kein Verständiger dem Eindruck entziehen, dass die geschilderten Umstände in Architektur wie Kunstgewerbe einen Zustand der Versumpfung herbeigeführt hatten, aus welchem die Kunstwelt zu erlösen scheinbar jedes Mittel recht sein musste.»<sup>1</sup>

Diese Tiraden stammen nicht von irgendeinem modernistischen Architekturkritiker der 1920er oder einem Historismushasser der 1950er Jahre. Sie flossen aus der Feder von Johannes Otzen, und zwar zu einer Zeit, da der von einer großen Schüler- und Epigonenschar umgebene, bis in die 1890er Jahre hinein meistgesuchte und einflussreichste Kirchenbaumeister des deutschen Protestantismus mit der Planung und Ausführung der Hauptkirche in Rheydt beschäftigt war. Sie sollte zu seinem opus ultimum werden, in dem seine Auffassungen über Funktion und Stil eines zeitgemä-

ßen Kirchenbaus eine letzte, beeindruckende Manifestation finden sollten.

In den letzten Jahren seines Schaffens, zu dessen Höhepunkten die Hauptkirche zählt, sah sich Otzen genau jenen Vorwürfen ausgesetzt, die er selbst dem eigenen machen zu müssen glaubte. Skepsis, Ablehnung und selbst Verachtung gegenüber der «Stil-Architektur» des 19. Jahrhunderts sind also keine kritische Erfindung der Nachgeborenen. Bohrende Selbstkritik am eigenen Tun ist ein fester Bestandteil architekturtheoretischen Denkens im 19. Jahrhundert. Die Baumeister, die nacheinander Gotik, Romanik, Renaissance und Barock studierten und imitierten, wussten, was sie taten – und sie taten es nicht, wie die Nachwelt gerne behauptete, aus Rat- und Einfallslosigkeit. Das Gegenteil war eher der Fall, denn die Basis des Entwerfens war ein mit historischen Informationen prall angefülltes Bewusstsein, auf dem permanent das schlechte Gewissen lastete, dass das, was man da hervorbrachte, ja im Grunde nichts Eigenes sei.

Dieses prekäre Selbstbewusstsein, das, jedenfalls bei den denkenden Architekten, jede naive Selbstsicherheit bei künstlerischer Arbeit ausschloss, ist unter den Stichworten «Historismus» und «Eklektizismus» nachgerade zum Epochensignum geworden. Der Gebrauch dieser Begriffe schwankt. Sie wurden und werden als Schimpfworte benutzt. Dabei bezeichnen sie doch als philosophische und ästhetische Theoreme ein hochkomplexes, seine eigenen Widersprüche thematisierendes System historischer, ästhetischer und ethischer Vorstellungen.

Johannes Otzen hat das Problem des Eklektizismus in der Baukunst seiner Zeit – und in seinem eigenen Schaffen – in zahlreichen architekturtheoretischen Vorträgen und Aufsätzen permanent und am Ende seiner glanzvollen Karriere geradezu obsessiv erörtert. Die Generation seiner Schüler und Enkel, die sich die «Überwindung» des Historismus als Verdienst zu-

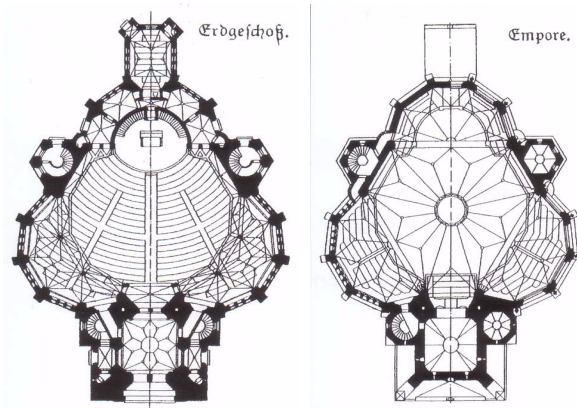


Abb. 1: Johannes Otzen: Studie zu einer Kirche von 1400 Sitzplätzen von 1892, eins der interessantesten, leider nie gebauten Projekte des Architekten.

schrrieben, haben den selbstkritischen Zug dieser Architektengeneration stets beflissen ignoriert. Darin, weniger in der Geringschätzung des Zitatcharakters historistischen Bauens, lag und liegt die eigentliche Ungerechtigkeit im Urteil über diese Epoche. Für den modernen Halbbildungsbürger ist das Vorurteil vom stil- und charakterlosen «19. Jahrhundert» bis heute fester Bestandteil der kulturhistorischen Vorstellungswelt geblieben. Obschon sich aufwendige Restaurierungen von Sakral- und Profanbauten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in den letzten beiden Jahrzehnten häuften und die frühere pauschale Ablehnung mancherorts sogar in kritiklose Begeisterung umzuschlagen scheint, bedarf es immer noch besonderer Anstrengung, wenn deutlich gemacht werden soll, warum eine mittelalterliches Bauwerk nicht wertvoller oder besser ist als ein «pseudomittelalterliches». Was hat es mit dieser Denkgewohnheit auf sich? In welchen Vor- und Einstellungen, in welcher Mentalität lagen seine Ursachen? Wie verdunkelt und verwirrt es noch das heutige Denken über Kunst, Architektur und ihre Geschichte? Diesen Fragen geht die folgende Analyse der architekturtheoretischen Äußerungen Otzens nach.

### Die Quellen

Johannes Otzen war ein fleißiger Schreiber und während seiner gesamten Laufbahn bemüht, seine Äußerungen in der Fachwelt weit zu streuen.<sup>2</sup> Die nachfolgend analysierten Texte sind drei Vorträge, die er in den Jahren um 1900 bei zum Teil hochhoffiziellen Anlässen und vor prominentem Publikum gehalten hat. Auf der Hauptversammlung der «Vereinigung Berliner Architekten» des Jahres 1899 stellte Otzen zwei seiner ak-



Abb. 2: Johannes Otzen: Studie zu einer Kirche von 1400 Sitzplätzen von 1892 (Vgl. Abb. 1).

tuellen Bauprojekte vor, außer der Annenkirche im schlesischen Elbing die Hauptkirche in Rheydt. Diesen Auftritt nutzte er zu polemischen Ausführungen zum Thema «Die historische Tradition in der Kunst und der Einfluss des Individualismus».<sup>3</sup> Ein Jahr später hielt er als Sprecher der deutschen Delegation auf dem Internationalen Architekten-Kongress, der anlässlich der Weltausstellung in Paris stattfand, vor der dortigen Ecole des Beaux Arts einen Vortrag über «Die moderne Kunst in der Architektur und deren Einfluss auf die Schule».<sup>4</sup> Der Vortrag enthielt programmatische Aussagen über die formalästhetische Ausrichtung der Architekturausbildung. Bei Anlass von Kaisers Geburtstag im Jahre 1904 machte Otzen vor den Mitgliedern der Preußischen Akademie der Künste im Berlin «Das Moderne in der Architektur der Neuzeit»<sup>5</sup> zum Thema seiner Festrede. Sämtliche Vorträge kreisten um das Problem von Tradition und Innovation in der Baukunst und zeugten von Otzens Auseinandersetzung mit der Moderne seiner Zeit. Er war kein elegant formulierender

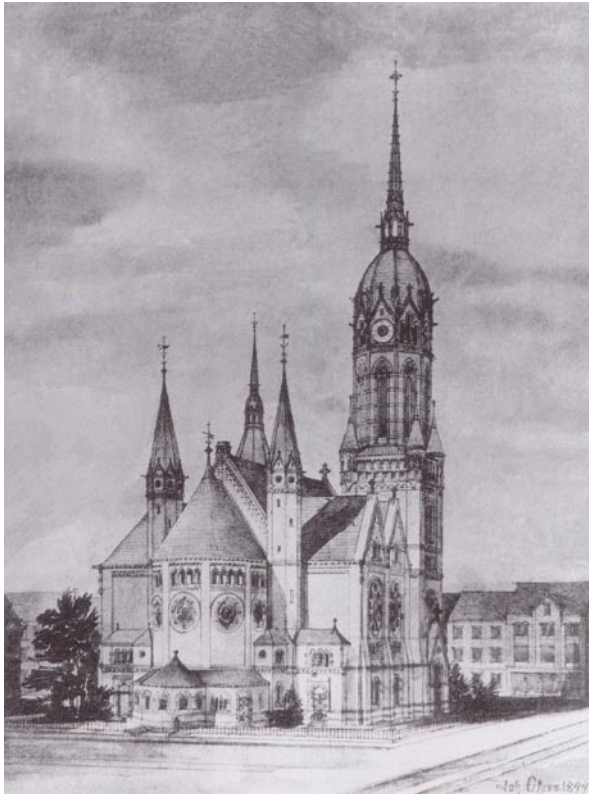


Abb.3: Johannes Otzen 1899, Zeichnung zur Hauptkirche in Rheydt.

Architekturtheoretiker, dafür aber zum Leidwesen seiner Zeitgenossen auch im Alter mit nicht nachlassendem Sendungs- und überbordendem Selbstbewusstsein ausgestattet.<sup>6</sup> In Otzens späten Reden taten sich viele Widersprüche auf, die die Zeitgenossen in Rage versetzten und die zu einem rapiden Reputationsverlust des einst weithin geschätzten Baumeisters führten. Eine gedankliche Fortentwicklung, eine Revision eigener früherer Positionen, war in Otzens Reden nirgends zu erkennen. Erkennbar ist nur sein Versuch, sich auf die Moderne seiner Zeit einen architekturkritischen Reim zu machen. Er stand ihr am Ende seiner Laufbahn verständnislos, ja unverständig gegenüber. Auch wenn man in seinen sehr sentenziösen und aphoristischen Texten keine geschlossene Architekturtheorie erkennen kann, lohnt dennoch eine Auseinandersetzung mit einigen zentralen Aspekten seines Denkens. Sie legt die Motivationsbasis und die mentale Verfasstheit seiner Baukunst offen und zeigt, wie architekturtheoretische Normvorstellungen konstruiert sind. Eine solche Betrachtung führt uns auch vor die Widersprüche und die Abgründe unseres eigenen Denkens über Kunst, Kultur und Geschichte, die sich zum Beispiel in der fixen Idee auftut, ein Bau- oder Kunstwerk *müsse* zeitgemäß sein.

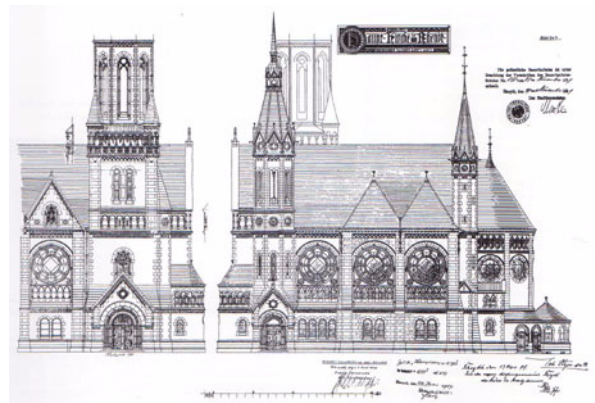


Abb.4: Bauplan der Hauptkirche vom Mai 1899 mit Genehmigungsvermerken des Preses des Presbyteriums, Pfarrer Potz, und des Stadtbaumeisters Mascke vom November 1899.

### Otzen auf Isolationskurs

Die Verteidigung der architekturhistorischen Tradition, speziell der mittelalterlichen, gegen eine dieser gegenüber zunehmend gleichgültig oder gar aggressiv ablehnend eingestellten Moderne war das Anliegen aller architekturprogrammativen Äußerungen von Johannes Otzen in den Jahren um und nach 1900. Tradition galt ihm selbstredend als positives Element baukünstlerischer Praxis, «das laute Betonen des Individualismus»<sup>7</sup> hingegen hielt er für eine Gefahr. Bei jeder sich bietenden Gelegenheit geißelte Otzen deshalb die «Auswüchse und Zerrbilder der modernen Kunst in der Architektur», polemisierte gegen «schrankenlosen Individualismus» und «die völlige und absichtliche Abstreifung jeder traditionellen Ausbildung der Bauglieder».<sup>8</sup> Den «Anarchisten», so sein Schmähtitel für die jungen, experimentierfreudigen Kollegen, machte er den Vorwurf, Friedrich Nietzsches philoso-

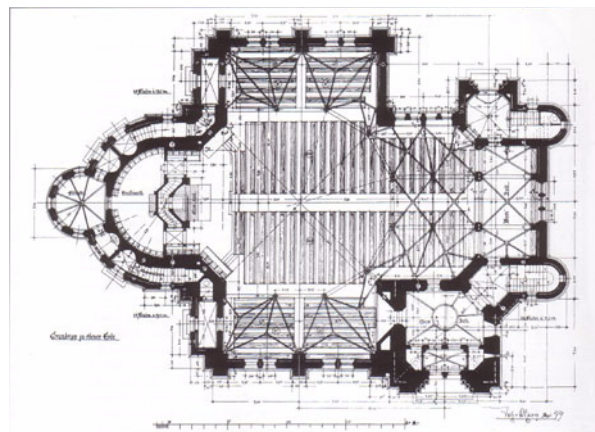


Abb.5: Der von Johannes Otzen unterzeichnete Grundriss der Hauptkirche.

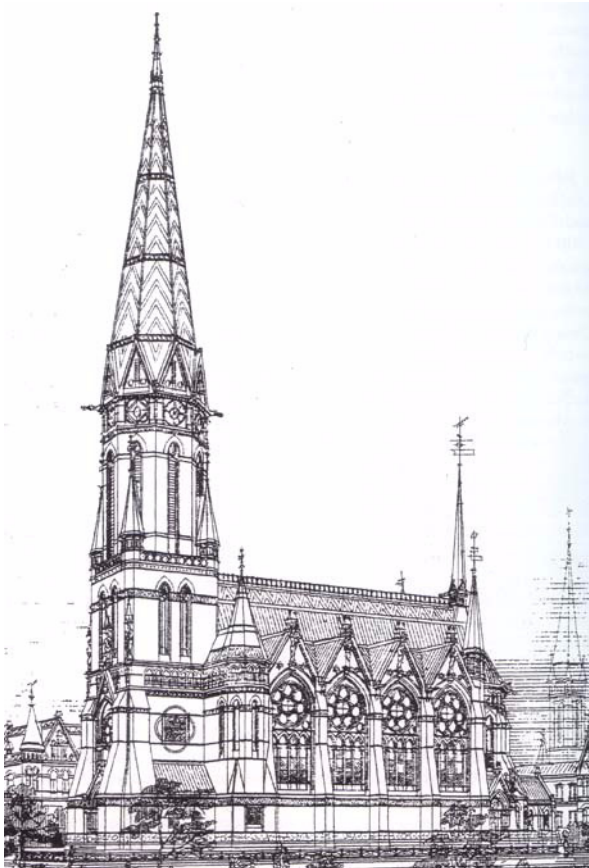


Abb.6: Johannes Otzen: Heilands-Kirche in Leipzig-Plagwitz 1885-88, einer der am besten proportionierten Bauten des Architekten.

phische Idee des «Übermenschen» in frevelhafter Weise zu missdeuten und «das liebe und doch oft so kleine Ich zur Geltung bringen zu wollen».<sup>9</sup> In diesem Sinne bekämpfte Otzen «eine lediglich effekt-haschende, den Organismus des Baues ignorierende Ornamentik» und kritisierte «Ungeheuerlichkeiten im Maasstab derselben».<sup>10</sup>

Otzens Attacken blieben immer merkwürdig diffus. Nie wurde er deutlich, nie nannte er Namen, die die von ihm angegriffenen traditionsfeindlichen Architekturrichtungen hätten repräsentieren können. Die hohen akademischen Ämter, die er in der Reichshauptstadt innehatte, und seine reichsweiten Geschäftsbeziehungen ließen ihn wohl davor zurückschrecken, seine Polemik durch die Nennung von Kollegennamen allzu zielgenau auszurichten und dadurch sogleich eine breite Gegenfront heraufzubeschwören (die sich alsbald dann doch formierte). Es ist nicht schwer, die Adressaten von Otzens Angriffen auszumachen. Ihn stießen der Neubarock, vor allem aber Jugendstil ab, jene moderne internationale Kunstbewegung, die als Art Nouveau in

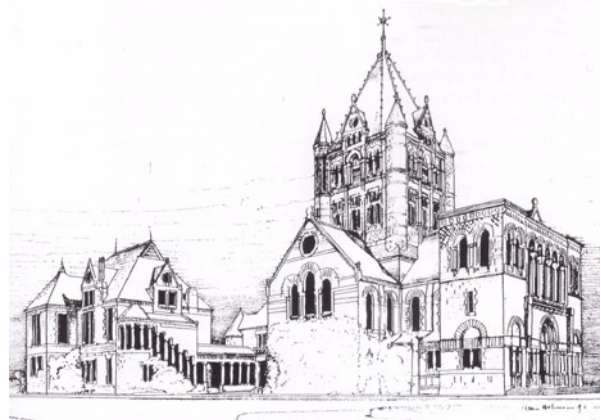


Abb.7: Neuromanik in den USA als Vorboten unkonventioneller Mittelalter-Rezeption und moderner Monumentalität: Henry Hobson Richardsons Trinity Church in Boston von 1877.

Paris, Brüssel und Wien bemerkbar machte und in Deutschland durch die seit 1902 hier zentrierte kunstreformerische Tätigkeit van de Velde in Architektur und Kunstgewerbe schnell an Einfluss gewann. Den Berliner Akademiker Otzen haben natürlich auch die Entwicklungen in Darmstadt, Dresden und München gestört, wo unter der Ägide Friedrich von Thierschs ein virtuoser, modernen Bauaufgaben aufgeschlossener Späthistorismus seine bauhistorischen Fixierungen mehr und mehr aufgab, wo Architekten wie Carl Hocheder und Theodor Fischer wirkten und wo selbst die Neuromanik eines Gabriel von Seidl oder Heinrich von Schmidt eine sehr persönliche und experimentelle Note hatte. Otzen missfielen erst recht die sich im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts häufenden Ansätze zu einer radikalen Architekturreform, die, inspiriert durch den englischen Wohnhausbau, in Deutschland in den Schriften und Bauten eines Hermann Muthesius Fuß fasste. Unbehaglich war Otzen gewiss auch die um 1900 durch illustrierte Publikationen verstärkt einsetzende Rezeption der US-amerikanischen Architektur, etwa der Chicago School oder der Bauten Henry Hobson Richardsons. Dessen überaus individuelle Variante der Neuromanik kann noch heutige Betrachter verblüffen und muss auf Otzen immens irritierend gewirkt haben.

Ein Dorn im Auge Otzens war der von dem Dresdner Kunsthistoriker und Architekten Cornelius Gurlitt in zahlreichen Publikationen ästhetisch rehabilitierte Barockstil. Otzen und Gurlitt waren auf dem stark besuchten «Kongress für den Kirchenbau des Protestantismus», der 1894 in Berlin stattgefunden hatte, aneinander geraten. Dort hatte Otzen die «übertriebene

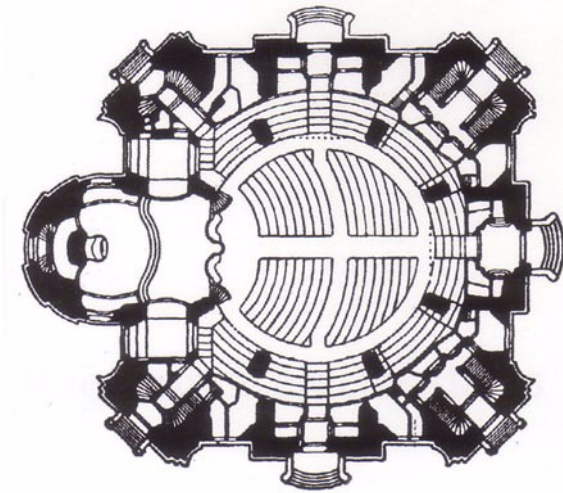


Abb.8: Grundriss der Frauenkirche in Dresden. 1726-1738 von George Bähr.

Bewunderung der Dresdner Frauenkirche als Ideal des protestantischen Kirchenbaus»<sup>11</sup> kritisiert. Otzen sah Schlimmes kommen: Mit einemmal stand neben Romanik und Gotik, den bis dato normativen Stilen des Sakralbaus, und neben Antike und Renaissance, den normativen Stilvorbildern des Profanbaus, ein weiterer Stil zur Debatte. Der Neubarock war in seinen formalen und raumbildenden Konsequenzen schwer berechenbar, ein virtuoser, ein «anarchischer» Stil, der einer Dynamisierung und Ornamentalisierung der Raumwirkung Vorschub leistete. Die grandiosen Treppenhallen der Berliner und Münchner Justizbauten waren solche Bravourarchitektur, auch Wallots Reichstagsgebäude und natürlich der zwischen Renaissance und Barock changierende Berliner Dombau Julius Raschdorffs gehörten zu dieser Richtung. Außerdem zeigte sich an der städtischen Profanarchitektur Berlins, wie sie in der Ära des Stadtbaurats Ludwig Hoffmann entstand, ein freisinniger Umgang insbesondere mit der Formensprache der italienischen Hochrenaissance. Im Vergleich zu all diesen stilistischen Optionen wurde Otzens gotisch durchwirkte Neuromanik oder romanisch beschwerte Neugotik mehr und mehr zum sakralen Marginalphänomen. Die wirklich moderne Architektur der spätwilhelminischen Zeit, die sich mit Namen wie Peter Behrens, Alfred Messel, Bruno Schmitz, Wilhelm Kreis verbinden sollte, war in den Jahren um 1900 noch gar nicht in der Welt. Als Professor und Preisrichter, vor allem bei Kirchen- und Synagogenneubauten, bekam Otzen frühzeitig zu sehen, was sich da alles anbahnte und im historischen Rückblick zu einer der produktivsten und

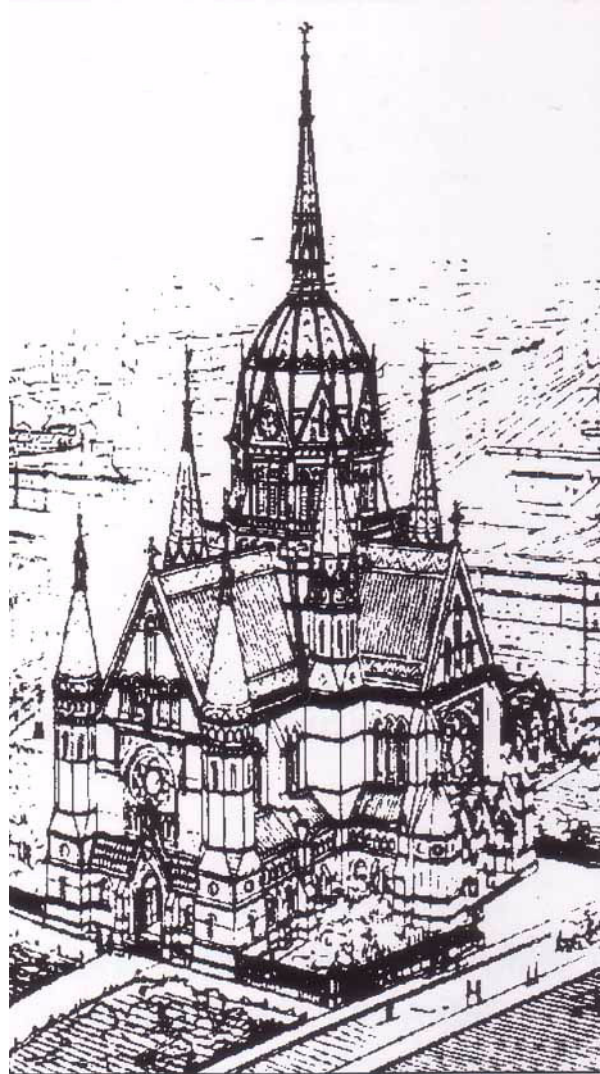


Abb.9: Johannes Otzen, Heilig-Kreuz-Kirche am Halleschen Tor, Berlin. Der Bau stellt eine zentralisierenden Kreuzbau dar und signalisiert, wie Otzen auf dem Weg zum Wiesbadener Programm mit Bauformen experimentiert.

faszinierendsten Epochen der deutschen Architekturgeschichte werden sollte.<sup>12</sup>

Als Otzen 1899 seinen Berliner Kollegen und der gesamten Leserschaft der «Deutschen Bauzeitung» (in der er fast alle seinen Bauten und Texte publizierte) die Rheydter Hauptkirche vorstellte, erklärte er sich – mit einem zunächst sympathischen Gestus der Bescheidenheit – «den stürmischen Neuerungs-Bestrebungen gegenüber für befangen». Mit einer gewissen senilen Koketterie gab er vor, «die Zeit nicht mehr zu verstehen oder wenigstens nicht in allen ihren Aeusserungen zu verstehen». Dann aber holte er zu einem vernichtenden Schlag aus. In seinen Augen hatte die zeitgenössische Kunst und Baukunst nämlich «keinen tieferen Kern und keine innere Ueberzeugung», sondern «nur eine patho-

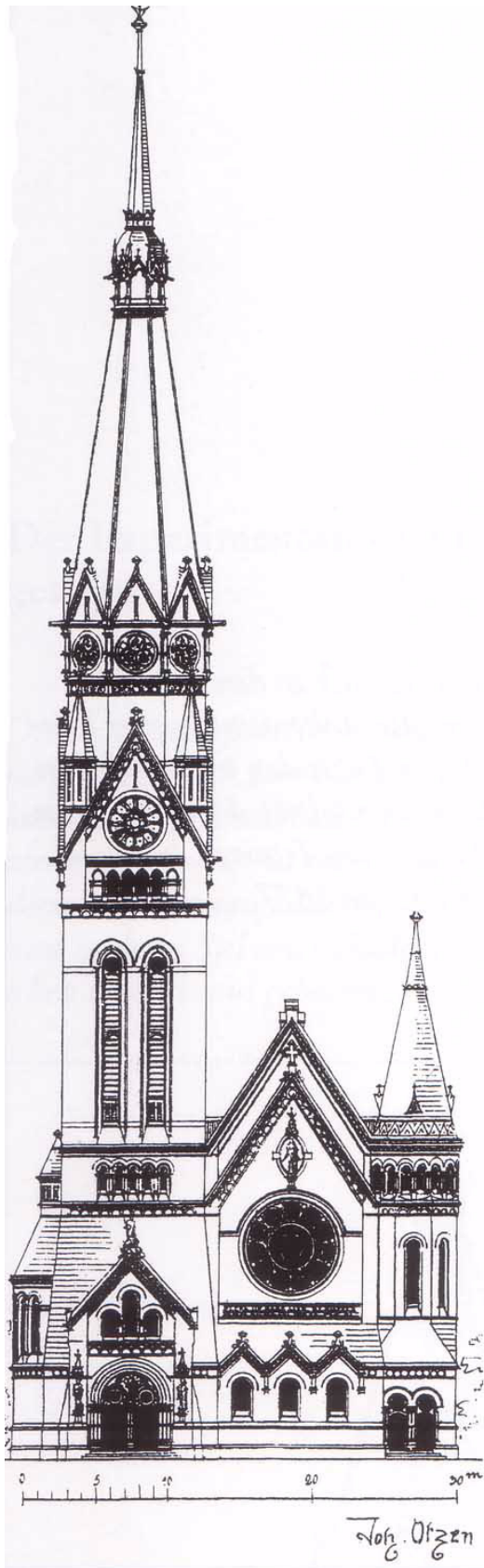


Abb. 10: Johannes Otzen: Entwurf zum Neubau der St. Georgen-Kirche in Berlin von 1892, malerische Disproportionalität in der Zusammenstellung der Volumen, Präfiguration der Westfassade der Rheydter Hauptkirche.

logische Pose».<sup>13</sup> Der böse Vorwurf der *Entartung*, der zentrale Topos zeitgenössischer Kulturkritik, kam in Hörweite. Otzens eigenes Werk stand zu diesem Zeitpunkt delikaterweise selbst im Begriff, zu einem probanten Beispiel für die von ihm selbst so energisch beklagte «historischen Versumpfung» zu werden. Andererseits wollte Otzen sich auch «nicht als einen absoluten Gegner des Anarchismus in der Kunst» bezeichnen, er hielt ihn für berechtigt, «soweit er der historischen Versumpfung entgegentritt».<sup>14</sup> Dieses Hin und Her zwischen grundsätzlicher Bejahung künstlerischer Neuerungen und faktischer Schmähung der modernen Experimente kennzeichnet das Denken des alternden Johannes Otzen. Er manövrierte sich damit als Theoretiker und Kritiker in eine argumentative Sackgasse und geriet, ohne es zu merken, sogar mit dem eigenen Schaffen überkreuz:

#### Der Experimentator von gestern

Sich am eigenen Schopf aus dem Sumpf des Historischen zu ziehen, war ein Lebensthema aller denkenden Architekten des 19. Jahrhunderts. Otzens ausgeprägter Hang zum Programmatischen und Normativen zeigt, dass auch er an diesem Problem anhaltend laborierte. Die Begeisterung für die Historie und der Hader mit ihr waren gleichzeitig in seinem Künstlerkopf wirksam. Er versuchte diese Kluft mit dialektisch gespreizten Programmbegriffen wie «moderne Gotik»<sup>15</sup> zu überbrücken. Diese Brücken erwiesen sich nicht als besonders stabil.

Die besondere Qualität von Otzens Architektur, die auch seine Gegner anerkannten, lag in dem undogmatischen und experimentellen Charakter seiner Entwürfe. Für heutige Augen liegt er unter der Fülle der historisch abgeleiteten Bauornamentik verborgen. Man muss den Dekor bei der Betrachtung der Architektur gleichsam wegdenken, um die eigentlich architektonischen, d. h. raum- und körperbildenden Qualitäten des Bauwerkes präzise wahrnehmen zu können. Otzens auf die baugeschichtliche Unterweisung von Architekturstudenten zielender Hinweis, «dass die Form an sich nichts ist und nichts bedeutet»,<sup>16</sup> enthielt bereits die gleichermaßen an Entwerfer wie Betrachter adressierte Mahnung, das formalstilistische Detail nicht der baulichen Struktur überzuordnen.

Otzens innovative Kirchengrundrisse, wie sie als Illustration seines «Wiesbadener Programms» entstan-

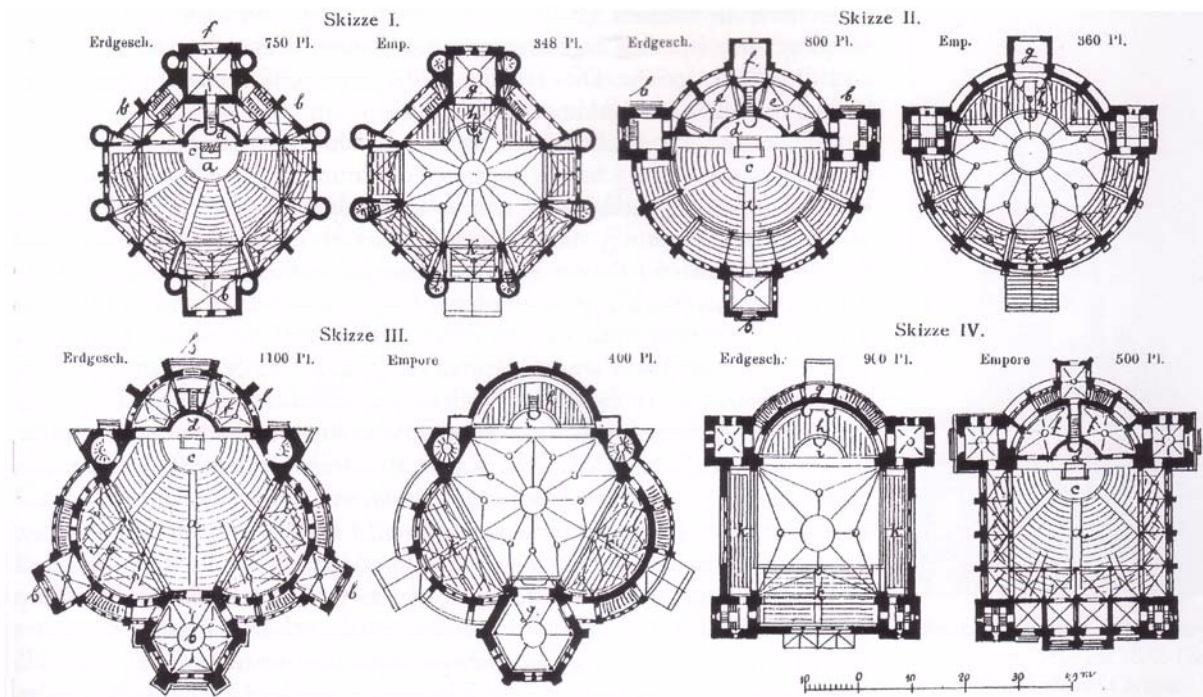


Abb.11: Experimentelle Kirchengrundrisse in Zentralbauform als Illustration zum „Wiesbadener Programm“ von Johannes Otzen.

den sind, ignorierten souverän die Raumtypologie des Mittelalters und sind einem konsequenten liturgischen Funktionalismus verpflichtet. Seine zentralisierenden, amphitheatralischen Raummodelle sind nur noch vage atmosphärisch am Vorbild mittelalterlicher Sakralarchitektur orientiert und stehen der Raumdramaturgie des Barock näher, als es Otzen selbst zugegeben hätte. In solcher kombinatorischen Freizügigkeit lag im Grunde ebenso etwas «Anarchisches» wie in der freizügigen Kombination mittelalterliche Stilelemente. Seiner akademischen Herkunft war der Hase-Schüler Otzen ein «Gotiker». Seine späten Bauten oszillieren freilich in der vielfältigsten Weise zwischen Romanik und Gotik. Otzen selbst hat sich in seinem eigenen Schaffen, wenn überhaupt, dann nur nach rückwärts «entwickelt», als er seinen gotisch strukturierten Bauten mehr und mehr romanische Elemente einfügte und so zu dem unverwechselbaren Personalstil fand, der die Gerüstästhetik der Gotik mit der kraftvollen Massenwirkung der Romanik auf unverwechselbare Weise verband. Wenn dieser Otzensche Eklektizismus aus der kunsthistorischen Perspektive nachher als Imitation des «Übergangsstiles» (vor allem der rheinischen Spätromanik des frühen 13. Jahrhunderts) gesehen wurde, so liegt darin ein Missverständnis. Otzen hatte seinen eigenen «Kombinationsstil» geschaffen, eine individuelle Zusammenfügung zweier Stilprinzipien, die er zur Realisierung

seiner baukünstlerischen Ideen benötigte. Das war keineswegs willkürlich und geistlos, sondern intentional gesteuert. Das scheinbare Unentschlossene der Stilwahl war ästhetische Entschlossenheit.

Die wichtigste Spannung in Otzens eigener Entwurfspraxis war indes nicht die zwischen Romanik und Gotik, sondern die zwischen Modernität und Traditionalität. Dieser interessante Zwiespalt wird an keinem Bau so deutlich wie an der Wuppertaler Friedhofskirche. Das helle, hohe Innere ist in seiner konzentrischen Struktur die harmonischste Raumschöpfung Otzens. Die Ruhe und Klarheit des Raumbildes erscheint wie ein Vorgriff auf Otto Wagners Steinhofkirche in Wien. Der imposante Außenbau indes hat dagegen etwas Schizoides. Die eigentliche Kirche, blockhaft zusammengedrängt aus den drei kurzen Kreuzarmen, dem Apsiszylinder und vier in den Zwickeln stehenden gedrungenen Türmen – das alles erinnert in seiner monumentalen Straffheit und Simplizität an die Architektur Richardsons und erscheint für die Zeit eminent modern. Anders hingegen der Vierungsturm: Er ist ohne innenräumliche Funktion und erscheint wie ein aufgesockeltes Architekturmodell, das seine vielgliedrige Baugestalt einer Lektion zum Thema «Vierungstürme der Spätromantik» verdankt. In ihn sind als Vorbilder die Sinziger Peterskirche, das Neusser Quirinismünster, die Kölner Andreas- und die Gelnhausener Marienkir-

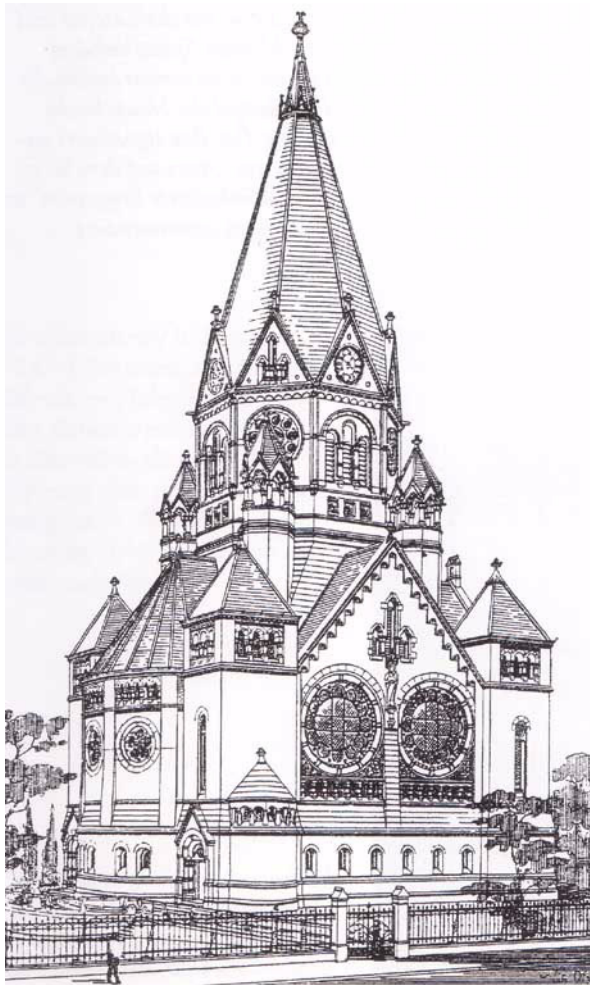


Abb.12: Johannes Otzen, Friedhofskirche in Wuppertal-Elberfeld, der blockartig komprimierte Kirchenbau in bereits modern anmutender Massigkeit mit reduziertem Dekor, die Turmaufbauten noch im Sinne eines akademischen Historismus.

che eingeflossen, ganz im Sinne einer architekturhistorisch präzise auswählenden, stilhistorisch «richtigen» Formenfügung, die indes zur prämodernen Reduziertheit des «Unterbaus» nicht recht passen will.

Ein hochgradig artifizielles, spielerisches und – wenn man denn will – anarchisches Element liegt auch in der Asymmetrie von Otzens Bauten. Die Kunst, bei der Komposition der Baumassen den Eindruck des Zwanglosen und Zufälligen zu simulieren, hatte im architekturästhetischen Begriff des «Malerischen» ihr theoretisches Fundament. Die Absicht, malerisch zu entwerfen, leitete Otzen erklärtermaßen auch bei der Planung der Rheydter Hauptkirche.<sup>17</sup> Seine Bauten tun so, als sei ihre konkrete Gestalt nicht aus einer einzigen Entwurfsidee entstanden, sondern Resultat eines von Zufälligkeiten bestimmten Entstehungsprozesses, in dem Planwechsel, Bauunterbrechungen und auch stil-

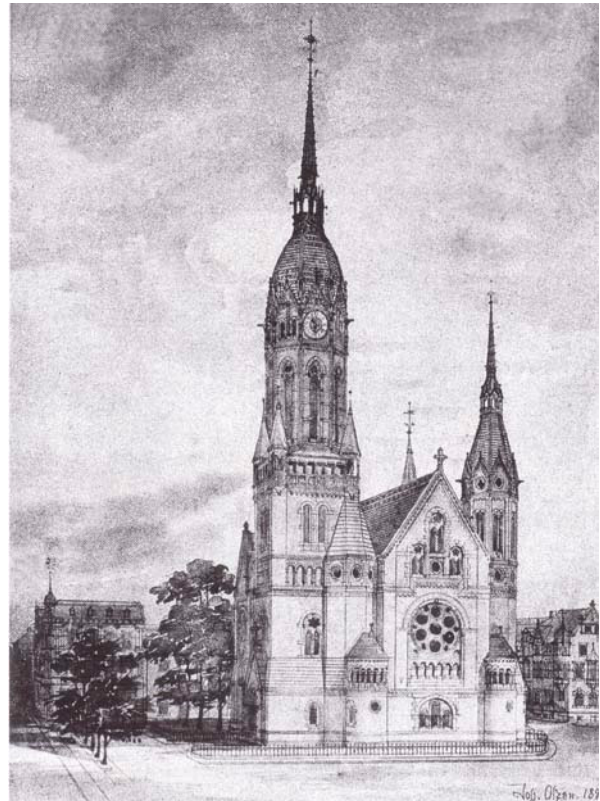


Abb.13: Ansichtspostkarte Johannes Otzens von der projektierten Hauptkirche aus dem Jahr 1899. Die städtebaulich höchst wirksame Lösung überzeugte die rheydter Gemeinde. Die Westfassade erinnert an die Georgenkirche in Berlin.

historische Veränderungen eine wesentliche Rolle spielen. Gerade am Außenbau der Rheydter Hauptkirche ist die Balance von Symmetrie und Asymmetrie großartig gelungen. Vielfältige stereometrische Formen wie Kubus, Zylinder, Kegel, Pyramide, Kreis, Dreieck, Quadrat erscheinen auf den ersten Blick wie zusammengewürfelt und verbinden sich doch zu einer faszinierend irregulären Harmonie. Das «Malerische» zielt als architekturästhetisches Konzept nicht auf von der Reißbrettgeometrie diktierte Frontaleffekte, sondern auf interessante Diagonalansichten, die zu den Hauptansichten eines Bauwerkes werden. An manchen Bauten hat Otzen dieses Prinzip asymmetrischer Massenkomposition sogar bis zur Disproportionalität getrieben, die man als unschön und misslungen empfinden mag. Nicht nur das Anarchische, auch das «Ungeheuerliche» der Proportion, das Otzen seinen modernen Zeitgenossen vorwarf, findet in seiner eigenen Architektur eine Entsprechung: im furiosen Vertikalismus seiner fast immer vieltürmigen Kirchen, wie er am effektivsten in Wuppertal Apolda, Wiesbaden und eben in Rheydt zur Geltung kommt.

Von der malerischen Architekturauffassung lebt



auch die Dramaturgie vieler Innenräume Otzens. Die Rheydter Hauptkirche gibt dafür das faszinierendste Beispiel. Die Gestalt des Inneren ist dem Außenbau nicht anzusehen. So bietet die Kirche dem eintretenden Besucher eine Fülle überraschender Raumeindrücke. Es wird ins Abenteuerliche und Fantastische gesteigert durch eine geradezu labyrinthische Wegführung, die – bei Vermeidung eines mittig-axialen Portals – aus den hinteren Raumecken diagonal in die Raummitte führt, dabei etliche Richtungswechsel erzwingt, differenzierte Vorräume durchläuft und zunächst in die kryptenartigen Räume unter den Emporen führt. Der Raumkontrast beim Eintritt in den hohen und weiten Gottesdienstraum ist dann von befreiend expansiver Wirkung.

Die außen und innen, nach der städtebaulichen wie der raumpychologischen Seite hin virtuos organisierte Asymmetrie solcher Architektur gehörte damals zu ihren zukunftsträchtigsten Eigenschaften. Freiheit in der Massenkomposition und Raumfügung schuf ein Höchstmaß an städtebaulicher Integrationsfähigkeit und zugleich eine starke Individualisierung der Raumgestalt. Von dieser Errungenschaft des späten Historismus profitierten in besonderem Maße Reformarchitektur und Städtebau der Zeit nach 1900, auch wenn der Begriff des «Malerischen» bei einer um Sachlichkeit bemühten Architektengeneration als manieristischer Ästhetizismus bald in Misskredit geriet. Theodor Fischer, ein Meister malerischer Baugruppenbildung, trieb dieses Prinzip in einem seiner Vorentwürfe zur Erlöserkirche in München-Schwabing, der noch der Münchner Neuromanik des ausklingenden 19. Jahrhunderts verpflichtet war, recht anarchisch auf die Spitze.<sup>18</sup>

### Kritik des Originellen

Cornelius Gurlitt, der Dresdner Kunsthistoriker, Architekt und Denkmalpfleger, charakterisierte in seiner großen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts den nur elf Jahre älteren Otzen als den Ewiggestrigen der Architekturszene um 1900. Gurlitts stets gehässige, nie ganz unzutreffende Invektiven führten Otzen als genialen Opportunisten der architektonischen Form vor: «nie fehlte ihm die schönheitliche Form, denn diese war ihm *nur ein Zusammenstellen von bekannten Einzelheiten*; die gute Gruppe, der malerische Aufbau waren das Ziel des Äußeren, die Einbequemung des Zweckes



Abb.14: Theodor Fischer: Vorentwurf zur Erlöserkirche in München-Schwabing, um 1896, malerische Baumassenkomposition und assoziative Kombination romanischer Architektur motive bei Reduzierung des Baudekors.

in die altüberkommene, ideale, weil bedeutungsvolle Kreuzform das Ziel des Inneren».<sup>19</sup> Wenn Gurlitt beklagte, Otzens Kunst habe «nur» in der Neukombination von Altbekanntem bestanden, so zeigte er sich darin seinerseits in einem sehr traditionellen Originalitätsbegriff und einer neoromantischen Genieästhetik verhaftet. Aus der Perspektive des Angegriffenen hätte die Vorhaltung überhaupt nicht ernst-, ja nicht einmal als Angriff wahrgenommen werden können. Was Gurlitt gegen Otzens eklektische Arbeitsweise einwandte, galt diesem als professionelle Selbstverständlichkeit. Nach dessen unumstößlicher, aus geschichtlicher Betrachtung gewonnener Überzeugung war es «die Lehre der Geschichte, dass in der Kunst etwas absolut Neues noch nie entstanden ist und dass die gewaltigsten und schöpferischsten Perioden immer auf den Ueberlieferungen der Vergangenheit sich aufbauen».<sup>20</sup> Die Adverbien «nie» «niemals» und «immer» waren die Kern- und Lieblingsbegriffe des über Architekturgeschichte räsonnierenden Otzen: «Vergessen aber soll man nie, dass die Grundbedingungen architektonischen Gestaltens sich wiederholt haben, so lange es eine Baukunst giebt, und dass bei Säulen, Kapitälern, Basen, Licht- und Thüröffnungen, Bögen und Gewölben dieselben Funktionen hundertfach verschiedene Ausprägungen erhalten haben, aber niemals in grossen Zeiten der Vergangenheit einfach aus Laune oder Selbstsucht ignoriert worden sind.»<sup>21</sup> In den Adverbien «nie», «niemals», «immer» waren Otzens Kernanliegen verborgen. Er sprach die Wörtchen wie Beschwörungsformeln aus, als ginge es darum, den historischen Dämon der Veränderung ein für allemal zu bannen.

Aus historischer Betrachtung – insbesondere der auf antikisierenden Rezeptionsakten basierenden Stile Romanik, Renaissance, Klassizismus – mochte sich Otzen

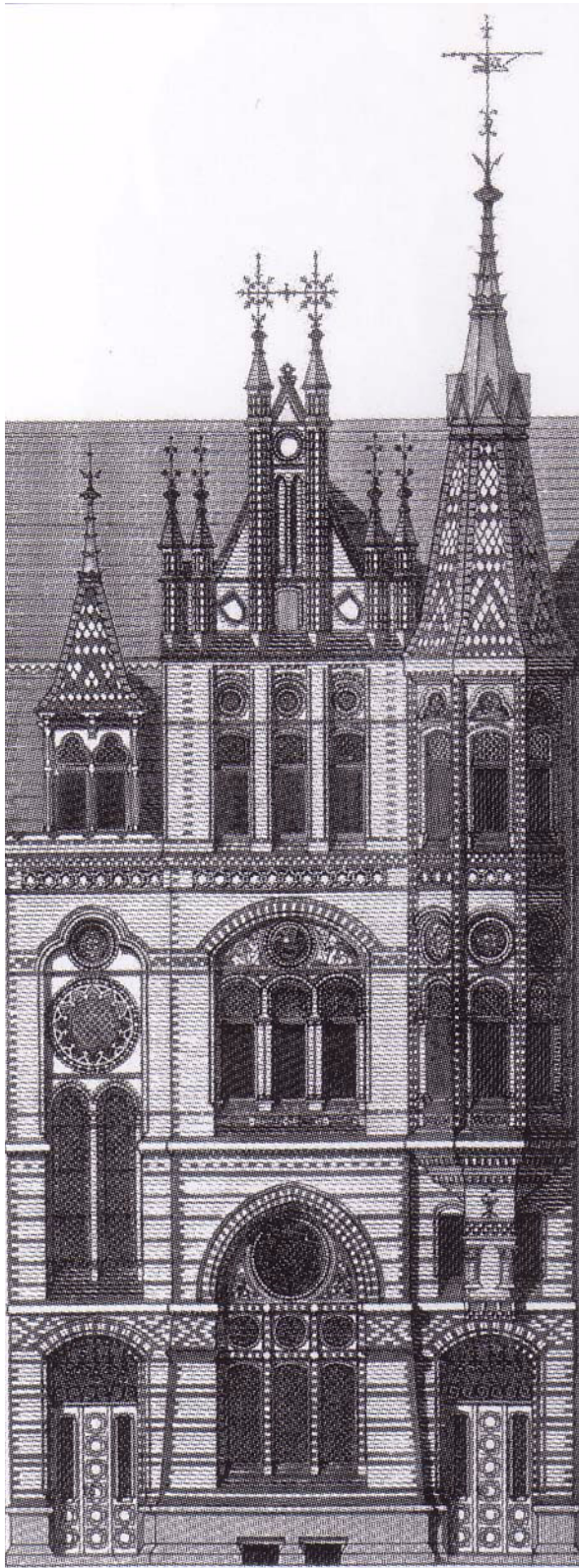


Abb.15: Backsteingotik bis zur Perfektion: Wohnhaus und Weinhandlung Schwartz in Thorn/Westpreußen, Entwurf Otzens von 1881.

die Auffassung gebildet haben, dass Originalität als historisch bedingtes, zudem sehr modernes Qualitätskriterium für künstlerisches Schaffen infrage gestellt werden könne. Er fand in dieser Beobachtung eine Bestätigung für seine eigene eklektizistische Gestaltungspraxis. Die Vorstellung, dass die Neuartigkeit einer Form nebensächlich und für die Bewertung einer künstlerischen Leistung vielleicht sogar irrelevant sein könne, war damals wie heute so beunruhigend, dass sie nie in das allgemeine ästhetische Bewusstsein der Künstler und der Bildungsschichten gedrungen ist. Dabei ist der Gedankengang, der zu solcher Relativierung des Originellen führt, sehr naheliegend und einfach: Die formale Qualität eines künstlerischen Gebildes, gleich welcher Gattung, beruht auf den Eigenschaften der Komposition, nicht auf der Tatsache, dass diese oder gar das Kompositionsprinzip zu einem bestimmten Zeitpunkt von einer bestimmten Person neu erfunden wurde. Diese Erfahrung macht jeder, der sich einmal intensiv mit künstlerischen Materien, mit Rezeptionsphänomenen, Planungsvorgängen und Entwurfsprozessen befasst hat. Die funktionelle oder ästhetische Qualität, die man einem architektonischen Werk zuschreibt, das Angenehme oder Erschreckende der Proportionen, die Faszinationskraft der Formensprache beruht nicht auf dem historischen Wissen um Herkunft und Alter, sondern auf der sichtbaren Gestalt des Werkes. Das ästhetische Urteil, das diese auslöst, ist zwar seinerseits durch und durch historisch determiniert – durch die Vorstellungswelt der Gegenwart, in der es gefällt wird. Im Grunde aber ist dieses ganz unbekümmert um Geschichte. Ein gelungener architektonischer Entwurf, der zwei- oder dreimal an verschiedenen Orten ausgeführt wird, verliert durch die Reduplikation nicht an Qualität. Die historische Architekturform, die der historistisch entwerfende Architekt imitiert oder gar kopiert, verliert durch die Reproduktion nicht an Schönheit. Ein großer Architekt, der sich in seinen Werken laufend wiederholt, wird darum nicht kleiner. Eine gelungene, also wirklich täuschende Kopie mindert nicht die Qualitäten der malarischen oder architektonischen Komposition (letztes sehr zum Schrecken der Denkmalpflege). Die musikalische Komposition etwa ist stets nur als Reproduktion durch die Darstellung eines Interpreten präsent. Auf formalen Fakten ruht also die ästhetische Wertschätzung der Werke, nicht auf Herkunftsnachweisen, «Echtheit» ist keine ästhetische, sondern eine historische,

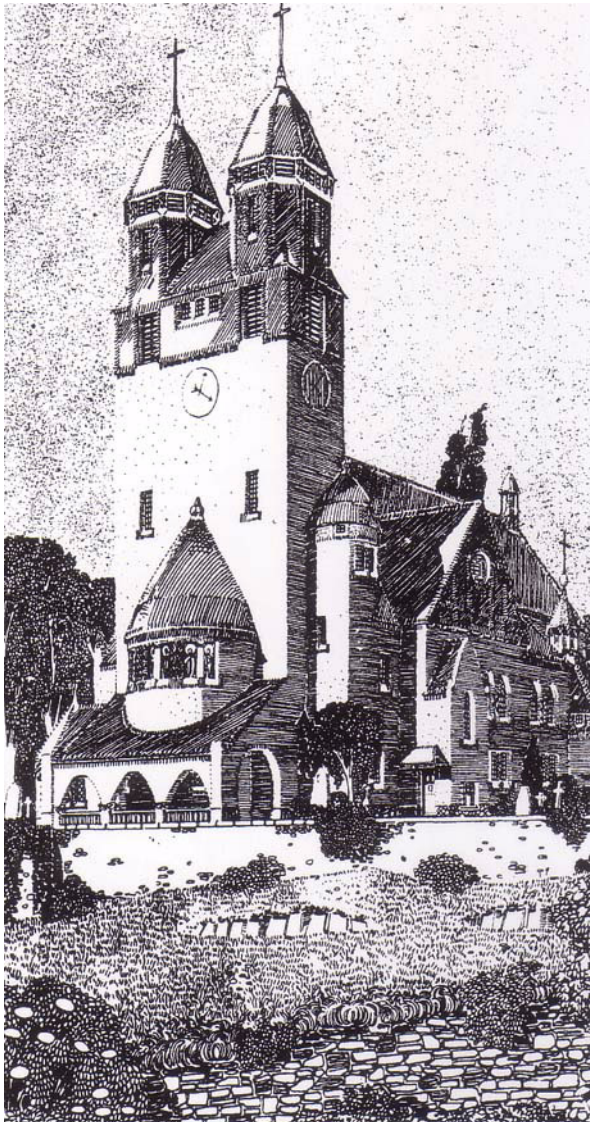


Abb. 16: Ein moderner Kirchenbau kurz nach 1900: Vorentwurf für die evangelische Kirche in Wiesa/Sachsen von Schilling & Gräbner im Jahr 1903.

juristische oder auch nur ökonomische Kategorie. Die Originalität, die man gemeinhin vom Kunstwerk erwartet, oder genauer: vom Künstler, entpuppt sich bei genauerem Nachdenken als ein Leistungsnachweis, der am Paradigma des «Fortschritts» orientiert ist. Der so hoch geschätzte Innovationswert eines Kunstwerkes ist im Grunde eher eine moralische und ökonomische Kategorie als eine ästhetische, für Versicherungen und den Kunstmarkt von größerem Interesse als für den Betrachter. Das Klassische, Konventionelle, Unoriginelle und *Nachgemachte* ist schön und beispielhaft, obschon oder gerade weil es nicht neu ist, sondern sich zu dauernder Wiederholung empfiehlt.

Letzteres ist Otzens Überzeugung. Bezeichnend für

den Radius seiner Überlegungen ist, dass er immer nur von Säulen, Kapitellen, Basen, Bögen und Gewölben spricht. Die damalige Gegenwart stellte indessen ganz neue, bislang unbekannte Funktionsanforderungen an die Architektur, an die räumliche und konstruktive Beschaffenheit von Bahnhöfen und Fabriken, Krankenhäusern und Schulen. Otzen spricht immer nur als Kirchenspezialist. Es ist nicht verwunderlich, dass sein altherrenhafter Prophetenton die jüngere Architektenschaft zornig machte, als sich Otzen als deutscher Delegationsleiter und Referent auf der Pariser Weltausstellung anmaßte, «ein Warnungszeichen aufzurichten, welches die unentschiedenen Kunstgenossen daran erinnern soll, dass es in der Architektur *unwandelbare ewige Gesetze* giebt, welche nie preisgegeben werden dürfen, und dass unsere Kunst zu heilig ist, um als Schauplatz frecher frivoler Modeströmungen zu dienen.»<sup>22</sup> Otzens apodiktisches «nie» und die Rede von «ewigen Gesetzen» brachte weniger eine architekturhistorische Erkenntnis zum Ausdruck als einen Wunsch: *daß es nämlich in den wesentlichen Fragen des Bauens und der Kunst überhaupt keine Geschichte geben möge*. Der antihistorische Drang des Historisten bricht ungebremst hervor. Verständlich wird aus dieser Sicht Otzens tiefer Groll gegen die «Kunstgelehrten» (s. u.), die den Blick auf die Baugeschichte so immens erweitert hatten und zu denen er als Erforscher der mittelalterlichen Backsteinbaukunst ebenfalls gehörte. Zu den Resultaten der kunsthistorischen Forschung gehörte auch, dass sie früher oder später alle «ewigen Gesetze», die dogmatischer Theoretiker aus der Geschichte herausdestillieren zu können glaubten, über den Haufen warf.

### Lob der Wiederholung

Dennoch bleibt ein ernstzunehmender Rest an Otzens Argumenten. Zu den bis heute nicht gern thematisierten Grunderfahrungen kreativer Arbeit gehört die Erkenntnis, welch hoher Stellenwert Rezeptions- und Reproduktionsprozessen zukommt. Bis heute gehört es zu den ehrenrührigen Feststellungen, ein Entwurf sei «historisch». Kein Architekt will «historisieren», die meisten haben panische Angst vor der Reproduktion oder auch nur der Zuweisung zu irgendeinem «Stil». Eine zwanghafte Distanz zur baugeschichtlichen Tradition leitet deshalb die Arbeit. Diese Verklemmung hat auch der postmoderne Diskurs der 1970er und 1980er Jahre

nicht lösen können. Eigentlich unverständlich, denn gerade die Architektur der letzten Jahre gab sich ausgesprochen historisch. Ihr radikaler Minimalismus und auch der Dekonstruktivismus bezogen sich unverkennbar, nicht selten mit offenen Zitaten auf die Klassische Moderne der 1920er Jahre, auf Le Corbusier ebenso wie auf Mies van der Rohe oder den russischen Konstruktivismus der frühen Sowjetunion als das kühnste Architekturphänomen der vergangenen Jahrhunderts überhaupt.

Dem gesamten künstlerischen Unterrichts- und Hochschulwesen liegt die Überzeugung von der Lehr- und Lernbarkeit von Kunst zugrunde, und am wenigsten angegriffen ist diese Überzeugung an den Architektur fakultäten, die sich von den zweckfreien Künsten deshalb gerne separiert sehen. Während die größte Sorge moderner Kunsthochschulen darin besteht, keine Epigonen zu züchten, war Otzen als Professor der Technischen Hochschule Charlottenburg offen darauf aus, Schule zu machen, so wie er selbst als Adept der Hannoverschen Schule Conrad Wilhelm Hases einer solchen Schule entstammte und zu ihren prominentesten Absolventen gehörte.<sup>23</sup>

Tradition, darin lag Otzen richtig, ist nichts anderes als Imitation und Reproduktion. Die Feststellung, ob der je individuelle Umgang mit Tradition «schöpferisch» oder nur «epigonal» sei, ist abhängig vom subjektiven Standpunkt des Urteilenden und ändert nichts am grundsätzlich reproduktiven Charakter des Tradierens. Selbstverständlich führt Tradition über Imitation hinaus: durch Variation und Innovation des vorgefundenen Materials. Aber auch diese Leistungen sind, um als solche überhaupt wahrgenommen und geschätzt zu werden, auf den Vergleich mit dem Schondagewesenen angewiesen, der sie als ähnlich *und* unterschieden erkennt. Vollends ein markant ausgeprägter Personalstil, den traditionelle Kunstkritik gerne als «reifen» Stil bezeichnet, beruht auf Reproduktion, auf *Selbstimitation*, wozu Johannes Otzens eigene Werke und die seiner vielen Schüler und Epigonen den Beleg liefern.

Auch der objektive, fremdbestimmte Charakter des architektonischen Gestaltungsprozesses scheint Otzen in seiner traditionalistischen Grundhaltung zu bestätigen. Viele physische Funktionen, die Architektur zu erfüllen hat und die folglich bestimmte Formen und Konstruktionen diktieren, sind der schöpferischen Willkür entzogen: die Höhe einer Tür, die Anordnung der

Räume nach bestimmten Zwecken, von den materialbedingten Zwängen der Konstruktion ganz zu schweigen, darüber hinaus die Beschränkung durch den Willen des Bauherrn und sein materielles Vermögen, die Abhängigkeit der Ausführungsqualität von den Handwerkern – all das führt ein Maß an nichtsubjektiven Faktoren in den baulichen Gestaltungsprozess ein, der die Architektur von anderen Künsten, vielleicht von Kunst überhaupt unterscheidet. Ein Bauwerk entsteht immer in hochgradiger Arbeitsteilung und ist von daher mit dem romantisch-genialischen Begriff «Werk» schlecht charakterisiert, da dieses seinen Ursprung in den Intentionen und im Tun eines Einzelnen hat.

Otzens baumeisterliches Denken läuft also auf eine vernünftige Relativierung des Originalitätsprinzips hinaus. Wenn er die Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts als «große Repetierübung»<sup>24</sup> charakterisiert, so ist dies keineswegs abschätzig gemeint. Es geht ihm um die Legitimität von Reproduktion. Die Wiederholung gilt ihm als kreatives Prinzip, das Individualität erst hervorbringt. Im Gebrauch präexistenter Formen, die ohne eigenes Zutun entstanden sind, tritt die persönliche Note *zwangsläufig* hervor, wie im individuellen Sprachstil, der ebenfalls nicht aus der Neuerfindung von Worten entsteht, sondern aus dem individuellen Umgang mit dem gegebenen Vokabular. Oder wie beim Zeichnen nach der Natur durch die Konfrontation mit einem vorgesetzten Modell die persönliche Linie des Zeichnenden *zwangsläufig* zutage tritt. Oder wie Nacktheit und uniformierte Kleidung die natürliche Individualität der menschlichen Gestalt und Physiognomie in unvergleichlicher Weise hervortreten lassen, da alle künstlichen Unterschiede ausgeschaltet sind.

Otzens Interesse am Nichtindividuellen, am Unoriginellen, am Seriellen und Objektiven ist daher ein moderner Zug seines Denkens. Im frühen 20. Jahrhundert werden Typisierung und Serie zu Schlagworten der Architekturdebatte, etwa in den Diskussionen des Deutschen Werkbundes, später in der Architekturprogrammatisierung des Bauhauses. Die Ausschaltung des gewollt Originellen und eine funktionalistische Neudefinition von Architektur, die fortan nicht mehr *Baukunst* sein soll, finden in den Jahrzehnten nach Otzen in Architekten wie Adolf Loos oder Hannes Meyer scharfsinnige Verfechter. Es ist nicht allzu kühn, den Reaktionär Otzen mit diesen Radikalreformern zu vergleichen. Sie alle verbindet der normative Furor, der die

Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts so unsympathisch prägt. Der fundamentalistische Eifer, mit dem Otzen auf Tradition und Stil verharrt, findet seine Entsprechung in der Verabsolutierung von Konstruktion und Funktion als Determinanten des Entwurfsprozesses. Hier das Ornamentgebot, dort das Ornamentverbot. Die Extreme gleichen sich und beides erscheint im historischen Rückblick als Kontinuität des Stildiktats.

### Theorie der Ängstlichkeit

Otzens architekturtheoretische Grundsatzreden, in denen er den fast schon verzweifelten Versuch unternahm, feste, überzeitliche Normen für das Bauen zu formulieren, waren von einem kulturkritischen Unterton getragen, der jede Aussage zu Fragen des Bauens zu einer Angelegenheit der Moral erhob: «Jede architektonische Lüge, jede absichtliche Täuschung ist verwerflich.»<sup>25</sup> Sätze dieser Art wird man später auch von den Moralaposteln der Klassischen Moderne hören, von Walter Gropius etwa. Sie zielten insbesondere auf die verhasste Baukultur des Historismus mit seinen Stilimitaten. Dieser Moralismus, der sich vor allem auf Fragen der Materialbehandlung, des Zusammenhangs von Konstruktion und Form und auf das Verhältnis zum Baudekor erstreckte, sollte zu einem Kennmerkmal der Architekturideologien des 20. Jahrhunderts werden, der avantgardistischen ebenso wie der traditionalistischen. Er trug wesentlich bei zur ideologischen Vergiftung von Architekturdebatten und wirkt bis in die Gegenwart nach. Es verwundert nicht, dass in Fragen des Kirchenbaus, die Otzen zunächst interessierten, dieses Vertauschen von ästhetischen und ethischen Kategorien sofort eine unterschwellig religiöse Dimension annahm, denn hier ging es um Wertsetzung und Wertverfall.

Wie Otzens Baustil, so war auch sein Denkstil von einem uneingestandenem Antagonismus beherrscht. Was er als Architekt sagte und tat, zielte zugleich auf Normsetzung und Normzersetzung. Otzen hatten den Eklektizismus seiner Zeit – und seinen eigenen – hell-sichtig als notwendige Konsequenz des Fortschritts der (kunst-) historischen Wissenschaft erkannt und eines damit verbundenen neuartigen Medienphänomens: «Nachdem man im heißen Bemühen die klassische und die romantische Welt wieder zu beleben versucht hatte, und nachdem diesem Bestreben die mechanische Aufnahme aller Denkmäler durch die Photogra-

phie in ungeahnter Weise entgegengekommen war, lag es nahe, dass sowohl ruhm-süchtige, junge Gelehrte als auch das veränderungslüsterne Publikum und die spekulativen Künstler alle späteren historischen Stilformen auszugraben und zu verwerten suchten.»<sup>26</sup>

Hier sprach der beleidigte Neugotiker, der die schmerzliche Erfahrung machen musste, dass sein Stil nicht zum Stil der modernen Zeit taugte. Otzen sah mit Sorge – offensichtlich aber auch mit Neid –, dass am Ende seines Jahrhunderts andere historische Stile als Vorbilder und Anregung rezipiert wurden, insbesondere Renaissance und Barock. Das durch historische Forschung bereitgestellte historische Wissen hielt er also für eine Gefahr, da es die bislang geltenden ästhetischen Wertbegriffe notwendigerweise außer Kraft setzen musste. Insbesondere war die überzeitliche Mustergültigkeit der mittelalterlichen Sakralarchitektur in Frage gestellt. Mochte sie aus historischer Sicht auch weiterhin als ein Höhepunkt der gesamten europäischen Baukultur gelten, so war sie doch in dem Augenblick, da auch andere historische Stile mit einer einfühlsamen Beurteilung rechnen konnten, als Muster für den modernen Kirchenbau relativiert. Der Stilbegriff verlor durch die Fülle der in den Blick genommenen Phänomene seinen normativen Gehalt und wurde zu einem reinen Beschreibungsbegriff. In seiner positivistischen Gleichgültigkeit gegenüber den unterschiedlichsten Erscheinungen war er Ausdruck einer subtilen Wertschätzung, die sich freilich nicht mehr zu unhistorischen Verabsolutierungen hinreißen ließ, wie sie für die Gotikbegeisterung des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts kennzeichnend gewesen war. Indem die Kunstgeschichtsschreibung permanent den historischen Blick auf neue ästhetische Konkurrenzphänomene lenkte, so Otzen-Feind Gurlitt mit seinen Barock-Studien, geriet sie seit dem späten 19. Jahrhundert zu einer einzigen Abfolge von Rehabilitierungen des Vergessenen, Verkannten und Verachteten. Bis heute ist dieser Furor der ästhetischen Ehrenrettung aus der kunsthistorischen Wissenschaft nicht gewichen. Gerade die Historismus-Forschung der letzten Jahrzehnte ist eine regelrechte Rechtfertigungsorgie gewesen, und Johannes Otzen selbst gehörte posthum zu den ersten Profiteuren dieser Entwicklung.

Die Pluralisierung der stilistisch-ästhetischen Wertvorstellungen hatte aus religiös-moralischer Perspektive betrachtet ein hohes Ängstigungspotenzial. Man

kann vom Trauma des Historischen nennen, unter dem auch Otzen litt. Da man gewohnt war, die künstlerische Leistungsfähigkeit einer Epoche als Indiz ihres geistig-moralischen Kulturzustandes aufzufassen, nahm man die Auflösung ästhetischer Normen in einem merkwürdigen, rational durch nichts begründeten Analogieschluss als Symptom für die Zersetzung ethischer und sozialer Normen schlechthin. «Ewige Gesetze», die der Traditionalist Otzen befolgt wissen wollte, waren für das historische Denken eine Widerspruch in sich, auf ästhetischem wie auf ethischem Gebiet. Der Protestant Otzen fühlte sich, wie viele seiner religiösen Zeitgenossen, von dieser Perspektive geängstigt, da notwendigerweise auch die religiöse Überlieferung in den Strudel historischer Relativierung und Entwertung geraten musste, wozu die historisch-kritische Bibelwissenschaft des 19. Jahrhunderts bereits kräftige philologische Vorarbeit geleistet hatte.

Aus diesem Angstpotenzial entstand der autoritäre Traditionalismus, der Otzens Reden durchzog und der seine Bekenntnisse zur künstlerischen Freiheit so unglaubwürdig machte. Diesem Traditionalismus fehlte jedoch bei allem rhetorischen Pathos wirkliche kulturelle Energie. Er war, wie die Zeitgenossen bereits erkannten, ein Schwächesymptom. Es wäre ein starker Traditionalismus denkbar gewesen, der wider jede historische Vernunft am Alten festgehalten und in dieser antihistorischen Überhebung seine Stärke bewiesen hätte. Otzen jedoch versuchte den kreativen Willkürakt der Traditionsbindung unglücklicherweise mit historischen, vordergründig rationalen, doch letztlich nur erklügelten Argumenten zu legitimieren, um so das Willkürliche und Beliebige, eben das Anarchische seiner traditionalistischen Setzungen zu verdecken. Diese Taktik war Ausdruck einer tiefen ideellen Verunsicherung. Otzens Vertrauen in die Tragkraft der Tradition war offensichtlich nicht sehr groß. Dass Tradition zwangsläufig im architektonischen Entwurf wirksam bliebe, sei es durch die physischen Zwänge des Materials, die Forderungen der Funktion und nicht zuletzt auch durch die Prägung der großen historischen Vorbilder – all das schien Otzen nicht sicher. Die Tradition bedurfte daher nach seiner Überzeugung des Schutzes durch ein traditionalistisches Dogma. Damit verband sich das ungewollte Eingeständnis einer objektiven Gefährdung der Tradition, ja ihrer *Entbehrlichkeit*, die die «Anarchisten» in den wenigen Jahren bis

zum Weltkrieg noch grandios unter Beweis stellen sollten. Johannes Otzen aber bedrängte seine Zeitgenossen, jene «Grundsätze» anzuerkennen, «denen eine *gesunde Baukunst* von jeher gefolgt ist»,<sup>27</sup> und sank, indem er vor Entartung der Baukunst warnte, vom Baukünstler zum Heilkünstler herab.

### Fortschritt als Rückschritt

Irgendwann muss auch Johannes Otzen klar geworden sein, dass die baukünstlerischen Entwicklungen stürmisch über ihn hinweggingen. Um nicht ganz den Anschluss zu verlieren, erwies er zu Kaisers Geburtstag im Jahre 1904 der Moderne seine Reverenz. Bei seiner Festansprache hatte er die Mitglieder der Königlichen Akademie der Bildenden Künste vor sich. Vor den Honoratioren des wilhelminischen Kunstlebens gab er sich fortschrittlicher als je zuvor. Sogar am «Anarchismus» ließ er jetzt ein gutes Haar: «Die moderne Architektur hat in ihrem Wesen etwas Anarchistisches; bewußt räumt sie mit aller historischen Überlieferung auf, um Raum und Freiheit für Neues zu schaffen. In bedingter Weise hat dieser Vorgang etwas historisch Berechtigtes in sich; denn es ist Tatsache, daß die Befruchtung einer absterbenden Kultur mit neuen Ideen stets um so siegreicher und schöpferischer wurde, je weniger genau die Formenwelt derselben den Männern der neuen Zeit bekannt war, je freier und unbeirrter durch die Überlieferung sie zu schaffen vermochten».<sup>28</sup>

Hatte er noch vier Jahre zuvor in seiner Pariser Akademiereede das Gegenteil behauptet (s. o.), so legitimierte er jetzt die Befreiung vom Traditionsdruck streng historisch: mit dem Hinweis, dass es dergleichen Bestrebungen immer schon gegeben habe. Wer genau liest, merkt, dass Otzen hier keinesfalls dem vorsätzlichen Traditionsbruch, also einem methodischen Avantgardismus, das Wort redet. Ihm schwebte als ideale Voraussetzung für baukünstlerisches Schöpfertum *historische Ignoranz* vor, ein Nichtwissen um das Vergangene und die tieferen historischen Gründe der eigenen Arbeit, das den Künstler naiv und originär produzieren lässt, ganz aus sich selbst heraus. Otzen war klar, dass solches im historischen Zeitalter ein Wunschtraum bleiben musste. Denn der moderne Künstler kann nicht naiv, sondern – um in Schillerschen Kategorien zu sprechen – nur sentimentalisch arbeiten. Seine Originalität ist aus Wissen gespeist und hat günstigstenfalls den Anschein von Ursprünglichkeit. Im Element der «maleri-

schen» Baumassenkomposition, das den Meisterwerken Otzens den Charakter des Zufälligen und Zwanglosen verlieh, kam diese als Natürlichkeit getarnte Künstlichkeit zur Geltung.

Otzen verwünschte deshalb die Last der Überlieferung, die er bei anderer Gelegenheit feierte. Andererseits legte er Wert auf schöpferische Freiheit, auf kreative Unbedenklichkeit im Umgang mit dem historischen Formenfundus. Zwar hielt er es für legitim, dass moderne Architekten mit alten Formen machten, *was sie wollten*. Die Überlieferung ganz beiseite zu lassen, hielt er indes für illegitim: «Aber ohne jeden Vorgang ist die moderne Architektur in der heutigen Zeit, sofern sie auf jeden Aufbau auf die Vergangenheit, auf jede Anregung durch dieselbe verzichtet»,<sup>29</sup> Den um sich greifenden programmatischen *Stilverzicht* vermochte Otzen nur psychologisch zu entschuldigen, als «Überdruß an der ewigen Wiederholung des historischen Formenkreises».<sup>30</sup> Diese Überfütterungsthese enthielt bereits latent die Pathologisierungstendenz und Entartungstheorie, die er bei anderer Gelegenheit im Zusammenhang mit den neuen Entwicklungen offen aussprach und die ihm für den Rest seines Baumeisterlebens erbitterte Feinde schuf. Eine wirkliche, das heißt: *künstlerische* Legitimation für Traditionsverzicht gab es für Otzen nicht.

Otzen hatte sich mit seiner halbherzigen Erklärung zur «anarchistischen» Moderne erneut in eine Zwickmühle hineinmanövriert. Auf eine verquere Art der romantisch-genialischen Originalitätsästhetik verhaftet, war er gezwungen, dem künstlerischen Fortschritt – einer im Grunde ganz kunstfremden Gedankenfigur – das Wort zu reden. Was er nicht bedachte: In der Geschichte der Kunst ereignet sich kein Fortschritt, sondern nur ein Wandel von Formen, Veränderungen, die als Fortschritt nicht adäquat beschrieben sind, weil zwischen den Spitzenwerken der einzelnen Epochen nur strukturelle und stilistische, aber keine qualitativen Differenzen bestehen. Mit Blick auf die Rezeptionsphänomene der Kunstgeschichte erscheint allerdings auch mancher Rückschritt als Fortschritt: *fort* von Formen und Einstellungen, die man nicht mehr will, hin zu etwas anderem, das unter Umständen schon einmal da war. Die Geschichte der Kunst, der Architektur zumal besteht aus lauter Zurückweisungen und Wiederholungen.

Indem nun Otzen wie selbstverständlich davon ausging, dass es auch auf dem Gebiet der Kunst einen

«Fortschritt» geben müsse wie auf anderen Gebieten menschlicher Produktivität auch, erwies er sich ganz als Kind seiner Zeit. Abermals entgleiste seine historische Denkart ins ganz und gar Unhistorische. Sein Festhalten am Fortschrittsparadigma machte es ihm unmöglich, das «anarchistische» Element in der neuen Architektur seiner Zeit wirklich entschieden abzulehnen, zumal er es in sich selbst und seinen eigenen Bauten wiederfand.

### Komplimente für die Moderne

Nachdem sich Johannes Otzen schon Anfang der 1890er Jahre die Feindschaft des immer einflussreicheren Gurlitt zugezogen und sich damit als verbohrt Berliner in Dresden, einem der herausragenden Zentren moderner Kunstströmungen im beginnenden 20. Jahrhundert, nachhaltig unmöglich gemacht hatte, nachdem er mit seinem Pariser Auftritt zahlreiche der besten Architekten der jüngeren Generation in Deutschland gegen sich aufgebracht hatte, versuchte er in seiner Kaiserrede von 1904 dem unaufhaltsamen Reputationsverlust gegenzusteuern. Um nicht vollends unglaubwürdig zu werden, sah er sich veranlasst, der herausziehenden neuen Baukunst, zu der er selbst nichts beitrug, ein paar offizielle Komplimente zu machen. Ganz wilhelminischer Fortschrittspathetiker, pries Otzen die baukünstlerischen Potenziale des modernen Bauingenieurswesens und attestierte ihm die «Erkennung der stilbildenden Kraft der Eisenkonstruktionen und ihrer Glieder».<sup>31</sup> Als Beispiel verwies er auf die Bauten der Berliner Hochbahn. Das Lob kam ihm sicher leicht über die Lippen, da der Verkehrsbau ein Tätigkeitsfeld war, auf dem sich Otzen nie besonders engagiert hatte.<sup>32</sup> Sodann kam er auf das moderne Warenhaus als neue großstädtische Bauaufgabe zu sprechen. Ein wenig herablassend nannte er sie «ein glückliches Übungsfeld für neue Ideen».<sup>33</sup> Dass in den europäischen Metropolen, in Paris, London und Mailand, ganz abgesehen von den Architekturereignissen in den USA, die Bauaufgabe Warenhaus Meisterwerke urbaner Funktions- und Repräsentationsarchitektur hervorgebracht hatte, war offensichtlich noch nicht bis zu Otzen vorgedrungen. Dabei standen ihm doch die die Kommerzkathedralen Alfred Messels in Berlin vor Augen, auch die Glasfassaden Bernhard Sehrings und sicher auch der ein oder andere Warenhausentwurf jüngerer Architekten wie Wilhelm Kreis und

Martin Dülffer, die noch im Planungsstadium waren. Auch das Warenhaus war eine moderne Baugattung, zu der Otzen als Kirchenbauer nichts Wesentliches beigetragen hatte.

Für einen «Ruhmestitel» der neuen Architektur hielt Otzen allerdings die «vielen öffentlichen Denkmäler architektonischen Charakters».<sup>34</sup> Damit meinte er vor allem auf die kolossalen Denkmalsprojekte von Bruno Schmitz, die Denkmäler auf dem Kyffhäuser, an der Porta Westfalica bei Minden, am Deutschen Eck in Koblenz und natürlich das Leipziger Völkerschlachtdenkmal. Auch die zahlreichen, aufsehenerregenden und architektonisch innovativen Bismarcktürme und das Eisenacher Burschenschaftsdenkmal des aufstrebenden Wilhelm Kreis mögen ihm bei diesem Lob vor Augen gestanden haben. Es handelte sich dabei zum Teil um Bauten, die Wilhelm II. ein Dorn im Auge waren, da sie ihm zu modern erschienen. Otzen pries sie in kühner Wendung gegen den kaiserlichen Geschmack als «macht- und kraftvolle Erinnerungsbauten».<sup>35</sup> Die Baugattung «Denkmal», zweckentbundener noch als der Kirchenbau, stand dem Sakralspezialisten Otzen naturgemäß am nächsten. Daher seine relative Aufgeschlossenheit. An den frühen Entwürfen von Bruno Schmitz haben Otzen sicher auch die vielen romanischen Details gefallen.

Ganz abschätzig bewertete Otzen dagegen die Entwicklungen im modernen bürgerlichen Wohnhausbau, dem privatesten und intimsten Sektor baulichen Gestaltens. Dies war ein Tätigkeitsfeld, auf dem sich die Anfänge der Architekturreform besonders deutlich und ungehemmt zeigen sollten. Schon die Entwicklungen in den großstädtischen Villenvierteln, die sich noch im Rahmen der späthistoristischen Stile bewegten, müssen Otzen wegen ihrer spektakulären Freiheit der Grundriss- und Fassadenbildung beunruhigt haben. Was schließlich führende Reformarchitekten wie Muthesius, Riemerschmid, Fischer, Mebes für experimentierfreudige großbürgerliche Bauherren in den feinen Vierteln Berlins und anderer deutscher Großstädte bauten, hatte mit Otzens spätromantischer Architekturauffassung, wie sie in seinen eigenen Berliner Wohnhaus am Wannsee zu Ausdruck kam, gar nichts mehr zu tun. Die modernsten Wohnhäuser fand Otzen jedenfalls «nüchtern und kahl, vielleicht aus dem Wunsch nach Gegensätzlichkeit, wohl auch aus Rathlosigkeit und aus Mangel jeder Überlieferung».<sup>36</sup>

Was er zum Kirchenbau, seinem ureigenen Metier, zu sagen hatte, muss die besondere Aufmerksamkeit seiner Hörer gefunden haben. Dem Kirchenbau der Gegenwart warf Otzen in der Kaiserrede raffiniert vor, er stünde «bis heute noch zu sehr unter dem Einfluss der historischen Vergangenheit, die hier schwerer zu erschüttern ist als bei Aufgaben modernen Lebens, welche keine Überlieferung kennen.»<sup>37</sup> Da waren sie wieder: die für Otzen typischen Verdrehungen und Verrenkungen. Seine Ausführungen klangen so, als habe er seinen eigenen Traditionalismus überwunden und mit der Vorstellung vom Ewigkeitswert mittelalterlichen Architekturvorbilder gebrochen. Das war erwiesenermaßen nicht der Fall, wie seine letzten Bauten belegen. Die Traditionsbindung, in der er selbst steckte, machte er anderen zum Vorwurf.

Otzen gab sich in dieser Rede moderner als er wirklich dachte. Was sich auf dem Gebiet des Kirchenbaus an neuen Entwicklungen ereignete, war ihm wohlbekannt. Immer noch in die eine oder andere Wettbewerbsjury geladen, als Professor und als Architekt mit reichsweiten Kontakten erfuhr er frühzeitig und durch eigene Anschauung von dem, was noch ungebaut war. Darüber äußerte er sich in gewohnt herablassendem Ton: «Was angestrebt wird, um auch dieses Reich zu erobern, steht vor der Hand noch meist auf dem Papier und kommt wohl auch, mit dem wohlwollendsten Auge betrachtet, kaum über den Versuch hinaus, wobei wuchtige, gewaltige Massen, effektiv verteilte Öffnungen und ein das Mystische anstrebender Gesamteindruck das gewohnt Kirchliche der Tradition ersetzen wollen.»<sup>38</sup>

Otzen unterschätzte auf tragische Weise die sich anbahnende Entwicklung. Die interessanten Ereignisse auf dem Gebiet des Kirchenbaus gab es bezeichnenderweise fern von der Reichshauptstadt, da, wo es keinen auf Spätromanik fixierten Kaiser und keinen Johannes Otzen gab. Die sächsische Hauptstadt Dresden war damals neben München das herausragende Kunstzentrum Deutschlands und eine zukunftsweisende Architektenschmiede. Natürlich lag auch Wien im Gesichtsfeld der deutschen Architekten, wo Otto Wagner und Josef Plecnik vor dem Weltkrieg richtungweisende Kirchenbauten errichteten, die völlig zu Unrecht von der Architekturgeschichtsschreibung immer etwas vernachlässigt werden. Das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts war eine für den Kirchenbau äußerst



fruchtbare Zeit. Theodor Fischers frühe Entwürfe für Sakralbauten waren noch von historistischer Gestaltungspraxis geprägt, so die in Formen der Neurenaissance gehaltene Kapelle auf dem Friedhof in Dresden-Loschwitz. Die Erlöserkirche in München-Schwabing und die Dorfkirche in Gagggstadt, schließlich die große Garnisonkirche in Ulm<sup>39</sup> behandelten aber das historische Formenrepertoire immer freier und assoziativer. In Dresden wurde dagegen ein unverwechselbarer moderner Monumentalstil kultiviert, betont machtvoll in den Proportionen, überaus streng im Dekor. Die Kirchenentwürfe aus den Büros Schilling & Gräbner, Losow & Kühne, die Bauten des zu Unrecht wenig bekannten Woldemar Kandler,<sup>40</sup> nicht zu vergessen natürlich ein Schlüsselbau und Spitzenwerk der Epoche wie Fritz Schumachers Krematorium in Dresden-Tolkewitz, in Süd- und Südwestdeutschland Architekten wie Otho Orlando Kurz, Martin Elsässer, Friedrich Pützer, das Büro Curjel & Moser, die frühen, noch neoklassizistischen Bauten Otto Bartnings in Österreich – all das tat Otzen als «Versuche» ab. In Berlin fand immerhin der von Otzen schwer beargwöhnte Neobarock im Kirchenbau Eingang, die barocke Architekturtradition der preußischen Metropole fortschreibend und zugleich über sie hinausweisend. Und der originelle Christoph Hehl, wie Otzen ein Absolvent der «Hannoverschen Schule» und Adept Conrad Wilhelm Hases, baute in Berlin katholische Kirchen in einem höchst wirkungsvollen byzantinisch-romanisierenden Stil, kraftvoll proportionierte Backsteinarchitektur, die Otzens meist kleinteilig dekorierte Bauten in den Schatten stellten.<sup>41</sup>

Otzens Stern war gesunken. Die protestantischen Kirchen, die in den folgenden Jahren entstehen sollten, waren in der meist zentralisierenden Grundrissbildung Otzens liturgischem Funktionalismus verpflichtet, lösten sich aber ganz von den historischen Stilvorbildern. Otzens unbestrittene Verdienste um die Raumordnung des protestantischen Gottesdienstes wirkten weiter. Seine assoziativ im Mittelalter verhaftete, malerische Monumentalarchitektur war längst obsolet geworden.

### In der Sackgasse

Otzens architekturkritische Äußerungen waren, prüft man sie auf ihren positiven Gehalt und ihren zukunftsweisenden Wert, richtungslos und ohne programmatischen Wert. In der «Kaiserrede» von 1904 war er zwar dazu übergegangen, offensiv die Lösung von den historischen Stilen zu fordern. Aber schon der berüchtigte Pariser Vortrag, den man ihm in der jüngeren deutschen Architektenschaft so übel nahm, hatte progressive und reaktionäre Phrasen so zweideutig vermischt, dass die Glaubwürdigkeit des Redners Schaden nehmen musste: «Wir wollen Befreiung von dem toten Formalismus der letzten Decennien, wir wollen ein frisches unbefangenes Lösen der Aufgaben unserer modernen Zeit, aber wir wollen an diese Aufgabe herantreten mit dem wertvollen Rüstzeug einer nicht äusserlich gelerten, sondern einer begriffenen und verstandenen Tradition und nicht mit dem Dynamit der Anarchisten, welche wohl eine Kultur zerstören können, aber nie und nimmer mit dem kleinen persönlichen Ich eine solche aufzubauen vermögen.»<sup>42</sup>

Im Begriff des Anarchismus lag natürlich auch eine unterschwellige politische Denunziation, so dass Otzens Argumentation auch von daher ein perfider Zug anhaftete. Nirgends stellte er klar, wie der ihm angeblich vor Augen liegende dritte Weg zwischen Tradition und Innovation denn aussehen könnte. Wo sollte dieser auch hinführen? Otzen selbst hatte in seiner Architektur bereits die Verbindung von Traditionstreue und Experimentierfreude vorgeführt und sich damit den Vorwurf des Eklektizismus eingehandelt. Der Fortschritt, zu dem er sich immer wieder bekannte, hätte wegführen müssen von *dieser* Position, von dem Standpunkt den er verkörperte. Kein Wunder, dass Cornelius Gurlitt dem alternden Meister «Phrasendreschereien» vorwarf.<sup>43</sup>

Als Otzen in den 1890er Jahren seinen Berliner Kollegen gestanden hatte, gegenüber den neuen Kunstströmungen «befangen» zu sein, da lag in dieser freierhizigen Erklärung noch eine gewisse Portion selbstkritischer Realismus. Dieser unterschied sich positiv von dem unglaublichen rhetorischen Halbradikalismus, den er zu Beginn des neuen Jahrhunderts vor sich hertrug und der ihn seine Glaubwürdigkeit kostete. Der Wechsel vom offenen Geständnis zum verquälten Bekenntnis hat etwas Tragisches. Wissend, dass er sich durch eine Totalopposition gegen die Neuerer um

seine Reputation bringen würde, legte er ein vielleicht ehrlich gemeintes, aber nicht richtig durchdachtes Bekenntnis zum «Fortschritt» ab, ohne dessen Konsequenzen zu bedenken. Otzen weigerte sich, die historische Überholtheit seiner eigenen Positionen zu erkennen, weil er sie, ethische und ästhetische Begriffe fortwährend vermischend, für ehrenrührig halten musste.

Cornelius Gurlitt holte in seiner großen Epochenbilanz zur Kunst des 19. Jahrhunderts zu einem Schlag gegen Otzen aus, der diesen nicht nur als Baukünstler, sondern auch als Menschen disqualifizieren sollte. Seine Invektive wirft ein bezeichnendes Licht auf die Schärfe der Architekturdebatten jener Zeit, aber auch auf die Diskussionskultur innerhalb des deutschen Protestantismus: «Ich sehe da eine unangenehme Seite der protestantischen Geistlichkeit baulich wirksam. Der Pastor, der seine Frömmigkeit äußerlich schaubar zeigen will, der sie in Haartracht und Mienen, in Kleidung und Tonfall und Stimme bekundet. Nicht die markige Kraft des Bekennens steckt in Otzens Bauten, nein sie triefen von Pomade, von aalglatter Augendienererei. Schon oft hatte ich darauf hingewiesen, wie gerade dem Idealismus, dem, der auf Beherrschung der Kunstmittel drängt, die Schwäche der historischen Kunstschule anhaftet. Wem es ernst ist um die Dinge, und wem die Augen scharfsichtig genug wurden, um durch die Form in deren Kern zu schauen, dem wird gerade die formale Vollendung als leichtfertige Flachheit erscheinen.»<sup>44</sup>

Gurlitt selbst behandelte hier Fragen der Architektur von hoher moralischer Warte, wie es auch Otzen zu tun gewohnt war. Der hier zu vernehmende ehrabschneidende Moralton wird die Architekturdebatten des 20. Jahrhundert prägen. Otzen hatte mit dem aufdringlichen Prophetismus seiner schlecht durchdachten Bekenntnisreden wesentlich zu dieser Polarisierung beigetragen und solche maßlosen Reaktionen provoziert. Alt geworden und aggressiv geblieben, hatte sich der Meister zur Verteidigung seines hochrespektablen Lebenswerkes ziemlich juveniler Verteidigungsstrategien bedient. Statt seine Gegner zu schmähen, hätte er sich auf die argumentative Erläuterung seiner Bauten und seiner Haltung beschränken können – im selbstsicheren Vertrauen darauf, dass diese als künstlerische Leistung auch dann noch anerkannt würden, wenn sie historisch längst erledigt wären.

### Otzens Architektur heute

Aus vielen richtigen Beobachtungen zog Johannes Otzen falsche Schlüsse. Weniger seine Bauten, so scheint es, als seine rückwärtsgewandte Propaganda wurde Otzen im Urteil der Mit- und Nachwelt zum Verhängnis. Schon die zeitgenössische Rezeption seiner Bauten litt unter Otzens selbtherrlichem Geltungsanspruch, so dass seine hervorragenden baukünstlerischen Werke gewissermaßen degradiert wurden zur Illustration einer anmaßenden Regelästhetik. Historisch gebildet, war Otzen doch nur in Grenzen bereit, wirklich historisch zu denken und zu einem Begriff von künstlerischer Freiheit zu gelangen, wie er zu seiner Zeit

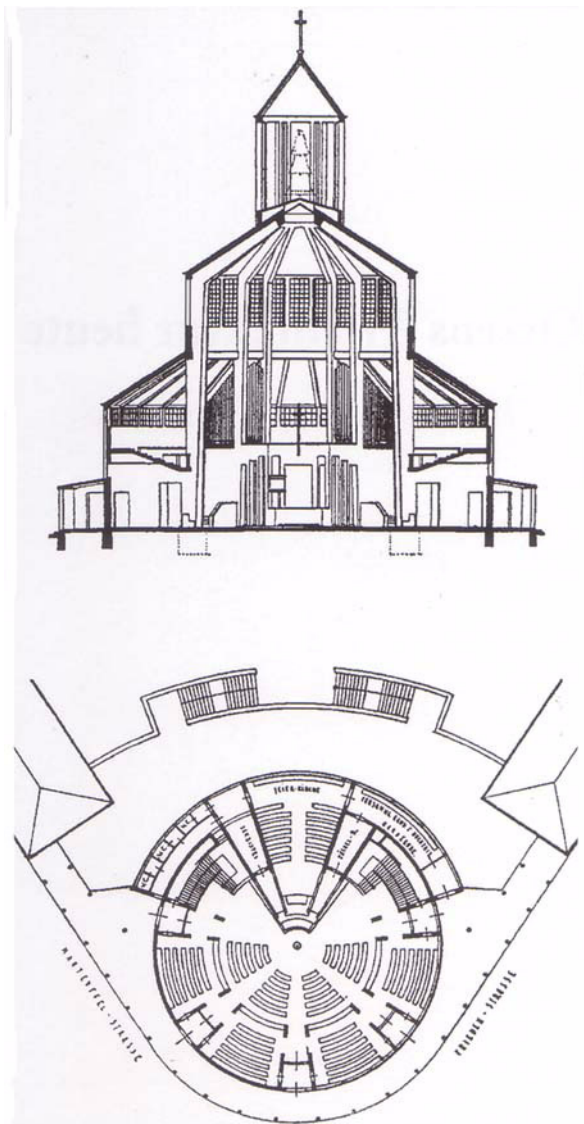


Abb.17: Otto Bartning: Auferstehungskirche in Essen, fertiggestellt 1930, Grundriss und Querschnitt, Radikalisierung von Otzens Zentralbaukonzepten durch Verlagerung des liturgischen Zentrums in die geometrische Raummitte.

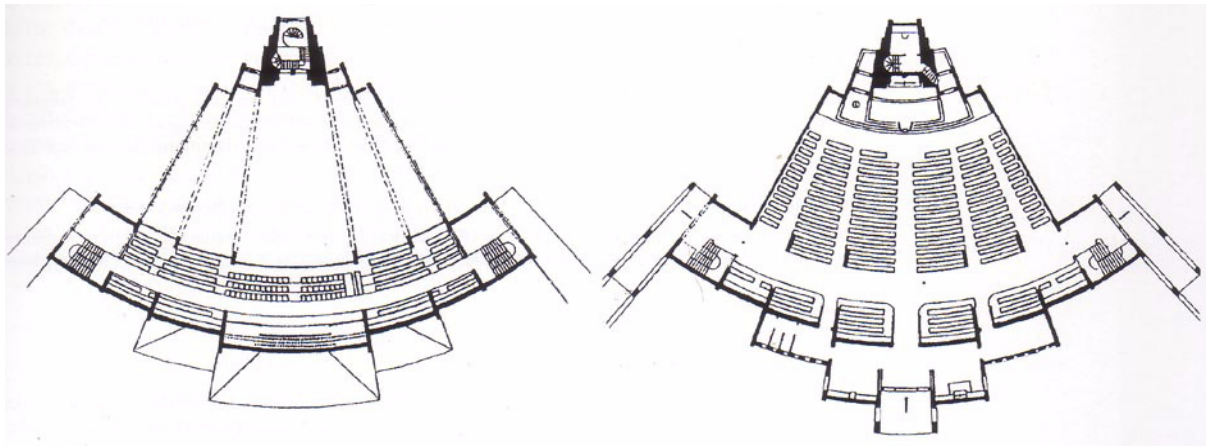


Abb.18: Otto Bartning: Gustav-Adolf-Kirche in Berlin, fertiggestellt 1934, amphitheatralische Raumordnung, Verbindung von zentralisierender Raumordnung und klarer Längsorientierung, Fortentwicklung Otzenscher Ideen.

längst selbstverständlich war.

In der Bewertung seines architektonischen Schaffens ist Johannes Otzen mehr kritische Gerechtigkeit widerfahren, als er selbst gegenüber der Moderne seiner Zeit zu üben gewillt war. Auch im 20. Jahrhundert hat es eine Kontinuität der Wertschätzung für die Baukunst des Historismus gegeben. Im zweiten Drittel des Jahrhunderts hatte sie geradezu subkulturellen Charakter. Nicht nur manche verdienstvolle Monographie über die Architektur des Historismus aus den 1950er und 1960er Jahren ist dafür Beleg.<sup>45</sup> Auch die Nutzungs-, Restaurierungs- und Rettungsgeschichte der Rheydter Hauptkirche, die als Hauptwerk Otzens von irreversiblen modernistischen Entstellungen verschont blieb, ist dafür ein bedenkenswertes Beispiel.<sup>46</sup>

Otzen selbst war nicht auf die Idee gekommen, die freie Wahl der Formen und Stile, die Entscheidung zwischen Tradition und Innovation zur künstlerischen Selbstverständlichkeit zu erklären, wie es gegen Ende des 20. Jahrhunderts die Postmoderne in der Abwehr einer dogmatisch gewordenen Moderne versuchte. Sie ist wie der Historismus des späten 19. Jahrhunderts heute ebenfalls schon Geschichte. Zumal bei Architekten blieb sie ein weitgehend unbegriffenes kulturelles und theoretisches Experiment, das immer wieder oberflächliche Kulturkritik auf sich zieht. Die Postmoderne war der bislang letzte Versuch, die auf irrationalen Fortschrittsdenken beruhende Regelästhetik und den Zwang zur permanenten ästhetischen Innovation zu überwinden. Das ist ihr nur in Ansätzen gelungen. Im Vorwurf der «Beliebigkeit», den die aktuelle Kulturkritik gerne gegen alle möglichen Erscheinungen der Gegenwartskultur erhebt, leben die Ressentiments gegen das

«Stilchaos» der Gründerzeit fort. Das Ärgerliche am Vorwurf der Beliebigkeit ist seine Beliebigkeit. Da solche «Kritik» stets die Antwort auf die Frage schuldig bleibt, was denn der beklagten Beliebigkeit als verbindlich entgegenzusetzen sei, drängt sich der Verdacht auf, dass sie das selbst nicht weiß und folglich als Gegenentwurf zu dieser Beliebigkeit gar nichts zu bieten hat. Allenfalls bekommt man zur Antwort, was auch schon der unbelehrbare Traditionalist Johannes Otzen zu wissen glaubte: dass jede Zeit in ihrer Sprache sprechen *müsse*.

Gegen Beliebigkeit hilft damals wie heute nur der radikale Akt irgendeiner Setzung, eines Bekenntnisses, eines Rückbezuges auf irgendwelche Traditionen oder ihre schroffe Zurückweisung. Aber auch diese Setzungen werden alsbald dem Beliebigkeitsvorwurf anheimfallen, da sie notwendigerweise immer nur individuelle Willkürakte sind und nie Taten, die auf irgendeine «Letztbegründung» verweisen könnten, die von allen akzeptiert würde.

Wer nun heute die Pracht und die hochfahrende Monumentalität, die ästhetische Ein- und Aufdringlichkeit der Architektur Johannes Otzens und seiner Zeit nur als Ausdruck eines dummen religiösen Triumphalismus wahrnimmt, und nicht auch als Manifestation eines kulturell-religiösen Gefährdungsgefühls, der verkennt den modernen Zug dieser Architektur und auch ihre religiöse Qualität. Es ist kein Wunder, dass viele Werke der experimentell-modernen Kirchenbaukunst der Zeit zwischen den Weltkriegen bei vielen Theologen heute ähnliche Distanzreflexe erzeugen wie vor nicht allzu langer Zeit noch die Kirchen des Historismus. Zwar fehlt den Sakralbauten der Klassischen Moderne der plakative

Vergangenheitsbezug, wie Otzen ihn noch für unabdingbar hielt und der es so ungemein einfach macht, sie als «unzeitgemäß» abzutun. Aber die historischen Ornamente sind in der Sakralbaukunst der Moderne wirkungsvoll ersetzt durch eine ornamentale Askese, die die Monumentalität der Bauten ins Äußerste steigert. Das Grandiose und Suggestive haben diese Sakralbauten mit den Kirchen des Historismus gemein. Wer einmal die epochemachenden Kirchenräume Otto Bartnings besucht hat, jenes Berliner Architekten, der im 20. Jahrhundert den Ruf des führenden evangelischen Kirchenbaumeisters gewissermaßen von Johannes Otzen erbt, der wird in dieser Hinsicht verblüffende Erfahrungen machen. Die auf Kreisen und Kreissegmenten beruhenden liturgischen Raumordnungen Bartnings profitieren ganz unverblümt von Otzens konzeptioneller Vorarbeit. Die kühnen, von allen historischen Stilzitate sorgsam freigehaltenen Stahlbetonkonstruktionen stehen an monumentalem Pathos dem Kirchenbau des «überwundenen» Historismus in nichts nach. Das Unkonventionelle, spektakulär Neuartige und Niedergewesene der architektonischen Form unterstreicht dabei noch den monumentalen Ausdruck der Architektur. Jede dieser Kirchen tritt dem Betrachter als singuläres Werk entgegen. Otto Bartnings 1933 fertige Gustav-Adolf-Kirche in Berlin, einer der eindrucksvollsten Kirchenbauten des 20. Jahrhunderts, hat als großstädtischer Kirchenbau etwas ungemein Hochfahrendes. Wer eintritt, findet sich in einem Raum von katedralhafter Höhe und hochmysteriöser Lichtwirkung, Überwältigungsarchitektur und Suggestionen reinen Wassers.

Die heute noch vernehmbare Kritik an der Sakralarchitektur des Historismus ist im Kern Kritik der Monumentalität, an äußerer Pracht und Größe. Der gesamte christliche Kirchenbau, jedenfalls die zahllosen baukünstlerischen Meisterwerke, die er hervorgebracht hat und bis heute zuweilen noch hervorbringt, erscheint höchst fragwürdig angesichts der Tatsache, dass als Ort der irdischen Erscheinung der Gottheit kein großartiger Tempel überliefert ist, sondern ein schmutziger Stall. Unter Theologen gibt es die berufsmäßige Neigung, diesen Widerspruch durch ein religiöses Ethos der Festlichkeit zu mildern, die ästhetischen Anteile der Religion, das kostspielige Bauen, Bilderschnitzen, Dekorieren und Restaurieren gleichsam als liturgischen Akt zu deuten und so den ästhetischen Luxus der Reli-

gion zum Opfer umzudeuten – omnia ad dei gloriam. Leider aber entsteht jedes religiöse (und auch jedes nichtreligiöse) Kunstwerk am Abgrund völliger Entbehrlichkeit. Wenn nun den heutigen Betrachter und Besucher vor und in einem solchen monumentalen Kirchenbau ein Unbehagen beschleicht, so hat dies seinen Sinn. Das Anziehende und Abstoßende der Architektur liegt in ihrer *Entschiedenheit*. Wem das heute als unzeitgemäß oder gar als Verirrung von Kunst und Religion vorkommt, der sollte sich bei solcher Diagnose auch fragen, was uns fehlt.

## Endnoten

- 1 Der Beitrag erschien zuerst in: *Evangelische Hauptkirche zu Rheydt 1902-2002*, Mönchengladbach 2002, und wird hier mit Genehmigung des Verlages abgedruckt. Alle Zitate aus Johannes Otzen, *Die moderne Kunst in der Architektur und deren Einfluss auf die Schule. Vortrag gehalten in Paris den 1. August in der Ecole des Beaux Arts*, in: *Berliner Architekturwelt*, 3. Jg. 1900, S. 225-230, künftig zitiert als Otzen (1900). – Der Vortrag erschien auch als selbständige Veröffentlichung: *Die moderne Kunst in der Architektur und deren Einfluss auf die Schule. Vortrag gehalten auf dem allgemeinen Kongress der Architektur-Weltausstellung zu Paris am 1. August 1900 von Johannes Otzen, Berlin 1900*. Er wurde mit gleichem Titel in den namhaftesten deutschen Architekturzeitschriften publiziert: *Berliner Architekturwelt* 3, 1900, S. 225-230; *Centralblatt der Bauverwaltung* 20, 1900, S. 386-388, *Deutsche Bauzeitung* 34, 1900, S. 427-432; *Zeitschrift für Architektur- und Ingenieurwesen* 46 (neue Folge 5), 1900, S. 517-524. – Der Text des Vortrages ist auf der Homepage der TU Cottbus nachzulesen, dort allerdings mit falscher Angabe des Erscheinungsjahrganges.
- 2 Eine Bibliographie der Schriften des Architekten bei Jörn Bahns, *Johannes Otzen 1839-1911. Beiträge zur Baukunst des 19. Jahrhunderts*, München 1971, S. 250-52.
- 3 Johannes Otzen, *Über die historische Tradition in der Kunst und den Einfluss des Individualismus*, stenographisches Referat dieses Vortrages, in: *Deutsche Bauzeitung*, 1899, S. 558-560, künftig zitiert als Otzen (1899).
- 4 Otzen (1900).
- 5 Johannes Otzen, *Das Moderne in der Architektur der Neuzeit*, Festrede gehalten zur Feier des Geburtstages Kaiser Wilhelms II. am 27. Januar 1904, in: *Deutsche Bauzeitung*, 38, 1904, S. 58-60, 62-63, 65-68, hier S. 59 (künftig zitiert als Otzen (1904)). – Die Rede ist unter gleichem Titel auch als selbständige Veröffentlichung erschienen (Berlin 1904).
- 6 Cornelius Gurlitt, Otzens Intimfeind, überzog den alten, sich selbst feiernden Otzen dafür mit beißendem Spott und warf ihm außer «stilistischen Entgleisungen» und agrammatischer Rede-weise auch vor, seinen Sätzen «sei auf dem Wege des Denkens [...] nicht beizukommen, sondern nur auf dem Wege des Rathens». Cornelius Gurlitt, *Otzens «Grundsätze»*, in: *Berliner Architekturwelt* 3/1900, S. 231.
- 7 Otzen (1899), S. 558.
- 8 Otzen (1900).
- 9 Otzen (1904), S. 63.
- 10 Otzen (1900).
- 11 Johannes Otzen, *Ueber die geschichtliche Entwicklung des protestantischen Kirchenbaues*, in: *Erster Kongress für den Kirchenbau des Protestantismus*, Berlin 1894, S. 5-12. Zum Kongress und zur Auseinandersetzung zwischen Otzen und Gurlitt

- vgl. auch Eva Maria Seng, *Kirchenbau zwischen Politik, Kunst und Liturgie. Theorie und Wirklichkeiten im evangelischen Kirchenbau des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1995, S. 192ff., speziell auch diess., *Die Dresdner Frauenkirche in der evangelischen Kirchenbaudiskussion des 19. Jahrhunderts*, in: *Die Dresdner Frauenkirche. Jahrbuch zu ihrer Geschichte und zu ihrem archäologischen Wiederaufbau*, Bd. 2, Weimar 1996, S. 147-164.
- 12 Zur Berliner Architekturszene um 1900 vgl. Julius Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II*, München/New York 1979.
- 13 Otzen (1899), S. 558.
- 14 Ebd.
- 15 Johannes Otzen, *Ueber moderne Gothik*, in: *Deutsche Bauzeitung* 11, 1877, S. 203-204, 206.
- 16 Johannes Otzen (1900).
- 17 Otzen nennt in Rheydt die seitliche Anordnung des großen Turmes «malerisch». Vgl. Johannes Otzen, *Erläuterungsbericht zur Hauptkirche*, in: *Festschrift zur Erinnerung an den Neubau der evangelischen Hauptkirche in Rheydt*, Rheydt 1902, S. 14. Siehe dazu den Beitrag von Peter Seyfried in: *Evangelische Hauptkirche zu Rheydt 1902-2002*, Mönchengladbach 2002.
- 18 Vgl. Winfried Nerdinger, *Theodor Fischer – Architekt und Städtebauer*, Berlin 1988.
- 19 Cornelius Gurlitt, *Die Deutsche Kunst seit 1800. Ihre Ziele und Taten*, Berlin 1924 (4. umgearbeitete und erweiterte Auflage von «Die Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts»), S. 327 (kursive Hervorhebung H. B.).
- 20 Otzen (1900).
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., Kursive Hervorhebung H. B.
- 23 Zu Otzens Herkunft aus der Hannoverschen Schule vgl. Günther Kokkelink und Monika Lemke-Kokkelink, *Baukunst in Norddeutschland. Architektur und Kunsthandwerk der Hannoverschen Schule 1850-1900*, Hannover 1998, S. 396ff.
- 24 Otzen (1904), S. 59.
- 25 Otzen (1900).
- 26 Ebd.
- 27 Ebd.
- 28 Otzen (1904), S. 62.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd., S. 65.
- 32 Sein einziger Verkehrsbau ist war der Flensburger Bahnhof (1884-85, nicht erhalten).
- 33 Otzen (1904), S. 66.
- 34 Ebd.
- 35 Ebd.
- 36 Ebd., S. 67.
- 37 Ebd., S. 68.
- 38 Ebd.
- 39 Eine repräsentative Übersicht über den Kirchenbau des Jahrzehnts vor dem Ersten Weltkrieg bietet Otto Schönhagen, *Stätten der Weihe. Neuzeitliche protestantische Kirchen*, Berlin 1919, zur vorangegangenen Entwicklung K. E. O. Fritsch, *Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart*, hg. v. der Vereinigung Berliner Architekten, Berlin 1893.
- 40 Siehe dazu Hartmut Mai, *Kirchen in Sachsen. Vom Klassizismus bis zum Jugendstil*, Berlin/Leipzig 1992.
- 41 Zu Hehl vgl. Andreas Tacke, *Kirchen für die Diaspora. Christoph Hehls Berliner Bauten und Hochschultätigkeit 1894-1911*, Berlin 1993, zum Berliner Kirchenbau des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts siehe auch: *Berlin und seine Bauten*, hg. v. Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin, Teil VI (Sakralbauten), Berlin 1997, besonders S. 69-132.
- 42 Otzen (1900).
- 43 Cornelius Gurlitt, *Otzens «Grundsätze»*, in: *Berliner Architekturwelt* 3/1900, S. 233.
- 44 Cornelius Gurlitt, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Ihre Ziele und Taten*, Berlin 1899, S. 475f.
- 45 So erschien die erste, von anerkennder, geradezu kritikloser

Grundhaltung geprägte Monographie zu Otzen bereits in den 1960er Jahren. Siehe Wilhelm Pinn, *Kirchenbaumeister Johannes Otzen*, in: *Jahrbuch der Heimatgemeinschaft des Kreises Eckernförde*, 23. Jg. 1965, S. 55 -110.

- 46 Siehe dazu den Beitrag von Olaf Nöller in: *Evangelische Hauptkirche zu Rheydt 1902-2002*, Mönchengladbach 2002.

## Abbildungsnachweis

- Abb. 1, 2: Jörn Bahns, *Johannes Otzen 1839-1911*, München 1971, Abb. 209-211.
- Abb. 3, 4, 5, 13, 17, 18: Privatbesitz O. Nöller und im Archiv der Evangelischen Kirchengemeinde Rheydt.
- Abb. 6, 7, 10, 12: K.E.O. Fritsch, *Der Kirchenbau des Protestantismus*, Berlin 1893.
- Abb. 8: Wilhelm Pinder, *Deutscher Barock*, Leipzig 1924.
- Abb. 9: Bahns 1971, Abb. 63.
- Abb. 11: Bahns 1971, Abb. 194.
- Abb. 14: Winfried Nerdinger, *Theodor Fischer – Architekt und Städtebauer*, Berlin 1988.
- Abb. 15: Bahns 1971, Abb. 47.
- Abb. 16: Hartmut Mai, *Kirchen in Sachsen*, Berlin 1992.

## Zusammenfassung

Johannes Otzen hat das Problem des Eklektizismus in der Baukunst seiner Zeit – und in seinem eigenen Schaffen – in zahlreichen architekturtheoretischen Vorträgen und Aufsätzen permanent und am Ende seiner glanzvollen Karriere geradezu obsessiv erörtert. Die Generation seiner Schüler und Enkel, die sich die «Überwindung» des Historismus als Verdienst zuschrieben, haben den selbstkritischen Zug dieser Architekturgeneration stets beflissen ignoriert. Darin, weniger in der Geringschätzung des Zitatcharakters historistischen Bauens, lag und liegt die eigentliche Ungerechtigkeit im Urteil über diese Epoche. Für den modernen Halbbildungsbürger ist das Vorurteil vom stil- und charakterlosen «19. Jahrhundert» bis heute fester Bestandteil der kulturhistorischen Vorstellungswelt geblieben. Obschon sich aufwendige Restaurierungen von Sakral- und Profanbauten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in den letzten beiden Jahrzehnten häuften und die frühere pauschale Ablehnung mancherorts sogar in kritiklose Begeisterung umzuschlagen scheint, bedarf es immer noch besonderer Anstrengung, wenn deutlich gemacht werden soll, warum eine mittelalterliches Bauwerk nicht wertvoller oder besser ist als ein «pseudomittelalterliches». Was hat es mit dieser Denkgewohnheit auf sich? In welchen Vor- und Einstellungen, in welcher Mentalität lagen seine Ursachen? Wie verdunkelt und verwirrt es noch das heutige Denken über Kunst, Architektur und ihre Geschichte? Diesen Fragen geht die folgende Analyse der architekturtheoretischen Äußerungen Otzens nach.

## Autor

Holger Brülls, geb. 1962 in Mönchengladbach, 1982-1990 Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Psychologie in Bonn, 1991 Promotion, seither Konservator am Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt in Halle/Saale, Lehraufträge an der Bauhaus-Universität Weimar und der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, zahlreiche Veröffentlichungen zur Kunst- und Architekturgeschichte sowie zu praktischen und theoretischen Fragen der Denkmalpflege.

## Titel

Holger Brülls, «Die Modernität rückwärtsgewandten Bauens. Selbstlegitimation und Selbstkritik des Historismus in architekturtheoretischen Äußerungen von Johannes Otzen», in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2007 (22 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).